

Bogna Augustyniak

Sekwencje mszalne w czesko-polskiej provincji franciszkańskiej XIII-XIV wieku : wybrane zagadnienia

Saeculum Christianum : pismo historyczno-społeczne 7/2, 101-145

2000

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

BOGNA AUGUSTYNIAK

SEKWENCJE MSZALNE W CZESKO-POLSKIEJ PROWINCJI FRANCISZKAŃSKIEJ XIII–XV WIEKU – WYBRANE ZAGADNIENIA*

Poświadczony źródłowo na przestrzeni wieków wyjątkowy kształt kultury muzycznej franciszkanów¹ uzasadnia podjęcie studiów nad jej najstarszą warstwą – monodią religijną. Co więcej, w świetle działalności duszpasterskiej Braci Mniejszych charakteryzującej się, obok kultywowania tradycyjnej pobożności, adaptacją nowych form² jak choćby w większym niż dotąd stopniu wykorzystaniem widowiska i teatru³, śpiew, jako stały i konieczny element liturgii, a przy tym nieodmiennie doskonały środek ekspresji, spełniać zaczyna coraz szerszą rolę. Tak zatem pytanie o praktyczny wymiar i charakter realizacji założonej reguły franciszkańskiej w odniesieniu do muzyki kieruje uwagę ku średniowiecznym formom monodii. Spośród nich to właśnie sekwencja⁴ jest tą, która bezpośrednio związana z liturgią mszalną zawiera przecież pierwiastek

* Artykuł jest streszczeniem pracy magisterskiej pt.: *'Sekwencje mszalne w czesko-polskiej prowincji franciszkańskiej XIII-XV wieku'* napisanej w Zakładzie Historii Muzyki Polskiej Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego pod kier. prof. dr hab. Mirosława Perza.

¹ Na ten temat zob. rozdz. I. 3: *Kultura muzyczna franciszkanów* (a także wykaz literatury przedmiotu), B. Augustyniak, *Sekwencje mszalne w czesko-polskiej prowincji franciszkańskiej XIII-XV wieku*. Warszawa 1998, ss. 11-17, (maszynopis w Bibliotece Instytutu Muzykologii UW).

² A. Kłoczowski, *Od pustelni do wspólnoty*. Warszawa 1988, s. 186-67.

³ G. D u b y, *Czasy katedr*. Warszawa 1976, s. 268.

⁴ Niemal legendarną sławą twórcy gatunku sekwencji cieszył się benedyktyński mnich z St. Gallen Notker Balbulus, głównie zaś za sprawą swojej 'deklaracji twórczej' tzw. *proemium* otwierającego kolekcję jego utworów zebranych około 880, a ofiarowanych biskupowi Vercelli – Liutwardowi w 884 roku (przekład angielski *proemium* zob. R. Crock er, *Sequence*. New Grove Dictionary of Music. London, 1981, T. 17, s. 141).

Teksty najstarszych sekwencji odznaczały się zmienną długością sylabiczną wersów. Tekst bowiem, zdeterminowany rysunkiem melodii, nie był związany z żadną konkretną formą wierszową. Dorobiony do pozbawionej słów serii nut (*sequentii*), posiadał tyle sylab, ile odpowiadającej mu fragment melodii posiadał nut, tekst ów, rzecz jasna nie miał żadnego związku z wierszem ani metrycznym ani rytmicznym – lecz był czystą prozą E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Kraków 1997, s. 12.

twórczy, zmienny, a przez to najwyraźniej ujawnia sferę przenikania *sacrum* i *profanum*⁵, a ściślej, płaszczyznę wzajemnych wpływów muzyki wyższej i ludowej⁶.

Początek dynamicznej działalności Braci Mniejszych, w interesującym nas rejonie Europy środkowo-wschodniej⁷, przypada na pierwszą połowę XIII wieku. W 1230 dokonano podziału prowincji Germanii na dwie nowe prowincje: reńską i saską. To właśnie z Saksonii, której prężną i wpływową stolicą był Magdeburg, wyszli franciszkanie na Północ i Wschód, by niebawem osiąść w pięciu nowopowstałych prowincjach: duńskiej, obejmującej całą Skandynawię, czesko-polskiej, austriackiej i węgierskiej. Przyjęcie na wzór dominikanów organizacji prowincjalnej dokonało się ostatecznie w 1239 roku na kapitule generalnej w Rzymie, a zatwierdzona przez papieża Grzegorza IX liczba 32 prowincji przetrwała do końca XV wieku⁸.

W ramach generalnej reformy 1239 roku, decyzją władz zakonnych, Polska i Czechy utworzyły jedną prowincję w skład której weszło 7 kustodii. Trzon prowincji tworzyły Czechy, Morawy oraz Śląsk, jako że na ziemiach polskich franciszkanie pojawili się najpierw we Wrocławiu, który też na długo stał się najważniejszym ośrodkiem ich działalności na tym obszarze. O ile stolicą prowincji dominikańskiej, nazywanej zresztą zawsze *polską*, (choć podobnie jak u Braci Mniejszych w jej skład wchodziły również ziemie czeskie), był Kraków, to dla franciszkanów, przynajmniej do czasów wojen husyckich, centralnym ośrodkiem była Praga, prowincję zaś określano jako czesko-polską lub polsko-czeską⁹.

Wobec ograniczonej ilości liturgicznych przekazów źródłowych¹⁰ trudno jednoznacznie ocenić w jakim stopniu omawiany repertuar sekwencyjny oddaje rzeczywiste preferencje i potrzeby środowiska Minorytów w Polsce w XIII–XIV wieku. Mimo to ustalenie w jakiej mierze rękopisy te ‘...korzystają

⁵ Na temat interpretacji muzyki w kategoriach *sacrum* i *profanum* zob. *Współczesna polska religijna kultura muzyczna* – Materiały z sympozjum Instytutu Muzykologii KUL – Lublin – 16-17 II 1989.

⁶ Zob. B. Bartkowski, *Polskie śpiewy w żywej tradycji*. Warszawa 1989.

⁷ Terminem Europa środkowo-wschodnia przyjęło się w literaturze określać ziemie: królestwa węgierskiego i czeskiego wraz z Łużycami, księstwa austriackie, monarchię Piastów, później Jagiellonów oraz tereny państwa krzyżackiego. Por. J. Kłoczowski, *Rozwój środkowo-wschodniej Europy w XIV wieku*. W: *Sztuka i ideologia XIV wieku*. Warszawa 1975 oraz A. Karłowska-Kamzowa, *Malarstwo gotyckie Europy środkowo-wschodniej. Zagadnienia odrębności regionu*. Warszawa-Poznań, 1982.

⁸ Bibliografię, w tym periodyki, omawia Kłoczowski, *Bracia mniejsi w Polsce średniowiecznej*. W: *Zakony franciszkańskie w Polsce*. Lublin 1982, s. 14, tam również omówienie literatury dotyczącej początków działalności franciszkańskiej w Europie środkowo-wschodniej.

⁹ K. Kantak, *Franciszkanie polscy*. T. 1, Kraków 1937; A. Kłoczowski, *op. cit.*, s. 1.

¹⁰ Chodzi tu nie tylko o zbiory zaginione lub zniszczone, ale także o niemiarodajną dokumentację zachowanych i brak szczegółowych katalogów.

z europejskiego dorobku sekwencyjnego i jakie wpływy ukształtowały repertuar liturgiczny wykonywany w Polsce oraz jaki jest wkład rodzimej twórczości...¹¹ stanowi ważny i aktualny problem badawczy¹².

Przekonanie o znaczeniu muzyki jako specjalnego narzędzia duszpasterskiego w misji franciszkanów, wypływające między innymi z obserwacji muzycznej aktywności włoskich bractw tercjarzy¹³, implikowało poszukiwanie w repertuarze rodzimych wspólnot takich form muzycznych, które w realizowaniu owych zbożnych celów byłyby najbardziej pomocne. Po lekturze wybranych rękopisów franciszkańskich okazało się, iż poza obligatoryjnym porządkiem *ordinarium* i *proprium missae*, to właśnie sekwencje najliczniej wzbogacają franciszkański obrządek liturgiczny. Kolejny krok w postępowaniu badawczym wyznaczyło pytanie do jakiego stopnia utwory składające się na repertuar franciszkański od-

¹¹ J. Pikulik, *Indeks sekwencji w polskich rękopisach muzycznych*. Warszawa 1974, s. 11.

¹² Podstawą studiów źródłowych nad monodią średniowieczną pozostaje od lat *Analecta Hymnica Medii Aevi* red. G. M. Dreves, C. Blume, H. Bannister. Leipzig, 1886-1922. Tekstom sekwencji poświęcono 11 tomów. Niekompletne wykorzystanie polskich przekazów rękopiśmiennych ogranicza przydatność *Analecta* do badań nie tylko nad twórczością polską, ale i śpiewanym w polskich diecezjach i prowincjach zakonnych średniowiecznym repertuarem monodycznym.

Kluczową pozycją bibliograficzną jest *Repertorium Hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, squences, tropes en usage dans l'église latine depuis les origines jusqu'à nos jours*. Pod red. U. Chevaliera. Louvain-Brussels. 1892-1922. Dane bibliograficzne dla sekwencji z polskich źródeł wraz z odnośnymi uwagami muzykologiczno-filologicznymi zawiera *Index Sekwencji w Polskich Rękopisach Muzycznych* J. Pikulika, Warszawa 1974.

Edycje tekstów z melodiami obejmują na ogół wąskie grupy repertuaru i dotyczą kompozycji autorskich, zawartości rękopisów, a także repertuaru środowiskowego. W Polsce, w serii *Musica Medii Aevi*, wydano najstarsze zachowane zapisy sekwencji, J. Pikulik, *Sekwencje polskie*, Musica Medii Aevi IV. Kraków 1973. W kategorii badań nad wydzielonym z szerokiego zakresu form sekwencyjnych repertuarem zakonnym wspomnieć należy prace Morawskiego dotyczące sekwencji ze źródeł cysterskich: J. Morawski, *Ze studiów nad sekwencjami cysterskimi w Polsce*. Musica Medii Aevi I, Kraków 1965 oraz tegoż autora *Notacja sekwencjarzy cysterskich*. Musica Medii Aevi VI, Kraków 1977. Odnośnie do sekwencji pochodzących z ksiąg franciszkańskich braku szerszej monografii w żaden sposób nie rekompensuje artykuł Bąka na temat średniowiecznych gradualów franciszkańskich, w którym autor przedstawia jedynie listę sekwencji zawartych w omawianych przez niego źródłach, F. Bąk, *Średniowieczne gradualy franciszkańskie*, Musica Medii Aevi III, Kraków 1969, s. 91. Śpiewy sekwencyjne jedynie wspominają również autorzy prac poświęconych franciszkańskim ksiągom liturgicznym: T. Maciejewski, *Graduale Fratrum Minorum Ord. St. Francisci [ca 1280]*, praca magisterska napisana w Katedrze Historii Muzyki Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego pod kier. H. Feichta, Warszawa 1961, s. 36; E. Truszczyńska, *Gradual ms 1 z Biblioteki Klarysek w Starym Sączu*, praca magisterska napisana w Zakładzie Źródeł i Analiz Muzyki Dawnej ATK, pod kier. J. Pikulika, Warszawa 1991, s. 63-64, nieco więcej uwagi poświęca sekwencjom A. Szczotka, *Gradual ms 205 – studium muzykologiczne*, praca doktorska napisana w Zakładzie Źródeł i Analiz Muzyki Dawnej ATK, pod kier. J. Pikulika, Warszawa 1991, s. 178-195.

¹³ G. Duby, *op.cit.*, s. 286, J. Stevens, *Lauda*. New Grove Dictionary of Music. London 1981, T. 10, s. 589.

powiadają utartej formie sekwencji, a w jakim wchłaniają elementy nowego stylu muzycznego czy też realizują odmienne schematy formalne.

I. Systematyka repertuaru sekwencji na podstawie komentowanych źródeł.

Podstawę źródłową niniejszej pracy stanowi siedem rękopisów należących do rodziny franciszkańskiej¹⁴ prowincji czesko-polskiej: datowane na drugą połowę XIII wieku, trzy graduały z klasztoru klarysek w Starym Sączu (PL SS 1, PL SS 2, PL SS 2a)¹⁵, graduał klarysek z Kościoła św. Andrzeja z Krakowa (PL Kr 205)¹⁶, *graduał franciszkanów z Płocka (PL Pl VI 3 5 B)*¹⁷, *nieznanej proveniencji XIV-wieczny czeski graduał franciszkański (Č Pr I E 12)*¹⁸, przechowywany obecnie w Bibliotece Uniwersyteckiej w Pradze oraz najpóźniejszy, opatrzony datą 1418, graduał klarysek gnieźnieńskich (PL Gn 170).

W świetle rozpowszechnionej praktyki notowania sekwencji w końcowej części rękopisu, brak ostatnich kart w rękopisie PL SS 1 nie pozwala ustalić jak wiele utworów tego rodzaju zawierał¹⁹. *Z kolei nota zapisana w świątecznym formularzu Zesłania Ducha Świętego: ‘Infra octava quotidie dicitur sequentiam, scilicet Sancti Spiritus vel Veni, Sancte Spiritus’ – pozwala domyślać się posiadania przez zakon osobnego prozarium*²⁰, ponieważ we wspomnianym formularzu sekwencje te nie występują. Formularz o Trójcy Świętej – niekompletny – stanowi w PL SS 1 jedynie introit *Benedicta sit sancta Trinitas* oraz strofy 4b i 5 ab sekwencji zidentyfikowanej jako *Adoremus unitatem*. Tym samym jest to jedyny ślad sekwencji w tym kodeksie²¹.

PL SS 2 notuje następujące sekwencje: dopisaną w XVIII wieku *Mittit ad Virginem*, (de BMV), ‘W Adwent na Roraty R. 1. 38 Novembris 30’ (f. 14v-15r), także dopisaną później w stosunku do pierwotnej zawartości kodeksu w ramach formularza prozę *Benedicta semper sancta sit* (f. 217), (de Sancta Trinitate), wreszcie zapisane tę samą notacją co cały rękopis *Caput draconis ultimum*, (f. 381v), (de s. Francisco), *Psallat ecclesia mater*, (f. 382r), (in dedicatio-

¹⁴ Listę graduałów franciszkańskich podaje F. Bąk, *op. cit.*, s. 91.

¹⁵ Z nowszych opracowań zob. prace magisterskie powstałe w Katedrze Muzykologii Kościelnej ATK pod kier. J. Pikulika – na podstawie niepublikowanego katalogu prac magisterskich ATK dostępnego w tamtejszej Bibliotece.

¹⁶ A. Szczotka, *op. cit.*

¹⁷ T. Maciejewski, *op. cit.*

¹⁸ V. Ploček, *Catalogus Codicum Notis Musicis Instructoris Academia Praga*, Praga, 1973.

¹⁹ Z tego też powodu PL SS 1 pozbawiony jest części *ordinarium missae*.

²⁰ E. Truszczyńska, *op. cit.*, s. 63-64.

²¹ W PL Kr 205, w uroczystość Świętej Trójcy proza *Trinitas, Unitas Deitas* następuje po graduale. Uważa się przy tym, że zarówno *Adoremus unitatem* jak i *Trinitas, Unitas, Deitas* obecne są polskiej tradycji, większość bowiem rękopisów notuje w tym kontekście sekwencję: *Benedicta semper sancta sit Trinitas*.

ne templum). W datowanym na XIII wiek *Antiphonarium franciscanum de tempore* (PL SS 389/1) znajduje się dopisana na końcu sekwencja *Salve Mater Salvatoris*²².

Podobnie w drugim, późniejszym nieco *Antiphonarium proprium de sanctis* (PL SS 388/3) ze Starego Sącza, dopisano sekwencję o męczenniku *Spe mercedis et corone stetit martyr in agone*²³. Niewielką ilość sekwencji zawiera także kodeks płocki PL PI VI^{3 5 B}: *Sancti Spiritus assit nobis* (f. 232), *Verbum bonum et suave*, (niekompletna, f. 236v), jako dodatki zanotowano także: *Lauda Sion Salvatorem*, (f. 253r), sekwencję o początkowych słowach: *Ut clascernem hae Virgine...* oraz *Mittit ad Virginem*²⁴ (253v).

Najliczniej notują sekwencje trzy graduale franciszkańskie: PL SS 2a (Stary Sącz, XIII/XIV w.), Ć Pr I E 12 (Czechy, XIV w.) oraz PL Gn 170 (Gniezno, XV w.). Oto ich kolejność:

PL SS 2a:

1. Grates nunc omnes, (f. 353v), de Nativitate Christi,
2. O felix haec novitas, (f. 353v), ut supra,
3. Letabundus, (f. 355r), ut supra,
4. Festa Christi omnis / christianitas, (f. 357), in Epiphania,
5. Victimae paschali laudes, (f. 357v), de Resurrectione,
6. Mane prima sabbati, (f. 359r), ut supra,
7. Rex omnipotens, (f. 362v) de Ascensione,
8. Sancti Spiritus assit, (f. 363r), de Sancto Spiritu,
9. Veni Sancte Spiritus, (f. 365v), ut supra,
10. Benedicta semper sancta sit, (f. 367r), de Sancta Trinitate,
11. Lauda Sion Salvatorem, (f. 369r), de Corporis Christi,
12. Congaudentes exultemus, (f. 371v), de s. Nicolao,
13. (incipit nieczytelny) (f. 373v),
14. Gaude felix sponsa Christi, (f. 379r), de BMV,
15. Sancti baptiste / Christi, (f. 381r), de s. Iohanne Baptista,
16. Petre summe Christi pastor, (f. 381v), de ss. Petro et Paulo,
17. Congaudent angelorum / chori, (f. 383r), de Assumptione BVM,
18. Stirpe Maria regia, (f. 385r), de Nativitate BMV,
19. Hodiernae lux diei / celebris, (f. 387r), de BMV,
20. Ave preclara maris stella, (f. 387v), de BMV,
21. Letabundus Francisco de cantet, (f. 391r), de s. Francisco,
22. Superne matris gaudia, (f. 391v), de Martiribus,
23. Laude clara canticorum, (f. 393v), de Apostolis,

²² *Index sekwencji w polskich rękopisach muzycznych* J. Pikulika, Warszawa 1974, wykorzystując jako bazę źródłową wyłącznie graduale i sekwencjarze nie odnotowuje wspomnianych przekazów sekwencji, por. tamże s.: 126 i 134.

²³ Por. powyższe uwagi (przypis 52).

²⁴ T. Maciejewski, *op. cit.*, s. 23–36.

24. Qui sunt isti qui ut nubes, (f. 395v), de Apostolis,
25. O beata beatorum, (f. 397r), de Martiribus,
26. Adest dies letitiae, (f. 397v), de Confessore,
27. Psallat ecclesia mater, (f. 401v), de Dedicatione Ecclesiae,
28. Ave Maria gratia plena, (f. 401r), de BMV,
29. Gaude Mater luminis, (f. 401v), de BMV,
30. Imperatrix gloriosa, (f. 401v), de BMV.

PL Gn 170²⁵:

1. Grates nunc omnes, (f. 246r), de Nativitate Domini,
2. Eya recolamus laudibus, (f. 246), de Nativitate Domini,
3. Felix haec novitas, (f. 248v), ut supra,
4. Hanc concordii famulatu, (f. 248r), de s. Stephano,
5. Verbum dei deo natum, (f. 248v), de s. Iohanne Evangeliste,
6. Letabundus exultet fidelis, (f. 251r), de Circumscisione,
7. Festa Christi omnis / Christianitas, (f. 252v), in Epiphania,
8. Dixit Dominus ex basan, (f. 253r), de s. Paulo,
9. Concentu parili hic te maria, (f. 254r), de Purificatione,
10. Victimae paschali laudes, (f. 256v), de Resurrectione,
11. Mane prima sabbati, (f. 257v), ut supra,
12. Virginis mariae laudes, (f. 258v), de BMV Tempore Paschali,
13. O preclara Adalberti, (f. 259r), de s. Adalberto,
14. Laudes crucis attolamus, (259v), de s. Cruce,
15. Psallat chorus in hac die, (f. 261r), de s. Stanisłao,
16. Rex omnipotens, (f. 262r), de Ascensione,
17. Sancti Spiritus assit nobis, (f. 246v), de Sancto Spiritu,
18. Veni Sancte Spiritus, (f. 265r), ut supra,
19. Benedicta / semper sancta sit, (f. 266r), de Sancta Trinitate,
20. Lauda Sion Slvatorem, (f. 267r), de Corpore Christi,
21. Sancti baptiste / Christi, (f. 269r), de s. Iohanne Baptistae,
22. Petre summe Christi pastor, (f. 270r), de s. Petro,
23. Caeli enerrant gloriam Dei, (f. 271r), in divisio Apostolorum,
24. Margaretham pretiosam, (f. 273r), de s. Margarete,
25. Laus tibi Christe / qui es creator, (f. 274r), de s. Maria Magdalena,
26. Stola iocunditatis alleluja, (f. 276v), de s. Laurenntius,

²⁵ Gnieźniński graduał PL Gn 170 notuje 49 sekwencji. Zapisane w ostatniej części rękopisu tworzą one rodzaj sekwencjarza (ff. 246-300), jedynie 4 prozy znajdują się poza tę grupą: w *pars de sanctis*, f. CLXXII: *Sonet vox ecclesiae*, w dopisie skryptora Stanisława, f. 227: *Veni praeclarsa Domina*, natomiast *Ave Maria gratia plena*, podobnie jak *Audi nos Maria nam te filius* w dopisie skryptora Mikołaja, ff. 300-302. Obszerny przekaz sekwencji, poświadczających lokalny kult świętych, pod względem ilości i zróżnicowania nie znajduje analogii w polskich źródłach franciszkańskich sprzed reformy zakonu.

27. Congaudent angelorum, (f. 277r), de Assumptione,
 28. Psallite regi / nostro psallite, (f. 278r), in decollatione s. Iohannis Baptistae,
 29. Stirpe maria regia, (f. 280v), de Nativitate BMV,
 30. Jocundare plebs fidelis, (f. 281v), de Evangelistis,
 31. Reministens beati sanguinis, (f. 282r), de s. Cruce,
 32. Caput draconis ultimum, (f. 285v), de s. Francisci,
 33. Omnes sancti seraphim, (f. 286v), de Omnibus Sanctis,
 34. Sacerdotem Christi Martinum, (f. 287v), de s. Martino,
 35. Gaude Sion quod egressus, (f. 288v), (*nota dopisana innym charakterem pi-sma*) de s. Elizabeth,
 36. Sanctissime virginis votiva, (f. 289v), de s. Katherinae,
 37. Sacrosancta hodiernae festivitas, (f. 290), de s. Andreae,
 38. Congaudentes exultemus, (f. 292r), de s. Nocolao,
 39. Psallat ecclesia mater, (f. 294v), in Dedicationae Templum,
 40. Beata beatorum, (f. 294r), de Martiribus,
 41. Clare sanctorum senatus, (f. 295v), de Apostolis,
 42. Exultet filiae Sion, (f. 295v), de Virginibus,
 43. Verbum bonum et suave, (f. 267r), de BMV,
 44. Gaude mater luminis, (f. 297v), ut supra,
 45. Mittit da virginem, (f. 297r), ut supra,
 1. Imperatrix gloriosa, (f. 298r), ut supra,
 2. Hodierne lux diei, (f. 299r), ut supra,
 3. Hic sanctus cuius hodie, (f.300r) de quodlibet sancto,
 4. inne pismo, nota caudata: Ave Maria gratia plena, (f. 300r), de BMV,
 5. Recordare Virgo Mater + alleluja + Benedicamus Domino, (f 301r), ut supra,
 6. Audi nos Maria nam te filius Alleluja, (f. 302v), *divisio prosae* Ave praeclaris maris stalla Praeclara mundi Domina, (f. 302r), ut supra.
- Č Pr I E 12²⁶:
1. Grates nunc omnes, (f. 17r), de Nativitate Domini,
 2. Hanc concordii famulatu, (f. 17r), de s. Stephano,
 3. Verbum Dei Deo natum, (f. 18r), de s. Johanno Evangelistae,

²⁶ Pomocny w ustaleniu konkordancji okazał się również rękopis Mikołaja z Koźła OFM – rodzaj notatnika mieszczącego uwagi medyczne, teologiczne, moralne, a także traktat o muzyce oraz utwory poetyckie, w tym także sekwencje z zanotowaną melodią, w tym sekwencję *Ave Mater gratiae*. Rękopis znajduje się obecnie w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu, pod sygnaturą: Wru I. Q. 466, (olim Bras A); M. Perz, *W staropolską stronę. A jednak Notre Dame*, Ruch muzyczny, Warszawa 1971, nr 17. J. Kowolik, *Śląska twórczość poetycka w rękopisie Mikołaja z Koźła*, praca magisterska napisana w Zakładzie Źródeł i Analiz Muzyki Dawnej ATK, pod kier. J. Pikulika, Warszawa, 1974). Pośrednio w pracy wykorzystano również następujące źródła: Č Pr VI C 20b – XVI-wieczne *Cantatorium franciscanum*, zwane także *Graduale franciscanum* (C. Truhlíř, *Catalogus codicum manu scriptorum latinorum qui in c.r.*

4. Aquilam (*divissio prosae* Verbum Dei Deo natum), (f. 18r), ut supra,
5. Festa Christi omnis / Christianitas, (f. 20v), In Epiphania,
6. Surgit Christo cum tropheo, (f. 22r), de Resurrectione,
7. Victimae paschali laudes, (f. 23v), ut supra,
8. Mundi renovatio nova, (f. 24v), ut supra,
9. Summi triumphum regis, (f. 25v), de Ascensione,
10. Sancti Spiritus assit nobis, (f. 27r), de Sancto Spirito,
11. Veni Sancte Spiritus, (f. 28r), ut supra,
12. Benedicta / semper sit, (f. 30v), de Sancta Trinitatae,
13. Lauda Sion Salvatorem, (f. 31r), de Corpore Christi,
14. Sancti baptistae / Christe, (f. 33v), de s. Johanne Baptista,
15. Petre summe Christi pastor, (f. 34v), de ss. Apostolis Petri et Pauli,
16. Caeli enarrant gloriam Dei, (f. 35v), de divisione Apostolorum,
17. Laus tibi Christe / qui es creator, (f. 38r), de s. Maria Magdalena,
18. Psallite regi / nostro psallite, (f. 40r) de Decollatione s. Johannis Baptistae,
19. Summi regis archangele, (f. 41r), de s. Michaelae Archangelo,
20. Omnes sancti Seraphin, (f. 42r), de Omnibus Sanctis,
21. Si vis vera frui luce, (f. 43r), Inventio s. Crucis,
22. Caeli solem imitantes, (f. 44v), de Apostolis,
23. Spe mercedis et corone, (f. 46r), de Uno Martyre,
24. O beata beatorum, (f. 46v), de BMV,
25. Laude clara canticorum, (f. 47v), de Apostolis,
26. Dilectus Deo et hominibus, (f. 49r), de Confessoribus,
27. Exultet filiae Sion, (f. 49v), de Virginibus,

²⁶ *bibliotheca publica atque universitatis Pragensis asservantur*. Praga 1905 – 1906, C 1079), zawierające śpiewy mszalne głównie zaś graduale, alleluja i tractus (ff. 1v-84r) (V. Plocek, *op. cit.*, ss. 181-188). W dalszej części rękopisu znajduje się *ordinarium missae* (ff. 84v-92v), a następnie *proprium sanctorum* (ff. 93r-108v). Na końcu kodeksu wpisano sekwencje (ff. 98r-108v):

Lauda Sion Salvatorem, de Corpore Christi,
Exultet filiae Sion, de Virginibus.

Č Pr XII A 17 – XV-wieczny *Codex mixtus* pochodzący z nieokreślonego bliżej klasztoru klawrysek, przechowywany obecnie w Bibliotece Uniwersyteckiej w Pradze. Autorzy *Analecta Hymnica* określają ten rękopis jako *Cantuarium S. Clarae Crumloviensis* (V. Plocek, *op.cit.*, s. 426) W kodeksie tym zanotowano następujące sekwencje:

Festum Mariae venerantes, (f. 4v), in Conceptione BMV,
Clara lux apparuit mundo quando claruit, (f. 11v), de s. Clara,
Sonet vox ecclesiae, (f. 13v), de s. Clara,
Laetabundus, (f. 16r), de s. Francisco,
Ave verbum dei parens, (f. 19v), in festo Visitationis BMV,
Virginis Mariae laudes, (f. 21v), de BMV,
Rex per portum caritatis, (f. 31v), de s. Clara,
Stabat Mater dolorosa, (f. 41v), de BMV.

Č Pr XIV A 2 *Graduale speciale* – XVI-wieczny kodeks franciszkański nieokreślonej proveniencji – obecnie również przechowywany w praskim *Clementinum*.

28. Ceciderunt in preclaris, (f. 51r), de s. Francisco,
29. Caput draconis ultimum, (f. 53v), ut supra,
30. Sonet vox ecclesiae, (f. 55r), in Dedicacionae Templum,
- 31 Plebs fidelis jubilat, (f. 56r), de s. Ludovico Episcopo,
32. Gaude felix sponsa Christi, (f. 57r), de BMV,
33. Gaude Sion quod egressus, (f. 57v), de s. Elizabeth,
34. Sanctissime virginis votiva, (f. 59v), de s. Katherina,
35. Coeli cives in colono, (f. 60v), de s. Francisco,
36. Novum sidus orientis, (f. 62r), ut supra,
37. Virginalis turma sexus, (f. 64v), de Undecim Milibus Virginum,
38. Clare sanctorum senatus, (f. 67r), de Apostolis,
39. Ave preclaris maris stella, (f. 69r), de BMV,
40. Imperatrix gloriosa, (f. 70r), de BMV,
41. Mittit ad virginem, (f. 71v), de /Adventu/ BMV,
42. Ave Maria gratia plena, (f. 73v), de BMV,
43. Verbum bonum et suave, (f. 74r), ut supra,
44. Veni Virgo vigrinum, (f. 75r), de BMV,
45. Mane prima sabbati, (f. 76r), de BMV, Tempore Paschali,
46. Ave mater gratiae, (f. 77v), de BMV,
47. Gaude Virgo Mater Christi, (f. 78r), de /Annuntiatione/ BMV,
48. Congaudent angelorum chori, (f. 78v), de Assumptione BMV,
49. Salve Mater Salvatoris, (f. 81r), de BMV,
50. Stirpe Maria regia, (f. 83v), de Nativitate BMV,
51. Ave maris stella, (f. 84v), ut supra.

III. Próba rekonstrukcji średniowiecznego repertuaru sekwencji u franciszkanów.

Dla rekonstrukcji repertuaru sekwencji franciszkańskich posłużyły trzy kodeksy zawierające najbogatsze prozaria: PL SS 2a, Č Pr I E 12, PL Gn 170. Franciszkański kalendarz liturgiczny zaczerpnięty został z *Chronologii Polskiej*²⁷. Święta, na które nie przewidywano sekwencji bądź nie zapisano ich we wspomnianych rękopisach, zostały w niniejszym zestawieniu pominięte.

Poniższe zestawienie trzech sekwencjarzy z liturgicznym kalendarzem franciszkańskim ujawnić ma stopień pokrewieństwa poszczególnych repertuarów – powtarzalność tytułów oraz analogię w układzie śpiewów – kolejność utworów. Rubryka I zawiera święta i uroczystości franciszkańskie (kolejność świąt cytowana za rekonstruowanym kalendarzem Włodarskiego²⁸ lecz tylko te, którym,

²⁷ *Chronologia Polska*. Red. B. Włodarski. Warszawa 1957.

w komentowanych źródłach towarzyszy stosowna sekwencja. Stąd brak w wykazie wielu świąt, głównie *de sanctis*, obchodzonych przez zakon, np.: Nawiedzenia NMP (2 VII), św. Agnieszki (21 I), etc.. Tradycyjnie za początek kalendarza liturgicznego przyjęto okres Adwentu, przypadający w grudniu. Kolejne rubryki II, III i IV zawierają tytuły sekwencji w poszczególnych rękopisach wraz z numerem folio, na którym zostały zapisane²⁹. Sekwencje zaopatrzone są w numery porządkowe nadane przeze mnie stosownie do kolejności ich występowania w źródłach.

²⁸ *Ibidem*, s. 190-194.

²⁹ Karty w PL SS 2a liczbowane są tylko cyframi nieparzystymi; w Č Pr I E 12 brak ciągłej foliacji; Pl Gn 170 zawiera foliację oryginalną, XV-wieczną, tylko na stronie verso.

Średniowieczne sekwencjarze franciszkańskie – próba rekonstrukcji repertuaru

źródła

Franciszkański kalendarz liturgiczny	PL SS 2a	C Pr I 12 E	PL Gn 170
Grudzień			
6 Nicolai ep. cf. 8 Conceptio Mariae v. (15 XII Octava) <i>de Adventu</i>	12. Congaudentes exultemus (f. 371v) 30. Ave Maria gratia plena (f. 401r) 31. Gaude Mater luminis (f. 401v) 32. Imperatrix gloriosa (f. 401v)	44. Ave Maria gratia plena (f. 73r) 42. Imperatrix gloriosa (f. 70r) 45. Verbum bonum et suave (f. 74r) 46. Veni Virgo virginum (f. 75r) 48. Ave Mater gratiae (f. 77v)	38. Congaudentes exultemus (f. 292r) 49. Ave Maria gratia plena (f. 300r) 44. Gaude Mater luminis (f. 297v) 46. Imperatrix gloriosa (f. 298r) 43. Verbum bonum et suave (f. 267r) 47. Hodierne lux diei (f. 299r) 48. Hic sanctus cuius hodie (f. 300r) 50. Recordare Virgo Mater alleluja (czy to jest sekwencja?) (f. 301r) 52. Preaclara mundi Domina (f. 302v)
25. Nativitas Domini	1. Grates nunc omnes (f. 353v) 2. O felix haec novitas (f. 353v) 3. Letabundus (f. 355r)	1. Grates nunc omnes (f. 17r)	1. Grates nunc omnes (f. 246r) 2. Eya recolamus laudibus (f. 246r) 3. O felix haec novitas (f. 248v)
26 Stephani protom. (2 I Octava) 27 Johannis ap. ev. (3 I Octava)			4. Hanc concordii famulatu (f. 248r) 5. Verbum Deo Deo natum (f. 248v)
Styczeń			6. Laetabundus exultet fidelis (f. 251r)
1 Circumcisio Domini 6 Epiphania Domini	4. Festa Christi omnis / Christianitas (f. 357r)	5. Festa Christi omnis / Christianitas (f. 20v)	7. Festa Christi omnis / Christianitas (f. 252v) 8. Dixit Dominus ex Bassan (f. 253r)
25 Conversio s. Pauli ap. Luty 2 Purificatio s. Mariae v.			9. Concertu parli hic te Maria (f. 254r)

	PL SS 2a	Ć Pr I 12 E	PL Gn 170
Franciszkański kalendarz liturgiczny Resurrectio DNJC			
	5. Victimae paschali laudes (f. 357v) 6. Mane prima sabbati (f. 359r) 7. Rex omnipotens / dies hodierna (f. 361v) 8. Sancti Spiritus assit nobis (f. 363v) 9. Veni Sancte Spiritus (f. 365v) 10. Benedicta / semper sit (f. 367r) 11. Lauda Sion Salvatorem (f. 369r) 13. Mittit ad virginem (f. 373v)	6. Surgit Christo cum tropheo (f. 22r) 7. Victimae paschali laudes (f. 23v) 8. Mundi renovatio nova (f. 24v) 47. Mane prima sabbati (f. 76r) 9. Summi triumphum Regis (f. 25v) 10. Sancti Spiritus assit nobis (f. 27f) 11. Veni Sancte Spiritus (f. 28r) 12. Benedicta / semper sit (f. 30v) 13. Lauda Sion Salvatorem (f. 31r) 43. Mittit ad virginem (f. 71v) 49. Gaude Virgo Mater Christi (f. 78r)	10. Victimae paschali laudes (f. 256v) 11. Mane prima sabbati (f. 257v) 12. Virginis Mariae laudes (f. 258v) 16. Rex omnipotens / die hodierna (f. 262r) 17. Sancti Spiritus assit nobis (f. 246v) 18. Veni Sanctae Spiritus (f. 265r) 19. Benedicta / semper sit (f. 266r) 20. Lauda Sion Salvatorem (f. 267r) 45. Mittit ad virginem (f. 297r)
Ascensio DNJC			
Pentecostes			
Dominica I post Pentecosten Sanctissimae Trinitatis Feria V post dom. Ss. mae Trinitatis SS. mi Corporis Marzec			
25 Annuntiatio Domini (Marie v.) Kwiecień			
23 Gnez. Adalberti ep. et m. (30 Octava) Maj			
3 Inventio s. Crucis	14. Laudes crucis attolamus (f. 395v)		13. O praedara Adalberti (f. 258r) 14. Laudes crucis attolamus (f. 259v) 15. Psallat chorus in hac die (f. 261r)
8 Stanisłai ep. m. Cracov. (15 Octava) Czerwiec			
13 Antoni prb. cf. de ord. min. (20 Octava) 24 Nativitas s. Johannis bap. (1VII Octava)	15. Gaude felix sponsa Christi (f. 379r) 16. Sancti baptiste / Christi (f. 381r) 17. Petre summe Christi pastor (f. 381v)	34. Gaude felix sponsa Christi (f. 57r) 14. Sancti baptiste / Christi (f. 33v) 15. Petre summe Christi pastor (f. 34v)	21. Sancti baptiste / Christi (f. 269r) 22. Petre summe Christi pastor (f. 270r)
29 Petri et Pauli ap. (6 VII Octava) Lipiec			
13 Margarete 15 Divisio Apostolorum			
22 Marie Magdalene		16. Caeli enarrant gloriam Dei (f. 35v) 17. Laus tibi Christe / qui es creator (f. 38r)	24. Margaretham pretiosam (f. 273r) 23. Caeli enarrant gloriam Dei (f. 271r) 25. Laus tibi Christe / qui es creator (f. 274r)

	PL SS 2a	Ć Pr I 12 E	PL Gn 170
Franciszkański kalendarz liturgiczny			26. Stola iocunditatis alleluia (f. 276v)
Sierpień			
10 Laurenti m. (17 Octava)		31. Alleluja. Fulgens luce claritatis (f. 55r)	Sonet vox ecclesiae (w części de sanctis, f. CLXXII)
12 Clarae v. de ord. min.		32. Sonet vox ecclesiae (f. 55r)	27. Congaudent angelorum (f. 277r)
15 Assumptio s. Marię v. (22 Octava)	18. Congaudent angelorum / chori (f. 383v)	50. Congaudent angelorum / chori (f. 78v)	
		51. Orbis totus gratuletur (f. 80r)	
		52. Salve Mater Salvatoris (f. 81r)	
		33. Plebs fidelis jubilat (f. 56r)	
19 Ludovici ep. cf. ord. min. (26 Octava)		18. Psallite Regi / nostro psallite (f. 40r)	28. Psallite Regi / nostro psallite (f. 278r)
29 Decollatio s. Johannis bapt.			
Wrzesień			
8 Nativitas s. Marię (15 Octava)	19. Stirpe Maria regia (f. 385r)	53. Stirpe Maria regia (f. 83v)	29. Stirpe Maria regia (f. 280v)
	20. Hodiernae lux diei / celebris (f. 387r)		
	21. Ave praeclara maris stella (f. 387v)	41. Ave praeclara maris stella (f. 69r)	51. Audi nos Maria nam te filius divisio (f. 302v)
14 Exaltatio s. crucis		54. Ave maris stella (f. 84v)	31. Reminiscens beati sanguinis (f. 282r)
21 (Mathei ap.ev.) de evangelistis		19. Summi regis archangele (f. 41r)	30. Jocundare plebs fidelis (f. 281v)
29 Michaelis archangeli			
Październik			
4. Francisci cf. fundatoris ord. min. (11 Octava)	22. Letabundus Francisco de cantet (f. 391r)	29. Ceciderunt in preclaris (f. 51r)	32. Caput draconis ultimum (f. 285v)
		30. Caput draconis ultimum (f. 53v)	
		37. Coeli cives in colono (f. 60v)	
		38. Novum sidus orientis (f. 62r)	
		28. Exultet filiae Sion (f. 49v)	42. Exultet filiae Sion (f. 295v)
21 Undecim millium v. m.	28. Exultet filiae Sion (f. 399v)	39. Virginalis turma sexus (f. 64)	

Franciszkański kalendarz liturgiczny	PL SS 2a Listopad	C Pr I 12 E	PL Gn 170
1 Festivitas omnium sanctorum (8 Octava) de quodlibet festo commune de apostolis	23. Superne matris gaudia (f. 391v) 24. Laude clara canticorum (f. 393v) 25. Qui sunt isti qui ut nubes (f. 395v)	20. Omnes sancti Seraphim (f. 42r) 26. Laude clara canticorum (f. 47v) 22. Qui sunt isti qui volant in nubes (f. 43v)	33. Omnes sancti Seraphin (f. 286v)
de apostolis de uno martyre		23. Caeli solem imitantes (f. 44v) 24. Spe mercedis et coronae (f. 46r) 34. Sacerdotem Christi martinum	
de martyribus	26. O beata beatorum (f. 397r) 27. Adest dies letitie (f. 379v)	25. O beata beatorum (f. 46v)	40. O beata beatorum (f. 294r)
de confessoribus	29. Psallat ecclesia mater (f. 401v)		39. Psallt ecclesia (f. 294v)
19 Elizabeth de Mardbuch nec v. nec m. 25 Katherine v. m. 30 Andree ap.	27. Dilectus Deo et hominibus (f. 49r) 40. Clarae sanctorum senatus (f. 67r)	41. Clarae sanctorum senatus (f. 295v) 35. Gaude Sion quod egressus (f. 57v) 36. Sanctissime virginis votiua (f. 59v)	35. Gaude Sion quod egressus (f. 288v) 36. Sanctissime virginis votiua (f. 289v) 37. Sacrosancta hodierna festivitas (f. 290)

Przedstawione powyżej tabela porównawcza ujawnia kilka charakterystycznych cech franciszkańskiego repertuaru sekwencji:

– wysoki stopień pokrewieństwa zbiorów sekwencji w omawianych rękopisach,

– zachowywanie tej samej kolejności utworów we wszystkich rękopisach; zwraca uwagę wyjątkowe umiejscowienie w Č Pr I E 12 wielkanocnej sekwencji *Mane prima sabbati* w grupie sekwencji maryjnych, w odróżnieniu od pozostałych rękopisów, notujących tę prozę w kontekście *Resurrectio DNJC*,

– umieszczanie większej grupy sekwencji maryjnych w końcowej części sekwencjarzy.

Ponadto zauważyć można, iż sekwencje o św. Franciszku i św. Klarze notuje najliczniej źródło czeskie: Č Pr I E 12. Natomiast, nie uwzględniony w tabeli kodeks Č Pr A XII 7, (por. s. 27) zawiera sekwencje o św. Klarze nieznanne w reszcie omawianych rękopisów: *Clara lux apparuit*³⁰ oraz *Rex per portum caritatis*³¹.

III. Ogólna charakterystyka wyszczególnionych zbiorów sekwencji.

Wraz z usamodzielnianiem się sekwencji jako formy muzycznej i liturgicznej zmieniać się zaczęło miejsce jej zapisu w księgach chorałowych. Umieszczaną początkowo na marginesach melodię, zaopatrywaną w tekst notowano w ramach lub po stosownym schemacie mszalnym. Powszechne w zakonach cystersów, franciszkanów, augustianów, dominikanów przepisy regulujące przepisywanie ksiąg determinowały kształt liturgików. Wierność tym regułom uniemożliwiała przenikanie do struktury ksiąg liturgicznych nowych śpiewów chociażby były one formalnie związane z kultem nowokanonizowanych świętych. Nie naruszając całości układu księgi zaczęto sekwencje dopisywać na końcu graduałów.

We franciszkańskich rękopisach średniowiecznych odnotować wypada dwojakiemu rodzaju występowanie sekwencji. Grupa źródeł najstarszych: PL SS 1; PL SS 2; PL PL VI³ 5^B zawiera pojedyncze lub nieliczne sekwencje, które zapisane w różnych miejscach 'księgi macierzystej' nie stanowią wyodrębnionej części kodeksu. PL SS 1 zawiera jedną sekwencję w formularzu o Świętej Trójcy *Adoremus unitatem* z melodią *Veni Sancte Spiritus*. Formularz ten dopisany jest po schemacie na Poświęcenie Kościoła, jest zatem wtórny w stosunku do pierwotnej zawartości kodeksu. Nasuwa się w tym miejscu pytanie – czy wprowadzone uzupełnienia można wiązać z poświęceniem Kościoła Panien Klarysek, pod wezwaniem Świętej Trójcy w Starym Sączu, w 1385 roku?

³⁰ *Analecta Hymnica*: 37, 145.

³¹ *Ibidem*: 9, 134.

W PL SS 2 w zasadniczej, pierwotnej części kodeksu sekwencje nie występują. Na XVIII-wiecznej, papierowej stronie, włączonej pomiędzy f. 14v a 15r znajduje się sekwencja *Mittit ad Virginem* opatrzona napisem: 'W Advent na Roraty R R 1. 38 Novembris 30.'. Na f. 217, na końcu formularza o św. Trójcy, innym charakterem pisma dopisano sekwencję *Benedicta / semper sit*. Wśród licznych w tym kodeksie dopisów znajdujemy fragmenty officjum brewiarzowego o NMP oraz o św. Marcie. Na f. 381v, notacją zbliżoną do notacji zasadniczej części rękopisu zapisano sekwencję *Caput draconis ultimum* o ś. Franciszku. Nieco innym charakterem pisma zapisano kolejny utwór *Psalat ecclesia mater* (f. 382v).

W PL PI VI^{35B} w rubryce do formularza Święta Zesłania Ducha Świętego (f. 129r i v) czytamy: *Infra octavam cotidie / dicit sequentia Sancti Spiritus ut Veni Sancte Spiritus*. Późniejszy, u dołu strony umieszczony napis informuje także: 'Veni Sancte Spiritus vide folio 234'. Wspomniane utwory zamieszczono w ramach *ordinarium missae*, (a więc w ostatniej części rękopisu, która rozpoczyna się od f. 221v, sekwencje odpowiednio: f. 232 i 233v). Dopisane w późniejszym czasie są utwory: o NMP *Verbum bonum et suave* (f. 236v), *Lauda Sion Salvatorem* na Boże Ciało (f. 237r). Niezidentyfikowana sekwencja o NMP (f. 253 r) i adwentowa *Mittit ad virginem* (f. 253v) zapisane inną ręką zdają się być fragmentami osobnego prozarium włączonego w oprawę płockiego graduau.

W rękopisach późniejszych, XIV i XV-wiecznych: PL SS 2a; Č Pr I E 12; PL Gn 170 zanotowano większą ilość sekwencji. Tworzą one wewnętrznie uporządkowany, spójny zbiór utworów stanowiący osobną część kodeksu, do którego zostały wpisane. W odniesieniu do tego rodzaju grup kompozycji uzasadnione wydaje się użycie określenia sekwencjarz³².

Osobnego omówienia wymagają XIV i XV-wieczne dopisy w PL Kr 205 zawierające kilka sekwencji. Dodane prawdopodobnie przy okazji oprawy graduau partie XIV-wieczne i XV-wieczne mają charakter obszernych uzupełnień o nowe formularze świąteczne, stosowne sekwencje czy wersety allelujacyjne.

W rękopisach XIV-wiecznych, to jest: PL SS 2a; PL Gn 170; Č Pr I E 12, zawierających większą ilość sekwencji, stanowiących w obrębie kodeksu osobną jego część, zwraca uwagę kolejność i sposób uporządkowania utworów. Porządek sekwencji we wspomnianych rękopisach otwierają prozy bożonarodzeniowe, co odpowiada układowi kalendarzowemu: *a nativitate*³³.

A zatem w obrębie graduau, którego treść wyznacza zawsze układ roku liturgicznego, począwszy od pierwszej Niedzieli Adwentu z *Introitem Ad te levavi*, sekwencje tworzą schemat odrębny. Zauważmy natomiast, że w najstarszym

³² D. Hiley, *op. cit.*

³³ Początek roku od 25 XII. Dzięki uprzywilejowaniu tego początku przez kurię papieską otrzymał on nazwę *stilus curiae romanae* (B. Włodarski (red.), *op. cit.*, s. 57).

z wymienionych rękopisów, PL SS 2a, datowanym na przełom XIII i XIV wieku, porządek sekwencji zdaje się odpowiadać podziałowi gradułu na: *proprium de tempore* – *proprium de sanctis*. Oto bowiem po trzech prozach na Boże Narodzenie, jednej na Epifanie, dwóch na Wielkanoc, po jednej na Wniebowstąpienie, Zesłanie Ducha Świętego i Uroczystość Świętej Trójcy następują liczne sekwencje o świętych. Podobny układ obserwujemy w sekwencjarzu czeskim Č Pr I E 12, przy czym ostatnim świętem pańskim nie jest tu, jak we wspomnianym graduale starosądeckim, Uroczystość Świętej Trójcy, ale Boże Ciało³⁴. Co więcej, osobną część stanowią prozy maryjne, zanotowane po śpiewach o świętych, analogicznie do *pars votiva* w graduale. W zbiorze sekwencji z rękopisu gnieźnieńskiego PL Gn 170, jednorodność części *de tempore* została zakłócona przez śpiewy o świętych przypadające pomiędzy nimi, włączone zgodnie z obowiązującym kalendarzem: po Epifanii a przed Wielkanocą zanotowano prozy: o św. Pawle (Święto Nawrócenia św. Pawła, 25 I) oraz na Święto Oczyszczenia NMP (2 II). Podobnie jak w graduale osobno umiejscowione są *communia*: *In dedicationis templum, de Martiribus, de Apostolis, de Virginibus*. Ostatnią, wydzieloną grupę wśród sekwencji gnieźnieńskich tworzą, choć nie tak liczne jak w źródle czeskim, prozy maryjne. Można by w tym miejscu poczynić spostrzeżenie, że przecież rok liturgiczny tak jest ułożony, że przez pierwszą jego część przypadają święta pańskie w pozostałej zaś wspomnienia świętych (okres zwykły), stąd wniosek, że niekoniciecznie trzeba odwoływać się do porządku ksiąg liturgicznych żeby zachować czytelny podział na *pars de tempore* i *pars de sanctis*. Warto przy tym jednak zauważyć, że szeroko znana w Europie sekwencja *In adventus* – *Mittit ad virginem* określana była jako sekwencja maryjna³⁵, umieszczenie jej zatem jako pierwszej w zbiorze spowodowałoby rozbitcie części *de tempore* ³⁶.

Sekwencje w części *de tempore* przypadają na święta stałe (Epifanii włącznie) i ruchome (Wielkanoc, Wniebowstąpienie, Zesłanie Ducha Świętego, Uroczystość Świętej Trójcy i Boże Ciało). W rękopisach: starosądeckim (PL SS

³⁴ Do *proprium de tempore* zalicza się tradycyjnie przypadającą w drugi dzień Świąt Bożego Narodzenia, 26 XII, wspomnienie św. Szczepana Męczennika, oraz św. Jana, Apostoła i Ewangelisty, 27 XII; por. *Mszal Rzymski*. Wydawnictwo Pallotinum, Poznań 1965, s. 88-92.

³⁵ Por. stosowne noty: PL PI VI 3. 5. B (f. 253v): *In adventu / de d[omi]na*; PL Gn 170 (f. 297r): *D[e] b[ea]ta v[ir]gine*, z dopiskiem (późniejszym): *'na advent'*.

³⁶ *Mittit ad virginem* na f.1 umieszczono w najstarszym (z końca XIII w.), zawierającym sekwencje graduale cysterskim (Kamieniec Żąbkowicki, BUWr, ms sygn. 1 F 412). Zanotowane w tym kodeksie prozy nie tworzą zwartego sekwencjarza (osiem utworów o nieregularnym układzie: ff. 131-133v; 135v-138; 140), dopisy mają charakter uzupełnień dokonywanych przez użytkowników. Kolejne graduały cysterskie zawierają dużo liczniejsze zbiory sekwencji: z początku XIV-wieku ms I F 417 z Henrykowa – 44 utworów, XIV-wieczny ms. sygn. L 35 z Biblioteki Seminarium Duchownego w Pelplinie – 36 sekwencji – rozpoczynające się prozą na Boże Narodzenie *Grates nunc omnes reddamus*. (J. Morawski, *Ze studiów nad sekwencjami cysterskimi w Polsce*. Musica Medii Aevi I, Kraków 1965, s. 70).

2a) i czeskim te ostatnie nie są przedzielane świętami o ustalonej dacie, dopiero XV-wieczny przekaz gnieźnieński wprowadza pomiędzy święta ruchome – Wielkanoc a Wniebowstąpienie sekwencje o NMP, o św. Wojciechu, św. Krzyżu, św. Stanisławie.

W rękopisie starosądeckim PL SS 2a sekwencje zanotowano od f. 354v. Większość z nich stanowią prozy notkerowskie. Pochodzenie niemieckie reprezentują cztery kompozycje: *Grates nunc omnes*, *Benedicta / semper sit*, *Qui sunt isti*, *O beata beatorum*. W przypadku dwóch sekwencji sugeruje się rodowód austriackiego opactwa Seckau: *Gaude Mater luminis*, *Imperatrix gloriosa*. Jedna z sekwencji bożonarodzeniowych *O felix haec novitas* uważana jest za utwór powstały w krakowskim środowisku franciszkańskim w XIV wieku³⁷. Z środowiskiem franciszkańskim związane jest także pochodzenie francuskiej prozy XIV-wiecznej *Adest dies letitiae*. Obie wymienione wyżej sekwencje franciszkańskie są najpóźniejszymi utworami w omawianym zbiorze.

Pod względem chronologicznym starosądecką antologię tworzą w większości utwory X–XI-wieczne, a więc powstałe we wczesnej fazie kształtowania się tej formy³⁸. Listę taką uzupełniają utwory późniejsze: jako drugą z trzech sekwencji na Boże Narodzenie włączono wspomnianą, XIV-wieczną *O felix haec novitas*, a jako drugą sekwencję wielkanocną umieszczono XII kompozycję proveniencji francuskiej *Mane prima sabbati*. Wyraźnie daje się zauważyć, że najstarsza, notkerowska warstwa repertuaru kończy się na śpiewie *Stirpe Maria regia* – przeznaczonym na święto Narodzenia NMP. Spośród dwunastu sekwencji zamieszczonych później tylko jedna, na Poświęcenie Kościoła *Psallat ecclesia mater*, należy do kompozycji Notkera. Warto przy tym zaznaczyć, że dedykacje pozostałych jedenastu odnoszą się do NMP lub wspomnień wspólnych o świętych (*commune sanctorum*).

Č Pr I E 12 zawiera krótką część *ordinarium missae* oraz obszerny, liczący 53 utwory sekwencjarz. Z PL Gn 170 dzieli 27 sekwencji, z PL SS 2a – 17 (z PL Kr 205 – 5). Kilka utworów nie posiada konkordancji wśród sekwencji przekazanych w komentowanych rękopisach, a są to: *divisio prosae Verbum Dei Deo natum – Aquilam*, *Surgit Christo cum tropheo (de Resurrectione)*, utwór występujący w polskich źródłach diecezjalnych i u bożogrobców), *Mundi renovatio nova (de Resurrectione)*, znane w Polsce z przekazów diecezjalnych i benedyktyńskich), *Summi triumphum regis (de Ascensione Domini)*, autorstwa Notkera, w Polsce w źródłach diecezjalnych, benedyktyńskich i norbertańskich), *Summi regis archangele (de Michaelae Archangelo)*, w Polsce zarówno w rękopisach diecezjalnych jak i bożogrobców, cystersów, kanoników regularnych), *Si vis vera frui lucem* (nie notowany w polskich źródłach), *Caeli solem imitantes (de Apostolis)*, występuje w przekazach diecezjalnych i kanoników regularnych), *Spe*

³⁷ J. Pikulik, *Indeks sekwencji...*, s. 110.

³⁸ *Ibidem*, s. 23 – 25.

mercedis et corone (de *Uno Martyre*, zarówno w rękopisach diecezjalnych jak i zakonnych, notuje ją starszodęckie *Antiphonale*, ms 388/8), *Laude clara anticorum* (sekwencja nieznaną ze źródeł w Polsce), *Dilectus Deo et hominibus* (de *Confessoribus*, szeroko reprezentowana w polskich źródłach), *Sonet vox ecclesiae laudes* (nie notowana w Polsce), *Plebs fidelis* (de s. *Lodovico ep*, w rękopisach w Polsce nie notowana), *Celi cives in colono*, *Novum sidus orientis* (także nieznaną). *Virginalis turma sexus* (de *Undecim Milibus Virginum*, szeroko znana w polskich przekazach rękopiśmiennych), w PL GN 170 i PL SS 2a nie ma sekwencji *Ave praeclara maris Stella*, notują ją jednak krakowskie dopisy w PL Kr 205 i PL SS 2.

Pozostałe sekwencje, wspólne omawianym rękopisom, występują w źródłach diecezjalnych jak i zakonnych, szczegółowe dane wraz z podaniem ilości polskich przekazów podaje *Index Sekwencji w polskich rękopisach muzycznych*³⁹.

Sekwencje w PL Gn 170, zapisano począwszy od f. 246. Pod względem chronologicznym jest to zbiór najbardziej zróżnicowany. Najstarsza warstwę sekwencji przenikają utwory późniejsze, a są to przeważnie prozy o świętych. Spośród nich dwie XIV-wieczne: o św. Wojciechu i św. Stanisławie uważane są za powstałe w Gnieźnie⁴⁰. Polska jest również jedną z trzech bożonarodzeniowych sekwencji, mianowicie proza *O felix haec novitas* znana z sekwencjarza w PL SS 2a. Ze środowiska dominikanów francuskich wywodzi się proza *Lauda Sion Salvatorem* na Boże Ciało. Franciszkańską proveniencję ma zaś proza o św. Franciszku *Caput draconis ultimum*. Podobnie z franciszkanami, tyle że z niemieckimi, związane jest powstanie sekwencji *Gaude Syon quod egressus* o św. Elżbiecie. Zanotowano ponadto jedną, XIV-wieczną sekwencję czeską *Margaretham pretiosam*.

Najstarsza warstwa utworów z X i XI wieku jest bardziej zróżnicowana niż w przypadku PL SS 2a. Oprócz utworów notkerowskich, których lista zawiera wszystkie tytuły z PL SS 2a, a ponadto cztery w nim nienotowane, zapisano więcej niż w PL SS 2a utworów Gotschalka z Limburgha (+ 1098). PL Gn 170 przekazuje większość sekwencji znanych z PL SS 2a, zachowując przy tym tę samą ich kolejność. Pomija natomiast następujące: *Gaude felix sponsa Christi*, *Letabundus* o św. Franciszku, grupę sekwencji począwszy od *Superne matris gaudia* Adama z St Victor, *Qui sunt isti* (Niemcy), *Adest dies letitiae* (franciszkanie francuscy) oraz *Ave Mater gratiae* (o nieokreślonej proveniencji).

PL Gn 170 w 27 przypadkach wykazuje zgodność tytułów z listą sekwencji w Pr I E 12, przy czym identyczną kolejność zapisu zachowują prozy: od *Sancti Spiritus assit nobis* do *Coeli enarrant gloriam Dei*, pozostałe utwory wpisane są w różnych miejscach omawianych antologii.

³⁹ J. Pikulik, *op. cit.*

⁴⁰ *Ibidem*.

Porządek dopisów XIV i XV-wiecznych w PL Kr 205 przedstawia się następująco: pierwszy z większych, włączonych do kodeksu fragmentów pojawia się po schemacie na pierwszą Niedzielę, a przed schematem na drugą Niedzielę po Zesłaniu Ducha Świętego i zawiera pełny schemat mszalny *De Sancta Trinitate* (f. 132) ale bez stosownej sekwencji, która zapisana jest dalej, poza formularzem (f. 136). Natomiast fragment formularza *de Corpore Christi* (f. 132v) zawiera sekwencję *Lauda Sion Salvatorem*, umieszczoną po *communio*. W omawianych dopisach XIV-wiecznych znajdujemy jeszcze jeden tylko pełny schemat mszalny – *de Lancea Domini* (f. 145), zawierający sekwencję, zapisaną pomiędzy werselem allelujetycznym a *offertorium*, czyli w miejscu, w którym rzeczywiście była wykonywana, prozę *Hodiernum festum*. Po wspomnianych śpiewach na Boże Ciało zanotowano trzy sekwencje (f. 134v – 136v) z rubrykami *de S. Maria*, *de S. Clara*, *de Sancta Trinitate*. Kolejną sekwencję: *O felix haec novitas* (f. 137v) poprzedza nota *Item de Nativitate Christi sequentia ad summam Missam cantatur*. O Bożym Narodzeniu zanotowano jeszcze dwie prozy (f. 138): *Grates nunc omnes* oraz *sequentia in Aurora: Gaude Dei Genitrix*. Trudno zatem mówić o zachowaniu przez kopistę lub redaktora ‘uzupełnień’ porządku kalendarzowego świąt. Bezpośrednio po śpiewach bożonarodzeniowych następują wersety wielkanocne, (f. 139 – 140), a kolejna sekwencja przypada *In Ascensione – Rex omnipotens die hodierna*, (f. 140). Zaraz po niej (f. 141r) zanotowano *sequentia de Sancto Spiritu – Sancti Spiritus assit nibis gratia*, o której wykonaniu *In Die Pentecostes* (f. 127) informowała rubryka (tamże). Po prozie *Superne Matris gaudia*, (f. 141v), opatrzonej notą *de quodlibet festo* następują wersety allelujetyczne o śś. Ludwiku Wyznawcy, Marii Magdalenie, Mikołaju Biskupie, Katarzynie (ff. 142v – 144). Spośród tych świętych jedynie św. Maria Magdalena wspomniana jest w *proprium de sanctis*, (f. 179). Świętych Ludwika i Klarę (której sekwencja *Gaude celi hierarchia* została już wspomniana (por. f. 136), a której imię nie pojawia się w zasadniczej części rękopisu ani w *proprium de sanctis* ani w Litani do Wszystkich Świętych z Wielkiej Soboty) wspomina natomiast XV-wieczny spis świąt, z incypitami formularzy mszalnych, dla ‘nowych świętych’ włączony do kodeksu ms 205, (f. 241)⁴¹.

Kolejna partia dopisów XIV-wiecznych przypada na koniec części *ordinarium missae* (od f. 239). Umieszczona tam sekwencja *Audi nos nam te filius* rozpoczyna szereg śpiewów ku czci NMP, m.in. (f. 239v) ‘rymowany werseł allelujetyczny, napisany na pięciolinii, przeznaczony *per Octavam Visitationis Beate Mariae Virginis*⁴² oraz *Alleluja ad F. Visitationis BMV: Alleluia Maria Mater Christi*. Ostatnia z zapisanych w ms 205 sekwencji, w kolejnej partii dopisów, (f. 246), przeznaczona jest właśnie na to święto *Decet huius cunctis horis – in*

⁴¹ F. Bąk, *op. cit.*, s. 106.

⁴² *Ibidem*.

Die Visitationis BVM. Treść pozostałych części dopisów wypełnia *ordinarium missae*, niekiedy tropowane i wzbogacane o maryjny werset allelujatyczny.

O ile więc pierwsza partia dodatków uzupełnia po części *proprium de tempore* (o nowoustanowione uroczystości Świętej Trójcy i Bożego Ciała, a także o sekwencie i wersety allelujatyczne odpowiednie dla świąt Pańskich), a także *proprium de sanctis*, o tyle kolejne fragmenty włączone do kodeksu ms 205 dopełniają maryjną *pars votiva* i *ordinarium missae*. Uwagi te tylko bardzo ogólnie oddają kształt zawartości tego kodeksu, trudno bowiem, w odniesieniu do zasadniczej treści rękopisu, precyzyjnie usystematyzować zawartość ‘dodatków’, fragmentów pochodzących przecież z różnego czasu, a zebranych w jednej oprawie jako uzupełnienia – aktualizujące miejscowy kalendarz liturgiczny.

W komentowanych rękopisach spotyka się zarówno określenia *prosa* jak i *sequentia* (w obu przypadkach, w miarę potrzeby, zastępowane zaimkiem *item*, ‘to samo’). Określenie *prosa* występuje w PL SS 2a oraz PL Gn 170, przy czym w starszym PL SS 2a dużo częściej (ze względu na nieczytelność niektórych rubryk trudno uściślić ile razy zastosowano tę nazwę), w PL Gn 170 zaś jedynie trzy razy:

Grates nunc omnes – Prosa in die nati[vi]tate (f. 246r);
Festa Christi omnis – In Epiphania Domini / p [ro]sa (f. 252v);
Congaudentes exultemus – D[e] sancto nicolao p [ro]sa (f. 292r).

(W obu wspomnianych kodeksach nie występuje nazwa *sequentia*.)

W Ć Pr I E 12 określenie *sequentia* pojawia się osiem razy (nazwy *prosa* nie znajdujemy).

Nazwa *sequentia* występuje również w najstarszym z omawianych graduałów PL SS 1 – w rubryce formularza na Święto Zesłania Ducha Świętego:.... *infra octavam quotidie dicitur se q u e n t i a m*.... Tę samą rubrykę znajdujemy w kodeksie PL Pl VI ³ 5 ^B. Analogicznie, w zasadniczej części kodeksu PL Kr 205 (f. 127) zaznaczono ‘ze ma być se q u e n t i a de Sancto Spiritu’⁴³. W PL SS 2 nie znajdujemy ani nazwy *prosa* ani *sequentia*.

Notację kwadratową, poza franciszkanami stosowali również dominikanie. W XIII i XIV-wiecznych rękopisach mendykanckich zaobserwować można częste stosowanie linii podziału, tj. pionowych, krótkich kresiek przecinających liniaturę, odgraniczających grupy neumatyczne. Dyskusja nad tą praktyką notacyjną toczy się obecnie w kontekście studiów nad traktatem Hieronimusa

⁴³ F. Bąk, *op. cit.*, s. 101. We wszystkich tych przypadkach samej melodii w formularzu nie zanotowano. W PL SS 1 nie pojawia się ona w ogóle, w PL Pl VI ³ 5 ^B wpisana jest w dalszej części kodeksu (f. 232) w ramach *ordinarium missae* (które rozpoczyna się od f. 221v), w PL Kr 205 występuje w XIV-wiecznych dopisach (f. 140v).

z Moraw i dotyczy jej interpretacji rytmicznej⁴⁴. Innym wyjaśnieniem znaczenia tego charakterystycznego szczegółu notacji rękopisów franciszkańskich jest konieczność koordynacji przebiegu melodii i tekstu.

W sekwencjarzach kodeksów stanowiących podstawę źródłową niniejszej pracy owe linie podziału nie są stosowane stale – tylko niektóre z sekwencji zanotowano w ten sposób. Zasygnalizowane tu jedynie zagadnienie XIII i XIV-wiecznej praktyki notacyjnej, związanej również z franciszkanami warte jest szczególniejszej uwagi w kontekście rytmiki modalnej i zapisu wielogłosowości szkoły Notre-Dame.

IV. Gatunki literackie pokrewne formie sekwencyjnej.

W historii literatury średniowiecznej w odniesieniu do sekwencji już od XVI wieku⁴⁵ za kryteria jej formy uważano: sylabizm i rym. W najogólniejszym zarysie wskazać można dwa etapy kształtowania się formy sekwencji: utwory nie podlegające regułom sylabizmu i nie powiązane rymem oraz te poddane ‘prawidłom sylabizmu i rymowania’⁴⁶

Odnotować należy, iż wśród kompozycji spotykanych u franciszkanów, pewne charakterystyczne dla sekwencji elementy jej struktury pojawiały się także w utworach innych, głównie zaś w tropach i conductusach. Z kolei typową dla tropów budowę strof spotykamy także w niektórych utworach zawartych w sekwencjarzach. I tak na przykład ze względu na charakterystyczny dla tropów naprzemiennosc rymów (por. trop z PL Gn 170 *Sanctus angelorum*), utwory takie jak *O felix haec novitas* (PL SS 2a, f. 353v; Pl Kr 205, f. 137v; PL Gn 170, f. 248v) oraz *Ave Mater gratiae* (PL SS verso karty z konduktem *Omnia beneficia*; Č Pr I E 12, f. 77v) trudno jednoznacznie określić jako sekwencje⁴⁷. *O felix haec novitas*, znana jedynie z przekazów polskich, uważana jest za kompozycję powstałą w środowisku franciszkanów krakowskich na początku XIV wieku⁴⁸:

⁴⁴ Badania prowadzone w *Centrum badań nad muzyką średniowieczną* M. Peresa w Roy-amont nad rytmiczną interpretacją tego zapisu.

⁴⁵ Michał Falkner z Wrocławia *Prosarum dilucidatio et earundem interpretatio... 1530* (poda-je za: T. Michałowska, *Średniowiecze*. Warszawa 1997, s. 224).

⁴⁶ T. Michałowska, *op. cit.*, s. 225.

⁴⁷ Podobnie wątpliwości co do adekwatności utrwalonej w tradycji nazwy ‘sekwencja’ nasu-wają się w przypadku sekwencji odbiegających w ogólnym nastroju od pogodnej konwencji tego rodzajów utworów - ‘*Dies irae* i *Stabat Mater dolorosa* nie były pierwotnie sekwencjami’ (J. Woronczak, *Tropy i sekwencje w literaturze polskiej do połowy XVI wieku*. Wrocław 1952).

⁴⁸ J. Pikulik, *Indeks sekwencji...* s. 225. Tekst prozy z przekazu tarnowskiego (*Graduale ms. ca. 1526. Cod. Mus. Capit. Tarnoviensis*) publikuje J. Kowalewicz (red.), *Cantica Medii Aevi Polono-Latina*. T. 1: *Sequentiae*, Warszawa 1964, s. 137; tekst i melodię zanotowane w PL Kr 205, publikuje J. Pikulik, *Sekwencje polskie*. Musica Medii Aevi. Kraków 1976, s. 151, z adnotacją: melodia polska, autor – anonim, XIII wiek.

1a O felix haec novitas
 O mira dignatio
 Dum contracta deitas
 Iacet in praesepio

1b Verbum carni iungitur
 Virginis in utero
 Nec natura tollitur
 Unius ab altero

(Pierwsza para strof sekwencji *O felix haec novitas*, PL Kr 205, f. 137v; układ rymów: abab.)

Proza *Ave Mater gratiae* w źródłach polskich znana jest z przekazu starsządeckiego oraz rękopisu Mikołaja z Koźła (BUWr I Q 466). Notuje ją poza tym rękopis czeski Č Pr I E 12 (f. 77v) oraz XV-wieczne *Missale Londinense* (British Library, ms. Add. 11414)⁴⁹.

1a Ave mater gratie
 virginale speculum
 oculus clemencie
 reorum refugium

1b Pietatis rivulus
 quo manet remedium
 his qui pro criminibus
 merent[ur] supplicium

2a Maria considera
 cui refrigerio
 tuum pectus ubera
 dedisti cu[m] g[re]mio

2b Hinc ergo impera
 matris privilegio
 ne post carnis funera
 nos reddat supplicio

⁴⁹ Tekst 'angielskiej' wersji podaje G. Blume (red.), *Analecta Hymnica*. Leipzig, 1886-1922, t. 34, s. 95.

(Niepublikowany dotąd, starosądecki przekaz sekwencji *Ave Mater gratiae*; por. *Analecta Hymnica*: 10, 103 cyt. tekst za Č Pr I E 12; a także AH: 34, 95.)

W przypadku religijnych sekwencji nie liturgicznych i świeckich budowa sekwencyjna jest swobodniejsza.

Sekwencyjna parzystość układów wersyfikacyjnych oraz powtarzanie określonych odcinków melodycznych były także podstawą budowy średniowiecznych świeckich form *fixed*: lai, virelai, ballady i ballaty⁵⁰ *Pierwotnie obcy sekwencji schemat refrenowy pojawiał się również wśród utworów zawartych w sekwencjarzach średniowiecznych. W sekwencji Surgit Christo cum tropheo* (Č Pr I E 12, f. 22r), przy zachowaniu parzystości strof, których wewnętrzną strukturę reguluje schemat 8+8+7 (tzw. ‘strofa *Stabat Mater*’) pomiędzy drugą a trzecią parą strof oraz po każdej z osobna strofie czwartej pary, występuje stała struktura wersyfikacyjna 8a+8a. Treść tego ‘refrenu’ zmienia się w trakcie utworu stosownie do toku narracji. ‘Refren’ pierwszy:

Dic Maria quid vidisti
co[n]te[m]plando cruce[m] Christi

z odpowiedzią w kolejnej strofie:

3a Vidi Jeshum spoliari
et in cruce sublevari
peccato[re]s manibus

Pojedyncza strofa piąta, wspominająca towarzyszące śmierci Chrystusa znaki na niebie i ziemi, kończy *quasi* pierwszą część sekwencji:

5 Totu[m] mu[n]dum tenebrari
terram mota[ns] conquassari
velu[m] te[m]pli lacerari.

Kolejny refren:
Dic maria quod fecisti
postq[ua]m Ihesum amicisti

przynosi opis sceny oplakiwania i namaszczenia Ciała Chrystusowego (zwraca uwagę zmniejszona liczba wersów w strofie):

⁵⁰ J. Woronczak, *op. cit.*

6a Matre[m] flentem sociavi
qua[m] ad domu[m] reportavi
et incerra[m] me prostravi
et utru[m]q[ue] deploravi

Sekwencję kończy wezwanie, które do Marii Magdaleny kieruje jej rozmówca:

7a O maria noli flere
iam surrexit Christus vere

7b Certe multis argumentis
vidi signa resurgentis

W rękopisie Č Pr I E 12 sekwencję *Surgit Christo cum tropheo* (f. 22r) wpisa-no przed znaną powszechnie sekwencją wielkanocną *Victime paschali laudes* (f. 23v). Zważywszy na występującą w obu utworach formę dialogu układ taki wy-daje się nieprzypadkowy.

Pytanie do Marii Magdaleny: *Dic Maria / quod vidisti*, kształtujące w sekwencji *Surgit Christo cum tropheo* kilkakrotnie powtarzaną formę refrenu, we wcześniejszej chronologicznie sekwencji *Victime paschali laudes*, pojawia się jendorazowo w środku utworu (3a). Tematycznie sekwencje te tworzą więc jeden ciąg narracyjny. O ich powiązaniu świadczy wpisanie na samym końcu sekwencji *Surgit Christus cum tropheo*, w miejsce spodziewanego refrenu, frazy *Dic nobis Maria*, pochodzącej już z sekwencji *Victime paschali laudes*. Przy całościowej interpretacji tych tekstów, wspomniana wyżej zmiana pytania (w refrenie) sugerować może początek trzeciej *quasi* części tej całości. Po namaszczeniu Ciała Chrystusowego, Maria Magdalena, stosownie do woli pytającego: *Dic nobis Maria quod vidisti in via* relacjonuje wydarzenia Zmartwychwstania:

Sepulchrum Christi inventis et gloriam vidi resurgentis
Angelicos testes sudariu[m] [et] vestes
surrexit Christus spes mea precedet suos in galyleam

Warstwa melodyczna tych utworów wskazuje na uprzedniość sekwencji *Victime paschali laudes*. W warstwie tekstowej zwraca uwagę analogia początkowych fragmentów sekwencji *Surgit Christus cum tropheo* i *Victime Paschali laudes*:

Victime Paschali laudes	Surgit Christus cum tropheo
1a Victime paschali laudes immolant christiani	1a Surgit Christo cum tropheo iam ex agno factus leo sollempni victoria

Victime Paschali laudes	Surgit Christus cum tropheo
2a Agnus redemitiones Christus innocens patriae conciliauit peccatores	2a Hic est agnus qui pendebat et in cruce redimebat totum gregem ovium
2b Mors et vita dulcedo cinflixere mirando dux intemortuis regnat virus	1b Mortem vicit sua morte referavit seras porte sue mortis gratia

Wydaje się prawdopodobne, iż sekwencja *Surgit Christus cum tropheo* powstała z inspiracji wcześniejszej i silnie zakorzenionej w tradycji wielkanocnej prozy *Victime Paschali laudes*. Taki układ obu sekwencji spotykamy jedynie w źródle czeskim. Č Pr I E 12 jest jednocześnie najbogatszy w sekwencje wielkanocne, obok bowiem wspomnianych wyżej utworów, notuje znaną w Polsce prozę *Mane prima sabbati* (f. 76r)⁵¹ oraz nieznaną w naszych źródłach sekwencję Adama z St Victor *Mundi renovatio nova* (f. 24v).

W dostępnym repertuarze najliczniejszą grupę tworzą sekwencje, których górna granica datowania sięga X wieku. Są to w większości prozy Notkera. Wiek XI przynosi jedenaście tekstów, w tym pięć autorstwa Gotschalka z Limbugra, co w konsekwencji ponownie oznacza przewagę twórczości niemieckiej (francuską proveniencję mają cztery teksty). Wśród czterestu XII-wiecznych utworów cztery napisał Adam od św. Wiktora. W tej grupie jedynie trzy sekwencje powstały we Francji. XIII i XIV-wieczne teksty zanotowane zostały w najmniejszej ilości. Spośród trzech XIII-wiecznych utworów franciszkańskich dwa powstały we Francji. Polską proveniencją odznaczają się natomiast trzy, wśród pięciu tekstów XIV-wiecznych.

V. Analiza wybranych sekwencji XIII i XIV-wiecznych

We wszystkich XIV-wiecznych sekwencjach omawianego repertuaru mamy do czynienia z praktyką regularnego powtarzania pewnych odcinków melodii. Chodzi mianowicie o zastosowanie jednakowych w całym utworze odcinków melodii, odpowiadających trzecim, siedmiosylabowym wersom każdej ze strof⁵².

⁵¹ Sekwencja ta nie znajduje się jednak w grupie utworów wielkanocnych (ff. 22r – 24v), lecz wśród utworów maryjnych (f. 76r).

⁵² Nie jest to pokrewieństwo kilkudziesiękowych zwrotów kadencyjnych, obserwowane i we wcześniejszych sekwencjach ale o powtarzanie całych fraz melodii. Wyjątek stanowi proza o św. Stanisławie *Psallat chorus in hac die* (PL Gn 170), a to dlatego, że tekst jej nie jest stroficzny, a melodia została zaadoptowana z sekwencji *Psalla chorus voce clara*. Co więcej, podobną konstrukcję ma melodia XIII-wiecznej, francuskiej sekwencji *Jocundare plebs fidelis*, zaadoptowana do tekstu prozy *Aula regis* (o św. Antonim), zamieszczonej na wklejce do PL

Powtarzanie końcowego fragmentu melodii we wspomnianych sekwencjach przywodzi na myśl refrenowe formy typu balladowego (francuskie ballady i *relai*, włoskie ballaty). Trudno jednak dopatrywać się tu bezpośredniej analogii gdyż powtórka w strukturze sekwencji dotyczy jedynie melodii, a nie, zaś jak w refrenach wspomnianych form *fixed*, i melodii i tekstu. Strofa sekwencji nie nawiązuje do więc schematu tych form. W historii gatunku sekwencji pojawia się odmiana włoska charakteryzująca się nieregularnością, a nawet odejściem od zasady budowy formy sekwencyjnej w kierunku litanii czy psalmodii. Istotną cechą tej grupy utworów jest stosowanie środków techniki wariacyjnej, polegającej na użyciu tej samej melodii i jej wariantów dla większej ilości wersów w utworze. W kontekście włoskiego rodowodu franciszkanów watro zwrócić uwagę, że zasada powtarzanie tej samej melodii w kilku wersach kształtowała również powstające we Włoszech formy łacińskich *versów* *Kyrie* i *tropów* do *Agnus Dei*⁵³. Pokrewieństwo motywiczne kolejnych sylabicznych strof *tropów* oraz melizmatycznych aklamacji pozostawało niekiedy bardzo bliskie. Alternacja charakteryzowała również wspomnianą już formę litanii – stałym i powtarzanym elementem melodycznym (a zarazem słownym) było wezwanie *Kyrie eleyson*⁵⁴. Ze względu na specyficzny rodzaj misji franciszkańskiej zastosowanie takich środków muzycznych odczytywać można jako pewne nawiązanie do tradycyjnej formy nabożeństw a zarazem popularnych wówczas form świeckich. W świetle charakterystycznej budowy XIV-wiecznych sekwencji – utworów niezwykle melodyjnych, łatwo wpadających w ucho dzięki powtarzaniu fraz melodii – nasuwa się pytanie na ile muzyczna forma sekwencji sygnalizować może określoną praktykę wykonawczą? Czy też w tym szczególe konstrukcji sekwencyjnej należy widzieć muzyczny odpowiednik rymów wiążących kolejne strofy albo czynnik zapewniający maksimum wewnętrznej jedności utworu muzycznego? Wydaje się, że zjawisko to, obserwowane także w XIV-wiecznej twórczości dominikanów⁵⁵, śmiało można wiązać z konkretną sytuacją duszpasterską.

⁵² KR 205, której autorstwo przypisuje się anonimowemu franciszkanowi krakowskiemu, ed.: J. Pikułik, *Sekwencje polskie*. Musica Medii Aevi V, Warszawa, 1976, s. 40. Podobnie sekwencja o św. Franciszku *Letabundus*, z własną melodią, odznacza się charakterystycznym powtarzaniem ostatniej frazy melodii pierwszej strofy; por. ed. J. Pikułik, *op.cit.*, kontrafakture melodii *Letabundus* nr 46, 50, 55, 67, 70, 85.

⁵³ D. Hiley, *op. cit.*, ss. 183, 212.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 151.

⁵⁵ Por. anonimową sekwencję śląskich dominikanów *Benedictus rex caelorum*, ed. J. Pikułik, *op.cit.*, s. 146. Najdoskonalszym przykładem sekwencji stroficznej (8+8+7) z symetrycznym rysunkiem linii melodycznej dwóch pierwszych odcinków i powtarzającym się na przestrzeni całego utworu odcinkiem trzecim jest sekwencja *Lauda Sion Salvatorem* uważana za utwór dominikański – oparta na melodii starszej sekwencji *Laudes crucis attolamus* (D. Hiley, *op. cit.*, s. 190).

W analizie wyróżnionego repertuaru sekwencji na szczególną uwagę zasługują te utwory, które powstały bezpośrednio w czasie działalności zakonu franciszkanów i w tym samym czasie zostały włączone do ksiąg liturgicznych.

Przyjrzyjmy się zatem analizie formy muzycznej trzech wybranych kompozycji: *O felix haec novitas*, *Ave Mater gratiae*, *Surgit Christo cum trophoeo*. Dwie pierwsze uważa się za związane z kręgiem franciszkanów. *O felix haec novitas* (PL Kr 205) opublikowano w V tomie *Musica Mediae Aevi* (1976) *Ave Mater gratiae* zaś (niepublikowany przekaz starszodecki i Č Pr I E 12), wspomniana w kontekście zabytków polifonicznych, prezentowana jest po raz pierwszy. Trzeci utwór to dialogowana sekwencja *Surgit Christo cum trophoeo* (Č Pr I E 12). Wybór tych utworów podyktowany został ich specyficzną strukturą formalną różną od typowych układów sekwencyjnych.

Dwa pierwsze ze wspomnianych utworów pod względem budowy wersyfikacyjnej odbiegają od układu typowej struktury XIV-wiecznej strofy sekwencyjnej. Ilość wersów w strofie i naprzemiennosc rymów pozwala odnieść je raczej do formy tropu⁵⁶.

Seqwencja *O felix haec novitas*, odnotowana w PL Kr 205 zbudowana jest z trzech podwójnych strof oraz krótkiego, pojedynczego wersu końcowego. Czterowersowej budowie pierwszej strofy (7+7+7+7) odpowiada czteroodcinkowa struktura melodii. Rozpoczyna ją dłuższy melizmat, będący zarazem najdłuższym neumatycznym złożeniem w utworze, przy czym styl całości określić można jako neumatyczny. Istotną cechą konstrukcji pierwszej strofy jest budowanie w jej części środkowej wyraźnej kulminacji. Na przestrzeni dwóch odcinków melodia rozwija się konsekwentnie osiągając jako najwyższy dźwięk – c² (ambitus melodii d¹– c²), która fraza ta się kończy. Opadanie melodii następuje w kolejnym odcinku (c²– d¹), podczas gdy ostatni, czwarty fragment tej strofy – sprowadza melodię do właściwego jej finalis *f*. Charakter zakończenia wzmacnia powtórzony na początku czwartego odcinka zwrot melodii z zakończenia odcinka trzeciego (*Przykład 1*).

Przykład 1– sekwencja *O felix haec novitas* – strofa 1ab⁵⁷:

1 a. O fe - lix haec no - vi - tas, o ml - ra di - gna - ti - o, dum con -
 1 b. Ver - bum car - ni tun - gi - tur vir - gi - nis in u - te - ro, nec na -
 - tra - cta de - lectat in praesae - pi - o ;
 - tu - ra tol - li - tur u - ni - us ab al - te - ro.

⁵⁶ Por uwagi na ten temat w rozdziale IV.3 – Gatunki pokrewne formie sekwencyjnej – s. 60n.

⁵⁷ Wg wydania z 1976, pod red. J. Pikułki, *op. cit.*, s. 151.

W związku z tym odcinek ostatni wydaje się wydzielonym, aczkolwiek strukturalnie koniecznym dopełnieniem frazy melodycznej. Budowa melodii strofy pierwszej sekwencji *O felix haec novitas* wykazuje zatem symetrię w łukowym rysunku linii melodycznej, przy następującym rozłożeniu oparć tonalnych:

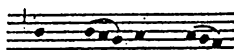
- 1 odcinek: f – f;
- 2 odcinek: a – c;
- 3 odcinek: a – d;
- 4 odcinek: f – f.

Co więcej, wzajemną analogię wykazuje budowa par odcinków: pierwszego i trzeciego, które zawierają więcej melizmatów, mają zatem dłuższą i bardziej rozbudowaną melodię od sylabicznych odcinków drugiego i czwartego, zawierających po jednej ligaturze.

Druga strofa sekwencji *O felix haec novitas* ma budowę wersyfikacyjną bardziej zbliżoną do typowej struktury sekwencji (6+6+7). Dwa pierwsze odcinki pod względem melodii pozostają ze sobą w ścisłym związku – wykorzystując ten sam zwrot melodyczny stanowią wzajemne uzupełnienie. Odcinek trzeci dopełnia melodię i sprowadza ją do finalis *f*. Melodia drugiej strofy jest mniej zróżnicowana niż melodia strofy pierwszej, niemniej operowanie podobnymi zwrotami, głównie zaś formułą dwóch dźwięków wstępujących (w interwale sekundy lub tercji) i następujących po nich trzech nut opadających, (por. – *lix haec*; *o mira digna*–; *iacet in*; *o verbum*; *maiestas*, etc..) pozwalają uznać strofy pierwszą i drugą za jednolitą stylistycznie całość muzyczną.

Inaczej w przypadku strofy trzeciej (o układzie wersyfikacyjnym 8+8+8+4), która dzięki zdecydowanie melizmatycznemu stylowi i użyciu odmiennych formuł melodycznych odbiega od strof poprzednich, ujawniając natomiast uderzające pokrewieństwo z materiałem dźwiękowym innych sekwencji z repertuaru franciszkańskiego – o czym dalej. Strofa ta zbudowana jest z czterech nierównej długości odcinków. Pierwszy z nich jest niepotwórzoną, zamkniętą frazą melodyczną (f^1 – f^1), ostatni zaś, głównie ze względu na rozmiary i wprowadzenie finalis, ma znaczenie kadencyjne. W melodiach frazy drugiej i trzeciej zwraca uwagę dwuczłonowa progresja (Przykład 2).

Przykład 2 – progresja z drugiego odcinka melodii strofy 3ab sekwencji *O felix haec novitas*:



spe re- -spl - rant
Je - su no - strae

Wariantowe powtórzenie tej progresji zawiera fraza trzecia. Zwraca uwagę użycie przeciwstawnych kadencji (Przykład 3).

Przykład 3 – *O felix haec novitas* – strofa 3ab:

3 a. O Ma - ri - a, ma - ter De - i, spe re - spl - rant vi - tae re - i, tu
3 b. Je - su pl - e, Je - su for - tils, Je - su no - strae dux co - hor - tils, fac

post De - um no - strae spe - i, fi - du - cl - a,
nos cl - ves tu - ae sor - tils in glo - ri - a: 4. Tu - ae ma - tris gra - ti - a.

Konstrukcja utworu ponownie kieruje uwagę w stronę form refrenowych (z wypisanym powtórzeniem). Jednak wobec braku zdecydowanych nawiązań do schematów form *fixed*, poczynione uwagi nie pozwalają wysnuwać dalej idących wniosków. Struktura sekwencji, utrwalona w tradycji i w pewnych założeniach niezmienna, nie może bezpośrednio nawiązywać do rozbudowanych schematów form świeckich zakładających przynajmniej siedmiowersową budowę strofy. Bliższej analogii szukać można jedynie pomiędzy sekwencją, a budową części strof, np. trzywersową staną bądź czterowersowym refrenem włoskiej ballady⁵⁸. Charakter melodii omawianych sekwencji natomiast sugerować może styl włoskich laud. Ograniczony (przeważnie do oktawy) ambitus, przewaga kroków sekundowych, brak większych skoków interwałowych charakteryzują te niezwykle melodyjne utwory⁵⁹.

W kontekście zasygnalizowanych różnic w konstrukcji planu melodycznego trzech strof sekwencji *O felix haec novitas* trudno jednoznacznie ustalić do jakiego stopnia są one efektem zamysłu kompozytorskiego a w jakim twórczej adaptacji i dostosowywania melodii już istniejących. Pewne światło na kwestię domniemanego pokrewieństwa zawartości melodycznej schematów innych niż sekwencje utworów – ballad, virelai, a zwłaszcza włoskich laud refrenowych – rzucić może analiza kolejnej sekwencji obecnej w źródłach franciszkańskich, a mianowicie prozy *Ave Mater gratiae*.

Sekwencja *Ave Mater gratiae* zachowała się na odwrocie starosądeckiej pergaminowej karty zawierającej czterogłosowy conductus *Omnia beneficia*, w Č Pr I E 12, w rękopisie Mikołaja z Koźła oraz, według autora *Analecta Hymnica* w *Missale ms Lincolnense Cod. Londinensis add. 11414*⁶⁰. Wspomnianym XIII-wiecznym starosądeckim przekazem *Omnia beneficia* oraz sekwencją *Ave Ma-*

⁵⁸ J. Chomiński, *Formy*. T. 3, Warszawa 1974.

⁵⁹ J. Stevens, *op. cit.*, t.10, s. 538-540. Laudy zachowały się jedynie w dwóch rękopisach: XIII-wiecznym kodeksie z Cortony oraz w rękopisie z Florencji. W tym ostatnim zapisano 89 tych utworów wraz z kilkoma sekwencjami.

⁶⁰ Ostatni z wymienionych przekazów nie był mi dostępny, tekst przekazuje *Analecta Hymnica*: t. 34, s. 95.

ter gratiae zajmował się M. Perz – sugerując istotne znaczenie tych zabytków dla podtrzymania hipotezy o miejscowej proveniencji, odnalezionych w Archiwum Sióstr Klarysek w Starym Sączu, repertuaru motetów paryskiej szkoły Notre Dame: ‘Na drugiej stronie karty zawierającej publikowany *conductus* [*Omnia beneficia*] znajduje się sekwencja *Ave Mater gratiae*. Trzy najstarsze przekazy tej sekwencji, spośród czterech odnotowanych, pochodzą więc z polsko-czeskiej prowincji Franciszkanów. Jest to najpewniej sekwencja miejscowa. Jej najstarszy przekaz – starosądecki – jak już stwierdzono, sąsiaduje na jednej karcie z *Omnia beneficia*! Wynika stąd, że *conductus* ten w tej prowincji co najmniej zanotowano, co znaczy – znano i posługiwano się techniką modalną szkoły Notre Dame’⁶¹. Ze względu na ten ważki kontekst historyczny sekwencja *Ave Mater gratiae*, w stopniu może większym niż inne utwory i wcześniej niż one znalazła się w centrum mojej uwagi.

W strukturze sekwencji zwraca uwagę przede wszystkim dosłowne powtórzenie w obu strofach odcinków kadencyjnych oraz swobodniejsze powtarzanie dłuższych odcinków poprzedzających owe identyczne zakończenia. (Sekwencja *Ave Mater gratiae* składa się z dwóch par strof. Melodie obu dzielą się na trzy odcinki.)

Przykładów powtarzających się, dłuższych odcinków zakończeniowych dostarczyły już omawiane powyżej sekwencje XIII i XIV-wieczne (co do których sugeruje się pochodzenie franciszkańskie): *Letabundus*, *Gaude Sion quod egressus* oraz inne jak dominikańska *Lauda Sion Salvatorem*. Powtarzanie ostatnich fraz, obserwowane w sekwencjach XIII – i XIV-wiecznych, staje się więc poniekąd kryterium stylu muzycznego sekwencji powstających w czasach ożywionej działalności franciszkanów. Występowanie tej cechy we wspomnianych utworach zdaje się potwierdzać ich domniemywaną wspólną genezę, co więcej, włącza w zakres ‘twórczości’ franciszkańskiej utwory dotąd za takie nie uważane.

Z sytuacją taką mamy do czynienia właśnie w przypadku sekwencji *Ave Mater gratiae*. Zachowała się ona prawie wyłącznie w źródłach franciszkańskich, lecz jak wiadomo odnośnie do gatunku sekwencji, ze względu na kultywowanie i transmisję dawnego ich repertuaru, z faktu tego o genezie utworu bezpośrednio wnioskować nie można. Zważywszy jednak na charakterystyczny muzyczny styl sekwencji XIII i XIV-wiecznych wydaje się uzasadnione uznać sekwencje z quasirefrenowym powtarzaniem frazy melodycznej odpowiadającej ostatniemu wersowi w strofie za bliskie franciszkańskim. Upodobania franciszkańskie mogły stać się ponadto w XIII wieku inspiracją szerszej ‘mody’ na taki właśnie schemat sekwencji, o czym świadczy uważana za dominikańską, sekwencja *Lauda Sion Salvatorem*.

⁶¹ M. Perz, *W staropolską stronę...*

Schemat sekwencji *Ave Mater gratiae* jest godny uwagi z dwóch powodów. Po pierwsze, jak wspomniano, melodie obu par strof są w połowie takie same, po drugie poszczególne frazy melodii całej sekwencji wykazują wysoki stopień integracji motywicznej melodii. Pokrewieństwo motywów oraz ich uporządkowanie w przebiegu linii melodycznej ilustruje *Przykład 4b*.

Przykład 4a – transkrypcja sekwencji *Ave Mater gratiae* (wg przekazu starsządeckiego PL SS bs = Sts₂)

Ave mater gratiae virginalis speculum oculis demerari: ac totum refugium
 gratias viridus quo manet remedium his qui toto circumibus nocentibus supplicium

Maria considera cui refugio tuum peccis ubera dedisti cum quiescit
 hinc ergo impera matris privilegio ut post caecis Junera nos reddat supplicio

Przykład 4b – Schemat integracji motywów melodycznych sekwencji *Ave Mater gratiae*:

The diagram shows two staves of music. The first staff is labeled '1ab' and contains motifs A, B, C, B, A, B. The second staff is labeled '2ab' and contains motifs C, A', C', X, A', B, Y. The motifs X and Y are enclosed in boxes, indicating their relationship to the motifs in the first staff.

Powtarzana w obu strofach sekwencji *Ave Mater gratiae* fraza melodyczna znajduje zdumiewająco bliską analogię w strukturze omawianej wcześniej trzeciej strofy sekwencji *O felix haec novitas*. Cytowane już przy opisie budowy tej sekwencji charakterystyczne wariantowe powtórzenie motywu progresyjnego (*Przykład 2*) opiera się na tym samym materiale dźwiękowym co omawiany odcinek melodii *Ave Mater gratiae* (*Przykład 5*).

Przykład 5 – sekwencja *Ave Mater gratiae* – powtarzający się w parach obu strof (1ab, 2ab) fragment melodii oraz melodia strofy 3ab sekwencji *O felix haec novitas*:

The diagram shows two musical examples. The first is labeled '1ab AVE MATER GRATIAE' and shows motifs X and Y. The second is labeled '3ab O FELIX HAEC NOVITAS' and shows motifs X and Y. The motifs X and Y are enclosed in boxes, indicating their relationship to the motifs in the first example.

Wobec powyższego porównania nasuwa się pytanie jaki model tkwi u podstaw melodii strof obu sekwencji. Czy fraza z *Ave Mater gratiae* jest skróconą redakcją dłuższej frazy strofy 3ab z sekwencji *O felix haec novitas*, zawierającej wypisane powtórzenie progresji. Kolejne pytanie dotyczy interpretacji tych zwrotów melodycznych, które w strofie 3ab *O felix haec novitas* przypadają na końcu wersów (rei, spei) i nasuwają skojarzenia z formułami kadencyjnymi typu *ouvert* i *close*. Zaobserwowana analogia pozwala domyślać się wspólnego korzenia – źródła zapożyczeń melodycznych, a kto wie czy nie wspólnego ich adaptatora. Omawiane dotąd szczegółowo formy sekwencji poddawano analizie ze względu na obecność w ich strukturze dłuższych, powtarzających się fraz melodycznych – elementów quasirefrenowych. W repertuarze sekwencji ze źródeł franciszkańskich (Č Pr I E 12) znajdujemy jedną kompozycję, mianowicie wielkanocną prozę *Surgit Christo cum tropheo*, która zawiera powtarzaną kilkakrotnie dwuwersową strukturę (8+8), wyraźnie pełniącą rolę refrenu. W trakcie tego utworu ‘refren’ ten pojawia się sześciokrotnie, przy czym jego treść słowna i melodia zmienia się po strofie piątej. Schemat sekwencji przedstawić można następująco:

1ab 2ab ref.I 3a ref.I 3b ref.I 4a ref.I 4b ref.I 5 ref.II 6a ref.II 6b 7ab ref. III (z *Victimae*).

Przykład 6 – Transkrypcja sekwencji *Surgit Christo cum tropheo* z Č Pr I E 12:

8 Surgit Christus cum tropheo iam ex agno factus leo triumphat victoria
 Moriam ricit sua morte et feravit secat. postea tunc moris gratia

8 Jic est agnus qui pccatib et iam esse redimebat totum gregem omnino
 2ab Cui cum cordis - bat magis - te nam consumebat dolores luculentum

REF. I Dic maria quid vidisti contemplanos eorum disisti

3ab Vidi Iesum spolians e de cruce sublevare peccatoris manibus Dic maria
 Spiritus caput. coronati multum spulis maculation et plenum livoris Dic maria

8 4ab Clavas manus perficere hastam litus inducere. vix sentie cibus Dic maria
 Quod se patri commiserit et quod caput reclinasit

5 Totum mundum tectuari tectam motas congregare elemi templi laecari

REF. II Dic maria quod fecisti postquam Iesum amicitii

8 6ab Mater semem sociari inquam domum reportavit in lorum ac piteare et stumque deplorari
 6ob Post unguento preparari et expulsum vitari hominem quem amari plangit mri dicit

W związku z zasygnalizowaną zmianą ‘refrenu’ jedyna w tym utworze pojedyncza strofa 5 staje się w jego konstrukcji swoistą cezurą, wraz z nią zmienia się treść narracji – po opisie ukrzyżowania i śmierci Chrystusa nowy ‘refren’ przynosi wspomnienie oplakiwania i namaszczenia Ciała Chrystusowego. Zmianie tekstu słownego w strukturze ‘refrenowej’ towarzyszy zmiana melodii. Zaznaczyć przy tym należy, iż skryba zapisał kompletne melodie obu ‘refrenów’ dwa razy: po dwóch początkowych parach strof (1ab, 2ab) – pierwszą wersję refrenu, a po wspomnianej strofie 5 – jego drugą wersję. W pozostałych miejscach obecność refrenu czy to w pierwszej czy w drugiej wersji sygnalizowana jest kilkudziesiękowym incipitem. Z wyjątkiem dwóch par strof początkowych (1ab, 2 ab), zapisanych tradycyjnie jedna za drugą, oraz strof 6b, 7ab w zakończeniu, w przebiegu sekwencji widoczna jest tendencja do umieszczania ‘refrenu’ po każdej strofie⁶². Powoduje to rozbieżności charakterystycznej dla sekwencji jedności poszczególnych par strof, z drugiej zaś strony dążenie do opatrywania każdej strofy powtarzającym się odcinkiem melodii zbliża tę sekwencję do schematu kompozycji ‘kręgu franciszkańskiego’ – tj. zawierających ten sam odcinek melodii w zakończeniu każdej strofy.

Zasugerowany obecnością pojedynczej strofy 5, a przede wszystkim zmianą ‘refrenu’ podział sekwencji *Surgit Christo cum trophæo* potwierdza odmienny sposób kształtowania linii melodycznej w obu ‘częściach’ tego utworu. Dominującym w całości kompozycji jest styl neumatyczny, z powtarzającymi się zwrotami melodycznymi. Wśród nich dwie najbardziej charakterystyczne formuły występują odpowiednio w pierwszej i drugiej części sekwencji. O ile formuła typowa dla części pierwszej pojawia się, choć rzadziej, także w części drugiej, to formuły części drugiej użyto wyłącznie w drugim ‘refrenie’ i następujących po nim melodiach strof. Zastosowanie nowego zwrotu melodycznego nie niweczy jednolitości stylistycznej sekwencji, podobnie jak nie niweluje jej ogólnej zmiany rysunku linii melodycznej następująca w drugim refrenie i strofach

⁶² Obecność refrenu w sekwencji *Rex caeli* z *Carmina Burana* sygnalizowana jest, ze względu na brak miejsca w rękopisie, również incipitem (tyle, że jedynie tekstowym). Na tej podstawie Hoppin uważa, że nie po każdej parze strof śpiewano refren (R. Hoppin, *Medieval Music*. London 1978, s. 256).

5, 6ab i 7ab. Wszystkie bowiem melodie strof 1ab, 2ab, 3ab, 4ab i 'refren' pierwszy mają jednakowy kierunek rozwoju linii melodycznej wznosząco – opadający, 'refren' drugi i pozostałe strofy natomiast przeciwnie – rozpoczynają się opadającym zwrotem melodii.

Różnice w długości melodii wynikają z rozmiarów strof. Obowiązujący w strofach 1 – 5 schemat 8+8+7 w strofie 6 ulega zmianie na czterowersowy 8+8+8+8 (powiązany jednakowym rymem), zaledwie dwuwersowa jest natomiast strofa 7 (8+8). Dwuwersową budowę mają ponadto 'refreny'.

Jednak mimo jednakowych rozmiarów tekstów, melodie obu 'refrenów' różnią się. W drugiej wersji 'refrenu' w miejsce trzydzwiękowych, przypadających na daną sylabę melizmatów – użyto czterodźwiękowych złożeni neumatycznych. Struktura tonalna, którą ujawniają początkowe dźwięki odcinków melodii odpowiadających kolejnym wersom, pozostaje zbliżona. Co ciekawe podobną, trzyczłonową budowę wraz z analogicznymi oparciami tonalnymi (a – e – d) reprezentuje krótki dystych (3a) z sekwencji *Victimae paschali laudes: Dic nobis Maria quid vidisti in via* (Przykład 7).

Przykład 7 – sekwencja *Surgit Christo cum tropheo* – 'refren I', 'refren II' oraz strofa 3a sekwencji *Victimae paschali laudes*:

The image shows three staves of musical notation in G-clef and 8/8 time. The first staff is for the text "Dic ha ti a quod di sti empta uo cce ni Chri sti". The second staff is for "Dic ha ti a quod ve - disti pite - tu - num ami cis - ti". The third staff is for "Dic nobis ma ri a quid vi disti in via". The notation includes notes, rests, and bar lines, with some notes beamed together.

Porównanie tych trzech struktur melodycznych uzasadnia charakterystyczny tekst słowny – pytanie skierowane do Marii Magdaleny – implikujące dialogowaną formę tekstu obu sekwencji⁶³. Warto zauważyć, iż rola 'pytającego' nie ogranicza się jedynie do stawiania pytań. W strofach 7ab sekwencji *Surgit Christo cum tropheo* znajdują się skierowane do Marii Magdaleny słowa pocieszenia: *O Maria noli flere iam surrexit Christus vere – Certe multis argumentis vidi sigan resurgentis*. O tym, że wypowiada je ten sam podmiot liryczny, który wcześniej pytał, świadczy linia melodyczna tych strof, w dużej mierze adaptująca materiał dźwiękowy drugiego refrenu (drugiego pytania). A zatem w sekwencji *Surgit Christo cum tropheo* podział na role znajduje pełne odzwierciedlenie w warstwie melodycznej.

⁶³ Należy w tym miejscu przypomnieć, iż w rękopisie Č Pr I E 12 sekwencja *Victimae paschali laudes* jest zapisana bezpośrednio po sekwencji *Surgit Christo cum tropheo*.

Logiczny ciąg narracji, jaki w Č Pr I E 12 tworzą teksty wpisanych jedna za drugą sekwencji *Surgit Christo cum tropheo* oraz *Victimae paschali laudes* (z wyraźnie uchwytnymi momentami zwrotów w opisie wydarzeń – widocznymi w zmianie tekstów ‘refrenowych’, z uwzględnieniem dwukrotnie pojawiającego się dystychu 3a z *Victimae paschali laudes*), wpisanie fragmentu dystychu 3a z *Victimae paschali laudes* przy końcu sekwencji *Surgit Christo cum tropheo*, a przy tym jednolitość tonalna obu utworów, analogiczna budowa fraz – *Dic Maria / Dic nobis Maria...* pozwalają wnioskować o ścisłym powiązaniu obu utworów, stanowiących rodzaj krótkiego dialogu o Męce Pańskiej⁶⁴.

W konfrontacji ze strukturą melodii całościowy schemat warstwy tekstowej tej domniemanej formy paraliturgicznej przedstawia się następująco (*Przykład 8*).
Przykład 8 – rekonstrukcja dialogu o Męce Pańskiej na podstawie sekwencji *Surgit Christo cum tropheo*. Kursywą wyróżniono partie rozmówcy Marii Magdaleny.

Ogłoszenie Zmartwychwstania Chrystusa – 1a:

Surgit Christus cum tropheo
 iam ex agno factus leo
 sollempni victoria

i Jego zwycięstwa nad śmiercią – 1b:

Mortem vicit sua morte
 referavit seras porte
 sue mortis gratia

Chrystus jako Baranek odkupiający swe owce – 2a:

Hic est agnus qui pendeat
 et in cruce redimebat
 totum gregem ovium

P R O L O G

Maria Magdalena jako świadek męki Chrystusa – 2b:

Cui cum condolebat
 Magdalenam consumebat
 doloris incendium

⁶⁴ Na temat średniowiecznych dramatów liturgicznych opartych na dialogach ewangelicznych zob. R. Hoppin, *op. cit.*, s. 176, a także s. 183; W. Węgrzyn-Klisowska, *Widowiska i gry pasyjne w średniowiecznych klasztorach śląskich*. W: *Klasztor w społeczeństwie średniowiecznym*. Opole – Wrocław 1996 i jej uwagi bibliograficzne.

Pierwsze pytanie do Marii Magdaleny – refren I:

CZĘŚĆ I

*Dic Maria quid vidisti
contemplando crucem Christi*

Ukrzyżowanie – 3a:

Vidi Jesum spoliari
et in cruce sublevari
peccatoris manibus

– refren I:

*Dic Maria [quid vidisti
contemplando crucem Christi]*

– 3b:

Spinis caput coronatum
Vultum spinis maculatum
et plenum livoribus

– refren I:

*Dic Maria [quid vidisti
contemplando crucem Christi]*

– 4a:

Clavos manus perforare
hastam latus vulnerare
vim fontis exitum

– refren I:

*Dic Maria [quid vidisti
contemplando crucem Christi]*

– 4b:

Quod se patri commendavit
et quod caput reclinavit
.....

– refren I:

*Dic Maria [quid vidisti
contemplando crucem Christi]*

– 5:

Totum mundum tenebrari
terram motas conquassavi
velum templi lacerari

– refren II:

*Dic Maria quod fecisti
postquam Jesum amicisti*

CZĘŚĆ II

Matrem flentem sociavi

in quam domum reportavi
et in terram prostravi
et utrumque deploravi

Opłakiwanie – 6a:

– refren II: *Dic Maria [quod fecisti
postquam Jesum amicisti]*

Namaszczenie – 6b: *Post unguenta preparavi
et sepulchrum visitavi
hominem quem amavi
planctus meos duplicavi (?)*

Pocieszenie – 7a: *O Maria noli flere
iam surrexit Curistus vere*

7b: *Certe multis argumentis
Vidi signa resurgentis*

– refren III: *Dic nobis Maria* · C Z E Ś Ć III
[quid vidisti in via] (fragment z sekwencji *Victime
Paschali laudes*)

Trzecią część ‘dramatu’ tworzy treść sekwencji *Victime Paschali laudes* opisująca wydarzenia Zmartwychwstania (nawiedzenie Grobu przez Marię Mgda-
lenę, spotkanie z Aniołami).

Przeprowadzona rekonstrukcja dialogowanej gry pasyjnej opiera się na założeniu, iż wypisane przy końcu każdej niemal strofy incipity partii ‘refrenów’ sygnalizują pełne ich wykonanie⁶⁵. Jeśliby natomiast założenie to pominąć, w miejsce domniemanej formy dramatu pozostaje odnotować kolejną sekwencję, w której końcowe frazy melodii każdej ze strof są identyczne – realizując tym samym XIII-wieczny schemat sekwencji franciszkańskich.

VI. Wyróżniki analizowanego repertuaru na tle jego średniowiecznej całości.

Przedstawione dotychczas uwagi na temat liturgicznych sekwencji mszalnych pochodzących ze źródeł franciszkańskich dotyczyły wybranych zagadnień związanych z tworzeniem i funkcjonowaniem tego specyficznego repertuaru. Skoncentrowanie się na ilości i rozmieszczeniu sekwencji w rękopisach wiąza-

⁶⁵ Zasadność tej hipotezy potwierdza cytowana już analiza sekwencji *Rex caeli* dokonana przez Hoppina, *op.cit.*, s. 265.

ło się z rutynowym w badaniach historycznych opisem źródeł. W rękopisach franciszkańskich, podobnie jak w księgach liturgicznych innych zakonów, grupy sekwencji umieszczane są w końcowych partiach kodeksów. Wyraźnie uchwytna jest tendencja do rozbudowywania grup sekwencji w poszczególnych rękopisach: im rękopis młodszy tym więcej zawiera sekwencji. Podobne zjawisko obserwuje się w księgach cysterskich⁶⁶.

Poddając uwadze badawczej konkretny repertuar franciszkański już na początku uderza fakt, iż zgodnie z postulowaną zasadą wierności tradycji rzymskiej – *secundum ordinem Sanctae Ecclesiae Romanae* – sekwencje nie powinny się były w ich rękopisach znaleźć, jako że Rzym niechętny był tego rodzaju twórczości liturgicznej⁶⁷. Ciekawe, że franciszkanie nie tylko sekwencji używali, ale w głównej mierze ich zasób przejmowali z ksiąg diecezjalnych (to jest pozostających w najściślejszym związku z Kurią Rzymską). Jednak w przypadku sekwencji, wspomniana wymiennosc repertuarów – diecezjalnego i franciszkańskiego – odzwierciedla relacje duszpasterskiej praktyki miejskich ośrodków parafialnych i zakonnych. Kościoły franciszkańskie budowano wszak w obrębie założeń miejskich, niekiedy w bezpośredniej bliskości katedr, jak to ma miejsce w Gnieźnie. Poświadczono wielokrotnie sytuacje konfliktowe pomiędzy klerem diecezjalnym a zakonnikami wynikały z konkurencyjności ośrodków franciszkańskich, wyłączonych wszak z organizacji parafialnej. U schyłku XIII wieku daje się zauważyć wyraźne zwiększenie udziału mieszczaństwa w finansowaniu zakonu franciszkanów, wspieranego dotąd hojnie książęcą ręką. Niewykluczone, że dla zyskania i podtrzymania atrakcyjności oprawy liturgicznej sięgnęli franciszkanie także po zakorzeniony już i, sądząc po ilości utworów, popularny w środowisku miejskim repertuar sekwencji. Pojawienie się w II połowie XIII wielu wyraźnie wyodrębnionych w ramach kodeksów franciszkańskich sekwencjarzy (PL SS 2a) oraz ich stopniowe rozbudowywanie (Č Pr I E 12; częściowo PL Kr 205; PL Gn 170) wskazuje na to, że apostołat franciszkanów był istotnie 'nierozzerwalnie związany z grupami, od których przyjmowali oni jałmużnę'⁶⁸. Idąc tym tropem stwierdzić należy, że przynajmniej trzy z komentowanych rękopisów: PL SS 2a, Č Pr I E 12 oraz PL Gn 170 odzwierciedlają w dziejach zakonu franciszkanów moment kształtowania się relacji z środowiskiem miejskim, relacji, która w krajach Europy Zachodniej, głównie we Włoszech, zakon ukonstytuowała, u nas zaś wyznaczała późniejszy etap jego aktywności.

W Polsce bowiem, u początków działalności franciszkanów, na kształt liturgii miały pewien wpływ osoby pobożnych fundatorów. Wiadomo na przykład, że księżna Anna zabiegała o pozwolenie na możliwie najuroczystsze

⁶⁶ J. Morawski, *op. cit.*

⁶⁷ J. Woronczak, *op. cit.*

⁶⁸ G. Wąs, *Franciszkanie w społeczeństwie Śląska w średniowieczu i dobie nowożytnej*. Kłasztor w społeczeństwie średniowiecznym i nowożytnym. Opole-Wrocław 1996, s. 110-111.

sprawowanie liturgii mszalnej we franciszkańskim kościele św. Jakuba we Wrocławiu, gdzie pochowany był jej mąż – Henryk II. Wiadomo również, że o staranność śpiewu officjum starała się w Starym Sączu księżna Kinga, sama z osobistego brewiarza odmawiając codziennie wszystkie 150 psalmów *in volgare*⁶⁹. Nie przypadkiem więc z osobą możnej fundatorki wiąże się obecność w Starym Sączu wytwornej kolekcji polifonicznych motetów szkoły Notre-Dame. Przejęcie i przeniknięcie nowego nurtu kultury duchowej jakim był w XIII wieku franciszkanizm przez najwyższe warstwy społeczne w Polsce nadał formom ich kultu charakter elitarny. Poświadczają to zarówno zabytki liturgiczne – ozdobne modlitewniki klarysek śląskich, polifoniczny repertuar paryski jak i formy architektury kościołów franciszkańskich – budowli o długich prezbiteriach mieszczących liczne zgromadzenie zakonników i ‘krótkich nawach głównych przeznaczonych dla niewielkiej rzeszy wiernych’, kościołów, w których ‘brak było miejsca dla masowego odbiorcy ideałów franciszkańskich’⁷⁰.

Odnosnie do proveniencji utworów sekwencyjnych, pochodzących ze źródeł franciszkańskich⁷¹, *we wszystkich warstwach chronologicznych odnotować wypada zdecydowaną przewagę utworów z kręgu stgalleńsko – niemieckiego. Największy udział tradycji francuskiej obserwuje się w warstwie XII-wiecznej – połowę datowanych na ten czas sekwencji stanowią prozy francuskie, w tym większość autorstwa Adama z klasztoru św. Wiktora. Jest to o tyle istotne, iż XII-wieczny repertuar sekwencji paryskich współczesny jest rozkwitającej wówczas polifonii szkoły Notre-Dame*⁷². Wyraźnie zaznaczająca się w środkowoeuropejskim repertuarze sekwencji (w którym, jak wspomniano przeważały utwory niemieckie) twórczość Adama z paryskiego klasztoru św. Wiktora zdradza czujną uwagę miejscowych redaktorów na aktualne dokonania twórcze w dziedzinie poezji i muzyki. Fakt ten nabiera przy tym dodatkowego znaczenia w kontekście wspomnianej już wielokrotnie obecności w klasztorze klarysek w Starym Sączu zabytków polifonii francuskiej⁷³.

⁶⁹ I. Czachorowska, *Książka w rękach klarysek śląskich*. Sobótka, 1966/21.

⁷⁰ G. Wąs, *op. cit.*, s. 109.

⁷¹ J. Pikulik, *Indeks sekwencji...*

⁷² R. Hoppin, *op. cit.*, s.166.

⁷³ Jak zauważa Hiley (*op. cit.*, s. 194) popularność rymowanych sekwencji paryskich już w XII wieku dorównywała randze tamtejszej polifonii. Istniały dwa główne ośrodki twórczości sekwencyjnej w średniowiecznym Paryżu: Notre Dame i klasztor św. Wiktora. Repertuar tych ośrodków tylko w części pozostawał ten sam. Warto tu jeszcze raz zaznaczyć, że tak jak francuska polifonia tak i paryskie sekwencje stanowiły w ówczesnym czasie rodzaj kanonu twórczości religijnej – powielanego i parafrazowanego nawet na najdalszych krańcach cywilizacji łacińskiej. Ciekawym przykładem recepcji obu tych średniowiecznych wzorców muzycznych jest hiszpańska *cantiga*. Nawiązuje bowiem zarówno do polifonii Notre Dame jak i melodii sekwencji, cytowanych niekiedy dosłownie (M. Gómez, *Cantiga*, Musik Geschichte und Gegenwart, 1995, s. 380-387).

W precyzyjnym określeniu roli franciszkanów w transmisji paryskich utworów konieczne jest przeprowadzenie szczegółowych studiów porównawczych repertuaru zakonnego i diecezjalnego, za którego to pośrednictwem sekwencje powstałe przed XIII wiekiem w rękopisach franciszkańskich się znalazły. Niezależnie od tego, sytuacja ta już dziś może mieć znaczenie o tyle, że wyraźnie sygnalizuje znajomość repertuaru XII-wiecznego Paryża na ziemiach polskich. Śladem tradycji francuskiej w komentowanym repertuarze sekwencji franciszkańskich jest również określanie tych utworów mianem *prosa* – w najliczniej reprezentujących ten gatunek – rękopisach polskich: PL 2a i PL Gn 170.

Odnotowany w księgach franciszkańskich zasób sekwencji jest zróżnicowany pod względem chronologicznym i reprezentuje wszystkie niemal typy kształtującego się przez stulecia gatunku. Najstarszą warstwę tworzą prozy Notkera. Silnie zakorzenione w tradycji kościelnej tej części Europy stanowią trzon repertuaru nie tylko franciszkanów⁷⁴. Drugą co do liczebności grupę czternastu utworów reprezentują sekwencje XII-wieczne (z czego połowa przypada na kompozycje francuskie). Najmniej liczne są utwory powstałe w XIII i XIV wieku, to jest u początków i w okresie rozkwitu działalności Braci Mniejszych (łącznie osiem sekwencji). Zważywszy, iż rękopisy, w których sekwencje te zostały zapisane datowane są również na XIII i XIV wiek, można przypuszczać, że utwory dawne, osadzone w tradycji (diecezjalnej, cysterskiej) – a więc dobrze znane – zyskiwały pierwszeństwo przed kompozycjami dopiero co powstałymi. Z drugiej strony sytuacja ta znajduje wytłumaczenie w kontekście obowiązującego kalendarza liturgicznego (rzymskiego), który na długo przed powstaniem zakonu ‘obsadzone’ twórczością sekwencyjną. Szansę na nową oprawę liturgiczną (w tym i nową sekwencję) miały nowozatwierdzone przez Kościół i zakon święta, jak na przykład uroczystość Świętej Trójcy, Boże Ciało, czy wspomnienia patronów: św. Elżbiety, św. Stanisława, etc..

Jak wiadomo, bogaty (przeszło cztery i pół tysiąca tytułów) zasób wszystkich sekwencji średniowiecznych ograniczono postanowieniami Soboru Trydenckiego do pięciu: *Victime paschali laudes*, *Lauda Sion Salvatorem*, *Veni Sancte Spiritus*, *Stabat Mater dolorosa*, *Dies irae dies illa*. Z zapisków na marginesach ksiąg liturgicznych klarysek gnieźnieńskich (PL Gn 170) tymczasem można wnosić, że sekwencje śpiewano w klasztorze jeszcze w XVIII wieku. Co więcej, notacja niektórych sekwencji dołączanych do głównego korpusu kodeksów wskazuje na XVII i XVIII wiek jako czas ich zanotowania – co z kolei poświadcza żywą wciąż tradycję średniowiecznego przekazu (PL SS 2, PL Gn 170: *Mittit ad virginum*, śpiewana u klarysek ‘na roraty’).

Poczynione w rozdziałach II i III, a częściowo IV uwagi odnoszą się do całości repertuaru sekwencji zachowanych w źródłach franciszkańskich i charakte-

⁷⁴ J. Pikulik, *Indeks sekwencji...*, J. Morawski, *Notacja sekwencjarzy cysterskich*. Musica Medii Aevi VI, Kraków 1977.

ryzuje jego strukturę i stan zachowania. Próba wskazania na te elementy liturgicznej spuścizny franciszkańskiej, które genetycznie wiązać można ze środowiskiem Braci Mniejszych, była przedmiotem kolejnych części pracy. Godna uwagi bowiem wydawała się konfrontacja XIII i XIV-wiecznej twórczości sekwencyjnej ze starszą częścią repertuaru, szczególnie zaś w kontekście specyficznego charakteru religijnej misji franciszkanów, nawet mimo stosunkowo niewielkiej ilości zachowanych utworów z tego czasu. Analiza formy tych kompozycji pozwoliła w przybliżeniu określić cechy stylu muzycznego dominującego w sekwencjach XIII–XIV-wiecznych. Nadto, na podstawie zróżnicowanego repertuaru sekwencji franciszkańskich możliwe stało się prześledzenie istotnych zmian w kształtowaniu struktury średniowiecznej monodii.

Struktura muzyczna podlega podziałowi ze względu na tekst: zespolenie członów wersyfikacyjnych decyduje o rozczłonkowaniu formy muzycznej⁷⁵. *Na przykładach muzycznej oprawy układów wersyfikacyjnych sekwencji średniowiecznych obserwować można różne postacie linii melodycznych zdeterminowanych budową tekstu słownego*⁷⁶. Ukoronowaniem twórczych wysiłków poetów średniowiecznych uprawiających formę sekwencji była strofa o układzie wersów 8a+8a+7b, która praktycznie od XIII wieku stała się podstawą kształtowania linii melodycznej sekwencji. Pytanie – dlaczego taki a nie inny układ wersyfikacyjny cieszył się największą popularnością – wymaga, moim zdaniem, konsultacji muzykologicznych. Porównanie bowiem linii melodycznych sekwencji opartych na różnych schematach wersyfikacyjnych ujawniło wyjątkowość muzycznego modelu strofy 8+8+7. Odpowiadająca budowie tej strofy trzyczłonowa struktura melodii tworzy zawsze spójną i logiczną całość *stricte* muzyczną. Swoista samodzielność linii melodycznej nie oznacza zerwania zależności tekstu i muzyki, lecz raczej uformowanie się uniwersalnego modelu – struktury melodycznej (której notabene stałe rozmiary wynikające z długości tekstu i wewnętrzny porządek stanowią punkt wyjścia dla kolejnej fali procesów adaptacyjnych).

Stała struktura wersyfikacyjna 8+8+7, mająca przełożenie na trzyodcinkową budowę melodii umożliwiła ponadto stosowanie nowych środków techniki kompozytorskiej. Wyraźnie uchwycić można tendencję do budowania na przestrzeni tych trzech odcinków zamkniętych ‘całości’ muzycznych. Operowanie motywami dźwiękowymi i ich powtórzenia służą integracji muzycznej strof, przy czym charakter tych kombinacji nie przypomina już praktyki składania melodii z formuł dźwiękowych w najstarszych sekwencjach. Zbudowane na schemacie strofy 8+8+7 sekwencje XIII i XIV-wieczne wykazują niekiedy tak

⁷⁵ J. Chomiński, *op. cit.*

⁷⁶ Przywołać można w tym miejscu zasadę toniczności akcentów uważaną za kryterium poprawności kompozytorskiej i adaptatorskiej w średniowieczu (J. Pikulik, *Indeks sekwencji w polskich rękopisach muzycznych*. Warszawa 197; *Seqwencie polskie*. Warszawa 1996).

dalece spójną i motywicznie zintegrowaną konstrukcją muzyczną, że uzasadnione wydaje się pytanie o oddziaływanie świeckiej muzyki instrumentalnej i ludowej⁷⁷. *Szerokie to zagadnienie przerasta ramy tej pracy, niemniej, na podstawie analizy wybranych utworów zauważyć można wymiennosc cech repertuarów klasyfikowanych dziś umownie jako religijne i świeckie. Dla uniknięcia jednak przenoszenia współczesnych kategorii *sacrum* i *profanum* na sytuację historyczną – a więc rekonstruowaną – szczególnie w kontekście specyficznego statusu franciszkanów, fakt pojawienia się elementów wspólnych wiązać można z ich chronologicznym współwystępowaniem oraz zaistnieniem stosownej płaszczyzny takiej wymiany, jaką była wspomniana ‘strofa mater’.*

Istotne wydaje się więc zwrócenie uwagi na ten moment, w którym czynniki zewnętrzne, takie jak budowa tekstu, wpłynęła na kształt struktury ściśle muzycznej, zdolnej odtąd wchłonąć to wszystko, co obecne w ówczesnej sferze *musica artificialis* i *naturalis* mogło ją wzbogacić.

Ustalenie muzycznych preferencji franciszkanów na podstawie zbiorów ich sekwencji utrudnia niewielka ilość utworów powstałych bezpośrednio w czasach ich działalności. W tradycji badawczej niektóre z sekwencji określa się wprost jako franciszkańskie, lecz przyporządkowanie to dotyczy w głównej mierze tekstów. W sferze czysto muzycznej przeprowadzone analizy pozwoliły wyodrębnić kilka elementów charakteryzujących utwory z interesującego nas czasu:

– stosowanie formy muzycznej opartej na strofie 8+8+7 z powtarzaniem na przestrzeni całego utworu odcinka melodii odpowiadającego siedmiosylabowemu, trzeciemu wersowi w strofie,

– głęboko zintegrowana struktura melodii,

– używanie notacji kwadratowej z charakterystycznymi ‘liniami podziału’.

Omówione w poprzednim rozdziale szerzej ślady quasirefrenowych struktur w budowie sekwencji, w kontekście ogólnych zmian w typie melodyki, wiązać można z tendencją do maksymalnej integracji melodii fraz i całości strof, a w konsekwencji z dążeniem do nadania jednolitości stylistycznej całym utworom.

Przypadająca na wiek XIII i XIV intensywna działalność zakonów żebraczych przejawiała się również w dziedzinie muzycznej. We Włoszech, dokonujący się pod wpływem misji kaznodziejskich rozwój teatru popularyzował specjalny gatunek śpiewów franciszkańskich – laud. Były to refrenowe pieśni w języku włoskim, często adaptujące popularne melodie świeckie⁷⁸. Zastępowanie świeckich pieśni – pobożnymi wiązało się doskonale z taktyką duszpasterską Braci Mniejszych – ‘ten kto śpiewał laudy był bowiem prawdziwym minstrelem Bożym (*joculatores Dei*)’⁷⁹. Wydaje się, iż na rodzimym gruncie czesko-pol-

⁷⁷ R. Hoppin, *op. cit.*

⁷⁸ J. Stevens, *op. cit.*, s. 538-540, J. Bloxam, *Lauda*, Musikgeschichte und Gegenwart, T.5: 1995, s. 922-933.

⁷⁹ J. Stevens, *op. cit.*, s. 539, Bloxam, *op. cit.*, ss. 928-929.

skiej prowincji franciszkańskiej rolę takiej muzycznej płaszczyzny, na której krzyżowały się elementy kościelne i świeckie była właśnie XIV-wieczna sekwencja. Tak jak we Włoszech lauda tak na ziemiach polskich i czeskich specyficzny język muzyczny XIII-wiecznej sekwencji współgrał z duszpasterskimi celami franciszkanów. Uderzająca melodyjność sekwencji franciszkańskich (w porównaniu z utworami starszymi), obecność formuł powtarzających się (łatwość ich zapamiętywania) sprzyjała szerszej obecności i zakorzenianiu tych religijnych śpiewów wszędzie tam, gdzie docierali i nauczali franciszkanie. Hermetyczny dotąd repertuar muzyki kościelnej, zazerwowany dla odgrodzonych od świata i doskonalących się w służbie Bożej mnichów, wzbogacił się o narzędzie duszpasterskie – popularny śpiew religijny⁸⁰.

Obecne w sekwencjach franciszkańskich elementy charakterystyczne dla form świeckich (formuły powtarzające się, zwroty kadencyjne przypominające kadencje *ouvert* i *close*) świadczyć mogą nie tyle o adaptacji co ujednocnieniu języka muzycznego Kościoła i miasta. Być może w XIII-wiecznych formach sekwencji franciszkańskich kształtowały się elementy konstytuujące późniejsze formy *fixed*, a więc głównie układy powtórzeń tekstu, melodii czy tekstu wraz z melodią. Sekwencja bowiem okazuje się żywym odbłaskiem istotnych w muzyce średniowiecznej nurtów i tendencji stylistycznych. Nie licząc takich śpiewów liturgii rzymskiej jak *Kyrie* czy *Gloria*, jest ona najtrwalszym gatunkiem muzyki średniowiecznej. Nie sposób wyczerpać bogactwa muzycznej historii tkwiącej w dziejach sekwencji. Próba ukazania tego gatunku w określonej perspektywie historycznej i społecznej sygnalizuje jedynie zasadność poddawania uwadze badawczej formy uważanej niekiedy za skostniałą. Repertuar bowiem jako taki pozostaje świadectwem żywotności danej tradycji w środowisku, a jego analiza ujawnia przyczyny i mechanizmy jego powstania i konkretnego kształtu – wynikających z aktualnych potrzeb i mody. Te zaś pod koniec XIII i w XIV wieku dyktuje franciszkanom miasto i jego mieszkańcy. Nie dziwi więc brak oryginalności w repertuarze sekwencji franciszkańskich, które notabene zanim weszły do repertuaru franciszkanów były już ‘własnością’ miejskich ośrodków parafialnych. Sprzeczność jaka rysuje się zatem pomiędzy stwierdzeniem typowych dla wielu tradycji liturgicznych cech zbioru sekwencji franciszkańskich i jednocześnie spostrzeżeniem niespotykanych, stosowanych właśnie przez ten zakon form muzycznych ujawnia, iż podjęty problem badawczy nie jest zagadnieniem wyczerpanym. Co więcej, sprzeczność owa domaga się rozwiązania przez poszerzenie perspektywy badawczej o muzyczną działalność bernardynów – od początku mocno osadzonych na gruncie miejskim i ku szerszym kręgom społeczności kierujących swą misją.

⁸⁰ Długotrwałą popularność sekwencji w szerokich kręgach społecznych poświadczają zachowane licznie przekłady tekstów łacińskich na język polski (T. Mi c h a ł o w s k a, *op. cit.*).

CHOSEN ISSUES ON MASS SEQUENCES IN BOHEMIAN – POLISH FRANCISCAN PROVINCE OF 13 – 15 CENTURY

Summary

It was the conviction about music as a special ministry tool of Franciscan mission emerging from observation of music activity of Italian fraternities that made Polish communities search for the forms of their repertoire which would be the most useful for their apostolic aims. Analyse of seven chosen Franciscan manuscripts revealed that apart from obligatory order of *ordinarium* and *proprium missae*, it is just sequences which in most cases enrich Franciscan liturgical rite. Comparison of the sources let us ascertain great extent of relationship among collections of sequences in described manuscripts as well as same order of compositions and position of greater part of sequences dedicated to Mary at the end of *sequentiarium*.

The next step of investigation was caused by a question about the extent to which compositions which comprise Franciscan repertoire correspond to usual form of sequences and the extent to which they absorb elements of a new music style or represent quite different forms. These compositions of analysed repertoire which were written and incorporated in liturgical books directly during the convent activity period deserve particular attention. Musical analyses allowed us to separate a few elements characteristic for compositions from XIII and XIV century which are as follows: using a music form based on 8+8+7 stanza with a piece of melody corresponding to seven-syllable third vers of stanza repeated within the whole composition, deeply integrated structure of melody, using of square notation with characteristic 'division lines'.

In XIV century compositions refrain structures may sometimes be found. In ms C Pr I and E 12 consecutive sequences *Surgit Christo cum tropheo* and *Victime paschali laudes* make course of narration interrupted by refrain. Tonal unity of these two compositions and analogic phrases let us conclude on significant relationship between both of them which are a kind of short dialogue about the Passion. In all chronological layers, compositions of a St Gallen-German circle are predominant. Contribution of French tradition is mostly observed in terms of XII century layer. Repertoire of Paris sequences is contemporary with polyphony of Notre-Dame school. Production of Adam from Parisian Abbey of St Victor which is significant for central European sequence repertoire (with dominating German compositions) indicates that local editors were aware of contemporary achievements in music and poetry. This fact becomes particularly important because of presence of French polyphony monuments in Poor Clares monastery in Stary Sącz.

Alike to Italian lauda, specific Polish and Czech music language of XIII century sequence contributed to apostolic aims of Franciscan. Distinct melodiousness as well as presence of repeatable phrases (easier to remember) in Franciscan sequences made them spread wider and become rooted in all places reached by Franciscan.

Translated by Zuzanna Augustyniak