

KS. JERZY PIKULIK

## POLSKIE SEKWENCJE W GRADUAŁACH TYNIECKICH Z XV WIEKU

Losy rękopiśmiennych liturgików tynieckich są obecnie mało znane. Jedne uległy zniszczeniu, podobnie zresztą jak olbrzymia większość manuskryptów diecezjalnych i zakonnych. Inne zostały po kasacie klasztoru w 1816 r. wywiezione do Lwowa i Tarnowa. Zawierucha XX w., jaka przewaliła się nad naszym krajem, uniemożliwia dokładniejsze zorientowanie się, co pozostało jeszcze do dyspozycji mediewistów.

Aktualnie znamy dwa graduały, które reprezentują tradycję liturgiczną i muzyczną opactwa w Tyńcu. Czterotomowy tzw. graduał tarnowski nie jest, jak uważano w okresie międzywojennym, a właściwie jeszcze w latach ostatnich, osiągnięciem skryptorów klasztornych, lecz przygotowało go środowisko Uniwersytetu Jagiellońskiego, a tylko być może wykonał kopista benedyktyński<sup>1</sup>. Oba rękopisy pochodzą z XV w. Pierwszy (GI) sporządzony został w początkach stulecia, niewykluczone, że w okresie przełożenia opata Mćcisława (1386-1410), względnie jego następcy Dzierśława (1411-1420)<sup>2</sup>. Troska o Mćcisława o sprawy liturgiczne jest znana. W. Podlach wspomina cenny antyfonarz, który z jego polecenia wykonano w Tyńcu<sup>3</sup>. Autor podkreśla duży artyzm kopisty oraz iluminatora. W. Schenk wzmiankuje również o "graduale opata Mćcisława", znajdującym się w jednej z bibliotek lwowskich<sup>4</sup>. Nie jest wykluczone, że GI jest właśnie tym rękopisem.

Drugi kodeks (GII) sporządzony został na początku ostatniego ćwierćwiecza. Skryptor zarejestrował w nim uroczystość Nawiedzenia NMP (1441 r.), Przemienienia Pańskiego (1459 r.) oraz Ofiarowania NMP, którą wprowadzono do naszych liturgików w latach 70-tych XV w. Poza tym jego pismo ma cechy jeszcze tego wieku. Nie popełni się większego błędu jeśli przyjmie się, że graduał powstał w okresie rządów opata Macieja ze Skawiny (1452-1477) lub Andrzeja Oźgi (1477-1487). Ten ostatni wykazywał dużą troskę o sprawy biblioteki i przepisywanie ksiąg. Osobiście nadzorował np. kopiowanie komentarza Hezychiusza<sup>5</sup>.

Oba graduały, obecnie własność Biblioteki Narodowej w Warszawie, tworzą więc szeroką klamrę, obejmującą chronologicznie wiek XV, a ich zawartość odsłania praktykę liturgiczną kontynuowaną w klasztorze. Brakuje obecnie wcześniejszych manuskryptów mszalnych. Uwzględniając jednak fakt, że każdy z domów benedyktyńskich miał własne i ustalone zwyczaje w sprawowaniu kultu oraz zachował je z charakterystyczną dla zakonu troską, można uznać przedstawione wyżej rękopisy za reprezentatywne, przynajmniej w bardzo poważnym stopniu, również dla praktyki wieków poprzednich.

Zarówno z kodeksu GI jak i GII korzystano również po reformie trydenckiej oraz po publikacji mszału Piusa V w 1570 r. Świadczą o tym XVII-wieczne dopisy formularzy mszalnych albo ich części składowych, dotyczące nowych świąt. Dowodzą tego także zachowane do

dzisiaj indeksy sporządzone w obu rękopisach w 1632 r. Zawierają one incypity kolejnych śpiewów formularzy łącznie z prozami, a więc najpierw wszystkie introity, następnie graduały itd. Tytuły sekwencji są w obu wykazach nieco inne. W rejestrze GI występują kolejno - *Dies irae*, *Grates nunc omnes*, *Lauda Sion*, *Veni Sancte Spiritus* i *Victimae paschali*, natomiast w GII - *Grates nunc omnes*, *Congaudent angelorum chori*, *Lauda Sion* oraz *Mittit ad Virginem*. Pierwszy wskazał więc na utwory przyjęte przez mszał Piusa V, drugi rejestruje z nich tylko jedną. Nie wydaje się, aby w klasztorze istniała różna praktyka w stosowaniu tej formy. Wyodrębniono tylko tytuły, które w lokalnej praktyce liturgicznej pozostawały nadal aktualne. Można zresztą podejrzewać, iż wykonywano inne jeszcze śpiewy, na co wskazuje nota skryptora: "Ceteras qui voluerit legere aut cantare invenies f. 294-339".

Prozarium znajduje się w graduałach benedyktyńskich na końcowych kartach. Taka była praktyka naszych skryptorów diecezjalnych, a także wielu zakonnych np. kanoników regularnych z Żagania, klarysek starosądeckich i norbertańskich. W identyczny sposób umiejscowił również śpiewy sekwencyjne cysterski kopista graduału ms. IF 417 z Henrykowa.

Sequentiarium tynieckie, podobnie jak diecezjalne, przejęło śpiewy z tzw. małej listy Notkera Balbulusa, którą otwiera proza na święto Bożego Narodzenia - *Grates nunc omnes*, skomponowana ok. 1000 r. w Ratyźbonie. Ustalenie pierwotnego zasobu utworów jest dzisiaj jednak już niemożliwe. Reforma trydencka spowodowała, że wiele z nich zostało wymytych, a na uzyskanych w ten sposób wolnych kartach zapisano nowe śpiewy *proprium missae*. Adaptacja do nowych ustaleń przybrała czasem formę groteskową, gdyż w niektórych przypadkach usunięto wyłącznie tekst, pozostała natomiast oryginalna melodia z nowymi słowami. Tak było np. w przypadku wersetu allelujatyicznego na wrześnieową uroczystość Narodzenia NMP, kiedy tradycyjny *Nativitas gloriosae* zastąpiony został - *Felix es, sacra Virgo*. W wyniku zniszczenia w ten sposób zasobu, GI przekazał nam zaledwie 31 sekwencji, wśród których znajdują się zapisy oryginalne jak również późniejsze dopisy. Do ostatnich należy m. in. *Stabat Mater dolorosa*, włączona do kodeksu w 1569 r. Natomiast w GII zachowało się 55 utworów, w tej liczbie zdefektowany *Clemens et benigna* na cześć Matki Bożej. Niezależnie od zniszczenia repertuaru i związanych z taką praktyką strat dla dzisiejszych badań, lista śpiewów sekwencyjnych w Tyńcu należała do bogatszych.

Przedmiotem niniejszego artykułu są prozy, których tekst albo i melodie uznano za rodzime. Brak dotąd wszelkich podstaw, aby takie przeswiadczenie można podważyć. W większości przypadków taka kwalifikacja opiera się na *argumentum ex silentio*, kryterium wprawdzie słabym, jednak powszechnie przez mediewistów przyjętym i stosowanym. Starszy graduał tyniecki przekazał nam 2 sekwencje polskie:

1. *Congaudent angelorum chori* - de s. Anna
2. *Radix Iesse floruit* - de BMV

Można tylko podejrzewać, że na zdefektowanych kartach znajdowały się jeszcze przynajmniej prozy o św. Stanisławie i Jadwidze. Przekonanie opiera się na obecności ich imion w *proprium de sanctis*. Na f. 230 znajdują się incypity tekstowe formularza *Protexisti* na majową uroczystość biskupa krakowskiego, a na f. 254 w znajdujemy notę kopisty: "Officium sanctae Hedvigis sicut de sancta Elisabeth".

Graduał późniejszy rejestruje natomiast 6 śpiewów rodzimych. Tytuły ich są następujące:

- |   |                            |
|---|----------------------------|
| 1. <i>Consurge iubilans</i>             | - de s. Hedvigi            |
| 2. <i>Iesu Christe, rex superne</i>     | - de s. Stanislaio         |
| 3. <i>Laudes Deo altissimo</i>          | - Sanctae Mariae Nivis     |
| 4. <i>Radix Iesse floruit</i>           | - Item alia (de Beata)     |
| 5. <i>Salve, sancta Parens Christi-</i> | - Item alia (de Beata)     |
| 6. <i>Stella sole clarior</i>           | - de Praesentatione Mariae |

Z przedstawionych rubryk wynika, iż ponad 50% utworów polskich poświęcona jest osobie Najświętszej Maryi Panny. Uwzględniając nadto unikalne w Polsce antyfony procesyjne na dzień Wniebowzięcia i Narodzenia Matki Bożej zapisane w GII (f. 242 i 243v), a także bogaty repertuar śpiewów *alleluia*, łącznie z własnym, poetycko bardzo wartościowym tekstem - *Rosa tenens principatum*, należy stwierdzić, że kult maryjny w Tyńcu zajmuje w życiu duchowym tamtejszego klasztoru miejsce szczególne. Koreluje on z analogicznym zjawiskiem obserwowanym w liturgii pobliskiego Krakowa, a może nawet je w tej dziedzinie inspirować <sup>6</sup>.

Przejdźmy do omówienia wyszczególnionych tytułów. W pierwszej kolejności przedmiotem rozważań będą śpiewy notowane w GI.

### 1. *Congaudent angelorum chori* <sup>7</sup>

Proza jest w graduale benedyktyńskim dopisem z początku XVI w. Kopista utrwalił tekst nad słowami maryjnej prozy o identycznym incypicie, której autorem jest Notker Balbulus. Kompozycja zakonnika z St. Gallen była w Polsce bardzo popularna, szczególnie w centrach diecezjalnych. Wykonywano ją w sierpniową uroczystość Wniebowzięcia. Znane były dotąd 3 przekazy muzyczne polskiej prozy, notowane w graduale bernardyńskim ms. 1 R1 z 1524 r. z Krakowa, w sekwencjarzu tarnowskim ms. b. s. z 1526 r. oraz w graduale norbertanek krakowskich ms. 508 z 1527 r., tutaj jednak zapis jest nieco późniejszym dodatkiem. Powstanie sekwencji o św. Annie jest w pełni zrozumiałe. Już od końca XV w. nasila się w Krakowie jej kult. Inspirowali go tamtejsi bernardyni, obierając ją za patronkę nowo powstałych bractw kościelnych. A oto tekst prozy w przekazie tyńceckim:

- |  |                                  |
|--|----------------------------------|
| 1. <i>Congaudent angelorum</i>         |                                  |
| chori Iesu Christi aviae,              |                                  |
| 2a. <i>Quae mundi dominam,</i>         | 2b. <i>Filias tres sancta</i>    |
| <i>Domini matrem genuit.</i>           | <i>Anna praeclaras habuit.</i>   |
| 3a. <i>Iam Anna laetatur</i>           | 3b. <i>In terris vives Anna</i>  |
| <i>in caelis,</i>                      | <i>omnibus</i>                   |
| <i>iam conspicatur nepotem.</i>        | <i>exempla sancta praebuit.</i>  |
| 4a. <i>Quam celebris angelis</i>       | 4b. <i>Laudant Annam beatam</i>  |
| <i>avia</i>                            | <i>singuli</i>                   |
| <i>Iesu Christi creditur,</i>          | <i>ecclesiae filii.</i>          |
| 5a. <i>Qua gloria in caelis</i>        | 5b. <i>Quam splendidam sedes</i> |
| <i>sancta Anna colitur,</i>            | <i>sanctae Annae rutilat,</i>    |
| <i>quae dominam caeli</i>              | <i>rex omnium, Christus,</i>     |
| <i>genuit et aluit</i>                 | <i>aviam, ecce, suam</i>         |
| <i>dulci lacte mundi sui corporis.</i> | <i>in dextera sua collocat.</i>  |
| 6a. <i>Te, Anna beata,</i>             | 6b. <i>Te cantu melodo</i>       |
| <i>haec plebicula</i>                  | <i>beatam Annam</i>              |
| <i>piis concelebrat mentibus;</i>      | <i>in caelis angeli</i>          |
|  | <i>collaudant.</i>               |

- 7a. Te Annam voces concinunt  
prophetarum,  
chorus iubilat sacerdotum,  
apostoli  
Christique martyres praedicant.
- 7b. Te plebis sexus uterque  
veneratur,  
te omnis maestus  
deprecatur, o beata  
Anna, pro nobis  
Iesum ora.
- 8a. Ecclesia ergo cuncta  
in cordibus  
teque carminibus  
venerans,
- 8a. Tibi suam manifestat  
devotionem,  
beatam atque sancta,  
o Iesu, avia.
9. Da nobis auxilium  
et post hoc exilium,  
Anna, duc nos ad gaudium. Amen.

Pierwsza uwaga dotyczy strofy 8b, 3. Accusativus przymiotnika *beata* jest pomyłką kopisty. Poprawną formą jest tutaj nominativus, podobnie jak w następnym przymiotniku - *sancta*. Druga odnosi się do kwestii datowania najstarszego przekazu prozy. H. Kowalewicz kwestionuje informację autorów jej edycji w AH, że znaleźli ją w kodeksie bernardyńskim z przełomu XV-XVI w. Uważa on, iż chodzi o graduał z 1522 r. Tymczasem manuskrypt z tego roku w bibliotece stradomskiej nie znajduje się, a najstarszy przekaz sekwencji zachował się w ms. 1 RL, graduale wprawdzie bernardyńskim, jednakże z 1524 r.

Porównanie wszystkich wersji tekstu wskazuje na brak archetypu, który mógłby wskazać ewentualne miejsce powstania utworu oraz pozwolił odtworzyć linię jego rozpowszechniania. Bernardyński tenor tekstu ma warianty wspólne z pozostałymi. I tak *i a m conspicatur i e x e m p l a sancta* w 3ab, 3 występują w edycji AH i są wspólne z bernardyńskim; *angelis a via* w 4a, 1-2, *sui corporis* w 5a, 5 i *piis c o n c e l e b r a t* w 6a, 3 znajdujemy w sekwencjarzu tarnowskim; *beatam Annam* w 6b, 2 oraz *voces concinunt* w 7a, 1 są charakterystyczne dla graduału norbertanek. Odmienne od zapisu bernardyńskiego jest we wszystkich strofa 7a. Unikalnymi wreszcie dla wersji benedyktyńskiej są: *Iesu C h r i s t i* w strofie 4a, 3, *lacte m u n d i* w 5a, 5 i *e t post* w 9, 2. Skryptor tyniecki kończy nadto utwór słowem *amen*, jednak nie wiemy z jaką melodią było wykonywane, gdyż w kompozycji oryginalnej ono nie występuje.

H. Kowalewicz uznał prozę o św. Annie za dorobek bernardynów krakowskich. Jego supozycja jest być może prawdziwa. Uwzględniając jednak rozrzut wariantów oraz różność tekstu strofy 7b, pierwowór utworu mógł powstać także w innym ośrodku. Jego opinia opiera się na miejscu najstarszego dzisiaj przekazu, co nie jest przekonującym dowodem. Można jedynie uznać za najbardziej prawdopodobne, iż *Congaudent angelorum chori* zostało napisane w Krakowie, gdyż utwór przekazują kodeksy tamtejszego ośrodka.

Notker Balbulus przystosował do swego maryjnego tekstu melodię *Mater* <sup>o</sup>. Skryptor tyniecki dopisał nad nim nowy *continuo*, a więc bez podziału sylab, stąd trudno ustalić jakie nuty przydzielano kolejnym zgłoskom. Nie wiemy także, jak wykonywano miejsca wersyfikacyjne zróżnicowane. Można jedynie ufać wykonawcom, dla których codzienna liturgia była sprawą najwyższej rangi, że adaptację cechowała najwyższa troska o poprawność estetyczną.

## 2. Radix Iesse floruit =

Sekwencja maryjna znana była dotąd z trzech przekazów muzycznych - w graduale wawelskim ms. 45 z połowy XV w., w tomie maryjnym

trzyczęściowego graduału Olbrachta ms. 42 z 1507 r. i także w tomie maryjnym ms. DDI 28, stanowiącym ostatni wolumin czteroczęściowego tzw. graduału tarnowskiego z ok. 1526 r. H. Kowalewicz uważał, że proza powstała "ante 1509", co może dziwić, zważywszy cytowany przez niego kodeks z 1507 r. Jej zapis w manuskrypcie tynieckim jest aktualnie najstarszym i z tej racji można przesunąć czas jej powstania na początek XV w. Fakt ten upoważnia także do ostrożnego wnioskowania, że jest osiągnięciem twórczym tamtejszego klasztoru.

Tekst jest bardzo zbliżony do przekazu w ms. 45. W porównaniu z edycją H. Kowalewicza, różnice występują w strofach 2b, 3 oraz 3a, 3, w których zamiast *titulus i basium* kopista napisał *titulis i basia*.

Autor tekstu adaptował do niego melodię sekwencji Adama z klasztoru św. Wiktora - *Mundi renovatio*, przeznaczoną na uroczystość Zmartwychwstania Pańskiego<sup>10</sup>. Kompozycja ta nie cieszyła się u nas dużą popularnością. Utwór rejestruje tylko graduał nyski ms. 61n z pocz. XVI w., benedyktyński z Lublina ms. 23 z tego samego okresu oraz kodeks z Augsburga ms. b. s. z pocz. XV w., przechowywany obecnie w Bibliotece Seminarium Duchownego w Płocku. Proza znajduje się wreszcie w ms. 2015, tomie *de tempore* zespołu tarnowskiego, jednak już z melodią *Rex omnipotens*. Pytanie, czy *Mundi renovatio* znajdowało się w graduale tynieckim musi pozostać bez odpowiedzi, gdyż karty z sekwencjami na święto Zmartwychwstania zostały wymyte i wykorzystane dla rejestracji innych śpiewów.

Porównanie benedyktyńskiej wersji melodycznej z publikowaną w *Musica Medii Aevi* wykazuje drobne tylko różnice. Najważniejsza odnosi się do imienia Aaron w strofie 1a,2, które skryptor w Tyńcu uznał za dwusylabowe przez kontrakcję obu samogłosek -a w jedną. Tak duża zgodność przekazu z wawelskim w ms. 45 pozwala mniemać, iż skryptor tego ostatniego przejął utwór z klasztoru, co byłoby oczywistym dowodem na istnienie związków między kaplicą zakonną a katedrą.

Z kolei przechodzimy do rozważań nad sekwencjami polskimi w późniejszym GII. Okazuje się, że on w jeszcze większym stopniu poszerza dotychczasową znajomość problemu, co z racji szczupłości posiadanych źródeł jest sprawą niebagatelną.

### 1. *Consurge iubilans* 11

Najpierw uwaga natury filologicznej. Kopista desygnuje utwór notą - "de sancta Hedvigi". W graduale katedry wrocławskiej ms. R 504 imię świętej należy do deklinacji pierwszej, stąd - "de sancta Hedviga", natomiast w manuskrypcie wrocławskiej ms. 1 - "de sancta Hedvige". Wynika z tego, że w średniowieczu odmiana imienia św. Jadwigi nie była ustalona i akceptowano wszystkie wersje.

Proza powstała po kanonizacji patronki Śląska w 1267 r. Jej autorem jest najprawdopodobniej cysters, anonimowy członek jednego z tamtejszych klasztorów, który napisał także o niej hymn - *Exultent hodie iugiter* i być może najpopularniejsze oficjum brewiarzowe - *Laetare Germania*. Sekwencja należała do najbardziej w Polsce popularnych, a przekaz tyniecki jest w tej chwili 32-im zachowanym zapisem. Z racji licznych w porównaniu z edycją H. Kowalewicza wariantów, wersję tyniecką przedstawiamy *in extenso*:

1a. *Consurge iubilans,  
vox quaevis hominum  
laudesque resonans  
more fidelium*

1b. *Hedvigis inclite  
dum festa recolis,  
de cuius meritis  
angeli hodie*

- |     |   |     |   |
|-----|---|-----|---|
|     | in Christo credentium,  |     | congaudent in caelis.   |
| 2a. | In hac miseriae<br>valle, mater, pie<br>succuras hodie<br>et zima scoriae<br>tollat de medio,               | 2b. | In cursu phantasmatum<br>tot dum turbatur<br>mentale sabbatum<br>et carne movente<br>diversum praelium.         |
| 3a. | Foras haec propellat<br>mundanas, noxias,<br>Christi nos faciat<br>secum participes<br>Patris imperii,      | 3b. | Nam cum tot fulgeat<br>inter nos meritis,<br>caecos illuminans,<br>claudis gressum parans<br>auditumque sordis. |
| 4a. | Mortuos suscitans,<br>febres eliminat,<br>sese invocantes<br>aegros plures curat<br>et sanos efficit.       | 4b. | Quam felix femina<br>Hedvigis inclita,<br>vivit in gloria<br>in caeli patria<br>perenni saecula.                |
| 5a. | Ubi nec senium,<br>nec languor mentium,<br>nec cura vestium,<br>nec terror hostium,<br>nec fraus vel odium. | 5b. | Ibi archangeli,<br>prophetae, angeli<br>sunt canentes gloriam<br>Deo in caelis<br>voce mirabili.                |
|     | 6.  |     | Qui nobis tribuat<br>peccati veniam<br>Hedvigis precibus<br>et donet patriam<br>in arce siderum.                |

Warianty tyńieckie można zaszeregować do trzech grup. Pierwsza jest charakterystyczna dla kodeksów wrocławskich, co jest zrozumiałe z racji proveniencji utworu. Druga znamionuje rękopisy krakowskie, przede wszystkim tom *de sanctis* graduau Olbrachta. Chodzi tutaj o *gressum parans* w strofie 3b, 4, *mortuos suscitans* w 4a, 1 oraz *donet patriam* w 6, 4. Do trzeciej należy tylko jeden wariant w 6,5 - *in arce siderum*, który znajduje się także w dopisie prozy w gnieźńieńskim inkunabule sygn. 181 z XVI w. Wspólnymi wariantami wrocławskimi i krakowskimi są - *perenni saecula* w 4b, 5 oraz *Ibi archangeli* w 5b, 1. Własnym wariantem jest natomiast *succuras hodie* w 2a, 3. Zasygnalizować trzeba jeszcze zmianę wersu 3 z 4, w 5b a także przestawienie strofy 5a z 5b, chociaż, jak wskazuje uwaga marginalna, kopista był świadomy tej pomyłki. Porównanie wersji tekstowych pozwala więc stwierdzić, że przekaz tyńiecki prozy jest tożsamy z krakowskimi, głównie z utrwalonym w graduale Olbrachta. Więcej światła na zagadnienie rzucić może wawelski przekaz w ms. 45, którego H. Kowalewicz nie uwzględnił.

Melodia *Consurge* nie jest oryginalną. Do tekstu adaptowana została XII-wieczna *Mittit ad Virginem*, pochodzenia angielskiego lub północno-francuskiego. Jej wersja różni się od klasztornej *Consurge iubilans*, co przemawia za tym, że gotowy śpiew zapożyczono z innego kodeksu, własnego lub krakowskiego.

## 2. Iesu Christe, rex superne <sup>12</sup>

O sekwencji na cześć św. Stanisława napisano już wiele. Należała ona w Polsce do najpopularniejszych. Zapis w kodeksie benedyktyńskim jest jej 26-ym znanym dzisiaj przekazem muzycznym. Nie ma dotąd żadnych przeciwwskazań, aby podtrzymać dotychczasowe przekonanie, iż powstała w latach 1351-1362, najprawdopodobniej w środowisku norbertanów wrocławskich. Nie jest wykluczone, że genezę

prozy należy interpretować w świetle przejścia biskupa Nankera do Wrocławia w 1327 r. i propagowania tam kultu męczennika krakowskiego.

Tyniecka wersja tekstu jest bardzo zbliżona do edycji krytycznej H. Kowalewicz. Nieliczne warianty wskazują na jej zależność od kodeksów krakowskich i norbertańskiego ms. IF 423 z Wrocławia. Można wyszczególnić tutaj następujące: *i n gloria* 1b,3, *imitetur* 3b, 1 i *emundetur* 3b, 2. Dalej, *Boleslaus v i r* 4a, 1, *f u r i t fremit* 4a,2 i *lacer frustibus* 6a,3. Wyraz *Polonia* w zwrotce 9a, 3 pojawia się w kodeksach krakowskich i wrocławskich m. in. w graduale katedralnym ms. R 504. Natomiast wariant *protestetur* w 9a,1 jest najprawdopodobniej błędem skryptora, gdyż burzy poprawny wszędzie rym, w tym przypadku do słowa *eliquatur*. W wyniku najprawdopodobniej pomyłki przestawiono wreszcie kolejność strof 4a z 4b.

Twórca tekstu przystosował do niego melodię sekwencji o św. Wincentym - *Martyris egregii*, która powstała w pierwszej połowie XIII w. we Flandrii lub północnej Francji. Skryptor tyniecki przyjął wersję *Iesu Christe, rex superne* bardzo zbliżoną do przekazanych w liturgiach wawelskich ms. 45 i 43. Związki między nimi są ewidentne, co mogłoby świadczyć o wspólnym pierwowzorze.

### 3. Laudes Deo altissimo 19

Dotychczas znane były jedynie 3 tekstowe przekazy prozy, wszystkie w mszałach kanoników regularnych z Żagania, sporządzone w drugiej połowie XV w. Zapis tyniecki jest więc czwartym, notującym jednak również melodię. Otrzymujemy więc pełny zapis sekwencji, który wzbogaca dotychczasową listę polskich osiągnięć muzycznych. Istnieje szereg różnic między wersją tekstu w graduale benedyktyńskim a publikowaną przez H. Kowalewicz. Z tej racji przekazujemy go w całości z zaznaczeniem kursywą miejsc wariantowych:

- |   |   |
|---|---|
| 1a. Laudes Deo altissimo,<br>Christo decantet Domino<br>felix mater Ecclesia, | 1b. Iocundo qui miraculo<br>salubrique oraculo<br>suae matris solemnia.                   |
| 2a. Decoravit hodie,<br>nives dum descendere<br>in Augusto tempore.           | 2b. Fecit mirabilius<br>terram <i>perfundens</i> citius<br>dum orat patricius.            |
| 3a. Velut fortis Gedeon<br>vellus vidit humidum<br>terra sicca tota.          | 3b. Siccam sic patricius<br>terram prospexit pius<br>nive centro mota.                    |
| 4a. Per quam erigi congruam<br>sibi fecit basilicam<br>castae suae matris.    | 4b. <i>Perenni</i> sub memoria<br>eius adaucta gloria<br>filii Dei Patris.                |
| 5a. Iesu ergo, o benigne,<br>propter vota matris dignae<br>nive tuae gratiae, | 5b. Ignem carnis, <i>labe nantis</i><br>tolle, donum refulgentis<br>da caelestis patriae. |

Czas powstania utworu nie budzi większych zastrzeżeń - notują go kodeksy sporządzone wyłącznie w II poł. XV w. W tym okresie występuje w dwóch ośrodkach - Tyńcu i Żaganiu. Problemem staje się jednak miejsce jego powstania. Jeśli mszały żagańskie wskazywały dotychczas dosyć jednoznacznie na tamtejsze środowisko kanoników regularnych, obecność sekwencji w klasztorze tynieckim przeświadczenie takie osłabia. Istnieje wprawdzie możliwość obopólnego zapożyczenia śpiewu, jednak zdają się temu zaprzeczać różnice wariantowe tekstu w obu centrach. Nie można więc wykluczyć.

że istniał inny archetyp dla obu tradycji prozy. Należy czekać jeszcze na dalsze badania, które być może rzuca inne światło na zagadnienie.

Argument *ex silentio* pozwala uznać melodię za dorobek Tyńca. Skomponowana została w modus F, a jej strukturę wyznacza dźwięk toniczny f oraz predominy a i c,. One są nadto zawsze dźwiękami semifinalnymi i finalnymi. W strofach 1ab, 2ab i 5ab występują nuty c i d, które przydają kompozycji odcień plagalny. Inicjalny skok kwarty c-f jest już tego sygnałem. Zastosowany został pierwszy raz w prozie maryjnej w XI w. - *Ave, praeclara maris stella* i odtąd wszedł już na stałe do różnych form śpiewu monodycznego, a w późniejszym okresie do pieśni ludowych, religijnych i świeckich.

Melodia rozwija się w ambitus undecymy. Taka granica jest w przypadku modus F bardzo częstą, również w innych formach liturgicznych np. późniejszych śpiewach allelujacyjnych. Jej pochodź znamionuje ruch łączny, a także liczne skoki tercji, kwarty i kwinty w obu kierunkach. Nie brak także postępu melodii po tzw. dźwiękach akordowych f-a-c,.

W sekwencji wyróżnić można jedną formułę, czasem w różny sposób modyfikowaną, która raz pełni rolę odcinka inicjalnego np. w zwrotkach 1ab i 4ab, w innym zaś przypadku finalnego np. 1ab, 2ab, 4ab i 5ab. Centralną jest strofa 3ab. Dźwiękiem inicjalnym i kadencyjnym jest główna predomina c,, a punktem docelowym oktawa toniki f,. Konstrukcję utworu cechuje więc doskonała symetria.

Linia rozwoju melodii w odcinkach jest zróżnicowana - jej kierunek wstępujący jest już w następnym odcinku różnicowany ruchem odwrotnym lub horyzontalnym. Między odcinkami istnieje z tej racji wewnętrzna więź i współzależność. Wszystko wskazuje na dobrego kompozytora i jego znajomość estetyki. Proza jest utworem wartościowym.

#### 4. Radix Iesse floruit

Sekwencja była już omawiana wyżej. Okazuje się, że w tyńceńskiej praktyce liturgicznej znalazła miejsce trwałe. Przekaz tekstu i melodii w GII jest identyczny z poprzednim. Jedyna różnica dotyczy finalnego *Amen*, które w późniejszym kodeksie jest melizmatycznie mniej rozbudowane.

#### 5. Salve, sancta Parens Christi

Przekaz prozy, zlokalizowanej w grupie śpiewów wspólnych o NMP, jest w Polsce unikalny. Tekstu nie notują także rękopisy obce. Identycznie lub podobnie rozpoczynają się inne wprawdzie sekwencje, jednak następne strofy, lub nawet wersy różnią się od publikowanych w AH. Z tej właśnie racji, a więc z milczenia innych źródeł włącza się *Salve, sancta Parens Christi* do grupy utworów polskich. A więc również klasztor benedyktyński w Tyńcu dorzuca swoją cegiełkę do osiągnięć rodzimych w tej dziedzinie. Tekst, którego incypit jest zapożyczony z utworu Sedeliusza i rozpoczyna formularz mszalny na wspólne uroczystości maryjne składa się z 7 strof, z których ostatnia jest pojedyncza. Jego brzmienie jest następujące:

- |   |   |
|---|---|
| 1a. Salve, sancta Parens Christi,<br>nata stirpe regia. | 1b. Salve, rosa spina carens<br>virginum egregia. |
| 2a. Veri tronus Salomonis,<br>summi regis filia.        | 2b. Maria, Ezechielis<br>porta viris iuvia.       |



- |  |   |
|--|---|
| 3a. Per quam intrans, rex<br>de caelis,<br>sibi soli pervia.   | 3b. Portam clausam dum exivit<br>Christus sol iustitiae,  |
| 4a. Ipsam firme communivit<br>clave podicitiae.  | 4b. Virginalis salvo iure<br>Patris unigenitus.   |
| 5a. Praeter cursum est naturae,<br>mater, ex te genitus,<br>sicut sidus dat splendorem,<br>nec splendore laeditur. | 5b. Sic Maria Salvatorem<br>gignens non corrumpitur,<br>tu flos florum, lux polo-<br>rum lucens super sidera. |
| 6a. Tu nostrorum, virgo, morum<br>infirma, considera.  | 6b. Mater dulcis, ora Deum,<br>ut tali victoria   |
7. Sic vivamus, ut post eum  
cernamus in gloria. Amen.

Budowa wersyfikacyjna prozy jest następująca:

1ab-4ab, 6ab-7: 8p + 7pp

5ab: 8p + 7pp + 7pp + 7pp.

Utwór charakteryzuje regularny w zasadzie tok trocheiczny. Dosyć wysoka jest także jego wartość poetycka. Wszędzie występują rymy półtora-, dwu- i więcej zgłoskowe. Bliższa ich analiza prowadzi jednak do wniosku, iż tekst od strofy 2b został niewłaściwie podzielony, gdyż zabrakło w niej paralelnego rymu do *filia* w 2a. Zgadza się on natomiast z klauzulą w 3a - *pervia*. Korelują ze sobą także rymy wersów pierwszych. Być może zabrakło w przekazie jednej zwrotki i tym można by wytłumaczyć również obecność ostatniej pojedynczej. Supozycję zdaje się potwierdzać fakt, że budowa zwrotek wzoruje się na prozie *O beata beatorum*, której ostatnie strofy mają właśnie układ ab.

Sekwencja *O beata beatorum* jest nie tylko wzorem wersyfikacyjnym, lecz stąd właśnie autor zapożyczył także melodię i przystosował do swego tekstu. Porównanie wersji oryginalnej, jaka zachowała się w GII z adaptowaną wskazuje wspólne źródło. Identyczne są najpierw w obu melodie zwrotek 1ab-5ab. Dla 6ab adaptator wykorzystał inicjalny wariant 6b, różniący się nieco od paralelnego w 6a. Drobną zmianą zachodzi natomiast w strofie ostatniej, gdzie w drugim odcinku z racji trzysylabowego *cernamus* poczyniono dierezę dwutonowego *clivis* w celu uniknięcia przydzielenia wyższej nuty sylabie ostatniej. W obu zapisach różnią się finalne *amen*. Zapożyczenie melodii *O beata beatorum* z praktyki tynieckiej dokumentują wreszcie distrofy, notowane przez kopistę w obu śpiewach w strofach 2ab i 7. Tożsamość obu wersji dowodzi, że przynajmniej proces adaptacyjny przeprowadzony został w Tyńcu. Dzięki identycznej strukturze wersyfikacyjnej tekstów przystosowanie melodii przeprowadzone zostało w sposób wzorowy. Takie postępowanie cechuje zresztą wszystkie adaptacje zakonne.

## 6. Stella sole clarior <sup>14</sup>

Znany dotąd jeden przekaz muzyczny sekwencji, który znajduje się w graduale maryjnym ms. DDI 28 z ok. 1526 r. oraz dwa zapisy tekstu - w inkunabule gnieźnieńskim sygn. 181 i rękopisie 2195, oba z XVI w. Na tej podstawie H. Kowalewicz określił czas jej powstania na pierwszą połowę XVI w. Jak wynika z akrostychu, autorem utworu jest Stanislaus. Zapis prozy w graduale tynieckim przesuwając czas jej powstania na drugą połowę XV w. Nie ma także żadnych przeciwwskazań, aby w anonimowym Stanisławie widzieć tamtejszego benedyktyna. Być może chodzi o Stanisława ze Skawiny, który w latach 1460-1479 pełnił w klasztorze funkcję przeora <sup>15</sup>. Oto

najstarszy tekst sekwencji, różniący się wariantami od wydania krytycznego H. Kowalewicza:

- |   |  |
|---|--|
| 1a. Stella sole clarior,<br>virgo, sanctis sanctior<br>templo praesentatur.     | 1b. Templum cum sacerdotibus,<br>levitis ac magistratibus<br>evax! gratulatur. |
| 2a. Accipitur tenera,<br>templi, ut solvat onera<br>uno lustro solo.            | 2b. Nympha parens iussibus<br>dat operam vestibus,<br>fila net in colo.        |
| 3a. Iuvenis plena pneumate,<br>ab aeterno stigmatē.<br>Deo praesignata.         | 3b. Sola gradus haec graditur<br>fani, bene creditur<br>vi Dei donata.         |
| 4a. Lustrata tu virtutibus,<br>sublimior sublimibus,<br>cunctis veneranda.      | 4b. Aaron gemmis successisti,<br>mox futura mater Christi<br>mundo revelanda.  |
| 5a. Ut gaudeat omnis homo,<br>se conclusit tuo trono<br>auro gemmisque condito, | 5b. Summum videamus Patrem<br>et te, veram Dei matrem,<br>fac cum Unigenito.   |

Scemat budowy tekstu jest następujący:

1a,2b: 7pp + 7pp + 6p	4a: 8pp + 8pp + 6p
1b: 8pp + 9pp + 6p	4b: 9p + 8p + 6p
2a: 7pp + 8pp + 6p	5a: 8p + 8p + 8pp
3ab: 8pp + 7pp + 6p	5b: 8p + 8p + 7pp

Struktura utworu jest więc dosyć zróżnicowana. Brakuje w nim także regularnego toku metrycznego. Poprawne są natomiast rymy, głównie półtorazgłoskowe. Przyjęcie przez kopistę słowa *Lustrata* w 4a jest lepsze niż *Illustrata* w edycji H. Kowalewicza, sens ich jest zresztą taki sam, ponieważ ukazuje poprawniej akrostych STANISLAUS.

Nierówności w strofach kompozytor rozwiązał metodami przyjętymi powszechnie w średniowieczu. W naszym przypadku polegają one na podziale grup neumatycznych oraz repetycji nut pojedynczych.

Kodeks DDI 28 przekazał prozę z melodią sekwencji maryjnej - *Hodiernae lux diei*. W rękopisie tynieckim otrzymała ona melodię własną, skomponowaną najprawdopodobniej w klasztorze. Przeświadczenie opiera się, podobnie jak poprzednio, na argumentum *ex silentio*.

Kompozycja napisana jest w modus G. Jej strukturę modalną konstituuje dźwięk toniczny g oraz predomanty a, c, i d, przy czym szczególnie uprzywilejowany jest stopień piąty. W strofach 1ab i 2ab pojawia się także dolna kwarta d i tercja e, które świadczą o przesunięciu się kompozycji do strefy plagalnej. Mniejsze znaczenie ma natomiast oktawa toniki g. Kadencje wszystkich odcinków przypadają wyłącznie na stopniach I i V. Takie relacje kwintowe są w śpiewach monodycznych dobrze znane, szczególnie w utworach późniejszych. Spotykamy je np. dosyć często w oficjach rymowanych oraz w wersetach *Alleluia*. Wśród mediewistów panowało do niedawna przekonanie, że praktyka ta jest rezultatem oddziaływania muzyki ludowej na chorał, nigdy jednak nie precyzowano o jaką tradycję ludowości chodzi.

Melodia rozwija się w szerokich granicach duodecymy, co jest również świadectwem jej późniejszej proveniencji. Obok ruchu łącznego, szczególnie w odcinkach finalnych, charakterystyczne są dla niej liczne skoki o interwał tercji, kwarty i kwinty, zarówno w jej przebiegu jak i między odcinkami. Takie pochody są w chorale gregoriańskim klasycznymi.

Sekwencja reprezentuje styl neumatyczny. Wprawdzie znajdują się

w niej odcinki sylabiczne, w większości występują jednak neumy dwu-, trzy- i w dwóch przypadkach czteronutowe. Kompozycji nie można jednak uznać w pełni za oryginalną. Twórca oparł się tutaj na materiale dźwiękowym z prozy na uroczystość Bożego Ciała - *Lauda, Sion Salvatorem*. Nie chodzi o zwykłą adaptację melodii, takie postępowanie obserwuje się tylko w odcinku 1 strofy 5, który jest identyczny z analogicznym w strofie 10 z *Lauda, Sion*, lecz o zapożyczenie motywów i przepracowywanie ich z dużą znajomością warsztatu kompozytorskiego i wymogów estetycznych. Już odcinek inicjalny prozy jest tego dowodem. W *Stella sole clarior* jest on modyfikacją tego samego w *Lauda, Sion*, z zachowaniem jednakże znamiennego dla przekazów rękopiśmiennych interwału początkowego kwarty d-g. Identyczny proces obserwuje się we wszystkich zwrotkach. Tak więc w kolejnych występują motywy lub formuły zapożyczone ze strof 10, 5, 11, 3, 6, 2 i znowu 10 kompozycji wzorcowej. To samo można powiedzieć o formułach kadencyjnych, w których przed finalis występuje najczęściej dźwięk subtoniczny f. Uwagę zwraca także doskonała symetria w budowie utworu. W pierwszych dwóch strofach górna granica melodii powoli rozszerza się, osiąga najwyższe wzniesienie w zwrotce 3, po czym znowu stopniowo opada.

Kierunek melodii w sąsiadujących ze sobą odcinkach nieustannie zmienia się, co zacieśnia wewnętrzną więź między nimi. Następny w sposób naturalny wynika z poprzedniego. Liczne skoki powodują, iż kompozycja jest nadto żywa, pełna wyrazu i wewnętrznego elanu.

Artystyczna wartość utworu jest wysoka. Klasztor w Tyńcu dorzucił do osiągnięć rodzimych kompozycję wartościową, odpowiadającą budowie tekstu i ściśle z nim związaną. Wszystkie jej cechy potwierdzają hipotezę o benedyktyńskiej proveniencji prozy. Otrzymaliśmy drugie opracowanie wariacyjne popularnej w całej Europie sekwencji *Lauda, Sion Salvatorem*. Pierwszym jest melodia do tekstu o Pięciu Braciach Polakach - *Psallat in devotione*<sup>16</sup>.

Reasumując, studium nad prozami w tradycji klasztoru tynieckiego przynosi szereg ważnych ustaleń. Dwa XV-wieczne graduały, jakie pozostają dzisiaj do dyspozycji mediewistów przekazały 7 sekwencji polskich, z których *Congaudent angelorum chori Iesu Christi aviae* o św. Annie jest dopisem z początku XV w. Tekst został umieszczony *continuo* nad utworem maryjnym o takim samym incypicie, a przeznaczonym na uroczystość Wniebowzięcia. Dalsze dwie prozy odnoszą się do patronów Polski - św. Stanisława i Jadwigi. Nieobecność śpiewu o św. Wojciechu można wytłumaczyć albo jego wymazaniem w związku z przystosowaniem kodeksów do wymogów reformy trydenckiej, albo też ścisłym związkiem liturgii klasztornej z Krakowem, a przede wszystkim z katedrą wawelską, w której żywy i aktualny był ciągle kult własnego biskupa - męczennika. W każdym razie GII notuje patrona Gniezna pod wspólną rubryką: "Sanctorum Georgii et Adalberti" - przeznacza im jednak formularz *Venite benedicti*, zamiast powszechnego w okresie wielkanocnym *Protexisti me*, przydzielonego np. świętym - Markowi Ewangeliste, Zygmuntowi, Florianowi i Stanisławowi.

Pozostałe sekwencje polskie przeznaczone są na uroczystości maryjne. Znaczenie obu rękopisów dla tej właśnie tematyki jest niezmiernie ważne. Graduał GII przekazał najpierw nieznaną dotąd prozę - *Salve, sancta Parens Christi* z melodią *O beata beatorum*. W

światło aktualnych danych można uznać za tynieckie także - *Radix Iesse floruit* oraz *Stella sole clarior*. Czas powstania obu został nadto przesunięty - pierwszej na początek XV w., drugiej na jego lata 70-te, przy czym nie jest wykluczone, że anonimowy dotąd Stanislaus mógł być Stanisławem ze Skawiny, pełniącym funkcję przeora w latach 1460-1479. Dorobkiem klasztoru są najprawdopodobniej także dwie wartościowe melodie do tekstów - *Laudes Deo altissimo* i *Stella sole clarior*. Pierwszy znany był dotąd wyłącznie z rękopisów bez melodii. Dzięki odnalezionym graduałom zasłużonego opactwa nasza dotychczasowa wiedza o sekwencjach w Polsce poszerzyła się w znacznym stopniu.

### P r z y p i s y

- <sup>1</sup> J. P i k u l i k. *Sekwencje zespołu rękopisów tarnowskich*. Warszawa 1974 s. 187 n.
- <sup>2</sup> P. S c z a n i e c k i. *Katalog opatów tynieckich*. "Nasza Przeszłość" 49: 1978 s. 76-88.
- <sup>3</sup> W. P o d l a c h. *Miniatury tynieckich ksiąg liturgicznych w Bibliotece Uniwersyteckiej we Lwowie*. W: *Księga pamiątkowa ku czci Bolesława Orzechowicza*. T. 2. Lwów 1916 s. 195-210.
- <sup>4</sup> Skrypt z historii liturgii.
- <sup>5</sup> S c z a n i e c k i, jw. s. 95-107.
- <sup>6</sup> J. P i k u l i k. *Śpiewy Alleluia o Najświętszej Maryi Pannie w Polskich graduałach przedtrydenckich*. W: *Muzyka religijna w Polsce. Materiały i studia*. Red. J. Pikulik. Warszawa 1984 s. 44n.
- <sup>7</sup> *Cantica Medii Aevi Polono - Latina*. T. 1. *Sequentiae*. Ed. H. Kowalewicz. Varsoviae 1964 nr 96; H. K o w a l e w i c z. *Polska twórczość sekwencyjna wieków średnich*. W: *Średniowiecze - Studia o kulturze*. T. 2. Wrocław 1965 s. 243n; J. P i k u l i k. *Indeks sekwencji w polskich rękopisach muzycznych*. Warszawa 1974 nr 97; T e n 2 e. *Sekwencje polskie*. W: *Musica Medii Aevi*. Red J. Morawski. T. 4. Kraków 1973 s. 40 i 99; *Sekwencje polskie*. W: *Musica Medii Aevi*. Red. J. Morawski T. 5. Ed. J. Pikulik. Kraków 1976 nr 13; *Analecta hymnica medii aevi* (AH). Ed. G. M. Dreves. 44:39; *Repertorium hymnologicum* (RH). Ed. U. Chevalier. 36 379.
- <sup>8</sup> J. P i k u l i k. *Najstarsza sekwencja o św. Wojciechu: "Annu recolamus"*. II. Melodia. W: *Musica Medii Aevi*. Red J. Morawski. T. 3. Kraków 1969 s. 39.
- <sup>9</sup> *Cantica Medii Aevi* nr 88; K o w a l e w i c z. *Polska twórczość sekwencyjna* s. 236 n; P i k u l i k. *Indeks sekwencji* nr 365; T e n 2 e. *Sekwencje polskie*. W: *Musica Medii Aevi*. T. 4 s. 42 i 122; *Musica Medii Aevi* T. 5 nr 28a.
- <sup>10</sup> P i k u l i k. *Indeks sekwencji* nr 300.
- <sup>11</sup> *Cantica Medii Aevi* nr 6; K o w a l e w i c z. *Polska twórczość sekwencyjna* s. 169 n; P i k u l i k. *Indeks sekwencji* nr 102; P i k u l i k. *Sekwencje Polskie*. W: *Musica Medii Aevi*. T. 4. s. 41 i 95n; T. 5 nr 58; AH 37:201; RH 3843.
- <sup>12</sup> *Cantica Medii Aevi* nr 5; K o w a l e w i c z. *Polska twórczość sekwencyjna* s. 168n; P i k u l i k. *Indeks sekwencji* nr 225; T e n 2 e. *Sekwencje polskie*. W: *Musica Medii Aevi*. T. 4 s. 41 i 114n; *Musica Medii Aevi* T 5 nr 96; AH 9:339; RH 9480.
- <sup>13</sup> *Cantica Medii Aevi* nr 65; K o w a l e w i c z. *Polska twórczość sekwencyjna* s. 218n; AH 34:101; RH 29 019.

<sup>14</sup> *Cantica Medii Aevi* nr 110; K o w a l e w i c z. *Polska twórczość sekwencyjna* s. 254n; P i k u l i k. *Indeks sekwencji* nr 427. W: *Musica Medii Aevi*. T. 5 nr 39; T e n Ź e. *Sekwencje polskie*. W: *Musica Medii Aevi*. T. 4 s. 42 i 102 n; AH 42:43; RH 41 056.

<sup>15</sup> S c z a n i e c k i, jw. s.100.

<sup>16</sup> *Musica Medii Aevi*. T. 5 nr 80a.

## POLISH SEQUENCES IN THE TYNIEC GRADUALS OF THE

### XV<sup>TH</sup> CENTURY

#### S u m m a r y

The history of the handwritten graduals from Tyniec is not well known. The Tyniec collection is actually represented by two graduals: the first one was written at the beginning of the XV<sup>th</sup> century (G I) and the second one dates back to the last quarter of the XV<sup>th</sup> century (G II). Both graduals are kept in the National Library.

The subject of the present article are pieces of prose, whose texts or melodies are considered to be genuinely Polish. In the gradual G I we find two Polish sequences: "Congaudet angelorum chori" and "Radix Iesse floruit". The first sequence is meant for St. Anne's Day and the second for the Feast of the Blessed Virgin. In the G II gradual we find six Polish sequences: "Consurge iubilans" - about St. Hedwig, "Iesu Christe, rex superne" - about St. Stanislaus, "Laude Deo altissimo" - about Our Lady "white as snow", "Radix Iesse floruit" - about the Virgin Mary, "Salve, sancta Parens Christi" - also about the Virgin Mary, "Stella sole clarior" - about the Presentation of the Virgin Mary. Altogether we have seven different sequences. The prose-piece "Congaudet" was inserted at the beginning of the XVI<sup>th</sup> century. Separate sequences were written for patron saints of Poland, Stanislaus and Hedwig, however, the sequence dedicated to St. Wojciech is missing. This can be explained by the close association of the codexes with Kraków Cathedral, where the worship of their own martyr was more popular. The remaining sequences are dedicated to celebrations connected with the Blessed Virgin. The second gradual (G II) has preserved an unknown piece of prose "Salve, sancta Parens Christi" with the tune "O beata beatorum". "Radix Iesse floruit" as well as "Stella sole clarior" can also be considered as deriving from Tyniec. We can most probably also consider two other interesting melodies for the texts of "Laude Deo altissimo" and "Stella sole clarior" as productions of the Tyniec monks. The first text was not known to have any melody at all until now. So thanks to the graduals from Tyniec Abbey which have been discovered, our knowledge of sequences in Poland has become richer.