

SEKWENCJE ADAMA Z ST. VICTOR W PARYŻU
W POLSKICH RĘKOPISACH MUZYCZNYCH

WYKAZ ZBIORÓW I RĘKOPISÓW

- Biblioteka OO. Bernardynów w Krakowie
Graduał franciszkański ms. (= manuskrypt), 1 R1, 1524 r.
- Biblioteka OO. Dominikanów w Krakowie
Graduał dominikański z Jarosławia ms. b.s. (= manuskrypt bez sygnatury),
XV/XVI w.
Graduał dominikański ms. 25, XVI w.
Sekwencjarz dominikański ms. 52, 1536 r.
Graduał dominikański ms. 3263, 1556 r.
- Biblioteka Kapitulna w Gnieźnie
Graduał klarysek ms. 170, 1418 r.
„ gnieźnieński ms. 196 (de sanctis), 1536 r.
- Biblioteka Kapitulna w Krakowie
Graduał krakowski ms. 45, XV w.
„ Olbrachta ms. 42 (de Beata), 1507 r.
„ „ ms. 43 (de sanctis), 1507 r.
„ „ ms. 44 (de tempore), 1507 r.
- Biblioteka Kapitulna we Wrocławiu
Graduał ms. 31, XV w.
„ z kolegiaty św. Jakuba w Nysie ms. 60n, XVI w.
„ „ „ „ „ ms. 61n, XVI w.
- Biblioteka SS. Klarysek w Starym Sączu
Graduał klarysek ms. b.s., XIV w.
- Biblioteka Narodowa w Warszawie
Sekwencjarz dominikański ze Śląska ms. Akc 6477, XV/XVI w.
Graduał augustiański z Krakowa ms. 3036, 1528 r.
- Biblioteka SS. Norbertanek w Imbramowicach
Graduał norbertański z Krzyżanowic ms. Q 12, 1343 r.
- Biblioteka XX. Salezjanów w Czerwińsku
Graduał norbertański ms. 12, XV w.
- Biblioteka Seminarium Duchownego w Kielcach
Graduał kolegiaty wiślickiej ms. 1, XIV w.

- Biblioteka Seminarium Duchownego w Pelplinie
 Graduał ms. L 2, XVI w.
- Biblioteka Seminarium Duchownego w Płocku
 Graduał płocki ms. b.s., XIV/XV w.
- Biblioteka Seminarium Duchownego we Włocławku
 Graduał katedry włocławskiej ms. I (de sanctis), 1531 r.
- Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu
 Graduał cysterski z Kamienia Ząbkowickiego ms. IF 412, XIII w.
 „ norbertański z Wrocławia ms. IF 385, 1319 r.
 „ „ z „ ms. IF 422, 1351 r.
 „ „ z „ ms. IF 423, 1362 r.
 „ augustiański z Żagania ms. IF 387, XV w.
- Muzeum Diecezjalne w Sandomierzu
 Graduał kolegiaty sandomierskiej ms. 1677, ok. 1460 r.
- Muzeum Diecezjalne w Tarnowie
 Graduał ms. 2015 (de tempore), ok. 1526 r.
 Sekwencjarz ms. b.s. (de sanctis), ok. 1526 r.
 Graduał ms. b.s. (commune), ok. 1526 r.
- Muzeum Śląskie w Cieszynie
 Graduał ms. DDI 28 (de Beata), ok. 1526 r.

WYKAZ SKRÓTÓW

- | | | |
|-------------|---|--|
| AH | — | Analecta hymnica mediae aevi. Hrsg. von G. M. Dreves [i in.]
Bd. 1—55. Leipzig 1886—1922. |
| BBKr | — | Biblioteka OO. Bernardynów w Krakowie |
| BDKr | — | „ OO. Dominikanów w „ |
| BKapGn | — | „ Kapitulna w Gnieźnie |
| BKapKr | — | „ „ w Krakowie |
| BKapWr | — | „ „ we Wrocławiu |
| BKlarSącz | — | „ SS. Klarysek w Starym Sączu |
| BN | — | „ Narodowa w Warszawie lub Bibliothèque Nationale
w Paryżu |
| BNorbI | — | „ SS. Norbertanek w Imbramowicach |
| BSaI Czerw | — | „ XX. Salezjanów w Czerwińsku |
| BSKce | — | „ Seminarium Duchownego w Kielcach |
| BSPel | — | „ „ „ w Pelplinie |
| BSPł | — | „ „ „ w Płocku |
| BSWł | — | „ „ „ we Włocławku |
| BUWr | — | „ Uniwersytecka we Wrocławiu |
| Chev. | — | U. Chevalier: Repertorium hymnologicum. Vol. 1—6. Louvain
1892—1920. |
| MCiesz | — | Muzeum Śląskie w Cieszynie |
| MDSand | — | „ Diecezjalne w Sandomierzu |
| MDT | — | „ „ w Tarnowie |
| MDT ms. II | — | Skwencjarz tarnowski de sanctis |
| MDT ms. III | — | Graduał tarnowski commune |
| MGG | — | Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopä-
die der Musik. Bd. 1—14. Kassel und Basel 1949—1968. |

Przedmiotem niniejszego studium o charakterze historyczno-muzykologicznym

są sekwencje mszalne, których autorem jest Adam, zakonnik z klasztoru kanoników regularnych św. Wiktora w Paryżu¹. Opracowanie jego utworów, które zanotowano w polskich rękopisach muzycznych, posiada dla naszej kultury duże znaczenie. Pozwoli ono z jednej strony określić zakres wpływów, jakie twórczość Adama wywarła na treść naszych ksiąg liturgicznych, z drugiej naszkicować drogę, którą jego sekwencje przeniesiono na teren Polski.

Materiał źródłowy artykułu stanowią rękopiśmienne graduały i sekwencjarze, a więc księgi, zawierające śpiewaną liturgię mszalną. Cytowane kodeksy powstały w skryptoriach polskich. Dyskutowana jest jedynie proveniencja rękopisu cysterskiego z Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu ms. IF 412, który należał do klasztoru w Kamieniu Ząbkowickim². Trudno ustalić, czy graduał został napisany na terenie Polski, czy sporządzono go poza jej granicami. Ponieważ brakuje przekonującego argumentu na niepolskie pochodzenie księgi, został włączony do grupy kodeksów rodzimych. Dla niniejszej pracy korzystano z 33 rękopisów, z których 17 używano w liturgii diecezjalnej a 16 w zakonnej. Wszystkie manuskrypty powstały przed r. 1570, czyli przed wydaniem *Missale Romanum* Piusa V, który w wyniku uchwał Soboru Trydenckiego unifikował liturgię Kościoła Zachodniego.

Literatura przedmiotu jest ilościowo bardzo uboga. Dysponujemy zaledwie kilkoma artykułami, które będą cytowane w toku analiz. Obecny artykuł jest pierwszym w języku polskim.

Życie Adama jest mało znane. Archiwalia przekazały nieliczne, często wątpliwe i niekompletne informacje, które przyczyniły się do powstania szeregu kontrowersji. B. Stäblein podaje, że Adam urodził się w r. 1110³. Pochodził najprawdopodobniej z Bretonii, w północno-zachodniej Francji. Wiadomość o tym przekazał jego współbrat zakonny, Wilhelm z St. Lô⁴. Do klasztoru paryskiego wstąpił przypuszczalnie w r. 1130⁵. Można przypuszczać, że nauczycielami jego byli wybitni uczeni tego klasztoru — Hugo († 1141) i Ryszard ze Szkocji († 1173). Z relacji wspomnianego opata Wilhelma wynika, że Adam był doktorem i magistrem. Obok sekwencji pisał również dzieła biblijne i mistyczne. W klasztorze pełnił najprawdopodobniej funkcję kantora. Najbardziej sporną jest data jego śmierci. Jedna grupa autorów podaje r. 1177⁶, druga, za Janem z Tuluzy, 8 lipca 1192⁷. E. Jammers cytuje obie daty nie zajmując własnego stanowiska⁸. Wreszcie E. Misset i P. Aubry wyrażają przypuszczenie, że Adam umarł wkrótce po r. 1192⁹.

Historyczne znaczenie osiągnął Adam dzięki swojej twórczości sekwencyjnej, która zainaugurowała nową epokę w dziedzinie poetyki liturgicznej i paraliturgicznej. W rozwoju formy sekwencji można wyodrębnić trzy charakterystyczne okresy. Pierwszy obejmuje w. IX i X, w których decydujące znaczenie posiadają

¹ Klasztor St. Victor został założony w r. 1108 przez znanego filozofa Wilhelma z Champeaux (1068—1121). Opactwo znajdowało się na wzgórzu św. Genowefy w dzisiejszej dzielnicy łacińskiej. Ośrodek ten odegrał dużą rolę w rozwoju kultury, a zwłaszcza filozofii i teologii.

² Ms. IF 412 omawia J. Morawski (Ze studiów nad sekwencjami cysterskimi w Polsce. *Musica mediæ Aevi*, T. 1: 1965 s. 70).

³ B. Stäblein: *Sequenz*. MGG, XII 542.

⁴ „— magister Adam, eiusdem Sancti Victoris Parisiensis canonicus professor, natione Brito —” (AH, Bd. 54 s. VIII).

⁵ *Enciclopedia della musica*. Vol. 1. Milano 1963 s. 19.

⁶ *Larousse de la musique*. Vol. 1. Paris 1957 s. 7. — H. Riemann: *Musiklexikon*. Hrsg. von W. Gurlitt. 12 Aufl. Bd. 1. Mainz 1959 s. 6.

⁷ *Enciclopedia della Musica* s. 19. — F. Abbati: *Storia della musica*. Vol. 1. Milano 1967 s. 189. — B. Stäblein, *ibid.* s. 542. — AH, Bd. 54 s. VIII.

⁸ E. Jammers: *Adam von St. Victor*. MGG, I 81—82.

⁹ *Adam de Saint Victor: Les Proses. Texte et musique. Précédées d'une étude critique* par E. Misset et P. Aubry. Paris 1900 s. 2. (Cyt. E. Misset).

benedyktyni francuscy i klasztor St. Gallen w Szwajcarii, gdzie tworzy i działa Notker Balbulus. W tym okresie powstają pierwsze sekwencje i zostają włączone do liturgii mszalnej¹⁰. Autorzy tekstów nie biorą jeszcze pod uwagę praw metrycznych i rytmicznych. Nieznane jest również w tym okresie stosowanie poetyckiego rymu. Strofy posiadają budowę nieregularną. Ilość wierszy jednej *ab* nie powtarza się prawie nigdy w drugiej *ab*. Z tej racji nie można stosować tej samej melodii dla różnych tekstów. Jeżeli autor pragnie tę samą kompozycję adaptować do różnych tekstów, musi pisać nową prozę z uwzględnieniem istniejącej melodii. Można powiedzieć, że każda melodia posiada swoją indywidualność, do której stosować się musi autor nowego tekstu. Druga epoka przypada na w. XI i początek XII. Cl. Blume i H. M. Bannister nazywają ją okresem przejściowym. Stąd przyjęte przez nich oraz innych autorów określenie — *sequentiae transitoriae*¹¹. Charakterystyczną cechą tej epoki jest tendencja do regularności w budowie wszystkich strof i przekształcenie podobnozbriennego zakończenia wyrazów, czyli asonansów, w rym. Pierwsze rymy dwuzgłoskowe pojawiają się w końcu XI w. w benedyktyńskim klasztorze St. Martial w Limoges¹² i prawie jednocześnie w Austrii¹³. Klasycznym przykładem tego okresu jest sekwencja stosowana jeszcze w dzisiejszej liturgii wielkanocnej — *Victimae paschali laudes*¹⁴. Obserwuje się już tutaj symetryczny i dźwięczny rytm, a w strofach 3*ab* i częściowo w 4*ab* rym dwuzgłoskowy. Wielkimi mistrzami tego stylu są Heriman z Reichenau (†1054)¹⁵ i Gotschalk z Limburga (†1098)¹⁶. W tym także okresie zaczyna się komponować melodie sekwencji w *modus F* (5 i 6), który jest wyrazem wpływu muzyki ludowej na śpiew monodyczny. Obok melodii w *F* komponuje się dalej, przynajmniej na terenach południowych Niemiec, w *modus E* (3 i 4). Trzeci okres, zwany również w historii rozwoju sekwencji złotym, przypada na w. XII. Jego centrum staje się Paryż z osobą Adama. Wierszowanie zakonnika z St. Victor uwzględnia trzy elementy: akcent, sylabikę i rym.

Charakterystyczny dla utworów Adama prawidłowy i spokojny rytm opiera się na naturalnym akcencie słowa, zamiast dotychczas respektowanej kwantytatywności zgłosek. Poza tym każdy wiersz strofy posiada swój akcent zgodny z akcentem wyrazu, który w wierszu dominuje. Adam kierował się następującymi założeniami: słowa posiadają sylaby akcentowane i nieakcentowane. Jeśli składają się z jednej sylaby, mogą *ad libitum* przyjąć akcent lub go odrzucić. W słowach dwusylabowych akcent spoczywa na zgłosce przedostatniej, natomiast wyrazy trzy-

¹⁰ J. Pikulik: Sekwencje Notkera Balbulusa w polskich rękopisach muzycznych. *Arch. Bibl. Muz.* T. 18: 1969 s. 68—69.

¹¹ AH, Bd. 54 s. V. — H. Kowalewicz: Polska twórczość sekwencyjna wieków średnich. W: *Średniowiecze. Studia o kulturze*. T. 2. Wrocław 1965 s. 137.

¹² Klasztor benedyktyński St. Martial w Limoges został założony przed r. 804 (U. Chevalier: *Repertoire des sources historiques du moyen âge*. Topobibliographie. P. 2. Montbéliard 1903 szp. 2728. — J. Chailley: *L'école musicale de St. Martial jusqu'à la fin du XIe siècle*. Paris 1952).

¹³ W. von den Steinen: *Notker der Dichter und seine geistige Welt*. Bd. 1. Bern 1948 s. 86.

¹⁴ AH 54:7. — Chev. 21505.

¹⁵ Herimanowi niesłusznie przypisywano autorstwo znanej u nas szeroko sekwencji maryjnej *Ave praeclara maris stella* (AH 50:241. — Chev. 2045. — W. von den Steinen: *iw.* s. 88).

¹⁶ G. M. Dreves: *Godescalcus Lintpurgensis*. Prag 1886. Na terenie Polski używano 8 sekwencji Gotschalka: *Caeli enarrant gloriam Dei* (AH 50:267. — Chev. 3488), *Dixit Dominus ex Basan* (AH 50:269. — Chev. 4786), *Exultent filiae Syon* (AH 50:271. — Chev. 5780), *Laus tibi, Christe, qui es creator* (AH 50:268. — Chev. 10551), *Pater, da per Verbum nobis* (AH 50:275. — Chev. 14656), *Psallite regi nostro, psallite* (AH 50:270. — Chev. 15758), *Regnum tuum, Rex regum* (AH 50:286. — Chev. 17265) i *Speciosus forma* (AH 50:274. — Chev. 19255).

i więcej sylabowe otrzymują akcent na przedostatniej zgłosce, jeśli ona jest długa, a na trzeciej od końca, jeżeli przedostatnia jest krótka, na przykład:

Nós in fidē gloriémúr,
nós in únā módulémur
fídēi constántiá.

Drugim problemem jest sylabika. W sekwencjach poprzednich okresów ilość sylab w wierszach była zmienna. Natomiast u Adama każdy wiersz strofy *a* posiada identyczną ilość sylab co wiersz strofy *b*, z którym koresponduje. Z tej racji mógł wprowadzić wewnątrz wiersza cezurę, dzielącą go na równe połowy. W wierszach 8-mio zgłoskowych występuje ona po czwartej sylabie, która nie może być nigdy akcentowana, w 12-to zgłoskowych — po szóstej akcentowanej.

Ostatnim elementem, który doprowadzony został do perfekcji, jest czysty i przynajmniej dwuzgłoskowy rym. Wyszczególnione wyżej zasady obrazują pierwsze strofy prozy na Boże Narodzenie:

1a. Júbilémus sálvători,	1b. Páx dē caelō nuntiátor,
quém cēlētēs láudánt chóri,	térrā caelō faédérátor
cóncórdi laétitia;	ángélis ēcclesiá.

Doskonałość wierszowania sekwencji Adama, jego wyczucie formy staje się jeszcze bardziej zrozumiałe, jeśli porównamy cytowane wyżej strofy z notkerowską *Natus ante saecula* na Boże Narodzenie¹⁷:

Natus ante saecula	Per quem fit machina
Dei filius,	caeli ac terrae,
invisibilis,	maris et in his
interminus;	degentium.

Większość sekwencji Adama posiada schemat trocheiczny. Taki układ wierszy zdecydował o formie większości sekwencji, które powstały w Europie na przestrzeni XII—XVI w. Równość wszystkich strof pozwoliła na zamienne stosowanie melodii. Te same teksty mogły być śpiewane na różne melodie. Kompozycje tracą tutaj swoją indywidualność, jaką posiadały w okresie pierwszym i częściowo drugim.

Problemem kontrowersyjnym pozostaje wreszcie ilość sekwencji autorstwa Adama. Opat Wilhelm z St. Lô wzmiankuje o bardzo licznych prozach na cześć Trójcy Św., Ducha Św. i Matki Najświętszej¹⁸. W XVI w. wymienia się pierwszy raz liczbę utworów Adama. Clichtoveus (1472—1543) omawia sekwencję *Splendor partis et figura*¹⁹ na uroczystość Bożego Narodzenia i stwierdza, że jej autorem jest Adam, który oprócz wzmiankowanej napisał 36 innych²⁰. Na listę proponowaną przez Clichtoveusa nie można się zgodzić. W rejestrze brakuje sekwencji, które z całą pewnością napisał Adam, np. interesujących nas w niniejszej pracy — *Jubilemus salvatori*, *Postquam hostem et inferna* i *Rex Salomon fecit templum*. Z drugiej strony w spisie figuruje 13 tytułów pochodzących od innych autorów²¹. W następnych wiekach liczba utworów przypisywanych Adamowi wzrasta. Jan

¹⁷ AH 53:15. — Chev. 11903.

¹⁸ „— magister Adam — valde multas prosas fecit de benedicta Trinitate, de Sancto Spiritu, de gloriosa virgine Maria —” (AH, Bd. 54 s. VIII).

¹⁹ AH 54:100. — Chev. 19362.

²⁰ „Author eius, venerandus pater Adam de sancto Victore ——. Hanc prosam et alias quam plurimas — illi, ut authori ascriptas, inveni (AH, Bd. 54 s. IX).

²¹ Ad honorem tuum, Christe (AH 55:178), Animemur ad agonem (AH 55:50), Congaudentes exultemus (AH 55:45), Ecce dies praeoptata (AH 55:339), Hierusalem et Sion filiae (AH 55:32), Interni festi gaudia (AH 55:74), Jocundare, plebs fidelis (AH 55:7), Lux advenit veneranda (AH 54:198), Praecursorem summi regis (AH 55:179), Psallat chorus corde mundo (AH

z Tuluzy mówi o 89 jego sekwencjach²², a L. Gautier aż o 103²³. W XX w. autorzy przeprowadzają krytyczne badania rękopisów, które należały do klasztoru St. Victor. E. Misset, w podstawowej pracy o twórczości tego zakonnika, cytuje już tylko 45 sekwencji²⁴. Fr. Wellner nie ograniczył się jednak do manuskryptów z St. Victor, lecz na podstawie wewnętrznej analizy współczesnych Adamowi sekwencji przypisał mu autorstwo 53 utworów²⁵. Wbrew jego sugestiom należy podkreślić, że sekwencje, które nie występują w graduach St. Victor, prawdopodobnie nie są Adama. Kryteria wewnętrzne, na których oparł się Wellner i które były wyżej omawiane, nie przemawiają jednoznacznie za Adamem. Akcent słowa, cezurę i dwusylabowe rymy stosowali już poprzednicy i współcześni Adamowi, np. anonimowi autorzy sekwencji *Verbum bonum et suave*²⁶, *Hodiernae lux diei*²⁷ czy znanej szeroko w całej Europie *Laudes crucis attolamus*²⁸. Autorzy *Analecta* stwierdzają, że ilość sekwencji skomponowana przez Adama jest nieznaną. Z tej racji prozy przypisywane zakonnikowi z St. Victor opatrzyli oni notatką *ascribitur Adamo de s. Victore*.

Wydaje się, że najbardziej przekonującymi są argumenty przytoczone przez E. Misset'a i P. Aubry'ego. Swoje badania oparli oni wyłącznie na najstarszych manuskryptach należących do klasztoru²⁹. Przeprowadzili analizę wewnętrzną wszystkich utworów w nich zawartych. Porównali je wreszcie z innymi, wykazującymi cechy zbliżone do sekwencji Adama. Zwrócili również uwagę na fakt, że jego sekwencje zostały zatwierdzone przez Innocentego III w 1215 r.³⁰, na skutek czego weszły w użycie oraz mogły rozszerzyć się na inne tereny i klasztory. Można więc przyjąć, że Adam jest autorem około 40 sekwencji³¹.

Dla wszystkich strof swoich tekstów Adam adaptował 172 melodie³². Niektóre z nich występują z różnymi tekstami³³. Autorowi chodziło najprawdopodobniej, aby w ten sposób łatwiej przyswoić utwór wiernym, którzy uczestniczyli w liturgii. Nie można dzisiaj stwierdzić, czy i którą z melodii skomponował Adam. Natomiast

55:6), *Quam dilecta thabernacula* (AH 55:30), *Salve crux, arbor vitae* (AH 54:121) i *Vox sonora nostril chori* (AH 55:209).

²² E. Jammers, jw. szp. 81.

²³ Adam de Saint Victor: *Oeuvres poetiques. Précédées d'un essai sur sa vie et ses ouvrages* par L. Gautier. T. 1—2. Paris 1858—1859.

²⁴ E. Misset, jw. s. 171—224.

²⁵ Adam von St. Victor. *Sämtliche Sequenzen. Lateinisch-deutsche Ausgabe. Einführung und formgetreue Übertragung* von F. Wellner. Wien 1937.

²⁶ AH 54:218. — Chev. 21343. Sekwencja powstała na początku w. XII i była szeroko stosowana w Polsce.

²⁷ AH 54:219. — Chev. 7945. Proza była znana w Polsce. Powstała na początku w. XII. Melodia została adaptowana dla 4 tekstów proveniencji polskiej.

²⁸ E. Misset przypisuje prozę Adamowi. Przeważa jednak dzisiaj opinia, że *Laudes crucis* powstały nieco przed Adamem lub jemu współcześnie. Por. Le Prosaire de la Sainte-Chapelle. *Manuscrit du chapitre de Saint-Nicolas de Bari. Preface et notes* de Dom R. J. Hesbert. Mâcon 1953 (*Monumenta musicae sacrae* 1). — Podobny pogląd wypowiada hymnolog J. Szöverffy (*L'hymnologie médiévale. Recherches et méthode. Cahiers de Civilisation médiévale*, An. 4:1961 s. 404).

²⁹ Szczególną wartość posiadają dwa graduale. Pierwszy z 1239 r. (BN lat. ms. 14452), drugi z połowy XIII w. (BN lat. ms. 14872). Na fol. 88r ostatniego czytamy: *Hymni seu (ut dicunt) prosae, partim Adami nostri*.

³⁰ E. Misset, jw. s. 21.

³¹ Benedyktyńscy autorzy studium nad sekwencjarzem z kaplicy królewskiej w Paryżu przypisali niesłusznie Adamowi autorstwo sekwencji *Praecursorem summi regis* na cześć św. Jana Chrzciciela (*Le Prosaire* s. 91).

³² E. Misset, jw. s. 120—159.

³³ Np., z melodią nr 11 występują: *Splendor patris et figura, Genovefe solempnitas* (AH 55:146), *Laudemus omnes inclita* (AH 55:86) i *Superne matris gaudia*.

jest pewnym, że przynajmniej większość z nich istniała już wcześniej oraz została jedynie w odpowiedni sposób przepracowana i dostosowana do jego tekstów. Rzeczą charakterystyczną jest, że wszystkie melodie reprezentują tylko *modus* I, II, VII i VIII, a nie występują wcale *modus* E i F. Niektóre z nich zostały transponowane o kwintę w górę, a zamiast *finalis re* i *sol* występuje *la* i *re*¹. Obserwuje się również, że melodie o charakterze ludowym są bardzo proste, łatwe do śpiewania i razem z tekstem tworzą harmonijną całość, stawiając opisywane sekwencje w rzędzie najlepszych i wzorcowych.

Utwory Adama rozpowszechniły się głównie we Francji i Włoszech⁸⁴. Pojedyncze prozy występują również w rękopisach niemieckich i austriackich⁸⁵. Najczęściej chodzi o maryjną *Salve, Mater Salvatoris*. Sekwencjarz sangalleński z 1514 r. zawiera 6 utworów Adama⁸⁶. Spośród jego około 40 sekwencji w polskich rękopisach znaleziono następujące:

Corde, voce pulsa celos
Gaude prole, Grecia
Heri mundus exultavit
Hic sanctus, cuius hodie celebratur sollemnia
Jubilemus Salvatori
Laus erumpat ex affectu
Lux iocunda, lux insignis
Mundi renovacio
Postquam hostem et inferna
Profitentes unitatem
Rex Salomon fecit templum
Salve, Mater Salvatoris
Superne matris gaudia

Wymienione sekwencje stanowią przedmiot dalszych analiz. Pisownia łacińska utworów jest identyczna jak w rękopisach. W cytowaniu manuskryptów, zawierających utwory Adama, oddzieliłem księgi proveniencji diecezjalnej od zakonnej, aby łatwiej zorientować się we wpływach, jakie twórczość zakonnika z St. Victor wywarła na poszczególne ośrodki.

POSZCZEGÓLNE SEKWENCJE

1. *Corde, voce pulsa celos* (De s. Hieronimo)

AH 55:278; Chev. 3911.

Proza występuje w dwóch rękopisach dominikańskich:

BDKr ms. 52

BDKr ms. 3263

Adam przeznaczył sekwencję na uroczystość św. Pawła⁸⁷. Skrypcy dominikańscy zastosowali ją na cześć św. Hieronima, wprowadzając do tekstu pewną korekturę. Melodia polskich zapisów nie zgadza się również z oryginalną, gdyż zdaniem E. Misset'a⁸⁸, Adam zastosował dla niniejszego tekstu melodię znanej

⁸⁴ Enciclopedia della musica s. 19. Do najbardziej popularnych zalicza autor następujące: *Salve, Mater Salvatoris, Lux iocunda, Gaude Sion et laetare* (AH 55:328) oraz *Pia mater*, która jednak w rejestrze E. Misset'a nie występuje.

⁸⁵ Np. Biblioteka z St. Florian, ms. 205 A fol. 64r. — Biblioteka Miejska w Linz, ms. Tp 23 (bez foliowama).

⁸⁶ *Gaude prole, Grecia, Hic sanctus, cuius hodie, Mundi renovacio, Profitentes unitatem, Rex Salomon fecit templum i Salve, Mater Salvatoris.*

⁸⁷ E. Misset, jw. sekwencja nr 27.

⁸⁸ Tenze, jw. s. 130, mel. nr 61.

sekwencji o Krzyżu św. — *Laudes crucis attolamus*³⁹. Proza *Corde, voce* posiada w naszych rękopisach bliżej niezidentyfikowaną melodię dominikańską. Tę samą melodię, według sekwencjarza ms. 52, posiadają również sekwencje: *Ad exemplar triumphantis* o św. Tomaszu z Akwinu⁴⁰ i *Delectemur ad festiva* na cześć św. Ambrożego⁴¹. Między wszystkimi zapisami melodii istnieje pełna niemal identyczność. Drobne i rzadkie rozbieżności dotyczą rozbudowy grup neumatycznych w ms. 3263.

2. *Gaude, prole Grecia* (De s. Dionysio)⁴²

AH 55:113; Chev. 6912.

Zapisy sekwencji przekazały następujące graduauły:

BUWr ms. IF 385

BUWr ms. IF 422

BUWr ms. IF 423

Prozę wykonywano jedynie w klasztorze św. Wincentego we Wrocławiu, należącym od ok. 1190 r. do norbertanów. Melodia sekwencji jest identyczna z przekazem graduaułu z klasztoru St. Victor⁴³. „Timbre” czyli szkielet melodii jaką dysponował Adam został odpowiednio do tekstu zmodyfikowany. Pierwsza, pojedyncza strofa prozy przejęła melodię początkowych trzech odcinków, strofa 2ab trzy dalsze. Porównanie zapisów polskich wykazuje pełną zgodność.

3. *Heri mundus exultavit* (De s. Stephano)

AH 55:310; Chev. 7706.

Sekwencja występuje w pięciu rękopisach:

diecezjalne

MDT ms. II

zakonne

BUWr ms. IF 385

BUWr ms. IF 422

BUWr ms. IF 423

BSalCzerw ms. 12

Utwór był wykonywany przede wszystkim w klasztorach norbertańskich. Z diecezjalnych źródeł przekazał go jedynie sekwencjarz tarnowski. W kodeksach premonstratenskich proza występuje z nieznaną melodią, należąca najprawdopodobniej do własnej twórczości zakonnej. W manuskrypcie tarnowskim, podobnie zresztą jak informują Misset⁴⁴ i R. J. Hesbert⁴⁵, sekwencja posiada melodię *Laudes crucis attolamus*. Zapisy w rękopisach norbertańskich są identyczne. Porównanie melodii tarnowskiej z wersją oryginalną wykazuje różnice, polegające na wypełnieniu nutami przejściowymi skoków interwałowych, unikaniu pochodzącego *si — do*, zgodnie z tzw. dialektem germańskim przyjętym przez skryptorów, oraz na dosyć częstym stosowaniu dźwięków oderwanych, szczególnie w kadencjach strof.

4. *Hic sanctus cuius hodie celebratur sollemnia*

(De quolibet sancto vel sancta)

Chev. 7835.

³⁹ AH 54:120. — Chev. 10360.

⁴⁰ AH 55:324. — Chev. 125. Sekwencja jest utworem dominikańskim z drugiej połowy XIV w.

⁴¹ AH 9:118. — Chev. 4342. Sekwencja należy do twórczości dominikańskiej.

⁴² Sw. Dionizy jest patronem Paryża. Jako pierwszy biskup tego miasta został święty w r. 275. Liturgiczną uroczystość obchodzi się 9 października.

⁴³ E. Misset, jw. s. 159, mel. nr 183. Identyčną melodię posiada znana sekwencja francuska z XII w. — *Mane prima sabbati* (AH 54:143).

⁴⁴ Ten ęe, jw. s. 130, mel. nr 61.

⁴⁵ Le Prosaire s. 99.

Utwór został przekazany przez pięć następujących rękopisów:

diecezjalne	zakonne
BKapWR ms. 31	BKapGn ms. 170 (Hic sanctus — Hec
MDSand ms. 1677	sancta — Hii sancti)
BKapKr ms. 43	
(Hic sanctus — Hec sancta)	
MDT ms. III	
(Hic sanctus — Hec sancta)	

Omawiana proza nie jest utworem samodzielnym, lecz w skład jej wchodzi strofy 11 ab — 13 ab z sekwencji *Superne matris gaudia*, o której poniżej. Wydzielone strofy otrzymały prawo samodzielnej sekwencji przynajmniej w Europie środkowo-wschodniej⁴⁶. Z tej racji omawiana jest tutaj osobno⁴⁷. Utwór był przeznaczony na wspólną uroczystość świętych. Używano go w liturgii na cześć jednego świętego, jednej świętej lub w uroczystość kilku świętych. W zależności od tego zmieniano odpowiednio *Hic—Hec—Hii* w incypicie oraz w związku z tym wprowadzano odpowiednie modyfikacje w całym tekście. Sekwencja występuje w zasadzie w rękopisach diecezjalnych. Można jednak przypuszczać, że wykonywano ją również w tych ośrodkach, które posiadały zapis *Superne matris gaudia*⁴⁸. Opuszczano w tym wypadku strofy 1 ab — 10 ab. Melodie wszystkich przekazów są identyczne z oryginałem⁴⁹. Zapisy polskie różnią się między sobą stosowaniem nut przejściowych i czasem nieco odmiennym łączeniem grup neumatycznych. Kopista tarnowski przedłużył początkowy *clivis* przez dodanie *punctum quadratum*, tworząc w ten sposób *pressus*.

5. *Jubilemus Salvatori, quem celestes laudant chori*

(In secunda missa de Nativitate)

AH 54:99; Chev. 9882.

Prozę zanotowali skrypcy pięciu rękopisów:

diecezjalne	zakonne
MDT ms. 2015	BUWr ms. IF 385
	BUWr ms. IF 422
	BUWr ms. IF 423
	BSal Czerw ms. 12

Sekwencja Adama występuje głównie w manuskryptach norbertańskich. Dominikanie śpiewali w okresie Bożego Narodzenia znaną w całej Europie *Leta-bundus exultet fidelis chorus*⁵⁰, natomiast ośrodki diecezjalne wykonywały w czasie drugiej mszy bożonarodzeniowej notkerowską *Natus ante secula*⁵¹. W rękopisie tarnowskim *Jubilemus Salvatori* figuruje w rejestrze sekwencji *de Nativitate* i posiada określnik *prosa*. Melodie, z jakimi występuje w polskich kodeksach, są odmienne od zastosowanej przez Adama⁵². Kopista tarnowski przekazał prozę z melodią wspomnianej już poprzednio francuskiej sekwencji — *Hodiernae lux diei*. Pozostałe rękopisy posiadają melodię, będącą najprawdopodobniej kompozycją norbertańską.

⁴⁶ Np. Sekwencjarz z St. Gallen ms. 546 fol. 284r. — B. Rajeczky: *Melodiarum Hungariae mediæ aevi. Hymni et sequentiae*. Budapest 1956 s. 281, mel. nr 54a.

⁴⁷ W rękopisach polskich występują niejednokrotnie sekwencje, które powstały z diwizji, np. O adoranda Trinitas — z Benedicta semper sancta sit Trinitas, lub Grande signum et insigne — z Missus Gabriel de celis.

⁴⁸ Wskazują na to kreski, wydzielające tekst prozy od strofy 11a, np. w BDKr ms. 52.

⁴⁹ E. Misset, jw. s. 123, mel. nr 17.

⁵⁰ AH 54:2. — Chev. 10012. Sekwencja powstała przy końcu XI w. we Francji.

⁵¹ AH 53:15. — Chev. 11903.

⁵² E. Misset, jw. s. 124, mel. nr 23.

6. *Laus erumpat ex affectu* (De s. Michaelae Arch.)

AH 55:258; Chev. 10508.

Proza występuje w trzech kodeksach dominikańskich:

BN ms. Akc 6477

BDKr ms. 52

BDKr ms. 3263

W liturgii diecezjalnej stosowano najczęściej na uroczystość św. Michała Archanioła sekwencję *Summi regis, archangele*⁵³. Norbertanie posiadali natomiast prozę francuską z St. Martial — *Ad celebres, rex celice*⁵⁴. Adam akomodował do swego tekstu melodię *Laudes crucis attolamus*⁵⁵. Z taką melodią występuje w cytowanych wyżej kodeksach. Wersja jest niemal identyczna z oryginalną. Kopista w przeciwieństwie do diecezjalnych stosuje dialekt romański oraz unika częstego dodawania nut przejściowych.

7. *Lux iocunda, lux insignis* (Feria VI de Sancto Spiritu)

AH 54:154; Chev. 10840.

Proza znajduje się tylko w graduale tarnowskim ms. 2015. W rejestrze E. Misset'a przeznaczona jest dla *feria* II w oktawie Zesłania Ducha Świętego⁵⁶. Adam przejął do tekstu melodię *Laudes crucis attolamus*. Z taką samą jest zanotowana w przekazie polskim. Charakterystyczne cechy notacji tarnowskiej sygnalizowano już wyżej.

8. *Mundi renovatio* (De Resurrectione Christi)

AH 54:148; Chev. 11781.

Utwór znajduje się w trzech rękopisach diecezjalnych:

BSPi ms. b.s. (alia de Resurrectione)

MDT ms. 2015 (feria VI Resurrectionis)

BKApWr ms. 61n (item de Resurrectione)

Adam przeznaczył sekwencję na dzień sobotni w oktawie Paschy⁵⁷. Według kopisty tarnowskiego należało ją śpiewać w wielkanocny piątek. Zakonnik z St. Victor zastosował do tekstu melodię *Victimae paschali laudes*⁵⁸. W Polsce sekwencja występuje z dwiema różnymi melodiami. Graduał tarnowski przekazał ją z melodią zastosowaną przez Notkera do jego *Sancti Spiritus assit nobis gracia*⁵⁹. W pracy akomodacyjnej utwór oryginalny został poszerzony przez repetycję nut. Pozostałe manuskrypty posiadają melodię, której związków genetycznych należy szukać najprawdopodobniej na terenie południowych Niemiec lub w St. Gallen⁶⁰. Na początku w. XVI melodia została w Krakowie adaptowana do polskiej prozy maryjnej — *Radix Yesse floruit*⁶¹. Między zapisem nutowym płockim a nyseńskim istnieją drobne odchylenia.

⁵³ AH 53:192. — Chev. 19735. Proza powstała ok. 960 r. w Niemczech zachodnich lub wschodniej Francji.

⁵⁴ AH 53:190. — Chev. 100. Powstała w XI w.

⁵⁵ E. Misset, jw. s. 130, mel. nr 61.

⁵⁶ E. Misset, jw. sekwencja nr 20.

⁵⁷ Tenże, jw. sekwencja nr 16.

⁵⁸ E. Misset, jw. s. 156, mel. nr 177. Tekst: AH 54:7. — Chev. 21505. Sekwencja powstała prawdopodobnie na przełomie X/XI w.

⁵⁹ AH 53:70. — Chev. 18557.

⁶⁰ Z melodią przekazaną przez graduał płocki i nyseński proza *Mundi renovatio* występuje również w sekwencjarzu z St. Gallen ms. 546 fol. 89r oraz w rękopisach węgierskich (B. Rajeczky, jw. s. 205, mel. nr 25).

⁶¹ J. Pikulik: Sekwencje polskie. Studium muzykologiczne s. 56—57. (Praca została złożona do druku w redakcji *Musica medii Aevi*). Późniejsze badania wykazały, że melodii nie można uznać za rodzimą.

9. **Postquam hostem et inferna** (De Ascensione)

AH 54:151; Chev. 15191.

Jedyny w Polsce zapis sekwencji przekazał graduał tarnowski ms. 2015. W kodeksie figuruje z określnikiem *alia*. Do tekstu Adama zastosowano u nas melodię wykonywanej do dzisiaj sekwencji na uroczystość Zesłania Ducha św. — *Veni, Sanctae Spiritus*⁶². Według informacji Misset'a Adam przystosował do swego utworu melodię *Laudes crucis attolamus*⁶³.

10. **Profitentes unitatem** (De SS. Trinitate)

AH 54:161; Chev. 15555.

Sekwencja występuje w siedmiu rękopisach:

diecezjalne	zakonne
BKapKr ms. 44	BDKr ms. b.s.
MDT ms. 2015	BN ms. Akc 6477
	BDKr ms. 25
	BDKr ms. 52
	BN ms. 3036

Omawianą prozę zachowały głównie kodeksy dominikańskie. Pozostałe rękopisy diecezjalne i zakonne stosowały w uroczystość Trójcy św. znaną powszechnie *Benedicta semper sancta sit Trinitas*⁶⁴. W cytowanych wyżej rękopisach diecezjalnych *Profitentes* występują z określnikiem *alia*. Wszystkie przekazy utworu Adama posiadają, podobnie jak oryginał, melodię *Laudes crucis attolamus*⁶⁵.

11. **Rex Salomon fecit templum** (De Dedicatione Ecclesiae)

AH 55:31; Chev. 17511.

Zapisy sekwencji przekazały jedynie cztery manuskrypty dominikańskie:

BDKr ms. b.s.	BDKr ms. 25
BN ms. Akc 6477	BDKr ms. 52

W liturgii norbertańskiej na uroczystość poświęcenia kościoła śpiewano francuską sekwencję — *Clara chorus dulce pangat*⁶⁶, w diecezjalnej notkerowską — *Psallat ecclesia mater*⁶⁷. Proza występuje we wszystkich rękopisach z melodią akomodowaną w XII w. przez Adama⁶⁸. Wersja wszystkich przekazów jest niemal identyczna z oryginałem. Zdarzają się jedynie drobne różnice, polegające na wzbo-gacaniu grup neumatycznych przez pojedyncze manuskrypty.

12. **Salve, Mater Salvatoris** (De BMV)

AH 54:245; Chev. 18051.

Proza należy do najbardziej rozpowszechnionych utworów Adama w Polsce. Występuje w 16 rękopisach:

diecezjalne	zakonne
BSPi ms. b.s.	BUWr ms. IF 412
BKapWr ms. 31	BDKr ms. b.s. (de Assumptione)
BKapKr ms. 45	BN ms. Akc 6477 (")
BSPel ms. L 2	BDKr ms. 25 (")
BKapWr ms. 60n	BDKr ms. 52 (")

⁶² AH 54:153. — Chev. 21242. Sekwencja powstała najprawdopodobniej w XI w.

⁶³ E. Misset, jw. s. 130, mel. nr 61.

⁶⁴ AH 53:81. — Chev. 2432. Powstała około r. 900.

⁶⁵ E. Misset, jw. s. 130, mel. nr 61.

⁶⁶ AH 54:94. — Chev. 3297. Powstała w XII w.

⁶⁷ AH 53:247. — Chev. 15712.

⁶⁸ E. Misset, jw. s. 124, mel. nr 23.

BKapKr ms. 42
MCiesz ms. DDI 28

BUWr ms. IF 385
BNorbI ms. Q 12
BUWr ms. IF 422
BUWr ms. IF 423

W spisie sekwencji Adama, cytowanym przez Misset'a, *Salve, Mater Salvatoris* przeznaczona jest na uroczystość Narodzenia Matki Bożej⁶⁹. W ośrodkach dominikańskich była wykonywana w dzień Wniebowzięcia, a w pozostałych cytowana jest w grupie sekwencji maryjnych, najczęściej z uwagą *alia*. Na terenie Polski występuje z trzema różnymi melodiami. Pierwszą i oryginalną notują rękopisy dominikanów krakowskich ms. b.s. i ms. 52. W ostatnim sekwencjarzu została transponowana o sekundę w dół. Tę samą melodię, jako oryginalną Adama, podaje Misset⁷⁰ oraz sekwencjarz z Ste. Chapelle⁷¹. W pierwszej połowie w. XIV została adaptowana przez biskupa poznańskiego Jana Łozia do jego sekwencji maryjnej *Salve, salutis ianua*⁷². Z tej racji należy więc odrzucić wiarygodność notatki, znajdującej się na marginesie sekwencjarza sangalleńskiego, według której kompozytorem melodii *Salve, salutis ianua* był zakonnik tego klasztoru Johannes Longus⁷³. Drugą melodię *Salve, Mater Salvatoris* przekazały kodeksy norbertańskie — BUWr ms. IF 385, BNorbI ms. Q 12, BUWr ms. IF 422, BUWr ms. IF 423. Przypuszcza się, że melodia należy do twórczości zakonu. Zjawisko dostosowywania własnych melodii do tekstów Adama występuje w rękopisach norbertańskich dosyć często. Najliczniejsza grupa manuskryptów diecezjalnych i zakonnych notuje melodię, która, podobnie jak *Mundi renovacio*, powstała przypuszczalnie w klasztorach Bawarii lub Szwajcarii⁷⁴.

13. *Superne matris gaudia*

AH 55:37; Chev. 19822.

Podobnie, jak poprzednia, należy do najbardziej rozpowszechnionych sekwencji Adama. Zachowała się również w 16 odpisach:

diecezjalne	zakonne
BSKce ms. 1 (communis)	BDKr ms. b.s. (de Beata)
BKapKr ms. 45 (de martyribus)	BN ms. Akc 6477
MDT ms. III (de quolibet sancto)	(in festo Omnium Sanctorum)
BSWł ms. 1 (de confessoribus)	BDKr ms. 25
BKapGn ms. 196 (de quolibet sancto)	(in festo Omnium Sanctorum)
	BDKr ms. 52
	(in festo Omnium Sanctorum)
	BBKr ms. 1 R1 (de quolibet sancto)
	BUWr ms. IF 387 (de uno martyre)
	BKlarSącz ms. b.s. (communis)
	BUWr ms. IF 385 (de martyribus)
	BUWr ms. IF 422 („ „)
	BUWr ms. IF 423 („ „)
	BSalCzerw ms. 12 (communis)

Przeznaczenie liturgiczne sekwencji było na terenie Polski mocno zróżnicowane. Autor utworu zastosował go na uroczystość jakiegokolwiek świętego — *de quolibet sancto*⁷⁵. Dominikanie śpiewali prozę w dzień Wszystkich Świętych i na

⁶⁹ Tenże, jw. sekwencja nr 36.

⁷⁰ E. Misset, jw. s. 131, mel. nr 68.

⁷¹ Le Prosaire s. 93, typ D.

⁷² Tekst — H. Kowalewicz: *Cantica medii aevi polono-latina*. T. 1: *Sequentiae*. Warszawa 1964 nr 7; melodia — J. Pikulik: *Sekwencje polskie* s. 123—124.

⁷³ Ms. 546 fol. 158r.

⁷⁴ Z tą samą melodią występuje *Salve, Mater Salvatoris* w sekwencjarzu sangalleńskim ms. 546, w rękopisach węgierskich i niemieckich.

⁷⁵ E. Misset, jw. sekwencja nr 44.

uroczystości maryjne, które nie posiadały sekwencji własnej. Norbertanie wrocławscy i kodeks katedry wawelskiej adaptował utwór na wspólną uroczystość męczenników, augustianie żagańscy poświęcili liturgii ku czci jednego męczennika. Wreszcie kopista graduau wrocławskiego przeznaczył *Superne matris gaudia* na cześć wyznawców. Pozostałe kodeksy określają prozę jako *communis* lub, podobnie jak Adam, *de quolibet sancto*. W rękopisach polskich sekwencja występuje z dwiema różnymi melodiami. Skryptor graduau tarnowskiego adaptował do tekstu melodię prozy czeskiej — *Margaretam preciosam*⁷⁶. W porównaniu z innymi zapisami, melodia tarnowska jest neumatycznie bogatsza. W pozostałych źródłach *Superne matris gaudia* posiada melodię oryginalną, akomodowaną przez Adama⁷⁷. Charakterystyczna kadencja w melodii oryginalnej, polegająca na osiągnięciu finalis skokiem o interwał tercji małej w górę *mi — sol*, została w niektórych polskich zapisach zastąpiona pochodem łącznym, przez wprowadzenie nuty przejściowej *fa*. Polskie wersje prozy wykazują większe bogactwo neumatyczne.

Poszukiwania archiwalne i biblioteczne pozwalają stwierdzić, że spośród ok. 40 sekwencji autorstwa Adama ze Św. Wiktora 13 występuje w rękopisach polskich. W tej liczbie znajduje się również *Hic sanctus*, która, chociaż jest diwizją *Superne matris gaudia*, zdobyła prawa samodzielnego utworu nie tylko u nas, lecz również w innych krajach Europy. Do najbardziej znanych sekwencji Adama w Polsce należy maryjna *Salve, Mater Salvatoris* i *Superne matris gaudia*, którą Adam przeznaczył na wspólną uroczystość jednego świętego. W liturgii polskiej posiadała jednak zróżnicowane przeznaczenie. W dalszej kolejności należy wymienić prozę na uroczystość Trójcy św. — *Profitentes unitatem*, pięć przekazów trzech sekwencji: *Heri mundus exultavit* o św. Szczepanie, wspomnianą wyżej *Hic sanctus*, *cuius hodie celebratur sollemnia* i bożonarodzeniowej *Jubilemus Salvatori* oraz cztery zapisy prozy *Rex Salomon fecit templum* na uroczystość poświęcenia kościoła. Nasze manuskrypty przekazały również po trzy zapisy *Gaude, prole Grecia* na cześć św. Dionizego, *Laus erumpat ex affectu* śpiewanej w dzień św. Michała Archanioła oraz *Mundi renovacio* wykonywanej w czasie oktawy wielkanocnej. Rejestr kompozycji Adama w Polsce kończą dwie notacje prozy *Corde, voce pulsa celos* o św. Hieronimie i pojedyncze zapisy *Lux iocunda, lux insignis* na cześć Ducha Św. oraz *Postquam hostem et inferna* śpiewanej w uroczystość Wniebowstąpienia Pańskiego.

Najwięcej utworów Adama znajdujemy w kompleksie rękopisów tarnowskich łącznie z graduauem maryjnym, przechowywanym obecnie w Muzeum Śląskim w Cieszynie. Występowanie w nich 9 sekwencji zakonnika z St. Victor nie jest jednak obrazem wpływów jego twórczości na kształtowanie się tych rękopisów, ponieważ intencją ich autorów było zebranie możliwie największej ilości sekwencji wykonywanych w średniowiecznej Polsce. Na ogólną liczbę 456 sekwencji w polskich rękopisach muzycznych, manuskrypty tarnowskie zanotowały aż 318 tytułów⁷⁸. Utwory Adama występują w nich zresztą zawsze z określnikiem *alia*.

Wpływy twórczości Adama obserwuje się przede wszystkim w rękopisach dominikańskich i norbertańskich. Sekwencjarz Zakonu Kaznodziejskiego z konwentu krakowskiego — ms. 52 zawiera 6 sekwencji wiktoriańskich; graduau dominikanów śląskich — ms. Akc 6477 z Biblioteki Narodowej oraz 3 graduauy norbertańskie z wrocławskiego klasztoru św. Wincentego — BUWr ms. IF 385, IF 422, IF 423 —

⁷⁶ AH 55:233. — Chev. 11091.

⁷⁷ E. Misset, jw. s. 122, mel. nr 11. — Analogicznie informuje sekwencjarz kaplicy królewskiej w Paryżu (Le Prosaire s. 95, typ G).

⁷⁸ Studium pt. Indeks sekwencji w polskich rękopisach muzycznych złożyłem do druku w redakcji IBL PAN.

po 5. Dalsze graduały dominikanów krakowskich — ms. b.s. i ms. 25 przekazały po 4 sekwencje Adama, a sekwencjarz ms. 3263 tylko 2. Notuje się wreszcie trzy prozy paryskie w rękopisie norbertańskim przechowywanym dzisiaj w bibliotece salezjańskiej w Czerwińsku. Po dwa utwory Adama zarejestrowały: graduał katedry krakowskiej ms. 45, katedry wrocławskiej ms. 31 i katedry płockiej ms. b.s. W każdym z pozostałych kodeksów występuje tylko jedna proza zakonnika z klasztoru św. Wiktora.

Charakterystyczne jest, że prozy *Corde, voce pulsa celos, Laus erumpat ex affectu, Profitentes unitatem* oraz *Rex Salomon fecit templum* notują kodeksy dominikańskie, a *Gaude, prole Grecia, Heri mundus exultavit, Jubilemus Salvatori* norbertańskie. Rękopisy jednego i drugiego zakonu rejestrują wspólnie jedynie *Salve, Mater Salvatoris* i *Superne matris gaudia*. Szczegółowa analiza tych prozariów wykazuje, że sekwencje śpiewane w liturgii obydwu ośrodków są odmienne, mimo że reprezentują repertuar francuski. Dominikanie, szczególnie krakowscy, otaczają dużą troską własną tradycję liturgiczną, nie dopuszczając niemal zupełnie utworów wykonywanych w liturgii diecezjalnej, ukształtowanej przez benedyktynów szwajcarskich i bawarskich. Norbertanie wrocławscy wykazują również wiele starań, aby liturgia zakonu zgodna była z przejętą przez dom macierzysty z Prémontré. Należy stwierdzić, że sekwencje Adama znalazły przyjęcie głównie w księgach liturgicznych obu zakonów i razem z nimi przeszły w XIII w. na teren Polski. Obserwuje się jednak, że sekwencja *Mundi renovacio* zachowała się jedynie w rękopisach diecezjalnych. Nie jest więc wykluczone, że niektóre prozy Adama przeszły do kodeksów polskich z liturgii benedyktyńskiej lub diecezjalnej. Świadectwem tego mógłby być graduał płocki ms. b.s., który w dużej mierze korzysta z tekstów charakterystycznych dla liturgii St. Gallen, Ratyzbony i Augsburga. Analiza i porównanie polskich prozariów prowadzi do stwierdzenia, że w naszych rękopisach muzycznych znajdują się 3 odmienne repertuary sekwencyjne. Pierwszy jest charakterystyczny dla ksiąg diecezjalnych. Dominują w nich sekwencje Notkera Balbulusa z St. Gallen oraz prozy skomponowane w klasztorach benedyktyńskich południowych Niemiec. Diecezjalny układ sekwencji występuje również u cystersów, franciszkanów, augustianów, klarysek oraz norbertanek z Krakowa i Imbramowic. Drugi układ sekwencyjny notują kodeksy dominikańskie. Utwory tego układu powstały we Francji oraz w ośrodkach zakonnych. Trzeci repertuar wykazują graduały norbertanów wrocławskich i z Czerwińska. Przeważają w nich również śpiewy skomponowane we Francji, chociaż obserwuje się większy, aniżeli u dominikanów, wpływ liturgii diecezjalnej.

Analiza muzykologiczna ustaliła, że z 13 sekwencji Adama notowanych w polskich rękopisach muzycznych, jedynie 9 tekstów występuje z melodiami oryginalnymi: *Gaude, prole Grecia, Heri mundus* w sekwencjarzu tarnowskim, *Hic sanctus, Laus erumpat, Lux iocunda, Profitentes unitatem, Rex Salomon fecit templum, Salve, Mater Salvatoris* w zapisie dominikanów krakowskich oraz *Superne matris gaudia* we wszystkich przekazach oprócz tarnowskiego. Prozy: *Heri mundus, Jubilemus Salvatori* oraz *Salve, Mater Salvatoris*, przekazane w manuskryptach norbertańskich, posiadają melodię należącą najprawdopodobniej do twórczości zakonnej. Z melodią dominikańską występuje natomiast *Corde, voce pulsa celos*. Charakterystyczne zjawisko obserwuje się w rękopisach tarnowskich. Anonimowy autor adaptował dla *Jubilemus Salvatori, Mundi renovacio, Postquam hostem et inferna* oraz *Superne matris gaudia* kolejno inne melodie — *Hodierne lux diei, Sancti Spiritus assit nobis gracia, Veni, Sancte Spiritus* i *Margaretam preciosam*. Trzecia, najbardziej rozpowszechniona melodia maryjnej *Salve, Mater Salvatoris* jest przypuszczalnie proveniencji południowo-niemieckiej, podobnie jak druga melodia

Mundi renovacio. Teksty Adama posiadają więc w Polsce 19 różnych melodii: *Salve, Mater Salvatoris* występuje z trzema melodiami; *Superne matris, Mundi renovacio, Jubilemus Salvatori* i *Heri mundus* — z dwiema, pozostałe zaś sekwencje z jedną. Między polskimi zapisami a melodiami oryginalnymi istnieje duża zgodność. Drobne różnice dotyczą głównie stosowania nut przejściowych, zwiększania grup neumatycznych przez kopistów polskich. Obserwuje się również, że melodie oryginalne, np. *Laudes crucis* zachowują swój dialekt romański w przekazach zakonnych, natomiast kopiści skryptoriów diecezjalnych dostosowują je do wymogów germańskiego. W wypadku akomodacji krótszej melodii do dłuższego tekstu autor poszerza ją przez repetycję dźwięków.

Wpływ twórczości Adama na treść repertuaru sekwencyjnego liturgików polskich nie był duży. Wydaje się jednak, że jego utwory były pielęgnowane głównie w liturgii klasztoru St. Victor oraz innych kanonickich, a tylko niektóre z nich wykonywano w całej Francji i poza jej granicami. Polska należy najprawdopodobniej, poza Francją, do tych krajów, w których prozy Adama występowały najliczniej.

SEQUENTIAE ADAMI DE ST. VICTOR PARISIIS
IN POLONIS MANUSCRIPTIS MUSICIS ASSERVATAE

S u m m a r i u m

Inter paene 40 sequentias quarum auctor Adamus de St. Victor exstat, 13 eius compositiones in polonis manuscriptis musicis inventae sunt. In quibus adest sequentia *Hic sanctus*, quae etsi quaedam alterius sequentiae, nempe *Superne matris gaudia*, pars est, tamen iura peculiaris separataeque compositionis in variis Europae regionibus adepta est. Prosaе orationes Adami imprimis in codicibus dominicanis et norbertanis e vratislaviensi coenobio s. Vincentii depromptis, conduntur. Maxime omnium ore terebantur sequentiae: *Salve, Mater Salvatoris* et *Superne matris gaudia*. Adami textus in Polonia per 19 modos musicos modulabantur: quorum 9 authentici, 3 norbertani, 1 dominicani, atque 6 adaptati in usu erant.

SPIS TREŚCI

Wykaz zbiorów i rękopisów	[1]
Wykaz skrótów	[2]
Poszczególne sekwencje	[7]
Summarium	[15]