

Joanna Miszke

UNIwersytet Jagielloński w Krakowie
Akademia Muzyczna w Krakowie

Kompozycje mszalne Mikołaja z Radomia w kontekście twórczości mszalnej Antonia Zacary da Teramo i Johannesesa Ciconii¹

Dorobek muzyczny Mikołaja z Radomia był już wielokrotnie badany, choć kompozytor ten jak dotąd nie doczekał się swojej monografii. Nigdy też nie przeprowadzono systematycznej i szczegółowej analizy porównawczej jego dzieł z kompozycjami współczesnych mu twórców europejskich. W piśmiennictwie muzykologicznym często podkreślane bywały związki stylistyczne jego kompozycji z twórczością kompozytorów włoskich i francuskich I połowy XV wieku. Pogląd taki formułowany

¹ Artykuł został opracowany na podstawie pracy magisterskiej *Twórczość Mikołaja z Radomia na tle polifonii europejskiej schyłku XIV i połowy XV wieku*, napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Zofii Fabiańskiej, Instytut Muzykologii UJ, Kraków 2010. Zawarte w niniejszym artykule treści w większości są zaczerpnięte z badań, które zaprezentowane zostały w wyżej wymienionej pracy magisterskiej. Zaznaczyć jednak trzeba, iż w 2016 roku został opublikowany artykuł Marie Verstraete, w którym poddała ona analizie porównawczej części mszalne Mikołaja z Radomia oraz utwory Zacary da Teramo i Johannesesa Ciconii. Z tego względu w tekście najpierw zostaną zaprezentowane badania i tezy autorki, a w podsumowaniu pojawi się odniesienie do głównych tez, jakie w swojej pracy zaprezentowała Verstraete. Zob. M. Verstraete, *Die Ordinariumsvertonungen Mikołaj Radomskis*, „Troja. Jahrbuch für Renaissancemusik” 12 (2013), wyd. 2016.

jest jednak przeważnie w sposób ogólny, nie znalazł dotychczas rozwinięcia i poparcia w szczegółowych studiach stylistyczno-porównawczych².

W znacznym stopniu aktualna pozostanie zatem konstatacja Marii Szczepańskiej, która w 1949 roku w *Studiach o utworach Mikołaja Radomskiego* napisała, że twórczość tego kompozytora nie była jeszcze przedmiotem wyczerpujących badań, które zostałyby zwieńczone monograficznym opracowaniem tematu³. Podkreślała ona również brak dokładnych studiów krytyczno-porównawczych jego kompozycji. Sama Szczepańska ograniczyła się tylko do analizy utworów Radomskiego, gdyż, jak pisała, analiza porównawcza możliwa będzie dopiero wówczas,

gdy zostaną wydane w znacznej ilości dzieła najwybitniejszych przedstawicieli zachodniej muzyki od połowy XIV do XV wieku, gdy [...] zostanie stworzona głębsza podstawa dla wyczerpującego oświetlenia związków stylistycznych, które łączyły [...] twórczość polską z twórczością Zachodu⁴.

Od czasu opublikowania prac Marii Szczepańskiej wydania doczekały się dzieła Antonia Zachary da Teramo (w 1977 roku)⁵ i Johanna

2 Do najważniejszych publikacji, w których wskazuje się na związki stylistyczne dzieł Radomskiego z kompozycjami twórców europejskich, należą: M. Szczepańska, *Studia o utworach Mikołaja Radomskiego*, „Kwartalnik Muzyczny” 1949, nr 25, s. 7–54 oraz nr 29–30, s. 64–83; też, *Zabytki muzyki wielogłosowej XV wieku*, [w:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, red. Z. Szwejkowski, t. 1, *Kultura staropolska*, Kraków 1958, s. 56–74; R. Strohm, *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge 1993, s. 260–263; M. Perz, *Il carattere internazionale della opera di Mikołaj Radomski*, „Musica Disciplina” 41 (1987), s. 153–159; tenże, *Wokół Mikołaja Radomskiego z figlami błazna Bobika*, [w:] *Muzykolog wobec świadectw źródłowych i dokumentów. Księga pamiątkowa dedykowana Profesorowi Piotrowi Poźniakowi w 70. rocznicę urodzin*, Kraków 2009, s. 67–86; K. Morawska, *Twórczość Mikołaja z Radomia*, [w:] też, *Średniowiecze. Część 2: 1320–1500*, seria «Historia Muzyki Polskiej», red. S. Sutkowski, t. 1, Warszawa 1998, s. 255–262. Informacje takie znaleźć możemy także w hasłach encyklopedycznych i słownikowych; por. K. Morawska, *Mikołaj z Radomia*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. 6 (M), Kraków 2000, s. 262–263; M. Perz, *Radomski, Mikołaj*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 20, London 2001, s. 744–745; *Mikołaj z Radomia*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 29, red. E. Rostworowski, Wrocław 1986, s. 737–739.

3 M. Szczepańska, *Studia o utworach...*, dz. cyt., nr 25, s. 7.

4 Tamże, s. 7.

5 *Early Fifteenth-Century Music. Antonius Zachara de Teramo, Magister Zacharias, Nicolaus Zacharie, Antonius Romanus*, red. G. Reaney, seria «Corpus Mensurabilis Musicae», t. 11/VI, Roma 1977.

Ciconii (w 1985 roku)⁶, jednak, jak wspomniałam, wciąż nie powstała praca, w której utwory Radomskiego zostałyby przedstawione w kontekście spuścizny europejskiej XV wieku.

Nie bez przyczyny przytaczam wydania dzieł tych właśnie kompozytorów – ich twórczość najczęściej wymieniana jest w literaturze jako najbliższa stylistycznie utworom Mikołaja z Radomia. Zdaniem badaczy owo pokrewieństwo stylistyczne w szczególnym stopniu dotyczy twórczości mszalnej⁷. Polifoniczne opracowania tekstów *ordinarium missae* Johanna Ciconii i Antonia Zacary da Teramo stanowią także otoczenie repertuarowe dzieł rodzimego twórcy w obydwu zabytkach polskich – rękopisach Kras 52⁸ i Wn 378⁹ – w których zachowały się utwory Mikołaja z Radomia. Rękopis Wn 378 ma tu szczególne znaczenie, gdyż, jak się przypuszcza, jego skryptor chciał stworzyć kolekcję polifonicznych *Gloria* i *Credo* porządkowaną według nazwisk ich twórców w odrębnych składkach – a są nimi właśnie Antonio Zacara da Teramo, Johannes Ciconia i Mikołaj Radomski¹⁰. W intencjach samego skryptora można zatem dopatrywać się opisywanego poczucia pokrewieństwa stylistycznego gatunków mszalnych wymienionych kompozytorów.

-
- 6 *The Works of Johannes Ciconia*, red. M. Bent, A. Hallmark, seria «Polyphonic Music of the Fourteenth Century», t. 24, Monaco 1985.
 - 7 Maria Szczepańska wskazała na pokrewieństwo twórczości mszalnej Mikołaja Radomskiego z warszatem kompozytorskim Zachariasza, Ciconii i Antoniusa de Civitate (por. M. Szczepańska, *Studia o utworach...*, dz. cyt., nr 30, s. 69–70). Również autorzy prac pochodzących z II połowy XX wieku, m.in. Mirosław Perz i Katarzyna Morawska, podali, iż w twórczości Radomskiego wyróżnić można elementy stylu włoskiego i francuskiego II połowy XIV i I połowy XV wieku (francuskiej *artis novae* i szkoły Ciconii, reprezentowanej też przez Antonia Zacarę da Teramo) oraz cechy świadczące o wpływach szkoły burgundzkiej reprezentowanej przez Guillaume'a Dufaya (por. K. Morawska, *Twórczość Mikołaja z Radomia*, dz. cyt., s. 259; M. Perz, *Il carattere...*, dz. cyt., s. 158–159).
 - 8 Rękopis nr 52 dawnej Biblioteki Krasieńskich posiada obecnie w Bibliotece Narodowej w Warszawie sygnaturę III.8054. Facsimile tego źródła opublikowane zostało w serii «Antiquitates Musicae in Polonia» (zob. *Sources of Polyphony up to c. 1500. Facsimiles*, red. M. Perz, tamże, t. 13, Warszawa–Graz 1973, s. 37–102).
 - 9 Zaginiony dziś rękopis Biblioteki Narodowej w Warszawie o sygnaturze Lat.F.I.378. Facsimile wydano w serii «Antiquitates Musicae in Polonia» (zob. *Sources of Polyphony...*, dz. cyt., s. 107–222).
 - 10 M. Perz, *The structure of the Lost Manuscript from the National Library in Warsaw, No. 378 (WarN 378)*, [w:] *From Ciconia to Sweelinck. Donum natalicium Willem Elders*, red. A. Clement, E. Jas, Amsterdam 1994, s. 8.

Ze wskazanych wyżej powodów niniejszy artykuł stanowi próbę przedstawienia wyników analizy stylistyczno-porównawczej, w której uwzględnione zostały wszystkie zachowane pary mszalne Radomskiego: *Et in terra I, Patrem omnipotentem I*; *Et in terra II, Patrem omnipotentem II*; *Et in terra III, Patrem omnipotentem III*¹¹ oraz utwory Ciconii i Zacary da Teramo, wybrane głównie z uwagi na rodzaj faktury (utwory trzygłosowe przeznaczone na discantus, tenor i kontratenor), a także cechy techniki kontrapunktycznej (utwory z przewagą kontrapunktu ozdobnego), wspólne dla analizowanych kompozycji. Dlatego też spośród kompozycji Johanna Ciconii jako materiał porównawczy wykorzystane zostały dwie pary mszalne: *Gloria – Credo* poz. 1¹² (I-Bc Q15 nr 71) – poz. 2 (I-Bc Q15 nr 73) oraz *Gloria – Credo* poz. 8 (I-Bc Q15 nr 149, nr 242,

11 *Et in terra I* i *Patrem omnipotentem I* zapisane zostały w rękopisie Kras 52. Występują one obok siebie: *Et in terra I*: 187v–189r, *Patrem omnipotentem I*: 189v–191v. W tym samym manuskrypcie znajdują się również *Et in terra II* i *Patrem omnipotentem II*, które także sąsiadują z sobą (200v–201r; 201v–202r), *Et in terra II* zapisane zostało również w rękopisie Wn 378 (23v–24r), który zawiera trzecią parę mszalną Radomskiego: *Et in terra III* (22v–23r) i *Patrem omnipotentem III* (57v–59r); części te nie następują po sobie, co wynika z zaplanowanego układu utworów w rękopisie, o czym wspomniano wcześniej (por. s. 2). Warto zaznaczyć, iż cyfry rzymskie po incipitach utworów Mikołaja z Radomia nie pochodzą z tych źródeł, lecz przyjmuje się je w literaturze przedmiotu z przyczyn porządkowych, dla zaznaczenia więzi cyklicznej par mszalnych.

Głównym wyznacznikiem łączenia części *ordinarium missae* w pary nie jest jednak sama okoliczność ich sąsiedowania w źródle, lecz ich muzyczne podobieństwo (omówione szczegółowo w niniejszym artykule). W XIV-wiecznych źródłach polifoniczne opracowania *Gloria* i *Credo* często uporządkowane były w przypadkowej kolejności lub na wzór źródeł chorałowych jako następujących po sobie wersji tego samego tekstu. Zob. M.S. Cuthbert, E. Nyikos, *Style, Locality, and the Trecento Gloria. New Sources and a Reexamination*, „Acta Musicologica” 82 (2010), s. 186.

Podstawę analizy stanowi wydanie krytyczne obydwu rękopisów w serii «Antiquitates Musicae in Polonia» (*Sources of Polyphony up to c. 1500. Transcriptions*, red. M. Perz, tamże, t. 14, Warszawa–Graz 1976). Kompozycje Mikołaja z Radomia zostały wydane również przez Institute of Mediaeval Music pod redakcją Adama Sutkowskiego (*Les oeuvres complètes de Nicolas de Radom*, red. A. Sutkowski, seria «Collected Works», t. 5, New York 1969).

12 Numerację utworów (w dalszej części tekstu umieszczaną w nawiasach okrągłych) podaję w kolejności, w jakiej występują one w seriach «Polyphonic Music of the Fourteenth Century» (dz. cyt., t. 13 i 24) oraz «Corpus Mensurabilis Musicae» (dz. cyt., t. 11/VI).

Skróty dotyczące źródeł: I-Bc Q15 – boloński rękopis będący jednym z ważniejszych źródeł przekazujących twórczość Johanna Ciconii i Antonia Zacary da Teramo (Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, sygn. MS Q 15). Pozostałe źródła – PL-Wn 52 oraz PL-Wn 378 – opisane są w przypisach 8 i 9.

PL-Wn 52 nr 25, PL-Wn 378 nr 15) – poz. 11 (I-Bc Q15 nr 150). Natomiast spośród części mszalnych Antonia Zacary da Teramo wyłoniono cztery odpowiadające kryteriom pary mszalne: *Gloria „Rosetta” – Credo „Scabroso”* poz. 12 (I-Bc Q15) – poz. 13 (I-Bc Q15); *Gloria „[Un] fior gentil” – Credo „Deus deorum”* poz. 14 (I-Bc Q15) – poz. 15 (I-Bc Q15); *Gloria „Gloria laus honor” – Credo* poz. 16 (I-Bc Q15) – poz. 17 (I-Bc Q15, PL-Wn 378); *Gloria – Credo* poz. 10 (PL-Wn 378) – poz. 23 (PL-Wn 8054, PL-Wn 378). Poniższa tabela zawiera zestawienie analizowanych utworów wraz z podaniem numerów stron z edycji, w jakich zostały one opublikowane.

Kompozytor	Tytuł kompozycji	Strony
«Antiquitates Musicae in Polonia», t. 13, <i>Sources of Polyphony up to c. 1500. Facsimiles</i>		
Mikołaj z Radomia	<i>Et in terra I</i>	282–291
	<i>Patrem omnipotentem I</i>	292–301
	<i>Et in terra II</i>	347–351
	<i>Patrem omnipotentem II</i>	353–356
	<i>Et in terra III</i>	443–448
	<i>Patrem omnipotentem III</i>	387–394
«Polyphonic Music of the Fourteenth Century», t. 24, <i>The Works of Johannes Ciconia</i>		
Johannes Ciconia	<i>Gloria</i> (1)	1–5
	<i>Credo</i> (2)	6–12
	<i>Gloria</i> (8)	44–47
	<i>Credo</i> (11)	62–67
«Corpus Mensurabilis Musicae», t. 11/VI, <i>Early Fifteenth-Century Music. Antonius Zachara de Teramo, Magister Zacharias, Nicolaus Zacharie, Antonius Romanus</i>		
Antonio Zacara da Teramo	<i>Gloria „Rosetta”</i>	41–48
	<i>Credo „Scabroso”</i>	48–57
	<i>Gloria „[Un] fior gentil”</i>	58–63
	<i>Credo „Deus deorum”</i>	64–71
	<i>Gloria „Gloria laus honor”</i>	72–76
	<i>Credo</i> (17)	77–85
«Polyphonic Music of the Fourteenth Century», t. 13, <i>Italian Sacred and Ceremonial Music</i>		
	<i>Gloria</i> (10)	48–54
	<i>Credo</i> (23)	136–145

Tabela 1. Wykaz analizowanych utworów Mikołaja Radomskiego, Johanna Ciconii i Antonia Zacary da Teramo.

Skoncentrowanie się na analizie twórczości mszalnej, a w tym przypadku par mszalnych *Gloria – Credo*, wydaje się również słuszne ze względu na szczególny moment historyczny powstania wskazanych utworów. W tym kontekście rysują się one jako ważne ogniwo łączące polifoniczne opracowania pojedynczych tekstów *ordinarium missae* z XIV wieku, które nie tworzyły jeszcze cyklu mszalnego, z mszą cykliczną XV wieku. Zarazem nawiązują one do założeń stylistyczno-fakturalnych i formalnych charakterystycznych z jednej strony dla opracowań tekstów *ordinarium missae*, z drugiej dla pieśni *artis novae*. Aspektom więzi cyklicznej tych dzieł oraz ich stosunkowi do tradycji polifonii późnego średniowiecza poświęcona zostanie szczególna uwaga.

Przejawy kształtowania się więzi cyklicznej

W polifonicznej twórczości mszalnej I połowy XV wieku zaobserwować można zjawiska, które przyczyniły się bezpośrednio do wykształcenia cyklu mszalnego jako opracowania wszystkich części *ordinarium missae* ujednoczonego wspólnym materiałem muzycznym. Manfred Bukofzer w *Studies in Medieval & Renaissance Music* wyróżnił dwie metody ujednoczania cyklu typowe dla tamtego czasu. Pierwszą było motto – użycie przez kompozytorów charakterystycznego, krótkiego motywu w jednym lub kilku głosach, który powracał na początku każdej części w tej samej lub zmienionej formie. Motto rozpoczynało utwór (pierwszych kilka miar), lecz nie miało wpływu na jego dalszy przebieg. Drugi sposób ujednoczania cyklu stanowił *cantus firmus* – melodia zapożyczona najczęściej ze śpiewów chorałowych *proprium missae*, umiejscowiona w tenorze, która była podstawą wszystkich części i oddziaływała na strukturę melodyczną pozostałych głosów. Autor przypuszczał również, że cykle z mottem powstawały nieco wcześniej niż te z *cantus firmus*¹³.

W pierwszym etapie ujednoczania mszy cykl złożony był tylko z dwóch części – pary *Gloria* i *Credo* lub *Sanctus* i *Agnus Dei*. Zrazu łączyły je jedynie wspólne zasady metryczne (menzura), tonalne (modus) i fakturalne (identyczna dyspozycja i liczba głosów)¹⁴. Podobne zjawisko występuje u Ciconii, Zacary da Teramo i Radomskiego. Ich

13 M.F. Bukofzer, *Studies in Medieval & Renaissance Music*, New York 1950, s. 219.

14 M. Bent, *Ciconia, Johannes*, [w:] *The New Grove Dictionary...*, dz. cyt., t. 3, s. 839–840.

pary mszalne (*Gloria – Credo*) nie są jeszcze oparte na wspólnym cantus firmus. Na powiązanie części wpływa natomiast pięć elementów kompozycji muzycznej: 1) ten sam modus; 2) liczba głosów; 3) podobnie ukształtowane exordium; 4) podobny typ faktury; 5) wspólna motywika w toku kompozycji. Szczegółowe przeanalizowanie komponentów służących uwydatnieniu pokrewieństwa części mszalnych pozwoli uchwycić swoiste cechy techniki kompozytorskiej każdego z trzech omawianych twórców.

Modus. Wszystkie pary mszalne Mikołaja z Radomia powiązane są wspólnym modi¹⁵. *Et in terra I* i *Patrem omnipotentem I* przebiegają w modus hypomiksolidyjskim, podobnie jak *Et in terra II* i *Patrem omnipotentem II*. Natomiast trzecia para mszalna *Et in terra III* i *Patrem omnipotentem III* skomponowana została w modus lidyjskim.

Spośród analizowanych par mszalnych Ciconii i Zacary da Teramo tylko trzy posiadają wspólny modus: *Gloria* (1) i *Credo* (2) Ciconii oraz *Gloria „Gloria laus honor”* i *Credo* (17) Zacary da Teramo ujęte zostały w modus lidyjski, a *Gloria „[Un] fior gentil”* i *Credo „Deus deorum”* Zacary da Teramo – w miksolidyjski. Pozostałe pary mszalne utrzymane są natomiast w różnych modi. I tak *Gloria* (8) Ciconii skomponowana została w modus miksolidyjskim, zaś łączące się z nią *Credo* (11) – w hypomiksolidyjskim. Choć modi reprezentują wspólny tryb o tym samym finalis, to jednak różnią się pomiędzy sobą repercussą i ambitus, co rzutuje na inny układ kadencji w obydwu częściach, a także różny ambitus tenoru¹⁶. *Gloria „Rosetta”* i *Credo „Scabroso”* Antonia Zacary da Teramo należą do kompozycji, w których modus

15 Przy określaniu modus w kompozycjach pochodzących z I połowy XV wieku za podstawę przyjęć można kryteria, które dotyczyły śpiewów chorałowych przyporządkowanych ośmiu tonacjom kościelnym. Są nimi: finalis i repercussa, będące wyznacznikami kadencji i punktów oparcia melodii, oraz ambitus głosu tenorowego (w tym przypadku zamiast pełnego ambitus uwzględniam tessiturę tenoru).

16 *Credo* (11) posiada najwięcej kadencji do dźwięku g w tenorze, będących także kadencjami głównymi. Dźwięk g jest charakterystyczny dla modus miksolidyjskiego jako finalis, natomiast funkcję reperccussy w tym modus pełni dźwięk d. Występująca często w *Credo* (11) kadencja do dźwięku d nie pojawia się jednak w ogóle w *Gloria* (8), w której po zwrotach kadencyjnych do dźwięku g najwięcej kadencji prowadzi do dźwięku c, będącego repercussą w modus hypomiksolidyjskim. Tenor w exordium z *Gloria* (8) zawiera się w kwincie g–d¹ charakterystycznej dla modus miksolidyjskiego, natomiast w *Credo* (11) obejmuje kwartę d–g i podkreśla ją poprzez rozpoczęcie frazy dźwiękiem g i kadencjonowanie na dźwięku d. Kwarta ta jest interwałem charakterystycznym dla modus hypomiksolidyjskiego.

nie jest oczywisty – tonację *Gloria „Rosetta”* interpretować można jako modus lidyjski transponowany o kwintę w dół¹⁷, a tonację *Credo „Scabroso”* trudno zdefiniować jednoznacznie, choć można przyjąć, że jest to modus hypomiksolidyjski¹⁸. Kompozycje te mają wszakże inne finales i zestawy kadencji, choć łączy je wspólny dobór znaków przykluczowych – dwa bemole w kontratenorze i tenorze oraz jeden bemol w dyskancie. Różne modi posiadają także *Gloria* (10) i *Credo* (23) Antonia Zacary da Teramo: pierwszy z utworów ujęty jest w modus hypomiksolidyjski, a drugi – w dorycki.

Liczba głosów. *Et in terra I – Patrem omnipotentem I* i *Et in terra II – Patrem omnipotentem II* Radomskiego zostały przeznaczone na obsadę trzygłosową. Natomiast charakterystycznym rysem trzeciej pary mszalnej jest występowanie fragmentów z rozszczepionym głosem dyskantowym, stąd występują w niej fragmenty na trzy i cztery głosy. Wszystkie analizowane kompozycje Ciconii i Zacary da Teramo są trzygłosowe.

Exordium. Dwie pary mszalne Radomskiego w ukształtowaniu exordium przypominają sposób ujednoczenia części poprzez zastosowanie motta. Wzajemne powiązanie kompozycji pierwszej pary *Et in terra I* i *Patrem omnipotentem I* podkreślone zostało rozpoczęciem obu części ugrupowaniem imitacyjnym. W obu wypadkach zachowana jest taka sama kolejność wejść głosów: temat prezentowany w dyskancie, później podejmowany przez tenor, a następnie kontratenor. Podobne jest też ukształtowanie motywiczne. Można nawet powiedzieć, że temat w *Patrem omnipotentem I* stanowi uproszczoną postać tematu *Et in terra I* (przykład 1ab).

17 W *Gloria „Rosetta”* dźwięk finalny *B*, a także plan kadencyjny, w którym najwięcej kadencji ma za podstawę dźwięki *B* i *f*, sygnalizują modus transponowany. Taką interpretację sugeruje także rzadko spotykany analizowanym repertuarze zestaw znaków przykluczowych – dwa bemole przy kluczu w tenorze i kontratenorze oraz jeden bemol w dyskancie. Takie cechy pozwalają zinterpretować modus kompozycji jako lidyjski transponowany o kwintę w dół.

18 W *Credo „Scabroso”* zakończonym na finalis *c* najwięcej kadencji zmierza do dźwięku *c* (w tym głównych) i *g*. Tonację tego utworu można więc interpretować jako modus hypomiksolidyjski o confinalis *c*, w którym największa ilość kadencji ma za podstawę dźwięk *repercussy*. Tessitura tenoru w *Credo „Scabroso”*, zawarta w oktawie od *c* do *c'*, jest niezbyt charakterystyczna dla tego modus, natomiast melodyka tenoru w exordium podkreśla kwintę *c–g* (t. 1–16), typową dla modus hypomiksolidyjskiego. Takie określenie modus mogłoby być zatem uzasadnione, jednak zestaw znaków przykluczowych – dwa bemole w tenorze i kontratenorze oraz jeden bemol w dyskancie – sygnalizuje transpozycję skali lidyjskiej, stąd trudno zdefiniować jednoznacznie modus tego utworu.



Przykład 1a. Mikołaj z Radomia, *Et in terra I*, t. 1–6 (fragment głosu dyskantowego z exordium).



Przykład 1b. Mikołaj z Radomia, *Patrem omnipotentem I*, t. 1–5 (fragment głosu dyskantowego z exordium).

Ukształtowanie exordiumów drugiej pary mszalnej także wykazuje wiele cech wspólnych. Kompozycje wiążą ze sobą początkowy trzynutowy motyw w dyskanie, a ponadto podobne ukształtowanie partii poszczególnych głosów: tenor charakteryzuje się długimi wartościami rytmicznymi i rysunkiem melodycznym podkreślającym kwartę c^1-g (descendentalny pochod sekundy w obrębie kwarty c^1-g w *Et in terra II* t. 1–4; skoki o kwartę w dół i w górę c^1-g-c^1 w *Et in terra II* t. 8–10 i w *Patrem omnipotentem II* t. 1–4), melodia kontratenora z *Patrem omnipotentem II* jest uproszczoną formą melodii z *Et in terra II* (przykład 2a).

Spośród sześciu analizowanych par mszalnych Ciconii i Zacary da Teramo tylko w dwóch możemy zauważyć pewne zbieżności w ukształtowaniu exordiumów – w *Gloria* (1) i *Credo* (2) Ciconii tenor w trzech pierwszych taktach ma ten sam rysunek melodyczny, a także zbliżoną strukturę rytmiczną, co, podobnie jak u Radomskiego, przypomina zastosowanie motta. Kompozycje *Gloria* „*Gloria laus honor*” i *Credo* (17) Zacary da

[E]t in ter - - - ra pax

Contratenor

Tenor

Przykład 2a. Mikołaj z Radomia, *Et in terra II*, t. 1–4 (fragment exordium).

Przykład 2b. Mikolaj z Radomia, *Patrem omnipotentem II*, t. 1–8 (fragment exordium).

Teramo natomiast rozpoczynają się jednogłosowo (dyskant), ale całkowicie odmiennie pod względem ukształtowania melodyczno-rytmicznego.

Faktura. W niektórych kompozycjach Radomskiego, Ciconii i Zacary da Teramo możemy odnaleźć pokrewieństwa w typach faktury. Czynnikiem spajającym *Et in terra III* i *Patrem omnipotentem III* Radomskiego są analogie fakturalne, a w szczególności operowanie kontrastem w zakresie dyspozycji głosów. W obu częściach występują odcinki dwugłosowe, wykonywane przez głosy dyskantowe, które przeciwstawiane są następnie fragmentom trzygłosowym wykonywanym przez jeden dyskant, kontratenor i tenor¹⁹. Takie ukształtowanie można skojarzyć ze sposobem wykonywania śpiewów responsorialnych w chorale, które cechuje m.in. dialog pomiędzy solistami a chórem. W przypadku omawianych kompozycji Radomskiego fragmenty dwugłosowe odpowiadałyby odcinkom przeznaczonym dla solistów, a trzygłosowe – dla chóru.

Gloria (1) i *Credo* (2) Ciconii są podobne do siebie pod względem sposobu wykorzystania techniki imitacyjnej, która prawie zawsze występuje na początku wersów. Ponadto warto nadmienić, że pokrewieństwo tej pary mszalnej przejawia się także w znamiennej na tle analizowanego repertuaru dyspozycji głosów, charakterystycznej dla włoskiej ballaty, w której dwa głosy wyższe o takim samym ambitus przeciwstawione są trzeciemu głosowi niższemu. Jest ona rzadziej

19 Sytuację taką możemy zaobserwować w *Et in terra III* w taktach: 29–37, 54–71, 78–90, 107–124, a w *Patrem omnipotentem III* w taktach: 1–17, 30–50, 71–87, 105–115, 139–144, 183–192, 224–230.

spotykana w trzygłosowych opracowaniach *ordinarium missae*, stąd w przypadku tej pary mszalnej jest jednym z ważnych czynników świadczących o pokrewieństwie części.

Analogie w użyciu faktur kontrapunktycznych dotyczą także *Gloria* (10) i *Credo* (23) oraz *Gloria* „[Un] fior gentil” i *Credo* „*Deus deorum*” Antonia Zacary da Teramo. W pierwszej parze pojawiają się odcinki przeznaczone do wykonania trzygłosowego (discantus, kontratenor i tenor) przeciwstawione odcinkom dwugłosowym (dwa głosy cantus). Elementem fakturalnym wiążącym drugą parę – *Gloria* „[Un] fior gentil” – *Credo* „*Deus deorum*” są imitacje trzy- bądź dwugłosowe, kontrastujące z fragmentami ujętymi w technice nota contra notam. Wymieniona powyżej cecha odnosi się do podobnego rozdysponowania faktur kontrapunktycznych, jednak pod względem dyspozycji głosów części te różnią się pomiędzy sobą. *Gloria* od początku do końca przeznaczona jest na trzy głosy, natomiast w *Credo* występują naprzemiennie fragmenty trzygłosowe (discantus, kontratenor, tenor) i dwugłosowe (dwa głosy cantus)²⁰.

Motywika. Wskazanie prawidłowości powiązań motywicznych w analizowanym repertuarze Ciconii, Radomskiego i Zacary da Teramo nastęrcza nieco trudności. Nie we wszystkich parach mszalnych da się wskazać wyraźne powiązania motywiczne; nie występują one wcale w *Gloria* (8) i *Credo* (11) Ciconii, *Gloria* „[Un] fior gentil” i *Credo* „*Deus deorum*”, *Gloria* „*Gloria laus honor*” i *Credo* (17) Zacary da Teramo ani w *Et in terra III* i *Patrem omnipotentem III* Radomskiego. W opracowaniach mszalnych, w których je odnajdujemy, pojawiają się natomiast w różnych miejscach kompozycji. U Radomskiego najczęściej są one usytuowane na początku wersów, u Zacary da Teramo w toku kompozycji. Wspólną prawidłowością u obu kompozytorów jest eksponowanie ich w głosie najwyższym – discantus. Poniżej opisuję przykłady zastosowania wspólnej motywiki.

Melodia w discantus z *Gloria I* Mikołaja z Radomia w t. 65–70 jest tożsama z melodią w głosie dyskantowym w *Credo I* w t. 42–46. W tym samym opracowaniu *Et in terra* w *Amen* prezentowany jest w t. 258–260

²⁰ Dwie pary – *Gloria* (8) i *Credo* (11) Ciconii oraz *Gloria* „*Gloria laus honor*” i *Credo* (17) Antonia Zacary da Teramo – nie posiadają żadnych istotnych wspólnych cech faktury. To samo dotyczy pary *Gloria* „*Rosetta*” i *Credo* „*Scabroso*” Antonia Zacary da Teramo, w której zauważyć można jedynie podobne ukształtowanie rytmiczne, gdyż obie kompozycje wykorzystują przeważnie długie wartości.

motyw sekwencyjnie powtarzany w discantus, który powraca w *Amen* z *Credo* w t. 232–237, ale w postaci rozszerzonej o dwie minimy; jest on także sekwencyjnie powtarzany od różnych stopni w głosach dyskantowym i tenorowym. Analogie motywiczne pojawiają się również w drugiej parze mszalnej. Zwrot melodyczny głosu dyskantowego w *Et in terra II* w t. 30–32 pojawia się w *Patrem omnipotentem II* w t. 45–48 w wersji nieznacznie zmodyfikowanej rytmicznie i melodycznie, podobnie przebieg melodii dyskantu z *Et in terra II* w t. 63–66 odnaleźć można w *Patrem omnipotentem II* w dyskancie w t. 49–52.

W *Gloria* „Rosetta” i *Credo* „Scabroso” Zacary da Teramo występuje powiązanie tą samą figurą melodyczno-rytmiczną – zwrot zaprezentowany w *Gloria* w t. 14–17 pojawia się często zarówno w *Gloria*, jak i w *Credo*, z tym że w obydwu kompozycjach ulega on różnego rodzaju przekształceniom (bywa skrócony lub posiada lekko zmienioną melodykę). Podobna sytuacja ma miejsce w *Gloria* (10) i *Credo* (23). Motyw prezentowany w discantus w *Gloria* w t. 56–57 niejednokrotnie pojawia się w obydwu utworach, czasami z nieco zmienioną rytmiką, np. w *Credo* (23) w taktach 30–31.

U Ciconii sytuacja jest bardziej specyficzna, gdyż podobieństwo motywiczne *Gloria* (1) i *Credo* (2) łączy fragmenty ujęte w kontrapunkt imitacyjny. Wersety rozpoczynające się imitacyjnie wykorzystują najczęściej te same inicjalne figury melodyczno-rytmiczne (np. *Gloria* (1), t. 67–69 i *Credo* (2), t. 19–24). Podobieństwo motywiczne nie występuje natomiast we fragmentach imitacyjnych u Zacary da Teramo, u Radomskiego zaś pojawia się tylko w jednym miejscu, w exordiach pierwszej pary mszalnej (por. s. 5–6).

Jak wynika z powyższego opisu, w twórczości Radomskiego, Ciconii i Zacary da Teramo można dostrzec zjawisko ujednoczenia części mszalnych, lecz tylko kilka z analizowanych par mszalnych posiada cechy świadczące o ich silnej więzi cyklicznej. Niewątpliwie należą do nich wszystkie trzy pary *Gloria* – *Credo* Mikołaja z Radomia, gdyż występuje w nich identyczny modus, liczba głosów, podobnie ukształtowane exordium (z wyjątkiem *Et in terra III* – *Patrem omnipotentem III*, w których z kolei występuje podobny typ faktury) i powiązanie motywiczne. Wśród utworów Ciconii tylko jedna analizowana para posiada wszystkie wymienione cechy – *Gloria* (1) i *Credo* (2). Podobna sytuacja zachodzi u Zacary da Teramo – jego omawiane dwie pary mszalne

Gloria „Rosetta” – *Credo „Scabroso”* oraz *Gloria* (10) – *Credo* (23) nie mają tych samych modi, choć są przeznaczone na tę samą liczbę głósów, mają podobny typ faktury i wykazują pokrewieństwo motywiczne. Pozostałe utwory Ciconii i Zacary da Teramo przejawiają mniej elementów, które świadczyłyby o powiązaniu par – przykładowo *Gloria* (8) i *Credo* (11) Ciconii oprócz tej samej dyspozycji głósów i podobnego schematu formalnego nie posiadają żadnych innych cech wspólnych. Dwie pary Zacary da Teramo *Gloria „[Un] fior gentil”* – *Credo „Deus deorum”* i *Gloria „Gloria laus honor* – *Credo* (17) mają wspólny modus i identyczną liczbę głósów, natomiast nie występuje w nich podobieństwo fakturalne i motywiczne²¹. Takie cechy jak wspólny modus czy taka sama liczba głósów są za zbyt ogólne, aby mogły świadczyć o przynależności do siebie dwóch części *ordinarium missae*.

Łączenie w parę części *Gloria* i *Credo* najwyraźniej zatem objawia się w trzygłosowej twórczości mszalnej Mikołaja z Radomia. Warto tu także zwrócić uwagę na bardzo znamienne zjawisko pokrewieństwa exordiów w *Et in terra I* i *Patrem omnipotentem I* oraz *Et in terra II* i *Patrem omnipotentem II* tegoż kompozytora. W obu przypadkach początkowe fragmenty mają podobne ukształtowanie i motywikę, co przypomina sposób ujednolicania mszy poprzez zastosowanie mota. W omawianych trzygłosowych kompozycjach Ciconii i Zacary da Teramo powiązanie motywiczne exordiów prawie nie występuje, z wyjątkiem *Gloria* (1) i *Credo* (2) Ciconii. Ma ono natomiast miejsce w mszalnej twórczości czterogłosowej tych kompozytorów, która nie była przedmiotem niniejszej analizy ze względu na różnicę liczby głósów w stosunku do utworów Mikołaja z Radomia. W parach *Gloria „Micinella”* (1) i *Credo „Cursor”* (2) Zacary da Teramo, a także *Gloria* (3) i *Credo* (4) Ciconii exordia podobne są do siebie pod względem motywicznym oraz fakturalnym.

21 Wspomnieć warto, iż *Gloria „[Un] fior gentil”* i *Credo „Deus deorum”* czerpią swój materiał muzyczny z dwóch różnych ballat, co tylko potwierdza przypuszczenie, iż niekoniecznie tworzą parę mszalną. Por. D. Fallows, *Zacara da Teramo, Antonio*, [w:] *The New Grove Dictionary...*, dz. cyt., t. 29, s. 703.

Stosunek do stylów polifonii mszalnej XIV wieku. Rola faktury i formy pieśniowej

Szczegółowa analiza środków techniki kompozytorskiej służących ujednolicaniu polifonicznych opracowań części mszy to tylko jeden z elementów istotnych dla porównawczych badań nad polifonią mszalną I połowy XV wieku. W celu wykazania powiązań stylistycznych repertuaru mszalnego omawianych trzech kompozytorów pomocne również jest przeanalizowanie występującego w ich twórczości zjawiska oddziaływania stylu pieśniowego na gatunki mszalne.

Teksty *ordinarium missae* w epoce *artis novae* były opracowywane w trzech różnych stylach: motetowym, pieśniowym i konduktowym²². Odmiany te wyróżnia się na podstawie cech fakturalnych (stosunków rytmicznych i rejestrowych głosów), skojarzonych ze sposobem podłożenia tekstu pod głosy w kompozycji, w tym brakiem tekstu pod niektórymi z nich. Kompozycje Radomskiego trudno jednoznacznie przyporządkować do któregoś z wymienionych stylów, czego główną przyczyną jest niemożliwość do rozstrzygnięcia na podstawie przekazów źródłowych kwestia instrumentalnego bądź wokalnego charakteru niższych głosów. Najmniej wątpliwości budzi *Et in terra II* i *Patrem omnipotentem II*, gdzie tekst podłożony jest tylko pod głosem dyskantowym. Z kolei w pierwszej parze mszalnej tekst został podpisany pod wszystkimi głosami, jednak melodyka tekstowanych głosów niższych odznacza się cechami instrumentalnymi, jak na przykład skokami o ponad oktawę²³. W *Et in terra III* tekst podpisany jest pod wszystkimi głosami, jak w parze pierwszej, zaś *Patrem omnipotentem III* tekstowane jest w źródle podobnie jak druga para mszalna. Jednakże w tym ostatnim wypadku tekst liturgiczny, podpisany tylko pod głosem dyskantowym, nie jest kompletny: w taktach 52–54 discantus pauzuje, a jego wejście zaczyna się nie słowami „Deum de Deo”, lecz następującymi po nich – „lumen de lumine”. Dlatego też wydawca uzupełnił brakujący fragment tekstu pod głosami tenorowym i kontratenorowym. Podobna sytuacja dotyczy pominięcia słowa „crucifixus” w t. 115–118; i tutaj głos dyskantowy pauzuje (t. 116–117), a jego wejście (t. 118) rozpoczyna się kolejnymi słowami *Credo*, tj. „eciam [sic!] pro nobis”. Tym razem jednak wydawca nie zdecydował się na uzupełnienie

22 F. M. Noguera, *Mass*, [w:] *The New Grove Dictionary...*, dz. cyt., t. 16, s. 67.

23 Por. Mikołaj z Radomia, *Et in terra I*, t. 49–52.

brakującego tekstu w tenorze i kontratenorze. Analizując cechy kontrapunktu, a także melodyki głosów niższych, nie możemy rozwiązać w sposób jednoznaczny problemu instrumentalnego bądź wokalnego charakteru tenora i kontratenoru. Wiele wskazuje na to, że brakujący tekst w dyskancie powinien zostać uzupełniony w głosach niższych, w których nie został omyłkowo wpisany, tym bardziej, że *Patrem omnipotentem III* – podobnie jak *Et in terra III*, w której wszystkie głosy są tekstowane – zawiera nawiązania do stylu responsorialnego.

Pomijając kwestię podkładania tekstu w głosach, a kierując się tylko cechami fakturalnymi, możemy uznać, że utwory mszalne Radomskiego zbliżają się jednak najbardziej do stylu pieśniowego. Posiadają ruchliwy discantus oraz dwa głosy o spokojniejszym przebiegu (tenor i kontratenor), które w swej melodyce, jak wcześniej wspomniano, wykazują niekiedy wiele cech instrumentalnych²⁴. Styl ten dominuje w mszalnych opracowaniach Mikołaja Radomskiego, choć często bywa zaburzany przez imitację we wszystkich głosach, hoquetus czy nawiązanie do śpiewu responsorialnego (jak w trzeciej parze mszalne). Wymienione środki techniki kompozytorskiej wpływają na równouprawnienie głosów w wybranych miejscach kompozycji.

Występujące u Ciconii i Zacary da Teramo oddziaływanie stylu pieśniowego ma nieco odmienny charakter. Dyspozycja głosów w parze mszalne *Gloria* (1) i *Credo* (2) Ciconii odpowiada układowi głosów charakterystycznemu dla ballaty (lecz jednocześnie pojawia się w nich technika imitacyjna typowa dla utworów mszalnych pochodzących z późniejszego okresu). W pozostałych częściach mszalnych Ciconii, a także we wszystkich utworach Zacary da Teramo układ głosów jest charakterystyczny dla ballady francuskiej: jeden głos – discantus – przeciwstawiony jest niższymi głosom – kontratenorowi i tenorowi, które w swej melodyce posiadają cechy instrumentalne w postaci niewokalnych skoków o oktawę i większych.

Niewątpliwie wpływ na ukształtowanie fakturalne kompozycji mszalnych Zacary da Teramo, a w szczególności *Gloria „Rosetta”*, *Gloria „[Un] fior gentil”* i *Credo „Deus deorum”*, ma wykorzystanie materiału

²⁴ W kompozycjach *Et in terra I*, *Patrem omnipotentem I*, *Et in terra III*, *Patrem omnipotentem III* w głosach tenorowym i kontratenorowym pojawiają się skoki o oktawę, nonę, a nawet decymę. Interwały te są niewokalne, co może sugerować, że kontratenor i tenor mogły być przeznaczone do wykonania przez instrumenty, pomimo że w trzech kompozycjach – *Et in terra I*, *Patrem omnipotentem I* oraz *Et in terra III* – pod wszystkim głosami w źródle został podłożony tekst.

muzycznego jego własnych pieśni. *Gloria „Rosetta”* opiera się na dwugłosowej ballacie *Rosetta che non cambi mai colore*²⁵, a dokładnie dwóch jej fragmentach, zaprezentowanych w *Gloria* w głosie dyskantowym i tenorowym w t. 1–30 (w dalszej części kompozycji materiał ten nie powraca, lecz widoczne są różne nawiązania melodyczno-rytmiczne). Z racji tego, że ballata jest dwugłosowa, głos kontratenorowy w mszy został dopisany, natomiast w głosach pozostałych zdarzają się drobne różnice melodyczne w stosunku do wzorca, wymuszone poprawnym konstruowaniem współbrzmień. *Gloria „[Un] fior gentil”* wykorzystuje cały materiał trzygłosowej ballady *Un fior gentil m'apparse*²⁶, a *Credo „Deus deorum”* – materiał dwugłosowej ballady *Deus deorum, Pluto, or te rengratio*²⁷. Podobnie jak w przypadku *Gloria „Rosetta”*, głos kontratenorowy w *Credo „Deus deorum”* został dopisany²⁸.

Czerpanie materiału muzycznego z pieśni – a konkretnie ballat – w opracowaniach mszalnych komplikuje nieco próbę charakterystyki stylu pieśniowego. W kompozycjach mszalnych XIV wieku przejawiał się on tym, iż jeden głos (bądź dwa głosy) o ruchliwym przebiegu przeciwstawiony był instrumentalnemu głosowi (bądź głosom) o spokojnym przebiegu. Oczywiście, z powyższego opisu wynika, że analizowane tutaj utwory ujęte zostały w rodzaj faktury pieśniowej, niejako przełamanej użyciem imitacji lub techniki hoquetowej. Jednak w przypadku *Gloria „[Un] fior gentil”* Zacary da Teramo bezpośredni wpływ pieśni uwidacznia się właśnie w obecności czternastodźwiękowej imitacji ścisłej w exordium, w całości zaczerpniętej z ballady *Un fior gentil m'apparse*. Warto jeszcze zwrócić uwagę, że w omawianej części mszalnej tekstowane są wszystkie trzy głosy, zaś w ballacie – tylko dwa głosy wyższe (mimo przeprowadzenia imitacji w trzech głosach).

Pomimo że niektóre kompozycje mszalne Zacary da Teramo czerpią swój materiał z pieśni, to w budowie formalnej nie wykazują jakichkolwiek śladów schematów refrenowych czy układów formalnych wykorzystywanych w gatunkach pieśniowych – wszystkie jego opracowania tekstów *Gloria* i *Credo* mają budowę przekomponowaną. Wpływ

25 «Corpus Mensurabilis Musicae», t. 11/VI, dz. cyt. (poz. 1).

26 Tamże (poz. 2).

27 Tamże (poz. 3).

28 Por. A. Pirrotta, *Considerazioni sui primi esempi di Missa parodia*, [w:] *Atti del congresso internazionale di musica sacra*, red. A. Addamiano, F. Luisi, Roma 1950, s. 315–318; K. von Fischer, *Kontrafakturen und Parodien italienischer Werke des Trecento und frühen Quattrocento*, „Annales Musicologiques” 5 (1957), s. 43–60.

form pieśniowych zauważalny jest natomiast w częściach mszalnych Radomskiego i Ciconii. *Et in terra II* Mikołaja z Radomia składa się z powtarzanych odcinków w porządku: A (t. 1–14) B (t. 15–29) C (t. 30–56) B (t. 57–71) C₁ (t. 72–98) D (t. 99–119). Taki układ do pewnego stopnia przypomina schemat refrenowy, nieodpowiadający jednak ściśle żadnej określonej formie pieśniowej. Mirosław Perz wyraził przypuszczenie, iż może to być odniesienie do formy ballady, lecz bez powrotu do części A i ze wzbogaceniem schematu opracowaniem słowa „Amen” (D), natomiast części B i C należy potraktować łącznie, jako *repetitio*, pozbawione jednak dwóch różnych kadencji²⁹. Zaproponowana przez Perza interpretacja skłania do postawienia hipotezy, iż *Gloria II* może być kontrafakturą pieśni. Hipotezę tę dodatkowo wspiera fakt, że *Et in terra II*, przekazane w dwóch rękopisach – Kras 52 i Wn 378 – w pierwszym z nich posiada tekst, zaś w drugim jest go pozbawiona. Również forma zapisu należącego do tej samej pary *Credo II* uprawnia do wysnucia wniosku, że i tym razem chodzi o kontrafakturę, gdyż tekst *ordo missae* nie został podłożony w całości – sięga tylko do słów „homo factus est”.

W twórczości Ciconii schemat refrenowy odnaleźć można w *Gloria* (8): A (t. 1–10) B (t. 11–23) C (t. 24–44) B (t. 45–57) C (t. 58–78) D (t. 79–94). Również w dopełniającym ją *Credo* (11) występuje zasada powtarzania niektórych odcinków: A (t. 1–4) B (t. 5–23) C (t. 24–34) D (t. 35–41) E (t. 42–48) F (49–66) B (t. 67–85) C (t. 86–96) G (t. 97–108). Budowa formalna *Credo* (11) różni się zatem od formy *Gloria* (8) jedynie obecnością środkowych części DEF, co wynika zapewne z większych niż w *Gloria* rozmiarów tekstu, wpływających na długość kompozycji:

Gloria: A B C B C D
Credo: A B C D E F B C G

Warto dodać, że taka budowa formalna w omówionych powyżej kompozycjach Ciconii jest także jednym z elementów decydujących o więzi cyklicznej. Choć *Gloria* (8) i *Credo* (11) posiadają różny modus i nie wykazują żadnych charakterystycznych powiązań fakturalnych i motywiczych, to jednak ukształtowanie ich według podobnego schematu formalnego można uznać za argument przemawiający za tym, iż w zamierzeniu kompozytora tworzą parę.

29 M. Perz, *Kontrafaktury ballad w rękopisie Krasieńskich nr 52 (PL-Wn 8054)*, „Muzyka” 1992, nr 4, s. 106.

Podsumowując, styl pieśniowy u Ciconii, Zacary da Teramo i Radomskiego przejawia się w:

a) dyspozycji głosów – wszystkie omawiane kompozycje Zacary da Teramo, Mikołaja z Radomia, a także *Gloria* (8) i *Credo* (11) Ciconii posiadają jeden głos przebiegający w wysokim rejestrze i dwa głosy w niższym rejestrze. Głos wyższy – dyskantowy – najczęściej oddalony jest od tenoru i kontratenoru o kwintę lub sekstę. Cechy takie są charakterystyczne dla dyspozycji głosów w balladzie. W *Gloria* (1) – *Credo* (2) Ciconii dyspozycja głosów jest natomiast znamieną dla ballady – występują tu dwa głosy sopranowe w wysokim rejestrze oddalone o sekstę od pojedynczego głosu niższego;

b) fakturze – w omawianych kompozycjach wszystkich trzech kompozytorów dominuje faktura pieśniowa, najczęściej z wyeksponowanym ruchliwym głosem najwyższym przeciwstawionym mniej ruchliwym głosom niższym, które w swej melodyce wykazują cechy instrumentalne, choć w większości kompozycji są one tekstowane;

c) budowie formalnej – choć większość omawianych kompozycji mszalnych kształtowana jest w sposób swobodny, to jednak w dwóch kompozycjach Ciconii – *Gloria* (8) i *Credo* (11), a także jednym utworze Mikołaja z Radomia – *Et in terra II* – występuje schemat refrenowy. W opracowaniach tekstu *Gloria* zarówno u Ciconii, jak i Mikołaja z Radomia ma on identyczną postać: ABCBCD, w *Credo* Ciconii natomiast formę do niej zbliżoną, o schemacie ABCDEFBCG (występują tu dodatkowe cząstki DEF). Taki układ formalny w kompozycji Mikołaja z Radomia, uznany za nawiązanie do formy ballady, stanowi podstawę dla przypuszczenia, iż jest ona kontrafakturą, co może dotyczyć też obu utworów Ciconii. Posługiwanie się wszakże przez dwóch kompozytorów identycznym układem formalnym nie jest przesłanką za ich bezpośrednim powiązaniem, stanowi jedynie świadectwo dominacji w polifonii z I połowy XV wieku wzorów muzyki świeckiej. Jej przejawem może być wprowadzenie w kompozycjach mszalnych schematu refrenowego, a także – jak w trzech utworach Antonia Zacary da Teramo – materiału muzycznego zaczerpniętego z ballad. Stanowi to dowód na oddziaływanie twórczości pieśniowej na mszalną, a nawet mieszanie się gatunków wielogłosowej muzyki świeckiej i liturgicznej.

* * *

Dokonując podsumowania zauważyć można, iż dokładna analiza dwuczęściowych cykli mszalnych przedstawiona w niniejszym artykule pozwala wyodrębnić w muzyce omawianych kompozytorów pewne różnice w sposobach ujednolicania par mszalnych. Wszystkie trzy kompozycje *Gloria* Radomskiego, jak już było to wspomniane, stanowią niezaprzeczalnie pary z poszczególnymi opracowaniami *Credo*, a świadczą o tym cechy takie, jak wspólny modus, identyczne ukształtowanie exordium, dyspozycja głosów i powiązania motywiczne. W trzygłosowych parach mszalnych Ciconii ze wszystkich przejawów cykliczności występujących na początku XV wieku najsłabiej uwydatniona jest identyczność ukształtowania exordium (w niektórych przypadkach takiego pokrewieństwa nie ma wręcz wcale), natomiast u Zacary da Teramo często trudno jest nawet orzec, czy dane trzygłosowe opracowania tekstów mszalnych stanowią parę, gdyż jedynymi cechami wspólnymi są ten sam modus i identyczna liczba głosów.

Kompozycje mszalne Ciconii, Zacary da Teramo i Radomskiego łączy, jak zostało to wielokrotnie wspomniane, wpływ pieśni na ich twórczość tego gatunku. Kompozycje trzygłosowe Radomskiego i Zacary da Teramo pod tym względem nawiązują do faktury balladowej, u Ciconii natomiast zauważalna jest tendencja do jej przełamywania, co uwiadcza się w relatywnie większej wokalizacji głosów niższych, a także w odejściu od balladowej na rzecz balladowej dyspozycji głosów, widocznym w *Gloria* (1) i *Credo* (2). Podobieństwo między opracowaniami części *ordinarium missae* Radomskiego i Ciconii wyraża się także w stosowaniu schematu refrenowego (w dwóch kompozycjach Ciconii i jednej Radomskiego), schemat taki nie występuje zaś w kompozycjach Zacary da Teramo. Obecność struktury refrenowej wskazuje na silne oddziaływanie form świeckich (ballady) na części mszalne, które w twórczości mszalnej Zacary da Teramo przejawia się niejako bezpośrednio w czerpaniu materiału muzycznego z jego kompozycji pieśniowych. Na pytanie, czy praktyka taka była znana również Radomskiemu, tj. czy jego części mszalne, przeniknięte cechami ballady, są oparte na kompozycjach świeckich, obecny stan badań nie pozwala udzielić odpowiedzi. Wymagałaby ona przeprowadzenia szerszych studiów porównawczych nad repertuarem pieśniowym I połowy XV w. oraz dysponowania obszerniejszym korpusem dzieł świeckich Mikołaja

z Radomia niż dwie jego kompozycje balladowe, z których żadna nie wykazuje związków motywicznych z opracowaniem tekstów mszalnych.

Warto na koniec ustosunkować się do poglądu na temat bliskiego pokrewieństwa twórczości Mikołaja z Radomia i Antonia Zacary da Teramo, wyrażanego zwłaszcza przez Marię Szczepańską. W pracy *Nowe źródło do historii muzyki średniowiecznej w Polsce* wykazała ona analogie, a wręcz reminiscencje w dwóch *Credo* – *Patrem omnipotentem III* Mikołaja z Radomia oraz *Credo* (23) Antonia Zacary da Teramo³⁰ (przykład 3ab). Szczepańska uznała, iż podobieństwo wskazanych w przykładzie dwunastu taktów nie jest przypadkowe, gdyż nie występują tu zwroty stereotypowe, jakich wiele znajdujemy w postaci *loci communes* we wszystkich utworach składających się na rękopis Wn 378³¹. Ponadto według Szczepańskiej analogie ujęć muzycznych łączą się tu z identyczną dyspozycją głosów, posługiwaniem się dwu- i trzygłosem w kompozycji trzygłosowej, a także użyciem w tych samych miejscach nut czerwonych dla zaznaczenia zmiany menzury z trójdzielnej na dwudzielną³². Wnioski z tej dość pobieżnej analizy skłoniły Szczepańską do zasugerowania, iż Zacara da Teramo był nauczycielem Mikołaja z Radomia. W *Studiach o utworach Mikołaja Radomskiego* rozpatrywała Szczepańska wszystkie gatunki komponowane przez Radomskiego, wraz z odnotowaniem ich podobieństw do innych dzieł twórców początku XV wieku³³. Analizując pierwszą parę mszalną Mikołaja z Radomia wskazała na pewne rozwiązania warsztatowe i fakturalne występujące też w twórczości Zacary da Teramo i Ciconii, które mogły być wzorem dla Radomskiego. Należy do nich między innymi rozpoczynanie części *ordinarium missae* wejściem imitacyjnym lub sukcesywnym, pokrewieństwo melodyczne początku *Et in terra I* Radomskiego i *Gloria* „*Gloria, laus, honor*” Zacary da Teramo (przykład 4ab), a także hoquetowe opracowanie słowa „*pax*” w *Et in terra I* Radomskiego, które Szczepańska uznała za zaczerpnięte z *Gloria* (1) Ciconii (przykład 5ab).

Przedstawione powyżej przykłady, przywoływane przez Szczepańską jako sugerujące w sposób najistotniejszy pokrewieństwo twórczości

30 Numer w nawiasie według pozycji w serii «Polyphonic Music of the Fourteenth Century» (por. tabela 1). W serii «Antiquitates Musicae in Polonia», dz. cyt., utwór ten zajmuje pozycję 26.

31 M. Szczepańska, *Nowe źródło do historii muzyki średniowiecznej w Polsce*, [w:] *Księga pamiątkowa ku czci profesora Adolfa Chybińskiego*, Kraków 1930, s. 53.

32 Tamże, s. 53–54.

33 M. Szczepańska, *Studia o utworach...*, dz. cyt., *passim*.

o - mni - a - fa - cta - sunt
per quem
per - quem o - mni - a - fac - ta

Przykład 3a. Antonio Zacara da Teramo, *Credo* (23), t. 70–74.

Et ex Pa - tre na - tum
Et ex Patre
Et ex Patre

Przykład 3b. Mikołaj z Radomia, *Patrem omnipotentem III*, t. 38–41.

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo-nae vo - lun -
bo - nae vo

Przykład 4a. Antonio Zacara da Teramo, *Gloria „Gloria, laus, honor”*, t. 1–6.

[E]t in ter - ra
[Contratenor]
[Tenor]

Przykład 4b. Mikołaj z Radomia, *Et in terra I*, t. 1–5.

Rmn 87

Et in ter - ra [pax] pax pax
Et in ter - ra pax pax pax
Et in ter - ra pax pax ho

Przykład 5a. Johannes Ciconia, *Gloria* (1), t. 4–5.

pax ho -
-ra pax ho -
pax ho -

Przykład 5b. Mikołaj z Radomia, *Et in terra I*, t. 17–18.

Radomskiego i Zacary da Teramo, opierają się głównie na wskazaniu analogicznych lub lekko zmienionych zwrotów melodycznych, występujących w muzyce obydwu kompozytorów. Rozstrzygnięcie na tej podstawie problemu, czy owe zbieżności są świadectwem bliskich kontaktów obydwu kompozytorów, nie jest wszakże możliwe, tym bardziej, że u wszystkich kompozytorów tego okresu można odnaleźć takie same frazy, a ich porównywanie mogłoby doprowadzić niejednokrotnie do stwierdzenia cech wspólnych³⁴.

Rozszerzając badania nad poszukiwaniem podobieństw stylistycznych pomiędzy europejskimi twórcami XV wieku a Mikołajem z Radomia można jednak pójść za tropem Marii Szczepańskiej i zacząć od poszukiwania podobieństw melodycznych. Autorka niniejszego artykułu odnalazła podobieństwo choćby początkowych taktów *Et in terra II*

34 W. Węgrzyn-Klisowska, *Kilka uwag o kształtowaniu frazy w twórczości mszalnej Mikołaja z Radomia*, „Muzyka” 1973, nr 1, s. 92. Artykuł ten powstał na podstawie pracy magisterskiej autorki *Styl części mszalnych Mikołaja z Radomia*, Instytut Muzykologii UW, Warszawa 1969.

I-MOe 5.24

Et in ter-ra pax Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-tatis Et in ter-ra pax

Tenor faciens contratenorem

Przykład 6. Matteo da Perugia, *Gloria „Spiritus et alme”*, t. 1–7.

Mikołaja z Radomia i *Gloria Spiritus et alme* (I-MOe 5.24)³⁵ Mattea da Perugia (przykład 6 i 2a)³⁶. Podany przykład to oczywiście zbyt mało, aby wysnuć wnioski o jakichkolwiek kontaktach Radomskiego z włoskim kompozytorem, wskazuje on jednak, iż twórczość Perugia może również stanowić repertuar nadający się do porównania z twórczością Radomskiego. Wybór dzieł Ciconii i Zacary jako tych, które Radomski mógł znać, zdaje się prawdopodobny ze względu na ich występowanie w rodzimych zabytkach, ale założyć trzeba, iż nie byli oni jedynymi wzorami dla polskiego kompozytora. Jakkolwiek kompozycje Mattea da Perugia nie występują w rękopisach Kras 52 i Wn 378³⁷, to jednak jego muzyka mogła mieć wpływ na twórczość Mikołaja z Radomia, który – według Friedricha Ludwiga – opanował najnowocześniejszą wówczas technikę polifonii³⁸. Domyślać się można, iż taka ocena umiejętności warsztatowych Radomskiego, choć Ludwig nie użył tego argumentu, wiąże się zapewne z faktem, że zastosował on w *Magnificat* technikę *fauxbourdon*, w czym upatrywać można przejawów oddziaływania twórczości Guillaume’a Dufaya. Ponieważ żadnego utworu

35 *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, dz. cyt., t. 13 (poz. 17). Podany powyżej w nawiasie skrót dotyczący źródła odnosi się do rękopisu przechowywanego w Biblioteca Estense w Modenie pod sygnaturą I-MOe α.M.5.24 (olim lat. 568).

36 W obydwu *Gloria* występuje podobny zwrot melodyczny w głosie dyskantowym (pierwsze cztery dźwięki) oraz identyczne kształtowanie najniższego głosu.

37 Warto dodać, iż źródło I-MOe α.M.5.24, w którym zapisane są kompozycje Mattea da Perugia, posiada konkordancje z rękopisami Kras 52 i Wn 378. Pełny wykaz konkordancji zamieszcza Perz w «*Antiquitates Musicae in Polonia*», dz. cyt., t. 13, s. XXIII, XXVII.

38 F. Ludwig, *Die mehrstimmige Messe des XIV Jahrhunderts*, „Archiv für Musikwissenschaft” 1925, nr 4, s. 417–435.

Dufaya nie odnajdujemy w Kras 52 i Wn 537, można przypuszczać, iż kompozytor znał repertuar europejski, który nie został udokumentowany w obydwu zabytkach polskich³⁹.

Trzeba jednak raz jeszcze podkreślić, iż aby uzyskać wyczerpującą odpowiedź na pytanie, czy podobieństwa rozwiązań warsztatowych świadczą o związkach twórczości mszalnej Mikołaja z Radomia, Zacary da Teramo i Ciconii, czy też mają charakter przypadkowy i wynikają raczej z operowania przez wszystkich trzech twórców obiegowym językiem muzycznym epoki, należałoby przeprowadzić gruntowne badania analityczne nad repertuarem mszalnym I połowy XV wieku, z uwzględnieniem znacznie szerszego korpusu dzieł niż muzyka zachowana w zabytkach przekazujących twórczość Radomskiego. Taki też wniosek nasuwa lektura wspomnianego już artykułu Marie Verstraete *Die Ordinariusmvertongen Mikołaj Radomskis*⁴⁰. Verstraete w swoim artykule również poddaje analizie porównawczej dzieła mszalne Radomskiego, Zacary da Teramo i Ciconii. Jej analiza koncentruje się także na cechach techniki kompozytorskiej, interesuje ją jednak przede wszystkim dyspozycja głosów, technika kontrapunktyczna oraz środki muzycznej interpretacji tekstu. Mniej miejsca poświęca badaczka zagadnieniom związanym z podejściem do kształtowania gatunku mszalnego, w tym przypadku ujednociania par mszalnych, nie podejmuje ona również tematów związanych z oddziaływaniem muzyki świeckiej na części mszalne w XV wieku. Skoncentrowanie się w większym stopniu na nieco innych obszarach niżeli poruszone w niniejszym artykule doprowadza jednak Verstraete do bardzo interesujących, a zarazem zbliżonych do zaprezentowanych tutaj wniosków. Stwierdza ona bowiem, iż podstawowe umiejętności kompozytorskie Mikołaja z Radomia nie kształtowały się pod wpływem Ciconii i Zacary da Teramo, lecz ich wpływ w najlepszym wypadku jest widoczny tylko w pojedynczych efektach⁴¹. Nie sugeruje ona również, aby twórczość któregoś z tych kompozytorów była Radomskiemu bliższa niż innych.

39 Rękopisy Kras 52 i Wn 378 nie zawierają żadnego utworu Guillaume'a Dufaya.

40 M. Verstraete, dz. cyt. (por. przyp. 1).

41 Do owych efektów, o jakich mówi Verstraete, należą m.in. hoquetowe opracowanie słowa „pax” (por. przykład 5ab), a także przejęte, jak sugeruje autorka, od Zacary da Teramo *divisi* głosów w trzeciej parze mszalnej Radomskiego oraz podobne kształtowanie kadencji. Warto też wskazać, iż według autorki w drugiej parze

Ponadto niemiecka muzykolog stawia hipotezy dotyczące, jak dotąd nieznaną, biografii Mikołaja z Radomia. Sugeruje ona, iż najprawdopodobniej Radomski swoją podstawową wiedzę z teorii muzyki i kompozycji zdobywał w Polsce. Prawdopodobny według niej jest także fakt, że Nicolaus Gerald de Radom obdarzony beneficjami w 1390 roku przez papieża Bonifacego IX jest tożsamy z osobą kompozytora⁴² i może właśnie w roku 1390 spotkał, przebywając w Rzymie, Zacarę da Teramo i Ciconię⁴³.

Autorka niniejszej pracy nie stawia sobie za cel tworzenia kolejnych hipotez dotyczących biografii Mikołaja z Radomia, choć dokładna analiza dwuczęściowych cykli mszalnych skłania do zanegowania powtarzanego przez muzykologów stwierdzenia, iż w twórczości Radomskiego widoczny jest szczególny wpływ Antonia Zacary da Teramo⁴⁴, uznawanego na podstawie wielokrotnie już przywoływanych badań Marii Szczepańskiej za domniemanego nauczyciela polskiego twórcy. Szczegółowa analiza stylistyczno-porównawcza zachowanych źródeł wskazuje, iż na usankcjonowanie domniemanej szczególnej więzi Radomski – Zacara da Teramo nie da się znaleźć wystarczających dowodów.

mszalnej Mikołaj z Radomia kształtuje budowę formalną podobnie jak Ciconia w *Gloria* (8) – analogie dotyczą dwuczęściowej budowy i zmiany menzury w podobnym miejscu. Efektów takich wymienia Verstraete jeszcze więcej, choć te wskazane tutaj zdają się najbardziej transparentne. Zob. tamże, s. 141–143.

42 Nazwisko Mikołaja z Radomia występuje wielokrotnie w aktach papieskich Bonifacego IX z 1390 roku. Henri Musielak w artykule *W poszukiwaniu materiałów do biografii Mikołaja z Radomia* podaje, iż wspomnianego tam Nicolausa Gerald de Radom nowo mianowany papież rzymski obdarzył beneficjami, przypuszczalnie za jakieś zasługi (H. Musielak, *W poszukiwaniu materiałów do biografii Mikołaja z Radomia*, „Muzyka” 1973, nr 1, s. 83). Badania historyków muzyki, zwłaszcza Mirosława Perza, dopuszczają prawdopodobieństwo łączenia postaci kompozytora z Nicolausem Gerald de Radom (M. Perz, *Kontrafaktury ballad...*, dz. cyt., s. 107).

43 M. Verstraete, dz. cyt., s. 144.

44 Hipotezę, iż utwory Radomskiego wykazują najbliższe pokrewieństwo stylistyczne z twórczością Zacary da Teramo, za Szczepańską powtórzył M. Perz w swoich publikacjach: *Kontrafaktury ballad...*, dz. cyt., s. 107; *Il carattere internazionale...*, dz. cyt., s. 158; *Wokół Mikołaja Radomskiego...*, dz. cyt., s. 70. Pojawia się ona również w następujących pozycjach: K. Morawska, *Twórczość Mikołaja z Radomia*, dz. cyt., s. 262; też, *Mikołaj z Radomia*, dz. cyt., s. 262–263; B. Schmid, *Nikolaus von Radom*, [w:] *Die Musik Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, red. L. Finscher, t. 12, Kassel 2006, s. 1122.

Bibliografia

- Bent M., *Ciconia, Johannes*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 3, London 2001.
- Bukofzer M.F., *Studies in Medieval & Renaissance Music*, New York 1950.
- Cuthbert M.S., Nyikos E., *Style, Locality, and the Trecento Gloria. New sources and a Reexamination*, „Acta Musicologica” 82 (2010).
- Fallows D., *Zacara da Teramo, Antonio*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 29, London 2001.
- Fischer K. von, *Kontrafakturen und Parodien italienischer Werke des Trecento und frühen Quattrocento*, „Annales Musicologiques” 5 (1957).
- Ludwig F., *Die mehrstimmige Messe des XIV Jahrhunderts*, „Archiv für Musikwissenschaft” 1925, nr 4.
- Mikołaj z Radomia*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, red. E. Roźnowski, Wrocław 1986.
- Morawska K., *Mikołaj z Radomia*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. 6 (M), Kraków 2000.
- Morawska K., *Średniowiecze. Część 2: 1320–1500*, seria «Historia Muzyki Polskiej», red. S. Sutkowski, t. 1, Warszawa 1998.
- Musielak H., *W poszukiwaniu materiałów do biografii Mikołaja z Radomia*, „Muzyka” 1973, nr 1.
- Noguera F.M., *Mass*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 16, London 2001.
- Pirrotta A., *Considerazioni sui primi esempi di Missa parodia*, [w:] *Atti del congresso internazionale di musica sacra*, red. A. Addamiano, F. Luisi, Roma 1950.
- Perz M., *Il carattere internazionale della opera di Mikołaj Radomski*, „Musica Disciplina” 41 (1987).
- Perz M., *Kontrafaktury ballad w rękopisie Krasińskich nr 52 (PL-Wn 8054)*, „Muzyka” 1992, nr 4.
- Perz M., *Radomski, Mikołaj*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 20, London 2001.
- Perz M., *The Structure of the Lost Manuscript from the National Library in Warsaw, No. 378 (WarN 378)*, [w:] *From Ciconia to Sweelinck. Donum Natalicium Willem Elders*, red. A. Clement, E. Jas, Amsterdam 1994.
- Perz M., *Wokół Mikołaja Radomskiego z figlami błazna Bobika*, [w:] *Muzykolog wobec świadectw źródłowych i dokumentów*.

- Księga pamiątkowa dedykowana Profesorowi Piotrowi Poźniakowi w 70. rocznicę urodzin*, Kraków 2009.
- Schmid B., *Nikolaus von Radom*, [w:] *Die Musik Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, red. L. Finscher, t. 12, Kassel 2006.
- Strohm R., *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge 1993.
- Szczepańska M., *Nowe źródło do historii muzyki średniowiecznej w Polsce*, [w:] *Księga pamiątkowa ku czci profesora dr. Adolfa Chybińskiego*, Kraków 1930.
- Szczepańska M., *Studia o utworach Mikołaja Radomskiego*, „Kwartalnik Muzyczny” 1949, nr 25, nr 29–30.
- Szczepańska M., *Zabytki muzyki wielogłosowej XV wieku*, [w:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 1, *Kultura staropolska*, red. Z. Szweykowski, Kraków 1958.
- Verstraete M., *Die Ordinariusvertonungen Mikołaj Radomskis*, „Troja. Jahrbuch für Renaissancemusik” 12 (2013), wyd. 2016.
- Węgrzyn-Klisowska W., *Kilka uwag o kształtowaniu frazy w twórczości mszalnej Mikołaja z Radomia*, „Muzyka” 1973, nr 1.
- Węgrzyn-Klisowska W., *Styl części mszalnych Mikołaja z Radomia*, praca magisterska, Instytut Muzykologii UW, Warszawa 1969.

Wydania źródłowe i transkrypcje

- Early Fifteenth-Century Music. Antonius Zachara de Teramo, Magister Zacharias, Nicolaus Zacharie, Antonius Romanus*, red. G. Reaney, seria «Corpus Mensurabilis Musicae», t. 11/VI, Roma 1977.
- Italian Sacred and Ceremonial Music*, red. K. von Fischer, F.A. Gallo, seria «Polyphonic Music of the Fourteenth Century», t. 13, Monaco 1987.
- Sources of Polyphony up to c. 1500. Facsimiles*, red. M. Perz, seria «Antiquitates Musicae in Polonia», t. 13, Warszawa–Graz 1973.
- Sources of Polyphony up to c. 1500. Transcriptions*, red. M. Perz, seria «Antiquitates Musicae in Polonia», t. 14, Warszawa–Graz 1976.
- The Works of Johannes Ciconia*, red. M. Bent, A. Hallmark, seria «Polyphonic Music of the Fourteenth Century», t. 24, Monaco 1985.

Abstract

The Ordinarium Parts of the Mass by Nicolaus de Radom in relation to works by Antonio Zacara da Teramo and Johannes Ciconia

The aim of the article is to bridge the gap in the study of Nicolaus de Radom's output by presenting a comparative analysis of his works as juxtaposed with other European artists. The prevailing opinion of musicologists, such as Maria Szczepańska and Mirosław Perz, is that Nicolaus de Radom's music is closely related to the works of northern Italian composers. However, such a claim has not yet been supported with the detailed comparative analysis. The article presents the analysis of the manuscripts Kras 52 and Wn 378, signed by Nicolaus de Radom, confronted with selected masses by Johannes Ciconia and Antonio Zacara da Teramo. A detailed analysis of a two-sectioned cyclic mass helps to distinguish certain similarities and differences in the unification of the Mass pairs, as they are exemplified in the music of the composers. The works of all of the three artists manifest secular songs' influence on the shaping of the Mass as a genre, although each composer adapts it in a slightly different way. Moreover, it is stated that a thorough analysis of the 15th-century Masses is necessary to determine whether there are any links between Nicolaus de Radom's, Antonio Zacara da Teramo's and Johannes Ciconia's works, and whether there are any similarities in their compositional technique. Presented analysis of de Radom's, Zacara da Teramo's and Ciconia's Masses refutes the claim that Nicolaus de Radom's output bears closest relation to those of Zacara da Teramo's. The results of the study reveal that there are no straightforward examples which would support such a theory.

Keywords

Nicolaus de Radom, Johannes Ciconia, Antonio Zacara de Teramo, ars nova, mass