

# Jerzy Woronczak

---

## Tropy i sekwencje w literaturze polskiej do połowy XVI wieku

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 43/1-2, 335-374

---

1952

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JERZY WORONCZAK

## TROPY I SEKWENCJE W LITERATURZE POLSKIEJ DO POŁOWY XVI WIEKU<sup>1</sup>

### I. TROPY I SEKWENCJE W LITERATURZE ŁACIŃSKIEJ

#### LITERATURA<sup>2</sup>

##### a) Bibliografie

\*1. U. Chevalier, *Repertorium hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'Église latine depuis les origines jusqu'à nos jours*. T. 1—6. Louvain 1892—1912, Bruxelles 1920—1921 (Extrait des *Analecta Bollandiana*). — Cyt.: *RH*.

\*2. C. Blume, *Repertorium Repertorii. Kritischer Wegweiser durch U. Chevalier's Repertorium Hymnologicum. Alphabetisches Register falscher, mangelhafter oder irreleitender Hymnenanfänge und Nachweise mit Erörterungen über Plan und Methode des Repertoriums*. Leipzig 1901 (Hymnologische-Beiträge, Bd. 2).

3. J. Julian, *A Dictionary of Hymnology, setting forth the origin and history of christian hymns of all ages and nations, together with biographical and critical notices of their authors and translations*. 3-d ed. London 1925.

##### b) Wydania tekstów z melodiami

\*4. A. Schubiger, *Die Sängerschule St. Gallens vom achten bis zwölften Jahrhundert. Ein Beitrag zur Gesangsgeschichte des Mittelalters*. Einsiedeln und New York 1858.

5. E. Misset, P. Aubry, *Les Proses d'Adam de Saint Victor. Texte et musique. Précédés d'une étude critique*. Paris 1900 (Mélanges de musicologie critique, vol. 3).

6. O. Drinkwelder, *Ein deutsches Sequentiar aus dem Ende des 12. Jahrhunderts*. Graz und Wien 1914 (Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg in der Schweiz, H. 8).

7. A. C. Moberg, *Über die schwedischen Sequenzen. Eine musikgeschichtliche Studie: I. Darstellung. II. 69 Sequenzenweisen mit melodischen Varianten*. Uppsala 1927 (Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg in der Schweiz, H. 13).

8. A. Hughes, *Anglo-French Sequelae*. Edited from the papers of the late Dr. H. M. Bannister. London 1934.

\*9. G. Zwick, *Les Proses en usage à l'église de Saint-Nicolas à Fribourg jusqu'au dix-huitième siècle*. (1—2) Immensée 1950.

<sup>1</sup> Artykuł niniejszy został wykonany dla *Słownika terminów literackich*, opracowywanego przez Instytut Badań Literackich. Dla oszczędności miejsca nie cytuję Łosia, Pilata - Kossowskiego i Krzyżanowskiego ani przytoczonych przez nich starszych opracowań.

<sup>2</sup> Tylko ważniejsze i nowsze pozycje. Gwiazdka przy numerze kolejnym oznacza, że dane dzieło było mi dostępne.

## c) Wydania tekstów bez melodii

10. H. A. Daniel, *Thesaurus hymnologicus*. T. 1—5. Hallis 1841, Lipsiae 1844—1856. Sekwencje w t. 2, 3, 5.

\*11. F. J. Mone, *Latéinische Hymnen des Mittelalters*. Bd. 1—3. Freiburg im Breisgau 1853—1855.

\*12. *Analecta hymnica medii aevi*. 1—55. Leipzig 1886—1922. Wydawcami poszczególnych tomów byli: G. M. Dreyes, C. Blume i H. M. Bannister. Tropy w t. 47 i 49, sekwencje w t. 7—10, 34, 37, 39, 40, 42, 50, 53—55. Cyt.: *AH*.

13. E. Misset, W. H. Weale, *Thesauris hymnologicis hactenus editis supplementum amplissimum I. Prosaé quae apud Daniel, Mone, Neale, Gautier, Schubiger, Wackernagel, Morel et Kehrein non reperiuntur*. Vol. 1—2. Insulis et Brugis 1888—1892 (*Analecta liturgica. Pars II: Thesaurus hymnologicus*).

\*14. W. H. Frere, *The Winchester Troper. From mss. of the X<sup>th</sup> and XI<sup>th</sup> centuries with other documents illustrating the history of tropes in England and France* edited by... London 1894 (Henry Bradshaw Society, vol. 8).

\*15. *Bibliothèque liturgique* publiée par U. Chevalier. T. 1—16. Paris 1893—1913. Tropy i sekwencje w t. 2, 5, 7, 9 i 16. Tom 5 wydał C. Daux, inne — U. Chevalier.

16. L. Gautier, *Oeuvres poétiques d'Adam de Saint-Victor. Texte critique*. 3<sup>e</sup> édition. Paris 1894.

17. J. Werner, *Notkers Sequenzen*. Aarau 1901.

\*18. K. Strecker, *Die Cambridger Lieder*. Berlin 1926 (*Monumenta Germaniae Historica*).

\*19. A. Hilka, O. Schumann, *Carmina Burana*. Bd. I 1—2, II 1. Heidelberg 1930—1941.

20. F. Wellner, *Adam von St. Victor: Sämtliche Sequenzen; lateinisch-deutsche Ausgabe*. Wien 1937.

21. W. von den Steinen, *Notker der Dichter und seine geistige Welt*. [1] *Darstellungsband*. [2] *Editionsband*. Bern 1948.

## d) Opracowania

\*22. F. Wolf, *Über die Lais, Sequenzen und Leiche. Ein Beitrag zur Geschichte der rhythmischen Formen und Singweisen der Volkslieder und der volksmässigen Kirchen- und Kunstlieder im Mittelalter*. Heidelberg 1841.

23. K. Bartsch, *Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters in musikalischer und rhythmischer Beziehung*. Rostock 1868.

24. L. Gautier, *Histoire de poésie liturgique au moyen âge*. I. *Les tropes*. Paris 1886.

\*25. P. von Winterfeld, *Rhythmen- und Sequenzenstudien*. Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur, Bd. 45 (1901), s. 133—149; Bd. 47 (1904), s. 73—100.

\*26. W. Meyer, *Gesammelte Abhandlungen zur mittelalterlichen Rhythmik*. Bd. 1—3. Berlin 1905—1936.

27. A. Gastoué, *Sur les origines de la forme „sequentia” du 7<sup>e</sup> au 9<sup>e</sup> siècle*. Bericht über den 2. Kongress der Internationalen Musikgesellschaft, Basel 1906. Leipzig 1907.

28. C. Blume, *Vom Alleluia zur Sequenz*. Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 24 (1911).

\*29. P. Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien*. Teil I (3. Ausgabe), 2 (2. Ausgabe), 3. Leipzig 1911—1921. Tropy i sekwencje: t. 1 (3. Ausg.), s. 233—299; t. 3, s. 483—516.

30. A. Gastoué, *Les Proses parisiennes du 12<sup>e</sup> s. et l'oeuvre d'Adam de Saint-Victor*. Comptes rendus du Congrès parisien de chant liturgique, juin 1911. Paris 1912.

31. A. Gastoué, *Proses et séquences*. Tribune de Saint-Gervais, 23 (1922), s. 69 i nn., 153 i nn., 24 (1923), s. 1 i nn.

\*32. O. Ursprung, *Alle griechische Einflüsse und neuer gräzistischer Einschlag in der mittelalterlicher Musik*. Zeitschrift für Musikwissenschaft, Jhrg. 12 (1929/1930), s. 193—219, i dyskusja, s. 317—319, 375—378, 445.

\*33. J. Handschin, *Über Estampie und Sequenzen*. Zeitschrift für Musikwissenschaft, Jhrg. 12 (1929/1930), s. 1—20; Jhrg. 13 (1930/1931), s. 113—132.

\*34. H. Spanke, *St. Martialstudien. Ein Beitrag zur frühromanischen Metrik*. Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, Bd. 54 (1931), s. 282—317, 385—422, Bd. 56 (1932), s. 450—478.

\*35. O. Ursprung, *Die katholische Kirchenmusik*. Potsdam (1931). Tropy i sekwencje: s. 67—75.

\*36. H. Spanke, *Über das Fortleben der Sequenzenform in den romanischen Sprachen*. Zeitschrift für romanische Philologie, Bd. 51 (1931), s. 309—334.

\*37. H. Spanke, *Rythmen- und Sequenzenstudien*. Studi medievali. Nuova serie, vol. 4 (1931), s. 286—320.

\*38. H. Spanke, *Zur lateinischen nichtliturgischen Sequenz*. Speculum. Journal of mediaeval studies, vol. 7 (1932), s. 367—382.

\*39. F. Gennrich, *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes*. Halle (Saale) 1932. Pieśni typu sekwencyjnego: s. 96—231.

\*40. K. Young, *The Drama of the Medieval Church*. Vol. 1—2. Oxford 1933. Tropy: s. 178—238.

41. H. Spanke, *Aus der Vor- und Frühgeschichte der Sequenz*. Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur, Bd. 71 (1934).

\*42. B. Gładysz, *Łacińskie sekwencje mszalne z polskich źródeł średniowiecznych*. Ateneum Kapłańskie, t. 33 (1934), s. 105—119, 342—369; t. 34 (1934), s. 253—266, 380—393; t. 40 (1937), s. 148—165, 265—379.

\*43. J. Handschin, *Sequenzprobleme* [rec. pracy C. A. Moberga, wym. pod nrem 7]. Zeitschrift für Musikwissenschaft, Jhrg. 17 (1935), s. 242—250.

\*44. H. Spanke, *Beziehung zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik*. Berlin 1936 (Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse. 3. Folge. nr 18).

45. H. Spanke, *Sequenz und Lai*. Studi medievali. Nuova serie, vol. 11 (1938).

\*46. L. Kunz, *Rhythmik und formaler Aufbau der frühen Sequenz*. Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur, Bd. 79 (1942), s. 1—20.

47. W. von den Steinen, *Die Anfänge der Sequenzdichtung*. Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte, 40 (1946), 41 (1947).

48. E. Wellesz, *Eastern Elements in Western Chant*. Boston Mass. 1947.

\*49. A. Klawek, *Proza ku czci M. B. Wniebowziętej z 14 w.* Ruch Biblijny i Liturgiczny. R. 4 (1951), nr 1—2, s. 89—97. Omawia sekwencje biskupa Jana z Kępy Łódzia — *Salve salutis ianua*.

Początków dwu typowych dla łacińskiego średniowiecza form liryki religijnej, tropu i sekwencji, należy szukać w Galii VIII—IX wieku.

Za Merowingów panowała w państwie frankońskim liturgia galikańska. Wiadomości o niej są dość skąpe, szczególnie jeśli chodzi o towarzyszące jej czynnościom śpiewy. Zadzierzgnięte przez św. Bonifacego, a pogłębione za Pipina stosunki kościoła galijskiego z papieżem spowodowały ekspansję rytuału rzymskiego na teren

państwa Franków. Za Pipina ograniczyła się ona, być może, do katedr w Metz i Rouen, ale już Karol Wielki postanowił zastąpić liturgie regionalne przez rzymską we wszystkich kościołach swej monarchii, co miało być krokiem do unifikacji jego różnoplemiennego państwa. Mimo zastosowania przymusu administracyjnego i kontroli przez *missi dominici*, realizacja tego planu posuwała się naprzód dość powoli; można jednak przyjąć, że w chwili podziału państwa frankońskiego, przystosowana do miejscowych warunków (a w pewnej mierze i do miejscowych zwyczajów), liturgia rzymska, a wraz z nią śpiew gregoriański, panowały już w większości kościołów na północ od Alp.

Duchowni galijscy przejmowali nowe obrzędy z niechęcią. Byli oni przyzwyczajeni do tekstów sakralnych utrzymanych w stylu prawie homiletycznym, toteż razila ich lakoniczność i ogólnikowość pieśni rzymskiej liturgii. Niechęć do nowych obrzędów szerzyła się szczególnie wśród mnichów. Oni też pierwsi poczęli uzupełniać nowe śpiewy retorycznymi ozdobnikami, tropami (*tropi*, często też *tropi*), jak je nazywano rozszerzając nieco zakres tego antycznego terminu technicznego. Uzupełnienia te, składające się z krótkich zwrotów lub też całych zdań, a nawet grup zdań, umieszczano przed tekstem podstawowym, wśród niego lub po nim. Sposób wykonania podkreślał ich odrębność: nie śpiewał ich wykonawca tekstu głównego, ale ktoś inny, np. kantor w przerwach między śpiewem chóru. Melodie tropów są skłonnością do sylabiczności, nawiązują do europejskiej muzyki ludowej. Pochodzą one z rozłożenia gregoriańskich melizmatów, z parafrazowania melodii tekstu głównego lub też są od niej niezależne. W tym ostatnim wypadku możemy myśleć o pozostałościach galikańskich, melodiach ludowych lub swobodnej kompozycji.

Tropowaniu ulegały prawie wszystkie śpiewy liturgiczne. Niektóre rodzaje tropów miały własne nazwy: *conductus* towarzyszył lektorowi w drodze do ambony lub pulpitu, *farcitura* komentowała lub tłumaczyła na język ludowy epistolę, *verbeta* (*verba*) rozszerzała ostatnie *responsorium* jutrzni, *Regnum tuum* nawiązywało *Gloria in excelsis* do danej uroczystości. Im ważniejsze było święto, tym więcej tropów zawierała jego liturgia, dni powszednie natomiast, *feriae*, nie miały ich wcale lub prawie wcale.

Rękopiśmienne zbiory tropów, tzw. *troparia*<sup>3</sup>, pojawiają się we Francji począwszy od pierwszych lat X wieku (klasztór benedyk-

<sup>3</sup> Też *troparia*. Nazwa ta nie wiąże się z tropariami bizantyjskimi.

tyński św. Marcjalisa w Limoges)<sup>4</sup>, w Niemczech nieco później, w Anglii od końca X wieku, w północnych Włoszech w XI w., w północnej Hiszpanii (Vich) w początku XII wieku. Obszar występowania tropów obejmował również Czechy, Polskę<sup>5</sup>, Węgry, państwa normañskie na południu Włoch, natomiast w środkowych Włoszech wraz z Rzymem tropy się nie przyjęły.

Najstarsze tropy były redagowane w prozie retorycznej<sup>6</sup>. Epi-goni renesansu karolińskiego wprowadzili do nich heksametr, wkrótce jednak zwyciężają formy bardziej ludowe: wiersz sylabiczny (później sylabotoniczny), typ sekwencyjny (o tropach tak zbudowanych, określanych mianem *prosaе*, *prosulae*, *prosellae*, zob. niżej), typ hymniczny (przede wszystkim tropy do *Benedicamus*), od drugiej połowy XI wieku rym. Tropy rozwijają się w małe pieśni, samodzielne treściowo, ale występujące tylko przy określonym śpiewie liturgicznym. Bywają one niekiedy układane całkowicie lub częściowo w językach narodowych.

Największa popularność tropów przypada na wiek XI. W XII i XIII w. większość z nich wychodzi z użycia, niektóre zaś, najwartościowsze literacko, przede wszystkim tropy do *Benedicamus* i kondukt, stają się samodzielnymi pieśniami. Pozostałe resztki, głównie tropy do *Kyrie*, *Gloria* o Marii i *verbetae*, zostały usunięte przez reformy Piusa V w latach 1568 i 1570. Przyczyną upadku tropów są świadome wystąpienia przeciwko nim kościoła, obawiającego się, że ten żywiołowy potok samodzielnej twórczości zeświecczy, a wreszcie rozsądzi od wewnątrz liturgię.

Znaczenie tropów dla literatury polega na tym, że były one szkołą drobnej formy lirycznej, kuźnią systemów zwrotkowych i formuł retorycznych, cennych zwłaszcza dla poezji miłosnej. One to umożliwiły powstanie pieśniarstwa religijnego w językach ludowych, które potem długo korzystało z ich dorobku. Nie można też zapominać, że tropy do introitów na Boże Narodzenie i Wielkanoc są jednym ze źródeł nowożytnej dramaturgii.

Osobno należy powiedzieć o najbardziej rozwiniętym rodzaju tropów, o sekwencjach. Z liturgicznego punktu widzenia są to

<sup>4</sup> Wcześniejszych wzmianek o istnieniu tropów można się dopatrzeć u Walafrida Strabona (zm. 849) i Jana Diakona (w żywocie Grzegorza Wielkiego, napisanym w r. 872 lub 873).

<sup>5</sup> Zupełny brak prac na ten temat.

<sup>6</sup> Słownictwo najstarszych tropów nawiązuje wyraźnie do zasobu leksykalnego galikańskich tekstów liturgicznych.

tropy do ostatniego *Alleluia versus alleluisticus*<sup>7</sup>, ale ich dzieje początkowe nie zostały dotąd zadowolająco wyjaśnione.

Można uważać za rzecz pewną, że przynajmniej część najstarszych sekwencji (IX—X w.) powstała przez sylabiczne tekstowanie kompozycji muzycznych, istniejących już jako melodie *Alleluia*, które wykazywały charakterystyczne dla sekwencji narastanie powtórzeń motywów muzycznych (*aaββγγ...*) w terminologii francuskiej *répétition progressive*, w niemieckiej — *fortschreitende. Repetition*. Nie wiadomo jednak, czy były to melodie liturgii galikańskiej, czy też kompozycje nowe, nawiązujące do gregoriańskich. Tekstowanie obejmowało początkowo tylko niektóre partie melodii, pozostawiając resztę jako wokalizę ostatniego *a* słowa *Alleluia*. Były to tzw. *versus ad sequentias* (*sequentia* to w IX wieku nazwa melodii mszalnego *Alleluia*, nie tekstu tropu). Teksty ich, podobnie jak teksty wczesnych tropów, ułożone są w prozie retorycznej, ze średniówkami tam, gdzie wymagała tego melodia. Ze względów jednak eufonicznych powstał już wówczas we Francji (czy południowej?) zwyczaj kończenia poszczególnych odcinków tekstu sylabami zawierającymi samogłoskę *a*. Np.:

<sup>7</sup> W liturgii rzymskiej i ambrozjańskiej (mediolańskiej) mieści się on przed ewangelią, w mozarabskiej (hiszpańskiej) i galikańskiej — po niej. Źródłem jego jest solowe, pełne bezbrzeżnej, orientalnej melizmatyki *Alleluia*, przejęte przez kościół łaciński ze Wschodu (czy z Syrii?) prawdopodobnie w V stuleciu. W wieku VI dodano do *Alleluia* werset z psalmu i uzyskanej w ten sposób całości nadano formę *responsorium*: kantor śpiewał *Alleluia*, chór je powtarzał, kantor odpowiadał wersetem psalmu, chór powtarzał jeszcze raz *Alleluia*. Melodie rzymskich *versus alleluistici*, choć najbogatsze ze wszystkich śpiewów gregoriańskich, są o wiele krótsze niż ambrozjańskie, mozarabskie, a najprawdopodobniej i ściśle z nimi związane galikańskie. Występujące w nich niekiedy narastanie powtórzeń motywów muzycznych jest prawdopodobnie elementem już europejskim. Terminu „narastanie powtórzeń” używam w swym artykule w tym samym znaczeniu, jakie posiada francuska *répétition progressive* i niemiecka *fortschreitende Repetition*. Utwór muzyczny wykazujący tę cechę składa się z szeregu zdań (fraz, motywów), z których każde (lub ich większość) powtarza się dwukrotnie dając w wyniku obraz: *AA BB ΓΓ ΔΔ...* Jeśli do melodii takiego utworu dopiszemy słowa poetyckie, otrzymamy wówczas utwór, w którym w zasadzie co dwie zwrotki nastąpi zmiana struktury wersyfikacyjnej, czyli „narastanie powtórzeń systemów zwrotkowych”. Cecha ta może oczywiście wystąpić również w utworze poetyckim nie będącym tekstem do istniejącej melodii. Znajdujemy ją np. w początkowych partiach poematu Lucjana Szenwalda pt. *Rower*.

[Chór:] *Alleluia...a* [Kantor]: *Rex in aeternum | suscipe benignus | praeconia nostra* [Chór:] *a...a* [Kantor:] *Victor ubique | morte superata | atque triumphata* [Chór:] *a...a* itd<sup>8</sup>.

Na następnym etapie rozwoju tekstowanie objęło już całą wokalizę *a*, skracając *Alleluia* do samej intonacji. Typowa sekwencja owych czasów (pisana dalej prozą, stąd jej nazwa: *prosa* lub też — jak brzmi inna nazwa — *sequentia cum prosa* — ciąg nut z tekstem) jest tekstem poprzedzonym przez niezbyt melizmatyczne *Alleluia*, rozpadającym się na szereg odcinków (*semi*-)versiculi, z których po dwa mają tę samą melodię i ilość sylab oraz są w taki sam sposób podzielone średniówkami na kolony (*cola*). Odcinki te wyznacza tylko melodia; układ zdaniowy nie nawiązuje do nich zupełnie lub słabo. Np.:<sup>9</sup>

| A               | B   | B   | Γ   | Γ   | Δ     | Δ     |
|-----------------|-----|-----|-----|-----|-------|-------|
| α               | β γ | β γ | δ ε | δ ε | ξ η θ | ξ η θ |
| <i>Alleluia</i> | 8 8 | 8 8 | 5 8 | 5 8 | 7 9 4 | 7 9 4 |
| 4               | 16  | 16  | 13  | 13  | 20    | 20    |

Sekwencje południowo-francuskie kontynuują przejęty z poprzedniego kresu zwyczaj zamykania zwrotek (*B, Γ, Δ...*) sylabami z samogłoską *a*, co ma nadal znaczenie eufoniczne, gdyż prześpiewany przez kantora tekstowany odcinek melodii (*B, Γ, Δ...*) powtarza chór na samogłosce *a*. Gdzieniedzie powtarzano w ten sposób krótsze odcinki melodii (*β, γ, δ...*) i starano się o wygłos na *a* także i po średniówkach. W ten sposób powstał swoisty „rym sekwencyjny”.

W trzecim etapie rozwoju sekwencja traci wstępne *Alleluia*, którego melodia ulega tekstowaniu<sup>10</sup> lub ginie. Po zerwaniu w ten sposób związku tekstowego z *Alleluia*, odpadają omówione wyżej powtarzania melodii przez chór<sup>11</sup>, a wygłos na *a* traci znaczenie

<sup>8</sup> AH 53, nr 62.

<sup>9</sup> AH 53, nr 8. Trzeba tu wspomnieć, że kilka (8?) bardzo dawnych schematów melodyjnych, a więc i sekwencji, nie wykazuje narastania powtórzeń.

<sup>10</sup> Fazą przejściową są może takie fantastyczne teksty jak *Alle-coeleste necnon perenne-luia* (AH 7, nr 98 i 53, nr 97).

<sup>11</sup> Słyszymy o nich jeszcze w XI wieku w Cluny, Nevers i Rouen, ale to już tylko relikty.



eufoniczne<sup>12</sup>, przez co używanie innych samogłosek w ostatnich sylabach klauzul uzyskuje wartość artystyczną równą „rymowi sekwenyjnemu”. Po tych zmianach oderwana od *Alleluia* sekwencja poczęła się rozwijać samodzielnie, pozostając jednak nadal (przynajmniej na pewien czas) utworem lirycznym, ułożonym w retorycznym, niekiedy bardzo bombastycznym stylu, a ujętym w szereg strof, które wszystkie lub w większości wykazywały omówione wyżej narastanie powtórzeń melodii i struktury wersyfikacyjnej<sup>13</sup>. Samodzielny ten rozwój przejawiał się w swobodnym przystosowywaniu odziedziczonych melodii do nowych tekstów, aż wreszcie pękł krąg starych schematów i przy komponowaniu melodii do nowopowstających utworów sięgnięto do zasobów muzyki świeckiej i do samodzielnej kompozycji. Eksperymentatorskie poszukiwania nowych form stworzyły kilka utworów pozostających na uboczu głównego nurtu rozwojowego. Należy do nich parę sekwenji heksametrycznych oraz tzw. „grupa archaiczna”, charakterystyczna dość silnie rozbudowanym rymem, występowaniem partii wierszy miarowych oraz dwukrotnym powtarzaniem łańcucha systemów zwrotkowych i melodyjnych<sup>14</sup>.

Osobno należy powiedzieć o rytmice sekwenji tego okresu. W początkach rozwoju paralelne zwrotki nie wykazują zgodności w rozkładzie akcentów. Wyrabia się ona zwolna (przez ustalenie paralelizmu akcentuacji klauzul), ale w końcu trzeciego stadium już wyraźnie przeważa.

Sekwencje wykonywał pierwotnie solista (we Francji często z towarzyszeniem instrumentów muzycznych). W IX w. spotykamy już śpiew chóralny (zwłaszcza w Niemczech) oraz wykonywanie na przemian przez dwie części chóru (np. mężczyźni i chłopcy), ale solo ginie ostatecznie dopiero w XIII wieku.

Przedstawiony tu obraz początkowego rozwoju sekwenji ma jedynie znaczenie systematyzującej hipotezy; w zachowanych rękopisach IX i X wieku występują wszystkie wymienione wyżej formy współcześnie. Łatwiej niż chronologizacja daje się przeprowadzić lokalizacja poszczególnych typów, z której widać, że sekwencja

<sup>12</sup> Ze stosowaniem stałego wygłosu na *a* możemy się mimo to jeszcze spotykać do XV wieku, zwłaszcza w sekwencjach francuskich.

<sup>13</sup> Bez pary pozostaje najczęściej zwrotka pierwsza i ostatnia.

<sup>14</sup> Datuje się ją zwykle na czwartą ćwierć wieku IX, a rymy wyjaśnia się wpływem iryjskim lub bizantyjskim. Lokalizacja w Saint-Amand-Les-Eaux, w pobliżu Valenciennes, wątpliwa.

powstała i rozwinęła się we Francji (może w Limousin) i stamtąd wcześniej dotarła do Anglii. Niemcy przejęły ją dopiero w trzecim etapie rozwojowym a tamtejsza obfita twórczość sekwencyjna nie stosuje „rymu sekwencyjnego”, przestrzega natomiast paralelizmu w rozkładzie akcentów. Pierwszym jej znanym przedstawicielem jest utalentowany poeta, mnich benedyktyński z klasztoru Sankt Gallen w Szwajcarii, Notker Jakała (zm. 912). Włochy, mało w tej dziedzinie produktywne, nawiązują raczej do Niemiec, Hiszpania zaś do Francji.

Dalszy rozwój sekwencji odbywa się pod znakiem popularyzacji tego rodzaju literackiego i wzmożenia w nim wpływów ludowych. Utwory tzw. okresu średniego (od końca X wieku) otrząsają się z nadmiernej retoryczności, wprowadzają powoli rym (niezależnie od pierwszych prób w „grupie archaiczej”?), zwykle jednosamogłoskowy (niekiedy głębszy) i jeszcze nie będący czynnikiem wierszotwórczym, porządkują coraz bardziej rytmikę, rezygnują z krótkich, nierozczłonkowanych zwrotek, dążąc — z początku nieśmiało, potem coraz wyraźniej — do wprowadzenia zwrotek średniej długości, o wyraźnym podziale na zrównoważone wersy.

Na gruncie tym wyrasta w końcu XI wieku tzw. sekwencja nowego stylu, o stałym, najczęściej trocheicznym toku rytmicznym w różnie jeszcze zbudowanych parach zwrotkowych, w której rym półtorasylabowy jest czynnikiem wierszotwórczym oraz najbardziej odtąd popularna sekwencja hymniczna, o wszystkich zwrotkach jednakowej budowy, różniąca się od hymnu tylko inną dla każdej pary zwrotek melodią. Najświetniejszym twórcą sekwencji dwu ostatnich gatunków jest zakonnik z klasztoru kanoników regularnych św. Wiktora w Paryżu, bretończyk Adam (Adam de St. Victore, zm. 1192).

Twórczość sekwencyjna była jeszcze w pełni sił, gdy w r. 1570 położył jej kres Pius V, który bullą o reformie mszału usunął z niego wszystkie sekwencje, z wyjątkiem czterech, którym udało się już wcześniej utrwalić w liturgii kurii rzymskiej. O przyczynach tego kroku mówiłem już przy tropach.

Ostatnim etapem dziejów omawianego rodzaju literackiego są sekwencje neogalikańskie, wiążące się z partykularnymi reformami liturgii diecezji francuskich w w. XVII—XVIII. Wzorują się one na twórczości Adama od św. Wiktora. Wyszły z użycia w XIX wieku.

Ilość znanych sekwencji przekracza 4500 (prawie wszystkie anonimowe), z czego większość stanowią utwory w „nowym stylu”

i sekwencje hymniczne („styl najnowszy”). Obraz rozwoju tego ciekawego gatunku zaciemnia zatrzymywanie w repertuarze starych utworów i tworzenie kontrfaktur (podkładanie nowych tekstów pod dawne melodie), co stwarzało idealne pole do krzyżowania się wszystkich typów.

Jeśli chodzi o treściową stronę sekwencji, to prawie wszystkie one są pieśniami pochwalnymi na cześć święta, na które przypadają. Rozpoczynają się zwykle wezwaniem do uczczenia uroczystości pieśnią, a kończą modlitwą. Część środkowa to seria pochwał albo też wyliczenie powodów czei i radości, np. króciutki żywot świętego z podkreśleniem jego cnót i zasług. Jest oczywiście wiele sekwencji treściowo inaczej zbudowanych. Spotykamy utwory czysto modlitewne lub wyłącznie pochwalne, nie ma natomiast sekwencji ściśle epiecznych. Św. Tomasz z Akwinu ramy sekwencji *Lauda Sion salvatorem* wyjątkowo wypełnił wykładem dogmatycznym. Niekiedy mamy do czynienia z utworami o konstrukcji dramatycznej, jak *Victimae paschali laudes* Wipona.

Nastrój sekwencji liturgicznej jest z reguły pogodny. Utwory w tonie tragicznym zaczęły dopiero powstawać w XIII wieku, kiedy zatracono już poczucie związku sekwencji z radosnym *Alleluia*. Niektóre z nich, jak np. sekwencja mszy żałobnej, *Dies irae*, oraz sekwencja o Marii pod krzyżem, *Stabat mater dolorosa*, nie były nawet pierwotnie sekwencjami.

W Polsce sekwencja była ulubioną częścią liturgii: mszał krakowski z r. 1532, zawierający ich 164, jest drugim na świecie co do wielkości zbiorem użytkowym tych utworów. Krzyżują się u nas wpływy romańskie z germańskimi, ale zagadnienia tego jeszcze nie zbadano. Własna nasza twórczość przedstawia się skromnie. Ks. Gładysz w cytowanej w bibliografii pracy przyznaje polskie pochodzenie 61 utworom, głównie hymnicznym, z których połowa posiada jego zdaniem niezaprzeczone zalety poetyckie. Autora, o którym możemy coś powiedzieć, znamy tylko jednego. Jest nim Jan z Kępy Łódzia, biskup poznański w latach 1335—1346. Według rocznika włocławskiego, napisał on 5 sekwencji.

Charakterystyczna budowa sekwencyjna bardzo wcześnie rozszerza się na inne rodzaje utworów. Przejmują ją tropy, głównie *verbetae*, zwane też dlatego często *prosaе*, *prosulae*, *prosellae*, jak również kondukty, rozwijające się we Francji około roku 1100 w samodzielny rodzaj muzyczny. Powstają sekwencje religijne Nieliturgiczne (np. słynne 6 żalów Abelarda z r. ok. 1118).

Równoległe z wpływem ludowym na sekwencję również i ona wpływa na twórczość świecką: począwszy od końca X wieku powstaje szereg utworów łacińskich o tematyce świeckiej (często miłosnej lub humorystycznej), ujętych w formę sekwencji. Wiele z nich spotykamy w dwu zbiorach pieśni łacińskich pochodzenia niemieckiego: w *Carmina Cantabrigensia* z 2. połowy XI wieku i *Carmina Burana* z XIII wieku. W utworach pozaliturgicznych budowa sekwencyjna jest swobodniejsza: spotykamy tu częściej zwrotki bez pary, strofy powtórzone więcej niż dwa razy (obok siebie lub w różnych częściach utworu), powtarzanie całych łańcuchów zwrotkowych.

Wyżej mówiłem, że sekwencja upodobniła się ostatecznie do hymnu. Tu trzeba dodać, że i typ hymniczny podlegał wpływom swojej rywalki. Aby uzyskać duże, o urozmaiconej budowie, a mimo to przejrzyste architektonicznie strofy hymnu, poczęto je budować w układzie sekwencyjnym, od nader złożonego po najprostszy (AAB lub ABB). W ten sposób powstały tzw. leichy stroficzne (termin niemiecki), tworzone w języku łacińskim od XII wieku. Systematyk form pieśni średniowiecznej, F. Gennrich, dzieli ten rodzaj na *Strophelai* (zwrotka o budowie np. AABB), *reduzierter Strophelai* (np. AABA), *Laiausschnitt I* (np. ABB), *II* (np. AABB) i *III* (np. AAB).

Znaczenie sekwencji w dziejach formy poezji europejskiej polega na tym, że przelamała ona (wespół z tropem) zaskorupiałą tradycję ograniczania się do stworzonych w starożytności systemów stroficznych, zburzyła zwrotkę, by ją potem odbudować na odpowiadającej formie językowej bazie sylabiki i sylabotonizmu w nieporównywalnym z rzymskim antykiem bogactwie kształtów. Prowansalczycy i Francuzi przejęli formę sekwencji od swoich *lais* i *descorts*, Niemcy od *Leiche*, a w pochodnych od niej formach stroficznych zawiera się większość liryki miłosnej średniowiecza.

## II. POCZĄTKI PIEŚNI KOŚCIELNYCH W JĘZYKACH LUDOWYCH

W kościele łacińskim udział wiernych-laików w śpiewie liturgicznym był w starożytności dość znaczny, z biegiem czasu jednak coraz więcej śpiewów dotąd masowych poczęli wykonywać zawodowi kantorzy. W IX wieku śpiewała ludność romańska na procesjach *Kyrie eleison* litanijne bez liczby i miary, a podczas mszy już tylko krótkie odpowiedzi celebransowi w rodzaju *Amen* lub *Et cum spiritu tuo*, ewentualnie jeszcze *Kyrie* (na przemian z klerem), rzadko *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei*. Lud romański nie dążył do utrzymania swego stanu posiadania ani do uzyskania jakiegoś no-

wego sposobu udziału w nabożeństwie (z tej dążności wyrosły w krajach nieromańskich ludowe pieśni kościelne). Odpychany od czynnego uczestnictwa w liturgii przez wyodrębniający się coraz ostrzej spośród ogółu wiernych kler, zadowalał się lud uczestnictwem biernym. Literacka łacina kantorów i lektorów była mu zrozumiała i słuchanie jej dawało pożądane przeżycia religijne. Po pewnym czasie język kościelny przestał być w krajach romańskich łatwo zrozumiały, ale obcy nie stał się nigdy. Toteż francuska pieśń kościelna powstała właściwie dopiero w XVI wieku wśród hugenotów. Włoskie *laude* franciszkańskie datują się już od XIII wieku, ale nie były one pieśniami masowymi: służyły raczej do nabożeństw prywatnych bractw i świeckich zakonów rozwijającego się mieszczaństwa.

Zupełnie inaczej przedstawia się ta sprawa na gruncie germańskim. Przy chrystianizacji plemion niemieckich, szczególnie energicznie przeprowadzanej w czasach karolińskich, próbowano zaszczerpić te same formy współudziału ludu w liturgii, jakie istniały współcześnie w świecie romańskim. Usiłowania te natrafiły na bierny opór społeczeństwa i po kilku bezskutecznych nakazach zrezygnowano z resztek czynnego udziału laików we mszy. Udało się wprowadzić tylko śpiewanie *Kyrie eleison* na procesjach. Wezwanie to (*Kyrie eleison*) było tak silnie propagowane przez kościół, że zdołało się zakorzenić wśród ludu, który mu począł przypisywać znaczenie wręcz magiczne. Zastosowanie było bardzo szerokie. Kapitularze i postanowienia synodalne nakazują śpiewanie *Kyrie eleison* na procesjach, pogrzebach, w drodze do kościoła i z kościoła, przy wypędzaniu i spędzaniu bydła. *Kyrie eleison* rozbrzmiewało również w bitwach podczas ataku. Popularność pociągnęła za sobą deformację fonetyczną: obok *Kyrieleison* spotykamy *Kirleise*, *Kirleis* itp.

Kiedy religia chrześcijańska wrosła wreszcie w świadomość społeczną plemion niemieckich, okrzyk *Kyrie eleison* nie wystarczał. Został on na wzór tropów łacińskich poszerzony o krótkie prozaiczne teksty niemieckie, dla których pierwowzory wzięto z litanii do wszystkich świętych. Pierwsze tego typu tropy powstały prawdopodobnie w IX wieku, najstarszy jednak przekaz tekstowy odnosi się do roku 973. W tym to roku, podczas wprowadzenia na stolicę praską biskupa Dethmara, śpiewał książę Bolesław II i moiżni: „*Christe keinado, kirie eleison. Und die halliegen alle helfuent unse, kyrie eleison et caetera*”. Znamy jeszcze kilka tego rodzaju prymitywnych tropów.

Na dalszym etapie rozwoju były większe tropy ujęte już w formie poetycką, z *Kyrie eleison* jako refrenem zwrotki. Jeden taki utwór powstał jeszcze w IX wieku. Jest nim 3-zwrotkowa pieśń o św. Piotrze, zachowana w rękopisie fryzyńskim. Była ona przeznaczona na procesje lub pielgrzymki, podczas których miała zastąpić jednostajne *Kyrie eleison*. Charakterystyczną jej cechą jest dość rozbudowana melizmatyka (do 3 nut na sylabę). Kompozytor nie mógł się widocznie wyzwolić spod wpływu gregorianiki. Późniejsze pieśni mają melodykę coraz prostszą (pomijam tu religijne utwory artystyczne minnesängerów i meistersingerów).

Z innego źródła, a mianowicie z chęci zastąpienia epiki rodzimej przez epikę o tematach chrześcijańskich, wynikają takie utwory IX wieku jak epos ewangeliczny Otrfida i 5-zwrotkowy utwór balladowy o św. Gallu, dzieło santgalleńskiego benedyktyna Ratperta, zachowany tylko w łacińskim przekładzie. Na wszystkie tego rodzaju utwory było jednak jeszcze za wcześnie i nie zdołały się one przyjąć między ludem na stałe.

Rzeczywiście popularne pieśni niemieckie — ciągle z refrenem *Kyrie eleison*, choćby były tropem do innego śpiewu kościelnego lub zupełnie samodzielnymi utworami — powstają dopiero w XII wieku. Nazwa ich, *Kirleis*, potem *Leis*, wskazuje jasno na ich genezę. Bodaj pierwszą z nich jest trop do sekwencji *Victimae paschali laudes*, przeznaczony do śpiewania podczas misterii wielkanocnych — *Christ ist erstanden*.

Trzeba tu wspomnieć o ciekawej cesze najstarszych pieśni niemieckich (a również czeskich i polskich): im któraś z nich była bardziej popularna, tym bardziej rosła ilość jej zwrotek. Jest to jakby wtórne tropowanie tropu. Obserwujemy to zjawisko na *Christ ist erstanden*, *Bóh všemohúci*, *Svatý Václave*, *Bogurodzicy*. Doczepiane zwrotki były niekiedy tworzone jako dodatki, niekiedy przywędrowywały z innych pieśni, niekiedy są to dawne, samodzielne, krótkie tropy, które, usunięte ze swego poprzedniego miejsca, przyłączyły się do popularnego utworu<sup>15</sup>.

Kiedy religia chrześcijańska dotarła do krajów zachodniej Słowiańszczyzny, i tu wprowadził kościół śpiewanie *Kyrie eleison* jako czynność liturgiczną ludu. Nie zawsze się to udawało, jak widzimy

<sup>15</sup> O najstarszej epoce religijnej poezji niemieckiej informuje dotąd najlepiej H. Hoffman von Fallersleben, *Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit*. 2. Ausg. Hannover 1854.

na przykładzie biskupa merseburskiego Boso (969—970): wierni jego diecezji przekreśli złośliwie *Kyrie eleison* na *v kri volša* (w krzewie olszyna)<sup>16</sup>. W Czechach śpiewał lud jeszcze w roku 973 *Kyrie eleison*, przyswojone potem fonetycznie jako *Krleš*. W XI wieku rozszerzono to wezwanie do pieśni *Hospodine pomiluj ny*, której melodia wywodzi się wprost z intonacji głośnej, masowej recytacji. Dalsze 3 stare kierleszowe pieśni czeskie pochodzą z następnych wieków: *Svatý Václave* z końca XII lub początku XIII, *Bóh všemohúci* i *Ježu Kryste štědrý kněže* z XIV<sup>17</sup>.

*Kyrie eleison* jako pieśń ludowa dotarło również i do Polski. Według latopisu wołyńskiego, Polacy śpiewali *Kierlesz* (Керльсшь) w bitwie pod Jarosławiem w roku 1249. Spolszczoną formę *kierlesz* należy wywieść od czeskiego *krleš*. Nawet drukowany w roku 1532 mszał krakowski jeszcze zawiera jasny cytat z *Ordo Romanus vetus*<sup>18</sup>, nakazujący śpiewanie *Kyrie eleison* przez lud na procesji litanijnej.

Jak w Niemczech czy Czechach, tak i u nas z chwilą wrośnięcia religii w świadomość społeczną powstała konieczność podania ludowi pieśni polskiej. To zamówienie społeczne zostało u nas wykonane od razu w sposób nader artystyczny dzięki *Bogurodzicy*.

### III. TROPY I SEKWENCJE W LITERATURZE POLSKIEJ DO POŁOWY XVI WIEKU

#### A. TROPY

##### 1. Bogurodzica.

Ogromną literaturę przedmiotu i jej sprzeczne wnioski omawia najlepiej Łoś<sup>19</sup> i Kossowski<sup>20</sup>. Prawie wyczerpującą bibliografię, doprowadzoną do r. 1937, można znaleźć w książce: J. Birkenmajer, *Bogurodzica dziewica. Analiza*

<sup>16</sup> To, co Józef Birkenmajer (*Zagadnienie autorstwa „Bogurodzicy”*. Gniezno 1935, s. 98—100) pisze o pieśni słowiańskiej biskupa Boso, polega na nieporozumieniu. „Słowiańskie słowa” to tekst *Wierzę i Ojeze Nasz*. Jego interpretacja słów Thietmara *aeleri stat in fructum* jest również błędna.

<sup>17</sup> O początkach czeskiego pieśniarstwa religijnego informuje Z. Nejedlý w dwu pracach: *Dějiny předhusitského zpěvu v Čechách*. Praha 1904, oraz *Počátky husitského zpěvu*. Praha 1907. — Pisząc o czasie powstania „3 starych kierleszowych pieśni czeskich”, mam na myśli ich zwrotki pierwotne, bez późniejszych dodatków.

<sup>18</sup> Zbiór przepisów i tekstów liturgicznych, który powstał w wieku X w klasztorze św. Albana w Moguncji i już współcześnie ogromnie rozszerzył się po całej katolickiej Europie.

<sup>19</sup> J. Łoś, *Początki piśmiennictwa polskiego*. Wyd. 2. Lwów 1922, s. 348—394.

<sup>20</sup> R. Pilat, *Historia literatury polskiej w wiekach średnich*. Oprac. S. Kossowski. Cz. I. Warszawa 1926, s. 257—278.

tekstu, treści i formy. Lwów (1937), s. 181—189. Powiększyć ją trzeba obecnie o następujące pozycje:

1. J. Krzyżanowski, *Historia literatury polskiej*. T. 1. Warszawa 1939, s. 49—51.

2. Z. Jachimecki, *Muzyka polska w rozwoju historycznym od czasów najdawniejszych do doby obecnej*. T. 1. Kraków 1948, s. 7—25.

3. M. Dłuska, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*. T. 1. Kraków 1948 (Prace Komisji Językowej P.A.U. nr 33), s. 74—89.

4. P. Bańkowski, *Dwa teksty „Bogurodzicy” w dwóch rękopiśmiennych statutach litewskich z I-ej połowy XVI w.* Archeion 18 (1948), s. 159—184, 7 tablic.

Przytaczanie i omawianie poszczególnych poglądów na *Bogurodzicę*, których jest prawie tyle, co jej badaczy, zajęłoby zbyt wiele miejsca. Ograniczę się tu do zreferowania tych obcych i własnych hipotez, które dają najprawdopodobniejsze i konsekwentne wyjaśnienie zagadek tej pieśni.

#### a) Przekazy

Począwszy od najstarszego zapisu z początku XV wieku do połowy wieku XVI dysponujemy 13 przekazami, z tego 2 przekładami łacińskimi<sup>21</sup>. Większość z nich robi wrażenie zapisów z pamięci, nie odpisów. 5 (3 polskie i 2 łacińskie) posiada nuty. Oto ich lista:

A. Kraków, Biblioteka Jagiellońska, rkps 1619: kazania przepisane w r. 1407 przez wikarego w Kęyni, Macieja z Grochowa. — 2 pierwsze zwrotki z melodią na przedniej wyklejce wyszły spod innej, ale współczesnej ręki.

B. Kraków, Biblioteka Jagiellońska, rkps 408: *Decisiones Rotae*, 1408. — 13 zwrotek wpisano po r. 1408, ale jeszcze w 1. poł. XV w.

C. Warszawa, Biblioteka Narodowa, rkps 3153 (dawniej: Lat. I Q. 89): kłosek z XV w. — 19 zwrotek wpisano w 2. poł. XV w.

D. Cieszyn, Muzeum Miejskie, rkps ze zbiorów Szersznika: tyniecki gra-duał maryjny z XV/XVI w., oprawiony w r. 1526 — *Bogurodzica* występuje tu 3 razy:

1. tekst polski — 18 zwrotek, z melodią do 7 pierwszych.

2. tekst łaciński I—11 zwrotek z melodią.

3. tekst łaciński II — 11 zwrotek, z melodią do 3 pierwszych.

Przy tym tekście znajduje się ciekawa uwaga o odpustach za śpiewanie *Bogurodzicy*<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Przekazy A — C, D<sub>1</sub>, E—G, K — J są najłatwiej dostępne u J. Birkenmajera, o.c., s. 13—32. Przekazy H i I opublikował P. Bańkowski, o.c., s. 165—166 i 7 tablic (przekaz H tylko w niezupełnie czytelnych fotografiach). Przekazy D<sub>2</sub> i D<sub>3</sub> (przekłady łacińskie) opublikował częściowo J. Łoś, o.c., s. 355.

<sup>22</sup> Oto tekst tej notatki: „*Indulgentie super predictam Canticam. Polonia fidei catholicam per sanctum Adalbertum suscepit Anno domini 966. Idem sanctus Episcopus canticam videlicet Bogurodzicza composuit Addiciens multas indulgentias cristifidelibus cantantibus vel audientibus xta dies indulgentiarum. Sbhigneus Episcopus Cracouiensis addidit xta dies. Item Nicolaus premisliensis Episcopus etiam xta dies. Item Paulus Camyenyecensis episcopus etiam xta dies. Item Wladislawiensis seu Cuyawiensis etiam xta. Summa tocius indul-*



- E. Częstochowa, biblioteka klasztoru jasnogórskiego, rkps z XV/XVI w. — 18 zwrotek, z nutami dla części pierwszej zwrotki.
- F. Sandomierz, Biblioteka Seminarium Duchownego, rkps z XV w. — 14 zwrotek wpisano na wyklejce na przełomie XV/XVI w.
- G. Tekst drukowany w *Statutach Łaskiego* z r. 1506. — 15 zwrotek.
- H. Warszawa, Biblioteka Narodowa, rkps Zam. Cim 77: ruski tekst *Statutu litewskiego* z l. 1529—1539 — 18 zwrotek cyrylicą.
- I. Kórnik, Biblioteka Kórnicka, rkps 898: łaciński tekst *Statutu litewskiego* z l. 1529—1564 — 16 zwrotek.
- K. Tekst drukowany w *Statutach Taszyckiego* z r. 1532 — 15 zwrotek.
- L. Tekst drukowany w *Cohortatio Sarmaticarum ecclesiarum* Mateusza z Kościana z r. 1543 — 15 zwrotek.

Ponieważ *Bogurodzica* rozpowszechniała się głównie drogą ustną, zachowane jej zapisy nie dadzą się prawie zupełnie zhierarchizować, Każdy przekaz daje tekst cokolwiek inny, zwłaszcza w dalszych zwrotekach. W związku z tym restytucja tekstu pierwotnego okazała się nie dla wszystkich części wykonalna. Dla późniejszych dodatków nie należy jej wcale przeprowadzać.

#### b) Podział na części

*Bogurodzica* nie jest utworem jednolitym, ale zlepkiem grup heterogenicznych tropów, pochodzących z różnych czasów, a złączonych w jedną całość automatyzmem wspólnego wykonywania. Na podstawie struktury wersyfikacyjno-melodyjnej da się przeprowadzić podział na następujące części:

- I. Zwrotki 1—2 zakończone refrenem *Kyrie eleison*. Jest to część najstarsza.
- II. Zwrotki 3—6, tzw. pieśń wielkanocna.
- III. Zwrotki dalsze, tzw. pieśń pasyjna z dodatkami okolicznościowymi.

Części te zostaną poniżej kolejno omówione.

Część I. Jest to trop, a właściwie dwa tropy, do litanijnego *Kyrie eleison* (*Leise*). Budowa wersyfikacyjna, w każdej zwrotce inna, wzoruje się na najkunsztowniejszych tropach o budowie sekwencyjnej. Przytaczam tu tekst według przekazu A:

|       |                 |   |                 |   |
|-------|-----------------|---|-----------------|---|
| I. 1. | Bogurodzica     | 5 | 2. U twego syna | 5 |
|       | dziewica,       | 3 | gospodzina      | 4 |
|       | Bogiem sławiena | 5 | matko zwolena   | 5 |
|       | Maryja,         | 3 | Maryja,         | 3 |

*genciarum ducenti quadraginta dies indulgenciarum a cantica Bogurodzycza concessarum ab his patribus*". Między słowem *Item* a *Wladislawiensis* opuścił przepisywacz jednego biskupa oraz imię drugiego (włocławskiego). Wymienieni z imienia biskupi to: Zbygniew Oleśnicki (1423—1455), Paweł Mikolajowic (1428—1453) oraz Mikołaj z Błażejowic (1452—1474).

|                        |                 |   |                  |   |
|------------------------|-----------------|---|------------------|---|
| 3.                     | Zyszczy nam,    | 3 | 4. Spuści nam.   | 3 |
| 5. <i>Kyrieleison.</i> |                 |   |                  |   |
| II. 1.                 | Twego dzieła    | 4 | 2. Usłysz głosy, | 4 |
|                        | krzyciela,      | 3 | napeliń myśli    | 4 |
|                        | Bożycze,        | 3 | człowiecze.      | 3 |
| 3.                     | Słysz modlitwę, | 4 | 4. A dać raczy,  | 4 |
|                        | jaż nosimy,     | 4 | jegoż prosimy:   | 4 |
| 5.                     | A na świecie    | 4 | 6. Po żywocie    | 4 |
|                        | zbożny pobyt,   | 4 | rajski przebyt.  | 4 |

7. *Kyrieleison.*

Od razu rzuca się w oczy nadzwyczajna kunsztowność budowy. Wszystkie *semiversiculi*, na jakie podzieliłem dwie pierwsze strofy *Bogurodzicy*, występują w paralelnych parach jak w sekwencjach. Paralelizm ten dotyczy zarówno podziału na jednakowo długie kolony (niekiedy występuje częsta we wczesnych sekwencjach niezgodność o 1 sylabę), jak i jednakowego rozkładu rymów. Stale rymują się ze sobą klauzule paralelnych *semiversiculi*, a prócz tego występują rymy klauzul kolonów albo wewnątrz tego samego, albo z odpowiednią klauzulą paralelnego *semiversiculus*. Rymy nie są jednolitej głębokości: 7 półtorasylabowych, 3 jednosylabowe, 1 półsylabowy (wygłosowej samogłoski); 2 paralelnych kolonów nie zrymowano<sup>23</sup>. Rymy pierwszej zwrotki wykazują prócz tego cechę łączącą je ściśle z sekwencjami francuskimi: wszystkie zawierają w ostatniej sylabie samogłoskę *a*. Nie może być to przypadkiem. Zwrotka druga tego nie zna. W związku z tym powstaje pytanie, czy pierwsza część *Bogurodzicy* nie ma dwu autorów, jak sądził Jachimecki, a przed nim inni, opierając się głównie na różnicach w układzie melodii. Jest to możliwe, ale nie konieczne. Autor mógł ułożyć każdy trop innym systemem, a za jednym autorstwem przemawia fakt następujący: obie zwrotki wykazują tak samo szeroko rozbudowany paralelizm treściowy równoległych *semiversiculi*. Antyteza *Bogurodzica* — *dziewica* ma swój odpowiednik w antytezie *U twego syna* — *gospodzina, sławiena* stoi w tym samym miejscu *semiversiculus* co *zwołena*, II 3 jest paralelą do II 4 a II 5 do II 6 itd.

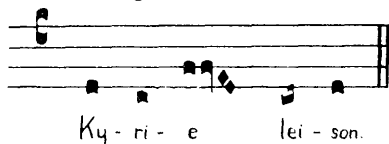
<sup>23</sup> Ze względu na nieustaloną dotąd systematykę rymów, dzielę je mechanicznie na półtorasylabowe (—ATAT/ —ATAT), jedno sylabowe (—TAT/ —TAT) i półsylabowe (—AT/ —AT). W tekście oznaczam je następująco: 1½ — półtorasylabowe; 1 — jednosylabowe; ½ — półsylabowe; 0 — wiersze niezrymowane.

Prócz wzorowania się na schematach wersyfikacyjnych poezji łacińskiej widać wyraźnie naśladowanie typowych zwrotów, wypracowanych w twórczości sekwencyjno-tropowej. Trzeba tu podkreślić za Józefem Birkenmajerem, że paralele te odnoszą się tylko do wcześniejszych, przedhymnicznych sekwencji (i tropów), powstałych w okresie do XI wieku.

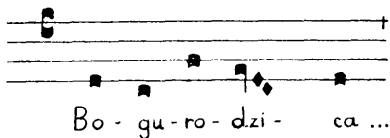
O czasie powstania utworu może nam powiedzieć jego język, który, choć unowocześniany w XIV i XV wieku, zachował cechy starsze niż język *Kazań świętokrzyskich*. Należą do nich: *Bogurodzica*, *dziela*, *Bożycze*. Archaizmem jest również zachowanie wygłosowego *-i* 2. os. l. p. rozkaźnika tylko pod pierwotnym akcentem i zanik jego pozycji nieakcentowanej. O formach *stawiena*, *zwołena* bez przegłosu *e* w *o* nie można definitywnie powiedzieć, czy są one archaizmami, czy późniejszą czechizacją. Lehr-Splawiński, który dokładnie zanalizował język pierwszej części *Bogurodzicy*, doszedł do wniosku, że można ją odnosić nawet do okresu powstania „złotej bulli języka polskiego”, a więc do 1. połowy XII wieku. Ze względów muzycznych (o czym niżej) nie jest możliwe pewne datowanie pieśni na czas przed XII wiekiem; jako możliwy czas powstania dwu pierwszych zwrotek otrzymujemy więc w. XII i XIII. Dokładniejszej daty nie da się właściwie ustalić, ale wspomniany jeszcze w r. 1249 *kierlesz*, pod którym należy rozumieć śpiew samego tego słowa, skłania do przypuszczenia, że pierwsza część *Bogurodzicy* powstała w połowie lub w 2. połowie XIII wieku.

Osobno należy powiedzieć o melodii. Słowo *Bogurodzica* ma melodię identyczną z melodią *Kyrie eleison* litanii do wszystkich świętych pochodzenia prawdopodobnie nadreńskiego, przechowaną w najwcześniejszym swoim zapisie w rękopisie Biblioteki Uniwersyteckiej w Graz, nr 807, z XII wieku<sup>24</sup>. Fakt ten zupełnie już utrwala

<sup>24</sup> P. Wagner, *o.c.*, Teil 3, s. 262—263:



A oto początek melodii *Bogurodzicy* w przekładzie A:



teżę, że *Bogurodzica* jest tropem do *Kyrie eleison*. Litanie śpiewano w Polsce na tę melodię w XIV w. i później; od kiedy — nie wiadomo. Dalszy ciąg melodii pieśni można uważać za przetworzenia motywu początkowego, co jest w tropach zjawiskiem pospolitym. Podczas gdy tekst ma budowę sekwencyjną, melodia jej nie zna. Kompozytor opracował ją w stylu antyfoniczno-responsorialnym, jaki wytworzył się chyba w XI wieku i w którym napisano wiele łacińskich antyfon procesjonalnych, a także i tzw. końcowe antyfony mariańskie, m. in. *Salve regina*. Posługując się kilkoma ciągle powtarzanymi motywami, zbliża się w tym styl melodii *Bogurodzicy* do stylu melodii św. Hildegardy z Bingen (zm. 1179). Dość bogata melizmatyka (do 4 tonów na sylabę) jest jedną z cech stylu antyfoniczno-responsorialnego. Inna właściwość melodii *Bogurodzicy* — unikanie 6. tonu skali (*h* występuje tylko 1 raz) — dowodzi sprzeczności między teorią chorałową, z jaką zapoznał się kompozytor w jakiejś archaizującej, najprawdopodobniej klasztornej szkole śpiewaczej, a jego poczuciem melodyjnym. Teoria żądała, by 1 (dorycka) tonacja zawierała *h*. Zastępowanie *h* przez *b* piętnowano jako, wprowadzenie *modus lascivus*. Poczucie melodyjne kompozytora, oparte o skale ludowe, interpretowało tę tonację jako *moll*, zmieniając odpowiednio do tego *h* na *b*. Aby się nie narazić na zarzuty i nie sprzeniewierzyć swemu słuchowi, omijał on 6. ton skali, jak tylko mógł. To samo zjawisko występuje w pochodzącej z 1. poł. XI w. sekwencji *Victimae paschali laudes*.

Twórcą melodii pierwszej części *Bogurodzicy* był najprawdopodobniej autor jej tekstu, oczywiście duchowny, ale z której diecezji pochodził i czy rzeczywiście należał do kleru zakonnego, tego nigdy wiedzieć nie będziemy.

Celem, jaki postawił przed sobą twórca pierwszych dwu zwrotek *Bogurodzicy*, było danie wiernym tekstu, który by zastąpił śpiewane dotąd na procesjach itp. jednostajne, litanijne *Kyrie eleison*. Że zwrócił się on w pierwszej zwrotce do Marii, a w drugiej do Boga, z powołaniem się na św. Jana Chrzciciela, nic w tym dziwnego: byli to święci występujący na samym początku litanii. Być może, na wybór tych pośredników wpłynął również pewien typ obrazów kościelnych, tzw. *trimorphion*, przedstawiający Chrystusa między Marią i św. Janem Chrzcicielem, modlącymi się do niego. Typ ten powstał na Wschodzie, ale był znany i na obszarach o liturgii łacińskiej. Prośby pieśni są najogólniejsze, jak przystało na wszechużyteczny śpiew ludowy.

*Bogurodzica* przechodząc z ust do ust ulegała daleko idącym deformacjom, tak tekstowym jak i melodyjnym; tekst *A* jest od nich prawie wolny. Jedynie druga część pierwszej strofy (*U twego syna gospodzina, matko zwolena Maryja, Zyszczy nam, spuści nam*) nie wydaje się być zachowana w brzmieniu pierwotnym, gdyż nie daje żadnego zrozumiałego sensu. Aby ten sens uzyskać, usuwał Brückner przyimek *U* wbrew wszystkim przytoczonym wyżej rękopisom, Birkenmajer zaś przyjmował lekcję *Zyszczy nam spust winam*, występującą dopiero u Mateusza z Kościana (1543)<sup>25</sup>. Obie te próby nie są zbyt przekonujące. Prawdopodobniejsza jest hipoteza następująca:

1. *U twego syna* należy odnieść nie do orzeczenia, ale do imiesłowu *zwolena*. W ten sposób *Bogurodzica* rozpoczynałaby się dwoma równoległymi grupami wołaczy:

*Bogurodzica dziewica, Bogiem sławiona Maryja,  
U twego syna gospodzina matko zwolena Maryja...*

2. Pozbawione obecnie dopełnienia rozkazniki posiadały je w zaimkach anaforycznych *ji*, znajdujących się dawniej po każdym rozkazniku, a zatraconych na skutek asymilacji do końcowego *-i* tych rozkazników. Tak więc zakończenie pierwszej zwrotki brzmiałoby pierwotnie:

*Zyszczy ji nam, spuści ji nam. Kyrieleison.*

Zaimek anaforyczny odnosiłby się oczywiście do Jezusa. Hipoteza ta, nawiasowo postawiona przez Łosia, wprowadza najmniejsze zmiany do przekazanego przez rękopisy tekstu, wywołuje jednak poważne zastrzeżenia natury teologicznej.

Zwrotka druga jest w przechowanej postaci zupełnie zrozumiała, można jednak przypuszczać, że jej 5. *semiversiculus* brzmiał pierwotnie

*Da na świecie zbożny pobyt,*

co w niektórych przekazach dało *A na...*, w niektórych *Daj na...*

Część II. Stanowią ją zwrotki 3–6. Podczas gdy o pierwszej części *Bogurodzicy* można tylko przypuszczać, że nie pochodzi od jednego autora, druga bezwzględnie składa się z dwu odrębnych

<sup>25</sup> Należy jednak zaznaczyć, że w przekładach łacińskich *Bogurodzicy*, zawartych w *Graduale tynieckim* (przekazy *D*<sub>2</sub> i *D*<sub>3</sub>) ustęp ten brzmi: „*Luceris veniam et miserere*”, z czego wolno wnioskować, że wersja „*Zyszczy nam spust winam*” była już wówczas, na przełomie w. XV i XVI, w użyciu.

odeinków. Odeinek pierwszy to trzy zwrotki wielkanocne (3—5) o następującej budowie wersyfikacyjno-melodyjnej<sup>26</sup>:

|         |                |                                      |                |         |                  |                     |
|---------|----------------|--------------------------------------|----------------|---------|------------------|---------------------|
| zwr. 3. | $\alpha$<br>8a | $\beta$<br>$\overbrace{3b \quad 3b}$ | $\gamma$<br>6a | zwr. 5. | $\delta_1$<br>9e | $\varepsilon$<br>7f |
|         | $\alpha$<br>8a |                                      |                |         |                  |                     |
| zwr. 4. | $\alpha$<br>8c | $\beta$<br>$\overbrace{3d \quad 3d}$ | $\gamma$<br>6c |         | $\delta_2$<br>9e |                     |
|         | $\alpha$<br>8c |                                      |                |         |                  |                     |

Odeinek drugi to zwrotka o Adamie (6). Ma ona ten sam schemat co zwrotka 3. lub 4.

Odeinek pierwszy zapożyczył swą melodię i formę wierszową z tropu łacińskiego do końcowego *Alleluia* antyfony procesjonalnej *Cum rex gloriae*, opowiadającej o zstąpieniu Chrystusa do otchłani. Występuje ona w południowo-niemieckich rękopisach liturgicznych już w X wieku, znajduje się też w powstałym niedługo po r. 950 w Moguncji „rzymsko-niemieckim pontyfikałe z X w.”. Pierwotnym jej przeznaczeniem była nocna procesja wielkanocna (*elevatio crucis*), rychło jednak poczęto jej używać na wszystkich procesjach odbywanych w czasie wielkanocnym. Antyfona ta przybyła do Polski, wraz ze wspomnianym wyżej pontyfikałem, chyba niedługo po wprowadzeniu chrześcijaństwa i przetrwała dotąd, choć w innych krajach już o niej dawno zapomniano. Zamyka ją ogromne, rozciągające się poprzez około 90 tonów *Alleluia*, którego melodia, nader finezyjnie zbudowana, wykazuje rzadki dwustopniowy układ trójdzielny:

|          |               |            |               |   |
|----------|---------------|------------|---------------|---|
| $\alpha$ | $\beta\gamma$ | $\delta_1$ | $\varepsilon$ | Motyw $\beta\gamma$ jest wariantem $\alpha$ . |
| $\alpha$ |               | $\delta_2$ |               |   |
| $\alpha$ | $\beta\gamma$ |            |               |   |
| $\alpha$ |               |            |               |   |

<sup>26</sup> Przy przedstawieniu schematów wersyfikacyjno-melodyjnych wzorowałem się na cytowanym w bibliografii dziele F. Genricha, wprowadziłem jednak pewne zmiany ze względu na przyjęte już u nas znakowanie. Symbole oznaczające motywy melodyjne piszę nad symbolami oznaczającymi części tekstu słownego. Jeżeli jakiś motyw lub grupa motywów (zdanie) powtarza się bezpośrednio po sobie kilka razy, piszę odpowiednie zespoły symbolów jeden ponad drugim, przedzielając linią przerywaną (-----). Liczby wyrażone

W związku z modą tropowania i to *Alleluia* otrzymało trop substytucyjny — *Triumphat Dei filius*, względnie — jak brzmi inny wariant tekstu — *Alle — Dei filius*. Tekst ułożono i podstawiono pod melodię w ten sposób, że otrzymano pieśń sylabiczną. Schemat wersyfikacyjny jest następujący:

$$\begin{array}{cccc|ccc} 8 & 8 & 6 & 6a & & & \\ \hline 8 & 8 & 6 & 6a & 9a & 9a & 6a + \textit{Alleluia} \end{array}$$

Wiersze z dopisanym *a* wykazują rym sekwencyjny. Innego rymowania w utworze nie ma.

Najstarszy znany mi przekaz tego tropu znajduje się w agendzie klasztoru premonstratkańskiego św. Wincentego we Wrocławiu, pochodzącej z lat 1280—1330, a raczej z ostatniego dziesiątka lat tego okresu<sup>27</sup>. Ostateczne wyjście tego utworu z użycia w Polsce

dużymi cyframi arabskimi oznaczają ilości sylab kolonów (wersów), a następujące po nich małe litery łacińskie — rymy. Duże litery greckie symbolizują zdania muzyczne, małe — motywy. Następująca po literze greckiej mała cyfra arabska ( $\alpha_1$ ...) sygnalizuje, że mamy tu do czynienia z wariantem danego motywu, poprzedzająca literę duża cyfra arabska z kropką (1.x ...) — że występuje tu melodyjna progresja.

A oto kolejność, w jakiej należy przeczytać przedstawiony na poprzedniej stronie schemat strukturalny:

|    |    |    |    |
|----|----|----|----|
| 1. | 3. |    |    |
| 2. |    | 7. |    |
| 4. |    | 8. | 9. |
| 5. | 6. |    |    |

<sup>27</sup> Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, rkps I Q 205. Datowanie tego rękopisu zawdzięczam uprzejmości prof. Mariana Morelowskiego, który mi również zwrócił uwagę na związki tej agendy z liturgią diecezji leodyjskiej. A oto tekst tropu w tym przekazie:

Triumphat Dei filius  
ab hoste superbissimo  
resurgens a morte,  
delens eam sua.  
Latronem sero flebilem  
coniunctum beatissimis  
perduxit ad regna,  
quo iturus erat.  
Petrum cum ceteris visitat  
omnesque flebiles consonant  
semper voce pia — alleluia.

przypada na wiek XIX. Mimo że przekazy tropu pochodzące z innych krajów są nieliczne i późne<sup>28</sup>, nie chciałbym szukać jego ojczyzny w Polsce, ale raczej na francuskim obszarze językowym, np. w Walonii, a to ze względu na rym sekwencyjny. Jako czas powstania wchodzi w rachubę wieki XI—XIII.

Prosta przy całej kunsztowności układu, a tonacją durową i sylabiznością zbliżona do pieśni ludowych melodyka tropu skłoniła jakiegoś polskiego duchownego do przyswojenia go naszemu pieśniarstwu. Utwór jego, powstały najprawdopodobniej w początku lub w 1. połowie XIV wieku, to właśnie pierwszy odcinek drugiej części *Bogurodzicy*. Jest to nadzwyczaj swobodna parafraza tekstu łacińskiego, ujęta jako wykład katechizmowy o tym, że Chrystus przez swą mękę i śmierć zwyciężył szatana i zapewnił ludziom niebo. Autor zrymował kunsztownie i konsekwentnie klauzule kolonów, przeprowadzając przy tym podział na większą ilość kolonów niż w oryginale. Połączeń rymowych półsyłabowych jest 5, półorasylabowych 4.

Możemy przypuszczać, że pierwotnie śpiewano pieśń polską zaraz po jej odpowiedniku łacińskim, z czasem jednak została ona z tego miejsca usunięta, najprawdopodobniej na skutek konkurencji ze strony tropu łacińskiego (w dwu innych wypadkach — o czym niżej — z polskiej procesji wielkanocnej wypadł właśnie trop łaciński, a pozostał polski) i przeszła do dalszych, mniej nasyconych śpiewami liturgicznymi części procesji. Tam spotkała się ze śpiewaną już od dawna na procesjach *Bogurodzicą* i pozbawiona własnego liturgicznego punktu oparcia, przylgnęła do niej jako jej druga część.

Przekazy nie dają nam tekstu jednobrzmiącego. *F*—*L* mają nie *Nas dla wstał z martwych*, ale *Narodził się nas dla* (lub *dla nas*), co może łączy się ze śpiewaniem *Bogurodzicy* (już złożonej z trzech części) w czasie świąt Bożego Narodzenia. Pierwsze dwa kolony trzeciej (piątej z całości) zwrotki kończą się w przekazie *B* słowami: *zawiernie — zaśmiernie*. Inne przekazy mają tu *bezmiernie — zawiernie* itp., z wyjątkiem *F*, który oba kolony kończy słowem *zawiernie*. Pierwotność wersji przekazu *B* nie jest pewna. Pewne jest natomiast, że rozpoczynający tę zwrotkę zaimbek względny *Jenże* w intencji autora dotyczył Chrystusa, a nie wymienionego

---

<sup>28</sup> Drukowana agenda ołomuniecka z r. 1498 oraz rękopisy bibl. klasztoru w Sankt Gallen, nr 1290 (z r. 1582) i 1262 (z r. 1583). Pierwszy z tych rękopisów nakazuje, drugi zaś znosi śpiewanie *Alle- Dei filius* po *Cum rex gloriae Christus*.



w ostatnich słowach poprzedniej strofy *człowieka pierwszego*. Kiedy późniejsi wykonawcy pieśni zwiążali ze względów formalnych, syntaktycznych, *Jenże* z Adamem, dodali, aby uratować sens, w ostatnim kolonie słowo *Bóg*. To rozszerzenie znajdujemy we wszystkich przekazach.

Czy trzecia zwrotka drugiej części *Bogurodzicy* kończyła się pierwotnie na wzór łacińskiego tropu słowem *Alleluia* lub zastępującym je *Kyrie eleison*, nie wiemy. Zapisy nie dają podstaw do tego przypuszczenia.

Oddzielona od swego pierwowzoru, trójzwrotkowego tropu, uzyskała „pieśń wielkanocna” swobodę rozrostu. Pierwszym dodatkiem była strofa prosząca Adama o wstawienictwo, pochodząca może z połowy XIV wieku i występująca we wszystkich przekazach. Nawiązuje ona do (mylnie interpretowanej) zwrotki poprzedniej i interesuje nas przez wprowadzenie „terminologii stanowej”: Adam to *boży kmieć* — dostojnik, co *siedzi u Boga w wiecu*. Jest to być może wynik asocjacji pojęć wychodzącej od określenia *starosty pkielnego* „pieśni wielkanocnej”.

Część III *Bogurodzicy* to szereg samodzielnych treściowo zwrotek, zbudowanych w większości według jednego schematu wersyfikacyjnego i śpiewanych na jedną melodię, a uporządkowanych w ten sposób, że pierwsza ich grupa mówi w większości o zbawieniu ludzi przez mękę Chrystusa i wzywa do pokuty, druga zaś, a dotyczy to również zwrotki o Adamie, składa się z typowych sufragiów, próśb o wspomnienie, jakich długą serię śpiewało się po łacinie na procesjach litanijskich, np. w dzień św. Marka (25 kwietnia). Sądzę, że na tych właśnie wiosennych procesjach litanijskich, które zwykle ogromnie długo trwają, rozrosła się *Bogurodzica* do rozmiarów, w jakich ją znajdujemy we wszystkich przekazach z wyjątkiem A. Odbywały się te procesje w okresie wielkanocnym, nic więc dziwnego, że po uniwersalnych w użyciu dwu kierleszowych zwrotek śpiewano „pieśń wielkanocną”; miały charakter pokutny, więc na miejscu są zwrotki o męce Chrystusa i pokucie; były wreszcie błagalne, stąd seria próśb do Boga i świętych. Konglomerat ten nie był pierwotnie uważany za jedną pieśń, czego dowodzi zapis A, dający nam tylko zwrotki kierleszowe, choć i inne były już w użyciu. Zwolna jednak wspólne wykonywanie zespoliło tych kilka pokoleń tropów w jedną całość.

Zwrotki trzeciej części *Bogurodzicy* budowane są w większości według schematu:

|          |           |           |          |           |
|----------|-----------|-----------|----------|-----------|
| $\alpha$ | $\beta_1$ | $\beta_2$ | $\gamma$ | $\beta_2$ |
| 6 - 6a   | 6a        | 6a        | 6 + 6a   |           |

Motyw  $\alpha$  rozwija motyw  $\delta$  części drugiej, co dowodzi, że trzecia część od początku nawiązywała do drugiej. Melodia jest tu już zupełnie ludowa, o wyraźnym rytmie tanecznym, w takcie parzystym, o czysto durowej tonacji.

Najstarszymi zwrotkami tej części, występującymi we wszystkich rękopisach są następujące:

Tam radość, tam miłość...  
 Ni srebrem, ni złotem...  
 Ciebie dla, człowiecze...  
 Tegoż nam domiesci...  
 Maryja dziewice...

Pierwsza z tych zwrotek łączy się ściśle treściowo z poprzedzającą ją zwrotką o Adamie, należąca do części drugiej. Strofa *Ni srebrem, ni złotem...* ma inną od reszty budowę (6 + 6a 6a); nie należy jednak przypuszczać, że zagubiła ona swoje zakończenie. Trzeba raczej przyjąć, że była to kiedyś zwrotka tropowa, od *Bogurodzicy* niezależna, która utraciwszy swój liturgiczny punkt oparcia, uratowała swe istnienie przez przyłgnięcie do najbliższej jej strukturą a popularnej pieśni, i przyjęcie jej melodii.

Inaczej przedstawia się sprawa z kilku zwrotkami o świętych, posiadającymi budowę: 6a 6a 6(7)b 7(6)b. Struktura ich jest identyczna ze strukturą strof, rozszerzających pierwotnie jednozwrotkowy trop *Chrystus z martwych wstał jest*, a niektóre z nich były istotnie w śpiewie z tą ostatnią pieśnią łączone, o czym niżej. Należy sądzić, że powstały one w ramach grupy tropowej *Chrystus z martwych wstał jest*, a potem dopiero przeszły do *Bogurodzicy* (śpiewanej na tych samych wielkanocnych procesjach co i tamta pieśń) ze względu na jej rosnącą popularność. Powstały, a przynajmniej weszły do *Bogurodzicy* już w połowie XV wieku<sup>29</sup>.

Podczas gdy dwie pierwsze części *Bogurodzicy* skostniały już w XIV wieku, część trzecia, która zaczęła się formować w drugiej jego połowie, utrzymywała się *in statu nascendi* przez cały wiek

<sup>29</sup> Należy tu jeszcze zaznaczyć, że pod wpływem grupy tropowej *Chrystus z martwych wstał jest* powstała również zwrotka *Ciebie dla, człowiecze*, choć ma ona budowę najstarszych zwrotek 3. części *Bogurodzicy*. Nie wiadomo jednak, czy jest to przeróbka z tekstu polskiego, czy też z czeskiego lub łacińskiego.

XV i większą część XVI. Stąd też poszczególne przekazy podają ją w postaciach dość różnych tak co do ilości i kolejności zwrotek, jak i co do ich brzmienia. Wśród sufragiów znalazła się nawet, często zmieniana, modlitwa za króla.

Popularność pozaliturgiczną uzyskała *Bogurodzica* dzięki odśpiewaniu jej przed zwycięską bitwą grunwaldzką, kiedy to może pierwszy raz zastąpiła dawny kierlesz bojowy. W r. 1440 intonuje ją biskup na koronacji Warneńczyka, około 1450 nadaje się odpusty za jej śpiewanie, zawiesza się tablicę z jej tekstem na grobie św. Stanisława w katedrze wawelskiej. Śpiewa się ją przed kazaniem, na nabożeństwach brackich, w końcu wieku tłumaczy (skandalicznie) na łacinę, prawdopodobnie po to, aby użyć jej jako sekwencji mszalne. Kiedy jednak w XVI wieku powstaje duża ilość nowych polskich pieśni kościelnych, *Bogurodzica* nie wytrzymuje ich konkurencji. W przeciwieństwie do nich jest ona, głównie w zwrotkach kierleszowych, zbyt obca melodyce ludowej, zbyt skomplikowana, nie ma jednolitej struktury zwrotek, nie jest zwartą logicznie całością. Mimo starań o utrzymanie jej przy życiu, wyrażających się w fundacjach dla śpiewaków, wychodzi z powszechnego użycia, staje się pieśnią gminu, żebraków, aż wreszcie w XVIII wieku utrzymuje się jedynie (dzięki fundacji) jako coniedzielna pieśń kanoników gnieźnieńskich u grobu św. Wojciecha, któremu piętnastowieczna legenda przypisała jej autorstwo.

Spełniła jednak doniosłą rolę. Przekonanie, że pod Grunwaldem wysłuchał Bóg polskiej pieśni, podniosło nadzwyczaj znaczenie ludowego śpiewu kościelnego. Pierwsza jej część jest ważna jako wybitne osiągnięcie poetyckie, niestety zbyt artystowskie, by oddziaływać na nieporadnych poetów religijnych polskiego średniowiecza (godnym następcą jej autora był dopiero twórca *Żalów Marii pod krzyżem*). Po strukturze melodyjnej pierwszej jej części, jako zbyt odległej od europejskiej muzyki ludowej, nie zostało w naszym folklorze ani śladu, część druga jednak była dla naszego ludu bez wątpienia praktyczną szkołą muzycznej architektoniki zwrotki.

Procesje liturgiczne dały nam jeszcze kilka pieśni w typie tropu, które obecnie omówię w kolejności chronologicznej.

## 2. Chrystus z martwych wstał jest.

## Przekazy.

## a) Postać pierwotna

A. Plock, Bibl. Kapit., Graduał katedry plockiej ukończony w r. 1365 przez Świętosława z Wilkowa (obecnie zaginiony). — Tekst jako nagłówek na k. 13 od końca, przed hymnami na cześć świętych polskich. — Wyd.: M. Bersohn, *Księgozbiór katedry plockiej*. Warszawa 1899, s. 22.

B. Warszawa, Bibl. Nar., rkps 4032 (dawniej Cod. Lat. F chart. I nr 496), dawniej paulinów bezsowskich, zakończony w r. 1414 „per manus Petri Nicolai dicitur *Strawca de Stupp*”. — Tekst w kazaniu wielkanocnym. — Wyd.: A. Brückner, *Rozprawy Wydziału Filologicznego A. U.*, 24, s. 364.

C. Praha, Bibl. Kapit., rkps E. XXII, kazania Mikołaja Łukasza z Wielkiego Kozmina z r. 1412, przepisane przed r. 1430. — Tekst z wezwaniem do odśpiewania w kazaniu wielkanocnym. — Wyd.: L. Malinowski, *Rozprawy Wydziału Filologicznego A. U.*, 22, s. 344.

D. Warszawa, Bibl. Nar., Cod. Lat. F chart. I nr 298, kazania Piotra z Miłosława przepisane w r. 1466 przez Mikołaja, nauczyciela w Starym Radomiu (spalone). — Tekst z wezwaniem do odśpiewania w kazaniu wielkanocnym. — Wyd.: A. Brückner, *Rozprawy Wydziału Filologicznego A. U.*, 25, s. 138.

E. Warszawa, Bibl. Nar., Cod. Lat. Q chart. I nr 271, dawniej „*Stanisłai de Raczwicze*”. Kazania z XV w. (spalone). — Po każdym wersie *Alleluia*. *Kyrie eleison* brak. Po tekście polskim niemiecki (*Christ ist erstanden?*). Forma *gesta* zamiast *jest* nie musi być dialektyzmem: *a* może być tu przyczepione z *Alleluia*. — Wyd.: A. Brückner, *Rozprawy Wydziału Filologicznego A. U.*, 25, s. 222.

## b) Postaci rozszerzone, ich wzory itp.

F. Warszawa, Bibl. Nar., Cod. Lat. Q chart. I nr 146, kazania „husyty polskiego” ze schyłku I. połowy XV w. (spalone). — W kazaniu wielkanocnym: „*propter hec decantemus Bog usyemoganczy wstał zmertwich*”. — Wyd.: A. Brückner, *Prace Filologiczne*, 4, s. 572.

G. Praha, Bibl. Kapit., rkps E. LVI, z I. połowy XV w. — Tekst z wezwaniem do odśpiewania zamyka kazanie wielkanocne. Składa się on ze słów *Cristus smartwi fstał gest* i tłumaczenia 2 pierwszych zwrotek *Bóh všemohúci*. — Wyd.: I. A. Patera, *Časopis Museum Království Českého*, 54, s. 535; 2. L. Malinowski, *Rozprawy Wydziału Filologicznego A. U.*, 22, s. 334.

H. Włocławek, Bibl. Kap., rkps nr 122, dawniej kanoników laterańskich w Kraśniku, hymny i sekwencje z komentarzem, ukończone w r. 1444 przez Piotra z Bielaw. — Tekst wpisany około l. 1480—1490 na końcu rękopisu po pieśni łacińskiej *Resurrexit Christus*, pisanej tą samą ręką (czy to jeden z *tropi de Resurrectione* przekazu K?) składa się z 3 zwrotek: 1) do św. Stanisława, 2) Floriana i 3) Bernardyna, powstał więc w Krakowie po r. 1453. — Wyd.: I. H. Lopaciński, *Prace Filologiczne* 4, s. 623; 2. S. Librowski, *Kronika Diecezji Włocławskiej*, R. 44 (1950), s. 106.

K. Wrocław, Bibl. Ossol., rkps IV 1482, *facsimile* 2 stron zaginionego graduału tynieckiego z przełomu XV i XVI w. — W *Tropi de Resurrectione domini* 6 zwrotek polskich rozrzuconych wśród 10 łacińskich tej samej budowy. Po każdej zwrotce *Alleluia Kyrieleison*. — Wyd.: P. Chmielowski, *Historia literatury polskiej*. Wyd. 2. T. 1. Lwów (1914), s. 116, i częściowa podobizna s. 115.

L. Nie opisany bliżej przez wydawcę kancjonał z r. 1521. — Tekst złożony ze zwrotki pierwotnej i 5 dodanych różnego pochodzenia. Po każdej zwrotce *Hall [elua]*. — Wyd.: H. Juszyński, *Dykejonarz*, wstęp.

M. *Żywot Pana Jezusa Krista*. Kraków 1522, Haller. — Tekst pt. *Drugie piesni osobne noty* składa się ze zwrotki pierwotnej jako drugiej i 2 dodanych,

różnego pochodzenia. Po każdym parzystym stychu *Alleluia*. — Przedr.: M. Bobowski, Rozprawy Wydziału Filologicznego A. U., 19, s. 154.

*N. Jw.* — *Ewangeliją wielkanocną niedziele*. Jest to ustęp Marc. XVI 1—7, przewierszowany na 7 zwrotek budowy 6a 6a 7b 7b *Alleluia*. — Przedr.: 1. M. Bobowski, Rozprawy Wydziału Filologicznego A. U., 19, s. 155; 2. S. Wierczyński, *Wybór*, s. 301.

*O. Jw.* — *Drugie wirszuki téjże noty* (po *N*). 4 zwrotki, podobne formą do poprzednich, opowiadają o ukazywaniu się Jezusa po zmartwychwstaniu. — Przedr.: M. Bobowski, Rozprawy Wydziału Filologicznego A. U., 19, s. 155—156.

*P. Wokabularz rozmaitych i potrzebnych sentencji*. Kraków 1539. — Tekst z 2 zwrotek: pierwsza pierwotna, druga to skrócony wariant *Przez twoje święte*. — Przedr. (częściowy): A. Brückner, Rozprawy Wydziału Filologicznego A. U., 49, s. 37.

*Q.* Wrocław, Bibl. Uniw., rkps I Qu 215, procesjonął franciszkanów nyskich, spisany po r. 1570. — Po poszczególnych zwrotkach sekwencji *Victimae paschali*, przeznaczonej na procesję wielkanocną, podano pierwsze słowa zwrotki pierwotnej i 5 dodanych (sekwencja ma tu 6 strof). — Wyd.: 1. J. Klapper, *Mitteilungen der schlesischen Gesellschaft für Volkskunde*, Bd. 29, s. 201—202; 2. S. Rospond, *Zabytki języka polskiego na Śląsku*. Wrocław 1948, s. 78; 3. M. Walter, *Sobótka*. R. 3, s. 308 (w uzupełnionej odbitce też fotografie zabytku).

*R.* Wrocław, Bibl. Ossol., rkps I 5728, kopia kancjonału byczyńskiego (oryginał — śpiewnik protestancki — przepisany, wg A. Rombowskiego, w początku w. XVIII z dużo starszych tekstów). — 6 strof (pierwotna i 5 dodanych) między zwrotkami sekwencji *Victimae paschali* (tu 7 zwrotek).

W w. XII rozbudowujący się wówczas w szybkim tempie nocny obrzęd rezurekcyjny kończył się dość często w południowych Niemczech w ten sposób, że po sekwencji *Victimae paschali laudes* (będę o niej szczegółowo mówił w dziale sekwencji) celebrans uroczystie proklamował zmartwychwstanie w słowach: *Christus surrexit*, po czym następowała odpowiedź kleru *Gaudeamus* i odśpiewanie *Te Deum laudamus*.

Kiedy religijność ludu dojrzała do masowej pieśni kościelnej, z proklamacji tej zbudowano króciutką pieśń — trop do sekwencji *Victimae*. Najstarsza wzmianka o niej znajduje się w rękopisie liturgicznym opactwa St. Lambrecht pochodzącym z końca XII w.; pełny tekst pochodzi z r. 1325 i brzmi<sup>30</sup>:

|                              |   |
|------------------------------|---|
| Christ der ist erstanden     | 6 |
| von der marter alle,         | 6 |
| Des svll wir alle fro sein,  | 7 |
| christ sol vnser trost sein. | 6 |
| Kyriel[eison].               |   |

Forma wersyfikacyjna nawiązuje do tradycji frankońskiego ludowego wiersza epicznego, melodia zaś wyzyskuje motywy sek-

<sup>30</sup> J. Kothe, *Die deutschen Osterlieder des Mittelalters*. Inauguraldiss. Breslau 1939, s. 105.

wencji *Victimae*. O tym, dlaczego pieśń kończy się słowami *Kyrie eleison*, wspomniałem we wstępie ogólnym.

Pieśń *Christ ist erstanden* nie była zbyt silnie związana z sekwencją: spotykamy ją nie tylko po niej, ale też i w innych miejscach rezurekcyj. Pieśń tę śpiewano też nieco później na wszystkich procesjach okresu wielkanocnego. Ze wzrastającą jej popularnością przyłączały się do niej coraz to nowe zwrotki (zjawisko to obserwujemy od w. XIV) jak również tworzono według jej melodii strofy łacińskie, częściowo przekładane z niemieckiego, częściowo oryginalne. Te ostatnie były niekiedy tłumaczone na język niemiecki.

Związek *Christ ist erstanden* z sekwencją *Victimae* nie został w średniowieczu nigdy zupełnie zerwany, a w XV w. zacieśnił się jeszcze, gdyż powstał wtedy zwyczaj śpiewania poszczególnych zwrotek niemieckich (ew. też i łacińskich) między strofami sekwencji.

W XIV w. powstaje czeski odpowiednik pieśni niemieckiej — *Bůh všemohůci*, rozrastający się szybko do 10—15 zwrotek. W Czechach też krystalizują się zwrotki łacińskie w 7-strofowy zespół *Christus surrexit* i 8-strofowy *Deus omnipotens*.

Polska pieśń *Chrystus z martwych wstał jest* formalnie biorąc jest tłumaczeniem 3. strofy zespołu *Deus omnipotens*:

Christe surrexisti,  
exemplum dedisti,  
ut nos resurgamus,  
et tecum vivamus.

Fakt jednak, że z wielu strof łacińskich właśnie tę wybrano, jak również zamiana drugiej osoby tekstu łacińskiego na trzecią — dowodzą, że oddziaływała tu poważnie i pieśń niemiecka. Także i zasięg zastosowania pieśni polskiej był taki sam jak niemieckiej (procesje, kazania).

Jednozrotkowa postać pieśni przetrwała do pierwszej połowy wieku XV, kiedy to poczęły przyczepiać się do niej nowe strofy. Są one różnego pochodzenia: tłumaczenia tekstów czeskich (np. przekaz *G*), łacińskich, przewierszowanie ewangelii wielkanocnej (*Trzy Maryje poszły* itd.), opowieść o ukazywaniu się Chrystusa po zmartwychwstaniu (przekaz *O*), modlitwy do świętych (przekazy *H* i *K*)... Przez cały wiek XV i 1. połowę XVI był ten konglomerat tropów ciągle *in statu nascendi*, aż wreszcie około połowy XVI w. — pod wpływem wspomnianego niemieckiego zwyczaju śpiewania

pieśni ludowej między strofami łacińskimi — dokonano wyboru 7 zwrotek i powsuwano je między ustępy sekwencji *Victimae paschali laudes*. Może zrobiono to na Śląsku; znamy dwa rękopisy śląskie tak tę pieśń podające (przekazy Q i R).

Długość wersów waha się między 6 i 7 sylabami. Późniejsze redakcje uogólniają schemat 6a 6a 7b 7b.

### 3. Przez twe święte zmartwychwstanie — Wesoly nam dzień nastał.

#### Przekazy.

A. Warszawa, Bibl. Nar., Cod. Lat. F chart. I nr 298, kazania Piotra z Miłosławia, przepisane w r. 1466 przez Mikołaja, nauczyciela w Starym Radomiu (spalone). — W kazaniu wielkanocnym: *Poloni iubilant Przewstszewanthe etc.* — Wyd.: A. Brückner, Rozprawy Wydziału Filologicznego A. U., 25, s. 138.

B. Praha, Bibl. Kapit., rkps B V<sup>2</sup>, *Parabola Salomonis et ecclesiastes cum glossa*, pisane w 2. poł. XV w. — Tekst *Przez twe* (red. I) z melodią na k. 51<sup>a</sup> (k. 51<sup>b</sup> czysta) przed 2. częścią dzieła zapisany, według pierwszego wydawcy, w 1. poł. XIV w. (?!), według drugiego — około r. 1400, według Łosia — współcześnie z resztą rękopisu. — Wyd.: 1. A. Patera, Časopis Museum Království Českého, 52, s. 431 (tekst); 2. J. Surzyński, *Polskie pieśni kościoła katolickiego od najdawniejszych czasów do końca XVI stulecia*. Poznań 1891, s. 237 (tekst i melodia).

C. Nie opisane bliżej przez wydawcę źródło z w. XV (?). — *Przez twoje* (red. I) — *Wesoly nam* (red. IV). — Wyd.: H. Juszyński, *Dykejonarz*, wstęp do t. 1. Dodaje on: „*Taż sama pieśń iest w księgach kościelnych zwanych Processionale i była w Agendzie Mikołaja Trąby*”.

D. Wrocław, Bibl. Ossol., rkps IV 1482, *facsimile* 2 stron zaginionego tomu graduálu tyńieckiego z przełomu XV i XVI w. — W *Tropi de resurrectione domini* po rozpoczynającym je *O quam felix* następuje *Wesoly nam* (red. II), na końcu *Przez twe* (red. I). — Wyd.: P. Chmielowski *Historia literatury polskiej*. Wyd. 2. T. 1. Lwów (1914), s. 116, częściowa podobizna s. 115.

E. *Zywoť Pana Jezu Krista*. Kraków 1522, Haller. — Na procesję wielkanocną: *Wesoly nam* (red. I) — *Przez twe* (red. II). Te same pieśni z odpowiednimi zmianami tekstowymi również na procesję na Wniebowstąpienie. — Przedr.: M. Bobowski, Rozprawy Wydziału Filologicznego A. U., 19, s. 153—154, 156.

F. J. Seklucjan, *Pyesny duchowne*. Królewiec 1547. — *Pieśń o zmartwychwstaniu bożym: Wesoly nam* (red. III) — *Przez twoje* (red. III). Druga stara pieśń: *Przez twe* (red. I). — Przedr.: J. Seklucjan *Pieśni duchowne...* Wyd. T. Wierzbowski, Warszawa 1897, s. 24—25.

Dystychy *Salve festa dies* stanowią przynajmniej od X w. część składową procesji wielkanocnej. W 1. połowie XIV w. przyłącza się do nich w południowych Niemczech trop w języku ludowym. Najstarszy jego przekaz zapisany w Seckau w r. 1345, brzmi<sup>81</sup>.

|                                     |    |
|-------------------------------------|----|
| Also hailig ist dierre tach,        | 8  |
| daz in niemen mit lob evullen mach, | 10 |

<sup>81</sup> E. Michael, *Geschichte des deutschen Volkes*. Bd. 4., 1906, s. 362.

|  |    |
|--|----|
| do der hailige gotes sun die helle uberwant, | 14 |
| und den tieuel dar inne gepant.              | 9  |

Jest to parafraza tekstu pierwszego dystychu, ujęta w formie swobodnego wiersza zdaniowo-rymowego. Melodia pierwszego stychu jest identyczna z początkiem melodii abecedariusza Caeliusza Seduliusa (V w.) *A solis ortus cardine*. Tekst niemiecki ulegał wielokrotnym zmianom tak w słowach jak i w melodii.

W liturgii polskiej występuje w tych samych okolicznościach łacińskie tłumaczenie tego tropu, *O quam felix haec dies*, znane mi dopiero z gradualu tynieckiego i z mszału krakowskiego, drukowanego w r. 1507, ale jak sądzę, dużo od tej daty starsze.

Pieśni te (raczej łacińska niż niemiecka) wpłynęły na powstanie dwu tropów polskich: *Przez twe święte* oraz *Wesoły nam dzień nastal*. Pierwszy z nich pochodzi prawdopodobnie jeszcze z w. XIV (opis przekazu B jest niejasny) i był pomyślany jako dodatek do tropu łacińskiego (dlatego też nie powtarza jego myśli). Struktura jego w najstarszym przekazie (B) przedstawia się następująco:

|    |      |     |     |     |    |
|----|------|-----|-----|-----|----|
| αβ | 1.γβ | 1.δ | 2.δ | 2.γ | β  |
| 8a | 13a  | 7b  | 7b  | 7b  | 4b |

W XIV w. uległ ten tekst poważnym zmianom (przekaz E i F — red. II i III).

Drugi trop, *Wesoły nam dzień nastal*, powstał prawdopodobnie już w XV w. Przekazy podają go przed lub po *Przez twe święte*, tylko D zapisuje je daleko od siebie. Zachował się w 4 dość różnych wariantach. Jest to nader swobodna parafraza tropu łacińskiego, pomyślana prawdopodobnie jako jego zastępstwo. Strukturą wersyfikacyjną nawiązuje do *Przez twe święte zmartwychwstanie*, ale znacznie rozszerza pierwotny schemat (wyjątkiem jest przekaz E). Układu melodyjnego nie znam.

#### 4. Surrexit Christus hodie.

##### Przekazy.

Przekład pierwszy:

A. Zaginiony kancjonał, sporządzony w r. 1435 przez Jana, nauczyciela w Przeworsku. — 7 zwrotek, po każdej *Hallelujach*. — Wyd.: H. Juszyński, *Dykejonarz*, wstęp do t. I.

Przekład drugi:

B. Nie opisany bliżej przez wydawcę kancjonał. — 7 zwrotek „z pisownią wieku piętnastego”. Po każdym wersie *Allelia*. — Wyd.: jw.



Łaciński trop do *Benedicamus — Surrexit Christus hodie* (RH. nr 19935, AH. 1 br 183) powstał w Niemczech i znany jest z przekazów począwszy od w. XIV, możliwe jednak, że pochodzi jeszcze z wieku XIII. Jest to przeróbka dwu XII-wiecznych pieśni niemieckich, *Christ ist erstanden* i *Giengen dreie frouwen ze fronem grabe*. Utwór składa się 6—9 zwrotek o budowie:

8a Alleluia      8a Alleluia

Znamy dość dużo różnych jego melodii.

Najstarszy przekaz niemiecki pochodzi z r. 1372, czeski — z początku XV wieku.

Istnieją dwa niezależne od siebie przekłady polskie, oba z XV wieku. Druga zwrotka jest w każdym przekładzie inna.

Przekład pierwszy charakteryzuje się nader swobodną sylabiką:  $\sigma^2=0,82^{32}$ . Drugą zwrotkę przełożył tłumacz najprawdopodobniej nie z łaciny, ale z niemieckiego (*Wär er nicht erstanden, so wär die Welt vergangen*; zwrotka ta należała pierwotnie do grupy typowej *Christ ist erstanden*). Rymy  $1\frac{1}{2}$ —28,5%; 1—28,5%;  $\frac{1}{2}$ —28,5%; 0—14,5%.

Przekład drugi wykazuje już mniej wpływów wiersza zdanioworymowego:  $\sigma^2=0,21$ . Rymy:  $1\frac{1}{2}$ —28,5%; 1—14,5%;  $\frac{1}{2}$ —57%.

## 5. Nasz Kryste namilóściwszy.

### Przekaz.

Kraków, Bibl. Czartor., rkps 2372, franciszkański śpiewnik kobiecy z r. 1551. — Tekst pt. *Rex Christe primogenite. O bozim cieie piesn.* — Wyd.: M. Bobowski, Rozprawy Wydziału Filologicznego A. U., 19, s. 236.

Podczas procesji wielkanocnej śpiewano, po antyfonie procesjonalnej *Cum rex gloriae Christus*, trop *Triumphat Dei filius* zbudowany na melodii jej końcowego *Alleluia* (szczegóły omówiłem w ustępie poświęconym *Bogurodzicy*). Analogicznie do tego umieszczono w procesji Bożego Ciała po antyfonie procesjonalnej *Melchisedech*, kontrafakturę wymienionego tropu, *Rex Christe primogenite*, o budowie:

<sup>32</sup> Dokładność utrzymania wzorca sylabicznego określam wziętą z teorii błędów Gaussa statystyczną miarą dyspersji,  $\sigma^2$ . Liczba ta równa się zeru dla sylabiki ściśle utrzymanej, a rośnie wraz ze wzrostem niedokładności. Dzięki temu nie podaję tabelki częstotliwości występowania poszczególnych długości wiersza. Rzecz to jednak w naszej teorii literatury nowa i zasługiwałaby na osobną rozprawkę.

|          |         |          |            |  |  |
|----------|---------|----------|------------|--|--|
| $\alpha$ |         |          |            |  |  |
| 8a       | $\beta$ | $\gamma$ |            |  |  |
| $\alpha$ | 6b      | 6b       | $\delta_1$ |  |  |
| 8a       |         |          | 9e         |  |  |
| $\alpha$ |         |          | $\delta_2$ |  |  |
| 8c       | $\beta$ | $\gamma$ | 9e         |  |  |
| $\alpha$ | 6d      | 6d       |            |  |  |
| 8c       |         |          |            |  |  |

$$\overbrace{\quad \quad \quad}^{\varepsilon}$$

$$6f \quad \quad \quad 4f$$

Rymy:  $1\frac{1}{2}$ —16%;  $\frac{1}{2}$ —84%. Utwór ten spotykamy w polskich i węgierskich zabytkach liturgicznych (w Polsce dotąd w użyciu). Najstarszy znany mi tekst znajduje się w agendzie wrocławskiej z r. 1499.

Przekład polski, dość wierny treściowo, zachowuje ściśle formę oryginału. Rymy nieco gorsze niż łacińskie: 1—16%;  $\frac{1}{2}$ —68%; 0—16%. Śpiewano tę pieśń, na melodię jej wzoru, podczas procesji Bożego Ciała. Powstała najprawdopodobniej w 1. połowie XVI wieku.

\*

Pięć polskich tropów, które omówiłem, nie stanowi jednolitej grupy. Dwa ostatnie utwory są tłumaczeniami i każdy z nich powstał w jednorazowym procesie twórczym. Trzy pierwsze natomiast pieśni to zjawiska literackie, typowe dla wczesnego okresu ludowego pieśniarstwa religijnego środkowej Europy: są one zespołami zwrotek grupujących się zwolna dokoła strofy pierwszej, związanej z jakimś łacińskim liturgicznym śpiewem procesyjnym. Taki sposób powstawania pieśni był wówczas uwarunkowany zarówno niechęcią organizacji i tradycji kościelnej do śpiewu ludowego, przezwyceżaną dopiero stopniowo oddolnie, jak też i niewyrobieniem naszych poetów, którym z wielkim trudem przychodziło stworzenie większego oryginalnego utworu lirycznego. Te pierwociny literackie miały jednak znaczenie dla dalszego rozwoju naszej poezji: stworzyły tradycję polskiej liryki religijnej, zerwały z bezbarwnym, a trudnym do chóralnego wykonywania wierszem zdaniowym — na rzecz sylabizmu, co było dużym postępowaniem na drodze do uzgodnienia dwu elementów pieśni — tekstu i melodii, uczyły konstrukcji zwrotki, wprowadziły wykładnik jej architektoniki i cenną ozdobę — rym, wypracowywały wyrażenia, zwroty i obrazy poetyckie; był to okres rzemieślniczego terminatorstwa naszej poezji. Utworów wy-

bitnych, a nawet dobrych (poza pierwszą częścią *Bogurodzicy*) wśród tropów nie spotkamy.

Obecnie przejdę do następnej grupy pieśni, do sekwencji.

#### B. SEKWENCJE

Twórczość sekwencyjna nie miała w średniowiecznej Polsce możliwości rozwoju. Tak tradycja literacka jak i muzyczna były zbyt ubogie, by na ich gruncie mógł rozkwitnąć ten skomplikowany rodzaj pieśni. Nie też dziwnego, że do połowy XVI w. spotykamy się z 6 tylko polskimi sekwencjami, z których 3 powstały już po r. 1500. 5 z nich to dość mierne lub wręcz nieporadne tłumaczenia najpopularniejszych utworów łacińskich. Styl dawny reprezentuje tu *Grates nunc omnes*, średni — *Victimae paschali laudes*, nowy — *Lauda Sion salvatorem*, a najnowszy — *Mittit ad virginem* i *Veni Sancte Spiritus*. Nie były to już pieśni procesyjne. Śpiewano je w kościele, może nawet podczas mszy, po lub wśród sekwencji łacińskiej. Nie były to jednak pieśni masowe, ale raczej brackie czy zakonne. To ubóstwo ilościowe wynagradza nam jednak wysoka wartość artystyczna jedynej sekwencji oryginalnej — *Żalów Marii pod krzyżem*.

Typ sekwencyjny nie znalazł w Polsce uznania i — o ile wiem — po XVI wieku nie był już wcale uprawiany. Po omówionych tu utworach, które w większości bardzo wcześnie wyszły z użycia, pozostało w naszym pieśniarstwie tylko kilka schematów zwrotkowych oraz trochę wyrażań i zwrotów.

#### 1. Mittit ad virginem.

##### Przekazy.

Przekład pierwszy:

A. Warszawa, Bibl. Nar., Cod. Lat. Q chart. II nr 119, z Bibl. Załuskich, *miscellanea* kościelne pisane przed i po 10 VI 1435 (spalone). Na k. 10—13 *Salve Regina* po polsku i 3 polskie pieśni, wpisane przed powyższą datą. — Tekst na k. 11. Część zwrotki 6, nieczytelna. — Wyd.: A. Brückner, *Rozprawy Wydziału Filologicznego A. U.*, 25, s. 209—210.

Przekład drugi:

B. Cieszyn, Muzeum Miejskie, Tyniecki gradual maryjny z przełomu XV i XVI w. pisany przez Jakuba Lubomierskiego. — Tekst z nutami na s. 172—176, po łacińskim oryginale wśród sekwencji adwentowych, zatytułowany *Prosa im wlgari*. — Wyd.: J. Łoś, *Przegląd językowych zabytków staropolskich do r. 1543*. Kraków 1915, s. 54.

C. Kraków, Bibl. Czartor., rkps 2372, franciszkański śpiewnik kobiecy z r. 1551. — Tekst zatytułowany *Prosa abo pieśn, którą w aduent na roracich spiewają*. — Wyd.: M. Bobowski, *Rozprawy Wydziału Filologicznego A. U.*, 19, s. 236—237.

D. Kórnik, Bibl. Kórnicka, rkps 44, franciszkański śpiewnik kobiecy z lat 1551–1553. — Tekst na k. 22 pisany przez jakiegoś Hieronima, najprawdopodobniej w r. 1551. — Wyd.: M. Bobowski, *Rozprawy Wydziału Filologicznego A. U.*, 19, s. 236–237 (tylko warianty w stosunku do C).

Łacińska sekwencja *Mittit ad virginem* (RH. nr 11653, AH. 54, nr 191) powstała w XII w. w Anglii lub Francji z przeznaczeniem na Zwiastowanie. Używano jej również i do mszy roratnej. Jest to sekwencja hymniczna. Składa się z 11 jednakowo zbudowanych zwrotek (5 par i ostatnia nieparzysta). Para zwrotkowa posiada następującą budowę:

|          |         |          |          |               |
|----------|---------|----------|----------|---------------|
| $\alpha$ | $\beta$ | $\gamma$ | $\delta$ | $\varepsilon$ |
| 6a       | 6b      | 6a       | 6b       | 6c            |
| -----    |         |          |          |               |
| $\alpha$ | $\beta$ | $\gamma$ | $\delta$ | $\varepsilon$ |
| 6d       | 6d      | 6d       | 6e       | 6c            |

Tok rytmiczny  $\_ \_ \_ \_ \_ \_$  lub  $\_ \_ \_ \_ \_ \_$  (pierwszy przeważa). Rymy żeńskie poprawne. Sekwencję tę usunął z mszału Pius V w r. 1570.

Dochowały się dwa średniowieczne przekłady tego utworu na język polski. Śpiewano je na melodię oryginału na roratach, raczej nie wśród mszy, ale przed nią lub po niej.

Pierwszy przekład, a raczej swobodna parafraza (A), pochodzi według Brücknera z w. XIV. Został on dokonany na podstawie oryginału łacińskiego posiadającego południowo-niemieckie warianty tekstu (w zwrotce 8. *dispositum* zam. *depositum*; inna strofa 11). Składa się z 11 zwrotek zbudowanych na wzór oryginału, ostatnią jednak wydłużył tłumacz o 7-sylabowy STYCH, naśladując w tym raczej niemieckie niż czeskie przekłady. Utrzymanie sylabiki wzorca:  $\sigma^2=0,13$ . Rymy:  $1\frac{1}{2}$ —52%; 1—15%;  $\frac{1}{2}$ —29%; 0—4%.

Przekład drugi pochodzący przypuszczalnie ze schyłku XV w. (BCD) powstał niezależnie od pierwszego. Wierność przekładu (nie-doskonała) i ściślejsze utrzymanie sylabiki wzorca ( $\sigma^2$  równa się: dla B — 0,09, dla C — 0,05, dla D — 0,04) okupił tłumacz oschłością stylu i rezygnacją z wprowadzenia skomplikowanego systemu rymów oryginału. Tylko kilkanaście klauzul wierszowych udało mu się połączyć w pary lub większe grupy (m. in. 6 następujących po sobie stychów) rymami żeńskimi, reszta klauzul ma nieregularnie rozrzucone rymy półsylabowe lub też nie wykazuje żadnych zgodności.

## 2. Posłuchajcie, bracia miła.

## Przekazy.

A. Bliżej nie oznaczony przez wydawcę rkps biblioteki klasztoru benedyktyńskiego na Łysej Górze, pisany około 1470 przez tamtejszego zakonnika, Andrzeja ze Słupi; w l. 1816–1831 w Bibl. Uniwersytetu Warszawskiego (obecnie najprawdopodobniej spalony). — W tymże rkpsie znajdowały się poza tekstem *Żalów* jeszcze 3 inne „pieśni łysogórskie”. — Wyd.: W. A. Maciejowski, *Dodatki*, s. 122–123 (według kopii Ł. Gołębiowskiego).

B. Warszawa, Bibl. Nar., Cod. Lat. F chart. I Nr 493, postylla niedzielna, pisana około l. 1430–1440 (spalona). — Tekst (niezbyt wierny cytat z 4 zwrotki) jest późniejszym dopiskiem marginesowym na k. 91. — Wyd.: A. Brückner, *Rozprawy Wydziału Filologicznego A. U.*, 25, s. 242.

C. Kórnik, Bibl. Kórnicka, rkps 44, franciszkański śpiewnik kobiecy z l. 1551–1555. — Zapisana na k. 128–130 pieśń *Krzyżu święty, nade wszystko* składa się z 4 (1–4) zwrotek tłumaczonych z hymnu *Pange lingua gloriosi praelium certaminis* i 13 (5–17) zwrotek amplifikacji. Część tych ostatnich wykazuje zapożyczenia z *Żalów*. — Wyd.: M. Bobowski, *Rozprawy Wydziału Filologicznego A. U.*, 19, s. 312–316.

Poetyckie utwory łacińskie poświęcone żalom Marii pod krzyżem, tzw. *planctus Mariae*, pojawiają się od 2. połowy XII w.<sup>33</sup> Są to ujęte w formę sekwencji (dla lepszego oddania falowania uczuć) liryczne monologi Marii lub też jej dialogi z Janem i ew. z innymi jeszcze osobami. Bywają one śpiewane w nawiązaniu do tych lub innych części liturgii wielkopiątkowej, np. podczas adoracji krzyża (Regensburg, XIV w.) lub też wchodzą w skład rozbudowanych misteriiw pasyjnych. Solistami śpiewającymi *planctus Mariae* są z zasady, ze względu na rolę kobiecą, młodzi chłopcy. W XIII w. powstają pierwsze opracowania niemieckie, w 2. połowie XIV w. — czeskie.

Polski utwór pochodzi prawdopodobnie z 2. połowy XV w. i jest oryginalnym opracowaniem odnośnych ustępów z apokryficznych źródeł *Opecia* i *Sprawy Chędogiej* (*Rozmyślanie przemyskie?*). Świetna kompozycja i forma językowa oraz wyszukane rymowanie wysuwają *Żale* na pierwsze miejsce wśród ówczesnej polskiej produkcji poetyckiej. Pod względem struktury wersyfikacyjnej jest ten utwór swobodną sekwencją nowego stylu:

|             |                     |                       |
|-------------|---------------------|-----------------------|
| 1, 2.       | 3.                  | 4, 5, 6.              |
| 8a 8a 8b 8b | 13e 13e 11f 10f 13f | 8g 8g 14h 10h 10h 14h |
| 8c 8c 8d 8d |                     | 8i 8i 14k 12k 10l 12l |
|             | 7.                  | 8.                    |
|             | 13o 15o 12p 9q 13r  | 10s 13s               |

<sup>33</sup> Por. bibliografię w *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft*. Bd. 12 (1932), s. 198, oraz K. Young, *The Drama of Medieval Church*. Vol. 1. Oxford 1933, s. 492–539, 697–708.

Zwrotki są, jak widzimy, budowane według 4 schematów, którym prawdopodobnie odpowiadało tyleż zdań muzycznych: schemat A — zwrotki 1—2; B — 3, 7; C — 4—6; D — 8. Schematy te nie mają jednak ściśle wytrzymanej sylabiki ( $\sigma^2=0,17$ ) i kompletnie jednolitego układu rymów. Rymy:  $1\frac{1}{2}$ —86%; 0—14%. Rymów gramatycznych jest tylko 28%.

Możemy przypuszczać, że *Žale* śpiewał solo młody zak lub zakonnik podczas wielkopiątkowej adoracji krzyża po improperiach i hymnie *Pange lingua*. Popularność ich była duża (źródło B dowodzi, że cytowano je na kazaniu), tak że kiedy zostały usunięte z kościoła wraz z innymi misteriami, ew. kiedy chciano przejść od śpiewu solowego do pieśni chóralnej wszystkich wiernych, przerobiono je na odpowiednie strofy hymniczne i dodano do tłumaczenia hymnu *Pange lingua*, śpiewanego na teje adoracji krzyża. Stało się to najprawdopodobniej w połowie XVI w.

### 3. Grates nunc omnes.

#### Przekazy.

Przekład pierwszy:

A. Tarnów, skarbiec katedralny, Graduał tyński z przelomu XV i XVI w. pisany przez Jakuba Lubomierskiego. — Tekst z nutami po łacińskim oryginale, zatytułowany *Alia prosa de nativitate cristi in wlgari*. — Wyd.: A. Brückner, *Archiv für slavische Philologie*, 10, s. 401.

Przekład drugi:

B. B. Opeć, *Żywot Pana Jezusa Krysta*. Kraków 1522, Haller. — Tekst zatytułowany *Grates nunc omnes*. — Przedr.: M. Bobowski, *Rozprawy Wydziału Filologicznego A. U.*, 19, s. 138.

Przekład trzeci:

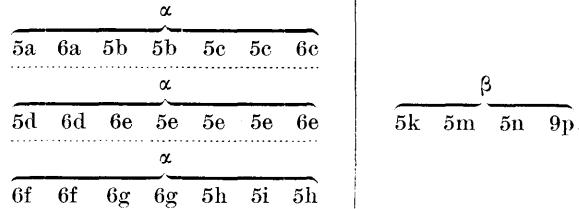
C. J. Seklucjan, *Pyesny duchowne*. Królewiec 1547. — Tekst z nutami zatytułowany *Pieśń o bożym narodzeniu. Grates nunc omnes*. — Przedr.: J. Seklucjan, *Pieśni duchowne...* wyd. T. Wierzbowski, Warszawa 1897, s. 41 (bez nut).

Sekwencja *Grates nunc omnes* (RH. nr 7390, AH. 53, nr 10) jest jednym z rzadkich (17?) przykładów sekwencji pozbawionych zupełnie narastania powtórzeń. Spanke uważa ją za naśladownictwo utworu greckiego<sup>34</sup>. Powstała w Niemczech południowych, a najstarszy jej zapis pochodzi z l. 1024—1036. Oto jej tekst:

1. Grates nunc omnes | reddamus | Domino Deo,
2. Qui sua | nativitate | nos liberavit | de diabolica | potestate.
3. Huic oportet, | ut canamus | cum angelis | semper: | Gloria in excelsis.

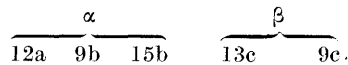
<sup>34</sup> Nie dotyczy to jednak melodii, nawiązującej do gregoriańskiego *Alleluia*.

Pierwsze polskie opracowanie tej sekwencji pochodzi prawdopodobnie z końca XV w. i jest jej rozszerzoną parafrazą o następującej budowie:



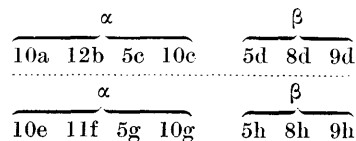
Jak widzimy, autor uznał dwie pierwsze zwrotki za jedną, przebudował ich schemat na niezbyt regularną 7-wierszową zwrotkę o rymach *aa bb ccc* i powtórzył go trzykrotnie. Podobnej przebudowie uległa i zwrotka ostatnia, ale tu nie wprowadzono rymów. Utrzymanie sylabiki wzorca dla zwrotek 1–3:  $\sigma^2=0,24$ . Rymy:  $1\frac{1}{2}$ –13%; 1–20%;  $\frac{1}{2}$ –54%; 0–13%. Niejasność tekstu, niedokładna sylabiczność oraz wręcz niedołączne podłożenie tekstu pod melodię przekreśla wszelką wartość estetyczną pieśni.

Opracowanie drugie, pochodzące z 1. połowy XVI w. jest dosłownym przekładem, uzupełnionym dla rymu i rytmu 4 słowami, tak że sylabika oryginału jest prawie zachowana. Budowa tego utworu jest następująca:



Rymy żeńskie poprawne.

Opracowanie trzecie, ogłoszone w *Pieśniach* Seklucjana, składa się z 2 jednakowych zwrotek. Pierwsza z nich jest dosłownym przekładem łacińskiego oryginału z dodaniem 6 słów, druga powtarza jej treść przy pomocy innych wyrażen. Budowa wiersza wzoruje się (nieco swobodnie) na oryginale:



Rymy:  $1\frac{1}{2}$ –25%;  $\frac{1}{2}$ –75%.

## 4. Chwał, człowiecze, Zbawiciela.

## Przekaz.

Kraków, Bibl. Czartor., rkps nr 2372, franciszkański śpiewnik kobiecy z r. 1551. — Tekst pt. *O bozim ciebie proza*. — Wyd.: M. Bobowski, Rozprawy Wydziału Filologicznego A. U., 19, s. 233—236.

Oryginał łaciński, sekwencja św. Tomasza z Akwinu (zm. 1274) *Lauda Sion salvatorem* (RH. nr 10222, AH. 50, s. 584 n.) jest kontra-fakturą sekwencji *Laudes crucis attollamus* z początku XII wieku. Jest to sekwencja nowego stylu. Składa się z 24 zwrotek (rymy ostatnich klauzul łączą je w 12 par), z których 16 (1—5, 9—18) ma budowę 8a 8a 7b; 1 (6) — 10a 10a 7b; 1 (8) — 7a 7a 7b; 4 (19—22) — 8a 8a 8a 7b; 2 (23—24) 8a 8a 8a 8a 7b. Rymy 1½-sylabowe, tok z małymi wyjątkami trocheiczny.

Tłumaczenie polskie, prawie dosłowne ale językowo nieudolne, naśladuje skrupulatnie strofikę oryginału (zwrotce 23 brak 1 stychu, ale to może błąd kopisty). Utrzymanie sylabiki wzorca:  $\sigma^2=0,04$ . Rymy: 1½—7%; 1—22%; ½—65%; 0—6%. Przekład pochodzi z pierwszej połowy XVI wieku.

## 5. Ofierze wielkanocnej.

## Przekaz.

Kraków, Bibl. Czartor., rkps nr 2372, franciszkański śpiewnik kobiecy z r. 1551. — Tekst pt. *O wessolim wzmartwe wstaniu proza*. — Wyd.: M. Bobowski, Rozprawy Wydziału Filologicznego A. U., 19, s. 232.

Sekwencja wielkanocna *Victimae paschali laudes* (RH. nr 21605, AH. 53, nr 7) powstała w 1. połowie XI wieku w Niemczech. Na przelomie XI i XII w. uważano w Einsiedeln za jej autora Burgundczyka Wipona, kapelana cesarskiego (zm. po r. 1048), co jest dość prawdopodobne. Powstała ona pod wpływem rozwijającego się wówczas *mysterium sepulchri* i sama na nie wpłynęła. Jest jedną z pierwszych sekwencji dialogowanych a równocześnie typowym przykładem sekwencji średniego stylu. Składa się ze strofy wstępnej i trzech par zwrotkowych, z których każda ma inną budowę. Podział zwrotek na kolony (wersy) wyznacza nie tylko melodia ale i rym, w pierwszych trzech zwrotkach bardzo niedokładny i nieregularnie rozłożony, w 4 ostatnich półtorasylabowy, w paralelnych strofach rozłożony jednolicie. Wszystkie akcenty klauzul zwrotek i kolonów są paroksytoniczne.

Tłumaczenie polskie, prawie dosłowne, oddaje ściśle formę oryginału, tak w zakresie strofiki jak i rozkładu, a nawet jakości rymów



(przeciwieństwo między początkiem i końcem utworu). Pochodzi z pierwszej połowy XVI wieku.

## 6. Zawitaj, Duchu Święty.

Przekaz.

Kraków, Bibl. Czartor., rkps nr 2372, franciszkański śpiewnik kobiecy z r. 1551. — Tekst pt. *Prosa o duchu świętym*. — Wyd.: M. Bobowski, *Rozprawy Wydziału Filologicznego A. U.*, 19, s. 232—233.

Łacińska sekwencja zielonoświąteczna *Veni Sancte Spiritus* (RH. nr 21242, AH. 54, nr 153) powstała w końcu XII w. W początku wieku XIII przypisywano jej autorstwo papieżowi Innocentemu III (zm. w r. 1216) i arcybiskupowi Canterbury, Stefanowi Langtonowi (zm. w r. 1228). Jest to sekwencja hymniczna, czyli najnowszego stylu. Składa się z 5 par jednakowo zbudowanych zwrotek. Struktura każdej pary jest następująca:

|            |            |            |
|------------|------------|------------|
| $\alpha$   | $\beta$    | $\gamma$   |
| $\bar{7}a$ | $\bar{7}a$ | $\bar{7}b$ |
|            |            |            |
| $\alpha$   | $\beta$    | $\gamma$   |
| $7c$       | $7c$       | $7b$       |

Rymy wyłącznie półtorasylabowe. Rym *b* (-*ium*) jest wspólny dla wszystkich zwrotek. Tok rytmiczny w większości trocheiczny.

Pierwszy przekład polski, pochodzący z XV w., pominię jako prozaiczny.

Przekład drugi powstał w 1. połowie XVI w. Prawie zupełna dosłowność tłumaczenia łączy się tu z dość ścisłym przestrzeganiem struktury wersyfikacyjnej oryginału. Utrzymanie sylabiki wzorca:  $\sigma^2=0,06$ . Rymy:  $1\frac{1}{2}$ —20%;  $\frac{1}{2}$ —60%; 0—20%. Układ rymów jak w oryginale, jednak rym *b* łączy tylko paralelne zwrotki.