

TADEUSZ MACIEJEWSKI

Warszawa

KULTURA MUZYCZNA CYSTERSÓW W POLSCE OD ŚREDNIOWIECZA PO BAROK

Reguła św. Benedykta, wspólna całej rodzinie zakonów benedyktyńskich, w tym i cystersów, określa dokładnie miejsce śpiewu, a więc i muzyki w liturgii i życiu zakonnym braci. Trzeba od razu zaznaczyć, że nie jest to rola poślednia, gdyż sztuka ta według Ojców Kościoła jest najdoskonalszym środkiem łączności człowieka z Bogiem, a śpiew unosi duszę ku Niemu. *Muzyka – mówi Kasjodor – to najwdzięczniejsze i nader pożyteczne poznanie, które kieruje umysł nasz ku wyższym rzeczom, a uszy koł melodią... Dzięki muzyce trafnie myślimy, pięknie mówimy i odpowiednio się poruszamy*". Izydor dodaje: *Bez muzyki żadna nauka nie może być doskonała, bo nie ma nic bez muzyki. Wszak budowa świata zasadza się podobno na pewnej harmonii dźwięków i samo niebo obraca się przy wótrze harmonii (Etymologiae, III, 15–17; Patrologia latina 82, c. 16–4)*. Nie dziwi zatem fakt, że jedną z pierwszych kodyfikacji dokonaną przez nowozałożony zakon cystersów była reforma ksiąg liturgiczno-muzycznych przeprowadzona w 1148 r. pod hasłem powrotu do źródeł monodii. W praktyce było to wprowadzenie jako obowiązującego repertuaru katedry w Metz. Na długie lata reforma ta była skuteczną tamą chroniącą przed przenikaniem do śpiewów wszelkich nowinek i osiągnięć rozwijającej się twórczości profesjonalnej, nazwijmy to uczonej, które w tych czasach coraz śmielej ogarniały także muzykę liturgiczną, by wspomnieć tylko tropy i sekwencje, oficja rymowane, nowe utwory z cyklu *proprium missae* (głównie alleluja) i przede wszystkim kompozycje polifoniczne. Nie dziwi zatem fakt, że w uchwałach Kapituł Generalnych przyjmowanych dla wszystkich klasztorów, czy też adresowanych do konkretnych wspólnot począwszy od XIII w. coraz częściej napotykaamy upomnienia o pojawiających się *pulchra saecularia, ridiculosas novitates... nolens sustinere de cetero*. W roku 1320 Kapituła ostro osądziła założenia i praktyki *Ars nova: Capitulum generale ordinat et diffinit quod antiqua forma cantandi a beato patre*

nostro Bernardo tradita, sincopationibus notarum et etiam hoquetis interdictis... firmiter teneatur. Odrzucono tropy i sekwencje et alia plura in Ordine inaudita.

Dzieje polskich cystersów od pierwszego klasztoru założonego w Jędrzejowie w 1141–9 r. poprzez domy małopolskie, które były filiami – tak jak wiele klasztorów polskich z tego okresu – opactwa burgundzkiego w Morimond, po opactwa pomorskie z linii Clairvaux, idą tą samą drogą rozwoju. W kulturze muzycznej polskiego średniowiecza cysterskie Małopolski, Wielkopolski, Kujaw, Śląska i Pomorza zaznaczyły swą obecność na równi z innymi zakonami, których stosunek do muzycznej twórczości profesjonalnej był mniej restrykcyjny.

Nieodłączną w klasztorze była biblioteka zawierająca dzieła teologiczne i liturgiczne. Miały je klasztory w Henrykowie, Koprzywnicy, Łądzie, Sulejowie, Jędrzejowie, Mogile, Oliwie, Pelplinie i Paradyżu. Biblioteka tego klasztoru należała w XV w. do największych. W wieku XVI bogatą biblioteką wyróżniała się Mogiła (Clara Tumba), co jest zrozumiałe, gdyż właśnie ten klasztor od 1401 r. (de facto od 1417) był odpowiedzialny za studia kleryków w Akademii Krakowskiej. Przedtem wysyłano studentów do Paryża, do Metz, później do Pragi. Od XV w. Kraków przejął obowiązki kształcenia kleryków ze wszystkich klasztorów Europy Środkowej.

Dość wcześnie – jak się przypuszcza – w klasztorach polskich zaczęły funkcjonować skryptoria. W XIII w. były one w Lubiążu, Henrykowie, Jemielnicy (stąd pochodzi pierwszy w całości zachowany kodeks liturgiczny na Śląsku, tj. *Graduał* IF 417 z XIII w. – Wrocław Bibl. Uniw.), Rudach, Łądzie i Mogile, gdzie niejaki Ludvicus w 1278 r. napisał na zamówienie opata *Nocturnale cantuale*. Do naszych czasów zachowało się sporo rękopisów liturgiczno-muzycznych z XIII w. z bibliotek klasztorów Śląskich, z Paradyża w Poznaniu i w Pelplinie, co pozwala nam dość dobrze poznać śpiewy polskich cystersów. Bezcennym zabytkiem jest *Księga henrykowska* z 1270–1310 r., zawierająca pierwsze zdanie w języku polskim, *Katalog magii brata Ludolfa* z 1252–8 r. z opisem tańców ludowych, *Psalterz z Trzebnicy* z ok. 1220 r. W sumie spośród ok. 180 ksiąg – jak się oblicza – pochodzących ze skryptoriów cysterskich zachowało się ok. 166, w tym 123 sprzed reformy trydenckiej, głównie ze Śląska, Pomorza i Wielkopolski, oraz Małopolski.

Reforma śpiewów podjęta przez zakon nie zapobiegła przenikaniu do ksiąg cysterskich owych *pulchra saecularia*, toteż przeglądając rękopisy znajdujemy w nich takie formy jak nieprzewidziane

Statutami, części *Ordinarium missae* umieszczane w części *ad libitum*, poza oficjalnymi trzema mszami, dalej tropy, sekwencje, oficja rymowane itp.

Ordinarium missae. W rękopisach cystersów polskich z XIII i XIV w. udało się wyodrębnić 4 nieznane *Kyrie*, 2 *Gloria*, 5 *Sanctus*, 2 *Agnus Dei*, oraz szereg kompozycji znanych również w innych przekazach, nie koniecznie cysterskich. Pośród nich znajdują się także części tropowane, przeważnie o tematyce maryjnej. Szczególnie interesujący pod tym względem jest *Graduał* z XIII w. pochodzący z klasztoru w Paradyżu (Poznań, Bibl. Archidiec. rps 69). Zawiera on dwie msze świadczące o uprawianiu u nas już w XIV w. praktyki *alternatim* (naprzemienne wykonywania partii np. w *Gloria* raz przez chór, raz przez organy). Jest to ważny zabytek świadczący o zainteresowaniach cystersów również muzyką wielogłosową, a pośrednio istnieniem w Paradyżu organów, a tym samym wykształconych muzyków organistów. Przypomnijmy, że dopiero w 1486 r. uchwałą Kapituły Generalnej zezwolono na używanie organów w kościołach cysterskich. W tym kontekście dość zaskakująco brzmi informacja kronikarska z 1218 r. dotycząca klasztoru cystersek w Trzebnicy, że pośród ksiąg liturgicznych, które otrzymały, znajdowała się instrukcja gry na organach. Problem wymaga zatem szczegółowych badań.

Tropy, sekwencje, oficja rymowane. Cysterskie rękopisy w Polsce z XIII w. notują w części *ad libitum Ordinarium missae* tropy maryjne do *Gloria* i *Sanctus*. W zabytkach śląskich z Kamieńca Żabkowickiego wpisano trop do *Gloria*, który jest dziełem margrabiego Miśni – Henryka. Utwór został oficjalnie zatwierdzony bullą papieską z 1254 r. W rękopisie znajdują się również dwa tropy do *Sanctus: Genitor summi* i *Deus verum*. Mimo oficjalnego odrzucenia tropów i sekwencji z liturgii cysterskiej w polskich rękopisach z XIII i XIV w. znajduje się ich dość pokaźna ilość. Udało się bowiem wypisać aż siedemdziesiąt tekstów sekwencji, w tym 49 z melodiami, z czego 34 występują pojedynczo, co można tłumaczyć upodobaniami kopisty lub zleceniem władzy zakonnej. Najpopularniejszymi z sekwencji były: *Mittit ad virginem* zanotowana 7 razy – utwór przypisywany Piotrowi Abelardowi; wielkanocna *Victimae paschali laudes*, której czas powstania sięga końca dziesiątego stulecia – zachowana w pięciu rękopisach; *Ave preclara maris stella*, której autorstwo przypisuje się bądź Hermanowi Contractusowi (†1054), bądź jego uczniowi Henrykowi Mnichowi; *Mane prima sabbati* (utwór francuskiego pochodzenia z XI lub XII w.) znane z czterech przekazów. Dużo większe zainteresowanie musi wzbudzać obecność w księ-

gach cysterskich polskich sekwencji: *Consurge iubilans* (de S. Hedwigi – autorstwo przypisywane cystersom śląskim), *Hac festa die* (de S. Adalberto, utwór napisany prawdopodobnie w Gnieźnie po 1090 r.), oraz tylko w przekazie tekstowym, bez melodii, *Angolorum mandatricem* (in Praesentatione BMV – utwór pochodzenia śląskiego z początku XV w.). Warto dodać, że cała polska twórczość sekwencyjna średniowiecza obejmuje ok. 150 utworów. W tym kontekście dorobek cysterski jest dość skromny. Nie świadczy to jednak o obojętności zakonu wobec współczesnych prądów występujących w literaturze i muzyce. Najwięcej sekwencji napisano – co jest pewnym zaskoczeniem – właśnie w wieku XIII i XIV. Sekwencje stanowią istotny element kultury muzycznej średniowiecza. W nich bowiem znalazły wyraz najbardziej istotne i typowe cechy tej epoki. Jako odbicie upodobań i gustów artystyczno-muzycznych, literackich i duchowych utwory te zyskały ogromną popularność. Stanowiły najdogodniejszy teren zetknięcia się muzyki religijnej i świeckiej, dając świadectwo o przemianach jakie dokonywały się na gruncie muzyki liturgicznej.

Cystersom śląskim należy przypisać autorstwo oficjów rymowanych o św. Jadwidze (†1243). Była ona żoną Henryka Brodatego, fundatora klasztoru cysterek w Trzebnicy, gdzie została też pochowana. Utwory te, niezmiernie popularne z średniowiecza, w formie rymowanych antyfon, responsoriów i hymnów, przekazywały dzieje życia i kultu świętego. Zawierały również, obok wiadomości historycznych, szereg przekazów anegdotycznych, wiele realiów z życia codziennego. O św. Jadwidze skomponowano trzy oficja. Wydaje się, że najstarszym jest oficjum *Fulget in orbe dies* zanotowane w *Antyfonarzu z Lubiąża* (1280–90) (Wrocław, Bibl. Uniw., IF 401, fol. 216–221v.). Jest to utwór najobszerniejszy i dlatego wydaje się, iż napisano go z myślą o duchowieństwie zakonnym. Dla księży diecezjalnych powstały oficja rymowane *Laetare Germania* i *Mundo festus instat dies*. Z sześciu znanych nam dziś sekwencji o św. Jadwidze trzy znajdują się w rękopisach śląskich. Do najpopularniejszych należy cysterska *Consurge iubilans*, znana z ponad 150 przekazów polskich, dalej *Collaudent Christum Deum* – dzieło augustianów z Żagania, i *Fulget dies*, której jedyny, jak dotąd, przekaz znajduje się w Mszałe kolegiaty w Nysie (Wrocław, Bibl. Kapitulna rps 49 n).

Wkład cystersów w rozwój polskiej kultury muzycznej średniowiecza należy zatem ocenić pozytywnie, chociaż bez nadmiernego entuzjazmu. Zaznaczyli swą obecność we wszystkich uprawianych wówczas formach: *ordinarium* i *proprium missae*, tropy, sekwencje i oficja ry-

nowane; w rozwoju muzyki polskiej polifonicznej i organowej. Być może tradycji cysterskiej należy przypisać koledę polską drukowaną w 1522 r. ze znamienym tytułem: *Nabożna rozmowa świętego Bernata z Panem Jezusem, nowo narodzonym Dzieciątkiem*, zaczynająca się od słów: *Zdrów bąż Jezu maluśki*.

Wprawdzie muzyka u cystersów nie odegrała tak ważnej roli jak np. w innych zakonach (benedyktyni, franciszkanie, bernardyni, dominikanie, pijarzy, jezuiti), to jednak w dobie baroku, a więc w okresie bujnego rozkwitu twórczości wokально-instrumentalnej i kapel muzycznych, również w ich klasztorach zwolna znajdowała dla siebie znaczące miejsce. Wiek XVII, a szczególnie XVIII aż do kasaty zakonów w początku XIX w. były okresami szczególnego rozkwitu muzyki wokально-instrumentalnej. Idee nowej sztuki – baroku – rozprzestrzeniały się w sposób niemal nieograniczony, limitowane jedynie warunkami materialnymi. Niemal we wszystkich większych kościołach, kolegiatach i katedrach, a także przy świątyniach zakonnych istniały chóry i zespoły muzyczne, które oprócz funkcji artystycznych pełniły rolę szkół muzycznych kształcących zarówno wykonawców, jak i kompozytorów. To kompozytor, który był zarazem *magistrem capellae* był tym, którego talent i autorytet budował sławę całego zespołu, wpływając również na repertuar.

Dotychczasowe badania dziejów muzyki baroku w Polsce przyniosły interesujące rezultaty. Wprawdzie dalecy jeszcze jesteśmy od nakreślenia pełnego obrazu tej epoki, a w tym i kultury muzycznej cystersów, to jednak nawet te urywkowe informacje dają wiele do myślenia. Niestety, napotyka się tu na wielkie trudności w identyfikacji zachowanych muzykaliów. Po kasacie zakonów biblioteki, w tym i zbiory muzyczne, przeniesiono bądź do bibliotek centralnych, bądź też uległy rozproszeniu. Zatarły się więc ślady proveniencji. W naszych rozważaniach opierać się więc musimy na informacjach kronikarskich, resztkach repertuaru, inwentarzach nut i instrumentów. Jedynie opactwo w Mogile, istniejące nieprzerwanie od 1222 r. zachowało swą bibliotekę, a w niej pokaźny zbiór ok. 200 rękopisów muzycznych i niewielką ilość starodruków. Pewne zbiory pocysterskie znajdują się w Bibliotece Seminaryjnej w Sandomierzu (zbiory z Wąchocka, Jędrzejowa, Koprzywnicy), Pelplinie (zbiory m. in. z Oliwy), oraz w Krzeszowie. Pojedyncze pozycje repertuaru cysterskiego znajdujemy także w innych zbiorach, co świadczy o kontaktach między kapelami i rozpowszechnianiu się pozycji szczególnie lubianych.

Najwcześniejsze – jak dotąd – informacje o muzykach cysterskich – nie licząc urzędowej funkcji kantora – mamy z początku

XVI w. Np. w Jędrzejowie — jak podaje kronika — zmarł Damazy Stanisław. W Mogile w 1597 r. zmarł Walenty z Wieliczki, a w 1619 r. kantor zwany „de voce terribili”. W Koprzywnicy ok. 1600–1625 działał Hieronimus, dyrygent i kompozytor zachowanego w pierwszym tomie wspaniałej *Tabulatury Organowej* z Pelplina czterogłosowego motetu *Veni Sancte Spiritus*. W XIX w. w Łądzie działał Józef Pardecki organista i dyrygent, autor m. in. *Requiem* i *Vesperae in D a Canto, Basso 2 Violini, Viola, 2 Oboe, 2 Corni et Organo*. W tym czasie w Mogile, a później w Jędrzejowie, działał kopista i muzyk Leopold Wiecki, również kompozytor m. in. *Passio ex B a Canto, Basso 2 Violini, 2 Corni et Organo*. Z wieku XVIII i XIX mamy wiadomości o istnieniu chórów i kapel w Bledzewie, Jędrzejowie, Mogile, Koprzywnicy, Koronowie, Łądzie, Obrze, Oliwie, Krzeszowie, Pelplinie, Przemęcie (w 1775 działał tu Gąsiorowski, autor *Passio*), dalej w Sulejowie, Szczyrzycu, Wąchocku i Węgrowcu. Jest to długa lista czynnych ośrodków muzycznych domagających się szczegółowych opracowań i monografii. W kapelach — jak wynika z dokumentów — zatrudniano przede wszystkim muzyków zakonnych, ale także i świeckich. Np. w Mogile często grali muzycy występujący ponadto w kapeli katedralnej w Krakowie i w zespole u jezuitów. Świeccy muzycy byli najczęściej angażowani okazjonalnie. Najbardziej stabilną grupą w zespole byli oczywiście muzycy zakonni. Ze świeckimi bywały niekiedy kłopoty. I tak np. w Jędrzejowie przed 1600 r. służył Jan (January) Lipnicki grający na serbach (instr. a trzech strunach przypominający skrzypce, popularny w Polsce szczególnie w okresie renesansu), który w 1627 r. uciekł do benedyktynów, do opactwa Świętokrzyskiego. W 1631 r. był tu Jan Jeżowski grający na cymbałach, przedtem więziony za kradzież. Takie informacje ubarwiają jedynie obraz staropolskiej kultury muzycznej. Powszechnie dbano jednak o odpowiedni poziom intelektualny i moralny muzyków. I tak opat klasztoru w Oliwie Jacek Józef Rybiński (1702–1782) wydał rozporządzenie na mocy uchwały konwentu, że do klasztoru będą przyjmowani tylko tacy młodzieńcy, którzy okażą uzdolnienia do śpiewu lub muzyki instrumentalnej. Sprowadził też muzyków z innych krajów, np. z Czech, którzy tu m. in. kształcili nowych muzyków. W Oliwie w tym czasie działał o. Urban Müller urodzony na Pomorzu k. Braniewa, kompozytor zachowanych do dziś kilkunastu utworów wokalnie instrumentalnych pisanych w duchu epoki. Jego kompozycje znane były — na co wskazują zachowane kopie — w innych klasztorach cysterskich i nie tylko w Polsce, ale także np. w Czechach. Nie był on oczywiście najwybitniejszym kompozytorem wywodzącym

się z grona cysterskiego. Dwa wieki wcześniej w klasztorze w Rudach Śląskich i Jemielnicy działał urodzony w 1556 r. Jan Nucius, autor wydawanych za życia w Nysie i cieszących się powodzeniem i uznaniem 4–8 głosowych motetów. Do dziś znamy ich ponad sto kilkadziesiąt. Brat Bernard Widmann oceniając działalność kompozytorską swego konfratra pisze, że był on obok Lucretio Quintianiego, mnicha klasztoru cystersów w Cremonie, jedynym w owych czasach kompozytorem zakonnym tej reguły. Warto tu przypomnieć, że w końcu XVII i w początkach XVIII w. działał inny kompozytor polski tej reguły (może benedyktyn?) — Stanisław Sylwester Szarzyński. Pozostało po nim niewiele utworów: *Completorium*, *Litania cursoria*, kilka koncertów wokalnie-instrumentalnych (*Quam felix curia, Ave Regina, Pariendo non gravaris, Jesu spes mea*) i *Sonata a tre* — jak dotąd unikalny przekaz tej formy w muzyce polskiej tego okresu. Twórczość S. Szarzyńskiego należy do wybitniejszych osiągnięć kompozytorskich w muzyce polskiej tego okresu.

Cystersi zatem nie tylko włączyli się w nurt kultury muzycznej jako wykonawcy, ale również jako twórcy. Byli również znanymi budowniczymi organów. Z ich warsztatów pochodzą w XVII i XVIII w. instrumenty w Wąchocku, Sulejowie, Jędrzejowie i najbardziej znane w Oliwie. We własnych warsztatach snycerskich wykonywali również prospekty organowe. Jest to dziedzina ich działalności domagająca się osobnego opracowania. Ważnym byłoby stwierdzenie, czy oprócz organów budowali także inne instrumenty muzyczne.

Wprawdzie — jak wynika z tego krótkiego szkicu — zasługi cystersów w dziedzinie muzyki nie są tak znaczące jak np. w upowszechnianiu kultury rolnej, architektury i innych sztuk, jednak i ten nurt w ich życiu duchowym powinien być brany pod uwagę, już choćby dlatego, że jest stale obecny od chwili powstania zakonu do naszych dni.

Ważniejsze publikacje:

Kapele klasztorne. Cystersi, hasło w: *Słownik Muzyków Polskich*, t. 1 Kraków 1964 s. 248–250; H. Feicht, *Muzyka liturgiczna w polskim średniowieczu*, w: *Musica Medii Aevi*, t. 1 Kraków 1965 s. 14–17; T. Maciejewski, *Kyrieale cysterskie w najstarszych rękopisach polskich: XIII i XIV wiek*, w: *Musica Medii Aevi*, t. 3 Kraków 1969 s. 59–90; J. Morawski, *Polska liryka muzyczna w średniowieczu. Repertuar sekwencyjny cystersów (XIII–XVI w.)*, Warszawa 1973; J.

Ścibor, *Chorał cystersów w świetle ich traktatów muzycznych XII wieku*, Lublin 1977; J. Morawski, *Notacja muzyczna sekwencjarzy cysterskich*, w: *Musica Medii Aevi*, t. 6 Kraków 1977 s. 42-64; H. Feicht, *Studia nad muzyką polskiego renesansu i baroku*, w: *Opera musicologica Heronymi Feicht*, t. 3 Kraków 1980.

TADEUSZ MACIEJEWSKI

CISTERCIAN MUSICAL CULTURE IN POLAND FROM THE MIDDLE AGES UNTIL THE BAROQUE

Summary

The aim of this article is to extend the range of Cistercian studies to cover the subject of Cistercian music. The contribution of the Order to the development of music in Poland has not yet become the subject of a fully comprehensive study. Research has concentrated rather on theoretical problems connected with the Cistercian monody and its reform. As the Polish Cistercian convents ran adequately staffed scriptoria, the number of extant manuscripts is surprisingly high (altogether 160, including a great deal of liturgical and musical material). The relative abundance of source material has made it possible to write analyses of *Ordinarium missae*, tropes, sequences and rhymed officia (e. g. to St. Hedwig of Silesia). The 17th and 18th centuries (i. e. until the dissolution of the monasteries at the beginning of the 19th century) saw a flourishing of vocal and instrumental music. Almost all convents had musical *capellas*. Among the acclaimed composers connected with the Cistercians were J. Nucius, S. S. Szarzyński, U. Müller, J. Pardecki, L. Wiecki. The overall Cistercian musical output, the activities of their *capellas*, the achievements of the Cistercian organ builders are still in need of closer study. This article, based on the literature of the subject and the author's own research, is intended both as a summing-up of what we know about the musical culture of the Cistercians and a stepping stone for further research.

Translated by Andrzej Branny