

GRZEGORZ TROŚCIŃSKI

Rzeszów

PIEŚNI WIELKANOCNE Z KANCJONAŁU RADOMSKICH BERNARDYNÓW.  
NIEZNANE WARIANTY TEKSTOWE Z RĘKOPISU BIBLIOTEKI DIECE-  
ZJALNEJ W SANDOMIERZU

W tradycji śpiewu liturgicznego i paraliturgicznego w języku polskim pieśni wielkanocne obejmujące okres od Zmartwychwstania do Zesłania Ducha Świętego zajmują miejsce szczególnie ważne. Były pierwszymi utworami, które przez Kościół zostały dopuszczone jako czynności liturgiczne ludu w języku narodowym. Ze względu na rangę dogmatyczną Wielkanocy włączenie zbiorowości miało sens symboliczny – stanowiło dobitne wyeksponowanie kulminacyjnego momentu w dziejach zbawienia, wyznaczało perspektywę eschatologiczną. Śpiewy w języku narodowym wykonywane przez wszystkich podkreślały niezwykłość wydarzenia, szczególnie gdy towarzyszyły liturgicznym dramatyzacjom, dla średniowiecza samym w sobie niecodziennym. Dodatkowo pieśni wielkanocne są pierwszymi, które współbrzmiały w sakralnej przestrzeni wraz ze śpiewami w języku łacińskim, należą również do najstarszych utworów w języku narodowym potwierdzonych w źródłach z XIV wieku<sup>1</sup>.

Drukowane poniżej pieśni pochodzą z nieznanego dotychczas badaczom rękopisu odnalezionego w Bibliotece Diecezjalnej w Sandomierzu dawnej Bibliotece Seminarium Duchownego<sup>2</sup>. Manuskrypt o sygn. L 1684 należał do konwentu bernardynów w Radomiu, skąd po kasacie zakonu po powstaniu styczniowym, wraz z pokaźną częścią zbiorów bibliotecznych trafił do Sandomierza. Zawiera imponującą ilościowo i cenną jakościowo kolekcję pieśni adwentowych, kolęd, w mniejszym stopniu pasyjnych i wielkanocnych czy eucharystycznych, o Duchu Świętym. W rękopisie zapisanych zostało wiele pieśni maryj-

<sup>1</sup> M. Korolko, *Geneza i rozwój średniowiecznych pieśni wielkanocnych w Polsce*, [w:] *Polskie pieśni wielkanocne. Średniowiecze i wiek XVI*, red. J. Nowak-Dłużewski, zebrał i oprac. M. Korolko, oprac. językowe J. Puzynina, T. Dobrzyńska, oprac. paleograficzne H. Kowalewicz, wstęp ikonograficzny W. Rączkowski, Warszawa 2001, t.1, s. 7–27; W. Wydra, *Polskie pieśni średniowieczne. Studia o tekstach*, Warszawa 2003, s. 7–29.

<sup>2</sup> Szczegółowy opis rękopisu zob. G. Trościński, *Kancjonał radomskich bernardynów ze zbiorów Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu. Z dziejów zasobu pieśni religijnych polskich franciszkanów obserwantów*, [w:] *Piśmiennictwo zakonne w dobie staropolskiej*, pod red. M. Kuran, K. Kaczor i M. Kurana, przy współpracy D. Szymczaka, Łódź 2013, s. 105–128.

nych, o świętych, z kręgu bernardyńskiego zakonnego folkloru, ale także utwory sowi-drzalskie, *Skarga umierającego*<sup>3</sup>, psalm Kochanowskiego, wiersze S.S. Jagodyńskiego i innych czy utwór, w którym pobrzmiewają echa *Satyry na chytrych kmieciów*<sup>4</sup>. Materiał jest dwujęzyczny: polski i łaciński, wszystkich tekstów zapisanych zostało ponad 160 (w liczbie tej znajdują się również utwory zachowane we fragmentach w związku z wy-rwanymi kartami oraz zapisanymi częściowo, np. pierwsze strofy towarzyszące zapisom nutowym). Rękopis składa się z dwóch części: pierwszą, starszą wypełniają łacińskie śpie-wy z nutami chorałowymi z okazji Wielkiego Tygodnia, drugą, późniejszą, będącą kancjo-nałem, pieśni (czasem z nutami) oraz utwory poetyckie. Część pierwsza powstała najpraw-dopodobniej w drugiej połowie XVI wieku, część druga, kancjonałowa w końcu XVII lub w początkach XVIII wieku.

Jest to kolekcja pod wieloma względami unikatowa, gdyż śpiewników bernardyńskich o tak okazałej liczbie utworów i tak rozległej skali tematycznej zachowało się niewiele. Pożytki wynikające z badań nad rękopiśmiennymi kancjonałami wyraził jednoznacznie Wiesław Wydra, pisząc: „Ogłaszanie w całości lub we fragmentach podobnych zbiorów, nawet jeśli zawierają teksty już znane i wielokrotnie komentowane, jest w pełni uzasadnio-ne i w przyszłości konieczne. Dopiero bowiem dysponując bogatą dokumentacją źródłową poznać można dzieje poszczególnych pieśni, skalę ich popularności, można dostrzec ich odchodzenie od najdawniejszej podstawy i uchwycić wszelkie zmiany, jakim ulegały w czasie, dając liczne warianty, przeróbki i wersje lokalne. Dzięki takim właśnie zbiorom staje się możliwe wychwycenie przemian w repertuarze pieśniowym poszczególnych warstw czy środowisk społecznych. W ten tylko sposób można nakreślić drogę, jaką odby-ły niektóre literackie teksty, nieraz o proveniencji średniowiecznej, by w końcu trafić wy-łącznie do literatury ludowej. Najprawdopodobniej również dzięki bernardynom szereg utworów, i to niekoniecznie tylko religijnych czy parareligijnych, przeniknęło z literatury „uczonej” do folkloru, gdzie z biegiem czasu uległy przetworzeniu”<sup>5</sup>. Choć opinia badacza wyrażona została w związku z innym rękopisem, można ją potraktować jako komentarz do znaczenia historycznoliterackiego i muzykologicznego omawianego manuskryptu, tym bar-dziej interesującego, że nie wszystkie pieśni są znane, a spośród nich skomentowanych zostało naprawdę niewiele i, chyba, niezupełnie wystarczająco. Kancjonał radomskich ber-nardynów (lub tylko z Radomia pochodzący) jest istotnym ogniwem pośrednim między XVI wiecznymi kancjonałami: Kórnickim i Puławskim, a zakonnymi zbiorami sylwicznymi XVIII wieku. Zawiera częściowo utwory znane, ale jednocześnie przekazuje niemałą liczbę pieśni i wierszy zarówno w języku polskim, jak i łacińskim, których nie notują zna-ne rękopiśmienne zbiory wyżej wymienione. Kancjonał pokazuje zainteresowania bernar-dyńskich autorów i kopistów, odsłania repertuar śpiewany w klasztorze przy różnych oko-licznościach, uchyla rąbka tajemnicy zamkniętej w klasztornych murach w związku

<sup>3</sup> G. Trościński, „*Skarga umierającego*” w bernardyńskim rękopisie Biblioteki Diecezjalnej w Sando-mierzu, „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 4, s. 151–164.

<sup>4</sup> G. Trościński, „*Panów na chłopy uskarżanie się*”. Świadectwo popularności średniowiecznej „*Satyry na chytrych kmieciów*” w rękopisie radomskich bernardynów ze zbiorów Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu, „Ruch Literacki” 2012, z. 6, s. 699–710.

<sup>5</sup> W. Wydra, *Bernardyńska sylwa poetycka z końca XVIII wieku*, [w:] *W kręgu dawnej poezji*, Warszawa 1983, s. 127–128.

z folklorem zakonnym. Poza tym przekazuje informacje o mało rozpoznanym konwencie bernardynów z Radomia, artystycznych zainteresowaniach obserwantów, prowadzonej przez nich katechizacji, kulturze literackiej. Przeglądając rękopis, słyszeć można rubaszny śmiech z okresu świątecznej rekreacji i liryczny ton adoracyjnych kolęd, gregoriański śpiew liturgiczny i popularne szlagiery, medytacje nad przemijaniem i śmiercią oraz barokowe toasty. Opisany kancjonał potwierdza krąg zainteresowań literackich polskich obserwantów.

Zbiór pieśni *stricte* wielkanocnych w rękopisie tworzą tylko cztery utwory (wobec np. 76 kolęd czy 28 utworów maryjnych – dysproporcja ta potwierdza bernardyńską proweniencję manuskryptu): trzy w języku polskim i jedna łacińska, której autorem jest Andrzej Krzycki<sup>6</sup>. Ta ostatnia została opublikowana i z tego względu pomijamy ją w niniejszym komunikacie. Bardziej interesujące są pozostałe, gdyż prezentują nienotowane dotychczas przekazy znanych utworów, nowe warianty tekstowe i, być może, należy uznać dwa z nich za zupełnie odrębne. Wszystkie polskojęzyczne pieśni wielkanocne z kancjonału radomskich bernardynów, mimo że zapisane zostały w drugiej połowie XVI wieku i w stuleciu XVII, zdradzają silne związki ze stuleciami wcześniejszymi – średniowieczem i pierwszymi dziesięcioleciami wieku XVI. Utwory prezentowane będą w kolejności występowania w rękopisie.

## I

Pieśń: „Wszechmogący Ojca Najwyższego Syn, Jezu Chryst” – k. 103v, bez nut. Utwór zapisany został nie w części kancjonałowej, a ze śpiewami Wielkiego Tygodnia, w pierwszej części rękopisu, w obrębie śpiewów rezurekcyjnych.

Wszechmogący Ojca Najwyższego  
Syn, Jezu Chryst zgromił srogie piekło  
Przez zmartwychwstanie  
I przez sromotne śmierci skończenie.

- 5 Porwał zwiąski<sup>7</sup>, łańcuchy potargał,  
W których Pluto swą siłę pokładał.  
Po tym moc jenstwa<sup>8</sup>  
Doprowadził do swojego krolewstwa.

Maryje się do grobu wezbrały,  
10 Od anioła tam odprawę wzięły.

<sup>6</sup> To utwór o incipicie: „Surrexit Dominus, velete luctus,/ Totus concinnat orbis Alleluia”. Zob. *Polskie pieśni wielkanocne. Średniowiecze i wiek XVI, op. cit.*, s. 293. Pieśń ta funkcjonowała w różnych wspólnotach zakonnych. Śpiewały ją, na przykład, sandomierskie benedyktynki. Zob. G. Trościński, *Rękopiśmienne wierszowane literaria od średniowiecza do końca XVIII wieku w zbiorach benedyktynek sandomierskich. Część pierwsza: pieśni z kancjonału L 1642*, „Tematy i Konteksty” 2014, nr 4(9), *Piśmiennictwo religijne w dobie staropolskiej i epoce oświecenia*, pod red. M. Nalepy i G. Trościńskiego (w druku).

<sup>7</sup> Tak w rękopisie.

<sup>8</sup> Tak w rękopisie zamiast „jęctwa”.

Apostołowie  
Oglądali Chrysta po ich głowie.

Ukazał się Piotrowi w jaskini:  
„Nie smęć-że się, miłosniczku,  
15 Swego zaprzęcia,  
Ale się wesel z mego Zmartwychwstania”.

Jezu Chryste, Wszechmogący Panie  
Bądź ci chwała za twe Zmartwychwstanie,  
Wszech Zbawicielu,  
20 W cie wierzących Odkupicielu. Amen.

Pieśń (mimo że w takiej postaci nienotowana) zdradza związki z dwoma utworami: z liczącą 35 strof *Pieśnią o Zmartwychwstaniu Pana Krystusowym* o incipicie: „Nasz Zbawiciel, Pan Bóg Wszechmogący” pochodzącą z kancjonału składanego (to druk z roku 1548 wdowy po Wietorze) i z dłuższą wersją tego utworu liczącą 62 zwrotki *Pieśnią o Zmartwewstaniu Pana Jezusowym barzo nabożną i wesolą* o takim samym jak poprzednia incipicie wchodzącą w skład kancjonału puławskiego (Rkps Biblioteki Czartoryskich sygn. nr 2372, najprawdopodobniej proveniencji bernardyńskiej)<sup>9</sup>. Najbardziej wyrazistymi odniesieniami intertekstualnymi (co jest zrozumiałe) są podobieństwa formalne. W odnalezionej pieśni czwarta strofa odpowiada 54. z kancjonału puławskiego i 20. z druku z 1548 roku:

Ukazał się mu Krystus w jaskini:  
„Nie lękaj się, zwoleniku miły,  
Twego zaprzęcia,  
Bądź wesół z mojego Zmartwewstania<sup>10</sup>.  
(*Pieśń o Zmartwewstaniu Pana Jezusowym*)

Ukazał się Piotrowi w jaskini:  
„Nie sromaj się, miłosniku miły,  
Twego zaprzęcia,  
Wesel się z mego Zmartwychwstania<sup>11</sup>.  
(*Pieśń o Zmartwychwstaniu Pana Krystusowym*)

Jednak najbliższe podobieństwo wykazuje czwarta strofa pieśni ze śpiewanymi partiami z piątej części *Historii o chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiec-ka:

Ukazał się Piotrowi w jaskini:  
Nie lękaj się, miłośniku miły,

<sup>9</sup> Zob. *Polskie pieśni wielkanocne*, op. cit., s. 112–117, 123–126. Pieśń drukowana w 1548 jest najstarszym zachowanym świadectwem. Jej warianty zachowały się w kancjonałach staniąteckich (Ibidem, t. 2, s. 301).

<sup>10</sup> *Polskie pieśni wielkanocne*, op. cit., t. 1, s. 115.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 124.

Z twego zaprzeczenia  
Ale się wesel z mego Zmartwychwstania<sup>12</sup>.

Również początek drugiego wersu czwartej strofy publikowanej pieśni zdradza związek z *Historyją...*, w której kilkanaście wersów wcześniej wypowiedź Jezusa skierowana do Piotra rozpoczyna się słowami: „Nie smęć się już...<sup>13</sup>”.

Podobieństwo pieśni *Wszechmogący Ojca Najwyższego Syn, Jezu Chryst* do szesnastowiecznych utworów z kancjonałów dotyczy również takiej samej strofiki, układów wersyfikacyjnych, rymowych i sylabicznych. Utwory rozpoczynają się dogmatyczną tytułaturą Chrystusa i kończą wezwaniem do Niego. Zawierają podobne słownictwo: miłośniki, miłośnicy : miłosniczku; z jęctwa : moc jęstwa (jęctwa), a przede wszystkim posiadają podobny układ treściowy (mimo niemałej dysproporcji formalnej).

Wszystkie trzy pieśni wykorzystują podobne wątki apokryficzno-ewangeliczne. Pieśń z rękopisu sandomierskiego posiada wspólne dla obu pozostałych pieśni ogniwa tematyczne: zmartwychwstanie → pokonanie śmierci, piekła i szatana → zstąpienie do otchłani → uwolnienie „jeńców” → nawiedzenie grobu przez Maryję → ukazanie się Chrystusa Najświętszej Pannie → apostołom → św. Piotrowi → wezwanie do Chrystusa. Niektóre wątki opracowane zostały w publikowanej pieśni w lapidarnym skrócie, np. „Apostołowie/ Oglądali Chrysta po ich (Maryj; przyp. G. T.) głowie”, co należy rozumieć, jako objawienie się Chrystusa apostołom po Chrystofanii („głowa” odnosi się do najważniejszej z Maryj – Matki Chrystusa). Wiele wątków pominięto, np. ukazanie się św. Marii Magdalenie, Maryjom, Józefowi z Arymatei, Jakubowi, co sprawia wrażenie skrótowości, jakby wyciągu z większej całości, jednak ze względu na kompozycję pieśń jest utworem zamkniętym i skończonym. Opracowanie tematu, wykorzystane wątki i ich kolejność wskazują, że utwór należy do pieśni misteryjnych. Być może towarzyszyła nieznanemu misterium, z którego przywędrowało „piekielne imię” – Pluto<sup>14</sup>. Bliskość strofy czwartej omawianej pieśni względem wykorzystanego odpowiedniego fragmentu w *Historii o chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim* zdaje się potwierdzać związki z misterium, konkretnie z Mikołajowym, gdyż właśnie strofa czwarta, w której Chrystus zwraca się z pocieszeniem do św. Piotra, prezentuje przekaz (raczej jego część) wykorzystany przez autora misterium.

Ze względu na powiązania formalne i tematyczne oraz język można przypuszczać, że pieśń powstała w XVI wieku. Zapisana została w starszej części rękopisu powstałej najpóźniej w drugiej połowie XVI wieku (przemawiałby za tym charakter wykończenia ozdobnych inicjałów, zapis nut i abrewiacje). Utwór nie został dopisany później, jak miało to miejsce z drukowaną poniżej pieśnią *Przez twe święte Zmartwychwstanie*. Oprócz jednej wspólnej strofy, pozostałe cztery są dotychczas nieznanymi, co mogłoby posłużyć jako argument za uznaniem pieśni za nową, jednak schemat kompozycyjny, podobieństwa formalne i tematyczne przesądzają za uznaniem utworu za wariant tekstowy znanych z kancjonałów

<sup>12</sup> Mikołaj z Wilkowiecka, *Historia o chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim*, oprac. J. Okoń, Wrocław 2004, s. 94 (Redakcja A). Zob wstęp wydawcy (ibidem, s. XII–XIII).

<sup>13</sup> Ibidem, s. 93.

<sup>14</sup> Wobec tego przypuszczenia należy zachować odpowiednią miarę, gdyż takie określenie Lucyfera było powszechne, np. w epice, łacińskich pieśniach wielkanocnych, czy kolędach (w omawianym kancjonału zapisana została łacińska kolęda o incipicie „Dixit Pluto ad lemures...”, co przetłumaczone zostało jako: „Rzekł Lucyfer rzeszy swojej...”, k. 123r-v). To znamienne świadectwo wpływu humanistycznej nomenklatury.

pieśni<sup>15</sup>. Nie zmienia to jednak faktu, że otrzymaliśmy jeszcze jedno świadectwo pieśni misteryjnych.

## II

Pieśń: „Przez twoje święte Zmartwychpowstanie” – k. 108v, bez nut. Jeden z najstarszych tropów wielkanocnych wpisany został do sandomierskiego rękopisu jako jedyny utwór najpóźniej (w formie trzech dystychów). Charakter pisma wskazuje na koniec XVIII wieku. Dopisany został do pierwszej części rękopisu, przy śpiewach z okazji Zmartwychwstania.

Przez twoje święte Zmartwychpowstanie,  
Boży Synu, odpuścisz nam nasze zgrzeszenie.  
Ty jeś ten dzień sam wślawił,  
Żywot-eś nasz naprawił,  
Śmierci-ś wiecznej nas zbawił,  
Swoją-ś świętą moc zjawił.

## III

Pieśń: „Chrystus Pan zmartwychwstał” – k. 165v, bez nut, z notą na marginesie *De Resurrexti*.

Chrystus Pan zmartwychwstał,  
Zwycięstwo otrzymał,  
Bo zburzył śmierć srogą  
Śmiercią swoją drogą. Alleluja. Kyrieleison<sup>16</sup>.

5 Zwalczył czarta złego  
I starł głowę jego.  
Człowieka grzesznego,  
Wydarł z mocy jego. Alle<luja. Kyrieleison.>

Srodze śmierć<sup>17</sup> poranił,  
10 A moc jego skaził.

<sup>15</sup> Jedną z wielu prawidłowości towarzyszących dziejom tekstu jest poszerzanie tematyczne, amplifikowanie o nowe wątki, rozbudowywanie formalne, dołączanie nowych, obcych podstawie strof (przykładów można by podać wiele). Zamknięta struktura podawanego do druku utworu sankcjonowana semantyczną klamrą spinającą utwór laudacyjnym wyeksponowaniem wartości Zmartwychwstania, potwierdzonej modlitewnym „Amen”, sugeruje, że pieśń mogła powstać w takiej formie i następnie mogła rozrastać się do rozmiarów znanych z wymienianych pieśni.

<sup>16</sup> W rękopisie: Kiryelenson.

<sup>17</sup> Tak w rękopisie. Powinno być „grzech”, gdyż zaimek w kolejnym wersie na to wskazuje.

Żywot nasz naprawił,  
Co z swej łaski sprawił. <Alleluja. Kyrieleison.>

O Chryste, nasz Panie,  
Przez twe Zmartwychwstanie,  
15 Daj nam z grzechów powstanie<sup>18</sup>,  
Łaski twojej dostać. Alleluja. Kyrieleison.

Miły święty Pietrze,  
Daj dobre powietrze,  
By się żyto rodziło,  
20 A dobre żniwo było. All<eluja. Kyrieleison.>

Święty Stanisławie,  
Tyś u Boga w sławie,  
Proś za nas Hospodyna,  
Panny M<aryje> syna. All<eluja. Kyrieleison.>

25 Biskup święty Wojciech  
Wziął do Polski pośpiech,  
A niewierni Prusowie  
Zabili go w przy stawie<sup>19</sup>. <Alleluja. Kyrieleison.>

Święty Dominiku,  
30 Nieba uczestniku,  
Uproś nam zbawienie,  
Grzechów odpuszczenie. All<eluja. Kyrieleison.>

Franciszku patronie,  
Miej nas w swej obronie.  
35 Mniejszych rot hetmanie,  
Módl się zawsze za nie. Alleluja. Kyrieleison<sup>20</sup>.

Święty Bernardynie,  
Tobą zakon słynie,  
Gdy ten żywot minie,  
40 Staw w świętej krainie. Alle<luja. Kyrieleison.>

Święty Bonawentura,  
Daj swego kostura

---

<sup>18</sup> Tak w rękopisie. Powinno być „powstać” do rymu z „dostać”. Pomyłka powstała przez zrymowanie z wcześniejszymi wersami.

<sup>19</sup> Mamy do czynienia najprawdopodobniej z błędem kopisty, gdyż znane przekazy tej strofy nie potwierdzają lekcji „w przy stawie”. Rękopis BJ 3301 notuje: „Zabili ji przy sobie”, poznański druk z 1766 podaje: „Zabili go przy Sawie” (*Bogurodzica*, oprac. J. Woronczak, wstęp językoznawczy E. Ostrowska, oprac. muzykologiczne H. Feicht, Wrocław 1962, s. 171, 231). Kancjonał staniątecki z 1586 roku przekazał wersję: „Zabili go przy Sawie” (*Polskie pieśni wielkanocne*, op. cit., s. 278).

<sup>20</sup> W rękopisie: Kyrielenson.

Na sporne Tatary,  
Pokładź ich na mary. All<eluja. Kyrieleison.>

45 Święty Ludowiku,  
Boży miłośniku,  
Wstaw się dziś za nami,  
Bądź przy śmirci z nami. <Alleluja. Kyrieleison.>

Święty nasz Dydaku,  
50 Szczęśliwy prostaku,  
Racz przez swe prostości  
Zjednać nam światłości. <Alleluja. Kyrieleison.>

Święty Floryjanie,  
Nasz polski patronie,  
55 Proszą cię Polanie,  
Módl się zawsze za nie. All<eluja. Kyrieleison.>

Weź <w> swoją obronę  
Tę polską Koronę,  
Zachowaj od kary,  
60 Grom Moskwę, Tatary. All<eluja. Kyrieleison.>

Masz wszak pomocnika:  
Świętego Franciszka,  
Świętego Dominika,  
Świętego Staśnika. Allel<uja. Kyrieleison.>

65 A po tym kłopotcie  
Daj w wiecznym żywocie  
Widzieć Ojca swego,  
Boga wszechmocnego. Alle<luja. Kyrieleison.

Pieśń składa się z różnorodnego materiału: średniowiecznego i przede wszystkim pochodzącego z XVI wieku. Możliwe, że niektóre strofy powstały w początkach XVII stulecia. Jest ona interesująca, ze względu na tradycję najstarszych przekazów, kompilacją utworów: o znanym autorstwie, jak i popularnych anonimowych kompozycji poświadczonych w innych wcześniejszych rękopisach.

Pierwsze cztery strofy oraz ostatnia to wydrukowana w 1556 roku w Krakowie u Łazarza Andrysowicza składająca się z pięciu strof pieśń Jakuba Lubelczyka<sup>21</sup>, która wykorzystana została w naszym utworze w całości (zdarzają się drobne zmiany wynikające z pomyłek w kopiowaniu). Utwór autora psalterza był dość popularny; drukowano go i przepisywano w kancjonałach i katechizmach. W kilku z nich: *Kancjonale nieświeskim* (1563), *Katechizmie Stanisława Sudrowskiego* (1594), *Katechizmie polskim z litewskim* (1598), *Katechizmie wileńskim* (1600) ostatnie dwa wersy utworu brzmią tak samo, jak

---

<sup>21</sup> Zob. *Polskie pieśni wielkanocne*, op. cit., s. 128.

w drukowanym wyżej utworze<sup>22</sup>. W takiej zmienionej w ostatnich dwóch wersach wersji utwór Lubelczyka wydrukowany został w kancjonale Stanisława Serafina Jagodyńskiego *Pieśniach katolickich nowo reformowanych* w części poświęconej pieśniom wielkanocnym jako *Czwarta Wielkanocna*<sup>23</sup>. W zaadaptowaniu pieśni Lubelczyka do nowych potrzeb pomogła liturgiczna aklamacja „Alleluja. Kyrieleison” śpiewana po każdej strofie, która zapewniła ujednoczenie wszystkich strof podporządkowanych budowie średniowiecznych tropów wielkanocnych. Kompozycyjny pomysł klamrowego spięcia wezwań do świętych zrealizowany został jakby formalnie i nie do końca logicznie. Ostatnia strofa łączy się w utworze Lubelczyka z przedostatnią, będąc jej rozwinięciem, tzn. kontynuacją prośb skierowanych do Chrystusa wezwanego w apostrofie na początku czwartej strofy. W odnalezionym utworze ostatnia strofa łączy się z trzema ją poprzedzającymi, czyli apostroficzna prośba: „Daj w wiecznym żywocie...” odnosi się do świętego Floriana, z czym semantycznie koliduje wers trzeci ostatniej strofy: „Widzieć Ojca swego”. Jednak nie każda logiczna niekonsekwencja musi być pomyłką, ponieważ możliwym jest, że cały utwór śpiewany był w czasie wielkanocnych procesji litanijnych, a wtedy strofy początkowe mogły towarzyszyć momentowi wyjścia, ostatnia – dojścia, a wykonywane mogły być w odpowiednim kontekście dramatyzacji, czego w tak przechowanym tekście nie widać.

Środkową część pieśni wypełnia dwanaście strof będących apostrofami do następujących świętych: Piotra, Stanisława, Wojciecha, Dominika, Franciszka, Bernardyna, Bonawentury, Ludwika (biskupa), Dydaka (z Alkali), Floriana. Katalog świętych odpowiada postaciom czczonym u bernardynów oraz świętym polskim. Są to liturgiczne suffragia śpiewane podczas wielkanocnych procesji litanijnych, na co wskazuje ich forma i treść (wezwania i prośby do świętego w określonej intencji). Wyjątek od tej zasady stanowi zwrotka poświęcona świętemu Wojciechowi informująca o przybyciu do Polski i męczeńskiej śmierci z rąk pogańskich Prusów. Podciągnięcie jej pod schemat suffragiów dokonało się niejako automatycznie, gdyż strofa ta, znana od dawna, tworzyła grupę wezwań do świętych w trzeciej, najpóźniejszej części *Bogurodzicy*, wraz ze strofą poświęconą św. Stanisławowi i św. Florianowi. Procesje litanijne odbywane w trzy ostatnie dni przed Wniebowstąpieniem (*litaniae minores*) i 25 kwietnia (*litaniae maiores*), mające pokutny charakter, wykorzystywały śpiewy łacińskich suffragiów, które najprawdopodobniej stały się pierwowzorem strof w trzeciej części *Bogurodzicy*; wśród nich jako obowiązkowe znajdowały się strofy poświęcone Maryi, śś. Stanisławowi i Wojciechowi<sup>24</sup>. Zastanawiające jest, dlaczego nie została umieszczona wśród suffragiów w drukowanym utworze strofa poświęcona Najświętszej Maryi Pannie oraz wieńcząca zazwyczaj takie zbiory strofa do wszystkich świętych? Być może (mimo kompozycyjnej ramy) dysponujemy wyborem suffragiów z bogatszego ich zespołu.

Wezwania do świętych znane są (w różnych układach osobowych) z późniejszych dodatków do najstarszej polskiej pieśni wielkanocnej *Chrystus zmartwychwstał jest* zarówno

<sup>22</sup> Zob. Ibidem, t. II, s. 303.

<sup>23</sup> S. S. J a g o d y ń s k i, *Pieśni katolickie nowo reformowane*, b.m.r., s. 81.

<sup>24</sup> *Bogurodzica*, op. cit., s. 19. Najpełniejszy zbiór strof poświęconych świętym w *Bogurodzicy* pochodzi z XVI-wiecznego rękopisu (Biblioteka Jagiellońska, rkps 3301) proveniencji franciszkańskiej, przeznaczonego dla zakonnic reguły franciszkańskiej (*Bogurodzica*, op. cit., s. 166–172).

w wersjach w języku polskim, jak i łacińskim<sup>25</sup>. To najbardziej prawdopodobna podstawa dla publikowanego utworu. Strofy poświęcone świętym: Wojciechowi i Stanisławowi odpowiadają, z pewnymi zmianami, zapisowi *Chrystus zmartwychwstał jest* z kancjonału staniąteckiego z 1586 roku<sup>26</sup>. Jednak nie można wykluczyć, że pewna grupa apostrof w drukowanym utworze przywędrowała, ulegając modyfikacjom, jako dobrze znana od XV i XVI wieku wielkanocna procesyjna grupa tropowa *Resurrexit Christus*. Nie ulega wątpliwości jedynie suffragialny charakter strof poświęconym świętym, chociaż w sandomierskim rękopisie nie występują one ani jako tropy do *Resurrexit Christus*, ani tropy do *Chrystus zmartwychwstał jest*, ani jako dodatki do trzeciej części *Bogurodzicy*. Otrzymały one w bernardyńskim kancjonale nowy niespotykany kontekst, którym była pieśń wielkanocna Jakuba Lubelczyka. Połączeniu sprzyjała taka sama budowa stroficzno-sylabiczno-rymowa (6a 6a 6b 6b) zarówno pieśni Lubelczyka, jak i suffragiów, choć w pieśni zdarzają się odchylenia w wersach o jedną sylabę (7 głosek mają trzecie i czwarte wersy strof: 5., 6., 7. oraz pierwszy wers strofy 11. i trzeci – 16.). Zbliżeniu tekstów pomogło funkcjonowanie przy wszystkich strofach obu źródeł tropowej aklamacji „Alleluja. Kyrieleison”, co sprzyjało ujednoliceniu całości.

Mimo obecności w pieśni cząstkowego materiału średniowiecznego należy ją zaliczyć do repertuaru wielkanocnego powstałego w dużej części w XVI wieku. Skłania do takiego przypuszczenia wykorzystanie utworu Lubelczyka, powtórzenie średniowiecznych suffragiów czy wykorzystanie w strofie poświęconej św. Stanisławowi powtarzanego w licznych suffragiach wersu z czeskiej pieśni *Buöh všemohúci* (chodzi o trzeci wers strofy czwartej: „Pros za ny hospodina”<sup>27</sup>), która legła u powstania najstarszej po *Bogurodzicy* pieśni wielkanocnej *Krystus z martwych wstał je*<sup>28</sup>. „Śpiew polskich tropów w wielkanocnych procesjach – jak pisze Wiesław Wydra – długo nie był ustabilizowany, kolejność ich była zmienna, jedne tropy zastępowano innymi oraz dodawano różne zwrotki suffragialne, zależnie od diecezji, kościoła i miejsca, gdzie procesja się odbywała”<sup>29</sup>. Wydobyta z sandomierskiego rękopisu pieśń zdaje się potwierdzać ten sąd. Prawdopodobnie do zwrotek o świętych: Stanisławie i Wojciechu dopisane zostały kolejne strofy o świętych, a całość funkcjonowała jako wielkanocne procesyjne suffragia, towarzyszące pierwotnie (być może) grupie tropowej *Resurrexit Christus* lub będące dopisanymi strofami do tropu *Krystus z martwych wstał je*. Jako grupa tropów wielkanocnych zostały one włączone do pieśni Jakuba Lubelczyka, tworząc nowy konglomerat (wśród wielu zachowanych wariantów) wykonywany przez bernardynów w czasie procesji.

XVI-wieczny rodowód niektórych suffragiów potwierdza wezwanie do św. Dydaka z Alkali, franciszkanina, przedstawiciela reformy obserwanckiej, kanonizowanego przez papieża franciszkanina Sykstusa V 2 lipca 1588 roku. Wspomnienie postaci jako świętego

<sup>25</sup> Zob. *Polskie pieśni wielkanocne*, op. cit., s. 74–76; W. Wydra, *Średniowieczne polskie tropy wielkanocne*, [w:] idem, *Polskie pieśni średniowieczne. Studia o tekstach*, op. cit., s. 137–151.

<sup>26</sup> *Polskie pieśni wielkanocne*, op. cit., s. 278; W. Wydra, op. cit., s. 146.

<sup>27</sup> Cyt. za: W. Wydra, op. cit., s. 135.

<sup>28</sup> W. Wydra, *O czeskim wzorze pieśni „Krystus z martwych wstał je” i trzech okresach w dziejach średniowiecznej polskiej pieśni religijnej*, [w:] idem, *Polskie pieśni średniowieczne*, op. cit., s. 15–29.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 28.

lokalizuje powstanie tej strofy po kanonizacji (zaimek „nasz” potwierdza autorstwo kręgu bernardyńskiego).

Możliwe, że do okresu ostatniego dwudziestolecia XVI wieku lub początków XVII odnoszą się prośby o pokonanie Tatarów i Moskwy ze strof poświęconych świętym: Bonawenturze i Florianowi. Nie można jednak wykluczyć starszego rodowodu tych strof ze względu na pewne zbieżności. Bernardyni agitowali do walki obronnej przed najazdami tatarskimi, wzywali też do podjęcia krucjaty przeciw Turkom i Tatarom. Pełnili funkcje kapelanów wojskowych w wyprawach: wołoskiej (1509) i tatarskiej (1513). Klasztory bernardyńskie położone na południowych rubieżach Rzeczypospolitej zmagaly się z plagą najazdów tatarskich, a niekiedy padały ich ofiarą. Zadane klęski żyły w bernardyńskich pieśniach, czego najbardziej znanym świadectwem jest niezachowany w całości *Wiersz o spustoszeniu Sambora* Władysława z Gielniowa powstały pod wrażeniem najazdu Tatarów na miasto, zniszczenia tamtejszego konwentu bernardyńskiego i wymordowania braci zakonnych<sup>30</sup>. W odwecie bernardyni za zgodą papieża zaczęli organizować w Krakowie krucjatę przeciw niewiernym, do walki z nimi wzywali w głoszonych kazaniach. Obserwanckiej proveniencji są najprawdopodobniej *Pieśni Sandomierzanina*<sup>31</sup>. Z bernardyńskiego kręgu pochodzi również odnaleziona przez Henryka Kowalewicza *Historia o Trzech Królach*, w której prośby o obronę odniósł wydawca do Turków i Tatarów<sup>32</sup>. Dołączona do tego utworu łacińska *Pieśń przed wojną z Turkami* jest apelem do chrześcijan o podjęcie walki z poganami. Autor wspomina o zbliżającej się walce z Turkami, która niechybnie przeistoczy się w wojnę przy włączeniu się weń Tatarów. Powstanie obu utworów datuje wydawca na koniec XV lub pierwsze lata XVI wieku<sup>33</sup>. Ze stulecia XVI pochodzi pieśń, bernardyńskiej proveniencji, do świętej Anny, w której padają następujące słowa:

Być pokoju od poganów,  
Turków, Moskwy i Tatarów<sup>34</sup>.

W bernardyńskiej pieśni o świętym Stanisławie: „*Chwała Tobie, Gospodynie*” również znajduje się charakterystyczna prośba:

Miły święty Stanisławie,  
Tyś u Boga w wielkiej sławie,  
Racz być łaskaw na Polany,  
Oddal od nas niewierne pogany<sup>35</sup>.

Przywołane świadectwa pozwalają, być może, na przeniesienie daty powstania strof poświęconych świętym: Bonawenturze i Florianowi na początkowe lata wieku XVI.

<sup>30</sup> W. Wydra, *Władysław z Gielniowa. Z dziejów średniowiecznej poezji polskiej*, Poznań 1992, s. 111–112.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> H. Kowalewicz, „*Historia o Trzech Królach*” i „*Pieśń przed wojną z Turkami*”. *Dwa zabytki polsko-łacińskiej poezji średniowiecznej*, [w:] idem, *Średniowieczne wiersze polsko-łacińskie oraz Koronka brata Seweryna*, wstęp i dobór tekstów W. Wydra, Poznań 2010, s. 70, 74–75.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> A. Brückner, *Dzieje literatury polskiej w zarysie*, Warszawa b.r., t. 1, s. 52; Cyt. za: H. Kowalewicz, *op. cit.*, s. 75.

<sup>35</sup> *Średniowieczna pieśń religijna polska*, oprac. M. Korolko, Wrocław 1980, s. 213.

Prezentowane pieśni wielkanocne zanotowane w bernardyńskim rękopisie przechowywanym w Bibliotece Diecezjalnej w Sandomierzu stanowią interesujące świadectwo żywotności średniowiecznych tekstów w praktyce religijnej bernardynów. Prezentują nieznanne warianty tekstowe pieśni misteryjnych, procesyjnych suffragiów litanijnych, pokazują nowe konfiguracje, afiliacje i adaptacje utworów.

GRZEGORZ TROŚCIŃSKI

**Religious Easter songs from the hymnbook of the Radom Bernardines.  
Unknown text variants from a manuscript in the Sandomierz Diocese Library.**

Summary

The article is dedicated to anonymous 16th century religious Easter songs recorded in manuscript L 1684, which is part of the collection of the Diocese Library in Sandomierz. The manuscript, discovered by the article's author, belonged to the Bernardine convent in Radom; parts of it were created in the second half of the 16th century, in the second half of the 17th century or in the early 18th century. The song *Wszchemogący Ojca Najwyższego Synu Jezusa Chrystusa* is a mystery play song with references to religious Easter songs popular among the Bernardines, as well as songs included by Mikołaj from Wilkowieck in his mystery play, which revolves around motifs from the Scriptures and Biblical apocrypha. The song *Chrystus Pan Zmartwychwstał* includes diverse material where a text by Jakub Lubelczyk serves as a frame for the middle verses. The framework includes appellative prayers of the living for the dead (suffragia) from the 15th and 16th centuries, previously presented in the last part of *Bogurodzica*. The discovered texts offer previously unknown variants of mystery songs and procession litanies.

**Keywords:** hymnbook, the Bernardines, religious Easter songs, mystery play songs, litany suffragia.