

KAROL MROWIEC CM

## KULT MATKI BOŻEJ W KULTURZE MUZYCZNEJ POLSKI XVI WIEKU

Kult Matki Bożej od wieków inspirował zarówno bezimiennych, jak i znanych z nazwiska twórców do komponowania utworów muzycznych. Kompozycje te, obojętnie czy chodzi o proste pieśni, czy o utwory najwyższymi pod względem technicznym, świadczą o wierze ich twórców albo wiarę rozniecają i pogłębiają wśród wykonawców i słuchaczy.

Określenie „kult Matki Bożej w muzyce” użyte w tytule artykułu rozumieć będę zarówno szeroko, jak i wąsko. W pierwszym przypadku chodzi mi o sam fakt zastosowania śpiewu lub muzyki instrumentalnej podczas świąt maryjnych lub w dni powszednie. Wówczas mamy do czynienia najczęściej z kompozycjami znanymi od dawna, przekazywanymi drogą tradycji. W drugim przypadku pod tym określeniem rozumieć można powstanie nowych dzieł muzycznych. Wchodzą tu w rachubę przede wszystkim utwory skomponowane na określone obchody i uroczystości maryjne, związane z nowymi świętami, z kultem cudownych obrazów lub figur. One to najlepiej odzwierciedlają regionalny, lokalny kult maryjny i świadczą o temperaturze życia religijnego w określonym środowisku. W tym kontekście można zaryzykować twierdzenie: im więcej nowych pieśni i wielogłosowych utworów maryjnych — tym kult jest bardziej dynamiczny i znaczący.

Używając w tytule artykułu określenia „w kulturze muzycznej Polski XVI wieku” chcę zaznaczyć, że nie ograniczę się do uwzględnienia utworów napisanych wyłącznie przez kompozytorów narodowości polskiej. Byłoby to bowiem niezgodne z duchem renesansu, któremu obca była idea nacjonalizmu. Stąd wspomnę na równi o kompozycjach mistrzów polskich, jak i obcych oraz o dziełach anonimowych autorów, które powstały lub tylko funkcjonowały w Polsce, wzbogacając jej kulturę, mimo że nie wiemy, czy były pochodzenia rodzimego czy obcego.

Pierwszą i jedyną dotychczas próbą podjęcia tematu jest cenne studium ks. Józefa Surzyńskiego pt. *Matka Boska w muzyce polskiej*<sup>1</sup>. Su-

<sup>1</sup> Kraków 1905.

rzyński podobnie rozumiał zakres przedmiotowy swego studium omawiając twórczość maryjną polskiego autorstwa, jak i muzyków obcych, zatrudnionych w naszym kraju. Zakres chronologiczny jego pracy jest natomiast znacznie szerszy, gdyż obejmuje kompozycje od XIII do końca XIX wieku. Zapewne przyczyną jest to, że w twórczości wielogłosowej XVI w., która jest tematem mojej wypowiedzi, wymienia zaledwie utwory Sebastiana z Felsztyna, a szerzej zajmuje się kompozycjami M. Zieleńskiego, które — jeśli trzymać się daty wydania jego *Offertoria et Communionis totius anni* (Wenecja 1616) — należą już do początków XVII stulecia. Inną przyczyną takiego ujęcia problemu była niedostateczna znajomość źródeł, zależna od ówczesnego stanu badań muzykologicznych. Drugą pozycją, dotyczącą wprost tematu, miałyby być według K. Michałowskiego<sup>2</sup> praca magisterska o. Józefa Kucharskiego pt. *Polska pieśń maryjna XVI wieku*. Informacja ta okazała się błędna i należy ją skorygować<sup>3</sup>.

Obecne rozważania oparte zostały na pracach z ostatnich lat zarówno drukowanych, jak i pozostających w maszynopisie<sup>4</sup>. Większość z nich wydobywa z zapomnienia sporą ilość kompozycji maryjnych, nie przeprowadzając jednak szczegółowej analizy muzycznej. Odbija się to — rzecz zrozumiała — na charakterze moich wywodów, które raczej będą sygnalizować niektóre problemy muzyczne niż je rozwiązywać. Cały materiał omówiony zostanie w dwóch częściach, z których pierwsza poświęcona będzie śpiewom jednogłosowym, a druga kompozycjom wielogłosowym.

## I

### 1. ŁACIŃSKIE SPIEWY MARYJNE

W punkcie tym chcę omówić jednogłosowe śpiewy gregoriańskie ku czci Matki Bożej, o których z całą pewnością wiemy, że były wykonywane w XVI w. podczas procesji lub w czasie mszy św. Fakt śpiewów procesyjnych mamy udokumentowany na przykładzie katedry poznańskiej, gdzie utrzymywał się zwyczaj urządzania w uroczystość Zmartwychwstania Pańskiego i w niedzielę okresu wielkanocnego procesji ze sta-

<sup>2</sup> *Bibliografia polskiego piśmiennictwa muzycznego*. Kraków 1955 s. 223.

<sup>3</sup> Właściwy tytuł pracy brzmi: *Wielogłosowa pieśń polska XVI wieku do Gomółki*. Poznań 1951. Autor wymienia tu jedynie pieśń *Zdrowaś bądź Maryja*.

<sup>4</sup> Chodzi tu o prace doktorskie i magisterskie, jakie powstały w ostatnim dziesięcioleciu w UW, UJ i KUL.

cją w kościele NMP. W kościołach parafialnych procesja ta miała stację przy obrazie Matki Boskiej lub przy krzyżu czy przy figurze cmentarnej. Śpiewano wówczas różne antyfony maryjne, jak np. *Speciosa facta est* lub pieśni polskie<sup>5</sup>.

Podczas mszy św. w użyciu były tropy i sekwencje maryjne. O zwyczaju wykonywania śpiewów tropowanych utrzymujących się jeszcze na początku XVII w. dowiadujemy się z *Reformationes generales* bpa Szyszkowskiego (1621). W *Mszale Krakowskim* z 1532 r. trop maryjny w *Gloria* nazywa Zbawiciela *primogenitus Mariae Virginis matris*, w *Credo* zaś dodano *natus de Maria pura virgine*. Po podniesieniu we mszy roratniej śpiewano *Benedictus, qui venit in nomine Domini, Filius Mariae*<sup>6</sup>. Dodajmy, że tropy maryjne, występujące w źródłach polskich, znane były także na zachodzie Europy<sup>7</sup>.

Na szczególną uwagę zasługują sekwencje, ponieważ stanowią niezwykle bogatą twórczość liturgiczną. Wspomniany *Mszał Krakowski* przekazuje 164 sekwencje, przy czym 12 z nich jest przeznaczonych na określone święta maryjne, a 22 na *Commune* świąt Matki Bożej. W tej chwili interesuje nas przede wszystkim maryjna twórczość sekwencyjna autorstwa polskiego. Na ogólną liczbę 97 sekwencji polskich znaleziono w naszych graduałach i sekwencjarzach od poł. XIII do poł. XVI wieku 32 sekwencje maryjne. Powstawały one na różne święta, zwłaszcza na Niepokalane Poczęcie, Ofiarowanie, Zwiastowanie, na MB Śnieżną, na uczczenie Radości i Bolesci MB i na msze roratnie. Ich treścią są opisy i poetyckie uwielbienie cnót, godności i przywilejów Matki Bożej „wyrażone w przenośniach i obrazach, zaczerpniętych po części z Pisma św.”, przy czym z reguły kończą się modlitwą<sup>8</sup>.

Rozkwit twórczości sekwencyjnej w Polsce przypada na wiek XV i 1. poł. XVI w. W XVI w. powstało 15 sekwencji maryjnych polskiego autorstwa. Dwie pochodzą od autorów znanych z imienia: są to Mathias i Stanislaus z Krakowa. Reszta jest pochodzenia anonimowego.

Postanowienia trydenckie zadały śmiertelny cios twórczości sekwencyjnej, co jednak nie było równoznaczne z zaprzestaniem ich wykonywania w Polsce. Nawet tak gorliwy zwolennik reform trydenckich, jak bp Szyszkowski kazał zachować we mszy roratniej zwyczaj śpiewa-

<sup>5</sup> O. P. Sczaniecki. *Służba Boża w dawnej Polsce*. Poznań 1962 s. 43.

<sup>6</sup> Tamże s. 55.

<sup>7</sup> T. Maciejewski. *Kyrieale w Polsce do XVII wieku. Katalog śpiewów mszalnych*. Warszawa 1976 s. 29 - 30. Seria I. *Silva Medii et Recentioris Aevi*.

<sup>8</sup> B. Gładysz. *Łacińskie sekwencje mszalne z polskich źródeł średniowiecznych*. Włocławek 1937 s. 93 n., 103; J. Pikulik. *Sekwencje polskie*. W: *Musica Medii Aevii*. T. 4. Kraków 1976.

nia sekwencji *Ave Hierarchia* — zresztą niepolskiego pochodzenia — celem podtrzymywania pobożności ludu<sup>9</sup>.

Obok sekwencji dużą popularnością cieszyły się antyfony maryjne, a wśród nich zwłaszcza *Salve Regina*. Wykonywano ją zwyczajowo na zakończenie mszy św., jak na przykład w Płocku, o czym dowiadujemy się z *Mszалу Płockiego* z 1520 r.<sup>10</sup>

Maryjne *cantiones* uprawiano głównie w klasztorach, ale nie potrafimy dokładnie powiedzieć, w jaki sposób one tam funkcjonowały. Fakt ten poświadcza rękopiśmienny *Kancjonał staniątecki* z 1586 r.<sup>11</sup> Na 34 pieśni łacińskie, jakie zawiera, jedenaście utworów poświęconych jest Matce Bożej<sup>12</sup>. Przynajmniej połowa tych pieśni jest obcego pochodzenia, a ich konkordancje można odnaleźć w *Analecta Hymnica* Drevesa czy w *Repertorium hymnologicum* Chevaliera.

Wspomniany *Kancjonał staniątecki* przekazuje do 5 pieśni melodie w zapisie menzuralnym. Stajemy tu w obliczu nowych niewiadomych: kto jest autorem tych melodii i czy przekaz zawiera tzw. melodię główną, czy też jeden z głosów niezachowanej kompozycji wielogłosowej.

## 2. PIEŚNI POLSKIE JEDNOGŁOSOWE

Początki pieśni maryjnej sięgają końca XIII w. i łączą się z powstaniem naszej najstarszej pieśni w języku polskim — *Bogurodzica*. Utwór ten pierwotnie dwuzwrotkowy rozrósł się w ciągu następnych stuleci do kilkunastu strof, a w jednym z XVI-wiecznych przekazów liczy nawet 22 zwrotki<sup>13</sup>. *Bogurodzica* odegrała ogromną rolę w życiu religijnym narodu polskiego. Śpiewano ją lub odmawiano przed kazaniem<sup>14</sup>, niekiedy w czasie mszy św.<sup>15</sup>, następnie przy koronacjach kró-

<sup>9</sup> Szaniecki, jw. s. 73.

<sup>10</sup> Tamże s. 213.

<sup>11</sup> M. Walczak. *Pieśni łacińskie w kancjonale z 1586 r. klasztoru PP. Benedyktynów w Staniątkach*. Sygn. St. A. Lublin 1971 s. 26-27 (mps pracy magisterskiej).

<sup>12</sup> Ponieważ dotąd nie zostały jeszcze opublikowane, podajemy ich incipity: 1. *Ave Maria, Regina coelorum*; 2. *Ave, sanctissima, Mater Dei*; 3. *Ave, Stella matutina, peccatorum medicina*; 4. *Gaude Dei Genetrix, virgo immaculata*; 5. *Imperatrix virgo gloriosa*; 6. *O. Gloriosa Domina, excelsa super sidera*; 7. *Omni die dic Mariae*; 8. *O serenissima, o mitissima Maria*; 9. *Salve Regina virginum, stellat matutina*; 10. *Sanctissima Maria, Dei plena gratia*; 11. *Sanctissima, sanctissima Mater Dei*.

<sup>13</sup> *Bogurodzica* (J. Woronczak, E. Ostrowska, H. Feicht). Wrocław 1962 s. 7. Bibl. Pisarzy Polskich. Seria A nr 1.

<sup>14</sup> Szaniecki, jw. s. 77

<sup>15</sup> Tamże s. 59.

łów polskich, a zwłaszcza towarzyszyła rycerstwu polskiemu w czasie bitew<sup>16</sup>. Funkcję pieśni bojowej traci ona dopiero na przełomie XVI i XVII wieku. Wychodząc stopniowo z powszechnego użycia, staje się pieśnią gminu i żebraków. Owszem, tu i ówdzie utrzymuje się jeszcze przy życiu, ale za pomocą różnych fundacji, czego przykładem XVIII-wieczna fundacja na niedzielne jej wykonywanie przez wikariuszy katedry gnieźnieńskiej<sup>17</sup>.

W ciągu XVI w. ogromnie wzbogaca się zasób pieśni maryjnych. O ile z XIII - XIV w. znamy zaledwie 5 pieśni, a z XV stulecia — 24, to z XVI wieku znamy przynajmniej dwa razy tyle. Ten gwałtowny rozwój pieśni maryjnych tłumaczy się ogólną sytuacją ówczesnego życia religijnego w Polsce, o której tak interesująco napisał Karol Górski<sup>18</sup>.

Zwróćmy uwagę przede wszystkim na nasilenie się twórczości maryjnej na użytek mszy roratnich. Tradycja odprawiania rorat w Polsce sięga za sprawą cystersów XIII w. Od XIV w. ogarnia ona wiele kościołów katedralnych czy kolegiackich, by poczynając od XVI w. stać się codziennym zwyczajem przez cały rok<sup>19</sup>. Z pieśni roratnich wymienimy 4 najbardziej popularne: *Zdrowaś bądź Maryja*; *Tobie nad pomysł, dowcip i wymowę*; *Jako róża między kolącym głogiem*; *Archanioł Gabriel*. Pierwsza stanowi tłumaczenie łacińskiej sekwencji *Ave Hierarchia*, która z nakazu krakowskiego bpa M. Szyszkowskiego w 1621 r. — co stanowi urzędowe potwierdzenie dawnej tradycji — śpiewana była przez lud na przemian z wersami sekwencji roratniej *Mittit ad virginem*<sup>20</sup>. Najstarsze przekazy pięknej melodii tej pieśni znamy z tzw. rękopisu malborskiego, następnie ze śpiewnika Braci Czeskich Walentego z Brzozowa (1554 r.) oraz z rękopisu Bibl. PAN w Krakowie sygn. 1689. Jaka jest geneza trzech dalszych pieśni — nie wiemy. Są one w zasadzie pieśniami adwentowymi, ale dalsze zwrotki dotyczą Matki Boskiej. Jednogłosowy zapis melodii znajdujemy w *Kancjonale staniąteckim* z 1586 r., wielogłosowy natomiast w kancjonałach staniąteckich z XVIII w. W ten sposób powstaje wiele tłumaczeń lub swobodnych parafraz hymnów lub antyfon łacińskich. W opublikowanym przez anonimowego autora modlitewniku *Godziny o pannie Mariei* sprzed 1533 r. znajdujemy aż 10 tego

<sup>16</sup> *Bogurodzica* s. 21.

<sup>17</sup> Tamże.

<sup>18</sup> *Życie wewnętrzne i religijność społeczeństwa*. W: *Historia Kościoła w Polsce*. T. 1. Cz. 2. Poznań 1974 s. 115, 116, 357 n.

<sup>19</sup> W. S c h e n k. *Z dziejów liturgii w Polsce*. W: *Księga Tysiąclecia katolicyzmu w Polsce*. Lublin 1969 s. 175.

<sup>20</sup> J. W a s i l e w s k a. *Śpiewy liturgiczne w języku polskim w zbiorach M. Laterny i S. Grochowskiego (1588 - 1598)*. Lublin 1974 s. 25 (mps pracy magisterskiej).

rodzaju pieśni<sup>21</sup>. W *Żywocie Pana Jezu Krysta Opecia* dwie<sup>22</sup>, w *Graduale cieszyńskim* także dwie<sup>23</sup>, a w rękopisie 1482 z Bibl. Ossolineum we Wrocławiu jedną<sup>24</sup>.

W tym miejscu narzuca się pytanie, komu zawdzięczamy rozwój pieśni maryjnych?

Szczególną aktywność w rozwoju pieśni maryjnych wykazał zakon bernardyński. Poświadczą to choćby rękopis sygn. 19/R, w którym spotykamy 3 pieśni, zasługujące na wzmiankę z uwagi na tekst, jak i oryginalne melodie. Pieśni te, z których każda liczy po 50 zwrotek, przez swoje incipity: *Zdrowasz Panno, drzewo płodne; Zdrowaś cicha oliwa miłości; Zdrowaś czasu onego* — nawiązują do sekwencji *Ave Hierarchia*. Mają one charakter ludowy. Melodia pieśni pierwszej wywodzi się z chorału gregoriańskiego (wstępny odcinek jest cytatem z IX *Kyrie „De Beata”*). Melodie pieśni drugiej i trzeciej nie wywodzą się z chorału. Charakteryzuje je symetryczna budowa i schematycznie potraktowana rytmika lub użycie metrum trójdzielnego<sup>25</sup>.

Tradycje franciszkańskie znalazły także odbicie w *Kancjonale kórnickim*, w którym zachowały się 4 pieśni maryjne, bez nut<sup>26</sup>. Do repertuaru maryjnego w 1. poł. XVI w., o którym jednak nie wiemy, z jakiego wywodzi się kręgu, doliczyć należy jeszcze: *Zdrowaś od Anioła pozdrowienie wzięta* — pieśń z 1526 r. oraz *Przez Twe miłe, Panno, pozdrowienie* — która niegdyś uważana była za utwór z XV wieku<sup>27</sup>.

W 2. połowie XVI w. z jeszcze większą siłą dochodzi do głosu tendencja przyswajania naszej literaturze tekstów liturgicznych w tłumaczeniu polskim. Widzimy to zwłaszcza na przykładzie działalności pisarskiej M. Laterny i S. Grochowskiego. Autorzy ci postawili sobie za zadanie przeciwstawić zalewowi pieśni protestanckich „nową” pieśń katolicką, wyjętą z liturgii Kościoła z jej nieskażoną nauką. O ile *Harfa duchowna* M. Laterny z 1588 r. była przede wszystkim modlitewnikiem, w którym

<sup>21</sup> Są to: *Którego świat, ziemia, morze; Uliczko wiecznego żywota; Prawa dziewicze po porodzeniu; Świata Maria racz wzgladnacz; Niechaj będzie przez czię wymawiano, Czyste panięskie wnętrzości; Zbawicielu racz wspomionacz; Zdrowaś Gwiazdo morska; Stała uliczko otworzona; Bądź pozdrowiona królowo miłosierdzia*. Cyt. za G. Skop. *Powstanie i rozwój polskich pieśni religijnych do połowy XVI wieku*. Lublin 1972 s. 117 (mps pracy magisterskiej).

<sup>22</sup> Są to: *Zdrowaś Gwiazdo morska; Zdrowaś Królowo miłosierdzia*.

<sup>23</sup> Są to: *Zdrowaś Królowo miłosierdzia* (przekazana bez nut) i *O Mario Matko Boża* z melodią melizmatyczną.

<sup>24</sup> Są to: *Maria woniayącza jako rozha kwythnoncza* — bez melodii.

<sup>25</sup> Skop, jw. s. 119.

<sup>26</sup> Są to: *Jaśniejsza Tyś nad słońce; W Nazaret dziewica czysta; Pójdźmy przed obraz Maryi; Zbawienie człowieka wszelkiego*.

<sup>27</sup> Skop, jw. s. 120.

śpiewy zajęły drugorzędne miejsce, o tyle zbiór Grochowskiego: *Hymny, prozy i kantyki*, wydany w 10 lat później, pomyślany był jako śpiewnik przeznaczony dla ogółu wiernych, a szczególnie dla młodzieży szkolnej.

Repertuar maryjny w omawianych zbiorach przedstawia się dość bogato. Laterna podaje 7 antyfon brewiarzowych na święta maryjne<sup>28</sup>, 1 hymn na zwiastowanie — *Witaj gwiazdo morska* — oraz 2 pieśni o radościach i boleściach NMP<sup>29</sup>. Warto dodać, że w wydaniu pośmiertnym *Harfy duchownej*, pochodzącym z 1601 r., zamieszczono *Bogurodnicę*.

Zbiór Grochowskiego nie różni się od Laterny ilościowo, natomiast różni się treściowo, zawierając sekwencje, hymny i *Magnificat*. Spośród sekwencji Grochowski wykorzystuje nie tylko śpiew zatwierdzony przez posoborową reformę liturgiczną: *Stała pod krzyżem troskliwa*, ale także usuniętą z liturgii sekwencję *Posłał do cnej Panny i Dwór niebieski anieli*. Spośród hymnów brewiarzowych Grochowski przetłumaczył cztery z nich, o których mowa będzie w 2 części artykułu. *Magnificat* w jego tłumaczeniu ma incipit: *Wielbi dusza moia swego Pana*.

Z wypowiedzi współczesnych Grochowskiemu wynika, że jego hymny były śpiewane na melodie chorałowe, których znajomość utrzymała się w pamięci ludu dzięki śpiewom kleru. Że o to szło tłumaczowi wynika niezbitnie z przedmowy do I wydania *Hymnów*, gdzie czytamy: „Każdy wiersz polski z łacińskim wierszem liczbą sylab zgadza się. To się czyniło dlatego, abyś i ty notą kościelną dawną, którą zechcesz, hymnę mógł śpiewać”

Zgodnie z opinią ks. Surzyńskiego<sup>30</sup> do najpopularniejszych pieśni maryjnych XVI wieku, z których większość utrzymała się do naszych czasów w śpiewnikach kościelnych, należy zaliczyć: *Zawitaj ranna jutrzeńko*<sup>31</sup>, *O gospodzie uwielbiona*, *Zdrowaś Gwiazdo morska*<sup>32</sup>, *Dnia każdego Boga mego*. Pierwsza pieśń, wyposażona w piękną melodię<sup>33</sup>, śpiewana była przed *Godzinkami*. Druga pieśń jest tłumaczeniem znanego hymnu Venantiusa *Fortunata O gloriosa virginum*, którego dokonał ks. Jakub Wujek. Melodia, jaką znamy ze *Śpiewnika Siedleckiego*, pochodzi jednak dopiero z XVII w. Pieśń trzecia jest również Wujkowym tłumaczeniem hymnu *Ave maris Stella*. Czasu powstania melodii nie da się ustalić. Pieśń czwarta, znana jako ulubiona pieśń królewicza św. Ka-

<sup>28</sup> Chodzi o najważniejsze święta maryjne.

<sup>29</sup> Są to: *Wesel się panno z dziwnego* i *Marya Matko litości*.

<sup>30</sup> Jw. s. 7 - 8.

<sup>31</sup> Tekst ma według W. Świerczka (*Śpiewnik* ks. J. Siedleckiego) pochodzić z XVII w.

<sup>32</sup> W *Śpiewniku Siedleckiego* 1 strofa jest nieco zmieniona. Brzmi tu: *Witaj, Gwiazdo morska*.

<sup>33</sup> Zob. *Śpiewnik* ks. M. M. Mioduszeńskiego. Kraków 1838 - 53 s. 96 nr 101.

zimierza, jest tłumaczeniem popularnej pieśni *Omni die Bernarda* z Morlas (XII w.) dokonany przez ks. S. Grochowskiego.

Według ks. Surzyńskiego<sup>34</sup> nasze *Godzinki* miały powstać z końcem XVI w., a najpóźniej z początkiem XVII w. Problem ten, podobnie jak śpiewu *Różańca św.*, nie został — dotąd — zadowalająco wyjaśniony. Obecnie utrzymuje się w nauce bardziej ostrożna opinia, zwracająca jedynie uwagę na to, że *Godzinki* ułożone przez św. Piotra Rodrigueza TJ (†1617), przetłumaczone zostały na język polski przez nieznanego jezuitę z domu św. Barbary w Krakowie<sup>35</sup>. Melodie *Godzinek*, według ks. Surzyńskiego, mają się znajdować w księgach roranczkich, które pochodzą z XVII w. Te informacje wymagają jednak weryfikacji. Zgodnie natomiast z cytowanym autorem należy im przyznać ludowy charakter, choć wywodzą się niewątpliwie z chorału gregoriańskiego, czego dowodem uderzające podobieństwo incipitu melodycznego hymnu *Zawitaj Pani świata* z początkiem *Kyrie IX mszy „De Beata”*.

Różnice w poglądach zaznaczają się także w odniesieniu do śpiewu *Różańca św.*, choć wszyscy autorzy, zajmujący się tym problemem, zgodni są w tym, że zaprowadzili go w Polsce dominikanie. Według Surzyńskiego<sup>36</sup> tłumaczenie tekstów *Różańca*, oparte na pismach Ludwika z Granady, pochodzi od o. Antonina z Przemyśla, a dokonane zostało na zlecenie prowincjała o. Melchiora Mościckiego. Przekład ten ukazał się drukiem w Krakowie w 1583 r., ale bez melodii, przy czym *Różaniec* śpiewano wówczas na melodie znanych pieśni kościelnych<sup>37</sup>. K. Górski zwraca natomiast uwagę na nazwisko dominikanina Abrahama Bzowskiego (†1637), który miał pierwszy przyswoić nam do dziś znaną formę *Różańca*<sup>38</sup>.

## II

Twórczość wielogłosowa ku czci NMP nabiera w XVI w. jeszcze większego rozmachu niż miało to miejsce w poprzednim stuleciu, które poszczycić się może sławnym *Magnificat* Mikołaja z Radomia. Kompozycje polifoniczne wykonywano — rzecz jasna — głównie w katedrach i kościołach klasztornych, gdzie istniały kapele wokalne czy zakonne zespoły śpiewacze. Szczególną rolę odegrała tu kapela rorantystów, założona

<sup>34</sup> Jw. s. 6.

<sup>35</sup> Schenk, jw. s. 177.

<sup>36</sup> Jw. s. 11.

<sup>37</sup> Są to: *O Gospodze uwielbiona; Raduję się ziemio; Boska dobroci; Zwycięzca śmierci.*

<sup>38</sup> Górski, jw. s. 357.

przez Zygmunta Starego w 1540 r., a która *de facto* działalność swą rozpoczęła w trzy lata później. Jej zadaniem było wykonywać codziennie w Kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu śpiewy wielogłosowe podczas mszy św. roratniej. O znaczeniu, jakie miała w ówczesnym życiu kulturalnym Krakowa, świadczy uprawianie repertuaru muzycznego wielkich twórców epoki<sup>39</sup>. Dla naszych rozważań ważne wydaje się wskazanie na fakt, że w XVI wieku, a nawet przez kilka następnych stuleci, choć poziom kapeli z czasem się obniżył, codziennie śpiewała ona kompozycje maryjne.

Na pytanie, jak przedstawiał się zasób utworów maryjnych w XVI w., z braku dokumentacji źródłowej nie potrafimy dać wyczerpującej odpowiedzi. Niemniej nawet na podstawie resztek manuskryptów, jakie ocalały, możemy wnosić, że był on stosunkowo obszerny, obejmując przede wszystkim kompozycje wokalne i instrumentalne z tekstem liturgicznym oraz pieśni w języku narodowym.

#### 1. SPIEWY MSZALNE

Z tej grupy zachowało się na określone święta maryjne, *de Comuni* lub na msze roratnie: 12 introitów<sup>40</sup>, 14 gradualów<sup>41</sup>, 9 *Versus Alleluiatici*<sup>42</sup>, 4 *Tractus*<sup>43</sup>, 9 sekwencji<sup>44</sup>, 4 *offertoria*<sup>45</sup>, 7 *communiones*<sup>46</sup> i wreszcie 9 mszy dedykowanych NMP<sup>47</sup>. W większości są to utwory ano-

<sup>39</sup> Chodzi tu o dzieła N. Gomberta, Orlanda di Lasso, T. da Victoria lub Pierluigi da Palestrina.

<sup>40</sup> Są to: *Gaudeamus omnes; Vultum tuum; Suscepimus Deus; Salve sancta parens* i *Rorate coeli*. Utwory te, jak i inne, które przytacza się w przypisach, cyt. według: *Katalog tematyczny rękopiśmiennych zabytków dawnej muzyki w Polsce*. T. 1. *Zbiory muzyczne proveniencji wawelskiej* z. 1. Opr. E. Głuszczyńska-Zwoleńska. Kraków 1969 i z. 2. Kraków 1972, jak również z. 3. Opr. Z. Surowiak-Chandra. Kraków 1976.

<sup>41</sup> Są to: *Ave verbi Dei parens; Egredimini et videte; Festum Mariae celebremus; Tollite portas; Audi filia et vide; Propter veritatem; Benedicta et venerabilis*.

<sup>42</sup> Są to: *Alleluia post partum; Alleluia. Assumpta est; Alleluia Virgo Maria; Halleluia. Ave stillans melle alvearum*.

<sup>43</sup> Są to: *Audi filia; Gaude Maria virgo; Ave Maria gratia plena*.

<sup>44</sup> *Gongaudent angelorum; Laetabundus exultet; Stirpe Maria; Hortus conclusus; Mittit ad virginem; Ab arce sidereax descendens; Angeli consilii natus est; Audi virgo*.

<sup>45</sup> *Ave Maria gratia plena; Assumpta est; Diffusa est gratia*.

<sup>46</sup> *Beata viscera; Gloriosa dicta sunt; Optimam partem elegit; Responsum accepit Simeon; Ecce virgo concipiet*.

<sup>47</sup> *Missa Alma redemptoris mater; Missa Ave Maria gratia; Missa Gaude virgo Mater Christi; Missa Mater Matris*, która opiera się na mszy Josquina des Prés (*Mater Matris*); *Missa Quam pulchra es; Missa Regina coeli; Missa Ave maris stella*.

anonymowego autorstwa, napisane na 4-głosowy chór mieszany *a cappella* (w niektórych przypadkach zachowały się one w stanie zdekompletowanym). Kompozycji autorów znanych z nazwiska jest niewiele i tym bardziej zasługują one na wzmiankę. Są to introity: *Vultum tuum* Tomasza Szadka (zachowały się 2 głosy) oraz *Rorate coeli* Marcina Paligona (5-głosowe) i Walentego Gawary Gutka (zachowane 2 głosy); następnie dwa *Versus Alleluiatici* Sebastiana z Felsztyna: *Alleluia. Felix es sacra* i *Alleluia. Ave Maria gratia plena* oraz do tego ostatniego tekstu utwór włoskiego mistrza J. P. Biandriego (wszystkie w układzie 4-głosowym); dalej sekwencja *Virgini Mariae laudes* Sebastiana z Felsztyna (4-głosowa) i wreszcie msza *Officium Sancta Maria* Krzysztofa Klabona (5-głosowa, z której zachował się tylko głos dyskantowy). Do omawianej grupy dołączamy jeszcze 5 utworów o nieznanym przeznaczeniu liturgicznym<sup>48</sup> anonimowego autorstwa.

## 2. SPIEWY OFICIUM BREWIARZOWEGO

W tej grupie mamy do odnotowania 4 antyfony<sup>49</sup> anonimowego autorstwa, zachowane w zdekompletowanym stanie oraz 6 *magnificat*<sup>50</sup> 4-głosowych, z których trzy pochodzą od kompozytorów francuskich Jacotina i Jeana Lheritiera. Te ostatnie utwory wykonywano u nas już w latach czterdziestych XVI w. Nie tworzą one jeszcze kompletnego cyklu opracowania wszystkich 8 tonów, jak to było w zwyczaju w Europie<sup>51</sup>. Bliskie tej koncepcji cyklicznej było *Magnificat* anonimowego autorstwa zapisane w zaginionym *Cantionale* z 1589 r.<sup>52</sup> Zadomowienie się w Polsce rozwiniętego cyklu *magnificat* do 8 tonów poświadcza ostatecznie grupa czysto instrumentalnych *magnificat* z tabulatury organowej WTM z ok. 1580 r.<sup>53</sup> W instrumentalnym także układzie zachowało się jeszcze *Magnificat sexti toni super discantum transpositum*, być może H. Fincka<sup>54</sup>. Mamy tu do czynienia z pojedynczym zaledwie utworem,

<sup>48</sup> Są to: *Alleluia. O Maria ancilla Trinitatis; Nunciavit archangelus Mariae; Ave sanctissima Maria; Nesciens Mater Virgo virginum* i *Rex Alleluia. Veni regina nostra*.

<sup>49</sup> *Regina coeli laetare* i 3 *Sub tuum praesidium*.

<sup>50</sup> *Primi toni* — anonim; *Tertii toni* — Jacotin; *Quarti toni* — Jacotin; *Quinti toni* — anonim; *Octavi toni* — anonim; *Quarti toni a voce pari* — Jean Lheritier.

<sup>51</sup> J. Kłobukowska. *Magnifikaty polifoniczne w polskich rękopisach XVI wieku*. Warszawa 1977 s. 8 (mps referatu).

<sup>52</sup> Rękopis ten zawierający ponad 10 kompozycji maryjnych spłonął w Warszawie (1944) Zob.: Z. M. Szweykowski. *Rozkwit wielogłosowości w XVI wieku*. W: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*. Kraków 1958 s. 146 - 147.

<sup>53</sup> Kłobukowska, jw. s. 7.

<sup>54</sup> Tamże s. 5.

czego nie należy uważać za rzecz niezwykłą, gdyż znamy przykłady zachowania się w innych krajach Europy pojedynczych *magnificat* takich mistrzów, jak Dunstable, Busnois, de Quatris czy Feragut i in.<sup>55</sup>

### 3. KOMPOZYCJE INSTRUMENTALNE OPARTE NA TEKSTACH LITURGICZNYCH

W obu naszych najobszerniejszych tabulaturach: Jana z Lublina i klasztoru Świętego Ducha znajdujemy kilka liturgicznych kompozycji maryjnych, przeznaczonych do wykonania na organy. Są to utwory zarówno twórców obcych, jak i rodzimych oraz anonimów. Wskazać tu można na *Stabat mater* i *Gloria* z dwóch *Missa de Beata Virgine* Josquina des Pres czy *Sicut lilium inter spinis* A. Brumela. Dodajmy, że wymienione kompozycje powstały w większości w dwudziestych lub trzydziestych latach XVI w., a intabulowane zostały w naszych źródłach zaledwie w 10 lub 20 lat później<sup>56</sup>, co chyba najlepiej świadczy, jak wielkie było w Polsce zapotrzebowanie na „nowości maryjne”. Z polskich nazwisk pojawia się jedynie Mikołaj z Krakowa, autor *Salve Regina* i być może także *Sub tuum praesidium*. Reszta utworów organowych (a jest ich większość) pochodzi od anonimów. Są to utwory oparte na *ordinarium missae*<sup>57</sup>, na *introitach*<sup>58</sup>, *sekwencjach*<sup>59</sup> i *antyfonach*<sup>60</sup>.

Na wzmiankę zasługują jeszcze dwa utwory o nie ustalonym zastosowaniu liturgicznym, a mianowicie L. Senfla *Ave Rosa sine spinis* oraz anonima *Sancta Maria*. Dla informacji wspomnieć trzeba, że w TJJL znajduje się nadto kompozycja Ph. Verdelota do tekstu włoskiego *Madonna 'l tuo vel viso*, powstała po 1523 r. Jej obecność w rękopisie dowodzi, że nasze kontakty z obcą twórczością maryjną nie ograniczały się bynajmniej do kręgu francuskiego i niemieckiego, ale obejmowały także muzyczną kulturę Italii.

Jest rzeczą charakterystyczną, że w grupie opracowań melodii chorałowych na organy uprzywilejowane były święta maryjne, co jest zgodne z regułą augustiańską, z którego to środowiska zakonnego pochodzi sławna TJJL<sup>61</sup>.

<sup>55</sup> Tamże s. 3, 5.

<sup>56</sup> B. Brzezińska. *Repertuar polskich tabulatur organowych w pierwszej połowie XVI wieku*. Warszawa 1978 s. 99 n. (mps pracy doktorskiej).

<sup>57</sup> *Kyrie eleison de Sancta Maria* i *Et in terra pax de Sancta Maria* (TJJL).

<sup>58</sup> *Salve Sancta parens* (TJJL).

<sup>59</sup> Dwa *Congaudent angelorum* (TBN i TJJL) jak również *Mittit ad virginem* (TJJL).

<sup>60</sup> *Gaude Dei Genetrix; Regina caeli laetare; Salve Regina* i *Sub tuum praesidium*.

<sup>61</sup> Brzezińska, jw. s. 146

W kontekście poruszonego problemu transkrypcji na organy kompozycji pierwotnie wokalnych interesować może jeszcze sprawa praktyki wykonawczej. W niektórych przypadkach była to niewątpliwie praktyka *alternatim*, to znaczy wykonywania pewnych fragmentów czysto instrumentalnie, innych zaś wokalnie-instrumentalnie, zarówno chóralnie, jak i solowo. W innych przypadkach określony utwór mógł być wykonywany dwojako: jako czysto organowy lub na chór z towarzyszeniem organów<sup>62</sup>. Stwierdzenia te rzucają światło na różnorodną i barwną formę wykonywania utworów wielogłosowych ku czci Matki Bożej.

#### 4. PIEŚNI W JĘZYKU POLSKIM

Wielogłosowe pieśni maryjne z tekstem polskim znane są już od końca XV w.<sup>63</sup> Nic dziwnego, że w XVI w. obserwujemy ich dalszy rozwój, choć nie tak bujny, jak w przypadku liturgicznych kompozycji maryjnych. Przyczyn tego dopatrywać się można między innymi w stanowisku synodów biskupich, które w obawie przed błędami reformacji nie dopuszczały do obrzędów kościelnych nowych pieśni w języku narodowym, hamując ich rozwój. Mimo w gruncie rzeczy nie sprzyjających warunków można sądzić, że wielogłosowa pieśń maryjna była kultywowana, zwłaszcza w środowiskach zakonnych. Jej zaś poziom artystyczny zależny był od kultury muzycznej określonego środowiska.

Z kręgu augustiańskiego wywodzą się dwa różne opracowania pieśni *O przenaślawniejsza Panno*, znanej zresztą w Polsce już od wieku XV<sup>64</sup>. Twórcą tych opracowań był przypuszczalnie Mikołaj z Krakowa. Utwór ten cechuje niezwykle kunsztowna budowa i urozmaicona faktura polifoniczna. Z kręgu benedyktynek staniąteckich wyszło kilka pieśni, dowodzących istnienia także nurtu amatorskiej twórczości maryjnej, uprawianej w klasztorach żeńskich. Są to 3 pieśni adwentowe, o których już wspomniano w części 1. Ich struktura muzyczna jest prosta i przejrzysta, jedno- lub dwuczęściowa. Także faktura opracowania utrzymana jest w najprostszej technice *nota contra notam*.

Blisko związana z kręgiem jezuickim była twórczość ks. S. Grochowskiego. Jemu zawdzięczamy powstanie jednego „z pierwszych w Polsce drukowanych śpiewników maryjnych”<sup>65</sup> z muzyką nadwornego lutnisty

<sup>62</sup> *Muzyka staropolska*. Red. H. Feicht. Kraków 1966 s. 379.

<sup>63</sup> Wystarczy tu wymienić *O Najdroższy Kwiatku panieńskiej czystości* i *Bądź wiesioła Panno czysta*.

<sup>64</sup> Brzezińska, jw. s. 153.

<sup>65</sup> M. Korolko. *Wstęp*. W: S. Grochowski. *Rytmy łacińskie dziwnie sztuczne*. Warszawa 1976.

Zygmunta III Wazy — Diomedesa Catona. Śpiewnik ten obejmuje pięć pieśni<sup>66</sup>, które również wykazują prostą budowę, śpiewną i bezpretensjonalną melodię, a utrzymane są w technice *nota contra notam*. Druga z tych pieśni *Witaj Gwiazdo morska* śpiewana jest do dzisiaj, choć z inną melodią.

\*

Nakreślony tu obraz wielogłosowej twórczości maryjnej XVI w. jest tylko częściowy. W rzeczywistości musiała być ona bogatsza i barwniejsza, o czym świadczy choćby wykaz utworów maryjnych w zaginionym *Cantionale* z 1589 r. Zdekompletowany stan źródeł, jakimi dysponujemy, oraz brak szczegółowych badań nad wzmiankowanymi utworami nie pozwolił na pełniejszą charakterystykę i ocenę wartości artystycznej poszczególnych kompozycji. W każdym razie dzieła te wolno uznać za określony etap rozwojowy polifonicznej twórczości maryjnej w Polsce. Oczywiście, nie potrafimy na razie jasno powiedzieć, w jakim stopniu przygotowały one powstanie prawdziwych już arcydzieł w rodzaju 12-głosowego *Magnificat* czy 4-głosowego motetu *O gloriosa Domina* lub 7- i 8-głosowych wokalnie-instrumentalnych ofertoriów maryjnych Mikołaja Zieleńskiego, reprezentujących polifonię okresu przejściowego między renesansem a barokiem. Wykrycie związków, a może nawet zależności, między przedstawionym dorobkiem muzycznym XVI wieku a dziełami Zieleńskiego powinno stać się wdzięcznym przedmiotem przyszłych badań. Zamykamy więc obecne uwagi stwierdzeniem, że twórczość maryjna XVI wieku nie tylko była kontynuowana w następnym stuleciu, ale coraz bardziej zyskiwała na randze i blasku. Świadczy ona najdobitniej o nieprzerwanej czci narodu polskiego dla swojej Królowej.

#### KULTUS MUTTER GOTTES IN DER MUSIKKULTUR POLENS IM 16. JAHRHUNDERT

#### Z u s a m m e n f a s s u n g

Kultus Mutter Gottes in der Musikkultur Polens im 16. Jahrhundert offenbart sich im Gesang und im Komponieren sowohl der einstimmigen lateinischen Gesänge, als auch der polnischen Marienlieder sowie vielstimmigen Kompositionen.

<sup>66</sup> Są to: *Umyśle mój, miej zwyczaj swój* (*Omni die*); *Witaj gwiazdo morska* (*Ave maris stella*); *Którego niebo i morze* (*Quem terra pontus aetera*); *Chwalebna i zacna Pani* (*O gloriosa Domina*); *Wspomnij Zbawicielu sobie* (*Memento salutis auctor*). Zob. Z. M. Szwejkowski, jw. s. 147.

Einstimmige lateinische Gesänge, die vor allem während der Prozession oder während der heiligen Messe vorgetragen wurden, umfaßen Marienantiphonen sowie Sequenzen. Fünfzehn Sequenzen wurden von polnischen Verfassern aufgeschrieben. Ein Verrat der polnischen Marienlieder ist im 16. Jht. mit 60 neuen Musikstücken bereichert worden. Am meisten bildeten sie Übersetzungen oder Paraphrasen der Sequenzen, Hymnen sowie lateinischen Antiphonen. Die Hauptverfasser und Verbreiter dieser Lieder waren Franziskanermönche (sogenannte Bernhardinermönche), Jesuiten sowie die Dichter, die mit dem letzten Klosterkreis (St. Grochowski) eng verbunden waren.

Die vielstimmigen Musikstücke wachsen zahlenmäßig im 16. Jht. empor. Sie wurden hauptsächlich zum Gebrauch der Dom-, Kollegiatkirchen und Klosterchöre aufgeschrieben. Besondere Verdienste in diesem Gebiet hatte eine Musikkapelle der Wawel Rorantisten. Die vielstimmigen Kompositionen umfassen: Motetten und Messen, die die polnischen Verfasser: T. Szadek, M. Paligon, W. Gawara-Gutek und besonders Sebastian aus Felsztyn gebildet haben; Marienantiphonen und 6 „Magnificat“ Werke oder Musikstücke (drei aus ihnen sind der französischen Abstammung), Instrumentalwerke so der polnischen (Nikolaus aus Lublin) wie auch der fremden Meister, sowie der Lieder mit polnischem Text. Vielstimmige Marienlieder entstanden hauptsächlich auf der Augustiner und Jesuiten Veranlassung.

Mariens vielstimmige Musikwerke des 16. Jhts. waren eine Fortsetzung der Musiktradition des vorigen Jahrhunderts, sowie eine neue Etappe, die reichlicher war, als beweisen das, die aufbewahrten Musikwerke.

Aus dem Gesichtspunkt der Komponistentechnik bereitete es eine Grundlage zur Entstehung der wahren Musikstücke der polnischen Marienmusiklieder mit dem Anfang des 17. Jahrhunderts von Mikołaj Zieliński vor.

*übersetzt von Jan Dmochowski*