

Jerzy Pikulik

Św. Stanisław w polskiej muzyce średniowiecznej

Studia Theologica Varsaviensia 18/2, 113-128

1980

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.

JERZY PIKULIK

ŚW. STANISŁAW W POLSKIEJ MUZYCE ŚREDNIOWIECZNEJ

Treść: Wstęp; I. Liturgia mszalna; II. Oficium brewiarzowe;
III. Twórczość wielogłosowa; Zakończenie.

WSTĘP

Treścią artykułu jest twórczość muzyczna związana z osobą św. Stanisława. Inspirująca rola jego postaci i kultu była w tej dziedzinie poważna aż do reformy Soboru Trydenckiego, której efektem było zakończenie charakterystycznej dla średniowiecza twórczości. Z tej racji można, zgodnie zresztą z opinią wielu mediewistów, rozszerzyć ramy czasowe średnich wieków, przynajmniej w dziedzinie monodii liturgicznej, do 1580 r., czyli do momentu ukazania się zreformowanego mszału Piusa V. Na tej podstawie uwzględniam kompozycje, jakie powstały w pierwszej połowie XVI w.

Nie popełnię błędu metodologicznego, jeśli już na wstępie zasygnalizuję, że kult św. Stanisława znalazł w twórczości muzycznej poważny rezonans i zasługuje na podkreślenie. Więcej. Należy powiedzieć, że Stanisław ze Szczepanowa zapoczątkowuje historię polskiej twórczości muzycznej, występuje na pierwszych jej kartach. Złożyło się na to szereg powodów. Uświadomić musimy sobie najpierw znaczenie biskupa krakowskiego, a więc grodu królewskiego, jego tragiczny w konsekwencjach konflikt z królem. Dochodzą nadto względy polityczne, które w okresie rozbitcia dzielnicowego uwzględniały scalenie rozbitej Ojczyzny. Symbolem tego była legenda o zrośnięciu się posiekanych członków męczennika. Uwzględnić wreszcie należy i to, że w okresie kanonizacji posiadamy już grupę ludzi wykształconych poetycko i muzycznie, którzy problemy polskie rozumieją, odczuwają i potrafią podać w takiej formie, jaką mogą akceptować wymogi liturgiczne. Nie można także przeoczyć znaczenia kultu świętych w tym okresie. Klasztor, miasta, diecezje, prowincje i całe państwa posiadały swoich patronów, którym poświęcono najlepsze osiągn-

nięcia artystyczne, śpiewano ich życiorysy i to nie tylko w liturgii, lecz także przy pracy, na miejskich rynkach czy również w czasie nieszczęść. Twórczość profesjonalną zarejestrowały kodeksy liturgiczne, inne śpiewy, przekazywane ustnie, zaginęły w pomroku historii lub sporadycznie zostały uratowane piórem anonimowego skryby.

Repertuar muzyczny związany z kultem biskupa Szczepanowskiego można podzielić na dwie grupy. Pierwsza została zapożyczona z ogólnego dorobku Kościoła. Dotyczy to przede wszystkim śpiewów *Proprium Missae*. Druga natomiast jest osiągnięciem rodzimym, zarówno w języku łacińskim jak i polskim. Przyjrzyjmy się więc najpierw śpiewom liturgii mszalnej, następnie brewiarzowej, na końcu wreszcie twórczości wielogłosowej.

I. LITURGIA MSZALNA

Części składowe formularzy mszalnych, stosowanych w obie uroczystości św. Stanisława zostały zapożyczone z *Commune Sanctorum*. W źródłach muzycznych brak jakichkolwiek śladów, że w średniowieczu posługiwano się formularzem własnym. Wyjątek stanowiąc mogą ewentualnie śpiewy allelujacyjne, jednak rozstrzygnięcie zagadnienia będzie dopiero możliwe po przeprowadzeniu właściwych badań. W. Schenk stwierdza, że w patronalne święto 8. V. posługiwano się w całej Polsce formularzem *Protexisti me*, stosowanym na cześć jednego męczennika w okresie paschalnym. Na wrześniową uroczystość translacji (27. IX.) przyjęto natomiast *In virtute tua*, który śpiewano również w dzień jednego męczennika jednak *extra tempus Paschale*¹. Praktyka takiego stosowania tekstów w uroczystości męczenników miała za sobą długą tradycję. Świadczą za tym najstarsze rękopisy, zestawione i opublikowane przez R. J. Hesberta². Pierwszy formularz wykonywano już w IX w. np. w dzień św. Jerzego czy Witalisa, drugi w uroczystość św. Walentego czy Teodora. Potwierdza się również opinia W. Schenka, że nie ma aktualnie żadnych danych, któreby potwierdziły sugestię D. Borawskiej i J. Lisowskiego, że w pierwszym okresie po kanonizacji zapożyczano teksty mszalne z liturgii na cześć św. Tomasza Kantuaryjskiego³.

¹ W. Schenk, *Kult liturgiczny św. Stanisława biskupa na Śląsku*, Lublin 1959 s. 56 i 66.

² *Antiphonale Missarum Sextuplex*. Ed. R. J. Hesbert, Bruxelles 1935 s. 116n, 114n, 40n i 164n.

Ostatnie badania pozwoliły jednak dotrzeć do najprawdopodobniej najstarszego mszału polskiego z nutami z ok. 1255—1260 r. Jego fotokopie, sporządzone w latach 20-tych przez benedyktynów francuskich, znajdują się w Bibliotece Opactwa Solesmes. Oryginał, stanowiący kiedyś własność antykwariatu J. Rosenthala w Monachium zaginął natomiast bez wieści. Wszystko przemawia za tym, że mszał został napisany we Wrocławiu⁴. Okazuje się, że w okresie pokanonizacyjnym używano, przynajmniej we Wrocławiu, w majową uroczystość św. Stanisława introitu — *In medio Ecclesiae*, wersetu allelujatycznego — *His est discipulus* oraz offertorium, — *Confitebuntur*. Śpiew komunijny w rękopisie został pominięty. Należy więc stwierdzić, że w pierwszych latach po kanonizacji teksty i melodię introitu i wiersza alleluja zapożyczono z grudniowego formularza o św. Janie Ewangelście⁵. Taki sam introit w omawianym mszale występuje jeszcze w dzień św. Augustyna. Wytłumaczenie praktyki wrocławskiej, odbiegającej od późniejszych ustaleń nastrocza pewne trudności. Nie wiemy zresztą, czy zastosowanie takiego formularza miało tylko charakter lokalny. Brak właściwych źródeł skazuje na pozostawanie w sferze domysłów. Nie jest wykluczone, że przekaz mszału wrocławskiego jest świadectwem jakiegoś kultu przedkanonizacyjnego. Taka praktyka jest np. znana w polskiej historii liturgii. Przykładem może być św. Jacek, kanonizowany dopiero w 1594 r. Wprawdzie Klemens VII udzielił w 1427 r. pozwolenia na uroczyste obchodzenie święta w polskich klasztorach dominikańskich, jednak sekwencja *Funde de caelestibus* występuje już w rękopisie, i to obcym, z XIV w.⁶ Bardziej prawdopodobną wydaje się jednak supozycja, że dobór takich tekstów podyktowały okoliczności śmierci biskupa krakowskiego. Autor sekwencji *Psallat poli hierarchia* informuje, że „*Pastor sic egregius gregis cedit medio*” (strofa 6b, 3—4), a *Vita maior* stwierdza, że „*In ecclesia ... sancto praesule divina celebrante ... iuxta aram ... corripit ...*”⁷. Słowa introitu — *In medio Ecclesiae* nawiązywały więc do okoliczności śmierci Szczepanowskiego, a werset allelujatyczny podkreślał świadectwo, jakie swoim życiem i śmiercią dał wiernym pasterz

³ W. Schenk, dz. cyt., s. 71.

⁴ Opracowanie źródłoznawcze mszału znajduje się w druku.

⁵ Formularz w mszale jest identyczny z przekazami w najstarszych rękopisach. Zob. *Antiphonale Missarum*, s. 18n.

⁶ AH 37:185.

⁷ *Monumenta Poloniae Historica* IV s. 387.

Krakowa. Offertorium przejęte zostało już z Commune jednego męczennika i zgadza się z późniejszą praktyką.

Jeżeli w doborze formularzy mszalnych korzystano wyłącznie, wyjątek mogą stanowić co najwyżej śpiewy allelujatywne, z osiągnięć i praktyką Kościoła Powszechnego, to w przypadku dorobku sekwencyjnego stajemy już na gruncie własnych inwencji i osiągnięć. Wszystkie teksty powstały na terenie Polski. Melodie z jakimi występują można podzielić natomiast na dwie grupy. Pierwszą, mniej liczną, tworzą kompozycje rodzime, do drugiej należą utwory obce, które przystosowano do naszych tekstów. Taka praktyka była w Europie powszechnie znana. Już Notker Balbulus czy Adam z paryskiego klasztoru św. Wiktora adaptowali do różnych swoich tekstów te same melodie. Apogeum takiego postępowania w Polsce obserwuje się w poczynaniach kopistów nad zrealizowaniem czterotomowego graduálu tarnowskiego, w którym melodie sekwencyjne traktowane są najczęściej jako elastyczne formuły, mogące występować z najbardziej zróżnicowanymi pod względem wersyfikacyjnym strofami⁸.

W okresie od XIII do I połowy XVI w. skomponowano w Polsce na cześć św. Stanisława 10 sekwencji. Oto ich incypity w porządku chronologicznym⁹:

- | | |
|------------------------------|-----------------|
| 1. Laeta mundus | — XIII w. |
| 2. Decantemus singulis | — przed 1343 r. |
| 3. Jesu Christe, rex superne | — 1351—1362 r. |
| 4. Sancte Dei pontifex | — XIV w. |
| 5. Laudes Dei, Cracovia | — XIV w. |
| 6. Psallat chorus in hac die | — XIV w. |
| 7. Omnis odas | — XIV/XV w. |
| 8. Psallat poli hierarchia | — przed 1433 r. |
| 9. Regi, qui regit omnia | — XV w. |
| 10. Polonia Jesu Christo | — przed 1526 r. |

Autorzy większości tekstów są anonimami. Pewność posiadamy tylko w przypadku Psallat poli hierarchia. Jak wskazuje akrostych, napisał ją Adam Świnka z mazowieckiej wsi Zielona, kanonik gnieźnieński i krakowski, sekretarz Władzy-

⁸ Zob. J. Pikulik, *Sekwencje zespołu rękopisów tarnowskich*, Warszawa 1974 s. 183—485.

⁹ Zob. H. Kowalewicz, *Cantica mediæ ævi polono-latina*, T. I. *Sequentiæ*, Varsoviae 1964; J. Pikulik, *Sekwencje polskie, Musica mediæ ævi*, T. IV i V. Warszawa 1973 s. 7—128 i Warszawa 1976; J. Pikulik, *Indeks sekwencji w polskich rękopisach muzycznych*, Warszawa 1974 s. 3—182.

sława Jagiełły († 1433). Z dużym prawdopodobieństwem można także przyjąć, że pierwszą z nich, najstarszą, ułożył dominikanin i kanonik krakowski — Wincenty z Kielc († ok. 1261)¹⁰. Opinia posiada swoje uzasadnienie w przyjętej w średniowieczu praktyce, według której autor oficjum brewiarzowego, o którym będzie mowa w punkcie następnym, układał jednocześnie sekwencję. Jeżeli mistrz Wincenty respektował powyższą zasadę, a nie ma żadnego dowodu przeciwnego, to jego utworem mogła być tylko *Laeta mundus*. Spotykamy ją zresztą już w XIV w. w kilku rękopisach klasztornych w St. Florian w Austrii, gdzie melodia zarejestrowana została jeszcze zapisem neumatycznym¹¹. Mówiąc o rozprzestrzenieniu się tych sekwencji można dodać, że *Jesu Christe, rex superne*, *Sancte Dei pontifex* i *Omnis odas* znalazły miejsce w mszałach krzyżackich, a pierwsza z tych trzech nadto w czeskich.

Warto zwrócić uwagę na to, że większość sekwencji powstała w XIV w. Można z tego wnioskować, że kult św. Stanisława posiadał w tym okresie szczególniejsze znaczenie, i to nie tylko w samym Krakowie. Proza *Jesu Christe, rex superne* stała się popularna w całej Polsce, a jeszcze dzisiaj znajdujemy jej 25 zapisów muzycznych, choć ilość kodeksów liturgicznych jest właściwie szczątkowa. Dwie względnie trzy prozy powstały w w. XV, co może nieco dziwić, jeśli się zważy, że w tym okresie działalność Wydziału Artium Uniwersytetu Jagiellońskiego była najbardziej efektywna. Tylko na terenie Krakowa powstało przecież w tym czasie 6 sekwencji i ok. 20 pieśni maryjnych. Ostatnia proza *Polonia Jesu Christo*, została ułożona na początku XVI w. Łącznie z *Regi*, qui *regit omnia* nie osiągnęła w naszej praktyce liturgicznej większego znaczenia. Zachowała się wyłącznie w sekwencjarzu tarnowskim.

Centrum powstawania stanisławowskich sekwencji był Kraków. Ilość ich może przemawiać za tym, że różne ośrodki intelektualne pragnęły posiadać własną prozę, a dopiero w wyniku zarządzeń odpowiednich władz przyjęto jedną jako powszechnie obowiązującą. Najpopularniejsza z nich — *Jesu Christe, rex superne*, o której była już wyżej mowa, wyszła ze skryptorium klasztoru norbertańskiego św. Wincentego we Wrocławiu. Konwent wrocławski był w XIV w. poważnym ośrodkiem intelektualnym również w dziedzinie kultury muzycznej. Powstawały w nim nie tylko śpiewy sekwencyjne, ale jego do-

¹⁰ Zob. M. Plezia, *Wincenty z Kielc, historyk polski z pierwszej połowy XIII wieku. Studia źródłoznawcze VII*. Poznań 1962.

¹¹ Np. *Graduale* ms. 390, 391 i 393.

robek legitymuje się również osiągnięciami w dziedzinie Ordinarium missae. Duży wpływ wywarli premonstratensi także na liturgię katedralną, która przyjęła charakterystyczny dla nich ryt „triplex”. Wszystko przemawia za tym, że pozostałe prozy zostały ułożone w Krakowie. Trudno wyodrębnić ośrodki twórcze. Jeśli jednak nasza supozycja o autorstwie Wincentego jest słuszna, wówczas Laeta mundus należałaby do osiągnięć ośrodka dominikańskiego. Dysponujemy aktualnie następującą ilością przekazów muzycznych każdej z nich:

Laeta mundus	— 8
Decantemus singulis	— 3
Jesu Christe, rex superne	— 25
Sancte Dei pontifex	— 4
Laudes Dei, Cracovia	— 2
Psallat chorus in hac die	— 3
Omnis odas	— 12
Psallat poli hierarchia	— 3
Regi, qui regit omnia	— 1
Polonia Jesu Christo	— 1

Mimo nieliczne zachowanych graduałów i sekwencjarzy, można na podstawie powyższego zestawienia wnioskować, że najpopularniejszymi w Polsce były: Jesu Christe, rex superne, Omnis odas i Laeta mundus.

Treścią sekwencji są wydarzenia z życia św. Stanisława i to zarówno historyczne jak legendarne. Jedne są wspólne wszystkim utworom, inne występują w kilku tekstach, a jeszcze inne sporadycznie.

We wszystkich prozach autorzy nawiązują do zatargu biskupa Szczepanowskiego z królem Bolesławem. Powody konfliktu były ich zdaniem różne. Tragiczny finał posiadał jednak najpoważniejsze źródło w cechach charakterologicznych króla. Znamionował go niepohamowany gniew, skłonność do okrucieństwa i bezwzględności. Podkreśla to autor Decantemus singulis i Omnis odas. Twórca tej ostatniej powie, że Bolesław Śmiały był „podstępny i okrutny katem”. „Człowiek gniewu” — takie określenie spotykamy w Regi, qui regit omnia, a okrucieństwo wobec swoich poddanych, których szarpie jak wilk, akcentują strofy Laudes Dei, Cracovia. Kilkakrotnie pojawia się groźny motyw zmuszania krakowskich kobiet do karmienia swymi piersiami szceniąt. Taką informację przekazuje Decantemus singulis, Psallat chorus in hac die i Laudes Dei, Cracovia. W strofie 5a tej ostatniej czytamy:

Lac mammarum feminarum
Dat sugendum catulis.

Gwałtowny charakter króla jak i niepohamowana żądza władzy doprowadziły do zamordowania św. Stanisława i poćwiartowania jego ciała.

Śmierć biskupa ze Szczepanowa była wynikiem przeciwstawienia się królowi, którego wzywał do opanowania. Nastąpiła ona pośrodku kościoła — w ten sposób stwierdza Adam Świnka w Psallat poli hierarchia, a autor Regi, qui regit omnia dopowiada, że miało to miejsce przy ołtarzu. Autorzy bardzo często akcentują, że św. Stanisław był obrońcą sterroryzowanego ludu. Przypominają o tym m. in. strofy sekwencji Laudes Dei, Cracovia — uroczystość na cześć męczennika jest dniem:

In qua pastor membratim caeditur
Pro gregis custodia.

Autor Decantemus singulis dopowie: „Pro grege pastor moriens”.

Zamordowany biskup nie jest samotny. Przy poćwiartowanych szczątkach przejmują wartość orły. Ten legendarny motyw znajdujemy już w najstarszej prozie — Laeta mundus. W strofie 5a czytamy:

Alitibus et feris
Membris sparsis, superis
Aquilis protegeris.

Powraca on w sekwencjach Psallat chorus in hac die oraz Regi, qui regit omnia. Oprócz tego, jeszcze jeden motyw legendarny. W prozie Decantemus singulis i Psallat chorus in hac die pojawia się informacja, występująca już w kronice Wincentego Kadłubka, że posiekane ciało świętego na powrót się zrosło. Sygnalizowałem już we wstępie, że motyw ten nawiązywał do sytuacji politycznej w Polsce, która osłabiona rozdarciem dzielnicowym czekała na zjednoczenie. Motyw orłów symbolizował władzę królewską, która strzeże największych wartości i jest gwarancją jedności narodowej.

Męczeńska śmierć biskupa, jego świętość i wyniesienie na ołtarze sprawiają liczne cuda. Patron Krakowa chroni zdrowie mieszkańców i strzeże przed zarazą. W strofie 10b sekwencji Psallat chorus in hac die czytamy:

Omnis morbus hic curatur,
Omnis salus restauratur.

Adam Świnka w Psaltem polii hierarchia podkreśli natomiast, że obok zdrowia fizycznego, święty Patron pomaga osiągnąć życie wieczne. W strofie 8b tak pisze:

Dos salutis multa datur,
Aeger quisquis reparatur,
Hunc ad usum restituti
Caeci, claudi, surdi, muti
Illustrant Cracoviam.

Cudowne wskrzeszenie Piotrowina, szczegółowy jego opis, pojawia się jedynie w ostatniej chronologicznie sekwencji — Polonia Jesu Christo.

Melodie, z jakimi teksty były wykonywane dzielą się na polskie i adaptowane. Do osiągnięć własnych należy przede wszystkim Psallat chorus in hac die, przekazana w pars de sanctis graduale Olbrachta ms. 43 z Biblioteki Kapitulnej na Wawelu. Druga sekwencja — Decantemus singulis, zarejestrowana w graduale ss. norbertanek w Imbramowicach ms. RM 3 nie jest w pełni oryginalną. Kompozytor oparł się tutaj na dominikańskiej Omnes gentes plaudite, z której przejął melodie strof 1, 2, 5 i przystosował je dla 1, 2 i 6 strofy naszego tekstu. Strofy 3—5 są najprawdopodobniej wynikiem inwencji własnej. Podkreślić też należy, że obie polskie sekwencje występują w rękopisach z kilkoma melodiami. Psallat chorus in hac die znajdujemy w sekwencjarzu tarnowskim ms. b.s. z melodią O beata beatorum na cześć Męczenników oraz w graduale klarysek gnieźnieńskich ms. 170 z melodią Psallat chorus voce clara na cześć św. Jana Ewangelisty. Druga, Decantemus singulis, występuje nadto w sekwencjarzu tarnowskim z melodią Gaude, Sion quod egressus na cześć św. Elżbiety. Pozostałe prozy zostały przystosowane do następujących melodii:

Laeta mundus	— Laetabundus, XI w. Francja
Iesu Christe rex superne	— Martyris egregii, XIII w. Flandria
Sancte Dei pontifex	— Veni Sancte Spiritus, XI w. Włochy (?)
Laudes Dei, Cracovia	— Lauda, Sion, XIII w. Francja
Omnis odas	— O beata beatorum, XI w. Niemcy
Psallat polii hierarchia	— Virginalis turma sexus, XIII w. Kolonia
Regi, qui regit omnia	— O beata beatorum
Polonia Jesu Christo	— O beata beatorum

Teksty sekwencji na cześć św. Stanisława występują więc z 10-ma różnymi melodiami, z tym, że *O beata beatorum* powraca czterokrotnie, z których jedna jest w całości kompozycją polską, druga tylko częściowo. Określenie proveniencji melodii adaptowanych nie jest wyczerpujące. Dorobek francuski reprezentują — *Laetabundus*, *Lauda Sion* i *Omnes gentes*, przy czym dwie ostatnie są osiągnięciami ośrodków dominikańskich, a niemiecki — *Gaude Sion*, *O beata beatorum* i *Virginalis turma sexus*, pierwszą skomponowali franciszkanie. Norbertanie flandryjscy ułożyli *Martyris egregii*, a pochodzenie dwóch pozostałych jest dotąd nierozstrzygnięte. Wiele przemawia za tym, że wykonywana do ostatniej reformy liturgicznej *Veni, Sancte Spiritus* powstała we Włoszech, a *Psallat chorus voce clara* w środowisku zakonów rycerskich, być może joannitów.

Polska melodia *Psallat chorus in hac die* jest utworem bardzo poprawnym. Charakterystyczną jej cechą są liczne skoki interwałowe, będące najprawdopodobniej przejawem wpływu muzyki ludowej na monodię liturgiczną. Stwierdza się dalej zależność melodyczną między różnymi strofami. Kompozytor przepracowywuje poprzedni materiał dźwiękowy, co świadczy o dobrej znajomości jego warsztatu. Takie postępowanie pozwala mu zachować jednolitość całego utworu. Analiza ukazuje wreszcie, że realizacja myśli muzycznej inspirowana była więcej racjami estetycznymi, aniżeli względami tekstu i gramatyki.

Polskie melodie strof 3—5 prozy *Decantemus singulis* wykazują zgodność stylistyczną z melodiami adaptowanymi. Wykorzystane są w nich nawet oryginalne motywy, co pozwoliło zachować jednolitość kompozycji i wystawia dobre świadectwo twórcy.

Przeważająca większość adaptacji jest bardzo poprawna. Proces ten uzależniony był przede wszystkim od zgodności wersyfikacyjnej między tekstem polskim o oryginalnym. Jeżeli autor zdecydował się na jakąś melodię i zależało mu na wartości artystycznej swego utworu, wówczas uwzględniając tok metryczny obcej prozy nie miał żadnych trudności z dostosowaniem jego szaty muzycznej. Można wówczas mówić o przystosowaniu wzorcowym. Taką zgodność obserwuje się np. w wypadku polskich pieśni — *Serdeczna Matko* i *Boże coś Polskę*.

Gdy idzie o sekwencje na cześć św. Stanisława, grupę wzorowych adaptacji tworzą — *Laeta mundus*, *Sancte Dei pontifex*, *Laudes Dei*, *Cracovia*, *Omnis odas*, *Regi, qui regit omnia*

i Polonia Jesu Christo. Pewne różnice wersyfikacyjne istnieją w przypadku Jesu Christe oraz Decantemus singulis w przekazie tarnowskim. Uwzględniając je, adaptor musiał melodię rozbudować lub skrócić. W pierwszym wypadku neumy złożone zostały podzielone na nuty pojedyncze względnie mniejsze grupy, a przy melodiach sylabicznych powtarzało się kilkakrotnie te same dźwięki. W drugim, proces przebiega odwrotnie — łączy się nuty w większe grupy albo opuszcza się repetowane dźwięki. Analiza przystosowania Jesu Christe, rex superne wykazuje, że autor przeprowadził je, mimo sygnalizowanych różnic, bardzo troskliwie, uwzględniając wszystkie wymogi estetyczne. Taka ocena odnosi się zresztą do wszystkich adaptacji śląskich. Pewne zastrzeżenia można mieć do poczynań kopistów sekwencjarza tarnowskiego. Niezrozumiałe jest, dlaczego np. w procesie przystosowania Psallat chorus in hac die do melodii O beata beatorum druga strofa jest pojedyncza, dziewięta natomiast potrójna. Mimo tego, gdy idzie o sekwencje o św. Stanisławie, adaptatorzy pozostają w ramach poprawności.

II. OFICJUM BREWIARZOWE

Zagadnienie posiada szczególniejsze znaczenie. Chodzi bowiem o rymowane oficjum na cześć św. Stanisława — Dies adest celebris, które w historii polskiej kultury muzycznej zapoczątkowało twórczość rodzimą, a trzy antyfony i jedno responsorium weszły po reformie brewiarza Piusa V do obowiązującego Proprium Poloniae¹².

Autorstwo oficjum nie budzi już dzisiaj poważniejszych kontrowersji¹³. Wydaje się, że okres polemik zakończył się, a większość mediewistów zaakceptowała informację Jana Długosza, który jednoznacznie wskazał tutaj osobę Wincentego z Kielc. W Liber beneficiorum czytamy, że „frater Vincentius de Kelcze” napisał historię życia świętego, a także ułożył antyfony, responsoria i czytania godzin kanonicznych, zarówno nocnych jak i dziennych¹⁴. Postać Wincentego była już wspomniana w związku z autorstwem sekwencji Laeta mundus. Można tutaj tylko dorzucić, że w 1222 r. był on kapelanem Iwo Odrowąża,

¹² Zob. W. Schenk, dz. cyt., s. 76—105. Autor podaje również pełną literaturę przedmiotu.

¹³ Zob. Z. Sułowski, Z. Wiktorzak, *Stanisław ze Szczepanowa*, w: *Hagiografia polska*, T. 2. Poznań 1972 s. 433.

¹⁴ *Liber beneficiorum, Opera omnia IX*, s. 447n.

a w 1237 r. wyjechał do Modeny, aby sprowadzić zwłoki zmarłego tam biskupa do Polski. Znany jest również jego aktywny udział w pracach przygotowawczych do kanonizacji św. Stanisława. Uczestniczył najprawdopodobniej w samym akcie, który odbył się w Asyżu 17.IX.1253 r. Najprawdopodobniej na życzenie biskupa krakowskiego Prandoty napisał ok. 1255 r. teksty i melodię oficjum *Dies adest celebris*, które o kilka lat wyprzedziło *Vita maior*, pozostające z nim w ścisłym związku treściowym. Zwrócił już na to uwagę Długosz, a W. Schenk zestawiał obok siebie korelujące teksty. Warto zwrócić też uwagę na opinię W. Schenka, posiadającą uzasadnienie w przeprowadzonych badaniach źródłowych. Autor stwierdza, że *Dies adest celebris* pojawia się w antyfonarzach dopiero w XIV w. W tym samym zresztą czasie występuje ono w kodeksach St. Florian i czeskich. W związku z tym należy nadmienić, że Czesi zamieniali bardzo chętnie słowo *Polonia* na *Bohemia*. Brak oficjum w manuskryptach trzynastowiecznych świadczy najprawdopodobniej o tym, że początkowo, i to przez kilkadziesiąt lat, mogło ono być wykonywane wyłącznie w klasztorze dominikańskim, a stamtąd dopiero przeszło do brewiarzy diecezjalnych. Nie jest wykluczone, że przeprowadził to tak w Krakowie jak i we Wrocławiu biskup Nanker.

Informację Długosza potwierdzają drobne, ale charakterystyczne fakty. Incypit oficjum, wprowadzając zmianę kolejności pierwszych dwóch wyrazów, występuje dosyć często w liturgii dominikańskiej. Słowami *Adest dies celebris* — rozpoczyna się liturgia brewiarzowa na cześć św. Dominika, Piotra męczennika i Jacka. Podobne są także incypity hymnów na cześć św. Stanisława i Dominika: *Gaude mater Polonia* — *Gaude mater Ecclesia*. Znamienne jest i to, że pierwszy z nich zaopieczyl melodię drugiego.

Treścią oficjum jest życie św. Stanisława — lata dziecięce, studia, osiągnięcie godności biskupiej, zatarg z królem i męczeńska śmierć. Podobnie jak w sekwencjach, Bolesław Śmiały przedstawiony jest jako okrutnik, zmusza kobiety do karmienia piersiami szczeniąt, a dla żołnierzy jest bezwzględny. Biskup Szczepanowski ginie jako obrońca ludu i dobry pastor. W oficjum występuje także motyw orłów, strzegących ciała św. Stanisława i cudowne zrośnięcie się wszystkich członków. Warto zwrócić także uwagę na zbieżność pewnych sformułowań w sekwencjach i w oficjum. W *responsorium Arae Dei* i w *Antyfonie Martyr Dei Stanislaus* występuje np. identyczne określenie króla jak w prozie *Omnis odas* — „truculen-

tus carnifex", co świadczy o tym, że autorzy sekwencji opierali się na Dies adest celebris. Wincenty z Kielc wspomina również o licznych cudach i łaskach, jakie otrzymują ludzie za pośrednictwem Męczennika. Podkreślić należy wreszcie akcenty polskie w oficjum. Wiele razy wraca słowo Polonia czy Cracovia np. Consurge Polonia, Laetare Cracovia, Ortus de Polonia Stanislaus czy Praesul plebis Cracoviae. Podobnych sformułowań nie znajdziemy w oficjach rymowanych o św. Wojciechu. Ich autorzy, chociaż pisali w Polsce i dla Polski, nie odczuwali kraju, w którym Wojciech był postacią pierwszoplanową. Nigdzie nie znajdziemy np. wzmianki o pobycie św. biskupa w Gnieźnie. Piszą jako przedstawiciele Kościoła Powszechnego, rezygnując z patriotyzmu lokalnego i rodzimego ciepła, charakterystycznego dla oficjum krakowskiego. Jego melodia nie doczekała się dotąd wszechstronnego i źródłowego opracowania¹⁵. W wyniku dotychczasowych badań można chociażby ogólnie określić jej cechy i wartość.

Podkreślić należy najpierw numeryczne następstwo modus w kolejnych antyfonach i responsoriach. W ten sposób antyfona I skomponowana jest w modus I, następna w modus II itd. Taką praktykę zapoczątkował najprawdopodobniej Hucbald w swoim oficjum brewiarzowym o św. Piotrze — In plateis¹⁶. To samo zresztą obserwuje się w oficjum wojciechowym — Benedic regem cunctorum¹⁷.

Melodia reprezentuje styl neumatyczno-melizmatyczny. Grupy złożone podkreślają sylaby akcentowane, co jest znamienne dla wzorowych kompozycji gregoriańskich. Melizmaty, co również cechuje klasyczne śpiewy liturgiczne, związane są z sylabami końcowymi. H. Feicht podkreśla, że melodia ilustruje treść poszczególnych tekstów. Do słów „Laetare Cracovia” kompozytor zastosował np. wysokie dźwięki, dla słowa „tyrannus” niskie, a „torquet viscera” zobrazował opisywaniem dźwięku la¹⁸. Melodie antyfon są zbudowane bardzo poprawnie. Występuje w nich jeden punkt centralny, zazwyczaj w członie drugim. Za wcześniej jeszcze jednak orzekać, na ile są

¹⁵ Zagadnienie jest przedmiotem pracy doktorskiej Z. Malinowskiego.

¹⁶ R. Weakland, *The compositions of Hucbald, Etudes Grégoriennes*, T. III. Solesmes 1959 s. 155—162.

¹⁷ J. Pikulik, *Polskie oficja rymowane o św. Wojciechu*, w: *Stan badań nad muzyką religijną w kulturze polskiej*. Warszawa 1973 s. 304n.

¹⁸ H. Feicht, *Polskie średniowiecze*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, Kraków 1958 s. 29—32.

one oryginalne. Wiemy np., że melodia responsorium 6 — Arae Dei jest identyczna z responsorium 9 — Alme praesul w oficjum Benedic regem cunctorum. Takie same są również w obu oficjach liczne formuły incypitów i kadencji. Nie jest wykluczone, że oba utwory korzystały ze wspólnego archetypu.

Niektóre antyfony zostały w późniejszych czasach opracowane wielogłosowo. Pięciokrotnie wykorzystano Ortus de Polonia — Jerzy Liban, dwóch Anonimów i monogramista N. Z. z tabulatury Jana z Lublina oraz Mikołaj Zieliński, a dwukrotnie Vir inclyte — Antoni Patart i Hannibal Orgas.

Na specjalną uwagę zasługuje związany z oficjum hymn — Gaude mater Polonia, należący również do tej grupy. Długosz nie podał żadnej wzmianki, że jego autorem był również Wincenty z Kielc. Nie jest jednak wykluczone, że znał dobrze średniowieczną zasadę, iż oficjum pisał jednocześnie hymn i sekwencję. Milczenie jego nie wyklucza więc autorstwa Wincentego. Za nim przemawia fakt emocjonalnego związku z osobą świętego, znajomość całej problematyki, napisanie Vita minor i mańor, akcenty polskie, jak w całym oficjum, wreszcie melodia zapożyczona z hymnu o św. Dominiku, założycielu zakonu, do którego sam należał. Opinie mediewistów są jednak podzielone. Wcześniej M. Plezia, ostatnio Z. Sułowski i Z. Wiktorzak uważają, że Gaude mater jest utworem późniejszym od Dies adest celebris¹⁹.

Jego treść jest bardzo podniosła. Autor wspomina konflikt z królem i męczeńską śmierć. Powraca znowu motyw cudownego zrastania się posiekanych członków. Natomiast żyjący korzystają z jego pomocy. Przy grobie biskupa ludzie leczą swoje rozliczne rany i cierpienie, powstają chromi, głusi odzyskują słuch, a niemowom przywracany jest głos.

Hymn składa się z 11 strof czterowersowych. W antyfonarzu dominikańskim ms. 32 pierwsze strony śpiewane były w Matutinum, a cd strofy 6 w Laudes. Szczególnie uroczysty charakter tekstu sprawił, że stał się nieoficjalnym hymnem narodowym, a jeszcze dzisiaj, w opracowaniu czterogłosowym na chór a cappella, wykonuje się go w czasie szczególniejszych uroczystości. Średniowieczna melodia uzyskała w opracowaniu wielogłosowym nowy koloryt brzmieniowy przez zastosowanie środków właściwych harmonice klasycznej. Jednak umiar w operowaniu formułą dominantowo-toniczną i silne ekspoz-

¹⁹ Z. Sułowski, Z. Wiktorzak, dz. cyt., s. 433.

nowanie trójdźwięków pobocznych wywołuje efekt archaizacji — jest to wielogłosowość, która prezentuje walory brzmieniowe diatoniki, na wzór modalnej harmoniki kompozycji wokalnych XV i XVI w. To wielogłosowe opracowanie długo przypisywano Gorczyckiemu, dzisiaj przyjmuje się jednak autorstwo Z. Klonowskiego.

Oprócz *Gaude mater* znany był jeszcze jeden hymn o św. Stanisławie, który ułożył wspomniany już autor sekwencji *Psallat poli* hierarchia Adam Świnka — *Alma per eius merita* oraz *divisio* — *Pollens doxis promicuit*. Utwór ten nie miał jednak nigdy większego znaczenia w liturgii.

III TWÓRCZOŚĆ WIELOGŁOSOWA

Z XV w. pochodzą dwa utwory polifoniczne, jeden łaciński a drugi w języku polskim. *Pastor gregis egregius* powstał ok. 1420 r. najprawdopodobniej w Krakowie. Składa się z czterech strof trzywersowych o budowie sekwencyjnej 8p+8p+7pp. Treść wiersza nawiązuje do znanych już motywów zatargu, śmierci, posiekania członków oraz ich ochrony przez orły.

Trzygłosowa kompozycja jest wokально-instrumentalną balladą, o charakterze lirycznym. Głosem wokalnym jest *discantus*, a *contratenor* i *tenor* są głosami instrumentalnymi. Wartość artystyczna utworu jest duża.

Druga kompozycja — *Chwała tobie gospodzinie* — należy do pierwszych osiągnięć wielogłosowych z tekstem polskim. Autor tego utworu, powstałego ok. 1460 r. w Krakowie, pozostał nieznany. Pieśń wyraża radość, której źródłem jest opieka św. Stanisława nad Ojczyzną. Jest to również utwór trzygłosowy, w którym *dyskant* i *tenor* są głosami wokalnymi, a *kontratenor* instrumentalnym. Właściwości tonalne oraz symetria budowy melodii świadczą o oddziaływaniu muzyki ludowej. W języku muzycznym wykorzystane są już nowoczesne środki techniki kompozytorskiej tamtej epoki, przede wszystkim wszystkie elementy *fauxbourdonu*. Dzięki temu pieśń *Chwała Tobie* wyróżnia się dojrzałością techniczną i pięknem brzmienia. W tabulaturze Jana z Lublina znajduje się jej opracowanie instrumentalne, dokonane przez Mikołaja z Krakowa, który nazwał ją jednak incypitem drugiej zwrotki — *Wesel się polska korona*.

ZAKOŃCZENIE

Muzyka związana z osobą św. Stanisława stanowi poważny rozdział w historii naszej kultury. Kanonizacja biskupa Szczepanowskiego wyzwoliła po raz pierwszy siły twórcze w tej dziedzinie sztuki, poruszyła umysły, serca i pióra tych, którzy nie przeczuwali może nawet tkwiących w nich zdolności. Nie jest wykluczone, że bez Dies adest celebris nie byłoby w XIII w. *Benedic regem cunctorum* na cześć św. Wojciecha i *Fulget in orbe dies* ku czci św. Jadwigi trzebnickiej. Może wreszcie bez *Laeta mundus* nie powstałaby wojciechowa *Hac festa die tota gratuletur Polonia*, a bez *Ortus de Polonia Stanislaus* piętnastowieczna Chwała tobie gospodzinie. Pozostaje w sferze przypuszczeń. Faktem natomiast jest, że znany z nazwiska i działalności Wincenty z Kielc otwiera oficjum rymowanym na cześć biskupa krakowskiego pierwszą kartę złotej księgi naszej historii muzyki, inicjuje późniejszy dorobek, który dzisiaj przeżywa swoje wielkie dni.

W liturgii brewiarzowej na cześć Patrona Krakowa istniało tylko jedno oficjum, w przeciwieństwie do trzech o św. Wojciechu i Jadwidze. Powstało ono w zakresie rozbięcia dzielnicowego i było symbolem tej godności, za którą cały naród tęsknił i o którą walczył. Jego narodowe akcenty, czytelna symbolika oraz niechęć wobec wszelkich gwałtów pełniły rolę wychowawczą w całym społeczeństwie. Być może, że charakterystyczna dla nas postawa tolerancji, umiłowanie wolności i Ojczyzny, litość dla cierpiących tkwią swymi korzeniami w śpiewanej liturgii o św. Stanisławie.

St Stanislas dans la musique polonaise
du moyen-âge

Résumé

Le répertoire musical lié au culte de l'évêque de Cracovie, peut être divisé en deux groupes. Le premier a été emprunté au commun des martyrs. Y appartient avant tout les chants du *Proprium missae*. Le jour de la fête (8.V.) on exécutait dans toute la Pologne le formulaire *Protexisti me*, et le jour de la translation (27.IX.) *In virtute tua*, les deux pris au *Commune unius Martyris tempore et extra tempus Paschale*. Les dernières recherches prouvent qu'il existait un

autre formulaire du milieu du XIII s. — In medio Ecclesiae pris au Commune Doctorum.

On a composé en Pologne, du XIII au milieu du XVI s. 10 séquences en l'honneur de st Stanislas. Seules la mélodie cracovienne de la prose Psallat chorus in hac die et les strophes 3—5 du ms. des prémontrées de Imbramowice sont des compositions polonaises. Pour les autres textes on a adopté 3 mélodies françaises, 3 allemandes, une probablement italienne, une flamande et une probablement adapté aux chevaliers joannites. La séquence Psallat chorus a 3 mélodies tandis que Decantemus singulis en a 2.

Est de composition polonaise l'office rimé Dies adest celebris, oeuvre du dominicain cracovien Wincenty de Kielce datant d'environ 1255. C'est la première oeuvre originale dans l'histoire de notre culture musicale. Wincenty a probablement composé aussi l'hymne Gaude mater Polonia qui est devenu l'hymne national officieux. La version polyphonique, élaborée au XIX s. par T. Klonowski est exécutée dans les circonstances particulièrement solennelles. En plus, avant 1433 Adam Świnka composa un autre hymne — Alma per eius merita.

Au XV s. virent le jour deux autres oeuvres polyphoniques: en latin — Pastor gregis egregius et en polonais — Chwała tobie gospodzinie (Gloire a toi). La valeur de deux compositions est importante.

Le contenu des textes liturgiques, leurs accents nationaux, une symbolique lisible marquèrent de leur influence l'attitude de tolérance, l'amour de la liberté et de la patrie et la compassion pour les déshérités qui caractérisent les Polonais.

J. Pikulik