

KS. PIOTR WIŚNIEWSKI*

WARSZAWA

SEKWENCJE MSZALNE – JEDNA Z KLASYCZNYCH FORM
ŚPIEWÓW POSTGREGORIAŃSKICH

Dokumenty Urzędu Nauczycielskiego Kościoła wielokrotnie wskazują, że Msza św. to „źródło i zarazem szczyt całego życia chrześcijańskiego”¹. Ma ona fundamentalne znaczenie dla życia wspólnoty całego Ludu Bożego. W tradycji muzycznej Kościoła spotykamy wiele kompozycji związanych właśnie z kultem Eucharystii. Według R. Pośpiecha szczególnie istotną, „bodajże najbogatszą i najbardziej cenną część tego nurtu twórczości religijnej” stanowią utwory związane z celebracją eucharystyczną². Najwcześniejsze źródła profesjonalnej twórczości muzycznej łączą się z rozwojem tej właśnie liturgii, która inspirowała do tworzenia

* Ks. Piotr Wiśniewski – dr hab. nauk humanistycznych w zakresie historii-muzykologii, absolwent Instytutu Muzykologii KUL Jana Pawła II, adiunkt na Wydziale Nauk Historycznych i Społecznych UKSW, członek Towarzystwa Naukowego KUL Jana Pawła II, Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych, Towarzystwa Naukowego Franciszka Salezego, Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano (Deutschsprachige Sektion). W swoich badaniach naukowych koncentruje się na średniowiecznej monodii liturgicznej, pieśni kościelnej i prawodawstwie muzyki liturgicznej.

¹ Sobór Watykański II, Konstytucja dogmatyczna o Kościele *Lumen gentium*, n. 11.

² R. Pośpiech, *Eucharystia w muzyce*, w: M. Worbs (red.), *Sympozja 58, Misterium Eucharystii*, Opole 2005, s. 63.

różnych form i gatunków muzycznych związanych ze sprawowaniem kultu³. Niewątpliwie do takich form, na długo przed tym, kiedy to zaczęto tworzyć dzieła polifoniczne, należy zaliczyć także sekwencje mszalne, którymi chcemy się zająć w niniejszym studium.

1. WYJAŚNIENIE POJĘĆ

Chorał gregoriański w swej zasadniczej postaci został ukształtowany w VIII wieku⁴. Jego pojawienie się było niezwykle ważnym wydarzeniem w rozwoju kultury muzycznej Kościoła. To zjawisko, jak zauważa niestrudzony piewca tego czcigodnego śpiewu, I. Pawlak, szybko stało się inspiratorem postępu polegającego na tym, by na podstawie klasycznych struktur gregoriańskich tworzyć nowe style i formy, w gruncie rzeczy jednak coraz bardziej od niego odmienne⁵. Szybko okazało się, że ten ukształtowany w epoce karolińskiej repertuar nie na długo zadowolili ówczesnego uczestnika liturgii. Powołano do istnienia nowe, nieznane dotąd formy monodii liturgicznej, takie jak: tropy, wersety allelujańskie, śpiewy *ordinarium missae* i interesujące nas sekwencje. Te nowo powstałe w IX wieku śpiewy, by odróżnić je od form pierwotnych, nazwano postgregoriańskimi⁶. Najbardziej charakterystyczne cechy nowego stylu komponowania melodii sformułował angielski muzykolog D. Hiley. Są to: numeryczny porządek antyfon i responsoriów według kolejnych modi; tonalność kwintowa odcinków, słów i monosylab; subtonalność kadencji, większa rozpiętość ambitus; umieszczanie rozbudowanych melizmatów na akcentowanej sylabie słowa⁷. Na gruncie polskim zasady te potwierdzili m.in. B. Bodzioch⁸ i P. Wiśniewski⁹.

³ Tamże, s. 63–64.

⁴ I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2000¹, s. 136–137.

⁵ Tenże, *Chorał gregoriański – śpiew muzealny czy aktualny?*, „Liturgia Sacra” 14 (2008), n. 1, s. 86.

⁶ P. Wiśniewski, *Śpiewy późnośredniowieczne w antyfonarzach płockich z XV/XVI wieku na podstawie responsoriów Matutinum*, Lublin 2010, s. 16.

⁷ D. Hiley, *Chorał gregoriański i neogregoriański. Zmiany stylistyczne w śpiewach oficjów ku czci średniowiecznych świętych*, „Muzyka” 48 (2003), n. 2, s. 5.

⁸ B. Bodzioch, *Antyfonarze Andrzeja Piotrkowczyka z lat 1600–1645 jako przekaz polskich tradycji liturgiczno-muzycznych na przykładzie oficjów rymowanych. (Studium źródłoznawczo-muzykologiczne)*, Lublin 2005, s. 250 (mps pracy dokt., BKUL).

⁹ P. Wiśniewski, *Oficjum rymowane o św. Zygmuncie w antyfonarzach płockich z przełomu XV/XVI wieku. Studium historyczno-muzykologiczne*, Lublin 2006, s. 133–177.

Sekwencje, spośród form neogregoriańskich, zajmują czołowe miejsce wśród średniowiecznej poezji łacińskiej. Można je zdefiniować jako swego rodzaju tropy dołączone do tzw. *melodia secunda* „Alleluia”, czyli melodii powtarzanej po odśpiewaniu wersetu allelujatycznego¹⁰. Zdaniem M. Nowak nazywanie sekwencji tropem nie jest jednak w pełni adekwatne. Sekwencja bowiem nie może być włączona w żaden tekst liturgiczny, tak by go rozbudowywała, ale posługuje się melizmatem *Alleluia* dla nowego tekstu. Mimo że sekwencje i tropy rozwijały się w tym samym okresie, z czasem sekwencja stała się formą bardzo rozbudowaną i samodzielną¹¹. Według opinii J. Woronczaaka właściwie od samego początku sekwencje pod względem treściowym były samodzielnymi utworami¹².

2. ZARYS DZIEJÓW SEKWENCJI

Dzieje sekwencji na Zachodzie i w Polsce są co prawda równoległe, jednak dla przejrzystości i wyeksponowania twórczości rodzimej to zagadnienie omówimy osobno.

2.1. W EUROPIE ZACHODNIEJ

Trudno znaleźć w literaturze przedmiotu klarowne stanowisko w sprawie pochodzenia sekwencji. Mediewiści zajmujący się tym zagadnieniem reprezentują różne poglądy, wskazując m.in. na wpływy greckie, syryjskie i bizantyjskie¹³. Dopatrywano się wielorakich powiązań sekwencji z formami występującymi w liturgii greckiej i bizantyjskiej. Jakkolwiek podkreślano pewne paralele sekwencji na przykład z *kontakionem* – najważniejszą formą hymnodii bizantyjskiej VI wieku, to jednak brakowało definitywnego argumentu potwierdzającego tego typu wnioskowanie¹⁴. Próby ostatecznego wyjaśnienia genezy sekwencji podjął się W. von den Steinem, który w świetle badań źródłowych uznał za

¹⁰ I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna*, s. 324.

¹¹ M. Nowak, *Sekwencje mszalne w języku polskim po Soborze Watykańskim II*, Lublin 2008, s. 18.

¹² J. Woronczaak, *Tropy i sekwencje*, w: M. R. Mayenowa (red.), *Poetyka, Dział 3: Wersyfikacja*, t. 6: *Strofika*, Wrocław 1964, s. 27.

¹³ M. Nowak, dz. cyt., s. 18.

¹⁴ Szerzej zob. tamże, s. 18–20.

twórcę tego gatunku benedyktyńskiego zakonnika z opactwa St. Gallen, Notkera Balbulusa (840–912),¹⁵. Większość badaczy zajmuje podobne stanowisko¹⁶. Jednakże według świadectwa samego Notkera, za namową swego nauczyciela Izone poprawił on tylko istniejące utwory w myśl zasady: *singli motus cantilena singulas syllabas debent habere* oraz napisał około 40 tekstów do 33 istniejących wokaliz allelujacyjnych¹⁷. Mimo zatem powszechnego przekonania, że Notker jest twórcą formy sekwencji, trudno definitywnie się z tym zgodzić¹⁸. Należy raczej powiedzieć, że Notker Balbulus jest pierwszym znanym przedstawicielem tej formy¹⁹. Przypuszcza się, że pierwsze sekwencje powstały ok. 830 roku na terenie Galii²⁰, a więc jeszcze przed urodzeniem się Notkera. Przyjmując rok 830 za wiarygodny, można uznać, że mnicha z St. Gallen nie należy wiązać z genezą tej formy.

Rozwój sekwencji następował w okresie od IX do XII wieku. Można w nim wyróżnić trzy zasadnicze etapy. Pierwszy obejmuje IX i X wiek. Głównym ośrodkiem twórczości był wtedy klasztor benedyktyński St. Gallen, gdzie działał i tworzył Notker Balbulus. W tym czasie autorzy nie brali pod uwagę praw rytmicznych i metrycznych tekstu. Poszczególne zwrotki wykazywały budowę nieregularną, tzn. w każdej parze strof liczba sylab była zróżnicowana. Charakterystyczne były natomiast zwrotki pierwsza i ostatnia, z zasady pojedyncze. Zdaniem J. Pikulika być może wzorowano się w tym względzie na śpiewie psalmodii, który rozpoczynała i kończyła antyfona. W tym okresie nie istniał jeszcze rym²¹. Drugi okres, tzw. przejściowy, przypada na XI i początek XII wieku. Teksty sekwencji wykazywały wówczas tendencję do większej

¹⁵ S. Corbin, J. Pikulik, *Inno – sequenza – tropo*, Torino 1966, s. 759; R. L. Cocker, *Sequence*, w: S. Sadie (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 23, London 2001, s. 93.

¹⁶ I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna*, s. 324.

¹⁷ J. Pikulik, *Sekwencje Notkera Balbulusa w polskich rękopisach muzycznych*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 18 (1969), s. 65–68.

¹⁸ Takie stanowisko utrzymuje m.in. B. Gładysz, *Łacińskie sekwencje mszalne z polskich źródeł średniowiecznych*, „Ateneum Kapłańskie” 20 (1934), s. 105nn.; J. Woronczak, *Tropy i sekwencje w literaturze polskiej do poł. XVI w.*, „Pamiętnik Literacki” 43 (1952), z. 1–2, s. 335nn.; P. Szaniecki, *Służba Boża w dawnej Polsce*, Poznań 1966, s. 64.

¹⁹ J. Woronczak, *Tropy i sekwencje*, s. 32.

²⁰ M. Strawa-Iracka, *Repertuar sekwencyjny w graduatach piotrkowskich*, „Annales Lublinenses pro Musica Sacra” 2 (2011), n. 2, s. 102.

²¹ J. Pikulik, *Święty Wojciech w polskiej muzyce średniowiecznej*, Warszawa 1996, s. 171–172.

regularności oraz do przekształcania się asonansów w regularne rymy, czego przykładem jest *Victimae paschali laudes*. Pionierami tej formy byli Herman z Reichenau (zm. 1054) i Gotschalk z Limburga (zm. 1098)²². Trzeci okres, uznawany za szczytowy w rozwoju tej formy, obejmuje wiek XII. Centrum twórczości sekwencyjnej stał się Paryż, gdzie komponował swoje utwory jej najznakomitszy przedstawiciel, Adam od św. Wiktora (zm. 1092)²³. Jest on twórcą tzw. sekwencji nowego stylu, o stałym toku rytmicznym w różnie zbudowanych jeszcze parach zwrotkowych, z wersami o półtorasyłabowym rymie. Najbardziej popularna stała się odtąd tzw. sekwencja hymniczna, w której wszystkie zwrotki mają taką samą budowę. Różnica w stosunku do hymnu polega jedynie na tym, że każda para zwrotek ma inną melodię²⁴. Sekwencje powstawały jeszcze w następnych wiekach. Tworzyli je m.in. Bernard z Clairvaux (zm. 1153), Tomasz z Akwinu (zm. 1274), Jacopone da Todi (zm. 1306) i wielu innych²⁵. Ogółem liczbę powstałych sekwencji szacuje się na powyżej 4500, z których większość to utwory anonimowe, tworzone w nowym stylu i sekwencje hymniczne²⁶. Ostateczny kres twórczości sekwencyjnej nastąpił wraz z wydaniem mszału Piusa V w 1570 roku²⁷. Mszał ten zamieścił tylko cztery sekwencje: *Victimae paschali laudes* na Wielkanoc, *Veni, Sancte Spiritus* na Zesłanie Ducha Świętego, *Lauda Sion* na Boże Ciało i *Dies irae* za zmarłych²⁸. W roku 1727 dołączono do wymienionych jeszcze jedną sekwencję, *Stabat Mater*. Tych pięć sekwencji funkcjonowało w liturgii do reformy Soboru Watykańskiego II²⁹. Zdaniem I. Pawłaka głównym powodem tak radykalnego uszczuplenia śpiewów sekwencyjnych było dążenie do ujednolicenia liturgii rzymskiej i wyeliminowania przerostu zwyczajów lokalnych oraz obawa przed powstaniem nowych błędów dogmatycznych³⁰. Ten i tak skromny repertuar sekwencyjny został jeszcze bardziej okrojony przez reformę liturgii po Vaticanum II, odkąd obowią-

²² Tamże, s. 172.

²³ Tamże; tenże, *Sekwencje Adama z St. Victor w Paryżu w polskich rękopisach muzycznych*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 20 (1970), s. 166.

²⁴ J. Woronczak, *Tropy i sekwencje w literaturze polskiej*, s. 343; M. Nowak, dz. cyt., s. 27.

²⁵ M. Strawa-Iracka, dz. cyt., s. 103.

²⁶ J. Woronczak, *Tropy i sekwencje*, s. 34.

²⁷ M. Strawa-Iracka, dz. cyt., s. 103.

²⁸ M. Bochyński, *Zasób sekwencji mszału z Kraśnika z przełomu XIV/XV i XV/XVI wieku*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 47 (1983), s. 185.

²⁹ I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna*, s. 325.

³⁰ Tamże.

zują zaledwie dwie sekwencje: *Victimae paschali* i *Veni, Sancte Spiritus*. Księgi liturgiczne niestety nie podają uzasadnienia tej decyzji. Warto jednak przytoczyć w tym miejscu opinię I. Pawłaka, który przypuszcza, że być może chciano w ten sposób wyeksponować okres wielkanocny, który zamknięto w klamrę dwóch utworów³¹.

2.2. W POLSCE

Sekwencje były bardzo popularną częścią liturgii także w Polsce. W opracowaniach naukowych na ten temat często można spotkać stwierdzenie, że początki tej twórczości sięgają najprawdopodobniej XIII wieku³². W świetle bardziej wnikliwej kwerendy okazuje się, że granice czasowe można przesunąć na wiek XI. Jako pierwszy do takiego stwierdzenia doszedł H. Kowalewicz, uznając, że pierwszym utworem rodzimego pochodzenia jest sekwencja ku czci św. Wojciecha *Hac festa die*, powstała w Gnieźnie po 1090 roku w związku z ożywieniem się tam w końcu XI wieku kultu Świętego³³. Kowalewicz powiązał powstanie tej sekwencji z odbudową katedry gnieźnieńskiej. Za datowaniem jej na XI wiek przemawia jego zdaniem „archaiczny wygląd” utworu, który klasyfikuje go w rzędzie tzw. sekwencji przejściowych³⁴. Tę opinię, na podstawie analizy tekstu, potwierdza także T. Michałowska³⁵. Zbliżone stanowisko zajmuje również A. W. Mikołajczak, z którego analiz wynika, że utwór ten powstał na przełomie XI i XII stulecia³⁶. Biorąc pod uwagę powyższe ekspertyzy, można uznać, że początkową datą twórczości sekwencyjnej w Polsce był wiek XI.

W Polsce sekwencja należała do ulubionych części liturgii. W średniowieczu istniał zwyczaj ich układania ku czci świętego bezpośrednio

³¹ I. Pawlak, *Sekwencje w liturgii mszalnej po Soborze Watykańskim II*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 47 (1994), n. 4, s. 263–264.

³² M. Strawa-Iracka, dz. cyt., s. 103; M. Nowak, dz. cyt., s. 30; P. Sczaniecki, dz. cyt., s. 67.

³³ H. Kowalewicz, *Polska twórczość sekwencyjna wieków średnich*, w: J. Lewański (red.), *Średniowiecze. Studia o kulturze*, t. 2, Wrocław 1965, s. 164. Potwierdza to także w swoich badaniach J. Woronczak, *Tropy i sekwencje*, s. 39.

³⁴ J. Pikulik, *Święty Wojciech*, s. 173.

³⁵ Jej zdaniem sekwencja odznacza się dużym stopniem regularności, respektuje zasadę parzystości zwrotek, co było w tym czasie zjawiskiem rzadkim, T. Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa 1995, s. 228.

³⁶ A. W. Mikołajczak, *Gnieźnieńskie sekwencje o św. Wojciechu*, Gniezno 1995, s. 21.

po jego kanonizacji. Niemal każdy formularz świąteczny, z wyłączeniem Adwentu i Wielkiego Postu, zawierał sekwencje. Jeśli chodzi o melodie, najczęstszą praktyką było adaptowanie tekstów do istniejących, gotowych melodii. O wiele rzadziej komponowano utwory oryginalne³⁷. Rodzima twórczość sekwencyjna trwała do XVI wieku, kiedy to osiągnęła swoje apogeum, np. mszał krakowski z 1532 roku zawiera 155 utworów, co czyni go drugim na świecie zbiorem tych kompozycji zaraz po mszale lyońskim z 1535 roku, w którym odnotowano 174 teksty; rękopiśmienny graduał z XV/XVI wieku z diecezji krakowskiej liczy dzisiaj 309 różnych sekwencji³⁸. Te liczby potwierdzają zatem ogromną popularność tej formy w liturgii. Głównymi ośrodkami jej rozwoju były głównie stolice biskupie w Gnieźnie, Poznaniu, Krakowie, Płocku, Wrocławiu oraz niektóre ośrodki zakonne³⁹. Choć repertuar polskich sekwencji wykazuje infiltrację ośrodków zachodnich, to jednak Polska nie poprzestawała tylko na biernej recepcji melodii importowanych. Na podstawie badań źródłowych H. Kowalewiczka wiadomo o 140 sekwencjach pochodzących z obszaru Polski⁴⁰. Znani są również z imienia niektórzy ich autorzy, jak na przykład Wincenty z Kielczy (XIII w.), biskup Jan z Kempy (XIV w.), Adam Świnka z Zielonej (XV w.), Marcin ze Słupcy (XV w.), Mikołaj (XVI w.) i inni⁴¹.

Warto na koniec dodać, że wielkim sukcesem w Polsce w dobie reformy trydenckiej, mimo wymiany ksiąg liturgicznych na nowe, po-trydenckie, było to, że śpiew regulowały nadal stare, lokalne zwyczaje. Przyjęcie posoborowych ksiąg nie było łatwym przedsięwzięciem. Wymagało to zarówno ich adaptacji do zwyczajów lokalnych, jak i uzupełnienia istniejących braków w dawnych księgach liturgicznych⁴². Piotrkowczyk, wydając księgi chorałowe, uwzględnił jednocześnie rodzimą tradycję funkcjonującą w Polsce, co nie kłóciło się z orzeczeniami soboru, zezwalającymi na zachowanie w nich zwyczajów starszych niż dwustuletnie⁴³. Dlatego też przez długi czas funkcjonowały jeszcze w liturgii niektóre sekwencje mszalne. Potwierdzają to m.in. graduały piotrkowskie wyda-

³⁷ M. Strawa-Iracka, dz. cyt., s. 103.

³⁸ J. Woronczak, *Tropy i sekwencje*, s. 39.

³⁹ M. Strawa-Iracka, dz. cyt., s. 103.

⁴⁰ M. Nowak, dz. cyt., s. 32.

⁴¹ Tamże, s. 34.

⁴² I. Pawlak, *Graduały piotrkowskie jako przekaz chorału gregoriańskiego w Polsce po Soborze Trydenckim*, Lublin 1988, s. 60.

⁴³ P. Wiśniewski, *Śpiewy Mandatum w polskich drukach muzyczno-liturgicznych XVII wieku*, Warszawa 2008, s. 8.

wane od 1600 roku, zawierające dziewięć sekwencji, które były nadal wykonywane mimo wprowadzenia reformy potrydenckiej⁴⁴.

3. OBOWIĄZUJĄCE SEKWENCJE MSZALNE PO SOBORZE WATYKAŃSKIM II

Jak już wyżej wspomniano, po Soborze Watykańskim II pozostały w użyciu, jako obowiązujące, tylko dwie sekwencje: *Victimae paschali laudes* i *Veni, Sancte Spiritus*. Pierwsza z nich, napisana na uroczystość Zmartwychwstania Pańskiego, powstała w połowie XI wieku na terenie Germanii pod wpływem rozwijającego się wówczas obrzędu rezurekcyjnego. Jej autorstwo przypisuje się, choć nie ma co do tego jednoznaczności, Vipo z Burgundii (ok. 995–1084)⁴⁵. Twórcę tej sekwencji można zidentyfikować na podstawie rękopisu z XI stulecia, *Nostrae Dominae Eremitarum*⁴⁶. W Polsce utwór ten należał do bardzo popularnych, o czym świadczy chociażby jego istnienie w 59 manuskryptach⁴⁷. W wersji oryginalnej sekwencja ta jest zbudowana z siedmiu strof, podzielonych na trzy części tematyczne. Pierwsza jest wezwaniem do wdzięczności Chrystusowi za to, że pokonał śmierć; druga przedstawia Marię Magdalenę, która jest wezwana do złożenia świadectwa o zmartwychwstaniu; trzecia to błagalne wezwanie do zwycięskiego Króla, aby miał nad nami litość⁴⁸. Ten utwór jest jedną z pierwszych sekwencji dialogowanych, składają-

⁴⁴ Katalog tych sekwencji, ich powstanie i zastosowanie w liturgii szczegółowo omawia M. Strawa-Iracka. Dowodzi, że zamieszczone w drukach Piotrkowczyka utwory nie były wybrane przypadkowo. Należą one do najpopularniejszych i najczęściej wykonywanych kompozycji w całej Europie. Nieprzypadkowo zrezygnowano jednak z próz polskiego pochodzenia, stwierdza Strawa-Iracka. Księgi piotrkowskie miały być pierwszymi zreformowanymi księgami liturgicznymi wydanymi drukiem, co oznaczało, że konieczna była ich aprobata przez Stolicę Apostolską. Umieszczono je więc celowo na końcu ksiąg, tak by stanowiły repertuar dodatkowy, natomiast sekwencje przyjęte przez potrydencką reformę wydrukowano wewnątrz ksiąg przy odpowiednich formularzach, M. Strawa-Iracka, dz. cyt., s. 110–116.

⁴⁵ Spośród innych możliwych jej twórców wymienia się także Notkera Balbulusa, Roberta III z Galii, Hermanusa Contractusa, Adama od św. Wiktora; M. Strawa-Iracka, dz. cyt., s. 109; B. Nadolski, *Leksykon liturgii*, Poznań 2006, s. 1031.

⁴⁶ A. Nowowiejski, *Victimae paschali*, w: *Encyklopedia kościelna Nowodworskiego*, t. 30, Płock 1910, s. 112.

⁴⁷ J. Pikulik, *Sekwencje polskie*, w: J. Morawski (red.), *Musica Maedii Aevi*, t. 4, Kraków 1973, s. 70.

⁴⁸ M. Nowak, dz. cyt., s. 44–47.

cych się ze strofy wstępnej i trzech par zwrotkowych, z których każda wykazuje inną budowę. Rozczłonkowanie zwrotek na wersy wyznacza zarówno melodia, jak i zróżnicowany rym⁴⁹.

Łaciński tekst tej sekwencji był związany w Polsce z tropem *Chrystus z martwych wstał jest*⁵⁰. Agenda H. Powodowskiego z 1591 roku objaśnia, że po wykonaniu wersji łacińskiej tej sekwencji lud śpiewa po polsku pieśń o Zmartwychwstaniu Pańskim *Chrystus z martwych wstał jest*⁵¹. To tłumaczenie, jako jedno z pierwszych, pochodzi z franciszkańskiego śpiewnika kobiecego z ok. 1551 roku⁵². Materiał melodyczny tej pieśni został zaczerpnięty z ostatniej zwrotki *Victimae paschali laudes*⁵³. Przykład tej sekwencji dowodzi jednocześnie wielkiego oddziaływania śpiewów łacińskich na powstawanie pieśni nabożnych w językach ludowych.

W posoborowym Leksjonarzu Mszalnym został zamieszczony tekst sekwencji *Victimae paschali laudes* w przekładzie F. A. Symona. Ogółem do tego tekstu zostały skomponowane trzy melodie, wyraźnie nawiązujące do melodii sekwencji w wersji oryginalnej; autorstwa I. Pawlaka, W. Lewkowicza. Trzecia wykorzystuje melodykę pieśni *Chrystus zmartwychwstał jest*. Szczegółową analizę wszystkich melodii przeprowadziła M. Nowak, która w konkluzji stwierdziła, że każda z nich w stosunku do łacińskiego wzorca jest rodzajem kontrafaktury bądź posługuje się zapożyczeniami wybranych motywów⁵⁴.

Druga sekwencja, *Veni, Sancte Spiritus* na Zesłanie Ducha Świętego, powstała prawdopodobnie pod koniec XII albo na początku XIII wieku⁵⁵. Wśród wielu hipotez co do jej autorstwa⁵⁶ wielce prawdopodobne może być wskazanie osoby arcybiskupa Canterbury, Stefana Langtona (zm. 1228). Zasłynął on głównie jako autor poezji w metrum hymnicznym, które było wówczas bardzo popularne. W dodatku przebywał też swe-

⁴⁹ J. Woronczak, *Tropy i sekwencje*, s. 45.

⁵⁰ Jest to najstarsza polska pieśń wielkanocna zachowana w pełnym brzmieniu, będąca przekładem trzeciej zwrotki łacińskiego utworu *Deus omnipotens*. Najstarszy jej przekaz znajduje się w *Graduale płockim* Świętosława z Wilkowa z 1365 r.; M. Korolko, *Średniowieczna pieśń religijna polska*, Wrocław 1980², s. XXXIX; T. Sinka, *Polska pieśń w liturgii*, „Nasza Przeszłość” (1983), n. 60, s. 248.

⁵¹ M. Nowak, dz. cyt., s. 50.

⁵² M. Korolko, dz. cyt., s. XXXIX.

⁵³ H. Feicht, *Polska pieśń średniowieczna*, w: Z. Lissa (red.), *Studia nad muzyką polskiego średniowiecza*, Kraków 1975 s. 379–380.

⁵⁴ M. Nowak, dz. cyt., s. 106–111.

⁵⁵ M. Korolko, dz. cyt., s. XXXIX.

⁵⁶ M. Strawa-Iracka, dz. cyt., s. 108; M. Nowak, dz. cyt., s. 53.

go czasu w Paryżu, gdzie działał wybitny twórca sekwencji, Adam od św. Wiktora. Poza tym był on cystersiem, co może wydawać się o tyle ciekawe, że w Polsce po raz pierwszy omawianą sekwencję notuje właśnie rękopis cysterski z końca XIII wieku⁵⁷. W XV stuleciu sekwencja ta znalazła się prawie we wszystkich mszałach i graduałach europejskich⁵⁸. Jest to sekwencja hymniczna, składająca się z pięciu par jednakowo zbudowanych zwrotek. Jej pierwszy polski przekład, *Przyjździ, Dusze Święty, k nam*, pochodzi z XV wieku⁵⁹.

Sekwencja *Veni, Sancte Spiritus* ma we wszystkich źródłach posoborowych jeden obowiązujący przekład autorstwa T. Karyłowskiego, do którego zostały napisane cztery melodie. Niestety, nie wszyscy autorzy tych kompozycji są znani z imienia. M. Nowak wylicza R. Raka, W. Lewkowicza i F. Rączkowskiego. Pierwotna melodia tej sekwencji, w przeciwieństwie do poprzedniej, nie została jednak zaadaptowana do utworów powstałych na gruncie polskim. Wyjątek stanowi wersja melodyczna W. Lewkowicza i F. Rączkowskiego. Są to jednak tylko pewne próby zbliżenia się do wzorca łacińskiego. Pozostałe warianty pochodzą z inwencji samych kompozytorów⁶⁰.

Ważną kwestią pozostaje także problem budowy formalnej sekwencji polskich. Utwory oryginalne wyróżniały się charakterystyczną formą muzyczną, polegającą na melodycznej paralelności zwrotek. Melizmę tworzyły powtarzające się frazy muzyczne. Skrypcy oznaczali je literami *d* lub *dl* (*duplex*). Miały one znaczenie dzisiejszej repetycji. Autorzy tekstu uwzględniali powtórzenia formuł, tworząc w ten sposób strukturę formalną sekwencji, różną od hymnów⁶¹. Niestety, polskie teksty sekwencyjne zatraciły typową dla sekwencji budowę cykliczną, stając się zwrotkowymi hymnami. Zatem, jak stwierdza I. Pawlak, w polskiej liturgii mszalnej zachowano jedynie treść tych utworów, natomiast zmieniono ich formę na hymniczną. W konsekwencji zamiana ta doprowadziła do wyeliminowania z polskiego lekcjonarza właściwej formy sekwencji⁶². W ten sposób funkcjonująca przez całe wieki w liturgii przepiękna kantylena gregoriańska poszła w niepamięć. Choć nic nie stoi na przeszkodzie, by mimo sprawowanej liturgii w języku narodowym

⁵⁷ M. Nowak, dz. cyt., s. 53.

⁵⁸ M. Strawa-Iracka, dz. cyt., s. 109.

⁵⁹ M. Korolko, dz. cyt., s. 80–82.

⁶⁰ M. Nowak, dz. cyt., s. 112–126.

⁶¹ J. Pikulik, *Święty Wojciech*, s. 171.

⁶² I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna*, s. 326–327.

sekwencje wykonywać w wersji oryginalnej. Rodzi to jednak u wielu osób odpowiedzialnych za liturgię nieuzasadniony opór.

O miejscu sekwencji w liturgii mszalnej pisał już I. Pawlak⁶³, a następnie w swojej monografii M. Nowak⁶⁴. Odwołując się do tysiącletniej tradycji Kościoła, przypomnieli, że sekwencję wykonywano zawsze po *melodia secunda Alleluia*, tzn. bezpośrednio przed Ewangelią⁶⁵. Zarówno I. Pawlak, jak i M. Nowak podnieśli tę kwestię w związku z umiejscowieniem tego śpiewu przez *Ordo Lectionum Missae* z 1969 roku zaraz po drugim czytaniu, ale przed aklamacją *Alleluia*. W ten sposób nie tylko przekreślono wielowiekową tradycję, ale także pozbawiono ten przepiękny śpiew właściwego znaczenia w liturgii. Doprowadziło to w gruncie rzeczy do takiego stanu, że ta sekwencja stała się jedynie niezrozumiałym dodatkiem, śpiewem bez określonej funkcji⁶⁶. Warto nadmienić, że dawną tradycję podtrzymały księgi liturgiczne z melodiami gregoriańskimi: *Graduale simplex* (1967, 1988, 1999), *Ordo Cantus Missae* (1972, 1988), *Graduale romanum* (1974) i *Graduale triplex* (1979). Zachowały one praktykę wykonywania sekwencji po ostatnim *Alleluia*. Powstała w ten sposób dwutorowość, którą zdaniem I. Pawlaka należałoby skorygować, tzn. albo przywrócić sekwencje na dawne miejsce, albo dopuścić dwie możliwości *ad libitum*, wyraźnie zaznaczając to w lekcjonarzu⁶⁷.

Na koniec warto jeszcze wspomnieć o sekwencjach fakultatywnych: *Lauda Sion* i *Stabat Mater*. Okazuje się, że dziwnym trafem edycja polska Lekcjonarza Mszalnego zupełnie je pomija, mimo że wydanie

⁶³ Tamże, s. 328–329.

⁶⁴ M. Nowak, dz. cyt., s. 130–136. Ten problem podejmuje także niemiecki mediewista F. K. Prasal. Wskazuje, że *Missale Romanum* z 1570 i 1970 r. sekwencję umieszczają po aklamacji *Alleluia*, natomiast mszał z 1975 r. przed śpiewem *Alleluia*. Nie podaje on jasnego rozstrzygnięcia, dlaczego tak postąpiono. Odwołuje się jedynie do faktów historycznych związanych z powstaniem sekwencji. Stwierdza on, że już przy jej powstaniu był zarysowany wyraźny podział na repertuar zachodniofrankoński i wschodniofrankoński. W zachodnim sekwencja oznaczała melodię, tzn. najpierw następował jubilus *Alleluia*, a dopiero potem tekst prozy, tradycja wschodnia zaś pojęcia melodii i prozy traktowała jako synonimy. Tak było od początku IX w.; F. K. Prasal, *Sequenz*, w: W. Kasper i in. (red.), *Lexikon für Theologie und Kirche*, t. 9, Freiburg 2009³, kol. 476.

⁶⁵ Tamże, s. 130.

⁶⁶ I. Pawlak przypuszcza, że jedynym powodem przestawienia kolejności sekwencji było przyjęcie zasady, że aklamacja *Alleluia* ma być bezpośrednio przed Ewangelią. Sekwencja według redaktorów lekcjonarza przerywałaby łączność *Alleluia* z perykopą. Jego zdaniem jest to wątpliwa zmiana kolejności, I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna*, s. 328–329.

⁶⁷ Tamże, s. 329.

typiczne *Ordo Lectionum Missae* z 1981 roku zamieszcza je *ad libitum*⁶⁸. Dla porównania notuje je na przykład lekcjonarz dla Kościoła włoskiego⁶⁹ i Kościoła niemieckiego⁷⁰. Dlaczego tak postąpiono w wydaniu polskim, nie wiadomo. Można snuć jedynie różne domysły i przypuszczenia. Trudno stwierdzić, czy było to na przykład przeoczenie, czy raczej zabieg celowy. O tym, jak bardzo popularne były te dwie kompozycje, świadczy ich niebagatelna obecność w rodzimych rękopisach. Według badań źródłowych zachowały się 53 przekazy sekwencji *Lauda Sion* i 60 *Veni, Sancte Spiritus*. Do tego trzeba doliczyć także tłumaczenia tych utworów na język polski⁷¹. Świadczy to o dużym powodzeniu tych kompozycji. Rodzi się jedynie smutna refleksja, że właśnie Kościół w Polsce, który otrzymał szczególne przywileje zachowania lokalnych zwyczajów, w tym sekwencji, o których była mowa wcześniej, teraz sam wyrugował z ksiąg liturgicznych nawet te, które powinny tam być. Oznacza to, że los sekwencji w Polsce, która zajmowała niemal czołowe miejsce w ich układaniu, okazał się tragiczny w skutkach. Zaprzepaszczone nawet te, na które zgodził się Rzym w przeprowadzonej reformie liturgii. Słusznie „użala się” nad brakiem tych śpiewów M. Nowak, podkreślając ich wyjątkowość: „Uroczystość Najśw. Ciała i Krwi Chrystusa szczególnie w Polsce ma swój niepowtarzalny charakter i wielowiekową tradycję. [...] Czy zatem nie warto by było także wagę i bogactwo obchodów tej uroczystości podkreślić i podnieść przez śpiew [...] sekwencji? Z kolei [...] sekwencję *Stabat Mater* można by było wykonywać w kościołach i sanktuariach, w których kult Matki Bożej Bolesnej jest bardzo żywy [...]. Tym bardziej więc niezrozumiała jest nieobecność tych dwóch dowolnych sekwencji [...] w naszym *Lekcjonarzu Mszalnym*”⁷². Nowak wskazuje zatem na pewne możliwości wykorzystywania tych śpiewów. Pomińcie ich w naszych księgach liturgicznych nie oznacza jednak zakazu ich wykonywania. Nic zatem nie stoi na przeszkodzie, by nadal podnosiły one nie tylko rangę obchodu liturgicznego, ale również dawały wiernym

⁶⁸ *Ordo Lectionum Missae*, Libreria Editrice Vaticana 1981, s. 449–451.

⁶⁹ *Lezionario domenicale e festivo I/2. Tempo ordynario*, Libreria Editrice Vaticana 1995, s. 154–157 (*Lauda Sion*); *Lezionario per le celebrazioni dei santi*, Libreria Editrice Vaticana 1993, s. 313–315 (*Stabat Mater*).

⁷⁰ *Schott-Messbuch für die Sonn- und Festtage des Lesejahres C. Originaltexte der authentischen deutschen Ausgabe des Meßbuches und des Meßlektionarsß*, Freiburg 1982, s. 325–327.

⁷¹ M. Strawa-Iracka, dz. cyt., s. 108–109.

⁷² M. Nowak, dz. cyt., s. 141.

możliwość lepszego, bardziej owocnego przeżycia liturgii eucharystycznej. Kościół na przykład tak dalece docenił wartość tekstu *Veni, Sancte Spiritus*, że zachęcił do jego częstego odmawiania także poza Mszą św.⁷³

Konkludując przedstawioną problematykę, należy jedynie zaapelować, by odpowiedzialni dziś za liturgię duszpasterze i muzycy nie zaprzepaścili wielowiekowej tradycji kultywowania śpiewów sekwencyjnych. Ich piękne i poprawne pod względem formy muzycznej wykonywanie może bowiem ocalić je nie tylko przed zapomnieniem, ale także, przynajmniej u niektórych uczestników celebracji eucharystycznej, wzbudzić refleksję nad ogromnym i zróżnicowanym bogactwem całej tradycji muzycznej Kościoła.

MASS SEQUENCES – ONE OF THE CLASSIC FORMS OF POST-GREGORIAN CHANT

SUMMARY

European sequential creation has been researched since XIX c. medieval literature researchers are interested in the sequence as a genre that started and developer lyrical creation covering also poetic translations in native languages. As an element of mass liturgy – liturgist, as a separate music form – musicologists. Sequences belong to a new trend which appeared in the 9th Century. With time, the body of sequential works expanded to a significant size and because they were not always of high artistic level and the lyrics were trivial, they were reluctantly tolerated by the ecclesiastical authorities. That is why, after the Council of Trent, a lot of sequences were withdrawn from use. The Roman Missal of Pope Pius V (1570) included only four sequences: *Victime Paschali Laudes*, *Veni Sancte Spiritus*, *Lauda Sion Salvatorem* and *Dies irae*. In the 18th Century *Stabat Mater* was also included. Vatican Ecumenical Council II again reduced the number to only 2: *Victime Paschali Laudes* and *Veni Sancte Spiritus*. The research presents close genetic connection to singing *Alleluia* as the second melody. And although in time it became musically independent, it did not change its place in the mass service.

⁷³ Tamże.