

ADOLF CHYBIŃSKI

ZBIÓR ROZPRAW Z ZAKRESU HISTORII MUZYKI POLSKIEJ

I.

„BOGURODZICA“

POD WZGLĘDEM HISTORYCZNO-MUZYCZNYM



KRAKÓW

GLÓWNY SKŁAD W KSIĘGARNI D. E. FRIEDLEINA

DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓLKI

1907

„BOGURODZICA“

POD WZGLĘDEM HISTORYCZNO-MUZYCZNYM



ADOLF CHYBIŃSKI

ZBIÓR RÓZPRAW Z ZAKRESU HISTORII MUZYKI POLSKIEJ

I

„BOGURODZICA“

POD WZGLĘDEM HISTORYCZNO-MUZYCZNYM



INSTYTUT
BADAŃ LITERACKICH PAN
BIBLIOTEKA
00 330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72
Tel. 26-28-3

KRAKÓW
GŁÓWNY SKŁAD W KSIĘGARNI D. E. FRIEDLEINA
DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI
1907



NAKŁADEM AUTORA.

OSOBNIE ODBICIE Z »PRZEGLĄDU POWSZECHNEGO«.

5923

PANU

MIECZYŚLAWOWI KARŁOWICZOWI



Znaczenie pieśni t. zw. »Bogurodzicy« w przeszłości narodu polskiego pod względem etyczno-religijnym, a w terażniejszości pod względem historyczno-literackim, nakłada na polskiego pracownika w dziale umiejętności muzycznych poniekąd obowiązek zbadania jej ze stanowiska paleografii i historii muzyki, tembardziej, że zarówno tekst poetyczny jak i muzyczny, nie istniały nigdy odrębnie, lecz razem — niejako we wzajemnej zależności od siebie — były wykonywane, razem istniały w ustach śpiewającego »Bogurodzicę« rycerstwa, kleru, ludu, tak, że w istocie należy się dziwić, że tylko stosunkowo niewielki nacisk kładziono na muzyczną stronę »Bogurodzicy«, co więcej — niektórzy melomani uzurpujący sobie tytuł »uczonych muzycznych« umyślnie rozdzielali poezję i melodyę »Bogurodzicy«, co jest oczywiście zasadniczym błędem, nabierającym tembardziej wagi i będącym tem większym przewinieniem, że właśnie w ostatnich kilkunastu latach udowodniono, że w badaniach średniowiecznych jednogłosowych pieśni łacińskich i niełacińskich należy ściśle przestrzegać wzajemnej zależności tekstu poetycznego i muzycznego. Ze ta jedyna metoda doprowadziła do niezwykłych rezultatów z chwilą, gdy filologowie połączyli swą wiedzę z umiejętnościami muzycznymi i naodwrot, to widzimy w dziełach K. Bartscha, W. Meyera, F. Zarnkego, R. v. Liliencrona, L. Gauthiera, Fr. A.

Gavaerta, P. Aubry'ego, J. Tiersota, A. Jeanroy, H. Riemanna, O. Fleischera, P. Rungego, E. Bernoullego i t. d. Ze u nas nie zdołano zdać sobie jasno sprawy z doniosłości tej metody i owoców postępowania naukowego do niej zastosowanego, to tylko z powodu nieistnienia umiejętności muzycznych, które dopiero teraz zaczynają wchodzić na poważniejszą drogę. Dlatego nie sądzę, abym popełnił błąd, gdy pomnę dotychczasowe rozprawy, nie tyle wciągające w grę umiejętności muzyczne, ile potykające się o nie. Co do rozprawy p. A. Polińskiego p. t. »Bogurodzica pod względem muzycznym«, to już pod żadnym warunkiem nie mogę powołać się na nią, ponieważ nie jest ani na jednej stronie naukową, mimo, iż zdołała zwrócić na siebie uwagę niektórych filologów¹. Omijam więc wszelkie polemiczne uwagi, będące przeszkodą w pozytywnych wywodach. Głównym celem moim jest poprawne odczytanie tekstu muzycznego zawartego w krakowskim rękopisie nr. 1619 (Biblioteka Jagiell.), czego żadna dotychczasowa praca nie zawiera, dokładne przedstawienie stosunku tekstu do muzyki względnie melodyi, kwestyi formy »Bogurodzicy« oraz uwagi historyczno-muzyczne².

¹ »Lutnista« II (1906), gdzie znajduje się moja krytyka tejże książki.

² Bibliografia przedmiotu.

1) A. W. Ambros: *Geschichte der Musik* (1862—78, 4 tomy, 2-gi tom w opracowaniu H. Riemanna 1892); H. Riemann: *Handbuch der Musikgeschichte* (I tom w dwóch częściach, 1904 i 1905); M. Gerbert: *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate* (1774, 2 tomy); M. Gerbert: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* (1784, 3 tomy; 2 wyd. 1905); E. H. Coussemaker: *Scriptores de musica medii aevi* (1864—76, 4 tomy).

2) H. Riemann: *Zur Geschichte der Notenschrift* (1878); D. J. Pothier: *Les mélodies gregoriennes* (1880; niem. wyd. 1881); *Paléographie musicale. Les principaux de chant Grégorien, Ambrosien, Mozarabe, Gallican publiés en facsimilés phototypique par les Bénédictins de Solesmes* (1889 i nast.); O. Fleischer: *Neumen-Studien* (1895, 1897, 1904); H. Riemann: *Notenschrift und Notendruck* (1896); E. Bernoulli: *Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen des späteren Mittelalters* (1898); R. Molitor: *Die deutschen Choralwiegendrucke* (1904); P. Wagner: *Neumenkunde* (1905), Gasperini: *Storia della Semiografia musicale* (1905).

3) F. Wolf: *Über die Lais, Sequenzen und Leiche* (1841); P. A. Schubiger: *Die Sängerschule St. Gallens* (1858); K. S. Meister: *Das katholisch-deutsche Kirchenlied* (1862); W. Bäumker: *Das katholisch-deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen* (1 tom cf. Meister; 2—4 tom 1883, 1891, 1904); P. Wagner: *Ein-*

Uwagi paleograficzno-muzyczne dotyczące najstarszego rękopisu »Bogurodzicy«.

Przy badaniu czy to śpiewu gregoryańskiego, czy to pieśni religijnych najstarszych o ludowym charakterze (t. zw. chorałów) albo najstarszej świeckiej muzyki wokalnejszej jednogłosowej, bierze się pod uwagę w pierwszym rzędzie tę formę tychże, która jest przechowana w najstarszym stosunkowo rękopisie, gdyż ona najwięcej zbliża się do prototypu. A czyni się to z tem silniejszym przekonaniem, gdy niema żadnego dowodu na to, że rękopis nie będący najstarszym jest ewentualnym odpisem prototypu zaginionego. Rzecz ma się tak samo, jak przy badaniu rękopisów i wariantów epepei ludowych niemieckich lub francuskich albo angielskich — z tym tylko wyjątkiem, że po pierwsze niema w paleografii t. zw. rękopisów neumatycznych — o czem niżej będzie mowa — podziałów wariantów i tekstów pozostałych w całości czy w ułamkach na grupy, a po drugie charakter pisma muzycznego rozstrzyga stanowczo o tem, który z rękopisów jest najstarszym — a przez to samo najwięcej wartościowym. Ponieważ rękopis »Bogurodzicy« oznaczony nr. 1619 znajdujący się w Bibliotece Jagiellońskiej jest najstarszym nie tylko dlatego, że nowsze badania uznały go za najstarszy, lecz także ze względu na charakter pisma nutowego, będącego jego integralną częścią, przeto on jedynie jest nam miarodajnym w badaniach, inne zaś rękopisy jako późniejsze są tylko znaczenia pochodnego i są wariantami opartymi bądź na tymże rękopisie, bądź na nieznaney nam (przynajmniej dotychczas) pierwotnej formie »pieśni Bogurodzicy«. Ponieważ przez paleografię muzyczną rozumiemy przedewszystkiem głównie badania nad historią pisma nutowego, przeto odsyłam czytelnika do rozprawy d-ra Adama Chmiela ogłoszonej w r.

führung in die gregorianischen Melodien (1895), H. Riemann: *Geschichte der Musiktheorie im 9—19 Jahrhundert* (1898); W. Meyer: *Fragmenta burana* (1901); P. Wagner: *Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen* (1901); H. Rietsch: *Die deutsche Liedweise* (1904), *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1905* (1906).

Dzieła w tym spisie nie uwzględnione podane będą w toku pracy.

1904 p. t.: »Uwagi archiwalno-paleograficzne nad pieśnią »Bogurodzica« w rękopisie Biblioteki Jagiell. nr. 1619« (»Rozprawy Wydziału filologicznego, tom XL Akademii Umiejętności w Krakowie«), gdzie znajdują się orzeczenia ogólnopaleograficzne. Przechodzimy więc obecnie do zadania wyrażonego w tytule tego ustępu, przyczem odnosić się będziemy do podobizny rękopisu nr. 1619, zamieszczonej w naszej pracy.

Pismo muzyczne (*Notenschrift*), które widzimy w tym rękopisie, zowie się notacją choralną (*Choralnotenschrift*), poszczególne zaś jego znaki neumami, i to neumami pochodzącymi z opactwa w Metz, o charakterze pisma gotyckim czyli niemieckim, umieszczonemi na pięcio-liniowym systemie muzycznym. Są to zatem neumy dyastematyczne, umieszczone na liniach, pod i między liniami, oznaczające więc dokładnie wysokość tonu.

Zarówno ze względu na oznaczenie wieku powstania rękopisu nr. 1619 jak i dla wyczerpujących argumentów musimy zastanowić się dokładniej nad dyastematyą i ściśle z nią związaną historią pisma neumowego. — Do r. mniej więcej 980 używano w tekstach liturgicznych pisma muzycznego zwanego neumami. Były to znaki umieszczane nad tekstem lub obok tekstu (rzadko!) podobnie jak glossy, i oznaczały połączenia tonów i kierunek melodyi, nie oznaczając jednakże dokładnie ani samychże tonów ani ich wysokości, tak, że nie odgrywały innej roli, jak tylko ułatwienia pamięciowego. Tylko *regens chori*, kierujący chórem kapłanów lub śpiewaków intonujących melodye liturgiczne, znał *a priori* przebieg śpiewanych przez jego uczniów melodyi, ponieważ sam był uczniem poprzedniego regensa. Neumy utrwały mu pamiętanie melodyi i jej przebiegu, a ponieważ ręką dawał znaki śpiewakom czy melodya się zniża czy podwyższa, więc neumy zwano także od »dyrygowania« (chejronomia, od greckich wyrazów *χεῖρ* i *νόμος*) neumami chejronomicznymi. A więc tylko tradycja przekazywała pierwotną postać melodyi liturgicznej i przechodziła z nauczyciela na ucznia niemal przez 1000 lat od narodzenia Chrystusa, o ile oczywiście neumy tak długo istniały — o czym nie mamy żadnego dotychczas wy-

obrażenia, gdyż najstarszy rękopis¹ neumatyczny pochodzi aż z IX wieku po Chr.; z tego również wieku pochodzi najstarszy traktat muzyczny (Aureliana z Réomé), w którym jest mowa o neumach. Ogólna nazwa »neumy« zdradza pokrewieństwo zarówno z greckimi wyrazami »νεῦμα« i »πνεῦμα«, jak i hebrajskiem »najmah« (נְעִמָה) i nasuwa myśl grecko-wschodniego pochodzenia neum; niestety jednak bizantyjskie zabytki neum pochodzą z XIII—XV wieku, filologowie zaś jak i historycy muzyki nie przyszedli do przekonania, jakoby między pismem neumatycznym a powyższymi wyrazami grecko-hebrejskimi zachodził jakikolwiek związek realny. Nie możemy jednak zapuszczać się w głąb tego problemu, jako nie należącego do zakresu naszej pracy. Dość, że neumy pisano na systemach liniowych lub bez nich. Te ostatnie t. j. chejronomiczne są starsze, dyastematyczne zaś nowszego pochodzenia. Nie od razu używano czterech lub pięciu linii, przeciwnie — ich liczba wzrastała od jednej w zwyż. Zaprowadzenie linii jest przełomem w historii pisma neumowego: Ukazuje się ona koło r. 1000, poprzedzona kilkoma usiłowaniami ustalenia dyastematyi (διαστῆμα = interwał). We Frankonii spotykamy się z niemi już w X wieku (n. p. Cod. ms. 121 w Einsiedeln, cod. ms. 381 z St. Gallen), a więc na północy od Alp. Ale do zupełnej dyastematyi nie przyszło w tych stronach. Inaczej we Włoszech i południowej Francyi. Usiłowania dyastematyi w kodeksach neumatycznych longobardzkich (cf. Cod. ms. 339, Monte Casino) z X/XI wieku i w południowej i północnej Francyi są początkiem zdrowego systematycznego rozwoju. M. Gerbert pisze w swem dziele *De cantu* i t. d. (II, 61) o praktyce muzycznej w klasztorze Corbié: »Notabilis autem est locus chronographi eius monasterii ad tempora eius abbatis (Ratoldi) anno nempe 986, quo obiit: Sub iis temporibus incoeptus est novus modus canendi in monasterio nostro per flexuras et notas, per regulas et spacia distinctas, meliusculum dinumerando, quam antea agebatur; nam nullae regulae extabant in libris antiphonariorum

¹ Cod. ms. 169 miejskiej biblioteki w Lipsku; cod. ms. 359 biblioteki opactwa w St. Gallen (Cf. Wagner: *Neumenkunde* 90, 91, 236, 265).

et graduum ecclesiae nostrae«. Tym, który wynalazł linię nutową oznaczającą dokładnie położenie jednego tonu skali i jego stosunku do innych tonów, był prawdopodobnie Hucbald z klasztoru St. Amand sur l'Elnon we Flandryi (840—930), który pierwszy postawił sprawę niedoskonałości neum na ostrzu miecza w dziele *De harmonica institutione* i rozpoczął próby udoskonalenia pisma neumowego. Była to prymitywna dyastematya, zajmująca — jak wyraża się prof. P. Wagner (*Neumenkunde* 134) — »stanowisko pośrednie między dyastematyą a chejronomią«. Gdy jedną linię wynaleziono, należało oznaczyć, jaki ton na niej spoczywa. Nie była ona stałą, gdyż oznaczała położenie różnych tonów: d, f, g, a. Do XIII a nawet do XIV wieku pisano gdzie indziej melodye w kancyonałach na jednej linii, zazwyczaj dla tonów **g** lub **a** (cf. *Paleographie musicale* II, pl. 84, 85, 87, 101, 102), zwłaszcza w Hiszpanii i Akwitanii. Neumy napisane z pomocą jednej linii możemy z tą samą dokładnością przeczytać, co neumy na 4 i więcej liniach — twierdzi prof. Wagner (op. c. 143) i daje tego liczne dowody aż nadto przekonujące. Już w drugiej połowie X wieku postarano się o to, aby ułatwić czytanie neum zapomocą dodania więcej linii. Uczynił to Gwido d' Arezzo (*Regulae rhythmicae*). Zrazu zadowolniono się dwoma liniami, na których spoczywały tony **f** (linia czerwona) i **c** (l. żółta lub zielona), a gdy i te dwie jeszcze nie były rękojmią dokładnego odczytania pisma neumatycznego, używano trzeciej i czwartej, barwiąc je na czarno lub wyciskając na pergaminie ostrym rylcem. Jeśli zaś nie barwiono linii, to na początku znaczone klucze **c** i **f**; ale stałej reguły niema i różne sposoby notowania melodyi są nam znane z rękopisów wczesnego i środkowego średniowiecza.

Jeszcze w XV wieku, gdy używano systemu z czterema i pięcioma liniami, spotykamy rękopisy w których linie **c** i **f** są barwione na czerwono i żółto, inne zaś na czarno; co więcej — istnieją druki z XVI wieku, w których ta norma jest zachowaną.

Dyastematya nie wszędzie przyjęła się od razu: w Paryżu i Belgii już w XII wieku, to samo w Reichenau, w Anglii w XIII wieku, w Einsiedeln ok. r. 1300, w St. Gallen zaś i podległych

lub zostających pod wpływem tego opactwa terytoryach dopiero w XV wieku; nawet z XVI wieku są zachowane w St. Gallen liturgiczne rękopisy, nie zawierające dyastematycznych neum, lecz chejronomiczne, a więc nie umieszczone na systemie liniowym. Kiedy u nas przyjęła się dyastematya, nie udało mi się dotychczas znaleźć absolutnego dowodu, przypuszczam jednakże iż w drugiej połowie XIII wieku. Że neumy chejronomiczne musiały być u nas znane już w XI wieku, to nie ulega wątpliwości. (Badania dotyczące tego przedmiotu będą treścią innego studyum). Należy przyjąć koniec XII i początek XIII wieku za epokę ogólnego przyjęcia dyastematyi. Jakkolwiek od czasów Gwidona d' Arezzo używano systemu czteroliniowego, to jednak jeszcze w XIV wieku zachodzą wypadki notowania melodyi liturgicznych (zwłaszcza *lectiones*, *orationes*, *gradualia*) na 2—3 liniach. Normą stał się czteroliniowy system, mimo że wyjątkowo spotykamy się z pięcioma liniami już od XII wieku (n. p. *Antiphonair de Saint-Maur-des Fossés*, cod. lat. 12044 z Biblioteque Nationale w Paryżu), co należy przypisać wpływowi menzuralnej muzyki, używającej od chwili powstania zawsze pięciu linii. Dopiero pod koniec średniowiecza, spotykamy się z kodeksami zawierającymi systemy pięcioliniowe bardzo często. W bibliotece jednego z krakowskich klasztorów widziałem mszał z końca XIV lub początku XV wieku, w którym był w użyciu zarówno cztero- jak i pięcioliniowy system; kodeks ten był pisany jedną ręką i niema żadnych wątpliwości, aby karty z pięcioma liniami mogły być spisane i wlepione później.

Zestawmy nasze dane naukowe i stosując je do »Bogurodzicy«, względnie do krakowskiego rękopisu nr. 1619 wyciągnijmy wnioski. Pierwszy system od góry jest czteroliniowy, inne zaś w liczbie sześciu są pięcioliniowe. Jest to dowód, że rękopis ten był spisany w czasie, gdy już system pięcioliniowy był w powszechnem u nas użyciu, a więc w XV wieku.

Pisarz rękopisu był prawdopodobnie jeszcze niedoświadczonym w swym zawodzie, gdyż wątpił, czy system czteroliniowy będzie wystarczającym dla rozciągłości melodyi, od najniższego do

najwyższego tonu licząc¹. Postąpił jednakże ostrożnie, choć obawy jego były zbyt liczne, bo system czteroliniowy byłby zupełnie wystarczającym. Rozciągłość skali tej melodi jest nonowa (9 tonów), a więc odpowiadająca pod tym względem najzupełniej melodyom gregoryańskim, które prawie nigdy poza nonę nie wychodziły. Ściśle jednak rzecz biorąc nie możnaby dokładnie oznaczyć wieku powstania tego rękopisu, gdybyśmy nie posiadali archiwalnych dowodów bliżej określających datę jego powstania, albowiem posiadamy z dawniejszych wieków dowody, że pięcioletniowy system był w użyciu, mimo iż dopiero w końcu XIV wieku stał się dość powszechnie zastosowanym mniej w ściśle liturgicznych kodeksach niż w jakichkolwiek innych (n. p. w pieśniach religijnych i świeckich). Za powstaniem tego rękopisu w bardzo późnem średniowieczu przemawia i ta okoliczność, że wszystkie linie są jednakiej barwy, t. j. czarnej względnie zbliżonej do czarnej i że linie, na których leżą klucze **c** i **f**, nie są barwione na czerwono i żółto; dlatego możnaby nie bez racji przypuścić, że rękopisu nie spisał przepisywacz klasztorny, lecz świecki, mało bowiem istnieje kodeksów klasztornych z późnego średniowiecza zawierających nutację gotycką na systemie jednobarwnym. Są to ogólne normy, wobec których rękopis, »Bogurodzicy« zachować się może tak jak wyjątek wobec reguły.

Niemniej forma kluczów (**c** i **f**, na czwartej i drugiej linii licząc od dołu), które stosunkowo najlepiej widzimy w tym rękopisie na początku trzeciego i w $\frac{1}{3}$ części odległości od końca drugiego systemu, nie może dać nam dostatecznej i miarodajnej wskazówki co do czasu powstania rękopisu. Nie może nam ich dać przedewszystkiem forma klucza **c**: [**C**, **C**], używana zawsze dowolnie od najdawniejszych czasów, t. j. od XI do XVI wieku. Wprawdzie Dom Pothier rozróżnia pewne okresy (cf. *Melodies gregoriennes*), to samo *Paléographie musicale* (I, 121), ale wystarczy przerzucić kilkaset kodeksów z różnych wieków, aby się przekonać, że żadnej stałej normy nie można dla klucza **c** zaprowadzić:

¹ Fakt ten podaje w wątpliwość przypuszczenie d-ra A. Chmiela (»Uwagi archiwalno-paleograficzne« i t. d., str. 55), jakoby pisarz »Bogurodzicy« nie pisał jej z pamięci, lecz z pewnością(?) przepisywał ją z innego źródła.

formę z XII wieku spotkamy w XV, a nawet XVI wieku (cf. facsimilia w dziełach P. Wagnera, E. Bernoullego, R. Molitora, H. Riemanna i t. d.). Nieco więcej punktów stycznych z kwestyą epoki powstania rękopisu nr. 1619 daje nam forma klucza **B**. Spotykamy ją zarówno w bardzo starych rękopisach, jak i w najdawniejszych drukach mszałów z końca XV wieku. (Cf. fragment antyfonarza z XIII wieku w posiadaniu prof. Wagnera w *Neumenkunde* 186; cod. ms. 1305 z XIII/XIV wieku z uniwersyteckiej biblioteki w Lipsku, w *Notenschrift und Notendruck* Riemanna, II tabela; Graduale Kartezyuszów z XIII/XIV wieku w posiadaniu J. Rosenthala w Monachium, w *Neumenkunde* Wagnera str. 176; cod. 20050 w Bibliothèque nationale w Paryżu z XIV wieku; *Missale ratisonense*, druk z r. 1485, w *Deutsche Choralwiegendrucke* Molitora, tabela VI; *Agenda Ratisponensia*, druk z r. 1491, tamże, tabela XII; *Missale Ratisponense*, druk z r. 1497, tamże, tab. XVII; *Hortulus musices* Ud. Burcharda, druk lipski z r. 1514!) Jak więc widzimy, także forma klucza **f** nie daje nam żadnych możliwości w oznaczeniu powstania rękopisu nr. 1619, choćby tylko w przybliżeniu. Mógł bowiem powstać zarówno w XIII jak i XV wieku ¹.

¹ Mylnem więc jest mniemanie p. Polińskiego («Bogurodzica», str. 59), jakoby »takiego kształtu, jaki mają oba te klucze, używano tylko od XII włącznie do XIV wieku; w XIV używano zgoła już odmiennych, jak o tem przekonywują nas liczne kodeksy średniowieczne, opatrzone datami i nazwiskami autorów«. Przeciwnie — jak udowodniłem przytaczając z XV i XVI w. »kodeksy średniowieczne (i nowożytne), opatrzone datami i nazwiskami autorów«: od XII do XVI wieku były te formy w użyciu. Wręcz wykluczeniem jest również przypuszczenie p. Polińskiego, że »grafika« (?) obu najstarszych odpisów Bogurodzicy musi (!) nam wskazać albo przybliżony wiek oryginałów (!) »albo wiek odpisów« — pierwszego dać nam charakter pisma muzycznego w rękopisach absolutnie nie może, gdyż rękopis nr. 1619 może być odpisem x kopii z prototypu bardzo starego (nawet z XI i XII wieku) lub odpisem kopii z kopii. Nie można twierdzić żadną miarą, że »Bogurodzica« nie była popularną; a w takim razie spisywanie jej nie było tak niesłychanie koniecznym, skoro była wszczepiona i wzdłuż znaną. Wątpię, czy rękopis nr. 1619 jest odpisem z dawniejszego źródła. Pisarz bowiem nie wahałby się, czy ma pisać melodyę na czterech czy na pięciu liniach, lecz byłby wierny swej projekcyi. Również nie może nam sam charakter pisma muzycznego w rękopisie nr. 1619 wskazać jego wieku jako »odpisu«, z powodów wymienionych przeze mnie w głównym tekście.


I znowu miarodajnymi są tylko cechy archiwalne, dotyczące rękopisu.

Przechodzimy do najważniejszej i najbardziej miarodajnej części rękopisu, t. j. do neum, do nut, któremi spisano melodyę. Jak już wyżej wspomniałem, jest to pismo muzyczne choralne, którego składniki zwią się neumami, o charakterze gotyckim czyli niemieckim, pochodzącymi względnie używanymi najczęściej w terytoryum opactwa w Metz. Nim zastanowimy się nad naszym rękopisem, musimy na chwilę zatrzymać się przy rozwoju neum niemieckich, aby wyjaśnić kilka technicznych wyrazów, niezbędnych przy analizie rękopisu, a nie wszystkim czytelnikom dostępnych.

Od XII wieku, t. j. od czasu, w którym dyastematya zaczyna być dość powszechnie uznawana, poczynają wraz z nią krystalizować się dwa typy neum: łaciński (wzgl. romański) i gotycki (wzgl. niemiecki). Już sama dyastematya sprawiła, że znaki pojedyncze zaczęto zgrubiać i indywidualizować zależnie od terytoryów, w których je używano. Bo neumy chejronomiczne same przez się i od samego początku ogólnego ich zastosowania rozpadały się na kilka grup, np. akcentowe, punktowe, haczykowane, złożone z głównych elementów:

✓ albo / ■ ■ Virga = ton wyższy (*accentus acutus*),
∖ albo — • ◆ « (iacens) = ton niższy (*punctus, accentus gravis*),
—/ albo / = pes, podatus (ton niższy + wyższy) } haczykowane neumy.
^ albo n = clivis, flexa (ton wyższy + niższy)

Przez kombinowanie tych znaków otrzymywano połączenia nie tylko dwóch ale i więcej tonów. Neumy, zrazu bardzo subtelnie i lekko pisane, zaczęto »stylizować«, zgrubiając je lub też pewne grupy zdyastematyzowane zaczęto protegować w pewnych terytoryach nadając im tylko czysto graficzny, lokalny charakter (np. neumy longobardzkie, akwitańsko-hiszańskie, romańskie [francuskie], st. galleńskie, neumy z Metz i t. d.). W następstwie zaś stosownie do rasy używającej pewnych odmian tego pisma, podzielono neumy na romańskie i niemieckie względnie gotyckie. Od wieku XII, t. j. od chwili gdy w Paryżu rozwija się muzyka menzuralna i powstaje nowa forma prymitywnej wielogłosowej muzyki, t. zw. »discantus«, rozpoczynają neumy francuskie przy-

bierać jednolitą postać kwadratową i rombowa: □, ■ i ♦ (nota quadrata czyli nota quadriquarta). I ta postać odnosi zwycięstwo: od XIV wieku jest rozpowszechnioną we Włoszech, Francji, Hiszpanii i Anglii, po części w Niemczech. Najdawniejsze zabytki niemieckiego pisma liturgicznego neumatycznego sięgają XII w. i przedstawiają 3 typy: neumy chejronomiczne akcentowe na czterech liniach jako czysty typ gotycki, francuska »nota quadrata« i neumy punktowe z Metz (na systemie czteroliniowym), które były także w północnej Francji i Belgii rozpowszechnione. Chejronomiczne neumy akcentowe wpłynęły na formę neum z Metz w ten sposób, że nadały im wygląd specyficznie gotycki, który zwano »Hufnagelschrift« z powodu ich wyglądu przypominającego formę gwoźdźcia od podkowy: . Ale mimo to neumy z Metz zachowały pewne odrębne cechy. Kodeksy pisane neumami z Metz zawierają system czteroliniowy czarny (nie barwiony nigdy), klucze **c** i **f** stale na początku systemu umieszczone, oraz brak tak zwanego kustosza (był to znaczek umieszczony na końcu każdego systemu w tem miejscu, w którym leżała nuta stojąca na początku następnego systemu. Od XIV wieku rozpoczyna się upadek neum z Metz i chejronomicznych polegający na tem, że połączenia neum rozpadają się na pojedyncze swe składniki, albo też, nie rozpadłszy się jeszcze, okazują chęć rozwiązania połączeń. Następuje również jeszcze większe zbliżenie się do typu gotyckiego. Jeszcze w XIII wieku złożenia neum nie pozwalały poznać ich składników. Wreszcie musiały w XVI wieku ustąpić »nucie kwadratowej«, której niemiecki teoretyk Glareanus przyznał prawo pierwszeństwa.

Wystarczy porównać charakter neumatycznego pisma w rękopisie nr. 1619 z rękopisami gotycko-meckich neum z XIV i XV w., z ich kancjastymi i ostrymi i nieco ordynarnymi znakami, aby przekonać się o uderzającym podobieństwie. I tu i tam znajdziemy charakterystyczny brak »kustosza«, wszystkie linie czarne, zwyczaj używania zawsze dwóch kluczy **c** i **f** i manierę, »styl« pisarski samych neum, a przede wszystkim dążność do rozpadania się kombinacji neum na składniki, z których powstały. Jest to


ogólny charakter, ogólne graficzne właściwości. Nie wynika z tego, aby podobnych i tych samych form neum nie zawierały rękopisy z dawniejszych wieków. Jestem pewny, że w niedługim czasie będziemy mogli na podstawie rękopisów oznaczyć dokładnie stadya rozwoju notacji gotyckiej w polskich terytoryach. Pod tym względem rękopis nr. 1619 ma wszelkie dane, abyśmy go uważali za ogniwo łączące bezpośrednio upadek neum gotyckich u nas z ich rozkwitem w XIV wieku. Przejdźmy do neum i ich połączeń w naszym rękopisie!

Sumiennego i doświadczonego paleografa muzycznego uderzy przy pierwszym spojrzeniu na rękopis nr. 1619 fakt, wzbudzający nawet pewne wątpliwości, czy rękopis wogóle był pisany przez jednego i tego samego pisarza. Mianowicie pismo nutowe aż do słów »A dacz raczi« (system VI) staranne i dość poprawne staje się nad wyraz niedbałem, a nawet niezgrabnym i niewłaściwym aż do końca rękopisu, w przeciwieństwie do pierwszej części tegoż. Wystarczy porównać neumy pojedyncze i złożone jak punctum (rhombus), porrectus (= clivis + virga), clivis (flexa), scandicus flexus (= clivis praebipunctis), o których będzie mowa niżej. Ta zmiana następuje nagle, nie powoli, stąd wykluczonym jest, aby powstała wskutek zepsucia się pióra. A gdyby nawet to ostatnie nastąpiło, to za mojem przypuszczeniem przemawia zupełnie odmienny i nieumiejętny charakter pisma neumatycznego począwszy od słów »A dacz raczi«. Bezsilnym byłby argument paleografa niemuzyka, gdyby tenże twierdził, że tekst poetyczny jest pisany od początku do końca jedną i tą samą ręką. Wiemy bowiem, że zarówno w rękopisach jak i pierwszych drukach liturgicznych zdarzało się, iż tekst pisano (wzgl. drukowano) naprzód wraz z systemem liniowym, później zaś wpisywano nuty względnie neumy. Kwestyę tę można pozostawić nierozstrzygniętą, gdyż ona nie zmienia sprawy pod żadnym względem. Trzeba jednakże ten fakt podkreślić, gdyż należy do niezmiernie rzadkich wypadków. W bogatej w rękopisy muzyczne król. nadwornej i państwowej bibliotece w Monachium nie udało mi się spotkać analogicznego wypadku. Natomiast nie należą do rzadkości rękopisy z neumami jednogatunkowymi, lecz pochodzącymi z różnych wieków. Podobne

wypadki spotykałem w mszałach klasztornych bibliotek krakowskich.

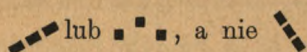


W naszym rękopisie widzimy następujące neумы i ich złożenia: punctum, climacus, porrectus, scandicus flexus, flexa, podatus i t. zw. mora vocis.

1. *Punctum* (◆ punctus, rhombus) jest najczęstszą neumą; można ją łatwo rozpoznać po nazwie. »Punctum« w tej formie, którą widzimy w naszym rękopisie, było w użyciu najczęściej w manuskryptach XIV i XV wieku (cf. *Paléographie musicale* I, 121) i w drukach z XV i XVI wieku (cf. Molitor: *Choralwiegen-drucke*). Jest to — rzecz dziwna — jedyna neuma pojedyncza, mimo iż w czasie powstania rękopisu, jak i przed nim i po nim używano zawsze obok punctum także innej pojedynczej neумы, zwanej »virga« lub »virgula«. W naszym rękopisie zachodzi ona tylko w neumach złożonych jako element bardzo widoczny. Będzie o niej mowa niżej. W gotyckiej notacji występuje punctum bądź odrębnie bądź w złożeniu. Widzimy to w naszym rękopisie w złożeniach zwanych: »scandicus flexus« i »podatus« (p. niżej).


2. *Climacus*  jest neumą złożoną z trzech »punctum«.

Widzimy ją w naszym rękopisie sześć razy: w 1 systemie nad zgłoską drugą wyrazu »rodzicza« (dzi) i nad drugą zgłoską wyrazu »slawena« (we), w 2 systemie nad drugą zgłoską wyrazu »twego« (go), i nad drugą zgłoską wyrazu »matko« (tko), i w 6 systemie nad drugą zgłoską wyrazu »zbozni« (zni) i nad drugą zgłoską wyrazu »rajki« (ki). Nie należy uważać za »climacus« trzech punktów nad dwoma ostatnimi zgłoskami wyrazu »gospodzina« (system 2), gdyż nie są pisane w jednym kierunku i znać wyraźnie oddzielenie dwóch pierwszych punktów od trzeciego; to samo dotyczy trzech punktów nad abbreviaturą słowa »kyrieleyson« (kye) w 7 systemie, gdyż punkt pierwszy oddzielony jest od dwóch następnych. W pierwszych sześciu wypadkach widać najwyraźniej przynależność trzech punktów do siebie, osiągniętą przez jednolity kierunek pióra. Różnicę tę spostrzeżemy dokładniej przy przepisaniu melodyi na nowożytnie pismo muzyczne. »Climacus« w tej formie, jaką widzimy w rękopisie nr. 1619 nie

był zbyt często w użyciu; zazwyczaj pierwszy punkt zastąpiony był przez virgę. Widzimy to zwłaszcza w pierwszych drukach liturgicznych; ale i w rękopisach można go spotkać (np. Cod. Einsiedeln fragm. 1, w *Sängerschule St. Gallens* Schubigera [*Monumenta*, VII tabela], Franciszkański brewiarz z XIII wieku w posiadaniu L. Rosenthala w Monachium). Ale »climacus« złożony z trzech punktów znika coraz więcej. W łacińskiej notacji zawsze spotykamy go w tej formie (cf. *Paléographie musicale* I, 128). Wprawdzie Walter Odington, angielski teoretyk oxfordzki z XIII na XIV wiek nazywa trzy w jednym kierunku po sobie następujące romby »tripunctum« (cf. *De speculatione musicae*, część V, rozdział p. t. *De notis* w Coussemakera *Scriptores de musica mediæ ævi* I, 213), ale po pierwsze nie zawsze praktyka szła w wiekach średnich ręką w rękę z teorią, a po drugie udowodniły nowe badania (Wagner, Molitor), że »tripunctum« posiadało formę:

 lub , a nie  (climacus). Molitor definiuje neumę »cli-


macus« w następujący sposób (cf. *Deutsche Choralwiegendrucke* 17): »Cl. enthält drei Noten, die in gerader Linie in beliebigen Stufen nach abwärts gehen. Der Akcent ruht auf der ersten Note«. Charakterystyczną cechą tej neumy złożonej jest to, że wszystkie trzy nuty przypadają na jedną zgłoskę słowa czyli że nie stosują się do prawidła: »jednej nucie odpowiada jedna zgłoska«. Uważać

należy »climacus« za naszą triolę: , zwłaszcza że akcent padał


na pierwszą nutę (cf. Bernoulli: *Choralnotenschrift* 76: »Es läuft vielmehr darauf hinaus, dass die Noten des Climacus... einen zwar je nach Umständen relativen, aber unter sich gleichen Wert haben«. »... die unterschiedliche Schreibweise seiner Bestandteile habe für deren Wert nichts zu besagen«). O słuszności zdania d-ra Bernoullego przekonamy się przy przepisaniu melodii »Bogurodzicy« na pismo muzyczne nowożytnie. Że zaś w naszym rękopisie »climacus« jest złożony z trzech punktów a nie z virgi i dwóch punktów, to jest raczej dowodem niezbyt wielkiego doświadczenia pisarza rękopisu, zwłaszcza że manuskrypt powstał w czasie, gdy niemal stale używano neumy »climacus« złożonej


z virgi i dwóch punktów i gdy virga stale rozpoczynała szereg rombów zniżających głos (cf. traktat anonimowy z XIV/XV wieku dotyczący gotyckiego pisma neumatycznego, z król. biblioteki nadwornej i państwowej w Monachium, cod. mns. m. 1571, rozdział IV p. t. *Capitulum quartum de regulari solmisatione et vocum mutatione*, fol. 9v.). Pisarz jednak nie popełnił błędu zasadniczego, czyniąc zadość ówczesnemu wymaganiu, aby »climacus« zawierał »tres simplices notas«, »punctum« zaś jest »nota simplex«.


Porrectus jest neumą złożoną z neumy zwanej »flexa« i z virgi. Ponieważ »flexa« znajduje się w kilku miejscach rękopisu jako znak samoistny, więc załatwimy się z nią przed omówieniem »porrectusa«.

3. *Flexa*¹ (zwana też *clivis*, *clivus* i *clinis*: ) powtarza się w rękopisie nr. 1619 dziesięć razy: w syst. 1 nad drugą zgłoską wyrazu »maria« (ri), w syst. 2 nad tym samym wyrazem i nad drugą zgłoską wyrazu »swolena« (le), w systemie 3 dwa razy nad wyrazem »kyrieleyson« (nad pierwszym »e« i nad »son«), w syst. 4 nad drugą zgłoską wyrazu »Twego« (go), nad drugą zgłoską wyrazu »boszicze« (szi) i nad drugą zgłoską wyrazu »Uslisz« (slisz), w syst. 6 nad wyrazem »dacz«, nad drugą zgłoską wyrazu »jegosz« (gosz) i w syst. 7 nad ostatnią zgłoską wyrazu »kyrieleyson«. »Flexa« jest jedną z najdawniejszych neum złożonych (n. *compositae*); spotykamy się z nią od XII do XVI wieku, nawet

¹ To połączenie neum nazwałem w »Lutniście« (krytyka »Bogurodzicy« A. Polińskiego rocznik II, str. 5) »plica«, ponieważ 1) kształt i znaczenie tychże jest jedno i to samo (cf. Riemann: *Zur Geschichte der Notenschrift* str. 129 i nast. oraz tabela IV *Neumae compositae* nr. 5 — oraz Bernoulli *Choralnotenschrift* str. 11 i nast., 24, 75, 144. 2) Pothier błędnie przyznaje »plice« wartość jednego tonu bez przyznania mu pierwotnego circumflexu, mimo iż wielu teoretyków średniowiecznych uważa »plikę« za połączenie dwóch tonów (*clivis* = *flexa*!), np. Pseudo-Arystoteles (Coussemaeker I, 273), Johannes da Garlandia (Couss. I, 177), Walter Odington (Couss. I, 236) i t. d. Por. Gerberta *Scriptores* III, str. 202, szpalta lewa, traktat *Summa musicae* Jana de Muris (»Plica dicitur a plicando et continet notas duas, unam superiorem et aliam inferiorem«). Decyduję się na nazwanie tego połączenia w rękopisie nr. 1619 »flexą« ze względu na połączenie jej z innymi neumami, z którymi »pliki« nie łączono (*porrectus*!)


w druku nie zginęła, choć rozpadła się na swoje składniki (punctum + virga z główką na dół zwróconą) z powodu dążenia do gotyckiego stylizowania. Ale tę formę flexy, którą zawiera rękopis nr. 1619 używano dopiero od końca XII i od XIII wieku, głównie zaś w XIV i na początku XV stulecia. W XII i XIII wieku »flexa« jest właściwie połączeniem linii poziomej i pionowej wśród zgrubienia tej ostatniej ku dołowi, choć i nie brak formy takiej, jaką widzimy w naszym rękopisie nad wyrazem »dacz« w syst. 6 (cf. *Paléographie mus.* I, 121 i cod. lm. 10075 in 2-o Biblioteki palatynackiej w Mannheim i t. d.). W XIII wieku spotykamy już dość kształtów »flexy«, zbliżonych do charakteru jej w naszym rękopisie (cf. *Missel Plénier* z Bibl. de Mgr. Duc. Evêque d'Aoste w Aosta [Włochy], Graduał nr. 262 biblioteki miejskiej w Rheims, *Antiphonale ecclesiae sancti Arnulphi Metensis* nr. 83 z biblioteki miejskiej w Metz!, cod. 153 F z biblioteki katedry w Trewirze [wiek rękopisu: XIII/XIV. Cod. ms. 13052 biblioteki uniwersyteckiej w Lipsku [w w. XIII/XIV]; w wieku XIV/XV i XV kształt ten »flexy« jest już bardzo rozpowszechniony: cf. cod. 1655 biblioteki uniwersyteckiej w Gracu [w w. XIV/XV], cod. pm. 16 z wielkoksiażęcej biblioteki w Karlsruhe [w w. XV] i liczne przykłady z *Paléographie mus.* I, 128 i *Choralnotenschrift* Bernoullego oraz *Notenschrift und Notendruck* Riemanna). Ale już w XIV wieku spotykamy się z rękopisami gotyckiej notacji neumatycznej, w których »flexa« ma kształt zupełnie taki sam jak w drukach z końca XV wieku t. j.:  .



Neuma »flexa« składa się z dwóch tonów: wyższego i niższego (»...componitur ex nota & seminota, & signat, quod vox debet inflecti« — pisze Johannes de Muris, teoretyk z XIV w. w swem dziele *Summa musicae*; cf. M. Gerbert *Scriptores* III, 202). Akcent muzyczny spoczywa na pierwszym tonie, t. j. na wyższym. »Flexa« zatem może być uważaną za naszą: , ale wartość tych dwóch nut może być zależnie od okoliczności względna (cf. Bernoulli: *Choralnotenschrift* 32).


4. *Porrectus* , neuma złożona z »flexy« i »virgi«, oznacza połączenie trzech tonów, z których środkowy leży niżej niż


dwa skrajne. Akcent spoczywa na pierwszej nucie, ale ta neuma zachodzi w wypadkach, gdy obraz rytmiczny jest więcej rozmaity, bogatszy. »Porrectus« był jednak rozmaicie pisany i składany z różnych połączeń (virga + podatus, punctum + podatus), ale najczęstszym jest połączenie, które widzimy w rękopisie krakowskim. Zarówno w rękopisach jak i w drukach XV i XVI w. pisano tę neumę w ten sposób, że jej części składowych niemal nie łączono. Nie należy jednak kształt »porrectusa« z rękopisu nr. 1619 do rzadkości, ale druga jego część składowa, t. j. »virga«, miała prawie zawsze odmienny kształt. Mianowicie u góry nie była zaokrąglona, lecz w prawdziwie gotyckim stylu kończyła się główką jakby gwoźdźcia (stąd nazwa: »Huf n a g e l s c h r i f t«) ↑.




»Porrectus« powtarza się w naszym rękopisie ośm razy: w pierwszym rzędku nad drugą zgłoską wyrazu »dzewicza« (wi), w drugim nad pierwszą zgłoską wyrazu »syna« (sy), w trzecim nad drugą zgłoską wyrazu »siszczy« (czy), w czwartym nad pierwszą zgłoską wyrazu »glosi« (glo), w piątym nad trzecią zgłoską wyrazu »modlitwo« (two), w szóstym nad pierwszą zgłoską słowa »raczi« (ra), w siódmym nad pierwszą zgłoską słowa »pobich« (po) i nad pierwszą zgłoską słowa »przebich« (prze). Niedbałość pisarzy czy też pisarza tego rękopisu uwidacznia się może najlepiej w tej złożonej neumie. »Virga« napisana jest tak, że możnaby ją wziąć za inną neumę, zwaną »cephalicus« (np. »porrectus« w pierwszym, drugim, trzecim i piątym systemie). Tylko przez kollacyonowanie z innymi, różnymi rękopisami może zniknąć wątpliwość. Kształt neumy »cephalicus« był w XII i XIII wieku zupełnie niemal identyczny z »virgą« rękopisu nr. 1619 (zwłaszcza w »porrectus« trzeciego rzędka (cf. *Paléographie* I, 121). Mimo skrzętnych poszukiwań nie zdołałem znaleźć żadnego rękopisu, w którym »porrectus« byłby napisany tak samo, jak w rękopisie nr. 1619. Ale to połączenie jest również bardzo stare i już w XII wieku znachodzi się, ulegając w późniejszych wiekach zmianom radykalnym. Cod. Pm. 16 z wielkoksiażęcej biblioteki w Karlsruhe zawiera bardzo podobny »porrectus« jak nasz i składniki jego są ściśle połączone (mimo XV wieku!), ale »virga« ma kształt zu-

pełnie gotycki. Na nowożytną pisownię muzyczną da się przepisać »porrectus« w zwykły sposób:  (cf. Bernoulli, op. cit. 76).

5. *Scandicus flexus* v. *Clivis praebipunctis* . Ta neuma, złożona — jak z drugiej nazwy wynika — z »clivis« (flexa) i poprzedzających go dwóch punktów, a więc zawierająca cztery tony, powtarza się w rękopisie nr. 1619 sześć razy: w pierwszym rządku nad pierwszą zgłoską wyrazu »maria« (ma), w drugim nad pierwszą zgłoską wyrazów »swolena« (swo) i »maria« (ma), w trzecim nad pierwszą zgłoską wyrazu »eleyson« (e), w czwartym nad pierwszą zgłoską wyrazu »boszicze« (bo) i w siódmym nad pierwszą zgłoską wyrazu »eleyson« (e). Najcharakterystyczniejszą cechą tej neumy złożonej jest to, że forma jej nie zmieniła się od najdawniejszych czasów i pozostała w drukach XV i XVI stulecia) (cf. Cod. Ed. III, 13 król. Biblioteki w Bamberg [Bawaryja] z XIII wieku, Cod. ms. 1305 lipskiej biblioteki uniwersyteckiej z XIII/XIV w., cod. 71 Rheinau z biblioteki kantonu w Zürich z XIV wieku, Cgm. 715 król. biblioteki w Monachium z XV wieku, fragment antyfonarza w posiadaniu prof. Wagnera z w. XV/XVI. *Graduale secundum cantum Gregorianum*. Bazylea 1510; Agenda Passawska z r. 1490, *Agenda Ratisponensia*, druk w r. 1491 w Norymberdze; *Missale Herbigolense* druk w r. 1497 w Würzburgu; *Graduale* druk w r. 1501 w Strassburgu i t. d. Por. dzieła P. Wagnera, R. Molitora, E. Bernoullego, H. Riemanna, *Paléographie musicale*). To samo można widzieć w naszych bibliotekach klasztornych krakowskich, zawierających *ordines breviarii* i *missalia* od XIV—XVI w. Akcent spoczywa zawsze na pierwszej nucie. Przełożyć można tę neumę na nowożytne pismo muzyczne w ten sposób: 

6. *Pes* v. *Podatus*  zachodzi tylko jeden raz w rękopisie, mianowicie w czwartym rządku nad pierwszą zgłoską wyrazu »Twego« (Twe). O tej postaci tej neumy nie można już powiedzieć słowami Waltera Odingtona (Cousse-maker, *Scriptores* I), »pes dictus ad similitudinem«. Podatus składa się z »punctum« + »virga« i według Odingtona »continent notas duas, quarum una est in-

ferior & alia superior ascendendo» (Coussemaker, *Scriptores* I, 202). Akcent spoczywa na pierwszej nucie. W XIII i po części XIV wieku postać »podatusa« miała nieco inny wygląd, zamiast »punctum« widzimy linię poprzeczną, przyczepioną z lewej strony do »virgi« (cf. *Codex Bohn* z XIII w. w bibliotece miasta Trewiru, cod. 173 F katedralnej biblioteki w Trewirze). Już w drugiej połowie XIV wieku »punctum« jest bardzo wyraźne. Zaczyna się to dzieć z chwilą nastania tendencji do rozpadania się »neumae compositae« na »neumae simplices«. Zrazu »punctum« jest ściśle połączone z »virgą« (cf. Cod. 71 Rheinau z XIV w. z bibl. kantonu w Zürich, Clm. 10075 z król. nadwornej biblioteki w Monachium z wieku XIII/XIV, Clm. 11764 z XIV wieku w tejże bibliotece, Cod. Pm. 16 z wieku XV w wielkookszącej bibliotece w Karlsruhe, Cod. 1655 z XIV/XV wieku w bibliotece uniwersytetu w Gracu, *Graduale* z r. 1470/80 w bibliotece uniwersyteckiej w Tybindze). Nawet pierwsze druki Jörga Reysera z Würzburga (np. *Missale Herbipolense* z roku 1481) jeszcze łączą »punctum« z »virgą«. Potem jednak następuje rozdzielenie tych elementów, jak to wykazują druki Jörga Reysera (1497), Joh. Sensenschmitta (1485, Ratysbona), Joh. Winterburgera (1507, Wiedeń), Jakóba Pforzheima (1510 Bazylea), Piotra Dracha (1515 Spira) i t. d. (por. Wagner op. cit. 191, 197, 202, 203, 204, 205; Bernoulli op. cit. tab. 2, 5, 9, 14; Molitor op. cit. tabela 2, 3, 4, 5, 6, 23, 25, 26; *Paléographie musicale* I, 121 i 128). W naszym rękopisie widać już bardzo dokładnie, z czego się »podatus« składa, i choć nie można o nim powiedzieć słowami profesora Wagnera, że »graficzna jednolitość nieszczególnie wpada nam w oczy« (*Neumenkunde* 192), to jednak odpowiada kształt tej neumy epoce, w której »neumae compositae« zaczynają się rozpadać, t. j. przy końcu XIV i na początku XV wieku. »Podatus« przełożony na nową pisownię muzyczną przedstawia się tak:  (cf. Bernoulli 76).

7. *Mora vocis* , , znajduje się na końcu każdego zdania oddzielonego od następnego wielką literą, a więc siedm razy. Jak wynika z nazwy, oznacza ona wydłużenie ostatniego tonu, a więc w ostatniej konsekwencji odpowiada mniej więcej naszej fermacie . Po niej następuje krótkie »silentium« jako przerwa

między wierszami. Znak ten spotykamy rzadko w rękopisach przed XIV/XV wiekiem. Pierwsze druki zawierają go dość często.

Ogólne uwagi. Jak już wyżej powiedzieliśmy, rękopis pisany jest bardzo niedbale, zwłaszcza pod koniec (od słów »A dacz raczi«). Pisarz zbywał swe zadanie nie tylko co do poprawności znaków neumowych, lecz i co do poprawnego przystosowania melodii do tekstu. W średnich wiekach wpajano pisarzowi do głowy, że bez poprawności pisma było odczytanie i dokładne odśpiewanie zwłaszcza bogatych w melismaty utworów wykluczone (por. Wagner op. cit. 158). Statuty »scholae cantorum« w St. Gallen wyraźnie mówią: »Caveamus ne neumas coniunctas nimia morositate disiungamus vel disiunctas inepta velocitate coniungamus« (cf. M. Gerbert: *De cantu et musica sacra* I, 7). Jeszcze na początku XIV wieku przestrzegano tych prawideł, później ogólne zaniedbanie zapanowało; daje się ono we znaki dzisiejszym badaczom historii muzyki. Od pierwszej połowy XIII wieku rozpoczyna się ogólne wprowadzanie znaków (kresiek) oddzielających grupy neum według wyrazów. W XIV i XV jest to zwyczaj ogólny. W naszym rękopisie niema wprawdzie tych znaków, ale nie dowodzi to bynajmniej, że rękopis jest bardzo dawny, gdyż nawet w końcu XV wieku spotykamy się z rękopisami bez »znaczków oddzielenia«. Raczej jest to dowodem, że tekst poetyczny manuskryptu był napisany przed tekstem muzycznym, gdyż pisarz nut nie miałby zbyt wiele miejsca na »znaczkki oddzielenia«.

Melodya i budowa »Bogurodzicy«.

Przy badaniu ludowych religijnych pieśni ze średnich wieków pochodzących i pomyślanych, komponowanych oraz spisanych jednogłosowo czyli monodycznie, mamy do czynienia z oznaczeniem trzech ich właściwości: tonacyi, rytmiki i budowy. Pierwsza właściwość jest wyłącznie muzyczną; druga zaś i trzecia dotyczą równocześnie i muzyki i tekstu, jako dwóch czynników wzajemnie się uzupełniających i wzajemnie od siebie zależnych.

Treścią tego rozdziału będzie wyświetlenie tych trzech właściwości.

A. Tonacya.

Tonacye, w których utrzymane są jednogłosowe melodye czyli monodye średniowieczne, są odmienne, niż nowożytne, dzielące się na mollowe i durowe. Różnica polega na odmiennym następstwie tonów, odmiennym genetycznym porządku i odmiennym dźwiękowym charakterze. Jak w historii muzyki wogóle, tak w historii pojęcia tonacyi niema ani luk, ani skoków, lecz panuje zupełna doskonałość rozwoju. Z greckich »gatunków oktaw«, objętych przez »systema teleion metabolon«, powstały prawdopodobnie pod wpływem teoretycznych spekulacji »tonacye kościelne« przez zaprowadzenie powolne dyatonicznego systemu, zaś z tak zwanych »kościelnych tonacyi« powstały pod wpływem harmonicznego muzyki (poznanie znaczenia konsonansów i ich znaczenia w tonacyi) nasze nowożytne tonacye mollowe i durowe. Historia teorii i praktyki muzycznej świadczy o powolnych przemianach tych pojęć. Skreślenie genezy pojęcia tonacyi nie jest zadaniem tej pracy ani też nie przyczyniłoby się do zrozumienia melodyi »Bogurodzicy«. Zadowolimy się tylko krótkim objaśnieniem istoty »kościelnych tonacyi« według teorii i praktyki muzycznej, obowiązującej także w epoce powstania »Bogurodzicy«, odsyłając czytelnika chcącego się bliżej w tej sprawie poinformować do dzieł Jacobsthała, Pothiera, Riemanna, Fleischera, P. Wagnera, Haberla, Kornmüllera i wielu, wielu innych.

Otóż system dyatoniczny (szereg tonów:c, d, e, f, g, a, h, c'....) był materiałem, z którego pochodzą »tonacye kościelne« (tropi, toni, modi), zwane »kościelnymi« nie dlatego, żeby miały być wyłącznie przez Kościół i kościelną muzykę używane, lecz dlatego, że je naprzód zastosowano w łonie Kościoła, oznaczając za pomocą ich nazw szereg pewnych utworów (melodyi) kościelnych (liturgicznych), oraz prawdopodobnie z tej przyczyny, że kapłani byli pierwszymi teoretykami, kompozytorami i śpiewakami, a więc praktykami, tworząc i odtwarzając wyłącznie na usługi

Kościoła. Pomimo znajomości dzieła Boëthiusa *De musica* nie omieszkali pierwsi teoretycy kościelni (Aurelianus Reomensis, Flaccus Alcuinus i inni) spekulować na własną rękę w zakresie pojęcia tonacy i to spekulować w drodze fałszywego rozumienia Boëthiusa, aż wreszcie anonimowy autor *Musicae aliae* oraz Hucbald (obydwaj żyjący koło r. 900) zdołali ująć »tonacye kościelne« w stały teoretyczny system, czerpiąc terminologię z »systema teleion«, ale w innym zastosowaniu. System »tonacyi kościelnych« przedstawia się w następujący sposób:

I. Authentus protus
A H c d e f g a h c' d'
II. Plagis protii
III. Authentus deuterus
H c d e f g a h c' d' e'
IV. Plagis deuterii
V. Authentus tritus
c d e f g a h c' d' e' f'
VI. Plagis tritii
VII. Authentus tetrardus
d e f g a h c' d' e' f' g'
VIII. Plagalii tetrardii

Według tego systemu istnieją zatem 4 tonacye kościelne »autentyczne«, »modi authentici« (d—d', e—e', f—f' i g—g') i 4 »plagalne« (»modi plagales vel subiugales«) (A—a, H—h, c—c' i d—d'). Ich zaś charakterystyką są t. zw. »litterae finales« czyli »maneriae«, mianowicie dla tonacyi autentycznych i plagalnych tony **d, e, f i g**.

»Litterae finales« oraz dążące ku nim kadencye w śpiewie gregoryańskim i monodyach średniowiecznych byłyby wystarczające do rozróżnienia tonacyi danego utworu, gdyby jego rozciągłość (ambitus) nie przekraczała granic pojedynczych tonacyi. Bardzo często jednakże tak nie jest, wskutek tego nieraz z trudnością można oznaczyć, do jakiej tonacyi utwór należy. Rozchodzi się więc o »ambitus«, jaki może mieć każdy z czterech gatunków tonacyi autentycznych i plagalnych. Według Marchetta z Padwy (żyjącego z końcem XIII i na początku XIV wieku) mogą cztery pierwotne tonacye wznosić się do decimy od zasa-

dniczego tonu w górę i opadać aż do seksty od zasadniczego tonu w dół. Rozciągłość zatem np. pierwszej autentycznej (zwanej też dorycką) wynosi: F—f'. Ponieważ jednak taki »ambitus« sprawia głosowi ludzkiemu trudność, przeto prócz autentycznych stworzono też plagalne tonacje; cechą zaś tych tonacji jest, że autentyczne dążą do wyższych tonów, plagalne natomiast do niższych. Stąd pochodzi, że zachowując grecką terminologię nazwano pierwszą tonację autentyczną dorycką, zaś jej odpowiednią plagalną hipodorycką i t. d. Nadto rozróżniamy w ósmiotonowej tonacji kościelnej pewne poddziały, wynikające z różnych położenia tonów i ich stosunków do siebie a odnoszące się równocześnie do odmiennych stosunków między kwintą i kwartą, względnie kwartą i kwintą, interwałów rozstrzygających, czy tonacja jest autentyczna czy plagalna. Owe »species« kwint i kwart oraz położenie półtonu w kwincie względnie kwarcie rozstrzygają o rodzaju i gatunku tonacji. Ogólne prawidło jest: jeśli kwinta (np. d—a w tonacji pierwszej) leży w dolnej części tonacji, a kwarta (a—d' w tejże samej tonacji) w górnej części, to tonacja jest autentyczna; odwrotny zaś stosunek kwinty i kwarty znamionuje tonację plagalną. Położenie zaś półtonu w kwincie względnie kwarcie rozstrzyga, czy tonacja jest pierwszą (dorycką—hipodorycką) czy drugą (frygijską—hipofrygijską), czy trzecią (lidyjską—hipolidyjską), czy też czwartą (mixolidyjską—hipomixolidyjską). Poglądowo da się ten system w następujący sposób przedstawić:

- I. Autentyczna (dorycka): $\overbrace{d \ e \ f \ g}^{\text{kwinta}} \ \overbrace{a \ h \ c' \ d'}^{\text{kwarta}} = \text{półton } \underline{e \ f} \text{ (między 2 i 3 ton.)}$
 $\underline{h \ c} \text{ (} \triangleright \ 6 \ i \ 7 \ \triangleright \)$
- II. » (frygijska): $\overbrace{e \ f \ g \ a}^{\text{kwinta}} \ \overbrace{h \ c' \ d' \ e'}^{\text{kwarta}} = \triangleright \ \underline{e \ f} \text{ (} \triangleright \ 1 \ i \ 2 \ \triangleright \)$
 $\underline{h \ c} \text{ (} \triangleright \ 5 \ i \ 6 \ \triangleright \)$
- III. » (lidyjska): $\overbrace{f \ g \ a \ h}^{\text{kwinta}} \ \overbrace{c' \ d' \ e' \ f'}^{\text{kwarta}} = \triangleright \ \underline{h \ c} \text{ (} \triangleright \ 4 \ i \ 5 \ \triangleright \)$
 $\underline{e \ f} \text{ (} \triangleright \ 7 \ i \ 8 \ \triangleright \)$
- IV. » (mixolidyjska): $\overbrace{g \ a \ h \ c' \ d'}^{\text{kwinta}} \ \overbrace{e' \ f' \ g'}^{\text{kwarta}} = \triangleright \ \underline{h \ c} \text{ (} \triangleright \ 3 \ i \ 4 \ \triangleright \)$
 $\underline{e \ f} \text{ (} \triangleright \ 6 \ i \ 7 \ \triangleright \)$

- I. Plagalna (hipodorycka): $\overbrace{A \underline{H} c}^{\text{kwarta}} \overbrace{d \underline{e} f g a}^{\text{kwinta}} = \text{półton } \underline{H} c$ (między 2 i 3 ton.)
 $\underline{e} f (\text{ } \gg 5 i 6 \text{ } \gg)$
- II. » (hipofrygijska): $\overbrace{\underline{H} c}^{\text{kwarta}} \overbrace{d \underline{e} f g a h}^{\text{kwinta}} = \text{ } \gg \underline{H} c (\text{ } \gg 1 i 2 \text{ } \gg)$
 $\underline{e} f (\text{ } \gg 4 i 5 \text{ } \gg)$
- III. » (hipolidyjska): $\overbrace{c \underline{d}}^{\text{kwarta}} \overbrace{e \underline{f} g a h c'}^{\text{kwinta}} = \text{ } \gg \underline{e} f (\text{ } \gg 3 i 4 \text{ } \gg)$
 $\underline{h} c (\text{ } \gg 7 i 8 \text{ } \gg)$
- IV. » (hipomixolidyjsk.): $\overbrace{d \underline{e} f g a h c' d}^{\text{kwarta}} = \text{I. Autentyczna (dorycka);}$
 różnica polega na tem, że »finalis« jest **g** nie **d**.

Do poznania tonacyi utworu średniowiecznego jednogłosowego nie zawsze wystarczy »finalis«. Dlatego istnieją pomocnicze cechy, mające znaczenie wyjaśnienia; są to t. zw. »confinales«, zazwyczaj kwinty zasadniczego tonu, na których często spoczywa kadencya. W doryckiej tonacyi ton **a** jest »confinalis«, w lidyjskiej ton **c** i t. d. Przy analizie melodyi zważać należy na to, że bardziej miarodajną jest kadencya opadająca niż wznosząca się. »Ambitus« autentycznej lub plagalnej melodyi jest różny i często tonacye mieszają się lub są bierne, zwłaszcza jeśli »ambitus« nie przekracza kwinty. Wtedy należy zwrócić uwagę na następny niższy od »finalis« ton, bądź cały, bądź też półton i zastanowić się nad tem, czy jest jako taki integralną częścią tonacyi (autentycznej). W pierwszej tonacyi »finalis« wznosi się do całego tonu i półtonu, opada zaś ku całemu tonowi ($d \underline{e} f$; $d c$), w drugiej »finalis« wznosi się ku półtonowi i całemu tonowi, opada w cały ton ($\underline{e} f g$; $e d$); w trzeciej stosunek przedstawia się tak: 2 całe tony w górę, półton w dół ($f g a$; $f \underline{e}$); w czwartej 2 całe tony w górę, 1 cały ton w dół ($g a h$; $g f$).

Nadto rozróżnia Marchettus z Padwy inne rodzaje »ambitum«, zwanych także »toni«: mianowicie perfecti, imperfecti, plusquamperfecti, mixti i commixti. Jakkolwiek przy analizie »Bogurodzicy« nie wszystkie rodzaje są godne uwagi, to jednak ze względu na ważność źródła podaję je w całości.

I. Tonus perfectus authenticus rozciąga się od »finalis« do jego górnej oktawy, lecz nie wyżej; nie schodzi jednak niżej nad

pierwszy cały ton niższy od »finalis« (w lidyjskiej może się »ambitus« rozciągać tylko o półton od »finalis« licząc w dół).

II. Tonus perfectus plagalis wznosi się o sekstę w górę i opada o kwartę w dół, licząc od »finalis«.

III. Tonus imperfectus authenticus et plagalis nie zapełnia swego »ambitus« ani w górze ani w dole oktawy.

IV. Tonus plusquamperfectus authenticus rozciąga się aż do nony (a nawet decimy) w górę od »finalis«.

V. Tonus plusquamperfectus plagalis sięga nie dalej jak do kwarty licząc od »finalis« w dół.

VI. Tonus mixtus authenticus równy jest plagalnemu, ponieważ sięga dalej w dół niż do podsekundy.

VII. Tonus mixtus plagalis sięga wyżej niż do seksty od »finalis« i staje się autentycznym.

VIII. Tonus commixtus oznacza modulację z jednej tonacyi do drugiej, t. j. autentycznej do plagalnej i na odwrót, przyczem zważyć należy, że modulacje odbywają się w obrębie tonacyi autentycznych i plagalnych sobie odpowiadających, a więc pierwszej autentycznej i pierwszej plagalnej i t. d.

Rozwinałem obszerniej naukę średniowieczną o tonacyi z dwóch względów: mianowicie dlatego, że dotychczas nie dano jej całokształtu w żadnej pracy polskiej z zakresu teorii i historii muzyki, a po drugie przede wszystkim w tym celu, aby zapobiedz fałszywemu rozumieniu istoty melodi »Bogurodzicy« ze stanowiska dzisiejszego pojęcia tonacyi w duchu moll i dur, które to fałszywe rozumienie widocznem jest jeszcze w pracy autora »Bogurodzicy pod względem muzycznym« (str. 31 i nast.: »chęć silniejszego podznaczenia domyślnej [?] harmonii [!] dominantowej«, »dominanta« [!], »subdominanta« [!] i t. p.). Tylko zdolność wczucia się w istotę tonacyi kościelnych pozwoli zrozumieć »Bogurodzicę«. A zrozumienie jej bez znajomości systemu tonacyi kościelnych jest utrudnione z tego powodu, że dziś śpiewane pieśni są albo pomyślane albo napisane harmonicznie; także te pieśni, które pochodzą wprawdzie z XV wieku, lecz przez wpływ tanecznej ludowej muzyki lub artystycznej przerobiono na modłę dur i moll.



Nie rozumiejąc systemu tonacyi kościelnych nie można rozumieć »Bogurodzicy«, choćby się ją na pamięć znało.

Zastosujmy zatem nasze zasady do melodyi »Bogurodzicy«, mając na oku znaczenie kadencyi, litterae finalis, litterae confinalis i ambitus (toni) i zanalizujmy melodyę!

»Ambitus« melodyi »Bogurodzicy« rozciąga się od **c** do **d'**. W tym obrębie mogą się mieścić dwie tonacye kościelne: pierwsza autentyczna (dorycka) z »finalis« na **d** i »confinalis« na **a**, oraz trzecia plagalna (hipolidyjska) od **c—c'**, z »finalis« na **f**. Analiza musi przeto wykazać, która z tych tonacyi ma pierwszeństwo — są bowiem pewne szczegóły przemawiające i za jedną i za drugą.

Co do hipolidyjskiej, to możnaby jej dopatrzeć się w następujących szczegółach: 1) cząstki melodyjne nad »bogem slawena«, »gospodzina«, »matko«, »kyrie«, »zbożni« i »przebych« budują kadencyę na tonie **f**; 2) nad »Bogurodzicza« znajduje się cząstka melodyjna zawierająca charakterystyczną kwartę (dolną) **c—f**; to samo nad »Twego dzela«, »napleń misli«, nad »Slisz modlitwe« i nad »gegosz prosimi«; 3) »ambitus« melodyi jest »tonus perfectus plagalis«, gdyż sięga od »finalis« (**f**) po sekstę (**d'**) w górę oraz po kwartę (**e**) w dół.

Co do doryckiej tonacyi, to przemawiają za nią następujące szczegóły: 1) Wszystkie części pieśni oddzielone wielkimi literami kadencyonują na tonie **d** (»finalis«); 2) na ogół dziesięć cząstek melodyi używa tego samego tonu jako kadencyi; 3) na tonie **a** (»confinalis«) opierają się kadencye ośmiu cząstek melodyi; 4) »ambitus« melodyi jest »tonus perfectus authenticus«, ponieważ nie sięga wyżej nad oktawę »litterae finalis« i nie opada więcej niż o jeden cały ton od »finalis«.

Jednakże przeciw możliwości hipolidyjskiej tonacyi przemawia ta okoliczność, że plagalne tonacye nigdy nie mają skłonności ku wyższym tonom, lecz ku niższym, autentyczna zaś może tylko o jeden ton niżej sięgać od »finalis« — jak to właśnie jest w melodyi »Bogurodzicy«. Zaś co do kadencyi na tonie **f**, to wiadomo, iż wiele melodyi średniowiecznych doryckich używa kadencyi tercyowych (»Terzschluss«) nawet na końcu melodyi; w »Bogurodzicy« owe tercyowe kadencye znajdują się raczej na

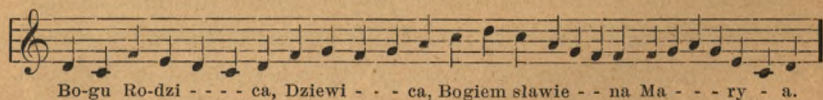
końcu melismatów niż cząstek melody i są przejściowe. A zatem można bez błędu nazwać tonację »Bogurodzicy« pierwszą autentyczną (czyli dorycką), jej zaś »ambitus« jest »tonus perfectus«. Jakkolwiek poprzednie prace o »Bogurodzicy« również doszły do tego samego rezultatu, to jednak nikt z zajmujących się tą kwestyą nie uzasadnił teoretycznie, dlaczego tonacja melody jest tą a nie inną (np. hipolidyjską).

B. Rytmika w melody »Bogurodzicy«.

Najtrudniejszym problemem melody »Bogurodzicy« jest rytmika — ta część badań nad monodyami średniowiecznymi, która dziś wywołała w umiejętnościach muzycznych wielkie spory, różne obozy wręcz zwalczające się. Tradycyoniści i chorałiści (Benedyktyni z Solesmes, P. Wagner, R. Molitor, R. v. Liliencron, G. Jacobsthal et cons.), mensuraliści (Gietman, Aubry, Rietsch i inni), oraz Riemann, Runge i Bernoulli wypowiadają tak sprzeczne z sobą sądy, że trudno o lepszy przykład zupełnej antytezy. Riemann rozdziela bardzo słusznie i trafnie kwestyę rytmiki monody średniowiecznych na dwa zupełnie odrębne problemy: rytmikę chorału gregoryańskiego i rytmikę świeckich i religijnych pieśni. W chorale gregoryańskim panuje zupełna swoboda rytmiczna, rytm wolny, nie ujęty w karby taktu. O mensuralnych właściwościach nie może być mowy, gdyż dopiero stosunek kontrpunktyczny kilku głosów do siebie może mensurę stworzyć. Swoboda recytatywu gregoryańskiego pozwala na mniejsze i większe wartości tonów w czasie, ale nie można ich ująć w takt, a przynajmniej w takt jednogatunkowy. Pojedyncze nuty są sobie co do czasowej wartości równe, ale odpowiednio skracają melizmaty wartości tonów, wchodzących w ich skład. Riemann stawia następujące prawidło. (*Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1905, 1906, str. 17*): »Znaki nut nie posiadają żadnej stałej rytmicznej wartości, ale z uczłonkowania i akcentuacji tekstu można wprowadzić rytm ściśle taktowy, który rozróżnia wartości czasowe pojedynczych tonów w najrozmaitszy sposób«. — Co do pieśni świeckich i religijnych to zdaniem mensuralistów wartość tonów

zależy od postaci nut i ligatur. Chorałiści sądzą, że rytm pieśni jest zupełnie swobodny. Fétis, Restori, Bernoulli i inni, których Riemann nazywa oportunistami, chcą stosować do pieśni średnio-wiecznych prawidła mensury, lecz zarazem pogodzić je z metrycznymi właściwościami tekstu. Riemann i Runge chcą z metryki tekstu wyprowadzić rytm ujęty w takt. Jakkolwiek nie da się zaprzeczyć, że wszyscy przeciwnicy złożyli dowody konsekwentnego przeprowadzenia swych zasad, to jednak posługując się w wielu wypadkach intuicyją tłumaczyli jedno i te same kwestye na różny sposób. Najwięcej dogmatycznych skłonności okazały dwa najbardziej przeciwne sobie obozy: chorałiści i Riemann. Nie chcąc ze względu na brak miejsca rozwodzić się szczegółowo nad temi teoryjami, przechodzę do sprawdzenia ich wartości przez zastosowanie do pieśni »Bogurodzicy«, zaznaczając, że przeciwstawiam im własne spostrzeżenia poczynione przy badaniu pieśni ludowych religijnych i świeckich średnich wieków.

1. Teorya choralistów i tradycjonalistów: rytm wolny, wszystkie tony równe co do czasowej wartości, takt nie istnieje. Zestawiwszy te tezy musimy zauważyć, że zawierają w sobie *contradictio in adiecto*. Melodya, której wszystkie tony są równe nie posiada żadnego rytmu, a bez rytmu nie istnieje melodya. Jak wobec tego wyglądać będzie pierwszy wiersz pieśni »Bogurodzicy«?



Bez względu na to, czy tony zawarte w tym szeregu mają wartość ćwierć lub półnuty, nie można przypuścić, aby »lud wojenny« śpiewał je bez przerwy. Wykluczone to jest ze względu na trudność techniczną i pamięciową. Należy zatem ująć ten szereg tonów w pewną formę rytmiczną, która jako taka jest ułatwieniem i technicznym i pamięciowym, w przeciwieństwie do recytatywu gregoryjańskiego, dającego śpiewakowi swobodę w kolo-raturach. Zresztą notacya choralna rękopisu nr. 1619 energicznie przeczy zrównaniu wartości tonów. Nadto mamy dowody w po-

staci hymnów ambrozyańskich, przez lud śpiewanych, zachowującej ściśle rytmikę¹.

2. Teorya mensuralistów odnosi się specjalnie do mensuralnej notacji monodyi, a więc niema zastosowania w pieśni »Bogurodzicy«. Przyjąć należy jednak ich tezę uznającą takt i różną wartość nut.

3. Teorya Riemanna i Rungego nie może mieć zastosowania w melodyi »Bogurodzicy«, gdyż tekst polski nie posiada tych metrycznych właściwości, z których obydwaj uczeni chcą takt i rytm wyprowadzić. Należy jednak zwrócić uwagę na inną część zapatrywań Riemanna, według których przy oznaczaniu ściśle taktowego rytmu gra rolę ważnego czynnika uczłonkowanie: natomiast analiza melodyi i jej stosunku do tekstu w »Bogurodzicy« dowodzi, że w oznaczeniu rytmiki naszej pieśni nie może mieć zastosowania akcentuacya (cf. zmienne położenie ligatury *climacus*).

4. Teorya »oportunistów« również tylko w części mogłaby znaleźć zastosowanie, t. j. o ile żąda uwzględnienia mensury, nie zaś metrycznych właściwości tekstu, gdyż te są wykluczone.

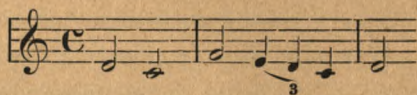
Mą własną tezę, której na razie jeszcze nie rozwijam aż do drobnych szczegółów, formułuję krótko w następujących słowach: pieśń nie zawsze może posiadać jeden i tensam takt (w dzisiejszem tego słowa znaczeniu, t. j. z mocną i słabą częścią taktu), natomiast składa się z pewnej ilości rytmicznych motywów, w których takt jest ściśle przeprowadzony. Motywy rytmiczne nie zawsze łączą się razem, często oddziela je cezura, mogąca być zastąpioną przez pauzę, wartości pojedynczego tonu, o ile na to zezwala ostatni takt motywu, wymagający uzupełnienia, aby był taktem. Akcentuacya nie może być braną pod uwagę, ponieważ w każdym motywie rytmicznym zmieniałby się rodzaj taktu co takt, nawet wtedy, gdybyśmy dla akcentowanej zgłoski nie wydłużyli tonu o całą jego wartość (2 : 1). Korespondujące ze sobą analogiczne motywy decydują o formie wiersza i całej pieśni.

¹ Gdyby wszystkie tony miały być równe, wtedy nie istniałyby ligatury i konjunktury.

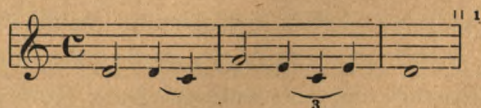
Nadto wraz z Bernoullim jestem zdania, że wprawdzie ligatury skracają wartość swych nut składowych, ale niema pod tym względem żadnych stałych norm rytmicznych. Idąc zaś za metodą ogólnie przyjętą, dochodzę do ustalenia rytmiki w najstarszym rękopisie »Bogurodzicy« przez kolacyonowanie z rękopisami nowszymi. Przejdźmy zatem po kolei wszystkie motywy »Bogurodzicy« według rękopisów; przyczem należy zaznaczyć, że nie będą one dla nas miarodajnymi, lecz tylko środkiem do rozwiązywania problemów rytmicznych leżących we właściwościach paleograficznych rękopisu najstarszego (nr. 1619).

1. Motyw nad słowami »Bogurodzicza«:

a. Według rękopisu krakowskiego (nr. 1619) i jego paleograficznych właściwości (punctum = f , climacus = ♪♪♪) otrzyma ten motyw formę rytmiczną:



b. Według rękopisu krakowskiego z r. 1570 i rękopisu gnieźnieńskiej katedry i ich paleograficznych właściwości (punctum jest najwyższą wartością, dwa puncta połączone wydłużają dwukrotnie wartość jednego punctum, virga jest — rzecz dziwna — połową wartości jednego punctum, trzy virgi odpowiadają ligaturze zwanej »Climacus«) otrzymamy motyw rytmiczny, równy wyżej podanemu, tylko z powodu zdłużenia ostatniego »punctum« nad ostatnią zgłoską wyrazu »rodzić« otrzymujemy jeszcze bardziej zaokrąglony rytmiczny motyw, upewniający nas co do słuszności miary taktowej (C).



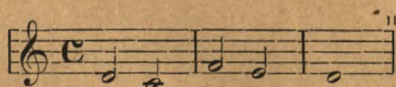
Tego jednak ostatniego zdłużenia nie należy uważać za ma-

¹ || oznacza t. zw. »martwą« pauzę, nie oznaczającą ściśle granicy rytmicznego motywu w przeciwieństwie do pauzy »rytmicznej«.

tematycznie ściśle i dokładne, a to z dwóch powodów: 1) w gregoriańskich melodyach i wogóle w średniowiecznych monodyach zawsze ją zdłużano; 2) w dzisiejszych pieśniach religijnych ludowych da się jeszcze ten objaw zauważyć. Wreszcie między pierwszym a następnym motywem rytmicznym musi nastąpić przerwa choćby dla oddechu, koniecznego zresztą wobec tego, że tempo melodi nie mogło być inne jak conajmniej »andante« (wobec niektórych melismatów, którym tylko zawodowi śpiewacy mogliby podołać w szybszem tempie, n. p. »melismat« nad »Maria«).

c. Rękopis częstochowski z XV wieku jest dla problemu rytmicznego bez żadnego znaczenia, ponieważ pisany był jak to widać z dążności do unikania ligatur, przez mało inteligentnego muzykanta.

d. Wielkie znaczenie ma rękopis nr. 998 D. z biblioteki kaplicy literackiej przy kościele św. Jana w Warszawie. Ważność jego polega na tem, że melodia zanotowana jest mensuralnie, czyli, że w przeciwieństwie do innych rękopisów podana jest i wysokość i czasowa wartość tonów. Według niej motyw pierwszy składa się z czterech »breves« i jednej »longa«, więc znowu czyni zadość mierze taktu całego. — Ponieważ »longa« równa jest naszym dwom nutom całym, więc skróciwszy dla prostej wygody te nuty o połowę ich wartości, otrzymamy następujący motyw rytmiczny:



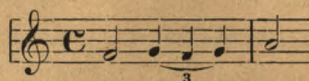
e. Rękopisu nr. 1152 z warszawskiej biblioteki ordyn. Zamoyskich nie biorę pod uwagę raz dlatego, że jest spisany wprost źle i z nieznaną mensurą (nawet w r. 1672!!), a powtóre dlatego, że tasama melodia jest poprawniej napisana w rękopisie biblioteki Jagiellońskiej z r. 1570. Zarówno ten rękopis, jak i częstochowski wykluczam zupełnie z mych badań.

Porównawszy wszystkie trzy uwzględnionymi być mogące rękopisy, dochodzimy do tego, że 1) melodia »Bogurodzicy« jest utrzymana w takcie całym; 2) że zasada uznawania »punctum«

za miarę, do której stosują się mniejsze wartości, znalazła swe potwierdzenie w mensuralnym rękopisie ad *d*); 3) że »climacus« nad »Bogurodzicza« odpowiada naszej trioli i równy jest jako całość wartości jednego »punctum«, co potwierdzają trzy »virgi« w rękopisie krakowskiej biblioteki Jagiellońskiej z r. 1570. Mając te dane mamy zarazem ułatwienie w dalszej analizie melodyi »Bogurodzicy«.

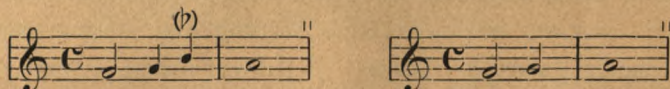
2. Motyw nad słowem »dzewicza«:

a. Według krakowskiego rękopisu nr. 1619:

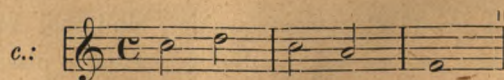
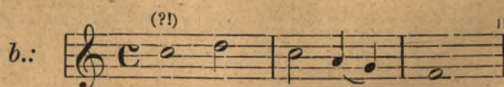
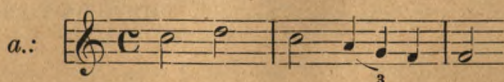


Triola nad »wi« tłumaczy się właściwością tej ligatury zwanej »porrectus«.

b. i c. Według rękopisu z r. 1570 i świętojańskiego z Warszawy, otrzymujemy następujące rytmiczne motywy:



3. Motyw nad słowami »Bogem sławena«¹:

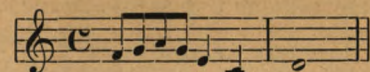


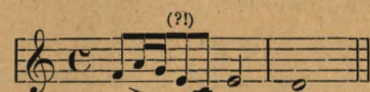
Co do *b* należy zauważyć, że nucie całej w pierwszym takcie przeczy rękopis *a* i *c*, w których jest zupełnie słusznie umieszczona półnuta. Natomiast dwie ówieręnty w drugim takcie

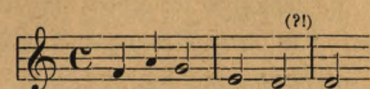
¹ Celem uniknięcia ciągłego cytowania rękopisów oznaczam rękopis nr. 1619 literą »a«, rękopis z r. 1570 literą »b«, rękopis świętojański lit. »c«.

rękopisu *b* wskazują wyraźnie na pochodzenie ich z ligatury »porrectus« rękopisu *a*.

4. Motyw nad słowem »Maria«:

a.: 

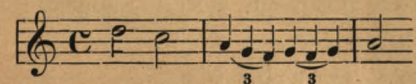
b.: 

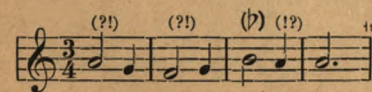
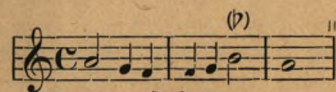
c.: 

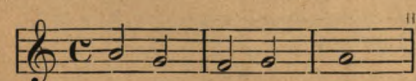
Jak widzimy — pisarze rękopisów *b* i *c* też nie zawsze umieli podolać trudności ligatur, stąd przekład ich notacyi musiał wydać pewne nieprawidłowości, których niema w rękopisie *a* najpoprawniej pisanym. O niemożliwości ich notacyi przekonujemy się także z porównania motywów pierwszego wiersza, względem siebie rytmicznie analogicznych: mianowicie nad słowami »Bogurodzica« i »Bogiem sławiena« oraz nad słowem »Dziewica« i »Maria«. Tylko rękopis *a* wskazuje na rytmiczną analogię.

Przechodzimy do drugiego wiersza: »U Twego Syna, gospodzina, Matko zwolena, Maria«.

1. Motyw nad słowami »U Twego Syna«:

a.: 

b.:  lub 

c.: 

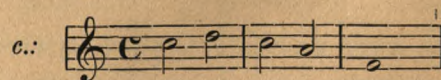
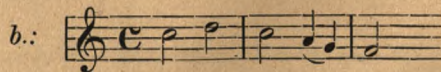
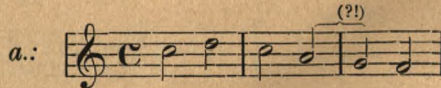
Musimy kilka uwag poświęcić temu motywowi. Z porównania *a*. z *b*. i *c*. możnaby dojść do wniosku, że takt pierwszy w *a*. jest zbyt dużą interpolacją. Tak jednak nie jest, gdyż porównawszy ten motyw z innymi, rytmicznie analogicznymi, mu-

simy uznać za trzytaktowy, a nie za dwutaktowy, jakim zostałby po obcięciu pierwszego taktu. Co do rękopisu *b.*, to już jego ewentualność miary taktowej (4 takty w $\frac{3}{4}$ = 3 takty w $\frac{4}{4}$) dowodzi, że wprawdzie rękopis był napisany niewprawnie, ale zdradza silne dążności do miary całego taktu ($\overline{\text{C}}$), czego bliższym potwierdzeniem jest ścisła mensura uproszczonego motywu w rękopisie *c.*¹ Nie należy przywiązywać do tych zmian względnie odmian zbyt wielkiej wagi, gdyż w średniowiecznych monodyach są one regułą (n. p. melodia hymnów Pawła Diakona [* 720] i Hrabanusa Maura [† 856] oraz Grzegorza I [† 604]: *Iste confessor, Ut queant, Christe sanctorum*; melodye mnóstwa antyfon, *Te Deum laudamus*; melodye sekwency i laisów; melodye pieśni niemieckich, n. p. *Entlaubet ist der walde gen disem winter kalt*. Nadto pierwszy takt rękopisu *a* dowodzi istnienia »U« (»U Twego Syna«, a nie »Twego Syna«). Gdyby »U« było niemożliwym, wtedy pierwsze dwie nuty byłyby ligaturą »flexa«, a nie dwoma »punctami«, z których pierwszy przypada na »U«, a drugi na »Twe-«. Nadto w razie nie istnienia dwóch »puncta« lecz »flexy«, musiałby również cały motyw skrócić się o cały takt i przybrać następującą postać rytmiczną:



To zaś jest ze względu na rytmiczną korespondencję z innymi motywami zupełnie wykluczonym.

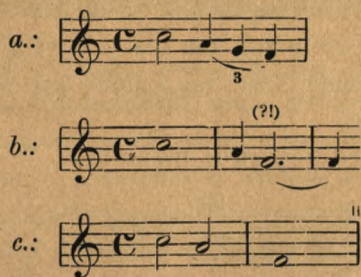
2. Motyw nad słowem »gospodzina«.



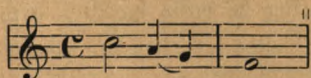
¹ Że nie była wykluczona zmiana taktu i swoboda mensury, dowodzą słowa słynnego teoretyka z XV w., Jana Tinctoris (ca 1446—1511) »... et

Z porównania tych »waryantów« przekonujemy się, że w dwóch rękopisach przypada ton **f** jako kadencya na trzeci takt motywów i to zupełnie co do formy normalnie. W rękopisie *a* widać niedokładność pisowni muzycznej; miarowicie ton **a** i **g** powinny być połączone we »flexę«, za czem silnie przemawia »virga« rękopisu *b*, która jest jeszcze śladem »flexy« mając »punctum« po prawej stronie, jak to już raz widzieliśmy w rękopisie z r. 1570 nad wyrazem »Maria«. A zatem co do motywu nad »gospodzina«, to miarodajnym jest rękopis *b*.

3. Motyw nad słowem »Matko«:



Znowu spostrzegamy w rękopisie *a* niedokładności pisowni i powtórny brak »flexy« łączącej tony **a** i **g**, wskutek czego motyw jest arytmicznym. Przychodzi nam w pomoc mensuralny rękopis *c*, który wprawdzie ma uproszczony motyw, ale rytmicznie zadawalnia nas zupełnie. Z porównania zatem wynika, że motyw nad »Matko« powinien mieć tę postać:

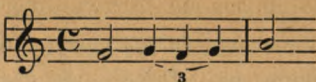


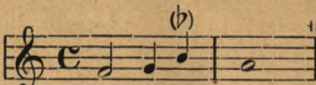
4. Motyw nad słowami »zwolena« i »Maria« jest nam już znany z pierwszego wiersza pieśni.

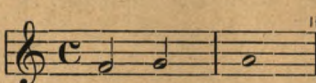
Z kolei przystępujemy do trzeciego wiersza: »Ziści nam, spuści nam, Kyrielejson«.

huiusmodi 4 notae nunc... sub una quantitate perfecta nunc sub alia imperfecta canantur secundum ritum ecclesiarum aut *voluntatem canentium*» (Coussemaker *Scriptores* IV, str. 45a).

1. Motyw nad »ziści nam« znany już z pierwszego wiersza, gdzie znajduje się nad słowem »dziewica«.

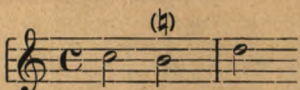
a.: 

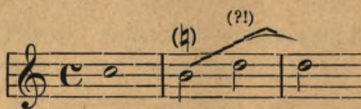
b.: 

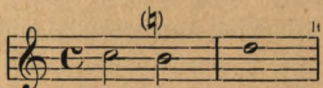
c.: 

Ponieważ motyw *a* odpowiada co do budowy więcej motywom z rękopisu *a*, przeto jest dla nas miarodajnym, oczywiście z uwzględnieniem zdłużenia tonu *a* o połowę jak to wynika z maturalnego rękopisu *c*.

2. Motyw nad »spuści nam«:

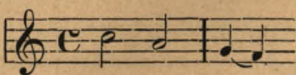
a.: 

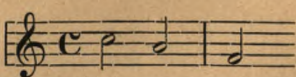
b.: 

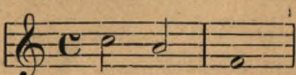
c.: 

Rękopisy *a* i *c* są ze sobą zgodne, a że rękopis *c* dokładnie oznacza wartość nut, więc i w drugim takecie motywu *a* następuje zdłużenie półnuty na nutę całą.

3. Motyw nad »kyrie«:

a.: 

b.: 

c.: 

Ten prosty motyw przedstawia najtrudniejszy problem do rozwiązania w całej pieśni. Z jednej strony rękopis *c* posiada zaokrągloną rytmicznie formę, z drugiej zaś w motywie *a* widzimy »flexę« na tonach *g* i *f*, nie wypełniającą wartości całego taktu. Miarodajniejszym jest dla nas co do rytmiki rękopis *c*. Aby wybrnąć z tego trudnego położenia uważam za najstosowniejsze wypełnić drugą połowę drugiego taktu pauzą, tem bardziej wskazaną, że następujący po tym motywie dość »melizmatyczny« motyw



dołączony do poprzedniego przedstawiałby zbyt wielkie trudności do pokonania dla śpiewającego laika. Znakomity badacz rytmiki profesor dr. F. Saran nazywa tego rodzaju pauzy »rytmicznymi«. W pracy o rytmice, zawartej w drugim tomie publikacji *Die Jenaer Liederhandschrift* (Lipsk 1901) pisze (str. 136): »Nie zawsze są wszystkie czasy [rytmiczne części taktu] rytmicznego dzieła wypełnione brzmiącym materiałem (tonami, zgłoskami). Rytmiczne wartości mogą być wypełnione pustymi czasami, »pauzami« tej samej wartości co czasy pełne«. »Nie są one »martwe«, lecz należy je starannie mierzyć i razem liczyć. Nazywam je dlatego pauzami rytmicznymi«. Wypełnimy zatem drugą połowę drugiego taktu pauzą wartości półnuty, przyczem motyw w tej postaci, jaką widzimy w rękopisie *c*, staje się miarodajnym¹. A zatem obydwaj motywy nad »Kyrie elejson« mają następującą postać:



Na tem kończy się pierwsza część pieśni »Bogurodzicy« zawarta w rękopisie. Przechodzimy do drugiej, zaczynając od pierwszego wiersza: »Twego dzela krzczicela boszicze«.

¹ Że tych pauz nie zaznaczano w żadnym rękopisie, w tem niema nic dziwnego, gdyż znak pauz pojawia się dopiero w menzurальной notacji; wprawdzie w menzurálním rękopisie *c* niema pauzy, ale też jest ona zbyteczną, ponieważ »brevis« wypełnia wartość całego taktu.

1. Motyw nad »Twego dzela krzcziczela«:

Three staves of musical notation in C major, 4/4 time. Staff a. shows a melody with a fermata over the final note. Staff b. shows a bass line with five notes marked with '(?)' above them. Staff c. shows a melody with a fermata over the final note.

Rękopis *a* i *b* są zgodne ze sobą, tylko że *b* jest źle napisany. Co do *c*, to ligatury tonów *d* i *c* nie umiał pisarz napisać używszy małych wartości (mniejszych od »brevis«), gdyż tylko trzy najdłuższe menzuralne wartości nadają się do ligatur w piśmie, jako znaki połączone, dlatego też pisarz użył ich (niezręcznie) chcąc zaznaczyć, że nad »Twego« przypadają dwie »notae ligatae«.

2. Motyw nad »boszicze« powtarza się po raz piąty.

Wiersz drugi: »Uslisz glosi naplen misli czlowecze«.

1. Motyw nad »Uslisz glosi«.

Three staves of musical notation in C major, 4/4 time. Staff a. shows a melody with a fermata over the final note and a '3' below the last three notes. Staff b. shows a bass line with '(?)' above the first note and '(b)' above the last note. Staff c. shows a melody with a fermata over the final note.

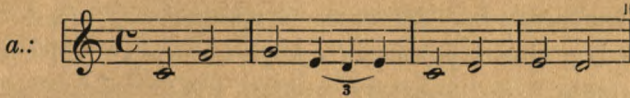
Miarodajnym jest tylko rękopis *a*, za którym przemawia prawie dobrze napisany rękopis *c*. Zdłużenie ostatniej nuty w motywie *c* nastąpiło z powodów, o których już raz była mowa przy pierwszym motywie pierwszej części. Gdyby pisarz rękopisu *c* znał znak fermaty, użyłby go zamiast zdłużenia nuty o całą jej wartość.

2. Motyw nad »naplen misli czlowecze« jest bardzo prosty:

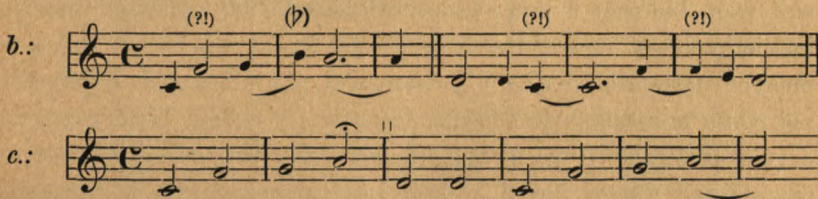
One staff of musical notation in C major, 4/4 time, showing a simple melody with a fermata over the final note.

Zbytecznem jest brać w uwagę rękopisy *b* i *c*. »Napelnij« zamiast »napelnı« (względnie »naplen«) wywołało pewną zmianę rytmiczną, której pisarz nie umiał w piśmie uwzględnić. Błędna jest też pisownia rękopisu *b*, interpretacja rytmiczna wprost swawolna.

Wiersz czwarty »Słisz modlitwę jaż nosimy« posiada jeden motyw:



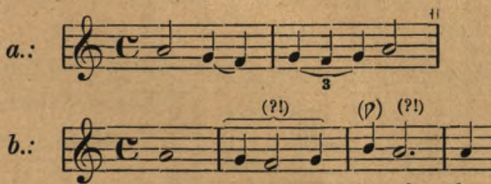
Rękopisy *b* i *c* mają inne motywy nad słowami tegowiersza. Mianowicie:



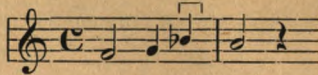
Zakończenie tego całego motywu w rękopisie *c* na »confinalis« (tonie a) wykluczamy zupełnie jako sprzeczne z wszystkimi innymi rękopisami. Ważniejszą jednak rzeczą jest, że rękopisy *b* i *c* rozdzielają widocznie cały motyw na dwie części, z których pierwsza również kadencyjonuje na »confinalis« i jest w rękopisie *c* niemal równą drugiej części. Ten wariant jednakże niema żadnego znaczenia wobec tego, że cały motyw w rękopisie *a* ma o wiele doskonalszą formę i nic nie przemawia przeciw uznaniu go za miarodajny.

Wiersz ostatni: »A dacz raczi jegosz prosimi a na sweczce zbożni pobych po sziwoczce rajki przebych, Kyrie elejson«.

1. Motyw nad »A dacz raczi«:

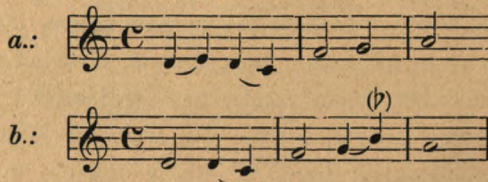


Rękopis *c* posiada zupełnie inny motyw, tak że nie może być wcale brany pod uwagę, chyba jako wariant późniejszej proweniencji. W motywie *b* spotykamy się znowu z charakterystyczną skłonnością ku $\flat h$ przed modulacją na »confinalis«. Nie pierwszy raz spotykamy się z tym faktem. Zwrot



powtórzył się siedm razy dotychczas w rękopisie *b*, z czego wnosić można, że 1) z chwilą powstania rękopisu *b* w roku 1570 już nie śpiewano pieśni »Bogurodzicy« według wersyi pierwotnej, widocznej w rękopisie *a* (początek wieku XV) i 2) skłonność ku $\flat h$ dowodzi, że już w XVI wieku nastąpiło prawdopodobnie pod wpływem ludowej muzyki tanecznej dążenie ku zamianie tonacy kościelnych na nowożytne moll i dur, które właśnie w ludowej muzyce nastąpiło znacznie wcześniej niż w muzyce artystycznej. O ile ta zamiana jest bardzo cennym dowodem historycznym, o tyle nie może być uwzględniona w naszym przekładzie najdawniejszej wersyi pieśni, w której kompozytor unika h starannie i zrećcznie, raz jedyny je umieszczając, oczywiście jako $\flat h$.

2. Motyw nad »jegosz prosimi«.



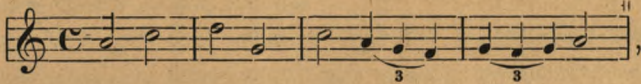
Oczywiście znowu motyw *a* jest wiarogodniejszy, a *b* nowotworem późniejszym ($\flat h$).

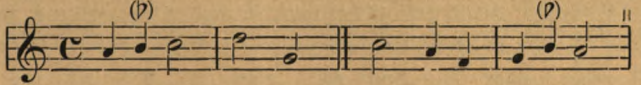
3. Motyw nad »a na swecze zbozni pobith«:

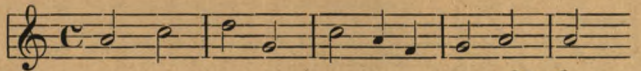


Motyw ten, tak jak go widzimy w rękopisie *b* i *c* jest bez żadnej wątpliwości przemianą dawnego motywu (*a*) pod wpływem i tonacji moll-dur i wpływów świeckiej muzyki (może tanecznej). Stąd należy ich formę zupełnie ignorować, mimo że także motyw *a* daje wiele do myślenia ze względu na jego zbyt rozległe interwały, obce religijnej pieśni. Gdybyśmy posiadali rękopis wcześniejszy niż *a*, możnaby poczynić pewne wnioski; w braku tego musimy tę kwestyę zostawić na uboczu i dodać, że zbyt pedantycznemu historykowi muzyki wystarczyłby ten motyw do twierdzenia, że druga część pieśni »Bogurodzicy« nie powstała w tym samym czasie, co pierwsza. Jest to tem bardziej osobliwe, że motyw *c* nad słowami »a na swecie zbożni pobich« powtarza się niemal zupełnie dokładnie jako

4. Motyw nad słowami »posziwocze rajki przebith« w rękopisie


a.: 

b.: 

i c.: 

Do tego bardzo charakterystycznego powtórzenia tego samego motywu powrócimy jeszcze w następnej części tego rozdziału, w której będzie mowa o budowie pieśni »Bogurodzicy«.

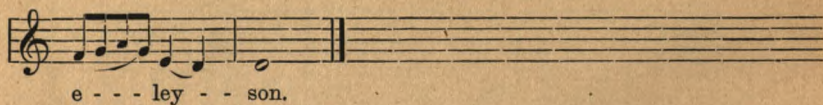
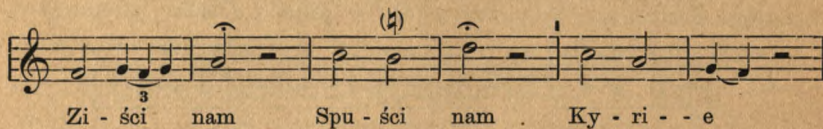
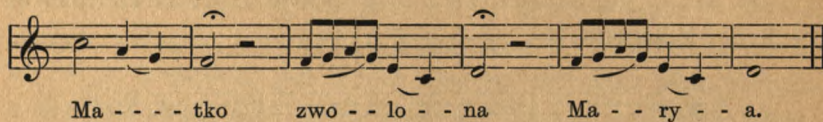
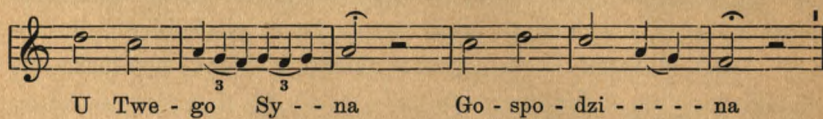
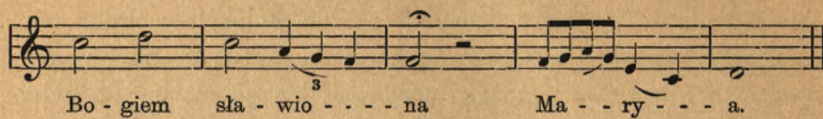
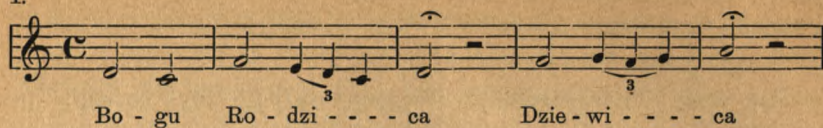
5. Motyw nad »Kyrie eleyson«:

a.: 

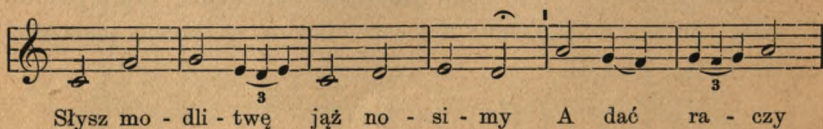
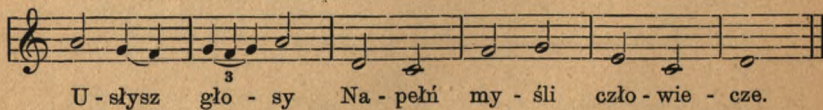
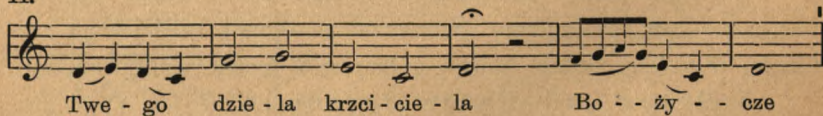
Rękopisy *b* i *c* nie mają żadnego znaczenia dla rytmiki. Z małą zmianą widzieliśmy ten sam motyw na końcu pierwszej części naszej pieśni.

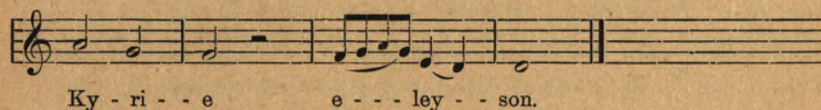
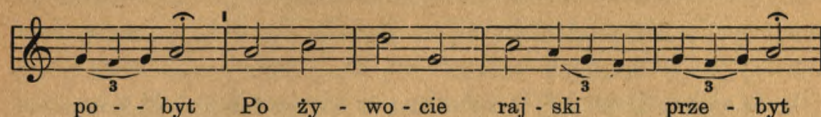
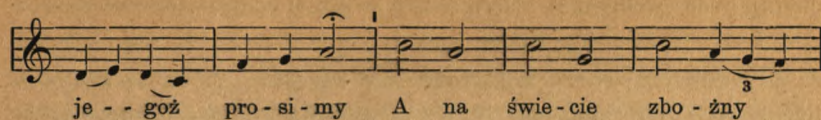
Cała pieśń przedstawia się w następującej formie:

I.



II.





Z powyższego przekładu możemy poczynić pewne wnioski, dotyczące rytmiki naszej pieśni.

Tekst nie posiada żadnego wpływu na rytmikę melodyi; z jego rytmicznych właściwości nie można ustanawiać żadnych prawideł, dotyczących rytmiki melodyi. Również akcentuacja nie daje nam żadnych punktów zaczepienia. Prawa, które teoretycy rytmiki (Fischer, Riemann, Runge, Bernoulli, Saran i inni) ustanowili do średniowiecznych germańskich i romańskich monodyi nie mają dla »Bogurodzicy« żadnego znaczenia. Jej forma muzyczna składa się z pewnej liczby rytmicznych motywów, które swego stosunku do tekstu nie regulują według żadnego systemu wyprowadzonego z właściwości tekstu. Akcentuacja jest w melodyi »Bogurodzicy« raczej ignorowana niż uwzględniona. Równe wartości nut przypadają na akcentowane i nieakcentowane zgłoski, ligatury trzytonowe znajdują się często na końcu wyrazu zamiast na drugiej zgłosce od końca, jako akcentowanej. Rytm motywów »Bogurodzicy« jest czysto muzyczny, meliczny a zarazem bardzo prosty. Ale i ten nie zawsze konsekwentnie jest przeprowadzony; czasem następuje po sobie kilka równych tonów tworzących motyw o t. zw. orchestycznym rytmie. Rytmiki językowej nie uwzględnia melodya »Bogurodzicy« prawie nigdzie. Co więcej,

czytając na głos tekst »Bogurodzicy« odkrywamy przecież pewne rytmiczne zasady językowe; melodia służy tylko do tego, aby te zasady zniweczyć i rytmikę zupełnie zatrzeć. Ale w monodyach lirycznych średniowiecznych o charakterze katechetyczno-dydaktycznym melodia i rytm są znacznie mniej krępowane jakimkolwiek systemem, aniżeli np. liryka świecka. W każdym razie, zważywszy, że w średnich wiekach w jednej osobie mieścił się poeta i kompozytor monody, trzeba uznać za prawdopodobieństwo, że autorstwo »Bogurodzicy« rozpada się na dwie odrębne sprawy: muzyczną i poetyczną. Gdyby bowiem tak nie było, to muzyk napisawszy sobie tekst miałby respekt przed jego właściwościami rytmicznymi, a przynajmniej uwzględniłby akcentuację.

Metodę mego przekładu melodi z rękopisu neumatycznego na pisownię nowożytną muszę jednakże pod niejednym względem uzasadnić, idąc ręką w rękę z teorią kompozycji średniowiecznych monody, nigdzie wprawdzie w całości nie wypowiedzianą, ale zupełnie możliwą do usystematyzowania na podstawie zbiorów traktatów średniowiecznych z zakresu teorii muzyki, wydanych przez Gerberta, Coussemakera, J. Wolfa i innych historyków.


Najnowsze badania Riemanna, Runge'go, Bernoullego i Rietscha¹ wykazały nam, że średniowieczne monodye należy mierzyć ścisłą miarą taktową, a to bądź ze względu na rytmikę tekstu, bądź też menzurę (rękopisu). Ponieważ rytmika tekstu nie ma w »Bogurodzicy« żadnego znaczenia, więc nie pozostaje nam nic innego jak wezwać do pomocy warszawski rękopis menzuralny, jakkolwiek nie wszędzie dokładnie i poprawnie pisany. Przez porównanie go z zasadą równości tonów pojedynczych i odpowiedniem skróceniu ligatur otrzymaliśmy jako sprawdzian miarę całego taktu dla melodi »Bogurodzicy«. Nie należy jednak sądzić,

¹ Do wyżej wymienionych dzieł tych uczonych należy w tym rozdziale dodać: Rietsch und Meyer: *Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift und der Mönch von Salzburg* (1896); P. Runge: *Die Sangesweisen der Colmarer Liederhandschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen* (1896); P. Runge: *Gesänge der Geissler des Pestjahres 1349* (1899); Holz, Saran und Bernoulli: *Jenaer Liederhandschrift* (1901); P. Runge: *Die Lieder des Hugo von Montfort mit den Melodien des Burk Mangolt* (1906).

aby ten takt istniał w pojęciu średniowiecznych monodystów. Istnieje on tylko *in abstracto*, jako wynik nowożytnej potrzeby i poczucia taktu, jako przypadkowa miara »Bogurodzicy«, która wynika z wzajemnego ustosunkowania długości tonów. Gdyby rozchodziło się o nowożytne pojęcie taktu, to np. pierwsza część melodyi aż do słów »Kyrieleyson« mogłaby mieć zupełnie wygodnie miarę $\frac{3}{4}$; ale temu sprzeciwia się dalsza część, dla której takt cały jest jedynie możliwą miarą. Celem utrzymania jednolitości przyjąłem dla całej pieśni takt cały.

Pauzy na końcu motywów (fraz), zwanych w średniowieczu *partes* względnie *distinctiones*, czynią zadość zasadzie, którą wypowiedzieli teoretycy średniowieczni w swych traktatach¹. Na tej podstawie umieściłem: 1) na końcu każdej *partis* półnutę z fermatą (*amplior in parte*), czyli zdłużoną wartość pojedynczego tonu (syllaby), 2) na końcu zdania, wiersza *distinctionis*, nutę całą, równą wartości dwóch pojedynczych »syllab«, zwłaszcza, że np. Hucbald określa stosunek nuty końcowej (*mora ultimae vocis*) do pojedynczego tonu jak 2:1 (*semper unum alterum duplo superet*; cf. Riemann *Geschichte der Musiktheorie*, 158)², 3) na końcu *partis*

¹ Np. Odo de Cluny pisze: *Distinctiones quoque, id est loca, in quibus repausamus in cantu et in quibus cantum dividimus* (M. Gerbert: *Scriptores*, I, 275). Johannes Cotto: *Significat autem diastema distinctum ornatum, qui fit, quando cantus non in finali sed in alio decenter pausat* (Gerbert, II, 242). Hucbald: *Eodem modo distinguitur cantilena quo et sententia* (mowa ludzka, recytacja): *quippe tenor spiritus humani per cola et commata discurrendo requiescit* (Gerbert, I, 125). — *Instituta patrum de modo psallendi: ... post medium metrum modica modulatione peracta pausam bonam et competentem faciemus* (Gerbert, I, 5). Engelbert z Admontu: *Distinctio igitur in cantu regularis est divisio sub vocis illius tenore et pausa, quae magis consona fuerit fini* (Gerbert, II, 366). Guido d'Arezzo w *Micrologu* (c. 1.): *De quibus (sc. partibus) est notandum, quod tota pars compressa et notanda et exprimenda est, syllabae vero compressius, tenor vero i. e. mora ultimae vocis, qui in syllaba quantuluscunque est, amplior in parte, diutissimus vero in distinctione...* Tenże Hucbald: *Distinctio in musica est, quantum de quodlibet cantu continuamus, quae ubi vox requieverit, pronunitatur* (Gerbert I, 125).

² *Mora ultimae vocis* zwie się w paleografii także *pressus* (*minor* i *maior*: ) , spotykamy w wielu rękopisach na końcu *distinctionum*, jako muzyczną analogią rymu (cf. Riemann: *Zur Geschichte der Notenschrift*, str. 137 i tabela III, oraz P. Runge: *Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift etc.*, str. XII).

(po półnucie z fermatą) pauzę, jako *congruum respirationis locum* (cf. G. d'Arezzo), aby *tenor spiritus humani* mógł wypocząć i uczynić *pausam bonam*. W praktyce, t. j. w śpiewaniu »Bogurodzicy« przez nabożne rzesze, nie istniała nigdy matematyczna ścisłość w zachowywaniu długości tonów i pauz¹, podobnie jak i dziś jeszcze to samo się zdarza. My jednak nie zajmujemy się historią śpiewania »Bogurodzicy« przez lud, lecz »Bogurodzicą« jako dziełem sztuki. Teoretycy średniowieczni żalą się nawet na zawodowych śpiewaków, iż dopuszczają się swywolnych przeinaczeń melodyi przy wykonywaniu jej i żądają, aby *chorus omnis pariter capere initia versuum possit et concorditer perducere* (Hucbald w *Scriptores* Gerberta, I, 226).

Wreszcie muszę podać przyczyny, z powodu których dwukrotnie odstępiałem w przekładzie od wskazówek paleograficznych.

W przedostatnim rządku nut w rękopisie nr. 1619 nad słowem »je(gosz)« skróciłem przed »flexą« (nad »gosz«) obydwa »puncta« (?) nad »je« o pół wartości, zamieniając je na *podatus*. Według wszelkiego prawdopodobieństwa pisarz nawet umieścił tę ligaturę, ale zepsuty właśnie w tem miejscu rękopis nie daje pewności czy obydwa »puncta« nie były połączone jako *punctum* i *virga (podatus)*, przyczem przy zepsuciu rękopisu została zniweczona pionowa kreska »virgi«. Że w tym wypadku paralelizm motywów rozstrzyga, wystarczy porównać cząstkę motywu nad »Twego (dzela...)« nad »jegosz (prosimi...)«.

Następnie nad słowem »prosimi« skróciłem wartość punktów o połowę, aby i motyw nad »A dacz raczi jegosz prosimi« uczynił zadość wymaganiom formalnym, t. j. aby był czterotaktowym, podobnie jak ostatnie motywy z drugiej strofy »Bogurodzicy« są czterotaktowymi — o czem będzie mowa w następnym rozdziale. Pisarz rękopisu nr. 1619 powinien był nad »prosi-(my)« napisać ligaturę *podatus*, której dziwnie niechętnie używa.

Kwestya rytmiki w monodyach średniowiecznych należy bezsprzecznie do najtrudniejszych badań z dziedziny umiejętności muzycznych. Z tego zapewne powodu woleli poprzedni »badacze«

¹ Cf. Bernoulli: *Choralnotenschrift* (231 i nast.).

naszej prastarej pieśni pominąć ją zupełnie przytoczywszy kilka cytat ze średniowiecznych traktatów, cytat nie mających nic wspólnego z rytmiką, gdyż opierających się jedynie o kwestyę uwzględniania lub nieuwzględniania akcentów. Pominęto nowsze badania lub ograniczono się do jednostronnych komentarzy i zapomniano o tem, że istnieje kilka sporych tomów traktatów średniowiecznych. Nie wiedząc czy można wszystkie teorie średniowieczne stosować do czegoś innego, niż tylko gregoryańskich melodyi, pominęli zupełnie tę kwestyę nasi poprzedni »badacze« nie rozstrzygając jej lub wywnętrzając się naiwnie wedle swego mniemania. Ponieważ jednak trzeba było przełożyć melodyę na notacyę nowożytną, więc przekładano ją według gustu i woli popelniając niezupełnie logicznie curiosa. Żaden z tych ochotników nie uzasadnił, dlaczego jeden ton jest dłuższy a drugi krótszy i dlaczego interpretuje jedną i tę samą ligaturę rozmaicie. Możliwoby wreszcie te zasadnicze błędy usprawiedliwić brakiem chęci zaznajomienia się z paleografią i teoretyczną literaturą średniowieczną; ale trudno jest zrozumieć, dlaczego przekładając melodyę na nowożytną pisownię muzyczną nie uczyniono tak prostego spostrzeżenia, że chcąc odśpiewać melodyę całej pieśni tak ją przełożono, t. j. bez pauz, bez zaznaczenia granicy i początku motywów (*partes, distinctiones*), trzeba by mieć płuca objętości organowych miechów, co tem bardziej byłoby niemożliwem, że charakter pieśni wskazuje na wolne tempo¹. Wskutek tego powstała nie

¹ Fikcyjną jest »restytucya« melodyi dokonana przez p. Polińskiego (»Bogurodzica«, str. 27 i nast.), gdyż nie restytuje tego, czego restytucya wymaga: t. j. ani metryki muzycznej, ani rytmiki motywów, ani też formy melodyi, pieśni. Nie można też pod żadnym warunkiem w monodyach średniowiecznych czynić wniosków z formy i jakichkolwiek właściwości motywu na językową postać podłożonego tekstu; pod tym względem panuje w nauce zupełna jednomyślna zgoda. W pracy p. Polińskiego panuje pod tym względem zupełny brak metody i *circulus vitiosus*. »Restytucya« melodyi poprzedza »restytucyę« tekstu, zamiast żeby obydwie czynności szły ze sobą równocześnie ręka w rękę. Zasadniczy błąd, polegający na niemethodycznej dowolności. Nic dziwnego, że autor ujrzał w »Bogurodzicy« formę »gregoryańskiej (!) sekwencyi-prozy« (!) nie dostrzegłszy wybornej symetrii w budowie pieśni, polegającej na parallelizmie motywów (fraz) i »dystynkcyi«, wskutek czego pieśń stała się podobną do psalmodyi lub allelujatyicznego recitatuwu.

pieśń, lecz szereg dłuższych i krótszych tonów, którego zapamiętanie sprawiłoby nawet zawodowemu śpiewakowi trudność, gdy tymczasem pieśń ta jako napisana dla ludu, względnie przyswojona przez lud, musiała z natury rzeczy posiadać pewną strukturę, silnie zaznaczoną i opartą na równorzędności motywów, prostych rytmicznie i powtarzających się we właściwych miejscach, z uwzględnieniem rymów i ich wzajemną korespondencyą. Riemann wypowiedział o średniowiecznych monodyach religijnych ludowych, względnie mających charakter ludowy, zupełnie słuszne i trafne zdanie: *Direkt fassliche Parallelität vor allem ist ein Haupterforderniss volksmässiger Musik (Zur Geschichte der Notenschrift, str. 213/14)*. Że i »Bogurodzica« czyni najzupełniej zadość temu prawu, o tem przekona nas następny rozdział.

C. Forma »Bogurodzicy«.

Historycy literatury polskiej różnie nazywali naszą »Bogurodzicę«: pieśnią, laisem, hymnem, sekwencyą. Należy zatem zbadać, która z tych nazw jest najprawdziwszą — różnice bowiem zachodzące między temi formami są zbyt wielkie (jak to nowsze badania wykazały), aby można używać którejkolwiek z tych nazw, albo też zadowolić się ogólnym, nie w istocie rzeczy nie mówiącym terminem »pieśń«. Ponieważ żaden z naszych historyków literatury nie wziął pod uwagę muzycznych właściwości »Bogurodzicy«, ani też nie zapytał umiejętności muzycznych o ich zdanie, przeto należałoby zbadać dokładnie *carmen patrium*, ze stanowiska tej wiedzy i ostatecznie sprawę załatwić określiwszy istotę form wymienionych, co jest tem bardziej wskazanem, że w epoce powstania »Bogurodzicy« istniały wszystkie, a niektóre z nich przebyły kilka okresów rozwoju i ewolucyi. W miarę możności nie omieszkać zaznaczyć udziału ludu w śpiewie kościelnym, przy czem jednakże odsyłam czytelnika do znakomitej rozprawy ks. prof. d-ra Jana Fijałka p. t. »Bogurodzica« (»Pamiętnik literacki«, Lwów 1903, str. 1—27, 163—191 i 353—378), a także do fejletonu tegoż autora p. t. »Zdrowa bądź Marya. Z dalszych studyów o pieśni Bogurodzica« (»Słowo polskie« 1903, nr. 600), w któ-

rych to pracach znajdziemy wyczerpujące określenie stanowiska »Bogurodzicy« w śpiewie kościelnym polskim.

Pierwszą formą śpiewu ludowego religijnego u nas i wszędzie na Zachodzie (także we Włoszech) były tropy. Był to *longus sonus iubilationis* śpiewany podczas najuroczystszych świąt i składający się z biblijnych zdań i parafraz (*versus, versiculi*): *Kyrie, Introitus, Alleluja* (z koloraturą na ostatniej zgłosce, zwaną melizmatyczną jubilacją. Treścią ich była cześć dla N. P. Maryi i WW. Świętych; stąd nosiły nazwę *laudes, cantus allelujatici*. Na końcu każdego zdania znajdował się refren *Alleluja* śpiewany z początku przez *laicorum popularitas*, później przez *scholam cantorum*. W późniejszych czasach oznacza trop także interpolowany tekst (*versus intercalares*), który nadaje tropowi formę prozy, muzycznie pochodzącej od popularnej psalmodyi. Gerbert pisze o tropach: *Tropus in re liturgica est versiculus quidam, aut etiam, aut etiam plures ante, inter et post alios ecclesiasticos cantus appositi; ac prosae etiam dicuntur omni soluto metro* (*De cantu*, I, 340). O ile lud odpowiadał na liturgiczne tropy słowami Amen lub Alleluja, udział jego nosił cechę rezponzoryczną, co również zwało się ogólnie tropem *τρέπω, τρόπος, τροπή*¹, zwłaszcza przy *Introitus* i *Graduale*. To samo dotyczy *Kyrieleyson* śpiewanego względnie wypowiedanego naprzemian przez lud i dyakonów. Ale już w VI wieku zaczyna udział ludu w liturgicznych śpiewach zmniejszać się coraz bardziej². Ferdynand Wolf określa istotę tropów, śpiewanych przez lud także poza liturgią w ten sposób: »...prozy czyli tropy wyszły z psalmodyi... i były wówczas śpiewane w Rzymie przez lud także poza nabożeństwem, wskutek czego musiały nosić na sobie cechę ludową«, mianowicie lud śpiewał słowa *Kyrie eleyson, Chryste eleyson, Domine miserere nobis, Christus Dominus factus est oboediens usque ad mortem*. Także Riemann stwierdza, że melodye tropów istniały przed powstaniem tekstu i pochodzić mogły tylko z psalmodyi, przyczem zazwyczaj jeden ton

¹ Durandus pisze w *De officio seu introitu missae*: ... *Ac dicitur tropus, a τρέπω, quod est conversio*...

² Por. F. Leitner: *Der gottesdienstliche Volksgesang im jüdischen und christlichen Altertum* (Fryburg w Br. 1906, str. 183 i nast.).

padał na jedną zgłoskę. Z tego pierwotnego udziału ludu w śpiewie liturgicznym pozostały w późniejszych czasach owe łacińskie refreny, które zwłaszcza w stosunkowo najpóźniej nawróconych ludach europejskich (zwłaszcza nieromańskich), również tłumaczono. Przetrwały one stosunkowo najdłużej właśnie u tych ludów, będąc zaczątkiem ludowych pieśni religijnych, przyczem szczególnie refren *Kyrieleyson* był tłumaczony. Zwolna rosły tropy co do liczby, tak że np. synod praski wydał rozkaz aby zmniejszono owe *runtely a rozpustilé písně při mších a tropy jubilech* (Nejedly, l. c. 91). Czy u nas tropy ludowe istniały, na to nie mamy żadnego dowodu. Niemcy i Czesi posiadali je¹. Nie mogę wzmianki w Wołyńskiej Kronice o pieśni *kierlesz pojuszczé* śpiewanej przez wojsko polskie w r. 1245 odnieść do »Bogurodzicy«, gdyż ta nie ma na końcu zwrotek *kierleszu* lecz *kyrieleyson*, w przeciwieństwie do *Hospodyne*². Czyżby ów *kierlesz* był tropem, tak jak ów niemiecki *Christe ginadó* lub czeski *Hospodyne*? Nie mamy na to żadnego dowodu.

Od tropu do pieśni ludowej religijnej jeden krok: mianowicie stroficzność tej ostatniej. Czy jednak nie istniały inne formy liturgicznej muzyki, na których oparłaby się pieśń religijna ludowa? Owszem, były hymny i sekwencye. Zastanówmy się nad ich budową poetyczno-muzyczną i poszukajmy odpowiedniej formy dla »Bogurodzicy«.

Hymnami nazywano w średnich wiekach te utwory poetyczno-muzyczne, których treścią było uwielbienie Boga, N. P. Maryi i Ww. Świętych, a formą zwrotkowa pojedyncza budowa; strofy były identycznie równe, melodia zaś, względnie jej motywy stosowały się do natury wiersza i strofy unikając melismatów. Dla każdej zwrotki obowiązywała jedna i ta sama melodia, tekst był wyłącznie łaciński, wolny od refrenów. Z tego wynika, że »Bogurodzica« nie jest hymnem ani też tłumaczeniem hymnu.

Przejdźmy do sekwencji. Zdaniem historyków twórcą

¹ Refren *Kyrieleyson* brzmiał w tłumaczeniach: *křeš* i *krilessu* (czeski); *kyrieles* i *kyrieleis* (niem.); *kyrielle*, *Quiriolle* (franc. i flam.); *kierlesz* (polski).

² W tym względzie pozwalam sobie być innego zdania, niż profesor A. Brückner w *Archiv für slavische Philologie* (1907, I, 123).

jej jest Notker Balbulus, mnich klasztoru St. Gallen zmarły w r. 912. Nie jest wykluczonem, że w tym kierunku miał poprzedników, przynajmniej co do metody tworzenia sekwencyi. Badania prof. Wagnera skierowały naszą uwagę na wpływ bizantyjskiej hymnody. Wyraz »sekwencya« jest dokładnem przetłumaczeniem wyrazu *ἀκολουθία*, używanego przez muzykantów bizantyjskich. Czy wpływ bizantyjski czy przekład mnicha ze zburzonego przez Normandów klasztoru w Gimedia podziałał na Notkera, tego dziś jeszcze stwierdzić nie można — dość, że dla nas ważniejszą rzeczą jest poznanie formy sekwencyi i jej ewolucyi.

Starsza sekwencya składa się z większej ilości ustępów, oddzielonych w rękopisach wielkimi literami i należących do siebie o tyle, o ile mają wspólną melodyę i są równorzędne co do ilości zgłosek i tonów. Durandus pisze: *versus sequentiarum bini et bini sub eodem cantu canantur, quot contingit quia ut plurimum bini et bini per rithmos sub paribus syllabis componuntur* (Gerbert: *De cantu* I, 403, uwaga a). Jednak nie zawsze rozchodzi się tu o identyczność, względnie równorzędność wierszy; często jeden wiersz jest strofką, równorzędne wiersze nie zawsze po sobie następują, czasem odpowiadają sobie co do melodyi wiersze nierównozgłoskowe, a melodia jest w takich razach mniej lub więcej dłużą. Nieraz dwie strofy przenikają się wzajemnie. Z trudnością można zazwyczaj strofki od siebie odróżnić bez pomocy melodyi. Na końcu zwrotek znajdują się refreny, zazwyczaj podobne do siebie, bo chorał gregoryański, na którym opierają się melodie sekwencyi miał zawsze refren rytmicznie jasny. Wiersze są nierymowane, conajwyżej assonujące (a i e). Często na wstępie i na końcu sekwencyi znajduje się samoistna strofa, niezależna i co do długości wiersza i co do melodyi. W przeciwieństwie do hymnu, każda zwrotka jest nowym utworem. Schubiger, a w nowszych czasach H. Riemann (cf. *Handbuch* I₂, str. 117/118) obalili mniemanie, jakoby na jedną zgłoskę przypadał jeden ton. Riemann jednak poszedł jeszcze dalej; mianowicie wyklucza możliwość wpływu chorału (melodyi) na budowę wiersza i zwrotki, choć zgadza się z Ferdynandem Wolfem, który w swej znakomitej pracy *Über die Lais, Sequenzen und Leiche* (1841, str. 104) twierdzi, że jednak sekwencye pochodzą od psal-

mody i *cantica spiritualia* które w budowie były swobodne. Zdaje mi się również, że Riemann widząc mimo wszystkiego pewną normę w sekwencyi polegającą na »wykluczeniu długich melismatów i wpadającej w oczy korespondencyi wierszów równorzędnych« (l. c. str. 124) nie bierze pod uwagę tego faktu, że właśnie na początku ustępu o sekwencyach w swym *Handbuch der Musikgeschichte* (str. 116) wyprowadza genezę sekwencyi ze skrócenia *pro sã = pro sequentia*, czyli z zastąpienia bezsłownych jubilacyi przez wstawienie niemetrycznego tekstu (prozy), który musiał stosować się do melodyi i jej długości, oraz że melismaty przestały *eo ipso* odgrywać rolę zwykłych ozdobników, gdy podłożono pod nie tekst. Różna długość melismatów wywołała różną długość wierszy; gdzie melismaty były równe i powtarzały się dokładnie tam powstały równe, względnie równorzędne wiersze. Nie można też mówić o zupełnem wykluczeniu melismatów, lecz najwyżej o ich rytmicznym zmodyfikowaniu, jakkolwiek w sekwencyach Notkerowskich i tych, które powstały pod wpływem Notkera rytmika jest jeszcze słabo rozwinięta. A więc przecież melodya miała wpływ na ukształtowanie się formy sekwencyi.

Późniejsze sekwencye, zwłaszcza z epoki Adama de St. Victor, zbliżają się znacznie do hymnów. Są (bez melodyi) rytmicznie jasne, rymowane; nie mają jednak równej budowy zwrotek. Element ludowy bardziej się w nich zaznacza, tembardziej, że zależność ich od melodyi jest znaczna. We Francyi i w Niemczech było tłumaczone na języki żywe.

Bez sekwencyi nie byłoby formy *laisu*, którą jest nasza »Bogurodzica«. Nazwy *laisu* użył dla naszej pieśni — o ile wiem — po raz pierwszy Nehring, za nim zaś Bobowski. Później okazały się skłonności do nazwania jej hymnem, sekwencyą, nawet litanią. »Litania« nie jest żadną formą poetyczno-muzyczną; hymnem »Bogurodzica« nie jest; tropem również nie, jakkolwiek zdradza zewnętrzne pokrewieństwo w pierwszej zwrotce. Ale nie można jej nazwać także sekwencyą, choć objawia w swej budowie wpływ późniejszych lirycznych sekwencyi i właściwą sekwencyom różnorodność formy, która mimo to nie jest bynajmniej obca ówczesnym ludowym »pieśniom« religijnym, zwanym wówczas *laisami* (w prze-

ciwieństwie douczonych *chansons*), nazwą pochodzącą z bretańskiej i północno-francuskiej kościelno-religijnej liryki, której znaczna część była poświęcona kultowi N. P. Maryi. Była to liryka półuczona i pół-ludowa, jak to widzimy właśnie w »Bogurodzicy«. Zwłaszcza najstarsze *laisy* są bez wyjątku tworzone ku czci N. P. Maryi. F. Wolf przytacza (l. c. 126 i nast.) przykłady w których mowa jest o maryjańskich *laisach*. N. p.

*Commencerai à faire un lai
De la millor; forment m'esmai,
Que trop parai fai de dolour,
Dont mi ehant corront en plour,
Mere Virge savorée,*

(Tibaut de Champagne).

albo: *Cil (harpur) Nostre Dame must ama;
Sovent en harpaunt la loa;
Checun jor sun lay fesait,
En harpaunt la saluait.*

i *Le harpur ad comencé la lay
De icelle saint pucele.*

(Fabliau del Harpur à Roucestre).

U Wilhelma de Machault znajdujemy *Le Lay de la Fonteinne adressé à la Ste Vierge*. Także trójdzielność strofy, właściwa *laisom* jest widoczna w pierwszej zwrotce »Bogurodzicy«. Z powyższych mych wywodów dotyczących rytmiki melodyi »Bogurodzicy« i jej stosunku do tekstu wynika, że nie tekst lecz muzyka jest głównym czynnikiem — zupełnie tak samo, jak w *laisach*. I to również ma »Bogurodzica« wspólnego z *laisami*, że niektóre motywy powtarzają się we zwrotkach, mimo iż każda z nich jest odmienna.

Wielkim dowodem »ludowości« naszej »Bogurodzicy« są refreny, w naszym wypadku »Kyrie eleyson«, objawy udziału ludu w liturgii. W najdawniejszych maryjańskich pieśniach różnych narodów znajdujemy te refreny, różnej treści — jak to niżej podane przykłady objaśniają. N. p.

*Ich var zu dir, Maria rein,
und bit dich umb ein kintli klein
Zu dir ker ich min hoffen ein,*

du bist der sündler trost allein.

Ich var zu dir, Maria rein.

(Dalsze 4 zwrotki z tym samym refrenem).

Albo: *Ez gienc sich unser frowe, Kyrieleison!*
Des morgens in dem töwe, Halleluja!
Dâ begegnet ir ein junge, Kyrieleison!
Sin bart was im entsprungen, Halleluja!
Gelobet sistû Maria!

(Pieśń biczowników z XIV w.)

Albo: *Ik voele dat myn herte leeft*
En dat myn ziel veel blydschap heeft, viva!
Wat is er dat geen vieugd en baert
Als Maria ten hemel vaert! Viva Maria!

(Flamandzka pieśń; cf. Coussemakera *Chants populaires des flamands*, Gandawa 1856, str. 58/59).

Oczywiście nie tylko maryjańskie laisy, lecz także i inne posiadają refreny: *Amen*, *Alleluja*, *Kyrie eleyson*, *Christe eleyson*, *Maria* i t. p. Często zdarza się, podobnie jak w »Bogurodzicy«, że refreny mają w całym laisie tą samą frazę melodyjną. Refren — to własność pieśni ludowych średniowiecznych całej Europy, i to zarówno pieśni religijnych jak i świeckich (tanecznych); co więcej — nawet tureckie pieśni ludowe posiadają refreny.

U w a g i s z c z e g ó l n e: Przyjąwszy początek drugiego wiersza pierwszej zwrotki jako zaczynający się od »U Twego Syna« nie »Twego Syna« miałem na myśli fakt, że najstarsze laisy n. p. najstarszy angielski *Lai du corn* (z XIII wieku) też nie liczą się z równą ilością zgłosek w wierszach zwrotek; wymieniony angielski lais posiada zwrotki z wierszami ósmiozgłoskowymi, między którymi znajdują się i siedmiozgłoskowe, bynajmniej nie korespondujące ze sobą. Zresztą znany badacz rytmiki średniowiecznej prof. dr. Wilhelm Mayer wypowiada słuszne zdanie: „*Das Dichten eines Volkes beginnt nicht mit der Zeile, sondern mit der Strophe, nicht mit Metrik, sondern mit Musik*“ („*Gesammelte Abhandlungen zur mittelalterlichen Rhythmik*“, Berlin 1905, I, 51). W laisach zaś nie poezya, lecz muzyka odgrywa pierwszą rolę.

Oznaczywszy w naszym przekładzie motyw trzytaktowy przez *a*, motyw dwutaktowy przez *b*, czterotaktowy przez *c*, otrzymamy następującą formę naszego laisu:

- I. Wiersz pierwszy: a, b, a, b
 » drugi: a, a, b, b+b
 » trzeci: b, b, b, b

- | | | |
|------------------------------|---|-----------------------------|
| II. a) Wiersz pierwszy: c, b | } | c, b |
| » drugi: b, c | | b, c |
| b) » trzeci: c, | | c c (wiersz trzeci+czwarty) |
| » czwarty: c (=b, b) | | albo: c c (» piąty+szósty) |
| » piąty: c | | b, b. |
| » szósty: c | | |
| » siódmy: b, b. | | |

Ten schemat jest w stanie objaśnić w zupełności budowę »Bogurodzicy«, a zarazem wskazać na to, że ponieważ n. p. motywy dwutaktowe przypadają na dwuzgłoskowe i trzyzgłoskowe wyrazy, przeto muzyczna budowa jest decydującą w oznaczeniu nazwy formy »Bogurodzicy«, jakkolwiek — jak to z mego przekładu widoczne — twórca melodii zwrócił uwagę na budowę zdań i wierszy nie przerywając ich nieodpowiednimi pauzami, uwzględnił też i rymy celem efektu poetyczno-muzycznego, choć do akcentuacji nie przywiązywał wagi.

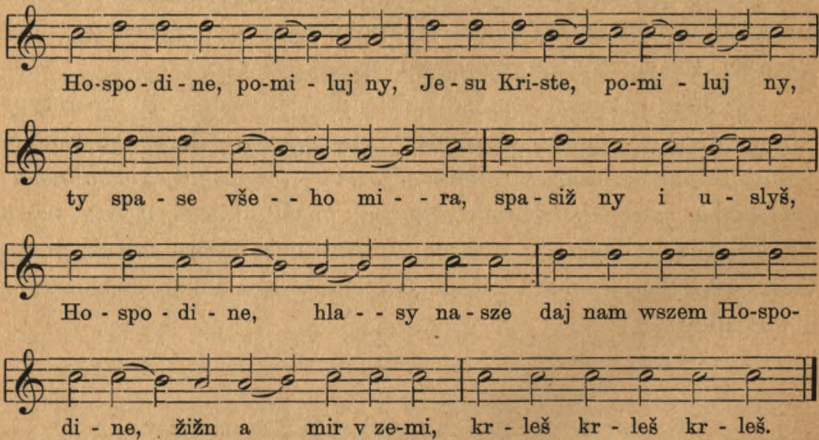
O jego utworze można powiedzieć to samo, co teoretycy średniowieczni napisali charakteryzując tonację dorycką: mianowicie, że jej cechami są *nobilitas, gravitas, morositas, „habilitas ad movendum, quod requirit materiam, per quam animus moveri possit ad varios affectus*. To ostatnie sprawdza się żywo, gdyż »Bogurodzica« była nie tylko pieśnią wojenną, lecz także dziękczynną i błagalną.

Kwestya wieku i autorstwa »Bogurodzicy«.

Historycy muzyki przypisywali św. Wojciechowi autorstwo tekstu i melodii dwóch pieśni: *Hospodine pomiluj ny* i »Bogurodzica dziewica«. O błędności tego zapatrywania pisano wiele w filologicznych pracach, dowodząc aż nadto subtelnie, że św. Wojciech nigdy nie był autorem tychże pieśni.

Co do *Hospodyne*, to już czescy uczeni muzyczni (a zwłaszcza dr. Zdeněk Nejédlý w swej książce: *Dějiny předhusitského zpěvu v Čechách*, Praga 1904, str. 240 i nast.) udowodnili, że

w poczet baśni policzyć należy pochodzenie tej staroczeskiej pieśni od św. Wojciecha. Udowadnia też Nejedlý, że *Hospodyne* mogła powstać między rokiem 1125 a 1249. Nie chodzi o to, czy tę pieśń należy odnieść do XII czy do XIII wieku, — lecz o to, na jakiej stopie doskonałości znajduje się *Hospodyne* w stosunku do »Bogurodzicy«. Otóż z porównania tych dwóch zabytków dojdziemy do przekonania, że pominąwszy niemożebność autorstwa św. Wojciecha w jednej i drugiej pieśni, musimy przyznać pieśni *Hospodyne* bezwzględnie wcześniejszą epokę powstania aniżeli »Bogurodzicy« — nawet w tym razie, gdybyśmy tę ostatnią pieśń zupełnie ogołocili z wszelkich »melismatów« i »naleciałości«. Dla lepszego wyjaśnienia podaję brzmienie pieśni *Hospodyne* (z rękopisu pragskiego [por. Nejedlý str. 241], pochodzącego z r. 1397, a więc o kilkanaście lat starszego od najstarszego rękopisu »Bogurodzicy« nr. 1619):



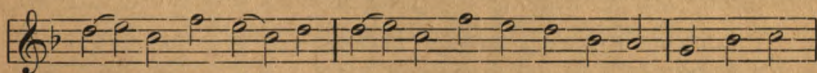
Ho - spo - di - ne, po - mi - luj ny, Je - su Kri - ste, po - mi - luj ny,
ty spa - se vše - - ho mi - - ra, spa - siž ny i u - slyš,
Ho - spo - di - ne, hla - - sy na - sze daj nam wszem Ho - spo -
di - ne, žižn a mir v ze - mi, kr - leš kr - leš kr - leš.

To skromne i bezpretensjonalne trzymanie się obrębu czterech tonów, skłonność do recytowania słów na jednym tonie i tylko trwożliwe wychylenie się poza zasadniczy ton, aby wkrótce wrócić do niego, ten — jak Nejedlý słusznie się wyraził — psalmodyczny charakter, jakim odznacza się pieśń *Hospodyne*, jest obcym »Bogurodzicy« rozporządzającej motywami znacznie nowożytniejszymi nie mówiąc już o tem, że pierwszy wiersz jej posiada zamkniętą strukturę, której w pieśni *Hospodyne* nie spotykamy

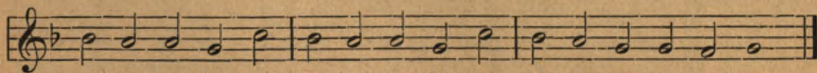
ani razu, mimo, że jednej i drugiej pieśni wspólnym jest »ton« ludowy¹. Różnicę tę potęguje właśnie budowa »Bogurodzicy« — o czem mowa wyżej. Jeżeli w Czechach, które dzięki stykaniu się z kulturą germańską i romańską i wysoce wczesnie rozwiniętemu zmysłowi muzycznemu, wyprzedzili nas muzycznie, powstaje dopiero w XIII wieku pieśń tak prymitywna w stosunku do »Bogurodzicy«, to tem bardziej u nas nie może być mowy o powstaniu jej przed połową XIII wieku — zważywszy nadto, że dopiero w r. 1249 jest *Hospodyne* ogólnie w Czechach popularną. Ale w tym czasie nie »śpiewano« u nas czego innego, jak *kierlesz*.

Nie koniec na tem. Weźmy pod uwagę inną pieśń, która po *Hospodyne* jest najstarszą czeską pieśnią religijno-ludową, t. j. *Svatý Václave*, mającą z »Bogurodzicą« niemal identyczny początek co do melodyi. Pieśń ta znana jest dopiero w r. 1368, a najstarszy jej rękopis (graduał katolicki łaciński, rkp. mus. XII A 1, fol. 219 a; cf. Nejedlý l. c, 247) pochodzi z r. 1473. Przypuśćmy więc, że zanim w r. 1368 pieśń do św. Wacława była popularną, musiało upłynąć przynajmniej dwadzieścia lat — i oznaczmy wiek jej powstania na połowę XIV wieku, to i tak ta pieśń w porównaniu z »Bogurodzicą« jest prymitywną, choć nie w takim stopniu jak *Hospodyne*.

Brzmi ona tak:



Sva - ty Vá - cla - ve, vé - vo do če - ské ze - mě, knie - že náš,



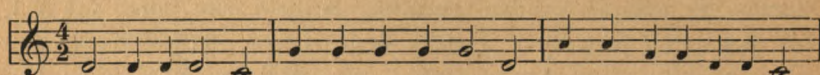
pros za ny bo - ha, sva - té - ho du - cha Kri - ste - le - i - - - son.

Od *Hospodyne* jest, jak Nejedlý słusznie stwierdza, *značný pokrok melodický i formální*, a bohužel ani u této písni nemůžeme zji-

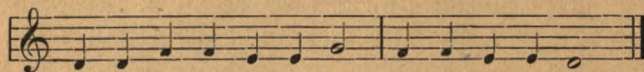
¹ Nejedlý píše: *Z toho vyrůstá naše píseň, tedy ze zpěvu liturgického, Lidový vliv vidíme méně na melodických krocích, více však na tonině, jež jest jakousi hipojoničku toninou (podle tehdejší theorie plagální lydickou), bez určitého však charakteru. Tato nejistota ukazuje, jak znanéhla lidový vliv vnikal do písni*

stil znění původní (l. c. 247). Tak, krok naprzód bezsprzeczny, ale jakżeż bardzo daleko do »Bogurodzicy«, do jej klasycznie zaokrąglonego co do formy pierwszego wiersza.

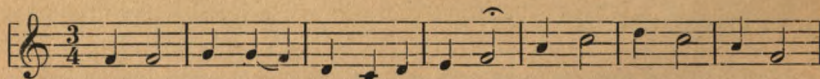
Następnie dwie pieśni ludowe religijne Czechów, t. j. *Buoh všemohúci* i *Jesu Kriste, štědrý kněže*, pochodzą z XIV wieku (popularne były w r. 1406 i 1410). Wpływ ludowej muzyki wpłynął na wzmocnienie struktury, rytmika jest wyraźna, rysunek melodyi wolny od *recytativu* psalmodycznego i płynie naturalnie. Ale i tym pieśniom daleko jest do »Bogurodzicy«, do jej wykształconych już arabesek. Wpływ ludowej muzyki czeskiej na te dwie pieśni jest bardzo wielki; tymczasem w »Bogurodzicy« czuje się wyraźnie, że ją napisał muzyk umiejący wiele, lecz umiejący zarazem pogodzić dwa elementy: gregoriański rysunek melodyi ująć w karby, jakie nakłada forma ludowej muzyki. Dla dokładniejszego wyjaśnienia podaję ich brzmienie (Nejedlý, l. c. str. 249 i 250).



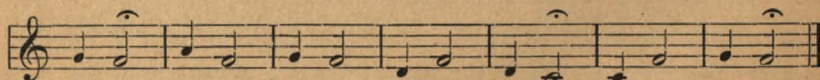
Buoh všemo hú - ci vstal zmr tvých zá - dú - ci chvalmež boha ve - se - lím



tof nám všem pi - smo ve - lí pa - ne, smi - luj se.
Ky - ri - e - lej - son.



Je - su Kri - ste, ště - drý kně - že, s potcem, duchem je - den



bo - že, two - je ště - drost na - šě zbo - žie, z tvé mi - lo - sti.
Ky - rie - lei - son.

Kiedy zatem mogła powstać »Bogurodzica«, względnie jej melodia?

duchovních (l. c. 241/42). — Że »Bogurodzica« także co do melodyi względnie melizmatów i kolejnego następstwa tonów nie ma nic wspólnego z gregoriańskim śpiewem, zapewnił mnie prof. dr. Wagner z Fryburga szwajcarskiego (jak wiadomo jeden z najwybitniejszych znawców liturgicznej muzyki), za co mu składam szczere podziękowanie.

Długosz twierdzi w XI księdze swej kroniki, że w r. 1410 pod Grunwaldem i Tannenbergiem *signis canere incipientibus regius universus exercitus patrium carmen „Bogurodzicza“ sonora voce vociferatus est*. Wobec tego, że popularyzowanie jednej melodi w owych czasach nie następowało szybko i conajmniej dwa pokolenia musiały przeżyć, aby *carmen* było *patrium* i aby było śpiewane przez *universum exercitum*, to — cofając się od roku 1410 wstecz przez dwa pokolenia zatrzymamy się na pierwszej połowie wieku XIV, w której to epoce zarówno w Czechach jak i Polsce zaczęły się pieśni ludowe religijne stawać powszechnie znanymi gdy we Francyi i Niemczech przypadł ten proces paralelizacji pieśni ludowej religijnej z liturgiczną muzyką na wiek dwunasty, w którym, — jak wyżej powiedzieliśmy — w Polsce i poczęści także w Czechach lud śpiewał nie pieśni nabożne, lecz wykrzykiwał swój *kierlesz* względnie *krleś*. Udział ludowej religijnej pieśni w kościele nie istniał, gdyż był surowo uchwałami synodów wzbroniony. Mimo to myli się Z. Nejedlý jeśli utrzymuje że *v Polsku nemáme v XIV století ani jedine, teprve v XV století vznikaji vlivem české písně lidové duchovní písně polské* (l. c. 271). Przeczy temu choćby »Bogurodzica«. Już więcej o istnieniu takich pieśni wie Efraim Oloff w swej *Pohlnische Liedergeschichte* (Gdańsk 1744, str. 211 i nast.), mimo protestanckich tendencji: *...so hat auch Pohlen von Liedern in seiner Muttersprache von derselbigen Zeit* (t. j. z przed XVI wieku) *keine(?) oder wenige aufzuweisen*. A zważmy, że Oloffowi rozchodzi się ściśle o kościelne, nie wogóle o religijne pieśni ludowe. Dalej pisze toruński kaznodzieja: *Denn obgleich Ordo Romanus de officiis divinis dieses haben will, dass das Singen in der Muttersprache geschehen soll: ...so hat dennoch die Röm. Kirche auch hier in Pohlen das Singen in latein. Sprache eingeführet dabey es auch noch verbleibet absonderlich in der Procession, in den Creutz-Tagen oder diebus rogaticum, und bei Leichen Conducten, etc. In dessen, dass das Singen in der pohlnischen Sprache vor der Reformation Lutheri nicht sehr gebräuchlich gewesen(?) zeigt auch an die Benennung der polnischen Gesangbücher selbst* (Kancyonały, Kancyonaliki *und insonderheit* ... Kantyczki, *Gesangbüchlein*). Pominąwszy już to, że w XVI wieku lud śpiewał przy

procesyach w polskim języku, sama »Bogurodzica« przeczy, jakoby nie śpiewano po polsku w kościele, tak samo jak w Czechach pragski synod z r. 1406 pozwala na śpiewanie aż czterech wymienionych wyżej staroczeskich pieśni. Nadto wiemy, że w klasztorze Starosandeckim śpiewano już w XIII wieku psalmy nieszporne. Nadto również w XIV wieku pojawiają się, podobnie jak w Czechach, tłumaczenia hymnów łacińskich i niemieckich. Do wzmocnienia tendencji tworzenia polskich pieśni mogła się przyczynić jeszcze jedna okoliczność. Mianowicie w r. 1261 ruszyła z Lombardyi do krajów północnych sekta biczowników, o której czytamy w *Fontes rerum bohemicarum* (III, 475 i V, 153): *Eodem anno insurrexit quaedam secta per totam Boëmiam, Moraviam, Poloniam et Austriam... Ibant enim nudi, relato capite cantantes... Eodem anno flagellatorum quaedam secta suboritur, qui velantes capita more claustralium... quorum etiam quidam processiones, stationes, venias et genuflexiones fecerunt nurrabiles secundum distinctionem linguarum canentes* (cf. R. Batka *Geschichte der Musik in Böhmen* I, 57). Śpiewając w różnych językach przyczyniła się sekta niemało do poparcia ogólnego śpiewania ludowych religijnych pieśni w językach żywych, mimo iż udział ludu w liturgicznym śpiewie był powstrzymywany zakazami, choć nie tak radykalnymi jak w XV a nawet XVI wieku. W krajach słowiańskich jednakże panowała większa swoboda niż w innych, choć teorye dotyczące istnienia jakichś słowiańskich obrządków w Polsce uważać należy także i z tego względu za niemające podstawy, że w Czechach, gdzie cyrylo-metodyzm mógł mieć więcej zwolenników i czasu do rozwoju, nie istniał żaden obrządek słowiański, jak nam to udowodnili Nejedlý i inni czescy historycy muzyki.

Przypuszczenie moje, iż »Bogurodzica« względnie jej melodya powstała na początku XIV wieku znajduje także silną podporę w kulcie N. P. Maryi, który wprawdzie rozpoczął się w Czechach i u nas w XIII stuleciu, lecz ogólnym stał się dopiero w XIV wieku. W połowie XIII wieku rozpoczyna się kult maryjański wszędzie w środkowej Europie. Osiąga swój szczyt i ogólną popularność dopiero w drugiej połowie XIV wieku. Od-

prawiają się roratne msze ku czci Matki Boskiej, tak zwane matuty. Pojawia się coraz więcej pieśni o Matce Boskiej, liczba przekładów łacińskich hymnów i sekwencji o N. P. Maryi rośnie coraz bardziej — a przekłady są silną zachętą do tworzenia pieśni w języku żywym; *Salve Regina* staje się popularną, lud śpiewa ją po nieszpórach; powstają też bractwa maryjańskie, mnożą się też już w pierwszej połowie XIV wieku święta N. P. Maryi. Jeśli nie zawdzięczamy w czeskiej muzyce w owych czasach tyle ile sądzi dr. Nejedlý (*Hudebně nejchudším národem z evropských národů byli vždy Poláci, kteří ještě v XV století spokoili se prostým přejímáním(!) české hudby, uvádějice jik sobě aspoň překladem textů do polštiny*, — l. c. 96)¹, to jednak wykluczona jest zupełnie wątpliwość, że wpływy czeskie nie były silne, zwłaszcza z powodu ciągłych stosunków z Pragą; i choć kult N. Maryi Panny miał swe źródło nie tylko w Czechach lecz i gdzieindziej, to jednak blizkie sąsiedztwo z Czechami wpłynęło na coraz silniejszy wzrost tego ważnego czynnika dla oznaczenia w przybliżeniu epoki powstania melodyi »Bogurodzicy«. Ponieważ wiek XIV zawiera więcej argumentów niż XIII, przeto należy bezwzględnie przyjąć czternaste stulecie za epokę, w której pieśń »Bogurodzica« powstała. Jakkolwiek nie mogę i niepotrafię lekceważyć zapewnień osobistych prof. Brücknera, że w tekście »Bogurodzicy« znajdują się postacie językowe wskazujące na wcześniejszy wiek niż XIV, to jednak forma i doskonałość morfologiczna »Bogurodzicy«, względnie jej melodyi, nie mogą przekroczyć granicy między trzynastem a czternastem stuleciem, gdyż należą wyłącznie do XIV wieku, i to do jego pierwszej połowy. Nie mogę również toczyć sporu z filologią, gdyż za mało ją znam, na początku zaś tej pracy zaznaczyłem najwyraźniej, że badam pieśń »Bogurodzicę« tylko ze stanowiska umiejętności muzycznych.

¹ Zapewne ma Nejedlý na myśli czechizmy tekstu »Bogurodzicy« a zarazem i to, że najstarszy rękopis »Bogurodzicy« pochodzi z początku XV w. Jeśli tak, to powinienby być na inny sposób konsekwentnym co do *Hospodyny*. Ale wiem, że N. myśli o wpływie husytyzmu.

Przejdźmy do kwestyi autorstwa »Bogurodzicy«, przy czem nie wolno nam zapominać, że mamy na myśli tylko autorstwo muzyczne.

W dziele dr. Gottlieba Mohnike p. t. *Hymnologische Forschungen* (Stralsund 1832, zweiter Teil, str. 199) czytamy: *Die Geschichtschreiber melden* (gdzie?), *dass im Anfange des XI Jahrhunderts, also wenige Jahre nach der Ermordung St. Adalberts* (996) *das Marienlied des hl. Adalbert vor Schlacht gesungen wurde*. Wiadomości tych udzielił Mohnikemu hrabia D. Stanisław Rzewuski; skąd jednakże ten zaczerpnął tego rozbijającego naiwnego zdania i z którego historyka, tego nie wiemy. Podobne orzeczenie wydał zasłużony wydawca czterech zeszytów: *Monumenta musices sacrae in Polonia* ks. dr. J. Surzyński, a choć mam respekt przed względami (leżącymi poza nauką) które go popchnęły do kategorycznego przyznania św. Wojciechowi praw do kompozycyi melodyi »Bogurodzicy«, to jednak nie mogę ich uznać pod żadnym względem za słuszne. Nie mogę również zajmować się historią zapatrywań na kwestyę kompozytora melodyi »Bogurodzicy«, gdyż dotychczasowe prace w tej dziedzinie były szeregiem niedołęznego i dyletanckiego krzątania się po dziedzinie umiejętności muzycznych. Jakkolwiek i wyżej wspomniana praca p. A. Polińskiego należy do tejsamej kategorii i jakkolwiek balast krytyczno-polemiczny zrzuciłem już na innem miejscu, to jednak ze względu na zajęcie się kół filologiczno-historycznych tą książką muszę do niej na chwilę powrócić.

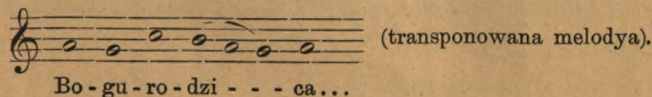
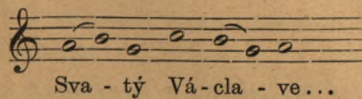
Autor »Bogurodzicy pod względem muzycznym« uważa Alberta Wielkiego za autora melodyi »Bogurodzicy«, ponieważ jeden z motywów tej pieśni podobnym jest do jednego z motywów sekwencyi *Ave praeclara maris stella*, będącej rzekomo utworem Alberta Wielkiego. Autor uderzony podobieństwem imion »Albertus« i »Adalbertus« (Wojciech), zbyt coprawda kuszącem, następnie tem, że Albertus Magnus miał w r. 1263 przebywać w Polsce (w Krakowie), jakoteż i wyżej wspomnianem niezaprzeczonem podobieństwem motywów, uznał Alberta Wielkiego za twórcę melodyi »Bogurodzicy«, a co więcej, posunął się do conajmniej

fantastycznego mniemania, że »Albert-Wojciech«(!?) »zostawił na pamiątkę swego u nas pobytu »Bogurodzicę« skomponowaną prawdopodobnie do tekstu łacińskiego« (op. c. 75). Nadto już w r. 1285 wydał na synodzie tęczuńskim gnieźnieński arcybiskup Jakób Swinka polecenie *ut in omnibus ecclesiis nostrae provinciae cathedralibus et conventualibus historia beati Adalberti habeatur in scriptis et ab omnibus usitetur (względnie recitetur) et cantetur*, którą to »historią« miała być tylko »Bogurodzica«.

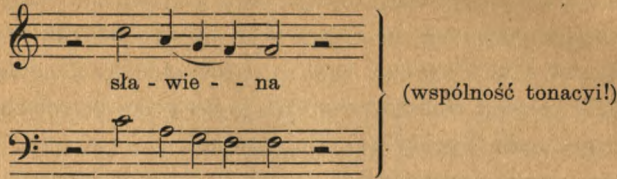
Żadne z tych przypuszczeń zręcznie skonstruowanych, w których główną rolę gra podobieństwo imion i motywów, nie jest ani wytrzymującym krytykę ani nawet prawdziwym. Cała też hipoteza runie od razu, jeśli stwierdzimy, że kompozytorem sekwencji *Ave praeclara* nie jest wcale Albertus Magnus, ani nigdzie o tem nie pisano kategorycznie, lecz Henricus Monachus, jak to wykazał już Anselm Schubiger, w zupełnie nieuzasadniony sposób ignorowany przez p. Polińskiego, oraz Piotr Wagner, Blume, Dreves i Meister. Nawet nigdy nie istniała poważna wątpliwość co do tego faktu. Powstała dopiero w pracy p. Polińskiego, który też swego *non credo* niczem nie uzasadnił.

Jak wyżej powiedziałem, podobieństwo zachodzące między motywem sekwencji *Ave praeclara* nad słowami *Euge Dei porta* i t. d. a między motywem »Bogurodzicy« nad słowami »U Twego Syna« i t. d. jest niezaprzeczone, mimo iż co do rytmu i co do wartości nut są te motywy między sobą różne.

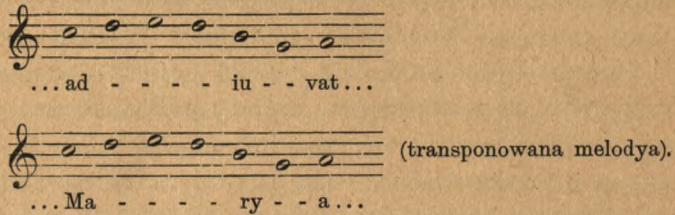
Mimo to można na przykładach stwierdzić, że trzeba by przyznać także innym pieśniom średniowiecznym wpływ na twórcę »Bogurodzicy«. Np.: początek melodi »Bogurodzicy« jest co do motywu prawie analogiczny z początkiem pieśni czeskiej *Svatý Václave* z XIV wieku:



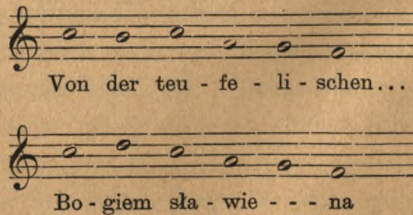
Inny wyjątek z »Bogurodzicy« przypomina dokładnie pieśń *Her winter lass ab dem gepley* z wczesnego średniowiecza (cf. Bernoulli str. 8):



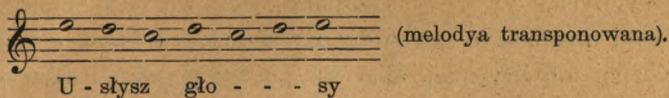
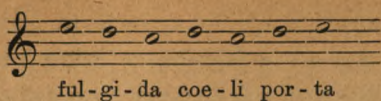
Inna część »Bogurodzicy« jest analogiczna z *Letania ad Baptismum in Sabbato Sancto* Ratperta mnicha z St. Gallen († ca. 900) — (cf. Cod. St. Gall. 312; Schubiger *Sängerschule St. Gallens. Exempla* str. 5. nr. 4):



Motyw nad »Bogiem sławiona« przypomina z niemieckiej pieśni średniowiecznej *Dank sagen wir alle mit Schalle* motyw nad słowami *Von der teuflischen* (cf. Bäumker I, 275):



Motyw nad »Usłysz głosy« jest zupełnie identyczny z motywem nad słowami *fulgida coeli Porta* z *Prosa de Beata Virgine* (cf. Bäumker II, 73):



Takich przykładów znaleźlibyśmy znacznie więcej, gdyby nie to, że melodiom średniowiecznym wydano dotychczas stosunkowo dość mało. Jeśli więc znajdzie jakieś podobieństwo zewnętrzne między dwoma pieśniami średniowiecznymi co do ich melodiom względnie części tychże, to nie mamy najmniejszej podstawy do twierdzenia, że jeden kompozytor pożyczył u drugiego: wszak potępićby należało w najnowszych czasach Bacha, Händla, Haydna, Mozarta, Beethovena, Schumanna, Mendelssohna, Wagnera i t. d. A zwłaszcza w średnich wiekach znajdziemy tych podobieństw tyle, że od wyszukiwania reminiscencji łatwo uzdrawia się ten, kto sięgnie do niewydanych kancjonałów, psalterzy, gradualów i t. d. Tylko wtedy można mówić o bezwarunkowym podobieństwie, jeśli dwie melodie średniowieczne są do siebie podobne co do następstwa tonów oraz co do rytmiki i mensuralnych właściwości. Dlatego uważam za zupełnie usprawiedliwione postępowanie d-ra Z. Nejedlý'ego w sprawie rzekomego podobieństwa czeskiej pieśni *Jesu Kriste, štědrý kněz* do niemieckiej pieśni *Nun bitten wir den heiligen Geist* (*Dějiny* str. 250 i nast.) wbrew Bäumkerowi, który z chęcią widziałby w tem zresztą bardzo problematycznym podobieństwie wpływy niemieckie nie bacząc na to, że i czeska i niemiecka pieśń mogłyby mieć za wzór łacińskie sekwencje *Veni sancte spiritus et emitte* i *Spiritus sancti gratia* (cf. Bäumker I, 635 i Nejedlý l. c. 251).

Wychodząc z tego samego założenia nie widzę absolutnego podobieństwa wspomnianych cząstek motywów »Bogurodzicy« i sekwencji *Ave praeclara*.

Zaś co do rozkazu arcybiskupa Jakóba Swinki z r. 1285, to autor »Bogurodzicy pod względem muzycznym« jest na jak naj-falszywszej drodze jeśli sądzi, że owa »*hystoria beati Adalberti*« była...

pieśnią »Bogurodzicą«. W historii liturgii — a co za tem idzie — i liturgicznej muzyki, spotykamy się z faktem, że każda prowincya kościelna, nawet każdy klasztor miał swych uprzywilejowanych Świętych, do których odnosiły się we mszy niektóre sekwencye i inwokacye, antyfony i responzorya zazwyczaj treści historycznej lub lirycznej, albo też zaczerpniętej z aktów martyrologicznych i maryjańskich, które zwano *historiae* (cf. U. Kornmüller *Lexikon der kirchlichen Tonkunst* I tom z 1891; P. Wagner *Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangformen etc.* 1901, str. 134, 311). Otóż taką samą *historia* jest owa *hystoria beati Adalberti*, a tych *historiae* mnożyło się coraz więcej, im więcej było kanonizacyi narodowych i im bardziej rósł kult Najświętszej Panny Maryi¹. Były one utrzymane w tonie nie ściśle liturgicznym, lecz w przystępnym dla ludu, tak że cieszyły się pewną popularnością. Do tego rodzaju *historiae* należała także *Historia gloriosissimi Stanislai cantu permixta* z XIII lub XIV wieku. Ponieważ te *historiae* były częścią składową *officium*, a więc napisane były w języku łacińskim, przeto Bobowski ma zupełną racyę, jeśli twierdzi, że *historia beati Adalberti* nie mogła być pieśnią (!?) polską (?); niepotrzebnie zaś autor »Bogurodzicy pod względem muzycznym« atakuje uczonego hymnologa tej miary co Bobowski, tem bardziej, że informacya co do *historii* nie jest trudną². Arcybiskup Świnka nie mógł rozkazywać, aby polska pieśń ludowa religijna była śpiewaną, gdyż jako przedstawiciel *uniformis Ecclesiae romanae* mógł tylko pozwolić na śpiew w języku niełacińskim, mógł go tylko tolerować — a mamy na myśli również tylko *kierlesz* — podobnie jak praski synod pozwolił ludowi śpiewać cztery wspomniane i omawiane wyżej pieśni. Helcel (a za nim i autor »Bogurodzicy pod względem muzycznym«) źle

¹ Podobnie było wszędzie, a także i w bliżej nas obchodzących Czechach (por. Z. Nejedlý, str. 53 i 93, l. c.).

² Z. Nejedlý słusznie uznaje wielkie zasługi Bobowskiego w zakresie hymnologii (l. c. str. 255), jakkolwiek nie da się zaprzeczyć, że Bobowski w swem dowodowym postępowaniu i pozytywizmie zaszedł zbyt daleko, zamykając także dla muzyki wrota epoki przed XV wiekiem — aby nie dostały się żadne »tradycye«.

odeczytał rozkaz arcybiskupa Swinki, gdyż ma brzmieć — jak to już Bobowski zupełnie trafnie zaznaczył — nie *ab omnibus usitur et cantetur*, lecz *ab omnibus recitetur et cantetur*. Wyrażenie *recitetur* odnosi się bowiem do mszy cichych, zaś *cantetur* do mszy śpiewanych. Z tego również wynika, że *ab omnibus* nie odnosi się »do całego ogółu wiernych«, lecz do tych, którzy mieli prawo śpiewać lub recytować »historję«, t. j. »wyłącznie do duchowieństwa«.

I tak upada kwestya autorstwa melodyi »Bogurodzicy« skierowana ku osobie św. Wojciecha i Alberta Wielkiego. Pójdźmy jednak dalej i powiedzmy otwarcie, że przy pieśni »Bogurodzicy« musi wogóle upaść wszelkie wyławianie nazwisk, do których przywiązaniem byłoby autorstwo melodyi »Bogurodzicy«; dopóki nie znajdziemy rękopisu »Bogurodzicy«, na którym byłoby wyraźnie napisane, że ten a ten muzyk stworzył melodyę pieśni, dopóty błąkać się będziemy po labiryncie zupełnie nieproduktywnych domysłów i przypuszczeń. Gdybyśmy nawet posiadali rękopis z nazwiskiem twórcy pieśni, wtedy należałoby rozdzielić kwestyę na muzyczną i literacką z przyczyn już wyjaśnionych. Czy jednak nawet posiadanie nazwiska kompozytora wyjaśni cokolwiek? Nazwiskiem nie objaśnimy formy ani epoki powstania, o ile tego ostatniego nie wyprowadzimy z formy. Czesi np. dawno zarzucili te próżne trudy; nadto znamy wiele hymnów, sekwencyi, laisów, antyfon, leichów i t. p. form średniowiecznych, których autorowie względnie kompozytorowie pozostali nieznanymi mimo popularności tych utworów. Otóż właśnie to ukrycie nazwiska jest jednym z dowodów, że »Bogurodzica« była pieśnią ludową, religijną, tak samo jak *Hospodyne*, jak pieśń o św. Wacławie, o Bogu wszechmogącym i Jezusie Chrystusie. Dlatego ważniejszą jest rzeczą zastanowić się nad tem, czy możliwem było powstanie takiej pieśni jak »Bogurodzica« w XIV stuleciu, względnie w pierwszej jego połowie. W każdym razie zadziwiającym jest fakt, że znamy z tego wieku nazwiska dwóch kompozytorów hymnów i pieśni (Jan z Witowa i Jan Kampa Łodzian), pomimo iż ich utwory nie były tak popularne jak »Bogurodzica«, gdy tymczasem zupełnie nie znamy kompozytora melodyi tej pieśni. Trudno

bowiem przypuścić, aby twórca tejże, świadom swych kompozytorskich zdolności, poprzestał na jednej i to nie bylejakiej próbie talentu, zwłaszcza że do nazwiska jednego średniowiecznego kompozytora przywiązanych jest zazwyczaj kilka i kilkanaście pieśni. Z formy pieśni »Bogurodzicy« widać że musiał ją napisać muzyk dostatecznie obeznany z zasadami *musicae choralis*.

Jakiż jednak był wówczas stan oświaty muzycznej u nas? Oczywiście przynieśli ją obcy (czescy, iryjscy, francuscy) mnisi, może Benedyktyni, jako najbardziej wówczas oddany sprawie kultury zakon. Uczyli zaś śpiewu gregoryańskiego i zasad teorii w szkołach kapitulnych i klasztornych (w *quadriuium*) rektorowie pod okiem scholastyków, korzystając z bibliotek klasztornych, posiadających nie tylko mszały, śpiewniki, psalterze i t. d., lecz także przynajmniej dotyczące muzyki pisma niesłychanie popularnego przez całe średnie wieki Boëthiusa, Arystotelesa, Izydora Hispalensis, Cassiodora i św. Augustyna¹, którego miał w XVI wieku przełożyć na język polski nasz teoretyk muzyczny Sebastianus Felstinensis. Nie tylko jednakże spekulatywne traktaty, lecz i teoretyczne były wówczas u nas znane. Biblioteka Jagiellońska posiada pergaminowy rękopis słynnego »Tonaryusza« Bernona, opata z Reichenau († 1048), zapewne proweniencji obcej (benedyktyńskiej?), lecz *cum adnotationibus marginalibus adscriptis manu A. de Opatów* (z roku 1211!!; cod. perg. nr. 1965 BB XXIII, 4-o). Z tego samego roku pochodzi zawarta w tym samym rękopisie *Musica Henchiriadis* Hugbalda, mnicha z St. Amand († 932). W XIV wieku porównywano »Muzykę« Johanna de Muris z »Muzyką« Boëthiusa (cf. cod. pap. in 4-o, nr. 1970 BB XXIII 13, w bibl. Jagiell.). Hugo Riemann podaje w swych *Präludien und Studien* (III Band, str. 185 i nast.) traktat z początku XIV wieku pisany przez Magistra Ugolina de Maltero do żadnego wiedzy muzycznej Polaka M. Franciszka Culaciusa p. t. *M. Ugolini de Maltero Thuringi ad M. Franciscum Culacium Polonum doctrinae suae non quidem novae attamen saepius*

¹ Że te pisma były u nas już wówczas znane, wiemy na pewno. Zresztą historia teorii i nauczania jej w Polsce będzie przedmiotem innej mej pracy.

erronee interpretatae: De cantu fractibili brevis positio pro rudibus decem capitibus digesta (Cod. Lips. Thomas. 6, III). W XV zaś wieku Muris jest u nas powszechnie znanym. Wynika z tego, że już w XIII stuleciu wiedziano u nas nawet o prymitywnej wielogłosowości *organum*, gdy tymczasem Czesi nie posiadają na to żadnego dowodu, choć trzeba im przyznać, że z XIV wieku pochodzi najdawniejszy zabytek dwugłosowego czeskiego *organum*, czem my niestety (przynajmniej dotychczas) nie możemy się pochwalić. To jednak pewna, że po napadach tatarskich i szwedzkich oraz przy konfiskowaniu dóbr klasztornych i przy znoszeniu benedyktyńskich opactw musiało zginąć wiele zabytków pierwotnej polifonii (*organum, faux-bourdon, déchant*; ten ostatni z pewnością był przyniesiony choćby z Clugny lub Leodyum, z którymi to wówczas ogniskami sztuki trwały ciągłe stosunki). Nie ulega wątpliwości, że polifonia (prymitywna) była u nas znana przed Grzegorzem z Sanoka choćby dlatego, że polscy klerycy kształcili się w Paryżu oraz tych miastach włoskich (Florencya, Padwa, Bolonia), w których rodziła się wówczas *ars nova*. Oczywiście nie należy przywiązywać żadnej wagi do pobytu Wilhelma de Machault, przedstawiciela *artis novae*, w Krakowie w r. 1328/29 względnie — co prawdopodobniejsze — w r. 1345. Za jego czasów nie było jeszcze warunków do zakwitnięcia u nas tej sztuki; najwyżej kryła się ona w potężnych murach klasztorów. Niemniej jednakże ten, kto stworzył melodyę »Bogurodzicy«, nie mógł być prostaczkiem lub barbarzyńcą, lecz obeznanym cokolwiek z zasadami jeśli nie *musicæ figuralis*, to w każdym razie *choralis*, wykształciwszy się albo na obczyźnie, albo w kraju w klasztornej lub kapitulnej szkole, może pod okiem mnicha obcego. Nie ulega wątpliwości również, że twórcą melodi (i tekstu) »Bogurodzicy« mogła być tylko osoba stanu duchownego, gdyż tylko duchowieństwo było wtedy warstwą oświeconą i kulturalną; tak było od najdawniejszych czasów w szę d z i e (niemal do XVI wieku); wyjątek stanowili tylko trubadurowie i truverzy francuscy, oraz minnesängerzy niemieccy, wprowadzający do muzyki pierwiastek świecki pod wpływem ludowej (tanecznej) muzyki. Że u nas już na początku XV wieku istniał

śpiew religijny ludowy (kolędy, *ludi paschales*, gry mięsopustne i t. p., zakazane soborem z r. 1420), na to mamy liczne dowody. Przyjąć należy XIV wiek za epokę polaryzowania się ludowego i gregoryańskiego śpiewu u nas. Melodya »Bogurodzicy« nosi w sobie ślady tego procesu. Dlatego — zdaniem mojem — autorem melodyi »Bogurodzicy« mógł być ten duchowny, który miał więcej styczności z ludem, a więc świecki duchowny, nie zaś zakonnik. W każdym razie świecki duchowny był kompozytorem melodyi »Bogurodzicy«. Zakonnicy byli mimo wielkiej kulturalnej pracy mniej bezpośrednio zetknięci z ludem, niż duchowieństwo świeckie, które wówczas złożyło niejedyn dowód energicznego popierania elementu polskiego, aniżeli zakony, zostające zupełnie pod wpływem zwłaszcza romańskiego duchowieństwa, silnie strzegącego językowej jednolitości Kościoła rzymskiego, a zarazem mającego bardzo silny kontyngent w klasztorach polskich. Kompozytorowie utworów mensuralnych w Polsce są aż do XVII w. wyłącznie świeckimi księżmi, podobnie jak w Czechach (Arnošt z Pardubic, Jan z Jenšteina, Smil Flaška z Pardubic, Mistr Zawiš i t. d.). Gdzie powstała melodia »Bogurodzicy«, tego również nie rozstrzygną ani domysły ani hipotezy, dopóki nie znajdziemy na to dowodu z epoki jej powstania, wyraźnie wskazującego na osobę i miejsce. Mogła powstać w Krakowie, Gnieźnie, Wrocławiu, Sandomierzu, Płocku, Łysej Górze, Poznaniu, Łęczycy, Lubuszy, Mogilnie, Sieradzu, Kaliszu, Chełmnie, Sieciechowie, Tyńcu, Międzyrzeczu i t. d., wogóle w takim kulturalnem środowisku, z którego mogła się rozejść na cały kraj, mając na sobie (choćby nie spisany i nie ogłoszony) znak przyzwolenia (tolerancyi) i legalizacji ze strony autorytatywnej. Rozpowszechnić zaś mogli ją pobożni rybałtowie lub *clerici scholares*, *clerici vagantes*.

Znajomość nazwiska kompozytora i miejscowości, w której melodia »Bogurodzicy« powstała, nie wyjaśniłaby nam niczego: forma melodyi i jej stosunek do tekstu są jedynymi miarodajnymi wskaźnikami w sprawie epoki.

Wkońcu należy zwrócić uwagę na jeden fakt popierający wyraźnie me twierdzenia, iż »Bogurodzicę« napisał muzyk, chcący skojarzyć gregoryańską melodyjność z pierwiastkiem ludowym.

Porównując najdawniejszy rękopis naszego laisu¹ z późniejszymi, dostrzegamy ustawiczną dążność do upraszczania melodyi celem łatwiejszego wykonania. Melismaty znikają, syllabiczność będąca cechą ludowego śpiewu zaczyna stawać się coraz bardziej widoczną, osiągając w XVII wieku ostateczną granicę — tak jak to widzimy w nowszych zwrotkach »Bogurodzicy«. Jakkolwiek melodya »Bogurodzicy« »zmieniała się«, to jednak te »zmiany« nie były zasadnicze, i to przed jak i po r. 1410: forma pozostała ta sama, którą nadał jej twórca. Przez śpiewanie jej w ludzie znikła tylko dążność twórcy do ozdobienia jej melismatami obcymi ludowemu pierwiastkowi.

Praca moja nie jest jeszcze ostatecznem załatwieniem kwestyi »Bogurodzicy« ze stanowiska umiejętności muzycznych, choć przekład naszego laisu na nowożytną pisownię muzyczną, który był głównym celem pracy, pozostawię nie zmienionym, również moje wywody co do formy.

P. S. Niech mi w tem miejscu będzie wolno złożyć gorące podziękowanie pp. prof. Bruchnalskiemu, Brücknerowi, Dobrzyckiemu, ks. Fijałkowi i Heckowi za użyczenie mi ich cennych prac dotyczących »Bogurodzicy«.

¹ Podobizna rękopisu nr. 1619, na który w mej pracy się powołuję, znajduje się w rozprawie pp. Hecka i Chmielę o Bogurodzicy. (Rozprawy Wydziału filologicznego Akademii Umiejętności, t. XL).



INSTYTUT
BADAŃ LITERACKICH PAN
BIBLIOTEKA
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72
Tel. 26-68-63

F
5923

Kolejno ukażą się następujące rozprawy tegoż autora:

SEBASTYAN FELSZTYŃSKI, KOMPOZYTOR I TEORETYK POLSKI
Z XVI WIEKU.

HISTORIA TEORII MUZYCZNEJ I NAUCZANIA MUZYKI W POLSCE
DO KOŃCA XVIII WIEKU.

HISTORIA FORTEPIANOWEJ MUZYKI W POLSCE.

WPLYWY WŁOSKIEJ MUZYKI NA POLSKĄ OD XV — XVIII
WIEKU. i t. d.

F
5923