

KS. JERZY PIKULIK

POLSKA PIEŚŃ RELIGIJNA W XV WIEKU

Korzenie pieśni religijnej w językach narodowych tkwią w przemianie świadomości, jaka na przełomie XII/XIII w. zarysowała się w chrześcijaństwie zachodnioeuropejskim. Najpierw ważniejsze szkoły kanoniczne, później już uniwersytety inspirowały nową perspektywę intelektualną, w której istotne znaczenie zyskuje indywidualna postawa jednostki, opierająca się na autentycznej wiedzy i rozumowym przemyśleniu związków z Bogiem, światem i człowiekiem. W konsekwencji powstaje nowy typ kultury umysłowej, który dominował także w czasie obrad IV Soboru Laterańskiego w 1215 r. Nośnikami rozwijających się idei były zakony żebracze — dominikanie i franciszkanie. Ich działalność przebiegała głównie wśród mieszczaństwa, które coraz bardziej świadome własnych praw i wartości doczesnych organizowało się w grupy zawodowe. W celu nawiązania z nimi kontaktu należało przemawiać i uczyć językiem zrozumiałym i dostępnym. Chodziło także o uaktywnienie zgromadzeń liturgicznych, które przez wiele wieków były tylko niemymi obserwatorami toczącej się w prezbiteriach akcji. Dużą rolę w realizacji takich zamierzeń odegrały wierszowane modlitwy i pieśni. Stanowią one zresztą fundament europejskich literatur narodowych.

Jeżeli chodzi o Polskę, rezultaty nowych tendencji są początkowo bardzo nikłe. Wprawdzie w XIII w. powstała „Pieśń Ojców”, jak określa *Bogurodzicę* mistrz Długosz, a wiek później ukazują się kilka utworów, głównie wielkanocnych, dopiero jednak wiek XV przynosi znaczne osiągnięcia w tej dziedzinie i to zarówno pod względem ilościowym, jak i wartości literackiej. Niektóre teksty dorównują nawet najlepszym wierszom ze złotego okresu naszej kultury. Nie wolno jednak zapominać, że lista ich jest niekompletna i byłaby o wiele dłuższa, gdyby nasza kultura nie poniosła tak dotkliwych strat w ciągu czterech ostatnich wieków.

Dorobek pieśniarski XV w. można podzielić na kilka grup tematycznych, które zostaną omówione według układu roku kościelnego. Fundamentem artykułu są prace, jakie z tego zakresu przeprowadzono w Zakładzie Muzykologii ATK. Uwzględniają one kompletną literaturę przedmiotu i prezentują aktualny stan badań. Poza wyszczególnionymi tytułami istnieją jednak inne, głównie na cześć świętych, które czekają jeszcze na krytyczne opracowanie i z tej racji zostają w referacie pominięte.

1. Boże Narodzenie¹

Pierwsze pieśni polskie o tematyce bożonarodzeniowej powstają dopiero w XV w., mimo że grudniowa uroczystość cieszyła się u nas szczególnym uznaniem, a różnorodne zwyczaje kościelne i ludowe otaczane były już wcześniej wyraźną troską. Ważną rolę odegrał w tym zakon św. Franciszka, który od r. 1223 propagował ideę żłóbka i dramatyzację relacji ewangelicznych, dotyczących przyjścia na świat Jezusa Chrystusa. Z XV w. zachowało się 11 kolęd, których incypity ułożone w porządku chronologicznym są następujące:

- *Zdrow bądź, krolu anjelski* (3 wersje) — 1424 r.
- *Chrystus się nam narodził* — przed 1435 r.
- *Jezu Chryste, nasza radość* — 1440 r.
- *Zstałać się rzecz wielmi dziwna* — 1442 r.

Rotuła kolędowa: — poł. XV w.

- *Panna, Panna porodziła*
- *Nuż wy, bielscy panowie*
- *Mesyjasz, wierny Chrystus nasz*
- *Zstała się nam nowina*
- *Maryja, Panno czysta*
- *Augustus kiedy krolował* — XV w.
- *Dziękujemy wszyćcy z tej Bożej dobroci* — XV w.

Nie wszystkie pieśni są utworami oryginalnymi, *Zdrow bądź, krolu anjelski*, *Augustus, kiedy krolował* i *Dziękujemy wszyćcy* są przekładami i parafrazami śpiewów łacińskich — *Ave, magne rex caelorum*, utworu niezidentyfikowanego autora oraz sekwencji *Grates nunc omnes*, która już w pierwszej połowie XI w. została powszechnie zaakceptowana na terenach położonych na wschód od granicy francusko-niemieckiej. O jej popularności w Polsce świadczy aż 5 tłumaczeń dokonanych w XV i XVI w. Do najstarszego wykorzystano także oryginalną melodię, jednak niejasny tekst i słaba adaptacja obniżają wartość artystyczną utworu. Jest to zresztą jedyna kolęda z XV w. zachowana do dzisiaj z melodią. Przekładem czeskiej *Stalat sye gest wyecz dywna* jest wreszcie polska *Zstałać się rzecz wielmi dziwna*.

Na szczególniejszą uwagę zasługuje złożona z 5 pieśni rotuła kolędowa (łac. rotula — utwór złożony z kilku części, które można powtarzać).

¹ A. Filaber, *Kolędy polskie w rękopisach XV i początku XVI wieku*, [w:] *Muzyka religijna w Polsce*, t. I z. 1, Warszawa 1975, s. 15—17.

Zachowała się ona w studenckiej kantyczce, której fragment znajduje się w Bibliotece PAN w Krakowie pod sygn. 1578 b. Kolejne śpiewy polskie poprzedza tekst łaciński. Pierwsze 2 tytuły są jego tłumaczeniem — *Puella, Puellula genuit Dominum* i *Vos byalynenses parvuli*, pozostałe natomiast są już od niego niezależne. Rotuła jest nawet w wymiarze europejskim tekstem unikalnym i prawdopodobnie stanowi część dramatu bożonarodzeniowego.

Jeżeli chodzi o treść kolęd, wyróżnić można w nich dwa zasadnicze nurty. Pierwszy, biblijno-dogmatyczny, nosi wyraźnie cechy epickie. Anonimowi autorzy relacjonują w większości utworów opis narodzenia Chrystusa, głównie na podstawie Ewangelii św. Łukasza. Nawiązują oni ponadto do prorocत्व Izajasza i sceny Zwiastowania. Przewodnią myślą jest motyw pasterzy, ich wiara i udział w radości z przyjścia na świat Zbawiciela. Dominuje on w szczególniejszy sposób kolędzie *Chrystus się nam narodził* i *Zstałać się rzecz wielmi dziwna*. W ostatniej wzmiankowany jest także hołd Trzech Króli oraz złożone przez nich dary. W kolędzie *Augustus kiedy krolował* pojawiają się natomiast akcenty nie znane przekazom ewangelijnym. W strofie 1 mowa jest o podatku, jaki cesarz nałożył z racji ogłoszonego spisu ludności:

Augustus kiedy krolował,
Wszystkiemu światu panował,
Świat wszystek popisać kazał
I czynsz od każdej głowy brał.

W zwrotce 3 autor inaczej tłumaczy powód narodzenia się Chrystusa w stajni. O braku miejsca w gospodzie zdecydowało wyłącznie ubóstwo św. Rodziny:

Ci, iże ubodzy byli,
Gospody w mieście nie mieli,
Przeto do stajniej stąpili,
Tamo w ubostwie mieszkali.

W tekstach występują liczne określenia poetyckie. Zbawiciel nazwany jest np. kwiatkiem polnym, a jego Matka pachnącą różą i gwiazdą morską. W wersji z poł. XV w. najstarszej kolędy *Zdrow bądź krolu anjelski* pojawia się także ludowy motyw życzeń:

Racz nam dobre lato daci,
Mir i pokoj zjednaci.

Teksty kończą się zwykle modlitewną prośbą o zdrowie, pokój, miłość i zbawienie wieczne. Dużą rolę przypisują autorzy wstawiennictwu Maryi. Najbardziej charakterystyczny tekst znaleźć można w *Augustus kiedy krolował*:

Maryja, Matuchno Boża,
Ty jeś woniąca roża,
Proś za nami Syna twego,
By nam dał Ducha Świętego.

Druga grupa pieśni reprezentuje swobodną twórczość bożonarodzeniową, będącą źródłem późniejszej pastorałki. Jej powstanie wiąże się ze starą tradycją kołędowania, polegającą na chodzeniu po domach z życzeniami. E. Grotnik wspomina, że o takiej praktyce mówi wyraźnie statut krakowski z 1408 r.² Taki nurt działalności poetyckiej reprezentuje rotuła, a przede wszystkim jej drugi utwór:

Nuż wy, bielscy panowie,
Panny, panie, żaczkowie,
Dajcie Bogu chwałę za to,
Za to, za to, to, to, to, to,
Iż się narodził.

Autor, prawdopodobnie student krakowski, zwraca się więc do mężów, pań i młodzieży w Białej i wzywa do oddania chwały Bogu z racji narodzenia Chrystusa. W kołędzie następnej — *Mesyjasz, wierny Chrystus nasz*, stwierdza, że nie tylko lud chrześcijański, lecz również:

Uznał-ci woł i osieł,
Iż nam się narodził Pan.

Motywy zwierząt, a nieco później i ptaków, wejdzie odtąd na stałe do polskich pastorałek. Akcenty ludowe nosi także cytowany wyżej refren w *Nuż wy, bielscy panowie* i popularne nie tylko w średniowieczu zawołanie: Eja, eja — kończące kolejne strofy pieśni *Mesyjasz, wierny Chrystus nasz*. Wszystkie są wyrazem radości, towarzyszącej zawsze obchodowi święta Bożego Narodzenia.

W utworach przeważają zwrotki czterowersowe o rymie parzystym. Wyraźna jest także tendencja do zachowania budowy sylabicznej. Od asylibizmu w kołędzie najstarszej przechodzą poeci przy końcu wieku XV do izosylabizmu. Najlepszym tutaj osiągnięciem jest pieśń *Augustus kiedy krolował*, która jest nadto abecedariuszem, bez litery u. Taki sposób pisania tekstów był popularny w łacińskiej twórczości hymnicznej i sekwencyjnej.

2. Wielki Post³

Grupa pieśni wielkopostnych jest ilościowo identyczna z poprzednią. Reprezentuje ona jednak najcenniejszy dorobek w tej dziedzinie

² E. Grotnik, *Z dziejów kolędy*, [w:] *Polskie kolędy i pastorałki*, Kraków 1957, s. X.

³ M. Stolarska, *Polskie pieśni wielkopostne od XIV do 1 połowy XVI wieku*, [w:] *Muzyka religijna w Polsce*, t. III, Warszawa 1979, s. 11—64.

zarówno pod względem treści i formy, jak też wartości poetyckiej. Oto incypity utworów:

— <i>Wszego świata wszystkim lud</i>	— przed 1407 r.
— <i>Ciebie dla człowiecze</i>	— przed 1408 r.
— <i>Chwała, sława, wszelka cześć</i>	— ok. 1440 r.
— <i>Jezu miły, łaskawy Panie</i>	— przed 1486 r.
— <i>Jezusa Judasz sprzedał za pieniądze nędzne</i>	— 1488 r.
— <i>O krzyżu naświatszy bądź pozdrowion</i>	— przed 1489 r.
— <i>Mękę Bożą spominajmy</i>	— przed 1497 r.
— <i>Jezus Chrystus, Bóg-człowiek</i>	— początek XV w.
— <i>Bądź pozdrowion krzyżu święty</i>	— XV w.
— <i>Postuchajcie bracia miła</i>	— druga poł. XV w.
— <i>Jasne Krystwo oblicze</i>	— koniec XV w.

Niektóre teksty są mniej lub bardziej wiernymi przekładami utworów łacińskich, przede wszystkim hymnów. Zależność ta ogranicza się w kilku przypadkach do zapożyczenia głównej myśli jednej tylko strofy. W ten sposób zwrotka 6. hymnu Venantiusa Fortunatusa, biskupa Poitiers († po 600), *Vexilla regis prodeunt* inspirowała autorów pieśni *Bądź pozdrowion krzyżu święty* i *O krzyżu naświatszy*. Chodzi właściwie o pierwszy, znany szeroko w twórczości literackiej wers — *O crux, ave, spes unica*. Również śpiew *Chwała, sława, wszelka cześć* jest swobodnym przekładem hymnu Theodulfa z Orleanu († 821) — *Gloria, aus et honor sit*. W liturgii wykonywano go w czasie procesji z palmami, albo jak chce polski kopista — „na kwietnią niedzielę”. Większą zależność od oryginalnego hymnu *Patris sapientia, veritas divina*, zwanego także „Horae canonicae Salvatoris”, wykazuje *Jezus Chrystus, Bóg-Człowiek*, określane często jako „Godzinki o Męce Pańskiej”, gdyż kolejne strofy nawiązują do układu oficjum brewiarzowego. Także *Jasne Krystwo oblicze* jest tłumaczeniem utworu łacińskiego, który jednak nie został dotąd przez filologów zidentyfikowany. Wspomnie należy także o tłumaczeniu strofy 4 hymnu *Lustra sex qui iam peregit*, śpiewanego w niedzielę pasyjną, jakiego dokonał Maciej z Łabiszyna († 1452 lub 1453). Nad łacińskim tekstem *Flecte ramos, arbor alta* napisał: „sklon rozgi drzewo wysokie”⁴. Przekład Macieja poprzedza o cały wiek tłumaczenie XVI-wieczne hymnu, które z incypitem *Krzyżu święty nade wszystko* znajduje się nadal w aktualnych śpiewnikach kościelnych.

Niektóre pieśni, np. *Jezus Chrystus, Bóg-Człowiek* i *Jezusa Judasz sprzedał* są utworami elegijnymi. Autorzy relacjonują w nich przebieg

⁴ M. Kowalczyk, E. Belcarzowa, F. Wysocka, *Glosy polskie Jakuba z Piotrkowa i innych autorów w rękopisach Biblioteki Jagiellońskiej*, „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej” 23 (1973) s. 82.

Męki Pańskiej w oparciu o przekazy ewangelijne. Można uznać je za genotypy dzisiejszych *Gorzkich żalów* czy popularnej pieśni *Rozmyślajmy dziś*. Punktem wyjścia innych tekstów są pojedyncze tylko fakty lub wypowiedzi Chrystusa i na ich kanwie snuje się refleksje, często o charakterze moralnym. Najbardziej znamienym tego przykładem jest *Mękę Bożą spominajmy*. Treścią pieśni są słowa Jezusa wypowiedziane na krzyżu. Po skierowanym do św. Jana wezwaniu: „Oto matka twoja”, autor przekazuje następującą myśl:

Synom i dziewczkom przykład dał,
Gdy swej Matką nie zapomniał,
By swą matką, oćią czcili,
Zawždy im dobrze czynili.

W zakończeniu utworu anonimowy poeta stwierdza, że „testamentum Christus fecit”. Testament ten jest bardzo oryginalny:

Swą duszę Oćcu polecał,
Nikodemowi ciało dał,
Kościoł polecił Piotrowi,
A matkę swoją Janowi,
Katom odzienie swoje dał,
Judasz piekło też otrzymał.

We wszystkich niemal tekstach krzyż jest uznany za drzewo wyjątkowe. Przewyższa on i wyrasta nad inne, gdyż umarł na nim Zbawiciel wszystkich ludzi. Drzewo święte jest odąd jedynym lekarstwem dla świata i ukazuje wszystkim bezpieczną i właściwą drogę życia. Nie brak tu licznych określeń i przenośni poetyckich. Chrystus jest jak „rózany kwiat woniejący”, jego „liczko jest jako rosa”, pełne łaskowości i miłości.

Szczególne miejsce w wielu pieśniach zajmuje NMPanna, która towarzyszy swemu Synowi w dziele Odkupienia i przeżywa razem Jego cierpienia. Władysław z Gielniowa w *Żołtarzu Jezusów* (— *Jezusa Judasz przedał*) tak pisze

Jezusowa Matuchna gdy pod krzyżem stała
Bok Jego włócznią przekłót szeroko otworzon
Krew ci z wodą płynęła z Boga Naświętszego
Jego miła Matuchna żalowała tego.

Przeżycia Maryi potęgują się, wywołując skrajne wyczerpanie. W tym samym utworze czytamy:

Maria Matka Boża tedy się smuciła
Płakała i wzdychała im wszystka zemdląca.

Postać cierpiącej Matki przedstawił najbardziej dramatycznie Andrzej ze Słupi w tzw. *Lamencie świętokrzyskim* (— *Postuchajcie bracia miła*). Pieśń jest monologiem, w którym Maryja zwraca się najpierw do ludzi, aby ze zrozumieniem i współczuciem wysłuchali Jej żalów. Mówi:

Postuchajcie bracia miła
Chcę wam skarżyć krwawa głowa,
Usłyszycie moj zamątek
Jen mi się stał w wielki piątek.

Zwraca się dalej do każdego i prosi z wielkim bólem:

Pożałuj mnie stary, młody,
Boć mi przyszyły krwawe gody:
Jednego Ciem Syna miała
I w tego Ciem ożałała.

W dramatycznym monologu zwraca się do archanioła Gabriela z wyrzutem:

O aniele Gabriele,
Gdzie jest ono twe wesele,
co żeś mi go obiecywał bardzo wiele.

Utwór jest reminiscencją jednej z najpiękniejszych i wykonywanych po dzień dzisiejszy sekwencji — *Stabat Mater Dolorosa*. Można dosłuchać się w nim, jak zaznacza J. Krzyżanowski, zawodzenia polskiej wieśniaczki, która postępuje za trumną własnego syna⁵. Podobny jest także do lamentów, jakie jeszcze dzisiaj spotyka się w czasie obrzędów pogrzebowych. Postać nieszczęśliwej Matki stała się zresztą w późniejszym okresie symbolem w polskiej literaturze politycznej, oznaczającym strapioną Matkę — Ojczyznę, która płacze nad losem własnych dzieci. *Postuchajcie bracia miła* jest również pierwszym wierszem psychologicznym w naszej literaturze, perłą liryki średniowiecznej i najlepszym utworem religijnym przed J. Kochanowskim.

Wspomnieć trzeba wreszcie pieśń *Ciebie dla człowieka*, która w r. 1622 występuje już w powiązaniu z *Bogurodnicą*. W ten sposób wykonywana jest dzisiaj w prymasowskiej katedrze w Gnieźnie.

Budowa wersyfikacyjna tekstów jest zróżnicowana. Przeważają jednak strofy względnie sylabiczne z parzystą ilością wersów, głównie 4 i 6. Wiele z nich stanowi odpowiednik zwrotki ambrożyjskiej. Na podkreślenie zasługuje także zastosowanie w pieśniach wielkopostnych strofy waganckiej. *Jezus Chrystus, Bóg-Człowiek* jest pierwszym w polskiej literaturze 13-zgłoskowcem ze średniówką. Ciekawym zjawiskiem jest

⁵ J. Krzyżanowski, *Początki poezji w Polsce*, Łódź 1946, s. 6.

wreszcie współdzwicznosc samoglosek wewnatrzwyrazowych, charakterystyczna dla poezji ludowej. Swiadczy ono, ze obie dziedziny tworczości przemawialy, przynajmniej pod tym wzgledem, takimi samymi sredkami.

Utwory wielkopostne zachowaly sie bez przekazow nutowych. Jedynym wyjatkiem, choc juz z r. 1526, jest poczatkowy fragment melodii *Jezus Chrystus, Bóg-Człowiek*, zanotowany w kodeksie maryjnym DDI 28, stanowiącym ostatnią część 4-tomowego graduálu tarnowskiego, Melodia *Żołtarza Jezusów* występuje natomiast pierwszy raz dopiero w kancjonale Walentego z Brzozowa (1554). O muzycznym jego wykonywaniu dowiadujemy się jednak z pierwszego wersu strofy 15 — „Jezusów żołtarz czcicie często i śpiewajcie”. Wynika więc z tego, że w przekazywaniu melodii obowiązywała nadal tradycja oralna. Można podejrzewać, że tłumaczenia hymnów wykonywano z melodiami oryginalnymi. Dotyczy to głównie pieśni *Chwała, sława, wszelka cześć*.

Jeżeli autorzy wszystkich koled są anonimowi, to w przypadku pieśni wielkopostnych można wyszczególnić kilka nazwisk. Przyjmuje się powszechnie, że *Jezusa Judasz sprzedał za pieniądze nędzne* napisał Władysław z Gielniowa, patron Warszawy. Aby uaktywnić wiernych w codziennej liturgii, układał pieśni religijne w języku polskim i razem z nimi śpiewał je po kazaniach. Polecił także, by w kościołach bernardyńskich śpiewano je zamiast łacińskich psalmów⁶. Nie budzi także zastrzeżeń autorstwo *Lamentu świętokrzyskiego* (— *Posłuchajcie bracia miła*). Utwór napisał Andrzej ze Słupi, zwany także Słopuchowskim, benedyktyn z klasztoru św. Krzyża w górach Świętokrzyskich. Wreszcie *Wszego świata wszystek lud* ułożył nieznanym bliżej Szczepan Tomasz z Krajowa.

3. Wielkanoc⁷

Tematyka wielkanocna pojawiła się w polskiej pieśni religijnej w XIV w. Powstały wówczas znane do dzisiaj *Chrystus z martwych wstał je, Nas dla wstał z martwych Syn Boży, Przez Twe święte zmartwychwstanie* i tłumaczenie sekwencji *Victimae paschali laudes*. Wiek następnym, głównie w jego pierwszej połowie, wpisał na listę następujące tytuły:

<i>Z śmierci wstał ninie Chrystus Pan</i>	— przed 1435 r.
<i>Bóg wszechmogący</i>	— 1. poł. XV w.

⁶ H. Wróbel, Władysław z Gielniowa, [w:] *Hagiografia polska*, t. II, Poznań 1972, s. 557.

⁷ Z. Sławow, *Polskie pieśni wielkanocne XIV i XV wieku*, Warszawa 1975 (maszynopis w ATK).

- Wesoły nam dzień nastał* — 1. poł. XV w.
Wszego świata wszystkim lud — XV w.
Chrystus Pan dzisiaj zmartwychwstał — 1. poł. XV w.

Tekst pieśni *Wszego świata wszystkim lud* jest dzisiaj nie znany. Jego incypit wzmiankuje tylko Z. Jachimecki i H. Feicht⁸. Pozostałe śpiewy nie są utworami oryginalnymi, lecz tłumaczeniami i parafrazami osiągnięć obcych. *Z śmierci wstał ninie Chrystus Pan* i *Chrystus Pan dzisiaj zmartwychwstał* są przekładami znanego w Europie tropu *Surrexit Christus hodie*. *Bóg wszechmogący* jest zależny od utworu czeskiego, którego źródłem jest hymn łaciński *Deus omnipotens*, a *Wesoły nam dzień nastał* ma swoje korzenie w niemieckim tropie — *Also heilig ist der Tag*. Przekaz pieśni w agendzie Mikołaja Trąby opatrzony jest zresztą notą: „Pieśń katolicka wzięta od Niemców”. Istnieje także tłumaczenie łacińskie tego tropu — *O quam felix haec dies*.

Treścią wszystkich pieśni jest radość, która ma swoje źródło w fakcie zmartwychwstania Chrystusa. Oba tłumaczenia *Surrexit Christus hodie* nawiązują nadto do relacji biblijnej o nawiedzeniu grobu przez niewiasty i polecenia anioła, aby udały się do Galilei i zwiastowały uczniom powstanie z martwych Pana. Utwory kończą się zasadniczo prośbą o zbawienie. Strofa 2. śpiewu *Bóg wszechmogący* (— *Leżał trzy dni w grobie*) została połączona w późniejszym okresie z XIV-wieczną *Chrystus z martwych wstał je*. Nadmienić także należy, że pieśni *Z śmierci wstał ninie Chrystus Pan*, *Chrystus Pan dzisiaj zmartwychwstał* i *Wesoły nam dzień nastał* mają po każdej strofie refren: „Alleluja, a Bóg wszechmogący *Kyrie eleison*”. Takie zjawisko jest w twórczości polskiej rzadkie.

Większość tekstów reprezentuje typ wiersza asylabicznego. Formy strof są różne, jednak dominuje tendencja do parzystej ilości wersów. Jedynie *Wesoły nam dzień nastał* nawiązuje do budowy strof sekwencyjnych. Oboje tłumaczenia *Surrexit Christus hodie* składają się natomiast z 7 dystychów. Rymy są w większości półtorazgłoskowe, wspomnieć jednak trzeba także o rymowaniu półzgłoskowym i monosylabicznym.

Można się tylko domyślać, że polskie tłumaczenia tropu *Surrexit Christus hodie* śpiewano z melodią oryginalną. Natomiast z własną wykonywano jedynie *Wesoły nam dzień nastał*. Napisana jest ona w *modus E*. Konstytuują ją tonika i predominy dla niego charakterystyczne. Reprezentuje styl ściśle sylabiczny, a jedyny punkt centralny w odcinku 2 związany jest z najważniejszym w tekście wyrazem — Chrystus. Zgodność między przebiegiem melodii a uznanymi dzisiaj akcentami grama-

⁸ Z. Jachimecki, *Muzyka polska w rozwoju historycznym*, t. I/1, Kraków 1948, s. 25; H. Feicht, *Polskie średniowiecze*, [w:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. I, Kraków 1958, s. 48.

tycznymi kolejnych słów jest wyjątkowa. Wartość estetyczna kompozycji zasługuje na podkreślenie.

4. Zesłanie Ducha Św.

Z roku 1493 pochodzi jedyna pieśń o Duchu Św. — *Pomóż mi, Święty Dusze*. Jej treść i forma stawiają utwór obok najlepszych osiągnięć literackich tego okresu, a doskonalszych rymów, jak stwierdza M. Bobowski, darmo byłoby szukać nawet u Mikołaja Reja⁹. Rozpoczyna go pierwsza w języku polskim prośba o natchnienie „ku rządzeniu składania”:

Pomóż mi, Święty Dusze, Twoją chwałę mnożyć,
Bych mógł nieco dobrego ku Twojej ęci złożyć,
Przez Ciebie nic dobrego nie mogę wyłożyć,
Ku rządzeniu składania raczysz mnie sposobić.

Wszystkie strofy są prośbą bezimiennego „składacza” do Ducha Św. o zdrowie duchowe i fizyczne. Stwierdza najpierw, że działanie trzeciej osoby Trójcy św. dokonuje się w każdym człowieku, niezależnie od pozycji społecznej i stanowiska. Duch Św. przenika wszystkie serca, oczyszcza je, napełnia darem rozumu, uczy prawdy i chroni przed błędem oraz złem.

Budowa wersyfikacyjna pieśni jest bardzo poprawna. *Pomóż mi, Święty Dusze* jest trzecim, obok wspomnianych wyżej: *Jezusa Judasz sprzedał* i *Jezus Chrystus, Bóg-Człowiek*, 13-zgłoskowcem ze średniówką. Przeważają w niej rymy parzyste, najczęściej półtorazgłoskowe. Melodia nie została przez kopistę zarejestrowana. Utwór podzielił więc pod tym względem los większości XV-wiecznych tekstów.

5. Pieśni eucharystyczne¹⁰

Tematykę sakramentu Ciała i Krwi Pańskiej porusza 6 pieśni o następujących incypitach:

- | | |
|--|---------------------|
| — <i>Witaj, miły Jezu Chryste</i> | — 1408 r. (1419 r.) |
| — <i>O Ciało Boga żywego</i> | — ok. 1470 r. |
| — <i>Anjelski chlebie powitaj</i> | — XV w. |
| — <i>O zawitaj żywy chlebie anjelski</i> | — XV w. |

⁹ M. Bobowski, *Polskie pieśni katolickie*, Kraków 1893, s. 95.

¹⁰ E. Kowalewska, *Pieśni eucharystyczne XV i początku XVI wieku w języku polskim*, [w:] *Muzyka religijna w Polsce*, t. II, Warszawa 1978, s. 16—58.

- *Witaj miłe, święte Ciało* — XV w.
 — *Panie miły, Boże mocny* — XV w.

Nie wszystkie śpiewy są utworami oryginalnymi. Pierwszy z kolei — *Witaj, miły Jezu Chryste* — jest tłumaczeniem pieśni czeskiej *Witaj miły Jezukriste*, dla której źródłem był powszechny trop do *Sanctus — Ave, verum Corpus*. Taką samą proveniencję ma prawdopodobnie także *Witaj miłe, święte Ciało*. Autorzy większości tekstów są anonimowi. Jedynie w odniesieniu do *O Ciało Boga żywego* przyjmuje się powszechnie, że ułożył go znany ze swej poetyckiej twórczości benedyktyn z klasztoru łysogórskiego — Andrzej ze Słupi.

Wiele utworów akcentuje związek, jaki istnieje między Wcieleniem, śmiercią na krzyżu i Eucharystią sprawowaną na ołtarzach. Ofiara wielkopiątkowa i moment Przeistoczenia są nierozdzielne. Z tej racji można liczyć z całą ufnością na zbawcze skutki. Wymienia je w szczególniejszy sposób autor *Panie miły, Boże mocny*. W ofierze eucharystycznej człowiek idzie:

- | | |
|----------------|--------------------------------|
| jako niemocny | — do lekarza |
| jako nagi | — do króla wielebnego |
| jako ślepy | — do świece Bóstwa Jego |
| jako pragnący | — do studnice żywota wiecznego |
| jako pielgrzym | — do Pana lutościwego |
| jako sługa | — do krola łaskawego |
| jako umarły | — do żywota trwałego. |

Niemal wszystkie kończą się prośbą o miłość i życie wieczne.

Wartość literacka pieśni eucharystycznych jest słabsza. *Panie mój, Boże mocny* stoi na pograniczu prozy i wiersza. W pozostałych dominuje sylabizm względny, a obok rymów półtora- i jednozgłoskowych pojawiają się nierzadko i płytsze. Przeważają zwrotki 4-wersowe o budowie 8-sylabowej.

Polskie teksty zostały przekazane bez melodii. Jedynie *O Ciało Boga żywego* otrzymało szatę muzyczną dopiero w kancjonale staniąteckim z r. 1586. Natomiast J. Surzyński znalazł melodię wraz z czeską wersją tekstu *Witaj, miły Jezu Chryste* w kancjonale Konrada Dejiny¹¹. Nie stwierdzi się już dzisiaj, czy wykonywano ją także na naszym terenie. Napisana jest ona w *modus* D. Jedność modalna została jednak w odcinku inicjalnym i finalnym zachwiana. Kompozycja reprezentuje styl sylabiczny, choć pojawiają się w niej także grupy dwu-, a w jednym

¹¹ J. Surzyński, *Polskie pieśni Kościoła Katolickiego od najdawniejszych czasów do końca XVI stulecia*, Poznań 1891, s. 244.

przypadku czteronutowe. W pochodzie przeważają ruchy sekundowe, skoki ograniczają się do interwału tercji i jednej kwarty. W klauzulach obserwuje się często transakcentacje. Powyższe uwagi świadczą, że melodia nie należy do bardziej udanych.

6 Pieśni maryjne¹²

Tematyka maryjna jest w polskich pieśniach średniowiecznych szczególnie eksponowana, a pod względem ilościowym przewyższa w znacznym stopniu pozostałe grupy. Z XV w. zachowały się 22 utwory z pięcioma melodiami, w tym także śpiewy 2 i 3-głosowe. Oto incypity:

— <i>Zdrowaś krolewno miłosierdzia</i>	— 1406 r.
— <i>Nasza nadziejo bardzo miła</i>	— przed 1435 r.
— <i>Zdrowa gospodzie miłosty</i>	— przed 1435 r.
— <i>Mocne boskie tajemności</i>	— ok. 1470 r.
— <i>Radości wam powiedam</i>	— ok. 1470 r.
— <i>Wykład Stopuchowskiego</i>	— ok. 1470 r.
— <i>Zdrowaś krolewno nadobna</i>	— ok. 1470 r.
— <i>Maryja, czysta Dziewico</i>	— 1. połowa XV w.
— <i>Angeli słodko śpiewali</i>	— XV w.
— <i>Bądź pozdrowiona najświętsza krolewno</i>	— XV w.
— <i>Bądź wesoła Panno czysta</i>	— XV w.
— <i>Kwiatek czysty smutnego serca</i>	— XV w.
— <i>Maryja, Panno szlachetna</i>	— XV w.
— <i>Maryja, Panno czysta</i>	— XV w.
— <i>O Maryja, kwiatku panieński</i>	— XV w.
— <i>O przenajśławniejsza Panno czysta</i>	— XV w.
— <i>Pozdrowienie to jest pirwe</i>	— XV w.
— <i>Zdrowa bądź Maryja</i>	— XV w.
— <i>Zdrowa krolewna Matko</i>	— XV w.
— <i>Zdrowaś gwiazdo morska</i>	— XV w.
— <i>O najdroższy kwiatku panieńskiej czystości</i>	— 2. połowa XV w.
— <i>Krolewno niebieska</i>	— koniec XV w.

Szereg tekstów jest genetycznie zależnych od utworów obcych — łacińskich i czeskich. Przekładami i parafrazami nieszpornej antyfony maryjnej *Salve, Regina* są: *Zdrowa gospodzie miłosty*, *Zdrowa krolewna Matko*, *Zdrowaś krolewno miłosierdzia* i *Zdrowaś krolewna nadobna*. Ostatnie tłumaczenie uzupełnione jest poetycko wartościowymi glosa-

¹² B. Kwiatkowska, *Polskie pieśni maryjne z XV wieku*, Warszawa 1975 (maszynopis w ATK).

mi. Od innej antyfony maryjnej — *Regina caeli* zależy *Krolewno niebieska*, a od hymnu *Ave, maris stella* — utwór *Zdrowaś gwiazdo morska*. Wreszcie *Zdrowaś bądź Maryja*, śpiewane jeszcze dzisiaj w czasie Adwentu, jest tłumaczeniem łacińskiego *cantio* — *Ave, hierarchia*, a *Bądź pozdrowiona najświętsza krolewno* i najprawdopodobniej także *Nasza nadziejo bardzo miła* mają swoje źródło w śpiewach czeskich. Nazwiska autorów są w zasadzie nieznane. Nie można wykluczyć, że *Wykład Słupuchowskiego*, *Mocne boskie tajemności* i *Radości wam powiadam* ułożył wspomniany już kilkakrotnie Andrzej ze Słupi, benedyktyn z klasztoru na Łysej Górze. Dodać także należy, że teksty *Maryja, Panno czysta* i *Zdrowa krolewna Matko* są nieznane. Jedynie ich incypity cytują Z. Jachimecki i H. Feicht¹⁸.

Przewodnią myślą większości utworów jest dogmatyczna prawda o cudownym macierzyństwie, a jednocześnie dziewiczej czystości Najświętszej Maryi Panny. Oba zagadnienia występują łącznie w strofie 1 pieśni *O przenaślawniejsza Panno czysta*:

O przenaślawniejsza Panno czysta,
Tyś porodziła Pana Jezusa Chrysta,
Nad anioły jesteś powyzszona,
Matką Bożą zrzadzona.

Wybranie Maryi na Matkę Odkupiciela jest szczególnym wyniesieniem. Z tej racji jest ona „Miłością Trójcy Świętej napełniona”, o Niej „Od początku świata prorocy, pisali we dnie i w nocy”. Decyzją Boga jest „Pierwszym grzechem nie zmazana, od Trójcy Świętej zachowana”. W konsekwencji stała się „tronem królestwa niebieskiego”, „Ducha Świętego arką” i „radością anielskich chórów”. Pełność łaski zwiastowanej przez anioła czyni ją duchowo piękną. Dla wyrażenia tej prawdy, autorzy szukają najbardziej trafnych określeń, porównań i przenośni poetyckich. Maryja jest więc jasną zorzą, kwiatem między innymi kwiatami, portem dla żeglujących przez życie i słońcem, które nigdy nie zachodzi. Charakterystyczne porównanie znajdujemy w śpiewie *Mocne boskie tajemności*:

Ani lilia białością,
Ani czerwona róża pięknością
Kwiat zamorski swą drogością,
Ani szpikanard swą wonnością
Z Maryją się nie zrówna.

Dla autora *Kwiatek czysty smutnego sierca* cnoty Niepokalanej są podobne do kwiatu koloru białego, czerwonego, zielonego, modrego, brązowego i czarnego.

¹⁸ Z. Jachimecki, jw., s. 26; H. Feicht, jw., s. 48.

Wyjątkowe miejsce Maryi w dziele Odkupienia rodzi ufność w Jej wstawiennictwo. W strofie 6 pieśni *Maryja, czysta Dziewico* czytamy:

Ty najświętsza gdy się modlisz,
Modlą się święci i święte tedy,
Milczysz, milczą i inni.

Wszystkie teksty zawierają więc pokorną prośbę o łaski, które są nieodzowne do przetrwania w dobrym i osiągnięcia szczęścia wiecznego.

Nawiązywanie do prorocत्व Starego Testamentu i relacji ewangelicznych powtarza się dosyć często. Występują jednak w pieśniach również informacje zaczerpnięte z legend i apokryfów. Z utworu *Mocne boskie tajemności* dowiadujemy się, że anioł zwiastował św. Annie, iż porodzi córkę, która będzie Matką Zbawiciela. W tym samym śpiewie jest także mowa o przebywaniu Maryi w świątyni, gdzie pogłębiała swoją mądrość i świętość, by należycie przygotować się do zrealizowania zamierzeń Boga. Autor *O Maryja, kwiatku panieński* informuje nadto, że w wyniku rzezi niewiniątek pozostawała z Jezusem w Egipcie 7 lat.

Duża ilość pieśni maryjnych pozwala dokładniej obserwować proces rozwoju budowy wiersza. Jeżeli w początkach XV w. przeważa zdecydowanie system asylabiczny, to w drugiej jego połowie przesuwają się on w kierunku sylabizmu względnego, a przy końcu wieku pojawiają się już utwory ściśle sylabiczne. Liczba tych ostatnich jest jednak niewielka. Tematyka maryjna nie doczekała się więc tak wartościowych wersyfikacyjnie tekstów, jak w przypadku śpiewów wielkopostnych czy o Duchu Św. W budowie strof przeważa układ 4-wersowy o rymach parzystych. Istnieją także zwrotki złożone z 3, 5 i 6 wierszy.

Nie ulega wątpliwości, że przeważająca liczba pieśni miała własną albo zapożyczoną melodię. Przekazywane tekstów bez zapisów muzycznych jest zresztą praktyką ogólnoeuropejską. Można podejrzewać, że *Zdrowaś gwiazdo morska* śpiewano z kompozycją oryginalną. To samo dotyczy przynajmniej niektórych przekładów *Salve, Regina*. Wspomniałem już wyżej, że 5 pieśni maryjnych przekazano z własnymi melodiami; w dwóch przypadkach chodzi o kompozycje wielogłosowe. Jednogłosowy układ zachowały: *Bądź pozdrowiona najświętsza krolewno, Radość wam powiem, Zdrowa bądź Maryja*. Natomiast pieśń *O najdroższy kwiatku panieńskiej czystości* jest dwugłosowa, a *Bądź wesoła Panno czysta* — trzygłosowa.

Melodia pierwszej z nich (*Bądź pozdrowiona najświętsza krolewno*), występuje w czeskim kancjonale Konrada Dejiny. Trudno stwierdzić, czy przeniesiono ją do Polski po dokonaniu przekładu tekstu. Napisana jest w *modus E*. Budowę kompozycji obrazuje następujący schemat: a+a+ +b+a₁. Można mówić więc tutaj o formie charakterystycznej dla wielu

pieśni kościelnych. Melodia jest sylabiczna. Znamionują ją skoki po rozłożonym trójdźwięku, występujące także w pieśniach ludowych. Punkt centralny linii łączy się ze słowami zwiastującego anioła, najważniejszymi w strofie. Przemawiałoby to za oryginalnością kompozycji i jej wartością estetyczną.

Kompozycja pieśni *Radości wam powiedam* napisana została w rytmie wiązonym. Układ trocheiczny przeplata się w niej z jambicznym. Melodię (w *modus* D) cechuje duża płynność, wewnętrzna więź i przebieg korelujący z treścią tekstu.

Melodia *Zdrowa bądź Maryja* nie jest oryginalna, lecz zapożyczona została ze znanego śpiewu łacińskiego — *Ave, hierarchia*. Zgodność budowy wersyfikacyjnej obu tekstów zadecydowała o bardzo poprawnej adaptacji.

Dwugłosowa *O najdroższy kwiatku* skomponowana jest w *modus* G. Charakterystyczny jest dla niego linearyzm wokalny, wolny od równoległych następstw interwałowych, spotykanych w utworach wcześniejszych. Przeważa technika *nota contra notam*, równouprawnienie głosów jest niemal zupełne, a synkopy i rytmy punktowane różnicują pozytywnie przebieg utworu. Obserwuje się w nim także zaczątki techniki imitacyjnej.

Ostatnia zaś z wymienionych jest cenną spuścizną średniowiecza. Znamienne są dla niej połączenia akordów mediantowych. Występują one często bez tercji, a łączenie ich nie jest wolne od równoległych kwint i oktaw. Autor nawiązał w ten sposób do techniki wcześniejszej, która pozostawała jednak aktualna do XVI w.

* * *

Przegląd XV-wiecznych pieśni religijnych ujawnia szczególną rolę, jaką odegrały one w procesie powstawania polskiej kultury literackiej i muzycznej. Własna praca rodzi się na fundamencie wielkich osiągnięć w języku łacińskim. W pierwszej połowie wieku jeszcze nieudolnie, w drugiej z coraz większą precyzją opanowali twórcy język i jego formy jako tworzywo, którym posługują się w ustalaniu polskiego wiersza. Melodii zachowało się zaledwie kilka. Jednak i w tej dziedzinie obserwuje się troskę o najlepsze adaptacje i kompozycje uwzględniające charakter języka i treść utworu.

Aktywność poetów ogniskuje się szczególnie wokół tematyki kołędowej, wielkopostnej i przede wszystkim maryjnej. Nie ulega wątpliwości, że duży wpływ na taką postawę miało, szczególne nabożeństwo do Męki Pańskiej i Maryi w rodzinie Jagiellonów. Akcenty te przesuwają się w wieku następnym. Ilość kołęd wzrasta do ok. 200, powstają nowe

pieśni maryjne, nieco na uboczu pozostaje natomiast twórczość poświęcona głównym uroczystościom roku kościelnego — Zmartwychwstaniu Pańskiemu, Zesłaniu Ducha Św. i Męce Pańskiej. Kwestia jest otwarta także dla socjologów, którzy mogliby wyjaśnić, dlaczego tematem centralnym w polskich pieśniach kościelnych pozostaje matka i dziecko.

LE CHANT RELIGIEUX POLONAIS AU XV^e SIECLE

Résumé

La tradition du chant religieux en Pologne remonte seulement au XIII^e siècle. C'est à cette époque qu'a vu le jour le plus ancien chant polonais, „le chant de nos pères”, „Bogurodzica”, qui, au cours des siècles, s'est transformé presque en hymne national. Par contre, quelques chants de Pâques du XIV^es. se sont conservés jusqu'à nos jours. Le XV^e siècle a apporté de grandes oeuvres dans ce domaine, aussi bien du point de vue de la qualité artistique que de la quantité. Cet article parle non seulement des chants consacrés aux saints, mais aussi de groupes d'oeuvres musicales munies d'un texte polonais, à savoir: (1) 11 cantiques de Noël, (2) 11 chants de Carême, (3) 5 chants de Pâques, (4) Chant sur le Saint-Esprit datant de 1493, (5) 6 chants eucharistiques, (6) 22 chants marials. Tous ces chants mettent en relief leur rôle particulier dans le processus de la naissance de la culture polonaise littéraire et musicale. Au début, c'étaient de simples transpositions de chants latins, mais bientôt, les artistes polonais ont à ce point maîtrisé la langue polonaise, qu'ils ont commencé à créer des textes poétiques et mélodies originels. Les mélodies conservées jusqu'à maintenant sont peu nombreuses. L'activité des poètes s'est concentrée surtout autour de la thématique de Noël, du Carême et avant tout de la Sainte Vierge. Sans aucun doute, cette attitude a été fortement influencée par le culte particulier de la Passion et de la Sainte Vierge dans la famille des Jagellons. A la lumière de ces réflexions l'auteur pose ici une question, qui se révèle également d'ordre sociologique: pourquoi le thème central dans le chant religieux polonais tourne-t-il toujours autour de la mère et de l'enfant?