



Liturgia Sacra 18 (2012), nr 2, s. 495–512

KS. STANISŁAW GARNCZARSKI
Kraków – Tarnów, UPJP II

ZBIÓR PIEŚNI DO NAJŚWIĘTSZEJ MARYI PANNY NIEPOKALANIE POCZĘTEJ...

KS. FRANCISZKA WALCZYŃSKIEGO
Studium teologiczno-muzykologiczne

Ogłoszenie w 1854 r. przez papieża Piusa IX dogmatu o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Maryi Panny było uwieńczeniem wielowiekowej drogi odkrywania tej prawdy w myśli Kościoła. Wydarzenie to stało się także przyczyną powstawania czy pogłębiania różnych form pobożności maryjnej, w tym poszerzania skarbcza pieśni o tej tematyce.

1. Kult maryjny w tajemnicy Niepokalanego Poczęcia

Sobór Watykański II daje świadectwo, że kult Matki Bożej

zawsze istniał w Kościele — choć zgoła wyjątkowy, różni się w istotny sposób od kultu uwielbienia, a jednocześnie jak najbardziej sprzyja temu kultowi, który jest oddawany Słowu wcielonemu na równi z Ojcem i Duchem Świętym¹

Jeszcze dalej idzie papież Paweł VI, stwierdzając w adhortacji *Marialis Cultus*: „Pobożność Kościoła do Najświętszej Maryi Panny leży w samej naturze kultu chrześcijańskiego”². Wskazując na bezcenny skarb, którego walor zaakceptowały

¹ KK 66.

² PAWEŁ VI, adhortacja Apostolska *Marialis Cultus*, 1974, nr 56.

doświadczenia Kościoła na przestrzeni dwu tysiącleci, przyjmuje za prawdę, iż po-
 bożność maryjna owocuje zbawczo w życiu Ludu Bożego³.

Ogłoszony jako jeden z ostatnich dogmat o Niepokalanym Poczęciu mówi, iż

Maryja została „ubogacona od chwili poczęcia blaskiem szczególnej świętości”; świę-
 tość ta pochodzi w całości od Chrystusa; jest Ona „odkupiona w sposób wznioślejszy
 ze względu na zasługi swego Syna”. Bardziej niż wszystkie inne osoby stworzone Ojciec
 napełnił Ją „wszelkim błogosławieństwem... na wyżynach niebieskich — w Chrystu-
 sie” (Ef 1,3). Wybrał Ją „z miłości przed założeniem świata, aby była święta i nieska-
 lana przed Jego obliczem”⁴

Sięgając do początków kształtowania się doktryny o Niepokalanym Poczęciu, na-
 leży przyjąć, iż już w VIII w. na Wschodzie św. Andrzej z Krety, św. German z Kon-
 stantynopola i św. Jan z Damaszku dostarczają ważnych świadectw odnośnie do
 początkowej świętości Maryi⁵. Z tego też czasu pochodzi święto *Conceptio s. Annae
 matris Dei Genitricis*, które oficjalnie przyjęto na Wschodzie w 1166 r.⁶ Ze Wscho-
 du święto przeszło do Italii (IX w.), następnie do Anglii (XI w.). Za pierwszego teo-
 loga Niepokalanego Poczęcia uznaje się Eadmera, mnicha z Canterbury (XII w.),
 którego argumentem było: *potuit, decuit, fecit* (Bóg mógł, było stosownym, uczynił
 to)⁷ W 1447 r. papież Sykstus IV zatwierdził oficjalnie święto i mszę, która zawie-
 rała potwierdzenie tego przywileju. Zaś w 1661 r. Aleksander VII opublikował bullę
Sollicitudo o Niepokalanej⁸. Papież Klemens XI (1700–1721) rozciągnął święto
 obowiązkowo na cały Kościół⁹. Dopełnieniem rozwoju powyższej doktryny stało
 się ogłoszenie przez Piusa IX bullą *Ineffabilis* dogmatu o Niepokalanym Poczęciu
 Najświętszej Maryi Panny.

W Polsce już w I poł. XV w. święto było nakazane i uroczyste je obchodzono,
 a w wieku następnym czasem nawet dodawano do niego oktawę¹⁰. 100 lat później
 kaznodzieja przy kościele św. Anny w Krakowie oraz profesor Akademii Krakow-
 skiej Jan z Szamotuł zawarł w swych kazaniach *summę* ówczesnej doktryny immaku-
 listycznej, m.in. w oparciu o *Mariale* Bernardyna de Bustis¹¹. W kazaniu *O poczęciu
 Przenajczystszej Dziewicy Panny Maryjej* Jana z Szamotuł czytamy:

³ Por. S.C. NAPIÓRKOWSKI, *Mariologia po Soborze Watykańskim II*, w: *Matka mojego Pana*, Opole 1988, s. 21–22.

⁴ KKK 492.

⁵ L. MELOTTI, *Maryja i Jej misja macierzyńska. Zarys teologii maryjnej*, tł. T. Siudy, Kraków 1983, s. 74.

⁶ I. PAWLAK, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2001, s. 421.

⁷ MELOTTI, *Maryja i Jej misja macierzyńska*, s. 75.

⁸ *Tamże*, s. 76.

⁹ PAWLAK, *Muzyka liturgiczna*, s. 421.

¹⁰ *Tamże*.

¹¹ R. MAZURKIEWICZ, *Świętej Trojce Miłośnica Maryja a Trójca Święta w średniowiecznym piśmiennictwie polskim*, w: T. SIUDY, K. PEK (red.), *Trójca Święta a Maryja. Materiały z sympozjum mariologicznego zorganizowanego przez Polskie Towarzystwo Mariologiczne*, Częstochowa, 6–8 września 1999 roku, Częstochowa 2000, s. 320.

Ta miła Panna od wieków w Bostwie stworzona od najbłogosławniejszej Trojce Świętej i obrana ze wszego stworzenia Boskiego najszlachetniejsza, i poczęta trojako w Bostwie przed wszemi wieki¹².

Pierwe jej poświęcenie od wieków wiecznych od najwyższej Trojce Świętej, iż nigdy w grzech pierworodny ani potym w żadny wpaść nie miała¹³.

To nauczanie kaznodziejów trwało przez wieki i utrzymywało wśród wiernych w Polsce prawdę o Niepokalanym Poczęciu Maryi. Wśród wielu swoich wydawnictw, nie tylko, jak się okazuje, nutowych, ks. Franciszek Walczyński napisał także książeczkę zawierającą rozważania o Matce Bożej¹⁴. Píše w niej także o tajemnicy Niepokalanego Poczęcia:

Już sama zapowiedź, którą Bóg ogłosił w raju zaraz po upadku pierwszych naszych rodziców, a która nikogo innego tyczyć się nie może, tylko Najśw. Marji Panny, jako tej niewiasty, która jako niepokalanie poczęta, będzie w wiecznej nieprzyjaźni z szatanem, starodawnym wężem, dusz naszych nieprzyjacielem i przez Syna swego, Jezusa Chrystusa, zetrze głowę jego i wyrwie z rąk jego berło panowania nad grzeszną ludzkością, jest najradośniejszą nowiną i jakby pierwszą ewangelją na pierwszych zaraz kartkach Pisma św. Starego Zakonu. A jakże śliczne i dosadne są te porównania Najśw. Marji Panny, niepokalanej Dziewicy-Matki, z liljami polnemi między cierniami, z jutrzienką zaranną, słońcem, księżycem i gwiazdami, z ogrodem, źródłem wód żywych, bramą niebieską zamkniętą, do której nikt przystępu nie ma, tylko Syn Boży, który Ją niepokalaną uczynił, aby Matką Jego być mogła, który „jako Król niebieski pożądał Jej śliczności” Ps 44, 12 — właśnie z powodu Jej niepokalanośi¹⁵.

Słowa ks. Walczyńskiego świadczą, iż żył on prawdą o Niepokalanym Poczęciu Maryi i z radością szerzył Jej kult w tajemnicy Niepokalanego Poczęcia także pieśnią.

2. Rys biograficzny ks. Franciszka Walczyńskiego

Franciszek Walczyński, kapłan diecezji tarnowskiej, żyjący na przełomie XIX i XX w. (20 XII 1852 r. – 12 VII 1937 r.), wielki działacz na polu muzyki kościelnej, muzyk, kompozytor, pedagog¹⁶, pochodził z Żywca, w którym także uczęszczał do szkoły podstawowej. Dalsze nauki pobierał w Tarnowie. Po zdaniu matury wstąpił do Wyższego Seminarium Duchownego, gdzie studiował teologię. W 1876 r. przyjął święcenia kapłańskie, po czym został skierowany do posługi duszpasterskiej w parafii Limanowa, a następnie przy tarnowskiej katedrze. Od wczesnej młodości roz-

¹² L. MALINOWSKI, *Magistra Jana z Szamotuł, dekretów doktora, Paterkiem zwanego, Kazania o Maryi Pannie Czystej z kodeksu toruńskiego*, „Sprawozdania Komisji Językowej AU” 1 (1880), s. 29.

¹³ *Tamże*, s. 38.

¹⁴ F. WALCZYŃSKI, *Co mówi Duch Święty o Najśw. Marji Pannie w Piśmie św. Starego i Nowego Zakonu? Pobożne o Matce Bożej rozważania*, Tarnów 1932.

¹⁵ *Tamże*, s. 8–9.

¹⁶ Dokładniejszy jego życiorys ukazuje artykuł: S. GARNCZARSKI, *Ks. Franciszek Walczyński — tarnowski kompozytor muzyki religijnej*, „Tarnowskie Studia Teologiczne” 21 (2002), nr 1–2, s. 331–248.

wijał swoje talenty muzyczne, najpierw pobierając prywatne lekcje muzyki, a później samodzielnie zdobywając wiedzę i umiejętności czy to z literatury, czy też podróżując do takich ówczesnych ośrodków muzycznych, jak Berlin, Wiedeń, Monachium, Praga, Ratyzbona. Wszędzie szukał dobrych wzorców, które przejmował w swojej działalności. Był autodydakta w dziedzinie muzyki. W Tarnowie pełnił funkcję dyrygenta chóru katedralnego, uczył śpiewu w Instytucie Sióstr Urszulanek oraz w Wyższym Seminarium Duchownym. Był jednym z inicjatorów powstałego w Tarnowie w 1887 r. „Towarzystwa ku wspieraniu muzyki kościelnej w diecezji Tarnowskiej pod wezwaniem św. Wojciecha” i bardzo aktywnie działał w jego strukturach.

Ogromną część jego działalności na polu muzyki stanowi kompozycja. Tworzył nowe pieśni kościelne, zarówno jednogłosowe, jak i opracowania wielogłosowe na chóry, oraz utwory organowe. Większość swoich kompozycji i opracowań wydawał drukiem.

3. *Pieśni do Najświętszej Maryi Panny Niepokalanie poczętej...*

Wśród wielu wydawnictw ks. Walczyńskiego znajdujemy wydany „Na pamiątkę 50-letniej rocznicy ogłoszenia dogmatu Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny (1854–1904)”¹⁷ zbiorek 12 pieśni, zatytułowany: *Pieśni do Najświętszej Maryi Panny Niepokalanie poczętej...* Został on wydany w Tarnowie w 1904 r., natomiast wydrukowany w drukarni C.G. Rödera z Lipska. Pozwolenie na druk wydał Konsystorz Biskupi w Tarnowie w dniu 9 września 1904 r. Podpisany jest Biskup Leon (w domyśle: Wałęga).

Pieśni zawarte w śpiewniku, to:

1. *Ciebie na wieki*
2. *Gwiazdo jasności*
3. *Matko niebieskiego Pana*
4. *Między gwiazdami*
5. *Prześliczna Panno*
6. *Ty, któraś pięknie dni swoje skończyła*
7. *Witaj święta i poczęta niepokalanie*
8. *W pierwszym momencie*
9. *Wzmocnij usta twoje*
10. *Zawitaj Cóрко*
11. *Ziemia ożyła*
12. *Dobra noc Ci, Pani świata.*

¹⁷ *Pieśni Najświętszej Maryi Panny Niepokalanie poczętej na dwa równe głosy ułożył Ks. Franciszek Walczyński kanonik katedralny, Op. 72, Tarnów 1904.*

Pierwszy pojawiający się problem w pracy badawczej nad zawartością śpiewnika, to określenie, które pieśni Walczyński zastał już funkcjonujące i tylko je opracował, a które są jego autorstwa. Być może badania źródłowe pozwolą nam to ustalić.

3.1. Podstawa źródłowa

Metodą służącą określeniu, które utwory już funkcjonowały w czasach ks. Franciszka Walczyńskiego, które podejmował i opracowywał wielogłosowo, będzie odnalezienie ich we wcześniejszych źródłach. Po przeprowadzeniu badań na wybranych zbiorach istniejących przed 1904 r. już można wysnuć pewne wnioski. Niektóre pieśni zawarte w zbiorze Walczyńskiego cieszyły się już długim żywotem, nawet kilkusetletnim, np. pieśń *Gwiazdo jasności*, którą znajdujemy już w XVII-wiecznym zbiorze S.S. Jagodyńskiego¹⁸ (1638 r.). Co prawda, jest tam zawarty jedynie tekst, ale i on już świadczy o istnieniu oraz funkcjonowaniu śpiewu. Podobnie tekst tej pieśni znajdujemy w XVIII-wiecznych drukach: *Kancyonat pieśni nabożnych* wydany w 1721 r.¹⁹ oraz *Pieśni Katolickie* z 1754 r.²⁰ W zbiorach tych pojawiają się też pieśni *Ty, któraś pięknie dni swoje skończyła*²¹ oraz *Zawitaj Córko Ojca przedwiecznego*²². W źródłach XIX-wiecznych, a dokładnie w *Kancjonale* z 1818 r., spotykamy pieśń *Witaj święta i poczęta niepokalanie*²³, natomiast w *Śpiewniku Mioduszewskiego* znajdujemy po raz pierwszy trzy pieśni: *Ciebie na wieki*²⁴, *Matko niebieskiego Pana*²⁵ oraz *Wzmocnij usta twoje*²⁶. Są one opatrzone zapisem nutowym. Także niektóre starsze pieśni umieszczone są w zbiorze Mioduszewskiego, gdzie zawarto także ich zapis nutowy. Będzie o nich mowa w dalszej części opra-

¹⁸ S.S. JAGODYŃSKI, *Pieśni katolickie nowo reformowane. Z polskich na łacińskie, a z łacińskich na polskie przełożone, niektóre też nowo złożone*, Kraków [1638], s. 124.

¹⁹ *Kancyonat pieśni nabożnych według obrzędów Kościoła Świętego Katolickiego na uroczystości całego roku z przydatkiem wielu nowych, sporządzony y wydany, cum gratia & privilegio S. R. M. w Krakowie w Drukarni Jakuba Matyaskiewicza Roku Pańskiego 1721*, s. 385–387.

²⁰ *Pieśni katolickie według obrzędów Kościoła Ś. Rzymskiego na uroczystości całego roku z przydatkiem nabożnych wielu nowych o różnych świętych Pańskich*. Świeżo wydane. W Krakowie w Drukarni Akademickiej Roku Pańskiego 1754, s. 399–400.

²¹ *Kancyonat pieśni nabożnych*, s. 398–400; *Pieśni katolickie*, s. 413–415.

²² *Kancyonat pieśni nabożnych*, s. 410–413; *Pieśni katolickie*, s. 418–421.

²³ *Kancyonat albo pieśni nabożne według obrządku Kościoła S. Katolickiego na uroczystości całego roku, z przydatkiem wielu nowych o różnych Świętych Pańskich*, Nowo wydane za pozwoleniem starszych w Krakowie w Drukarni Akademickiej, Roku 1818, s. 364–366.

²⁴ M.M. MIODUSZEWSKI, *Śpiewnik Kościelny czyli pieśni nabożne z melodyjami w kościele katolickim używane a dla wygody kościołów parafialnych przez X. M. M. Mioduszewskiego Zgrom. XX. Miss. Zebrane*. Kraków w Drukarni Stanisława Gieszkowskiego. Jest to śpiewnik z 3 dodatkami wydrukowanymi w latach: 1841, 1843, 1850 [1838], s. 192–193.

²⁵ *Tamże*, s. 199–200.

²⁶ *Tamże*, s. 489–490.

cowania. Kolejna pieśń, *W pierwszym momencie*, pojawia się pierwszy raz w *Śpiewniku kościelnym domowym* Piekoszowskiego z 1850 r.²⁷

W aspekcie melodii autorstwa T. Klonowskiego jest pieśń *Prześliczna Panno*, zawarta w tomie II zbioru Klonowskiego²⁸ z 1867 r. Jest tam umieszczona notka, iż pieśń ta najprawdopodobniej pojawiła się pierwszy raz w nr. 18 czasopisma „Przyjaciel Ludu Katolickiego” z 1856 r., a autorem słów jest ks. F. Kociński²⁹. Do XIX-wiecznych pieśni należą też: *Ziemia ożyła*³⁰, *Między gwiazdami*³¹ oraz *Dobra noc Ci, Pani świata*³², które znajdujemy w *Zbiorze pieśni nabożnych katolickich*, wydanym w 1871 r., oraz śpiewniku *Melodie do zbioru pieśni nabożnych katolickich*, wydanym w 1889 r. Obydwa zbiory ukazały się w Pelplinie.

Jak można zauważyć, wszystkie pieśni zamieszczone przez Walczyńskiego w zbiorze *Pieśni do Najświętszej Maryi Panny Niepokalanie poczętej...* w warstwie tekstowej zostały przejęte ze zbiorów wcześniejszych, natomiast kwestia melodii wymaga dalszych badań — czy są one także przejęte, czy może ułożone przez ks. Walczyńskiego. Ponadto najstarszym pieśniom — z XVII i XVIII w. — trudno przypisać autora tekstu. Wiemy, na podstawie dostępnych źródeł, iż najstarsze pieśni: nr 2, 6 i 10 zostały wydane drukiem w Krakowie, dzięki czemu można sądzić, iż terenem największego ich oddziaływania była Polska południowo-wschodnia. Podobny teren obejmowały swoim zasięgiem następujące pieśni XIX-wieczne, wydane też w Krakowie: nr 1, 3, 7 i 9. Natomiast w XIX w. na Śląsku ukazała się pieśń nr 8, w Wielkopolsce (w Poznaniu) wydano drukiem pieśń nr 5, w Pelplinie zaś nr 4, 11 i 12. Walczyński korzystał więc ze źródeł pochodzących z różnych ośrodków, nie tylko południowo-wschodniej Polski, gdzie sam działał.

²⁷ K. PIEKOSZOWSKI, *Dostateczny śpiewnik kościelny i domowy wraz z książką modlitewną z polecenia Jaśnie WW. XX. Biskupów wrocławskich dla wygody katolików z różnych ksiąg i śpiewników zebrany i ułożony*. Nakładem wydawcy [Karola Piekoszowskiego], Drukiem Teodora Heneczka, w Niemieckich Piekarach, R. 1850, s. 751–752.

²⁸ T. KLONOWSKI, *Szczęble do nieba czyli zbiór pieśni z melodyjami w Kościele rzymsko-katolickim od najdawniejszych czasów używanych, uskuteczniiony przez Teofila Klonowskiego nauczyciela przy Król. katol. naucz. Seminarium w Poznaniu*. Nakładem i czcienkami Ludwika Merzbacha, t. II, Poznań 1867, s. 1070–1071.

²⁹ *Tamże*.

³⁰ SZ. KELLER, *Zbiór pieśni nabożnych katolickich do użytku kościelnego i domowego*, Pelplin 1871, s. 452; J. MAZUROWSKI, *Melodie do zbioru pieśni nabożnych katolickich do użytku kościelnego. Ułożone do grania na organach i śpiewania na cztery głosy*. Nakładem księgarni E. Michałowskiego w Pelplinie 1889², s. 192.

³¹ KELLER, *Zbiór pieśni*, s. 471; MAZUROWSKI, *Melodie do zbioru*, s. 200.

³² KELLER, *Zbiór pieśni*, s. 475–476; MAZUROWSKI, *Melodie do zbioru*, s. 201.

3.2. Teksty

Forma muzyczna pieśni nie może być badana bez uwzględnienia warstwy tekstowej. Warstwa tekstowa i muzyczna współdziałają ze sobą w sposób ściśle³³. Dlatego ukazanie struktury warstwy tekstowej będzie pomocne w ukazaniu formy muzycznej pieśni.

Badane utwory zawarte w zbiorze opracowanym przez F. Walczyńskiego są pieśniami o budowie zwrotkowej. Rozpiętość liczby zwrotek sięga: od 4 (nr 3, 4, 8), poprzez 5 (nr 1, 9 i 11), 8 (nr 7), 9 (nr 12), 10 (nr 5), 11 (nr 2), 12 (nr 10) do 14 zwrotek (nr 6). Najwięcej, bo po trzy pieśni ujęte są odpowiednio w układy cztero- i pięciozwrotkowe. Po jednej pieśni pozostałe. Jak można się zorientować, najwięcej zwrotek posiadają pieśni najstarsze: XVII-wieczna (nr 2) — 11 strof i XVIII-wieczne (nr 6 i 10) — odpowiednio 14 i 12.

Metryczność tekstów pieśni do Niepokalanego Poczęcia jest różnorodna i nie zawsze regularna. Są one złożone ze strof: cztero- (nr 2, 4, 5, 6, 10, 11), pięcio- (nr 3), sześćcio- (nr 7, 9), siedmio- (nr 1, 8) i dziesięciowersowych (nr 12). Czterowersowe cechują się dosyć dużą regularnością. Schematy metryczne są następujące: 10 + 5 + 10 + 5 (nr 2), 11 + 11 + 11 + 11 — izosylabiczny czterowers oparty na jedenastozgłoskowcu, oraz cztery pieśni ujęte w formie strofy safickiej: 11 + 11 + 11 + 5 (nr 5, 6, 10, 11).

Pięciowers występuje tylko w jednej pieśni (nr 3) i cechuje go schemat: 8 + 8 + 8 + 8 + 3. Końcowe dopowiedzenie nie jest powtarzaniem tego samego zwrotu, a jedynie słowa — „Maryja”, będące uwieńczeniem całego utworu, skierowanego przecież do Matki Bożej. Sześciowers znalazł się w dwóch pieśniach (nr 7 i 9), gdzie widzimy różnorodne schematy metryczne: 13 + 13 + 7 + 7 + 8 + 5 (nr 7) i 11 + 7 + 11 + 7 + 10 + 11 (nr 9). Zwłaszcza pierwszy nie wykazuje regularności, posługując się coraz krótszymi wersami. Układ siedmiowersowy znalazł zastosowanie także w dwóch pieśniach, w których schemat metryczny też cieszy się dużą dowolnością: 11 + 8 + 11 + 8 + 11 + 11 + 8 (nr 1) i 11 + 7 + 11 + 7 + 10 + 10 + 8 (nr 8). Jedna pieśń została napisana jako dziesięciowers, a jej schemat metryczny jest następujący: 8 + 6 + 8 + 6 + 8 + 8 + 3 + 8 + 8 + 6. Wersy są naprzemian 8- i 6-zgłoskowe, z tym, że ta naprzemienność została kilka razy zaburzona przez powtórzenie ośmiogłoskowca oraz wtręt 3-zgłoskowca.

Podsumowując budowę wersową należy zauważyć, iż badane pieśni zostały skonstruowane przy pomocy dłuższych wersów. Ogólnie odnotowano:

- 16 wersów 13-zgłoskowych,
- 182 wersy 11-zgłoskowe,

³³ P. WIŚNIEWSKI, *Pieśni pasyjne w żywej tradycji kurpiowskiej. Charakterystyka gatunku*, „Annales Lublinenses Pro Musica Sacra” 2 (2011), nr 2, s. 149.

- 35 wersów 10-zgłoskowych,
- 97 wersów 8-zgłoskowych,
- 34 wersy 7-zgłoskowe,
- 27 wersów 6-zgłoskowych,
- 71 wersów 5-zgłoskowych,
- 13 wersów 3-zgłoskowych.

Widać, iż najwięcej razy został użyty 11-zgłoskowiec oraz 8-zgłoskowiec. Te dwie miary metryczne były bardzo popularne, a H. Windakiewiczowa³⁴ pisze, że często spotykała w swych badaniach podwójne wersje tych samych śpiewów: 7- i 8-zgłoskowe oraz 11-zgłoskowe. Okazuje się, że nierzadkim był zwyczaj w pewnym okresie modernizowania 7- i 8-zgłoskowca, przekształcając go na 11-zgłoskowiec. W powyższych pieśniach tej tendencji nie dostrzegamy. Natomiast pod względem struktury wersyfikacyjnej przeważają strofy heterosylabiczne. Właściwie w zbiorze przebadanych śpiewów znajduje się tylko jedna pieśń (nr 4) o strukturze strof izosylabicznej. Inna pieśń (nr 3) posiada tok izosylabiczny, zakłócony przez jeden wers 3-zgłoskowy zamykający strofę.

Funkcjonujące w badanym materiale rymy można rozważyć pod kątem ich rodzaju oraz sposobu występowania. Najwięcej miejsca zajmują rymy dokładne, co może świadczyć, iż teksty są w swojej wewnętrznej strukturze bardziej zwarte zarówno pod względem rytmiki, jak i współbrzmienia. Jednakże pojawiają się czasem rymy niedokładne, posiadające współdźwięczność, polegającą jedynie na podobieństwie odpowiedników o różnej skali odchyień, np. „lilia – Marya” (nr 2), „Matką – dziatkom” (nr 5), „godzina – Syna”, „skończyli – odprawili” (nr 6), „Lilia – Marya”, „jedynie – godzinie” (nr 12). Jest to pewien rodzaj asonansu.

Ze względu na sposób występowania zdecydowanie górują rymy parzyste nad naprzemiennymi (krzyżowymi). Schematy występowania rymów w strofach ukazują pewną różnorodność: najczęściej występuje układ aabb, obejmując wszystkie wersy strofy (nr 4, 5, 6, 11), nie obejmujący wszystkich wersów układ aabb- (nr 3), aabb-- (nr 7), układ naprzemienny abab-- (nr 9), układ mieszany, łączący rymy parzyste i naprzemienne ababcc- (nr 1, 8), ababcc-dd- (nr 12). Pieśń nr 10 zawiera dwie strofy (1 i 11) w układzie aaaa, pozostałe natomiast aabb.

Rymy występują też w wersach, które posiadają średniówkę, pomiędzy pierwszą a drugą częścią wersu, np. 10 (5 + 5) „Gwiazdo jasności, Panno czystości”; „Jezu ucieszny, w smutku pocieszny” (nr 2), 8 (4 + 4) „Czas niemały, gdy świat cały” (nr 3), „Witaj święta, wniebowzięta” (nr 7), 11 (6 + 5) „Jedyna przejrzana, Niepokalana” (nr 9). W ostatnim przykładzie możemy zauważyć średniówkę w układzie 6 + 5, co jest odwrotnością utrwalonego w poezji polskiej poglądu, iż systemy średniówkowe w jedenastozgłoskowcu to: 5 + 6. W badanej pieśni (nr 9) pieśni

³⁴ H. WINDAKIEWICZOWA, *Studia nad wierszem i zwrotką poezji polskiej ludowej*, (Rozprawy Akademii Umiejętności, Wydział Filologiczny, Serya III, Tom VII), Kraków 1913, s. 246.

schemat odwrotny (6 + 5) wskazuje słowo: „Niepokalana”, będące pewnego rodzaju zawołaniem podsumowującym prośby kierowane do Maryi w zwrotce.

Ponadto w budowie pieśni można dostrzec jeszcze inne cechy charakterystyczne. W pieśni *Gwiazdo jasności* w strukturze zwrotek spostrzegamy pewną prawidłowość, mianowicie oprócz pierwszego wersetu, który się zmienia za każdym razem, pozostałe trzy wersy występują w dwóch wersjach następujących na przemian, które można by uznać za refren:

Tyś jest wonny kwiat!	Tyś jest wonny kwiat!
Śliczna lilia, Panno Marya,	Jezu najmiłszy, Synu Maryi.
Módl się za nami.	Racz nas wysłuchać.

Pierwsza wersja skierowana do Maryi kończy się wezwaniem: „Módl się za nami”, natomiast druga, skierowana do Jezusa — wezwaniem: „Racz nas wysłuchać”. Odpowiednio do przywołanego tytułu obie wersje występują na przemian. Tytuły maryjne to: Gwiazda jasności, Panna czystości, Matka łitości, studnia słodkości, Matka Boska, uliczka rajska, Grzechu nie winna, cudności pełna, Matka jedyna. Tytuły odnoszące się do Jezusa to: Jezus ucieszny, w smutku pocieszny, Król niebieski, Pan anielski, Darów szafarz i dusz lekarz, Jezus najmiłszy, Syn Maryi, Jezus ciepły, „miłościwy”. W ostatniej zwrotce autor zawarł prośbę zarówno do Jezusa, jak i Maryi:

11. Racz nam dać, Panie, w niebie mieszkanie!
Tyś jest wonny kwiat!
Śliczna lilia, Panno Marya,
Módl się za nami!
Amen.

3.3. Melodie

Druga warstwa pieśni to melodie. W ich analizie należy wziąć pod uwagę właściwości architektoniczne, interwałikę, rytmikę oraz tonalność.

Zanim jednak to uczynimy, warto określić, które melodie są autorstwa samego ks. Walczyńskiego.

3.3.1. Identyfikacja melodii autorstwa ks. Franciszka Walczyńskiego

Wcześniej już została ukazana podstawa źródłowa dla badanych pieśni. Okazało się, że wszystkie pod względem tekstu już istniały wcześniej, więc nie są autorstwa ks. Walczyńskiego. W tym momencie powstaje pytanie, czy zamieszczone w badanym zbiorze melodie też są wcześniejszego pochodzenia, czy może są autorstwa ks. Walczyńskiego. Po przeprowadzonych badaniach okazuje się, że ta druga teza sprawdza się w stosunku do większości zawartych w śpiewniku pieśni. Na 12 pieśni 8 (nr 2, 4, 5, 6, 9, 7, 11, 12) posiada melodię nie spotykaną we wcześniejszych źródłach albo nie spotykaną w ogóle w innych, dostępnych autorowi opracowania, zbiorach. Stąd można wnioskować, że ich autorem jest najprawdopodobniej

ks. Franciszek Walczyński. Melodie 3 pieśni zostały zidentyfikowane w źródle wcześniejszym — śpiewniku Mioduszewskiego: (nr 1, 3, 7). Te Walczyński jedynie opracował dwugłosowo. Melodia pieśni nr 10 okazuje się zaczerpnięta z innej pieśni, mianowicie *Ty, którego gorzko na krzyżu umierał*, natomiast melodia pieśni nr 8 nie została w ogóle w innych źródłach odnaleziona.

Spośród zidentyfikowanych pieśń *Ciebie na wieki* posiada co najmniej 2 melodie, przy czym jedna z nich swój archetyp czerpie ze źródeł czeskomorawskich³⁵. Pieśń *Witaj święta i poczęta* jest opatrzona aż trzema melodiami, z tego trzecia to prosta kontrafaktura regularna pieśni *Witaj Pani, my poddani*³⁶.

3.3.2. Architektonika

Badane pieśni są utworami zwrotkowymi, na których formę i strukturę zwrotki muzycznej ma wpływ budowa wersów i ich wewnętrzne rozczłonkowanie.

Na ogół spotykamy budowę dwuczęściową oraz trzyczęściową. W pierwszym rodzaju melodie składają się z dwóch zdań pozostających ze sobą w relacji poprzednika i następnika. Jest to typ formy o podobnych członach melodycznych (AA₁): nr 7, o układzie fraz: aaba, stosowanym najliczniej (przykł. 1)³⁷. Struktura jest symetryczna, złożona z dwóch zdań 8-taktowych, każde z nich składa się z dwóch fraz 4-taktowych, łączących się w tym przypadku ze strofą sześciowersową.

Przykład 1.

Wi taj! świę - ta i po - czę ta nie po - ka
Ma ry - a. śli czna li - li a. na sze ko
la cha nie! nie! Wi taj czy sta Pa - nien - ko.
Naj ja - śniej - sza Ju - trzen - ko. Wi taj świę - ta,
wnie bo - wzię ta, Nie po ka la na!

³⁵ I. PAWLAK, *Pieśni o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Maryi Panny w polskich przekazach śpiewnikowych XX i XXI wieku*, w: D. MASTALSKA (red.), *Niepokalane Poczęcie i życie chrześcijańskie. Materiały z sympozjum mariologiczno-maryjnego, Niepokalanów, 15–17 października 2004 roku*, Częstochowa – Niepokalanów 2005, s. 203.

³⁶ Tamże, s. 204.

³⁷ B. BARTKOWSKI, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, Kraków 1987, s. 160.

Innym rodzajem budowy dwuczęściowej jest układ o różnych częściach (AB): nr 2, 3, 4, łączących się z odmianami strof cztero- i pięciowersowych (przykł. 2).

Przykład 2.

Mię - dzy gwia - zda mi zba - wie nia Ju trzen - ko,
 Świ tasz w po - czę ciu bez zma - zy, Pa nien ko!
 I w ży - ciu Two jem nie po - stał grzech w To - bie,
 Stąd Cię za Ma tkę wy - brał Je - zus So bie.

W wyżej zacytowanej pieśni budowa dwuczęściowa posiada wewnętrzny układ abcd, który występuje w złożeniach dwuczłonowych AB najczęściej. W powyższym przykładzie między poprzednikiem a następnikiem zachodzi kwintowa relacja kadencji, co potwierdza tezę B. Bartkowskiego, iż prawidłowość ta zachodzi w wielu melodiach o omawianej budowie³⁸. W przytoczonym przykładzie widzimy melodię 16-taktową, zbudowaną z dwóch zdań 8-taktowych, których frazy również układają się symetrycznie (4 + 4), związaną z wersem jedenastosylabowym.

W budowie trzyczęściowej spotykamy pieśni o członach AAB (nr 1, 5, 6, 8, 9, 10, 11), łączące się z ze strofami cztero-, sześć- i siedmiowersowymi. Są one dość liczne w badanym zbiorze, i w ogóle wśród utworów o trzyczęściowej budowie, a o innych wariantach schematów wewnętrznych fraz. Często też łączy się ona ze strofą saficką, o układzie wersów 11 + 11 + 11 + 5 (przykł. 3).

Przykład 3.

Ty, któ - raś pię knie dni swo je skoń
 I w Pa - le sty nie szczę śli wie za
 czy la, Daj do - brze sko nać, bez zma - zy po -
 snę la,

³⁸ Tamże, s. 174–175.

kantilenowe, płynne w swym przebiegu. Przykładem śpiewu, gdzie właściwie tylko jeden interwał, jest inny niż sekunda (pomiędzy drugą a trzecią frazą) i czasem w przebiegu pojawia się pryma, jest pieśń *Prześliczna Panno* (przykł. 5).

Przykład 5.

Prze - śli czna Pan no, nad pan - ny Dzie - wi - co!
Du - cha Świę - te go cna O - blu bie ni co;
Wy - zej nad chó ry A - niel - skie wznie - sio na,
Bądź po - zdro - wio na! Bądź po zdro - wio na!

Sekunda w połączeniu z tercją oraz kwartą tworzy zwroty pentatoniczne (przykł. 6 i 7).

Przykład 6.

Przykład 7.

3.3.3.3. Tercja

Tercja jest interwałem także bardzo istotnym w badanym materiale muzycznym. Zdarza się, iż melodia jest skonstruowana z rozłożonych akordowo dźwięków (przykł. 8).

Przykład 8.

Zdarza się również, że występuje w złożeniu z sekundą, prymą, kwartą, czy też drugą tercją. Ten ostatni układ stał się motywem w pieśni nr 9 (przykł. 9).

Przykład 9.

3.3.3.4. Kwarta

Interwał kwarty występuje w mniejszym zakresie niż sekunda i tercja, ale w kilku przypadkach stał się cechą charakterystyczną dla utworu, w którym występuje.

Trzy razy widzimy go w incipicie melodii: dwa razy zstępująca, raz górna (nr 7, 12, 11 — przykł. 10, 11 i 12).

Przykład 10.



Przykład 11.



Przykład 12



W jednym przypadku skok kwarty następuje po pochodzie sekundowym w dół w kierunku przeciwnym $h^1 a^1 g^1 c^2$ (nr 2), w innym skok kwarty jest powtórzony, także w kierunku przeciwnym (przykł. 13).

Przykład 13.



Użycie interwału kwarty w tym fragmencie melodii prowadzi do kadencji w zakończeniu frazy. Złożenia interwałów z odległością kwarty występują także w innych pieśniach (nr 9, 10).

3.3.3.5. Kwinta

Odległość kwinty występuje w badanym materiale tylko raz: w zwrocie kadencyjnym zakończenia frazy (przykł. 14).

Przykład 14.



3.3.3.6. Seksta

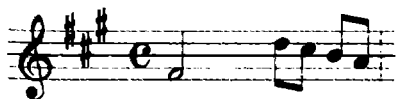
Interwał seksty w analizowanych pieśniach występuje trzykrotnie. Pierwszy raz w formie melizmy, na jednej sylabie (nr 4 — przykł. 15),

Przykład 15.



gdzie użycie melizmy, pojawiającej się bardzo rzadko w badanym materiale, najprawdopodobniej miało na celu podkreślenie słowa „Matka”, które jest jednym z najistotniejszych w treści przekazu pieśni, a drugi raz na końcu pieśni nr 11, rozpoczynając formułę kadencyjną (przykł. 16).

Przykład 16.



Trzeci raz seksta została użyta w pieśni nr 6 pomiędzy frazami, dlatego ma trochę mniejsze znaczenie melodyczne.

3.3.3.7. Septyma

Interwał septymy występuje w badanym materiale tylko w jednej pieśni (nr 11). Widzimy go na początku drugiej części oraz na początku ostatniej frazy z tej części (przykł. 17).

Przykład 17.



Kierunek ruchu po skoku o septymę w górę zmienia się na przeciwny, albo z opóźnieniem dwóch nut, albo od razu. Tak odległy skok melodyczny buduje napięcie harmoniczne.

3.3.4. Rytmika

Przebiegi rytmiczne w badanych pieśniach cechują się pewną różnorodnością. Wynika to najpierw z będących w użyciu różnych wartości rytmicznych, których zakres obejmuje od całej nuty po ósemkę. Ponieważ ich częstotliwość występowania zależy od użytego metrum, zostanie to w dalszych badaniach ukazane bardziej szczegółowo. Najczęściej używaną wartością rytmiczną jest ćwierćnuta i półnuta.

Spotykane metrum są dwu- i trójdzielne. Najliczniej występuje 4/4 — 5 razy (nr 6, 8, 9, 10, 11), następnie 3/4 — 4 (nr 1, 2, 5, 12), 2/2 — 2 (nr 3, 4) i 4/2 — 1 (nr 7). Przeważa zatem metrum parzyste, które występuje w ośmiu spośród dwunastu pieśni.

L. Bielawski wskazuje w swych badaniach, że

jedną z najbardziej charakterystycznych cech polskich melodii ludowych są częste upostaciowania rytmiczne taktów o zmniejszającej się częstotliwości impulsów rytmicznych, a więc upostaciowania descendentalne³⁹

Wskazaną cechą widać bardzo dobrze w badanych pieśniach. W niektórych, jak np. w *Gwiazdo jasności*, każda fraza jest ukształtowana decendentalnie (przykł. 18).

³⁹ L. BIELAWSKI, *Rytmika polskich pieśni ludowych*, Kraków 1970, s. 72.

Przykład 18.

Gwia - zdo ja sno ści. Pan - no czy sto ści.

Tyś jest won ny kwiat! Śli - czna li li a.

Pan - no Ma ry a. Módl się za na mi,

Módl się za na mi.

W innych natomiast przynajmniej końcówki poszczególnych części są poddane rytmicznie tej zasadzie.

Inną cechą badanego materiału jest występowanie w zdecydowanie przeważającej części toku sylabicznego. Melizmy pojawiają się w prawie wszystkich badanych pieśniach (oprócz nr 10), ale jednostkowo, po jednej, dwie lub kilka. Są to zawsze melizmy dwunutowe.

Występuje także rytm punktowany: półnuta z kropką i występująca po niej ćwierćnuta, ćwierćnuta z kropką i ósemka (przykł. 9 i 10).

3.3.5. Tonalność

Tonalność jest określana przez dwa pojęcia: skali i systemu tonalnego. Badany materiał zawiera się w charakterze trybów *dur* i *moll*, ze zdecydowaną przewagą pierwszego. W trybie *moll* są ujęte tylko dwie pieśni (nr 6 i 10), pozostałe są w *dur*. W tym ostatnim spotykamy skale niepełne, nie wykorzystujące wszystkich stopni.

Poszczególne melodie rozpoczynają się od toniki (nr 7, 10, 12), medianty (nr 1, 4, 5, 6, 8) i dominanty (nr 2, 3, 9, 11). Jak można zauważyć, zdecydowanej dominacji żadnego ze stopni nie ma, jednakże medianta pojawia się 5 razy, dominanta — 4, a tonika — 3. Między dźwiękami akordu tonicznego pojawiają się nuty przejściowe (przykł. 19).

Przykład 19.

Prawie połowa utworów kończy się na tonice (nr 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11), a druga połowa na mediancie (nr 1, 2, 3, 5, 12). Wśród zastosowanych kadencji możemy wymienić dwa rodzaje:

- a) kadencje osiągające tonikę górnym lub dolnym krokiem sekundy,
- b) kadencje kończące się na mediancie ruchem sekundowym górnym.

Charakteryzując badane pieśni ks. Walczyńskiego, można je określić jako pozostające w ramach założeń ideowych cecylianistów, czyli spełniające warunek ogólnej dostępności. Zauważamy u tego kompozytora trzymanie się diatoniki melodii, rezerwę w stosunku do chromatyki, alteracji, modulacji, a w następstwie pewną prostotę i powtarzanie się zwrotów harmoniczych.

Autor opracowania zdaje sobie sprawę, iż przedstwiony tekst ma charakter jedynie przyczynkarski. Jednakże ogromny dorobek kompozytorski oraz liczne opracowania wielogłosowe pieśni ks. Franciszka Walczyńskiego stwarzają dalsze możliwości badawcze nad polską pieśnią religijną przełomu XIX/XX w.

Rev. Francis Walczyński

Collection of *Pieśni do Najświętszej Maryi Panny Niepokalanie poczętej...*

Summary

The ongoing for centuries in the Catholic Church cult of Mary, lived to see in 1854 proclamation of the dogma of the Immaculate Conception. The belief that Mary, from conception has been blessed with a special glow of holiness expressed in the act of proclamation of the dogma, lasted for many centuries in the minds of believers. Already in the eighth century in the East, St. Andrew of Crete, St. German of Constantinople and St. John of Damascus, have provided valid certificates for the original holiness of Mary. From this time comes also feast *Conceptio s. Annae matris Dei Genitricis*. In 1447, Pope Sixtus IV approved the official celebration and Holy Mass, which included confirmation of the privilege of the Immaculate Conception. Over two hundred years later Pope Alexander VII has published bull *Sollicitudo* on Immaculate Conception, and Clement XI obligatory extended the feast, to the whole Church. Announcement of the dogma, has become the moment, even more than ever, revival of worship and devotion to Mary in the mystery of the Immaculate Conception. Also experience of the 50th anniversary of this fact enjoyed great popularity. Appeared on this occasion a number of initiatives aimed at the development of Marian devotion. One of these was the publication in 1904 by Rev. Francis Walczyński (20 XII 1852 – 12 VII 1937), Tarnow's priest and musician, a collection of songs *Pieśni do Najświętszej Maryi Panny Niepokalanie poczętej...*, containing 12 songs a 2. Source research has shown, that they are already pre-existing songs from the seventeenth, eighteenth and nineteenth centuries. Succeeded to get to some of the oldest collections containing the texts, and in the later finding their melodies too. However, in a collection of Walczyński are melodies different from the source, which may indicate that the author is Walczyński.

These are strophic songs, in the range from 4 to 14 stanzas, mostly in the structure heterosyllabic. Stanzas are 4, 5, 6 -, 7 - and 10-verses, with verses rather longer from 5 to 11 syllables, with a large majority of the latter. 4-verse stanzas are characterized by a certain regularity; we find among them Ambrosiana and Sapphic stanza. In the relationship between the verses prevail rhyme accurate and even, of the system aabb.

Melodies, which has already been stated, are mostly written by Rev. F. Walczyński. They are generally two-piece and three-piece structure. The first consists of two sentences, remaining together in predecessor and successor relationships. There are two parts similar AA₁, in which the internal layout of the phrases most frequently occurring is aaba, and two parts various AB in which the most common arrangement of the phrases is abcd. The three-part structure, which can be seen in the studied material, consists of segments AAB and combines it with a four-, six- and seven-verses stanzas. Among the intervals the most important is the role of seconds and thirds, whereby the songs have a very cantilena character. Waveforms rhythmic features variety. In terms of the time signatures prevailing even. Rhythmic personifications of bars are getting slower. Predominates course of syllabic; melismas appearing are not too numerous. Among the rhythmic phenomena should be noted the presence of dotted rhythm. In terms of tonality the tested material is included as a *major* and *minor* modes, mostly in the first. The songs starts with tonics, mediant and fifths, and ends on the tonic or mediant. The terms of office are contained in two types: reaching tonic the upper or lower step of the second, and ending in mediant reaching it by second movement from the top.

The conclusion is that the songs of the Immaculate Conception by Rev. F. Walczyński are within the ideological assumptions of the Cecilian Movement, fulfilling a condition of general availability. They are characterized by simplicity sticking to diatonic melodies. They are testimony to Marian devotion of the author and the people who perform them in the temples.