

Andrzej Dąbrówka

Matka pieśni polskich

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 96/2, 51-64

2005

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ANDRZEJ DĄBRÓWKA
(Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa)

MATKA PIEŚNI POLSKICH*

Geneza

Początki *Bogurodzicy*, poświęconej dopiero w r. 1410, ale uważanej za starszą, były przedmiotem rozlicznych spekulacji. Utrzymuje się zgoda, że utwór – a przynajmniej jego rozpoznawalne części składowe – jest wcześniejszy od pierwszych zachowanych zapisów, powstałych odpowiednio po r. 1407 (kodeks Macieja z Grochowa, rkps BJ 1619, 2 zwrotki z nutami) i po 1408 (BJ 408, 13 zwrotek bez nut). Pierwszy rękopis ma formę roboczej kopii z dzieła muzycznego (duże inicjały) i sprawia wrażenie znacznie starszego niż drugi, co jest tłumaczone podeszłym wiekiem piszącego (posługiwał się piśmem dawniejszego typu).

Chcąc obalić przekonanie, że istniał wzór łaciński *Bogurodzicy*, Józef Birkenmajer przejrzał *Analecta hymnica* (55 tomów) i nie znalazł tekstu, który mógłby uchodzić za taki wzór. Wyłowił jednak rozliczne wyrażenia przypominające różne słowa czy zwroty *Bogurodzicy*, również z dalszych jej zwrotek (1937). Za znacznie bliższe uważał hymny greckie (1935, s. 7). Radykalna „grecka hipoteza” Birkenmajera nie została zaakceptowana, dlatego wracamy do źródeł łacińskich. Ograniczając się do kontekstu liturgicznego i patrząc tylko na „miejsca charakterystyczne” próbujemy usystematyzować dotychczasowe poszukiwania – oto cztery zakresy obserwacji: należy wyraźniej stawiać pytanie o zjawiska strukturalne, nie tylko o analogie treściowe; sprawdzać dostępność interesujących nas źródeł liturgicznych w polskich zbiorach; badać zawartość księgi, w której one występują. W ten sposób powtarzamy autorskie czynności przygotowawcze, odtwarzamy kontekst poznawczy i warsztat procesu twórczego. Autor musiał dysponować pewną wiedzą, czyli określonymi utworami łacińskimi, aby stworzyć tekst polski. I to jest czwarty aspekt: rozglądać się za ludźmi, którzy to wszystko, co my w badanym tekście rozpoznaliśmy, mogli przed nami zgromadzić w swoim umyśle.

Do zwrócenia poszukiwań w tym kierunku skłania zawartość *Missale plenarium* – mszału pełnego, datowanego na czas około 1100 r. (± 30 lat). W sekwencjarzu (*Prosarium*) pod numerem 8 (t. 2, s. 135, komentarz w t. 1, s. 109) mamy interesującą treściowo sekwencję *De Sancta Maria, inc. „Ave Dei Genitrix”* (AH, t. 53, s. 182; *Repertorium hymnologicum* 1764; bieg melodii zapisany neumami nad tekstem). Na

* Artykuł ten jest krótkim przeglądem badań, jakie w szerszej postaci przedstawi podręcznik *Średniowiecze. Korzenie* – przygotowywany przez autora dla serii „Mała Historia Literatury Polskiej” (Wydawnictwo Naukowe PWN).

zbieżność treści *Bogurodzicy* z tą sekwencją zwrócono wcześniej uwagę (Birkenmajer 1935, s. 18, i 1937, s. 126; Woronczak 1962 ed., s. 12), pomijając fakt istnienia tej sekwencji w mszale gnieźnieńskim. Brzmi ona tam następująco (pierwszy wyraz w w. 3 ma postać „*Xpictianorum*”):

AVE DEI GENITRIX SUMMI · DE S· MARIA·
Virgo semper Maria stella maris precluda
Christianorum decus mundi salus et domina
Es nam beata meruisti que parere regem ditissimum
 5 *Cuius nunc regnum dominando tu possides ut mater filii*
Quapropter te rogimus ut pro nostris sceleribus
Tuum interpelles natum qui negare nil tibi vult.
Fac ut per ipsius benignitatem et tua merita
Omnium det nobis in ista vita Scelerum VENIAM
 10 *Ut te intercedente Christoque donante*
Actus malos et pravos vitare possimus
Et presentem vitam in laude DEI
Valeamus ultra semper ducere
Postque huius finem vitam BEATAM
 15 *Gaudentes mereamur tunc possidere*
Tu nos sancta theotocos gloriose trinitati commenda
Cui est in una deitate honor potestas et MAIESTAS
Gloria et laus omnia per SECLA · EPIPHANIA DOMINI

Następna sekwencja (nr 9) dotyczy zatem święta Objawienia Pańskiego. Wy różnione miejsca korespondują z najważniejszymi wątkami treści *Bogurodzicy*. Wyjątkiem są dwa początkowe wersy II strofy (brak Jana Chrzciciela). Wers II, 3 ma podstawę w adresowanej do Maryi prośbie wstawienniczej „*te rogimus [...] / Tuum interpelles natum*” (6–7), aczkolwiek *Bogurodzica* ma tu jeszcze za adresata Chrystusa, który już w następnym wersie oddala się (przyjmując formę 3. os.: „jegoż prosimy”). Czy to nie koresponduje z wersem 10 w sekwencji („*Christoque donante*”)? Wersy II, 4–6 należy (wraz z Woronczakiem) uznać za zwięzły przekład 4 strofek (12–15) tej „sekwencji z XI wieku”.

Luźniej zakorzeniona w sekwencji strofa I *Bogurodzicy* otrzymuje tam interesujące tło w wersach 8–9, w których znajdujemy odpowiedniki polskich słów „zyszczy nam”, oraz „spust winam” („*scelerum veniam*” ‘przewin odpuszczenie’); te ostatnie pojawiają się w niektórych odpisach *Bogurodzicy* na miejscu jakże kłopotliwego „spuści nam”. Ów „spust winam” mamy także w nowo odkrytym wariantcie z r. 1595, trudnym do usytuowania w tradycji, więc może prowadzącym niezależnie do wcześniejszej postaci (Rębowski, Rzepka, Wydra 2000). Najstarszy zapis „spust winam” pochodzi z druku 1543 r. (zob. Woronczak 1962 ed., *Fototypia*, ryc. 27), ale już około r. 1500 wyrażenie „Zyszczy nam spust winam” mogło być w użyciu, skoro właśnie ten wers był prawdopodobnie tłumaczony w najwcześniejszych przekładach *Bogurodzicy* na łacinę jako „*Lucreis veniam et miserere*” (Woronczak 1952, s. 20, przypis 25). Jeśli zachować styliczny układ rękopisu, grupując tylko wiersze, sekwencję gnieźnieńską *Ave Dei Genitrix* tak można przełożyć na polski:

O ŚW. MARI

BĄDŹ POZDROWIONA, RODZICIELKO BOGA NAJWYŻSZEGO
 Maryjo, zawsze dziewico, najjaśniejsza gwiazdo morza,
 Ozdobo chrześcijan, wybawienie i Pani świata.

Prawdziwie błogosławiona, zasłużyłaś na urodzenie króla najwspanialszego,
 Którego królestwo dziś posiadasz władając jako matka syna.
 Dlatego cię upraszamy, byś za nasze winy
 Wstawiła się u twego syna, który tobie niczego nie odmówi.
 Spraw, aby przez swoją dobroć a twoje zasługi
 Dał nam w tym życiu wszystkich win ODPUSZCZENIE,

Byśmy – za twym wstawieniem, dzięki Chrystusa łasce
 Zdołali ustrzec się postępków złych i niegodziwych
 A życie tutaj odtąd potrafili
 Zawsze wieść ku chwale BOŻEJ,
 Gdy się zaś ono skończy, byśmy wtedy radzi
 Posiedli zasłużenie życie ŚWIĘTE.

Ty święta Boża rodzicielko polecaj nas chwalebnej trójcy,
 Którą – złączoną w jedną boskość cześć, potęgę i MAJESTAT –
 Chwalić nam i wysławiać po wszystkie WIEKI.

Widzimy, że w I strofie *Bogurodzicy* nie ma ani jednego słowa, ani żadnej myśli, dla których nie byłoby odpowiednika w pierwszej części sekwencji; występują również w tej samej kolejności. Jedynie II strofa odbiega na początku od sekwencji, ale i to bardziej tekstowo niż myślowo.

Dostrzegamy źródło programu ideowego i schemat treści, z dwudzielną budową, wypuklającą w środku temat. A co ze strukturą formalną? Wyrafinowany rytm i rymowanie oraz zwięzły styl *Bogurodzicy* nie były wzorowane na *Ave Dei Genitrix*. Forma *Ave* należy do sekwencji najstarszego typu, o bogatej retoryce, ale budowie nieregularnej – ich słowa jedynie bowiem wypełniały i odzwierciedlały melodię pierwotnej wokalizy ostatniego *-a* z „*Alleluia*”. Rytmu i rymów musimy poszukiwać w utworach o wyższym stopniu uporządkowania, którego rosnący zasięg wyznacza kolejne fazy przemian sekwencji – okres średni, a następnie tzw. nowy styl. Uczynimy to referując badania nad pochodzeniem melodii *Bogurodzicy*.

Zanotowana nad słowami *Ave Dei Genitrix* melodia nie ma nic wspólnego z *Bogurodzicą* – zgodnie z tradycją liturgiczną jest to melodia sekwencji *Post partum Virgo Maria* (AH, t. 53, s. 190; RH 15 178; Pikulik 1974). Jej tekst (bez melodii) znalazł się w innym mszale gnieźnieńskim, datowanym około 1400 r. (Ms 93, k. 255v, dział bożonarodzeniowy: *Tempore nativitati*). Obydwa elementy – tekst *Ave Dei Genitrix* i melodię *Post partum* zapisaną nutami posiada w Polsce dopiero graduał norbertanek krakowskich z 1527 roku. *Ave Dei Genitrix* mogła być w Gnieźnie śpiewana, jeśli ktoś znał skądinąd melodię *Post partum*. Wolno jednak zakładać jej znajomość tam, gdzie był tekst; przed XV w. mają go trzy graduały norbertańskie (BUWr IF 385, 422, 423, odpowiednio z lat 1319, 1351, 1362; zob. Pikulik 1974, s. 115, 152).

Najwcześniejszy zapis frazy muzycznej identycznej z incipitem *Bogurodzicy* to nuty *Kyrie eleison* z *Litanii do Wszystkich Świętych* zachowane w dwu niemieckich zabytkach: antyfonarzu z Minden z lat 1024–1027 i w zapisie na liniach – graduał z Grazu, z r. około 1170 (Flotzinger 1997). Zdaniem Feichta, fraza tego *Kyrie eleison* to jedyny cytat gregoriański w *Bogurodzicy*, zbieżny z początkiem jednej z pieśni truwerera Jehana de Braine oraz z frazą *Simul omnes gratulemur* z dramatu liturgicznego *Daniel* (Feicht 1962 ed., s. 57, 66). Podobieństw do *Bogurodzicy* Feicht doszukuje się następnie w bardzo licznych frazach wywodzących się z mszalnego *Kyrie* X-wiecznego *Cunctipotens Genitor Deus* – m.in. w sekwencji

Ad celebres rex celice (AH, t. 53, s. 306). W przykładzie nutowym (ed., s. 59) to wers: „*Inter primaeva sunt haec nam creata tua*”. Badacz nie zwrócił przy tym uwagi, że ta sekwencja ma dla nas szczególne znaczenie: trafiła do Polski w *Kodeksie Matyldy*, współczesnym antyfonarzowi z Minden. Łączy je miejsce powstania: antyfonarz „pochodzi prawdopodobnie z St Gallen”, a *Kodeks Matyldy* opuścił klasztor St Gallen u progu XI wieku (KM, s. 11). Co więcej, notację muzyczną *Ad celebres* „można bez ryzyka zaliczyć do kręgu skryptorium St Gallen” (KM, s. 35). Ale najważniejsze jest to, że zapis *Ad celebres* był od 1025 r. w Gnieźnie (aczkolwiek nie wiadomo, jak długo), ponadto zaś jej odpisy zachowało w Polsce kilka XIV-wiecznych sekwencjarzy kapitulnych i zakonnych, głównie norbertańskich (Pikulik 1974, s. 37).

Zatem nie tylko wolno przypuszczać z Feichtem, że kompozytor *Bogurodzicy* mógł znać samo litanijne *Kyrie*, ale dziś – po zinwentaryzowaniu sekwencji przez Jerzego Pikulika (1974) oraz po odkryciu i wydaniu *Kodeksu Matyldy* – możemy iść dalej i dodać wywodzącą się z niego sekwencję *Ad celebres*, zawierającą tę samą frazę melodyczną co słowo „Bogurodzica”. Fraza ta nie była czymś wyjątkowym, gdyż bardzo zbliżony do niej początek ma sekwencja o św. Stanisławie (*Jesu Christe rex superne*, AH, t. 9, s. 249; RH 9480), znana z około 100 odpisów od połowy XIV wieku (Kowalewicz 1967, s. 57). Zależności melodyczne tej sekwencji od *Bogurodzicy* nie są zresztą ostatecznie stwierdzone (Feicht 1962 ed., s. 59). Sekwencja o św. Stanisławie śpiewana była na melodię *Martyris egregii*, powstała zaś prawdopodobnie w klasztorze norbertańskim Św. Wincentego we Wrocławiu, tam się bowiem pojawia w graduale datowanym na r. 1362 (BUWr IF 423; Pikulik 1974, s. 152); zawiera on tekst *Post partum*, śpiewany na tę samą melodię co *Ave Dei Genitrix*.

Z kolei *Ad celebres* śpiewano na melodię zwaną *Mater sequentiarum*, przynależną pierwotnie sekwencji maryjnej *Alle- caeleste ... -luia* (AH, t. 53, s. 166: na Narodzenie NMP) – w *Kodeksie Matyldy* sygnalizuje to adnotacja na marginesie nad kolumną z neumami. Gdyby wszakże rozliczne warianty melodii w innych zapisach były zbyt rozbieżne (nikt nie porównywał ich w związku z badaniem *Bogurodzicy*) – pozostaje inne, może ciekawsze podobieństwo wersyfikacyjne między *Ad celebres* a *Bogurodzicą*, jest nim zaś wspólne wygłosowe (kadencyjne, rymowe) *-a*, które ma I zwrotka *Bogurodzicy* oraz cała bardzo długa sekwencja archanielska (z wyjątkiem wersu 1), także sekwencja o św. Wojciechu *Hac festa die* (~1100?). To nas odsyła znowu do poszukiwań wzoru literackiego.

Brückner domyślał się, że to nacisk łaciny skłonił polskiego poetę do zastosowania w inwokacyjnym wersie mianowników zamiast wołaczy. Gdyby nie łacina, „czysto polska” *Bogurodzica* zaczynałaby się od słów: „Bogurodzice dziewice, Bogiem sławiena Marze” – bo i „Maria” jest łacińska, zamiast ludowej wersji „Marza” (jeszcze słyszanej w XV w.); z tego powodu też nie znalazł się w pieśni znany „kierlesz”, musiał ustąpić liturgicznemu „*Kyrie eleison*”.

Rzecz dziwna, gdyby przyjąć domniemany kształt zdania „czysto polskiego”, z zastanawiającą przewagą (głównie wygłosowych) *-e*, powstałaby forma narzucona przez *Mater sequentiarum*, która najpierw tropuje „*Alle-luja*” w środku, wskutek czego początek interpolowanego tekstu upodobnia się w wersie 1 dźwiękowo do *alle* i zawiera przewagę wygłosowych *-e*, następnie zaś powiela *-luia* i gromadzi wyrazy z wygłosowym *-a*. Taka właśnie jest budowa *Alle caeleste*, jak również

Ad celebres (AH, t. 53, komentarz na s. 167). *Bogurodzica* (jaką znamy) ma w I zwrotce jednolite (ujednolicone?) rymy na *-a*.

Ze względu na czas pojawienia się *Bogurodzicy*, jaką znamy, warto spojrzeć na repertuar sekwencyjny dostępny w Gnieźnie około roku 1400. Informuje nas o nim drugi mszał z tamtejszej biblioteki, datowany właśnie na ten okres (Bibl. Katedr., Ms 93), a zawierający sekwencję *Post partum virgo Maria*. Wyobraźmy sobie kogoś, kto znał skądinąd (np. z *Missale plenarium*) sekwencję *Ave Dei Genitrix summi* i potrafił ją śpiewać tak jak *Post partum virgo Maria*. Nie mogła umknąć jego uwagi wypisana w tym mszale jako następna (k. 255v) sekwencja *Gaude mater luminis* (AH, t. 54, s. 358; RH 6871). Zobaczmy zatem, jak wyglądają jej końcowe strofki (po prawej stronie tekstu – skojarzenia słownikowe z *Ave Dei Genitrix* i *Bogurodzicą*):

1a. <i>Gaude mater luminis ...</i>	
1b. <i>Salve virgo regia ...</i>	
2a. <i>Tu virtutum speculum ...</i>	
2b. <i>Plena Dei munere meruisti gignere prolem sanctitatis Maria</i>	<i>Es nam beata meruisti que parere regem ditissimum</i>
3a. <i>Te honorant superi Matrem omnis gracie Maria</i>	Bogiem sławiona matko Maryja [rkps: Maria]
3b. <i>Ad te clamant miseri ...</i>	
4a. <i>Audi voces, terge fletus, nos commenda Filio, o Maria.</i>	<u>usłysz głosy</u> u Twego syna
4b. <i>Ut nos suo, <u>prece</u> tua, collocet in solio, o Maria.</i>	słysz <u>modlitwę</u> rajski przebył

W sekwencji *Gaude mater luminis* znajdujemy więc echa *Ave Dei Genitrix*, ale także kolejne elementy tekstowe, dla których nam brakowało podstawy w tej drugiej sekwencji: odgadujemy łatwo w łacińskiej podstawie „usłysz głosy” – trudno doprawdy inaczej przetłumaczyć „*audi voces*”; „*prece tua*” ma liczbę pojedynczą jak w „słysz modlitwę”; „Maria” – ten niegramatyczny wołacz zdumiewał Brücknera.

Na płaszczyźnie strukturalnej zysk jest jeszcze większy: wyrażenie „*audi voces*” (które trafia się w innych hymnach), znajdujemy w „dojrzałej sekwencji” – bardzo regularnie zrytmizowanej i dość dobrze zrymowanej. „Klasyczne” dla sekwencji zróżnicowanie strof także w *Gaude mater luminis* daje się zauważyć: początkowy układ 7, 7, 7, 3 w strofie I, następnie przechodzi w 7, 7, 6, 3, potem podlega skróceniu do 7, 7, 3 w strofie IIIab, wreszcie sekwencja zmienia rytm na 8, 8, 4 w strofie IVab (występuje ona niekiedy jako osobna sekwencja). Całość spaja jednolity wołaczowy refren „*Maria*”, w ostatniej parze wzmocniony do wykrzyknienia „*o Maria*”.

Ponad 30 ksiąg liturgicznych z obszaru Polski przechowało ten XII-wieczny utwór austriacki, powstały zapewne w klasztorze kanoników regularnych w Seckau (Pikulik 1974, s. 74, 210; AH lokalizują ogólnie w archidiecezji salz-

burskiej). Według wydawców AH (t. 54, s. 360) refren „*Maria*” występuje tylko na obszarze niemieckojęzycznym (z wykazu na s. 359 wynika, że także czeskim i węgierskim – mszały z w. XIV), tak więc polskie rękopisy, których AH nie odnotowują, byłyby od nich zależne. Porównawszy warianty wyliczone w AH, stwierdzamy, że wersja gnieźnieńska jest wspólna dla trzech jeszcze kodeksów: Sekwencjarz z Seckau (*Prosarium Secoviense*) z XII w. (to najstarsze źródło, ale tu trzeba by porównać tamtejszy mszał XIV-wieczny, którego nie uwzględnili wydawcy AH przy ustalaniu tekstu), Sekwencjarz z Mondsee (*Prosarium Lunaelacense*) z w. XV, Kancjonał z Tegernsee (*Cantionale Tegurinum*) z XV wieku. Wersję tę ma ponadto w Gnieźnie Mszał Ms 141 (i dwa późniejsze gradualy).

Mszał 141 zawiera sekwencję *Gaude mater luminis* włączoną do formularza mszy o Matce Bożej (typ „*Salve, sancta parens*”), zajmującej końcową partię księgi. Karta 186 a, na której jest wpisana *Gaude mater luminis* (u góry lewej kolumny), ma tekst zatarty i ubytek w prawym dolnym rogu, co zwykle jest oznaką zacytowania. W innych miejscach pojawiają się również sekwencje tu omawiane: *Ad celebres rex celice* (k. 154v b – 155 a) i *Post partum* (k. 184 a). Tam też w scenariuszu procesji rezurekcyjnej w związku z hymnem *Salve festa dies* umieszczono incipit polskiej pieśni *Chrystus zmartwychwstał jest* (informacja J. Woronczaka z r. 1971, w: Rył 1976, s. 254). Nie jest to jakaś marginalna adnotacja, ale integralna część tekstu, napisana tą samą ręką co cały mszał. Należy stąd wnioskować, że zainteresowanie polskim językiem śpiewu było ugruntowane. Odnotujmy również, iż w tym samym mszale jest odpis jednej ze starszych sekwencji o św. Wojciechu, *Hac festa die tota gratuletur Polonia* (k. 131 b); a także najwcześniejszy przekaz sekwencji *O preclara Adalberti / Presulis solempnia* (k. 158 b; AH, t. 9, s. 87; Kowalewicz, s. 170).

Mszał Ms 93 mógł być dostępny przed r. 1407, a interesujący nas tekst umieszcza pod niespodziewanym nagłówkiem *Tempore nativitati*, następującym po 4 sekwencjach na święto Wniebowzięcia (wszystkie na k. 255; może to być ślad, iż jako podstawę wykorzystano kodeks z dopisanym gdzieś tekstem):

In assumptione: Congaudent angelorum chori
Item de domina: Ave maria gratia plena dominus tecum
Item: Clemens et benigna
Tempore nativitati
Post partum virgo maria dei genitrix fecunda gracia maria tonantis plena
Item: Gaude mater luminis.
Item: Verbum bonum et suave.

Jako następną, jeszcze na tym samym łamie co *Gaude mater luminis*, mszał zawiera sekwencję *Psallite regi*, na męczeństwo św. Jana Chrzyciela (AH, t. 50, s. 349). Dopiero potem widzimy 4 sekwencje maryjne na święto Narodzenia NMP (k. 256–257, rubryka *In nativitate s. marie*): *Ave preclara maris stella*; *Alle caeleste* (melodia *Mater sequentiarum*); *Ave mundi spes Maria*; *In honore marie virginis*. Po 2 sekwencjach (na Podniesienie Krzyża i na św. Mateusza) następuje sekwencja *Ad celebres* (257v; melodia *Mater sequentiarum*).

Tak więc w jednym miejscu mszału 93 (k. 255v–257) mamy:

- przywiedzenie kontekstu Bożego Narodzenia słowami rubryki „*Tempore nativitati*”;
- pośrednie przypomnienie treści *Ave Dei Genitrix* przez jej melodię (właści-

wą sekwencji *Post partum*, AH, t. 53, s. 190) – z *Ave* pochodzi myślowy zrab *Bogurodzicy* oraz kilka paralel pewnych zwrotów;

- strukturę stroficzną sekwencji rymowanej (*Gaude mater luminis*), wraz z następnymi zwrotami charakterystycznymi dla *Bogurodzicy*, w tym końcowe „*Maria*”;
- tekst sekwencji o Janie Chrzcicielu (brak tej postaci w *Ave Dei Genitrix*, jest w *Bogurodzicy*);

- uporządkowanie dźwiękowe z wygłosowym *-a* (*Ad celebres* i *Alle caeleste*);
- dwukrotne przywołanie w pamięci kompozytora frazy melodycznej zawartej w melodii *Mater sequentiarum*, którą musiał znać użytkownik mszału, jeśli wykonywał utwory z sekwencjarza, np. *Ad celebres* lub *Alle caeleste*.

Czy odłożyliśmy właśnie księgi, które miał w ręku autor *Bogurodzicy*? Wiemy, że w nich znalazłby prawie cały materiał literacki niezbędny do napisania tekstu, musiał „jedynie” dodać uzdolnienie i wiedzę muzyczną, w tym znajomość melodii. Może zatem działał około roku 1400?

Stanisław Urbańczyk potwierdził wcześniejsze ustalenia, że zapis kcyński *Bogurodzicy* (2-zwrotkowy, z nutami) „wyszedł spod ręki człowieka wyszkolonego muzycznie, może kierownika jakiegoś chóru, chyba nie w Kcyni, lecz w niedalekim Gnieźnie” (1978, s. 68). Niestety, nie zachowały się akta kapituły gnieźnieńskiej sprzed roku 1408. W zachowanych zaś znajdujemy adnotację że 25 X 1410 kantor gnieźnieński Piotr zapisuje kościołowi dwie książki, fundując altarię przy katedrze (Korytkowski, t. 3, s. 217; ACGn, s. 11). Wśród darowanych przezeń nie nazwanych ksiąg mógł się znaleźć traktat *De laudibus beatissimae Virginis Mariae Alberti Magni* (Ms 12), przepisany w 1407 r. przez nieznanego skryptora i nie zdradzający wcześniejszego pobytu w żadnej innej bibliotece. Traktat zawiera myślowe fundamenty kultu maryjnego, najobszerniej wyklada *Pozdrowienie Anielskie* (*Ave Maria*). Kończąc partię poświęconą wyrażeniu „*gratia plena*” (k. 43–149v) autor wyjaśnia, co znaczy, że Maria była matką Boga, i jak rozumieć macierzyństwo połączone z dziewictwem (115–120v); rozważa metafory maryjne (np. „*maris stella*”, k. 121–123) i tłumaczy wyniesienie Maryi w hierarchii niebieskiej (królowa, „*regina misericordiae*”). Rozpoznajemy elementy, które weszły do teologicznej osnowy *Bogurodzicy*.

Wspomniany Piotr był kantorem katedry w latach 1401–1415, uposażonym na wsi Pyszczyń, leżącej na północnym obrzeżu Gniezna, około 4 km od katedry (rkps ma „*Pyszczyń*”, ACGn, s. 307, nr 1445: 27 IV 1411; wieś wyliczona wśród dóbr arcybiskupich już w *Złotej Bulli*, 1136; *Chrestomatia*, s. 19, w. 117). Po sąsiedztwie z Pyszczyńem leży wieś nazywająca się dziś Strzyżewo Kościelne, wówczas Strzeszew. Była własnością klarysek, stanowiła prebendę prokuratora klasztoru, a w latach 1408?–1425 również kanonika gnieźnieńskiego Mikołaja Goszczyńskiego. Doglądał on fundacji opatki klarysek gnieźnieńskich Katarzyny Zagajewskiej, która zleciła stworzenie *Graduału* (ukończ. w r. 1418, obecnie w Gnieźnie, Bibl. Katedr., Ms 170). Na skryptora wybrano kustosa kościoła strzyżewskiego, Stanisława ze Strzeszewa, który musiał być biegły w sztuce chorału, inaczej bowiem nie powierzono by mu wykonania księgi (Pawlak 1966, s. 136). Skromne iluminacje zdradzają znajomość warsztatu czeskiego, ale *graduał* powstał w warsztacie miejscowym; analiza muzyczna wykazuje powiązania z kręgiem czeskim i śląskim (Pawlak, s. 138); jedna z melodii – *Kyrie* (k. 244) – nieznaną skądinąd, jest podobna do *Kyrie* z *Litanii do Wszystkich Świętych*, z którym kojarzony jest incipit

Bogurodzicy (Pawlak, s. 139 i przykład 6 przed s. 137). W tym samym graduale pojawiają się sekwencje: *Ad celebres*, *Stirpe Maria regia* (AH, t. 53, s. 162) oraz *Gaude mater luminis* – ta w dziale adwentowym (k. 296–297), między *Verbum bonum et suave* (AH, t. 54, s. 343) a *Mittit ad virginem*.

Kto skompilował taki układ *Graduału*? Tylko w drobnej części był on kontynuacją graduálu klarysek krakowskich (Ms 205), z którym dzieli pojedyncze pozycje (*Kyrie*, w tym jedno podobne do tego przy *Litanii do Wszystkich Świętych*, Pawlak, s. 139). Więż między klasztorami klarysek krakowskim a gnieźnieńskim tworzy osoba bł. Jolanty: przeniosła się ona tutaj w 1292 r. po śmierci swojej siostry Kingi, u której przebywała od 1279 po zgonie męża. Rola św. Kingi jest od czasów Brücknera dobrze znana. Przypominamy te wskazówki, aby wykazać potrzebę kompleksowych badań nad gnieźnieńskim środowiskiem artystycznym, które niewątpliwie istniało.

Skoro *Missale plenarium* z pewnością było w katedrze od r. 1287, a w XV w. przeniesione zostało do biblioteki (MP 1970, t. 1, s. 21), można w nim widzieć dowód pielęgnowania przez jakiś czas śpiewu gregoriańskiego w Gnieźnie, co oznacza istnienie jakichś zasobów zapisanych melodii. Znamy imiona kantorów katedry gnieźnieńskiej od r. 1213 – wielu spośród nich stało się wybitnymi ludźmi Kościoła (Korytkowski 1881, t. 1, s. 38).

Brak odniesień do późniejszej hymnografii upoważniałoby do wczesnego datowania pieśni, nawet na połowę XIII wieku. Natomiast ze względu na zachowany kształt językowy wolno ten tekst datować na pierwszą połowę wieku XIV (Woronzak ed., s. 14–15). Żadnego z tych datowań nie chce odnieść do melodii Rudolf Flotzinger, według którego kompozycja tego typu – „nadzwyczaj kunsztowna i spojona architektonicznie w sposób charakterystyczny dla oryginalnych utworów późnośredniowiecznych” (s. 9) – mogła powstać dopiero w późnym średniowieczu. Jednakże swoje datowanie na schyłek XIV w. wspiera on przestarzałymi argumentami pozamuzycznymi: błędnym powiązaniem liturgii głągolickiej z bizantyńską.

Mirosław Perz (2003) jest skłonny poprzeć datowanie Flotzingera, argumentując „świeżością” fraz użytych do skomponowania melodii: są one wprawdzie dawne, ale w znanej nam melodii *Bogurodzicy* nie wykazują żadnych przejawów „starzenia się” – uproszczeń i zatarć dokonujących się przy długotrwałej transmisji melodii; wygląda to tak, jakby świetny artysta u schyłku XIV w. skomponował *Bogurodzicę* z zaczerpniętych skądinąd starych fraz melodycznych. O tym właśnie, że kompozycja jest centonem, tyle że XIII-wiecznym, pisze Jerzy Pikulik (2003).

Być może istotnie, jak chce Flotzinger, „*Bogurodzica* nie powstała jako trop do *Kyrie* [*Litanii do Wszystkich Świętych*]” i trzeba wobec tego odłożyć *ad acta* tę koncepcję Woronzaka, ograniczając się do koncepcji „pieśni” (Feicht ed., s. 71) powstającej na tle wernakularnych adaptacji twórczości sekwencyjnej, znanych od w. XII, jak np. niemiecka *Christ ist erstanden* według *Victime paschali laudes* (Flotzinger, s. 8). Omówiliśmy taką możliwą inspirację tekstu *Bogurodzicy* w sekwencjach maryjnych (*Ave Dei Genitrix*, *Gaude mater luminis*), w których – co zrozumiałe ze względu na temat – nie ma istotnego wątku Jana Chrzciciela (zob. jednak studium Josipa Hamma).

Wreszcie: nie należy zapominać o treściowej więzi *Bogurodzicy* ze wspomnianą w kontekście źródeł fraz melodycznych *Litanii do Wszystkich Świętych*, która

wymienia Jana Chrzciciela zaraz na początku, a która miała bogate potomstwo samodzielnych modlitw, pieśni, hymnów litanijnych z XIII i XIV w. – co przypomniał Roman Mazurkiewicz (2002). Wskazał on na motywy inwokacji do Zbawiciela, Bogarodzicy i Jana Chrzciciela – częste od w. IX w hymnach procesyjnych i litanijnych na Zachodzie (np. AH, t. 7, s. 118; t. 15, s. 129–130; t. 50, s. 246; wcześniejsze przykłady, m.in. AH, t. 2, s. 54, omawiał Birkenmajer 1935, s. 27, i 1937, s. 129).

Co najważniejsze, Mazurkiewicz uniezależnił ideę „*Deesis*” od podstawy ikonograficznej, wykazawszy bogactwo i trwałość motywu w utworach hymnicznych chrześcijańskiego średniowiecza, w których „imiona Maryi i Jana Chrzciciela jako adresatów modlitwy i orędowników sąsiadują ze sobą bezpośrednio i bez towarzysztwa innych świętych” (2002, s. 76). Oprócz modlitw liturgicznych z kręgu bizantyńsko-słowiańskiego dodał dwa późniejsze hymny zachodnie, z których zwłaszcza hymn o św. Janie Chrzcicielu *Inter natos mulierum* (w licznych zbiorach hymnograficznych od w. XI) w końcowej apostrofie skierowanej ku niemu niesie bliską paralełę treściową do II zwrotki *Bogurodzicy*:

<i>Ergo, martyr, cum regina,</i>	<i>Ut carnali, quo gravamur</i>
<i>Matre Christi, a ruina</i>	<i>Compede sic absolvamur;</i>
<i>Conservare nos festina</i>	<i>Ut soluti transferamur</i>
<i>Pia per suffragia.</i>	<i>Ad caeli palatia.</i>

(AH, t. 55, s. 210)

Podsumowując (w dużym skrócie) sprawy genezy, akceptujemy ujęcie Mazurkiewicza, który pogodził koncepcję bizantyńską z łacińską wskazując na trwanie w Kościele zachodnim wielu wątków sprzed tego podziału czy raczej przypominając, że ten podział nie oznaczał na Zachodzie zacyzowania wszystkiego od początku. Zauważona częstość motywu Jana Chrzciciela w hymnografii łacińskiej wyjaśnia zatem wprowadzenie tego wątku, nie występującego w *Ave Dei Genitrix*, a tak istotnego w *Bogurodzicy*.

I oto zebraliśmy w jednym miejscu, jakby na jednym pulpicie, wszystkie składniki, z których umiętny artysta mógł stworzyć *Bogurodzicę*. Jest świeżo sprawdzony ważny traktat maryjny. Są źródła treści teologicznej w sekwencjach o Maryi i Janie Chrzcicielu – nie musimy szukać wzoru ikonograficznego ani cofać się do czasów „bizantyńskich”; jest konstrukcja myślowa (religijny program ideowy) wraz z kilkoma frazami językowymi; jest łaciński wzór rytmiczny, stroficzny i prozodyczny (rymy); są źródła kilku fraz melodycznych. Znajdujemy ludzi biegłych w sztuce muzyki i mających do czynienia z księgami, do których wprowadzają polskie akcenty.

A zatem przewijająca się wśród opinii o źródle *Bogurodzicy* i od dawna nie traktowana poważnie myśl o autorstwie św. Wojciecha może być o tyle przypominana, że dzięki *Kodeksowi Matyldy* i późniejszym księgom genezę początkowych strof pieśni wolno sytuować jednak bliżej Gniezna – ale zarazem dalej od Wojciecha. Nie ma tu sprzeczności, jeśli się uwzględni bibliologiczną opinię, że wyrażenie „księga św. Wojciecha” nie było podpisem, mogło oznaczać proveniencję biblioteczną: „księga katedry Św. Wojciecha”. Tak samo określenie „pieśń św. Wojciecha” mogło ówczesnym sygnalizować nie tyle autorstwo, co jej „przynależność” do zwyczajów liturgicznych owej katedry czy diecezji gnieźnieńskiej.

Pora zadać pytanie: kto, kiedy i do czego potrzebował takiej pieśni?

Funkcje

Zastanawiano się od dawna nad pytaniem, które przed paru laty postawił dobitnie Wiesław Wydra w tytule swej książki (2000): *Dlaczego pod Grunwaldem śpiewano „Bogurodzicę”*? Nic nie wiadomo o wcześniejszym istnieniu *Bogurodzicy*, a tu naraz śpiewa ją „całe rycerstwo” i od tej pory mnożą się świadectwa jej śpiewania przed bitwami: pod Nakłem 1431, pod Wilkomierzem 1435, może pod Warną 1444; słyszy ją w 1440 r. katedra krakowska w nabożeństwie dziękczynnym po ogłoszeniu Władysława królem Węgier.

Czy dobór pieśni mógł być związany z tym, że mieli ją słyszeć Krzyżacy? Przekonującą interpretację zgłosił Jean-Philippe Hashold (2003): odśpiewanie *Bogurodzicy* jako pieśni bojowej to było zmanifestowanie polskiej ortodoksyjnej chrześcijańskości wobec państw zachodnich, zamierzone jako cios w Zakon z jego oficjalnym kultem maryjnym.

Argumentację polityczną Hasholda można poprzeć wiadomościami na temat działalności Andrzeja Łaskarza (1362–1426) – po r. 1392 kanonika wrocławskiego i posła stanów polskich do Wielkiego Mistrza krzyżackiego, od 1400 także kanonika płockiego, krótko kanclerza Jadwigi w r. 1397, od 1411 nadwornego prawnika Jagiełły. Krzysztof Ożóg analizując wydane niedawno dwie części mowy obediencyjnej wygłoszonej podczas poselstwa Łaskarza do (anty)papieża Jana XXIII w 1411 r. (Ekdahl 1982, Kowalczyk 1996), szeroko naświetlił tło i treść istnej wojny informacyjnej, jaka towarzyszyła grunwaldzkiej batalii, z czego dla nas najciekawsza jest faza następująca po niej – faza bodaj nie mniej brzemienista w skutki niż starcie wojskowe. W swojej mowie do papieża poseł króla Jagiełły nie pozostawiał wątpliwości, że Krzyżacy parli do wojny.

Mówca dokładnie opisał scenę przysłania dwóch mieczy przez wielkiego mistrza i przytoczył wypowiedziane przez heroldów słowa do Jagiełły oraz jego odpowiedź. [...] Wspomniał również o pieśni *Bogurodzica* śpiewanej przez rycerstwo polskie przed rozpoczęciem bitwy grunwaldzkiej, stwierdzając, że wielkie zwycięstwo króla sprawił Bóg. [Ożóg 2000, s. 166]

Otrzymujemy jeszcze jedno potwierdzenie śpiewu grunwaldzkiego, zawierające wprawdzie tylko łaciński incipit, ale też jednoznacznie uwagę o polskości pieśni:

Confortaturus igitur in domino et in potencia virtutis eius suisque militibus animas suas Deo humilantibus lanceasque vibrantibus simul et laudem Deo cantantibus in vulgari suo Polonico de nativitate domini canticum resonantes, quod incipit: „Dei genitrix”, congregiuntur divina fortitudine animosi et illico turme hostiles ad invicem colliduntur. [Ekdahl, s. 304]¹

Czy to nie jest zbyt piękne? Tyle ważnych wiadomości w jednej relacji! Po pierwsze – niezbite potwierdzenie, że już około r. 1410 *Bogurodzicę* śpiewano po polsku i że naprawdę zaczynała się od znanych nam słów, a ponadto że była pieśnią bożonarodzeniową – tu badający tekst historyk nie zwrócił uwagi na zawartą tam informację, której od dawna szukali filologowie. Przychodzi nam zatem na

¹ Cytat zawdzięczam uprzejmości prof. Krzysztofa Ożoga. Przekład: „Aby zatem umocnić się w Panu i potędze Jego mocy, [król] z rycerstwem, powierzającym dusze Bogu i potrzęsającym kopiami, wespół śpiewają na Bożą chwałę, intonując w ludowym polskim języku pieśń o narodzinach Pana, zaczynając się słowami: »Dei genitrix«, a porwani boską odwagą ruszają do ataku i zaraz wrocie rotę uderzają na siebie nawzajem”.

myśl pytanie przekorne wobec tego, nad którym tu się zatrzymaliśmy, i nawet nieco zdrożne. Dlaczego aż tak dobrze, z tylu źródeł wiemy, jaką pieśń śpiewano pod Grunwaldem? Słyszymy to świadectwo od człowieka, który mógł wręcz dać pomysł, aby właśnie tę pieśń wykonać, bo... to zostanie dobrze odebrane za granicą, tzn. dobrze zabrzmie w relacji, jaką z bitwy będzie zdawał polski poseł (którym on sam został zresztą).

Na szczęście mamy inne potwierdzenie – w kronice napisanej przez świadka naocznego w ciągu kilku miesięcy po bitwie: *Cronica conflictus Wladislai Regis Poloniae cum Cruciferis Anno Christi 1410*. Czytamy tam pamiętne słowa: „*omnes unanimiter cum fletu »B o g a r o d z y c z a« cantare coeperunt*”. Gdyby nie troska patriotyczna jakże skromnego autora, który zadbał o napisanie tej kroniki, można byłoby się wahać, czy ów śpiew nie był argumentem tak nośnym, że został w y m y ś l o n y na użytek propagandowej wojny z Krzyżakami. Tak czy owak, odegrał w niej większą rolę aniżeli rzeczywisty śpiew przed samą bitwą, którego nikt w szeregach wroga i tak by nie dosłyszał.

Zaangażowanie Łaskarza w całą sprawę pozwala przypuszczać, że miał pewien udział w wyborze *Bogurodzicy* na polski hymn bojowy, doskonale rozumiał bowiem potrzebę zaistnienia takiego argumentu. Jako człowiek bywający u Krzyżaków mógł wiedzieć, że nie nadawała się do tego celu najstarsza polska pieśń wielkanocna *Chrystus zmartwychwstał jest*, gdyż miała tę samą melodię co niemiecki trop *Christ ist erstanden* (Feicht 1969, s. 397), uczyniony krzyżackim hymnem bojowym. Łaskarz mógł zarazem – przynajmniej jako kanonik w Płocku (od 1400) – znać śpiewaną tam już około r. 1360 podczas procesji rezurekcyjnej polską pieśń *Wstał z martwych król nasz Syn Boży*, co utrwaliło tamtejsze *Ordinale*. Ta pieśń istniała niegdyś samodzielnie, zanim weszła w skład *Bogurodzicy* jako to, co nazywamy jej drugą częścią, o incipicie *Nas dla wstał z martwych Syn Boży*, w innej wersji: *Narodził się nas dla Syn Boży* (Woronczak 1955, s. 142–143).

Melodia wykorzystana w tej części *Bogurodzicy* trafiła do Gniezna po r. 1200, w *Missale plenarium* (1972, s. 303). Pochodzi ta melodia z tropu do końcowego *Alleluja* wielkanocnej antyfony procesjonalnej o zstąpieniu do piekieł *Cum rex gloriae Christus*, ta zaś do Polski przyszła z tym pontyfikatem, w którym zdaniem Feichta (ed., s. 82) podobne motywy melodyczne zawarte są w dwóch sekwencjach: nr 23, *Nativitas Sanctae Mariae*, inc. „*Stirpe Maria regia*”, i nr 26, *Symonis et Tathe*, inc. „*Gaude mater ecclesia*” (MP, t. 2, s. 147–149). Pierwszą z nich zawiera *Graduał* klarysek gnieźnieńskich (k. 280v).

Najstarsze dwa zapisy tekstu *Bogurodzicy* wskazują na Gniezno i Kraków. Drugi z nich (bez nut) zawiera także część rezurekcyjną, znaną ze starszego zapisu w płockim *Ordinale*.

Czy płocki kanonik, dyplomata od spraw krzyżackich, Andrzej Łaskarz zlecił zadanie stworzenia polskiej pieśni maryjnej, a ktoś uzdolniony je wykonał? Naszkicowaliśmy hipotezę, że artysta, który *Bogurodzicy* nadał znany nam kształt słowny i muzyczny, działał w kręgu kapituły gnieźnieńskiej. W podobny sposób należałoby jednak zbadać inne hipotezy, głównie krakowską, ze względu na przynależność Łaskarza do kręgu Piotra Wysza, biskupa krakowskiego (1392–1412), za którego czasów powstał *Psalterz floriański*. Nierozdzielnie wiąże się z tym hipoteza dworska, z ważną postacią podkanclerzego Mikołaja Trąby (zm. 1422), również kanonika gnieźnieńskiego i krakowskiego, najdokładniej wprowadzonego w konflikt polsko-krzy-

żacki, następnie będącego głównym dostarczycielem informacji utrwalonych na kartach *Kroniki konfliktu*. Zapiski Juszyńskiego (s. nlb. 31) mówią o *Agendzie* – jakimś śpiewniku polskim, zatwierdzonym przez Mikołaja Trąbę już jako arcybiskupa (od 1411) i prymasa. Miał on tam uzasadniać stosowanie w Kościele „języka rozumnego”, czyli wernakularnego.

Polskie elity świadomie przeciwdziałały krzyżackim dążeniom przede wszystkim na płaszczyźnie intelektualnej – informując i przekonując, a więc kształtując w Europie pozytywną opinię o Polsce. Zagadnienie religijnej prawowierności miało przy tym ogromną wagę. Ruszający do boju nie tylko „potrzęsają kopiami” (co Długosz chyba powtórzył), ale wzywają Boskiej pomocy. Środki stosowane w konflikcie polsko-krzyżackim są potwierdzeniem, że zdawano sobie sprawę z przydatności sztuki do osiągnięcia celów politycznych i że takie cele mogły być impulsem do twórczości.

Wszystko w *Bogurodzicy* jest szczególne: katechetyczna treść, miejsce w czasie liturgicznym, i – chyba najważniejsza – świecka funkcja. I właśnie to wszystko wytyczyło ścieżki rozwoju polskiej pieśni. Nie znamy wciąż warsztatu, na którym została stworzona *Bogurodzica*, ale wiemy, że jej wejście do obiegu i rozpowszechnienie, może nawet powstanie, wiąże się z konfliktem polsko-krzyżackim, którego kulminacją był grunwaldzki bój. W dalszym przekazywaniu pieśni uczestniczyli biegli nauczyciele śpiewu – tacy jak kantor Piotr z Gniezna.

Bibliografia

Źródła

- ACGn = *Acta Capituli Gnesnensis. W: Acta capitulorum nec non iudiciorum ecclesiasticorum selecta*. Vol. 1: *Acta capitulorum Gnezniensis, Poznaniensis et Vladislaviensis (1408–1530)*. Wyd. B. Ulanowski. Kraków 1894.
- AH = *Analecta hymnica medii aevi*. Ed. G. M. Draves, C. Blume, H. M. Bannister. T. 1–55. Leipzig 1886–1922.
- Bogurodzica*. Oprac. J. Woronczak. Wstęp językozn. E. Ostrowska. Oprac. muzykolog. H. Feicht. Wrocław 1962. BPP, A 1. W zapisach lokalizacyjnych odesłanie do wypowiedzi w tym tomie zawartych dodaje się skrót: ed.
- Cronica conflictus Wladislaei Regis Poloniae cum Cruciferis Anno Christi 1410*. Ed. Z. Celichowski. Poznań 1911.
- Chrestomatia* = W. Wydra, W. R. Rzepka, *Chrestomatia staropolska*. Teksty do roku 1543. Wyd. 2, popr. Wrocław 1995.
- KM = *Kodeks Matyldy. Księga obrzędów z kartami dedykacyjnymi. / Codex Mathildis. Liber officiorum cum foliis dedicationis*. Oprac. B. Kürbis z zespołem: B. Bolz, B. Nadolski, D. Zydorek. Kraków 2000.
- MP = *Missale plenarium. (Bibl. Capit. Gnesnensis, Ms 149)*. Wyd. K. Biegański, J. Woronczak. T. 1–2. Graz–Warszawa 1970–1972. „Antiquitates Musicae in Polonia”. T. 11–12.
- Mszał Ms 141 (Gniezno, Bibl. Katedr.). Datowany różnie: a) XIV lub przełom XIV i XV w. – Kowalewicz (1967, s. 170) datuje rękopis na w. XIV, natomiast kodeks określa jako „*Missale Gnesnense s. XIV/XV*”; b) ok. 1400 r. (Ryl 1976, s. 254); c) pierwsza ćwierć XV wieku (Wydra 2003, s. 25, przypis 49).
- RH = *Repertorium hymnologicum*. T. 1–6. Ed. U. Chevalier. Louvain 1892–1920.

Opracowania

- Birkenmajer J., „*Bogurodzica*” wobec hymnografii łacińskiej. „Przegląd Katolicki” 1935, nry 32–33, 35–37, 39–40. I odbitka.
- , „*Bogurodzica Dziewica*”. *Analiza tekstu, treści i formy*. Lwów 1937.

- Brückner A., *Średniowieczna poezja łacińska w Polsce*. T. 1. Kraków 1892.
- Ekdahl S., *Die Schlacht bei Tannenberg 1410. Quellenkritische Untersuchungen*. T. 1: *Einführung und Quellenlage*. Berlin 1982.
- Feicht H., *Polska muzyka religijna*. W zb.: *Księga 1000-lecia katolicyzmu w Polsce*. T. 1. Lublin 1969.
- Flotzinger R., *Jeszcze o kwestii „Bogurodzicy”*. [Oryg.: 1997]. (Z niemieckiego przełożył A. Gorzkowski). W tym zeszycie.
- Ham m J., *„Bogurodzica” w perspektywie południowosłowiańskiej*. [Oryg.: 1979]. (Z serbsko-chorwackiego przełożyła A. Borowiec). W tym zeszycie.
- Hashold J.-P., *„Dlaczego pod Grunwaldem śpiewano »Bogurodzicę«?”*, czyli duchowa rywalizacja między Krzyżakami a Polakami. (Z francuskiego przełożyła J. Leszek). W tym zeszycie.
- Juszyński H., *Dykcjonarz poetów polskich*. T. 1. Kraków 1820 (reprint: Warszawa 1980).
- Korytkowski J., *Prałaci i kanonicy katedry metropolitalnej gnieźnieńskiej od roku 1000 aż do dni naszych podług źródeł archiwalnych*. T. 1–4. Gniezno 1881–1883.
- Kowalczyk M., *Mowa obediencyjna do antypapieża Jana XXIII*. „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej” 1996.
- Kowalewicz H., *Zasób, zasięg terytorialny i chronologia polsko-łacińskiej liryki średniowiecznej*. Poznań 1967.
- Mazurkiewicz R., *Deesis. Idea wstawiennictwa Bogurodzicy i św. Jana Chrzciciela w kulturze średniowiecznej*. Wyd. 2, popr. Kraków 2002.
- Mazurkiewicz R., Wanico wa Z., *Dlaczego „Bogurodzicę” śpiewano w liturgicznym okresie Bożego Narodzenia?* W tym zeszycie.
- Michałowska T., *Średniowiecze*. Warszawa 1995.
- Ożóg K., *Udział Andrzeja Łaskarzyca w sprawach i sporach polsko-krzyżackich do soboru w Konstancji*. W zb.: *Polska i jej sąsiedzi w późnym średniowieczu*. Red. K. Ożóg, S. Szczur. Kraków 2000.
- Pawlak I., *Graduał klarysek gnieźnieńskich z 1418 roku jako dokument kultury muzycznej Gniezna*. „Nasza Przeszłość” 1966.
- Perz M., *Polskie „postłowie” do uwag Rudolfa Flotzingera*. W tym zeszycie.
- Pikulik J., *Indeks sekwencji w polskich rękopisach muzycznych. Sekwencje zespołu rękopisów tarnowskich*. Warszawa 1974.
- , *Co melodia Bogurodzicy mówi nam o czasie powstania pieśni*. W tym zeszycie.
- Rębowski W., Rzepka W. R., Wydra W., *Zespół pieśniowy ze schyłku XVI wieku z rękopisu biblioteki Klasztoru Panien Klarysek Krakowskich*. „Prace Filologiczne” t. 45 (2000).
- Ryś J., *Biblioteka katedralna w Gnieźnie*. „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” t. 33 (1976).
- Urbańczyk S., *„Bogurodzica”*. *Problemy czasu powstania i tła kulturalnego*. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 1.
- Woronczak J., *Tropy i sekwencje w literaturze polskiej do połowy XVI wieku*. Jw., R. 43: 1952, z. 1/2. Cyt. z odbitki (s. 1–40).
- , *W sprawie dodatków do „Bogurodzicy”*. Jw., 1955, z. 3.
- Wydra W., *Dlaczego pod Grunwaldem śpiewano „Bogurodzicę”? Trzy rozdziały o najdawniejszych polskich pieśniach religijnych*. Poznań 2000.
- , *Polskie pieśni średniowieczne. Studia o tekstach*. Warszawa 2003.

TEXTS ON "BOGURODZICA" ("GODES MOTHER")

The set of texts presented here comprises contributions to scholarly conference held at the Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences entitled "Medieval Meetings" that took place on the 13 of May, 2003. Moreover, three other studies were added.

In his paper *More on the Problem of "Bogurodzica"* Rudolf Flotzinger strongly opposes the idea that the melody of *Bogurodzica* is a trope of the *Kyrie* from "The Litany to All Saints"; it is a song composed of variants of opening phrase (to the words "Bogurodzica dziewica"). This type of artistic composition was possible no earlier than at the end of 14th century in the south of Poland.

Such relatively late dating and the opinion of the cento-like character of the composition are commented with approval by Mirosław Perz (*Polish "Afterword" to the Remarks of Rudolf Flotzinger*).

Jerzy Pikulik (*What the Melody of "Bogurodzica" Tells Us of the Time of the Song's Composition*) refers to the statements and suggestions of musicologists working on *Bogurodzica*. Surzyński distinguished phrase components, and Feicht indicated their sources. Since the melody is a cento composed of the already known elements, it is only on the basis of their combination (melodic jumps) that we can exclude its dating before 13th century.

Josip Hamm's "*Bogurodzica" in the South-Slavonic Perspective*. The author considers the idea of bringing *Bogurodzica* to Cracow by the circle connected with the Polish Queen Jadwiga. To prove this, he reconstructs its possible south-slavonic lyric and suggests its first stanza in the regular 8-syllable line.

Roman Mazurkiewicz and Zofia Wanicowa's *Why Was "Bogurodzica" Sung during the Liturgy of Christmas?* The multiplicity of interpretations of the lyric, which has not yet revealed all its mysteries, led to some resignation. Taking into account the hint given by T. Witczak that in case of stagnation we should explore older hypotheses, the authors of the article remind and confirm to the idea of Łoś that *Bogurodzica* functioned, according to its destination, in the times of the liturgy of Christmas and Jesus Christ's Baptism. It is from this angle that they consider the theological meanings of the song paying special attention to the expressions which help to understand the context. Their grammatical and semantic analyses lead to confirmation of earlier attempts at reconstructing of the most difficult sentence from *Bogurodzica* – "U twego syna..." ("At your son...") – which is given the meaning of "Matko wybrana przez Twego Syna, Maryjo, zyskaj Go nam, daj Go nam" ("Mother chosen by your Son, send Him to us, give Him to us").

The sketch by Jean-Philippe Hashold "*Why Was »Bogurodzica« Sung during the Battle of Tannenberg?*" Or a *Spiritual Competition between the Teutonic and Polish Knights* answers the question posed by W. Wydra in the title of his book, and repeated by Hashold: the answer touched the problem of showing to the Teutonic Knights and Europe the Polish religiosity with the special emphasis on Mary being the patron saint of this knightly order.

Andrzej Dąbrówka (*The Mother of Polish Songs*) writes about the textual sources of *Bogurodzica* in two Latin sequences: *Ave Dei Genitrix* and *Gaude mater luminis*. He evokes a manuscript from the year 1411 (issued in Berlin in 1982) which described *Bogurodzica* as a Christmas song. That source remained unnoticed by philologists and was underestimated by historians. Resorting to the political explanation of Hashold, Dąbrówka in conclusion turns to dating *Bogurodzica* back closer to the times shortly before the Battle of Grunwald (Tannenberg).