

ks. Stanisław Garnczarski¹

UNIWERSYTET PAPIESKI JANA PAWŁA II W KRAKOWIE

KULTURA MUZYCZNA W KLASZTORZE KLARYSEK W STARYM SĄCZU

W XII- i XIII-wiecznej Europie życie publiczne i kościelne stało się miejscem dosyć znacznych zmian. Dotyczyły one między innymi powstających nowych form życia zakonnego, które oprócz wpływu na życie Kościoła oddziaływały także na sferę publiczną i kulturową. W kontekście tej ostatniej nowe ośrodki zakonne i nie tylko, bo można tu mówić o centrach przy katedrach czy bardziej znaczących kościołach, były miejscem powstawania nowych kompozycji oraz utrwalania już istniejących, a przywiezionych często z innych ośrodków. Były to głównie zbiory liturgiczne, bo liturgia była głównym miejscem i celem kultywowania muzyki religijnej².

1. KLARYSKI W POLSCE

W XIII wieku na terenie Polski zostały ufundowane cztery klasztory klarysek: we Wrocławiu, Zawichoście (Skale – Krakowie), Starym Sączu i Gnieźnie. Z każdym z klasztorów związana jest ściśle postać świętej lub błogosławionej fundatorki: księżna Anna, żona Henryka Pobożnego – z Wrocławiem, bł. Salomea, wdowa po królu Halicza Kolomanie – ze Skałą, św. Kinga, żona Bolesława Wstydlivego i szwagierka bł. Salomei – ze Starym Sączem i bł. Jolanta, siostra św. Kingi i żona Bolesława Pobożnego – z Gniezmem³. Jak można zauważyć, tak znaczne fundatorki, wywodzące się z możnowładczych rodzin, nierzadko księżęcych, rycerskich czy mieszczańskich, wносиły do klasztoru posagi, co umożliwiało posiadanie i posługiwanie się przez siostry księgami, będącymi wówczas przedmiotami bardzo drogimi.

¹ Ks. Stanisław Garnczarski, dr nauk teologicznych w zakresie muzykologii, adiunkt na Wydziale Teologicznym Sekcja w Tarnowie Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie, autor oraz redaktor wielu publikacji muzykologicznych, teologicznych, w tym dotyczących głównie muzyki liturgicznej oraz kultury muzycznej.

² Por. J. Sok, *Wpływ klarysek starsądeckich na rozwój kultury liturgiczno-muzycznej na przełomie XII i XIV wieku*, „Studia Redemptorystowskie” 6 (2008), s. 9.

³ B. Bohdanowicz, *Średniowieczne księgi liturgiczno-muzyczne polskich klarysek*, Warszawa 2004, s. 1.

W moim wystąpieniu pominę klasztory, które powstały później, jak w Strzelinie czy Głogowie (początek XIV wieku), gdyż po roku 1327 powyższe dwa i wrocławski pozostały poza granicami Polski⁴. Podobnie powstałe w XVII wieku konwenty klarysek w Kaliszu (gdzie przeniosła się część siostr z Krakowa), Śremie (1616) – konwent powstał w oparciu o fundację Wiktorii i Tekli Gułtowskich – przybyły tam klaryski z Gniezna, w Chęcinach (1644), w Zamościu (1670). Wymienione klasztory nie przetrwały zaborów. W XX wieku powstało jeszcze kilka ośrodków klarysek w Polsce, ale ich rola dla kultury muzycznej jest jeszcze trudna do określenia. Współcześnie istnieje w Polsce pięć klasztorów Klarysek, jednakże dwa z nich – starosądecki i krakowski – mają ponad 700-letnią historię, a do tego klasztor w Starym Sączu trwa nieprzerwanie na tym samym miejscu najdłużej ze wszystkich znajdujących się w Polsce konwentów klarysek⁵.

2. KLARYSKI STAROSĄDECKIE

Klaryski starosądeckie rozpoczęły swoje funkcjonowanie na ziemi starosądeckiej dzięki fundacji dokonanej przez Kingę w roku 1280. Jak pisze ks. Cempura: „Od początku istnienia tego klasztoru, prawdopodobnie w związku z tradycjami franciszkańskimi, istniały powiązania liturgii i całej obrzędowości zakonnej z muzyką i śpiewem. Żywotopisarze łączą ten fakt z osobą św. Kingi, która pierwsza w historii polskich klarysek miała zapoczątkować śpiew zakonnicy w czasie Mszy św. oraz nieszpórów”⁶.

2.1. Życie muzyczne w klasztorze

Życie codzienne klarysek jako wspólnoty opierało się na podziale między siostry różnych funkcji, dzięki czemu ich życie było bardzo dobrze zorganizowane, a równocześnie mogły sobie wzajemnie usługiwać. Urzędy klasztorne o charakterze administracyjnym znamy z dekretów powizytacyjnych – wspomnę tu tylko o dekrecie z 1599 roku wydanym przez biskupa krakowskiego kardynała Jerzego Radziwiłła, w którym obok ksieni wymienia kantorkę, mistrzynię nowicjatu, mistrzynię panien świeckich, szafarkę, zakrystiankę, portulanekę, kuchmistrzynie, refektarkę, excitarke, infirmerkę, jej pomocnicę i hortulanekę⁷. Kolejny wizytator biskup krakowski Bernard Maciejowski w 1601 roku ustanowił ścisłą radę, która miała pomagać ksieni w zarządzaniu klaszturem. Składała się ona z pięciu zakonnicy nazywanych dyskretkami.

⁴ Por. Z. Pięta, *Polskie klaryski pod rozbiorami i w Księstwie Warszawskim 1772–1815*, Warszawa-Rzym 1981, s. 13–14.

⁵ Por. D. Sułkowska, *Za klauzurą. Starosądecki klasztor klarysek od założenia do współczesności*, Stary Sącz 2006, s. 22, 25–28.

⁶ Por. H. Cempura, *Kultura muzyczna klasztoru PP. Klarysek w Starym Sączu w latach 1700–1782*, red. ks. S. Garnczarski, Tarnów 2009, s. 17.

⁷ Rf/a–1. Pod tą sygnaturą istnieje oryginalny dekret Radziwiłła.

Oprócz funkcji administracyjnych istniały jeszcze posługi, które wytworzyła tradycja klasztorna. Wiadomo, iż osią, wokół której koncentrowało się zakonne życie, była liturgia – zarówno mszalna, jak i brewiarzowa. Życie liturgiczne było i jest główną cechą tego kontemplacyjnego zakonu, któremu nadawała ton franciszkańska reguła. Wśród tych funkcji można wymienić hebdomadarki (funkcja wiążąca się z tygodniowym dyżurem), dalej zaczynarki, kolektarki i kantorki. Spotykamy też funkcje czysto muzyczne: śpiewaczkę, fraktarkę i muzykantkę. Najprawdopodobniej pełniły je siostry, które miały bardziej profesjonalne przygotowanie muzyczne, niż inne zakonnice⁸.

Funkcja kantorki według wspomnianego już dekretu powizytacyjnego kard. Radziwiłła była wymieniona na drugim miejscu po wikarii, wśród najbliższych współpracownic ksieni. Obowiązki kantorki były szersze niż tylko odnoszące się do śpiewu przez nią wykonywanego. Do niej zakonnice sprawujące tygodniowy dyżur w chórze miały się zwracać o pomoc i radę we wszystkich sprawach związanych ze śpiewem. Kantorka wśród swych obowiązków miała także stałe, systematyczne ćwiczenie śpiewów z zakonnicami. Z czasem pojawiła się druga kantorka z urzędu. One decydowały o doborze śpiewów, względnie ilości śpiewanych pieśni. One zaczynały śpiew ważniejszych antyfon podczas uroczystości kościelnych. Kroniki wspominają również o tym, że kantorki grały na instrumentach, przede wszystkim na pozytywwie.

Pozostałe funkcje: muzykantki i fraktarki najprawdopodobniej stanowiły trzon kapeli wewnątrzklasztornej. Niewiele o nich wiemy, ale klasztor kupował instrumenty muzyczne, takie jak skrzypce, altówki, wiole i wiolonczele. Najprawdopodobniej dla nich. Fraktarki swoją nazwę zawdzięczają specyficznej muzyce przez nie wykonywanej. Oprócz powyższych funkcji istniały jeszcze kopistki, które przepisywały kompozycje repertuaru klasztornego. Często występowały one anonimowo, szczególnie w XVIII wieku. Jednakże znamy kilka nazwisk kopistek. Wśród wybitnych należy wymienić siostrę B. S. Oliwińską, która przepisała większość mszy alternowanych oraz antyfonarzy chorałowych⁹. Znanym kopistą w tym środowisku był Paweł Tarczyński (1691–1728), organista kościoła klasztornego. Kopiował on pieśni wielogłosowe oraz graduały chorałowe.

Ogólnej kulturze muzycznej i podnoszeniu jej poziomu służyło nieustanne studiowanie śpiewu przez każdą siostrę. Rozpoczęły one naukę już w szkole świeckiej przy klasztorze albo po rozpoczęciu nowicjatu. Cempura podaje, że było to siedem lat. Nie wiemy, od kiedy wprowadzono takie kształcenie muzyczne, ale wśród źródeł spotykamy decyzję ksieni Konstancji Apolinarii Jordanówny (1691–1714) nakazującą pogłębianie poziomu umiejętności zakonnic w dziedzinie muzyki. Ona także postarała się o zaangażowanie muzyka, którego nazwiska nie znamy, a który miał uczyć siostry gry na tubie i basie. Wśród notatek kronikarki znajdujemy także

⁸ Por. H. Cempura, *Kultura muzyczna klasztoru PP. Klarysek...*, dz. cyt., s. 37–38.

⁹ Por. tamże, s. 47–48.

jedną, która mówi o ksieni Agnieszce Petroneli Stokłosińskiej, pełniącej swoją funkcję w latach 1853–1856 (wcześniej była mistrzynią). Kronikarka pisze o niej: „we wszystkich śpiewaniach kościelnych, chórowych, a osobliwie w rozumieniu rubryceli, w solfie najdoskonalszą posiadała umiejętność, albowiem jeszcze od starych SS. Matek była wyuczona, wyćwiczona na starodawny sposób. Otóż wiele się nie tylko w młodych latach, ale pokąd tylko siły starczyły [...] nauką przyspasabiając terażniejsze panny zakonne w śpiewaniu solfy. Wszystkie lamentacje, Responsorie, Hymny i tony psalmów co przybyły tegocześnie wyrabiała, układała, wypisywała”.

W 1697 roku ksieni posyła po o. Wacława Gutowskiego, franciszkanina, aby uzupełnił umiejętności zakonnic „w nauce śpiewania i muzyki”. O. Gutowski był odpowiednim człowiekiem do tego zadania. Stale mieszkał w konwencie krakowskim, gdzie nosił tytuł *vicarius chori*. W następnym roku o. Gutowski przybył do klasztoru z dyszkancistą. Mamy także informacje, że wymieniany ojciec zaopatrywał siostry w różne nowe śpiewy. Być może – jest to tylko moje przypuszczenie, niestety nieoparte żadnym dowodem – tenże przywiózł do Starego Sącza z Krakowa zbiór śpiewów, o którym będzie mowa w dalszej części referatu.

Nauczanie śpiewu i muzyki przez muzyków pozaklasztornych jest – jak pisze ks. Cempura – unikalnym ewenementem w historii klasztoru starszadeckiego na przestrzeni wieków. Zresztą o tym obowiązku przypominają często także wizytatorzy z XVII wieku – i jak komentuje ten fakt ks. Cempura – mogło to świadczyć o pewnych niedociągnięciach w tej dziedzinie¹⁰.

O wysokim poziomie kultury muzycznej w klasztorze może świadczyć też powstawanie w nim nowych kompozycji. Siostry komponowały nowe śpiewy, nowe utwory. Wiktor Bazielich jako pierwszy wysunął tę tezę, wymieniając 14 kompozycji mszalnych mających pochodzić od klarysek. Swoje twierdzenie opierał na fakcie, iż na kartach z kompozycjami można znaleźć nazwiska kanterek z czasów, kiedy te kompozycje powstały. Nie jest to dowód wprost na klariańskie autorstwo tych utworów, ale ks. Cempura w swojej pracy dowodzi tego faktu różnymi innymi poszlakami, o których tutaj nie będziemy mówić, gdyż wykraczają poza czasowe ramy mojego wystąpienia. Powiem tylko, iż jedna msza na pewno powstała w starszadeckim klasztorze, mianowicie msza z 1744 roku. Jest ona kontrafakturą czterech pieśni poświęconych bł. Kindze, których teksty i melodie znane były wyłącznie w klasztorze. Są to pieśni: *Złota winnico*, *Już pódź Oblubienico*, *Zawitaj Oblubienico* oraz czwarta pieśń: *O Kunegundo*, tekst znany z Akt Beatyfikacyjnych z 1686 roku i śpiewnika: *Godzinki* z 1725 roku¹¹.

Innym faktem potwierdzającym bogactwo życia muzycznego w konwencie starszadeckim jest istnienie kapeli zakonnej wewnątrz klasztoru. Nie wiadomo dokładnie, od kiedy istniała, ale fakt regularnego zakupu strun do skrzypiec datowany od 1673 roku potwierdza jej istnienie. Z ksiąg rachunkowych dowiadujemy

¹⁰ Por. tamże, s. 49–56.

¹¹ Por. tamże, s. 57–58.

się także o zakupach samych instrumentów. Były to skrzypce, jak czytamy, dyszkantowe, „basowe”, tenorowe. Pierwsze z nich to zapewne właściwe skrzypce lub małe skrzypce o stroju c¹, g¹, d², a². Skrzypce „basowe”, które najprawdopodobniej służyły realizacji partii *basso continuo*, odpowiadają wiolonczeli. Trudno na podstawie znanych źródeł określić cały zasób instrumentów, jakimi posługiwały się siostry. Niestety nie zachowały się one do dzisiejszych czasów. Za ks. Cempurą przytoczę tu przypuszczenie, że kapela klasztorna grała także na instrumentach dętych. W modlitewniku klasztornym z XVIII wieku, który obok modlitw zawiera też teksty przygotowania liturgicznego do świąt dla nowicjuszek, autor zadaje takie pytanie: „czemu w Roraty muzyka uszy przeraża?”. Jak przypuszcza cytowany ks. Cempura, może to znaczyć, iż grano wtedy na instrumentach dętych¹².

W marcu 1691 roku ksieni Konstancja Apolinaria Jordanówna założyła kapelę przyklasztorną. Dotychczas na większe uroczystości klasztor zamiawiał trębaczy i za każdym razem im płacił. Teraz zaczęła działać kapela przyklasztorna. Postanowiono uczyć miejscowych chłopców. Czyniono to na miejscu, a niekiedy także wysyłano muzyków do Krakowa w celu ich doksztalcania. Pierwszy występ klasztornych kapelistów miał miejsce dopiero na odpust św. Trójcy w 1697 roku. Dzieje kapeli przyklasztornej zamykają się w latach 1697–1851, z przerwą oczywiście od momentu kasaty 1782–1811. Kapela liczyła w różnych okresach od 2 do 6 muzyków, natomiast ze źródeł dowiadujemy się, że klasztor posiadał co najmniej 9 instrumentów. Były to: fagot, tuba, kwart puzon, dwie trąby, kornet, sztort, parę kotłów oraz jeden lub dwa instrumenty z gatunku faifrów (piszczalka, flet lub obój). Taka różnica w liczbie grających i instrumentów może świadczyć o tym, że muzycy byli wszechstronnie wykształceni i posiadali umiejętność gry na kilku różnych instrumentach, więc dobierali różne składy wykonawcze¹³.

Klasztor zatrudniał także organistów – według ks. Cempury da się udowodnić, że od 1599 roku. Oczywiście w czasie kasaty stan ten uległ zmianie. Do obowiązków organisty należała gra na organach w czasie mszy śpiewanej, nieszpórów, litanii i pasji w okresie Wielkiego Postu, na specjalne stałe zamówienie, za które mu płacono niezależnie od stałej pensji. Był też zobowiązany do gry z kapelą przyklasztorną, ale nie wiemy, w jakim charakterze. Wiadomo też, że organista uczył chłopców, ale nie ma dowodów, że był to obowiązek stały, raczej czasowy. Organistami znanymi z imienia i nazwiska są Paweł Tarczyński i Antoni Kasprzycki. Pierwszy z nich był organistą w klasztorze w latach 1691–1728 (z roczną przerwą w 1696–1697). Oprócz tego, że grał na wyznaczonych mszach i nabożeństwach, współpracował z kapelą oraz nauczał muzyki chłopców: zarówno śpiewu, jak i gry na instrumentach. Niestety kroniki nie wspominają, by uczył siostry zakonne. Istnieją poszlaki, że również komponował dla zakonnice. O jego wysokim kunszcie muzycznym jako organisty świadczy znajomość basu cyfrowanego, co szczególnie ujawnia się

¹² Por. tamże, s. 59–62.

¹³ Por. tamże, s. 68–74.

w pieśniach dwu- i trzygłosowych. Przypisywane mu msze, w liczbie siedmiu, oparte są na polskich pieśniach kościelnych. Po pięknych, ułożonych w języku łacińskim dedykacjach oraz kopiowanych bezbłędnie graduałach można sądzić, że dobrze znał język łaciński. Świadczenia podają, że był także człowiekiem pobożnym.

Antoni Kasprzycki – drugi ze znanych z nazwiska organistów jest postacią bardziej tajemniczą. Niewiele wiemy o jego osobie. Najprawdopodobniej był człowiekiem młodym, nauczycielem muzyki, o czym dowiadujemy się z wpisu w księdze chrztów. Stąd dowiadujemy się też, że miał ośmioro dzieci. Wydarzenia z 1782 roku (kasata klasztoru) spowodowały, że utracił posadę organisty. Najprawdopodobniej nie pochodził ze Starego Sącza lub okolic, gdyż nie ma wzmianek w księgach chrzcielnych, by trzymał dzieci do chrztu, a był taki zwyczaj, że co godniejsi obywatele to czynili¹⁴.

Innym zjawiskiem świadczącym pozytywnie o życiu muzycznym panien klarysek są też ich kontakty ze środowiskami, dzięki którym siostry zaopatrywały się w książki i zbiory muzyczne. Realizowały w ten sposób zalecenia dekretu powizytacyjnego wydanego przez kard. Jerzego Radziwiłła, w których poleca, aby „książki wszelakie polskie do nabożeństwa służące, [...] ksieni skupowała dla Panien przez kapłany, kiedy do Krakowa jadą”.

Okazuje się, że nie tylko z Krakowa docierały księgi do klarysek. Bardzo istotne dla klasztoru okazały się kontakty z kolegium księży pijarów z Podolińca, skąd siostry sprowadzały msze gregoriańskie. Pochodzący ze Starego Sącza pijar o. Gabriel, pośrednicząc, kupował msze i litanie na Węgrzech, w Niemczech. Byli też inni pijarzy, którzy utrzymywali kontakty z klaryskami. Także dzięki kontaktom ze środowiskiem krakowskim klasztor sprowadzał do Starego Sącza muzyków, nauczycieli muzyki i książki. Siostry utrzymywały kontakty z krakowskimi franciszkanami i jezuitami¹⁵.

2.2. Zasoby archiwum i biblioteki klarysek w Starym Sączu

O poziomie kultury muzycznej w danym środowisku, klasztorze, domu zakonnym świadczy także zbiór ksiąg muzycznych, których posiadanie może być znakiem, że były znane i używane. Dzięki nim możemy poznać, jaki repertuar był wykonywany w danym środowisku, skąd pochodził i jakie bogactwo muzyczne prezentuje.

Zasoby klasztoru starosądeckiego znajdują się do dnia dzisiejszego w obrębie pierwotnego klasztoru. Ten przywilej posiada jeszcze tylko klasztor klarysek w Krakowie. Mimo kasaty klasztoru, a co za tym idzie znacznego rozproszenia zbiorów i ich zniszczenia, zachowała się do dzisiaj znaczna część zbiorów. Ich pierwszym powojennym badaczem był Wiktor Bazieliński, badacz i historyk amator. Przekazał on informację ze swoich badań, iż „cały księgozbiór liczy 1645 książek polskich,

¹⁴ Por. tamże, s. 63–68.

¹⁵ Por. tamże, s. 74–78.

127 łacińskich, 241 niemieckich, 82 francuskie. Prócz tego – wskazuje – trzeba tu doliczyć pewną ilość nie skatalogowanych ksiąg rękopiśmiennych i druków”¹⁶.

Najstarszymi są trzy średniowieczne graduale: w kolejności chronologicznej „średni”, „duży” i „mały”. Następnie dwa antyfonarze z XIV wieku, tom *de tempore* oraz tom *de sanctis*. Spośród fragmentarycznie zachowanych zabytków znamy zabytki wczesnej wielogłosowości zachowane w formie tzw. wyklejek, pochodzących z okładziny graduale dużego, tworzące niegdyś całość, czyli niewielkich rozmiarów starannie wykonany kodeks polifoniczny oraz luźne, pergaminowe karty, które z kolei pochodzą z niezidentyfikowanych, nieistniejących już dziś kodeksów, czy to chorałowych, czy innych, zawierających najpewniej repertuar polifoniczny. Tymi ostatnimi zajmował się Mirosław Perz, a potem współpracujący z nim Robert Curry z Western University of Australia. Drugą kategorię zachowanych fragmentarycznie średniowiecznych zabytków muzycznych w Starym Sączu stanowią karty kodeksów chorałowych użyte jako okładki innych rękopisów¹⁷.

Z późniejszego okresu znajdujemy w bibliotece klarysek graduale i antyfonarze będące odpisami dokonanymi w XVI, XVII i XVIII wieku. Również drukowane graduale i antyfonarze z początku XVII wieku przechowywane do dnia dzisiejszego świadczą o tym, iż klaryski starosądeckie były wierne chorałowi gregoriańskiemu przekazywanemu przez rękopisy XII- i XIII-wieczne. Odpisy XVIII-wieczne wskazują, że w klasztorze nie była znana wersja chorału zwana *medycea*.

Wśród kolejnych zbiorów warto wymienić te, które zawierają tzw. frakty. Głównym przedstawicielem jest tu rękopis muzyczny zatytułowany *Frakty na pozytyw stare*¹⁸. Zawiera msze alternowane, *Et in terra pax* czy też *Patrem*, przeznaczone na różne okresy roku liturgicznego, święta, niedziele, wspomnienia świętych i inne okazje. W bibliotece klasztornej zachowały się też msze chorałowe cykliczne w graduałach XVII-wiecznych, które wydają się prądródłem melodii mszy chorałowych *alternatim*. W praktyce wykonawczej siostr klarysek, jak i w zabytkach pojawiają się także msze mensuralne alternatywne, które są kontrafakturami łacińskich i polskich pieśni. Praktyka wykonawcza mszy *fraktem* rozszerzała się na wykonywanie w ten sposób także innych śpiewów. Można tu wymienić litanie, pasje.

W kilku rękopisach klasztoru klarysek zawarte są zestawy *Patrem* (35 tytułów melodii jednogłosowych). Wszystkie 32 *Patrem*, zapisane w notacji menzuranej, są kontrafakturami hymnów łacińskich lub pieśni polskich. *Patrem* śpiewano we wszystkie niedziele, święta Pańskie, Najświętszej Maryi Panny, apostołów, Patronów Polski i zakonu.

¹⁶ W. Bazieli, *Dawna biblioteka starosądeckich klarysek*. Spis ksiąg sporządzony w latach 1946–1949. Odpis w maszynopisie z 1979 roku w Klasztorze Klarysek w Starym Sączu.

¹⁷ Por. B. Bohdanowicz, *Średniowieczne księgi liturgiczno-muzyczne ...*, dz. cyt., s. 19–24.

¹⁸ Muz. 19. Rękopis powstał w latach 1745–1758.

Siostry wykonywały też wielogłosowe kompozycje mszalne. Mówią o tym registry, wskazując na takie wykonywanie mszy żałobnej *Requiem*, *Patrem* czy ujęte jedynie dwugłosowo *Gloria*.

W śpiewach brewiarzowych siostry opierały się głównie o chorał gregoriański, chociaż używały też melodii niechorałowych. Tak czyniły w odniesieniu do melodii hymnów, gdzie wykorzystywały melodie pieśni polskich. Podobnie było ze śpiewami procesyjnymi, których rękopisy klasztorne przekazują dosyć obfity zasób. Odnośnie do procesji nakazanych przez rubryki kościelne – wykonywany był chorał gregoriański, natomiast procesjom wytworzonym przez klasztorny zwyczaj i tradycję towarzyszyły śpiewy pieśni polskich i łacińskich.

Pieśni polskie, jak pisał ks. Cempura, stanowią w zbiorach klasztornych główny i najliczniejszy trzon repertuaru. Większość pieśni klasztornych zachowała się wyłącznie w zapisie melodii i podanego na wstępie incipitu tekstu. Zachowały się one przede wszystkim w zbiorach fraktów (Muz. 17, 18 i 19). W wymienionych rękopisach fraktarskich pieśni klasztorne ułożone są w porządku roku kościelnego. Są to więc pieśni adwentowe, bożonarodzeniowe, postne, wielkanocne, ku czci Najświętszej Maryi Panny, przygodne (w tym ku czci Najświętszego Sakramentu) oraz ku czci wówczas bł. (dzisiaj już kanonizowanej) Kingi.

Po tym bardzo skróconym zaprezentowaniu zabytków muzycznych i zawartego w nim repertuaru chciałbym powiedzieć o jednym ze zbiorów, który nie powstał w klasztorze starsądeckim, ale ukryty w zbiorach sióstr oraz jeszcze w kilku ośrodkach w Polsce dopiero w ubiegłym roku doczekał się opracowania i wydania krytycznego. Być może franciszkanin ks. Wacław Gutowski z Krakowa był tą osobą, która przywiozła powyższy zbiór do Starego Sącza, gdyż jak wiemy o nim – dwukrotnie w 1699 roku zaopatrywał klasztor w bliżej nieznanie śpiewy.

Zbiór, o którym mówię, to *Pieśni katolickie nowo reformowane i z polskich na łacińskie, a z łacińskich na polskie przełożone, niektóre też nowo złożone*. Jest to jeden z pierwszych drukowanych śpiewników katolickich, zawierający polskie przekłady tradycyjnych hymnów łacińskich oraz łacińskie tłumaczenia najdawniejszych pieśni polskich (np. *Bogurodzicy*), który powstał jako reakcja na pojawiające się masowo w tamtym okresie kancjonały protestanckie. Zbiór powyższy został wydany ok. 1638 roku, natomiast klaryski starsądeckie są w posiadaniu wydania drugiego z roku 1695. Pierwsza edycja tego śpiewnika opatrzona jest tylko inicjałami SSI, które można rozszyfrować jako Stanisław Serafin Jagodyński. Był on XVII-wiecznym poetą, literatem, prawnikiem, zajmującym się także paremiografią, heraldyką i kaligrafią. Urodził się ok. 1594 roku, a zmarł najpóźniej w roku 1644. Wywodził się z ubogiej żmudzkiej rodziny szlacheckiej herbu Korwin. Studiował w Akademii Wileńskiej. W 1619 roku przyjechał do Krakowa, gdzie podjął studia prawnicze, ukończone z sukcesem w dwa lata później. Często podróżował do Italii, pełniąc funkcję asesora dla synów możnych rodów litewskich, którzy podejmowali zagraniczne studia. Brał udział (jako świadek) w procesie kanonizacyjnym Jana z Kęt. Podczas jednego ze swoich pobytów we Włoszech, dokładnie 3 lutego 1625 roku,

był obserwatorem wizyty Władysława Wazy we Florencji i wystawionej dla króla opery *Wybawienie Ruggiera*... Studiował na uniwersytetach w Padwie i Bolonii. Przez cały czas swojej działalności wydawał poezję, tłumaczenia oper, epigramaty. Nie będę ich tu wymieniał, gdyż nie wchodzą w zakres mojego przedłożenia.

Po powrocie do Polski w roku 1627 przez dwa lata działał na dworze biskupa krakowskiego Marcina Szyszkowskiego. Najprawdopodobniej w tym czasie powstał pomysł zredagowania śpiewnika, doprowadzony do końca ok. 1638 roku. Moznaby pokusić się o hipotezę, że być może dzieło to ukończył wcześniej, ale dowodów na to nie mamy.

Hipoteza ta wynika stąd, że biskup Szyszkowski w roku 1621, świadomy zagrożenia ze strony reformacji, nakazał rektorom kościołów i dziekanom czuwać nad wszystkimi polskimi pieśniami kościelnymi, by nie zawierały niczego niestosownego i błędnego.

Dzieło zostało wydane w oficynie Franciszka Cezarego w Krakowie. Składa się z dwóch kart wstępnych, zawierających tytuł, aprobatę oraz wstęp autora, następnie 172 stron zawierających pieśni oraz dwóch kart końcowych z rejestrem alfabetycznym.

Zbiór zawiera jedynie teksty śpiewów. Zauważamy wśród nich adwentowe (17), rotule albo pieśni na Boże Narodzenie (33), śpiewy postne i o męce Pańskiej (13), na Niedzielę Kwietną (Palmową), wielkanocne (11), o Duchu Świętym (4), na Boże Ciało (10 + 3), pieśni doroczne o świętych Bożych i o najświętszej Maryi Pannie (27), pieśni na cały rok i w różnych potrzebach (13). Należy dodać, że w śpiewniku Jagodyńskiego znalazły się także sekwencje: *Mittit ad Virginem*, *Stabat Mater dolorosa*, *Victimae paschali laudes*, *Veni Sancte Spiritus* oraz *Dies irae*.

Wydawnictwo zawiera śpiewy w języku łacińskim i polskim, ułożone paralelnie w dwóch kolumnach. Tłumaczenie z języka łacińskiego na polski i odwrotnie są tak uczynione, że została zachowana taka sama metryka. Z tego zaś wynika możliwość śpiewania zarówno wersji polskiej, jak i łacińskiej na tę samą melodię.

W ubiegłym roku ukazało się wydanie tego zbioru¹⁹ w Wydawnictwie Diecezji Tarnowskiej Biblos. Wstępem historycznym o samym zbiorze, notą biograficzną o Stanisławie Serafinie Jagodyńskim oraz redakcją tekstu łacińskiego zajął się piszący te słowa, natomiast tekst polski transkrybował oraz opatrzył go komentarzem i właściwym słownikiem dr Jan Godyń, językoznawca z Uniwersytetu Jagiellońskiego. Ponadto na końcu wydawnictwa znajduje się wykaz źródeł, wcześniejszych lub bliskich czasowo wydawnictwu Jagodyńskiego, oraz komentarz do pieśni i śpiewów, ułożony według ich kolejności w opracowywanym zbiorze. W komentarzu są ukazane najpierw źródła każdego ze śpiewów, a następnie jego warianty, głównie tekstowe, gdyż Jagodyński nie zawiera nut. Warianty są ukazywane chronologicznie,

¹⁹ Stanisława Serafina Jagodyńskiego *pieśni katolickie nowo reformowane z polskich na łacińskie, a z łacińskich na polskie przełożone niektóre też nowo złożone*, wstęp i oprac. S. Garnczarski, transkrypcja tekstu polskiego i komentarz J. Godyń, Tarnów 2011.

gdyż wskazują wtedy, jak dana pieśń żyła w swoim historycznym rozwoju, jakim przekształceniom podlegała.

Wracając do siostr klarysek, które do dzisiaj mają w posiadaniu zbiór Jagodyńskiego (co prawda wydanie drugie z 1695 roku), musimy stwierdzić, że sam fakt posiadania tego śpiewnika świadczy o zainteresowaniu siostr zbiorami muzycznymi, które ukazywały się drukiem na polskim rynku w ubiegłych wiekach, a to z kolei – o wysokim poziomie kultury muzycznej.

SŁOWA KLUCZOWE

klaryski, klasztor, życie muzyczne, zbiory muzyczne, kapela, organista

SUMMARY

Musical culture in Monastery of the Poor Clares in Stary Sącz

Big impact on the life of Church and on the public and cultural sphere has the formation of the new forms of religious life in Europe of the twelfth and thirteenth-century. So it was in Poland in the case of the monasteries of Poor Clares, especially Poor Clares in Stary Sącz which developed the rich musical life. Helpful in this regard were the structure of monastic life with various functions and ministries. Among them we find many serving liturgical music and not only and assigned to sisters of a special musical abilities. Moreover, sisters have led regular singing practice; learned new songs and even composed themselves. Inside the monastery acted religious band, for which the instruments were purchased; in a different period the monastic band functioned, employing also secular musicians, in addition to constantly employed organists. Sisters maintained also close contacts with the clergy who visiting the monastery brought ordered by Sisters liturgical books, among them a musical. In this way library of the monastery enriched by the book, which today are relics of the highest quality and sources of the specialized research on the culture of the monastery of Stary Sącz.

KEYWORDS

Poor Clares Monastery, life music, music collection, band, organist