

Jeszcze o kwestii “Bogurodzicy”

Rudolf Flotzinger

Przeł. Albert Gorzkowski

RUDOLF FLOTZINGER
(Universität Graz)

JESZCZE O KWESTII „BOGURODZICY”

Problemy narosły wokół tekstu *Bogurodzicy*, szczególnie jej powiązań z dawną kościelną, słowiańską i czeską liryką, dzisiaj wymagałyby daleko idących uzgodnień¹. Nie odnosi się to jeszcze do monografii poświęconej tej pieśni, a opracowanej m.in. przez Hieronima Feichta, co wynika stąd, iż jest ona starszej daty². Jednakże już w niej pojawiły się wątpliwości dotyczące interpretacji utworu jako tropu kyrialnego (w której rkps Graz 807 odegrał znaczącą rolę), sformułowanej poprzednio przez Jerzego Woronczaka³: dowiedziono dalszych paralel odnośnie do pojedynczych fragmentów melodii w aspekcie religijnym i świeckim, a także wyjaśniono kilka powodów, dla których *Bogurodzicę* należy uznać za dokonanie jednego autora, najwcześniej z przełomu XIII i XIV wieku. Tego rodzaju argumentację można wszak poprowadzić jeszcze dalej.

Przede wszystkim zgodność melodyczna występuje jedynie między pierwszą frazą całej melodii (wraz z tekstem *Bogurodzicy*) i pierwszym *Kyrie eleison* z *Litanii do Wszystkich Świętych* w graduale z Grazu (f. 100v), dlatego tak daleko idący wniosek – odnoszący się *a priori* do całej melodii – jest niedopuszczalny. Spostrzeżenie Woronczaka wcale nie wydaje się tak zaskakujące na tle innych wymienionych przez Feichta źródeł; chodzi bowiem o jeden spośród wielu przykładów, podczas gdy wszystkie one w najlepszym razie wykazują aluzje i/lub sposób, w jaki komponowano w czasach średniowiecznych takie melodie. Sama też wyjaśnia się wzmianka dotycząca Grazu, gdyż jest on jedynie ostatnim miejscem, w którym przechowywano wspomniany rękopis. Jako miejsce jego powstania (około r. 1170) należałoby wskazać augustiański klasztor Św. Mikołaja w Pasawie⁴. Niesłuszne

Przekład według: R. Flotzinger, *Zur „Bogurodzica“-Frage*. „Context of Musicology” t. 1 (Poznań 1997), s. 15–19.

¹ Zob. S. Urbańczyk, *Das altpolnische Lied „Bogurodzica“ im Vergleich mit der altkirchenslawischen und altschechischen Lyrik*. W zb.: *Das heidnische und christliche Slaventum. Acta II Congressus internationalis historiae Slavicae Salisburgo-Ratisbonensis anno 1967 celebrati*. Hrsg. F. Zagiba. Wiesbaden 1970. „Annales Instituti Slavici” II/2.

² *Bogurodzica*. Oprac. J. Woronczak. Wstęp językozn. E. Ostrowska. Oprac. muzykolog. H. Feicht. Wrocław 1962. BPP, A 1.

³ J. Woronczak, *Tropy i sekwencje w literaturze polskiej do połowy XVI wieku*. „Pamiętnik Literacki” R. 43: 1952.

⁴ Zob. R. Flotzinger, *Zu Herkunft und Datierung der Gradualien Graz 807 und Wien 13314*. „Studia Musicologica” t. 39 (Budapest 1989).

jest określenie jego notacji nazwą „notacja z Klosterneuburg”, niepotrzebna też rewizja całego szeregu wypływających stąd wniosków⁵. Tak więc interpretację *Bogurodzicy* jako tropu kyrialnego należy oststecznie odłożyć *ad acta*. Fakt, że dwa wersy tekstu kończą się zwrotem „*Kyrie eleison*”, nie ma pod tym względem żadnego znaczenia⁶. Po pierwsze, takie zakończenia występują nadzwyczaj licznie. Po drugie, w tym przypadku musiałyby zgadzać się nie początek melodii, lecz sama akklamacja „*Kyrie eleison*”, a tak przecież nie jest⁷. Po trzecie, doświadczenie związane z obszarem łacińskim⁸ kazałoby się spodziewać bardziej regularnych form stroficznych (co również tutaj nie zachodzi). W końcu, po czwarte, w tekście brakowałoby przynajmniej jednej części (a mianowicie części środkowej z wezwaniem „*Christe eleison*”, nie mówiąc o innej możliwości: że brakuje ich łącznie 7).

Natomiast określenie *Bogurodzicy* terminem „pieśń” jest najzupełniej trafne, jakkolwiek nie nazbyt precyzyjne. Nie ma wątpliwości, że wykonywano ją na podobieństwo chorału. Wątpliwości można natomiast żywić co do tego, czy przeznaczona była pierwotnie do celów liturgicznych, a w jeszcze większym stopniu: czy przeznaczona była dla „ludu” lub narodu w ogóle. Poszukiwanie paralel na obszarze niemieckojęzycznym doprowadziłoby do tłumaczeń i adaptacji sekwencji łacińskich, które po raz pierwszy pojawiają się w XII wieku⁹. Wprawdzie kierunku tego nie wskazują regularne pary melodyczne, lecz można tak postrzegać identyczne klauzule¹⁰: „Maryja, zwolena” (drugie „Maryja” jest powtórzeniem), „-leison, bożycze” i „myśli człowiecze” co 8–11 sylab; końcowe, zamykające „-leison” wydawałoby się z kolei doczepione i trzeba by je traktować jako wers długi, oparty na innych zasadach konstrukcyjnych (ponowne podjęcie poprzedzającego wersu¹¹, ewentualnie początkowe rozróżnienia półwersów¹²). Stałoby to w sprzeczności z niewątpliwie poprawną interpretacją tekstu przedstawioną przez Urbańczyka. Taka możliwość musi być zatem odrzucona.

Na koniec przy analizie melodii trzeba uwzględnić łacińską wersję *Dei genitrix illibata*: należy ją postrzegać jako późniejszą adaptację (nie tylko dlatego, że jest potwierdzona zdecydowanie później w stosunku do pieśni polskiej, lecz przede

⁵ J. Szendrei: *Choralnotation als Identitätsausdruck im Mittelalter*. Jw., t. 27 (1985), zwłaszcza s. 147–148; *The Introduction of Staff Notation into Middle Europe*. Jw., t. 28 (1986), zwłaszcza s. 314–315.

⁶ Chyba że dla późniejszego datowania pieśni – zob. Urbańczyk, *op. cit.*, s. 181.

⁷ Można wymienić dwa rodzaje tropu „Kyrie”: jeden z nich oparty jest na tym, że pomiędzy słowami „Kyrie” i „eleison” wprowadza się nowy materiał tekstowo-muzyczny, w drugim stawia się go przed słowami „Kyrie eleison”. W tym przypadku powinien zachodzić wariant drugi, aczkolwiek nie da się dowieść istnienia odpowiedniej melodii. Zob. M. Landwehr-Melnicki, *Das einstimmige „Kyrie” des lateinischen Mittelalters*. „Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft” t. 1 (Regensburg 1955).

⁸ *Tropi graduales. Tropen des Missale im Mittelalter*. Ed. C. Blume, G. M. Drevés. W zb.: *Analecta hymnica mediae aevi*. T. 47. Leipzig 1905.

⁹ Np. tzw. sekwencja maryjna *Ave du viel lichtiu* według *Ave praeclara* czy *Christ ist erstanden* według *Victime paschali laudes*. Takie pieśni były przeznaczone przede wszystkim dla konwersów albo też dla zakonnic.

¹⁰ Celowo czy nieumyślnie można tu przeoczyć fakt, że w jednym przypadku mała sekunda osiaga *c*, innym razem antycypowane jest końcowe *d*; w każdym razie wspomniane *c* należy rozumieć jako analogię dla umieszczonej na wstępie formułki.

¹¹ „Słysz” – „no(simy)” = „napeli” – „człowiecze”; „A dać” – „prosi(my)” = „Usłysz” – „myśli”.

¹² „(świe)cie” – „pobył” i „(żywo)cie” – „przebył” z identyczną melodią.

wszystkim dlatego, że interpretuje ją pod względem tekstowo-treściowym¹³). Nie można wszakże wykluczyć z góry, że muzycznie wersja ta jest zgodna ze starszą warstwą przekazu¹⁴. Wykazuje ona kilka odstępstw¹⁵: w porównaniu do wersji polskiej brakujące lub dodatkowe ozdobniki poszczególnych tonów wzajemnie się mniej więcej równoważą (np. *d-c* – „i” wobec *e-d-c* – „dzi” już na samym początku) i można je zignorować, podobnie jak różne wersje melodyczne w przypadku „Maryja” czy też „Maria” i w kolejnych odpowiednich miejscach. Powtórzenie dźwięków *a-a* w „*Apud*” ze względu na zmianę oktawy prosi się o zastosowanie do „*U tve(go)*”. Nie byłoby już wtedy żadnej frazy, której nie można by odnieść do pierwszego wersu: „Bogurodzica – Maryja”, skomponowanego niemal symetrycznie (punkt środkowy i najwyższy *c-d-c*):

Bo - gu ro - dzi - ca dzie - wi - ca, Bo - giem sła - wie - na Ma - ry - ja.
 U tve - go sy - na Go - spo - dzi - na ma - tko zwo - le - na.
 Ma - ry - ja!
 Zy - szczy nam, spuś - ci nam! Ky - rie - e - lei - son!
 Tve - go dzie - la Krzci - cie - la, bo - ży - cze.
 U - słysz gło - sy,
 na - pełń my - śli czo - wie - cze.
 Słysz mo - dli - twę, jaż no - si - my.
 A dać ra - czy,
 je - goż pro - si - my: A na świe - cie zbo - żny po - byt.
 Po ży - wo - cie raj - ski prze - byt!
 Ky - rie - lei - son.

Melodia jest nadzwyczaj kunsztowna i spojona architektonicznie w sposób charakterystyczny dla oryginalnych utworów późnośredniowiecznych.

¹³ Np. przejście niecodziennego zwrotu „Bogiem zwolena” – zob. Urbańczyk, *op. cit.*, s. 181.

¹⁴ Tekstu tego nie uwzględniają ani U. Chevalier (*Repertorium hymnologicum*. T. 1–6. Louvain–Paris 1892–1919), ani *Analecta hymnica*. Można to – z odpowiednimi zastrzeżeniami – traktować jako wskazówkę, że nie występuje on w przywołanych tutaj rękopisach, co również znaczy, że raczej nie powstał przed w. XVI i nie znalazł się w środkowoeuropejskich rękopisach.

¹⁵ W obu przypadkach opieram się na edycji H. Feichta (*Studia nad muzyką polskiego średniowiecza*. Kraków 1975, s. 187, 189. *Opera musicologica*. T. 1).

Treść *Bogurodzicy* wyraźnie odzwierciedla¹⁶ bizantyjski topos obrazowy „*Deesis*”¹⁷, który odnajdujemy również w zachodnich iluminacjach. Tekst pieśni jest jednak jawnie „katolicyzujący”: Jan nazwany został „Chrzczicielem”, a nie „Zwiastunem” (gr. „*Prodromos*”). W tym miejscu należy przypomnieć, że Karol IV założył w 1346 r. słowiański klasztor Emaus w Pradze i zasiedlił go przybyszami z Chorwacji, w 1380 ufundował głągoliccki klasztor w Oleśnicy koło Wrocławia, w 1390 r. zaś liturgia starosłowiańska została zaszczerpiona także na gruncie krakowskim¹⁸. Wymienione daty zbliżają nas bezpośrednio do przypuszczalnego czasu powstania najstarszego przekazu *Bogurodzicy* (po 1407). Nasuwa się przypuszczenie, że mamy tu do czynienia nie tylko z przypadkami, ale wręcz z konkretnymi zależnościami, a powstanie pieśni należałoby datować na schyłek XIV w. i umiejscowić na obszarze Polski południowo-wschodniej, przy czym żywiołowi czeskiemu przypadłaby rola pośrednicząca. W taki obraz dobrze wpisywałyby się wszystkie zasygnalizowane tutaj kwestie.

Z niemieckiego przełożył *Albert Gorzkowski*

¹⁶ Na ten i następne fakty zwrócił moją uwagę Kolega Maksymilian H e n d l e r (Graz), za co pragnę złożyć mu serdeczne podziękowania.

¹⁷ Chrystus (Pantokrator) w asyście Maryi i Jana Chrzcziciela, którzy w imieniu ludzkości proszą Boga o przebaczenie (zob. słynną mozaikę z XIII w. na południowej emporze Hagia Sophia). Czy zbyt dużą śmiałością jest upatrywać w „symetrii” tego wyobrażenia impuls wyzwalaający melodię?

¹⁸ Zob. F. G r i v e c, *Konstantin und Method, Lehrer der Slaven*. Wiesbaden 1960, s. 188–189.