

Wojciech Kałamarz

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
Międzynuczelniany Instytut Muzyki Kościelnej, Kraków

Sakralność religijnej kontrafaktury świeckich utworów

Praktyka kontrafaktury jest zjawiskiem dawnym i powszechnym. Na marginesie wielu prac muzykologicznych wspomina się o niej jako o jednym ze sposobów powstawania pieśni. Niewiele jest prac w języku polskim poświęconych tylko temu zagadnieniu¹. Kontrafaktura była jednak przedmiotem pogłębionej refleksji zagranicznych muzykologów². Współcześnie, w społeczeństwie wyczulonym na prawa autorskie, praktyka kontrafaktury budzi sporo emocji. Wiele mieszanych uczuć wywołuje też w środowiskach zajmujących się muzyką sakralną. Wydaje się więc rzeczą niezbędną podjęcie refleksji nad tym zjawiskiem w muzyce, by móc przynajmniej w części odpowiedzieć na zadanie wytyczone przez tytuł. Niniejsza praca ma charakter bardziej historyczny niż analityczny. Nie jest jej celem ukazanie rodzajów kontrafaktur³, analiza poszczególnych przykładów, ale raczej pokazanie obecności tej praktyki w dziejach, a zwłaszcza w historii muzyki kościelnej.

¹ Poza pozycjami cytowanymi w tym artykule na szczególną uwagę zasługuje praca magisterska s. D. Jankowskiej; *Kontrafaktura w pieśniach kościelnych. Pojęcie, rozwój historyczny i ocena teologiczno-ascetyczna*, pisana pod kierunkiem ks. prof. dr. hab. K. Mrowca CM, Lublin 1981. W tym miejscu dziękuję Siostrze Danieli (Danucie) za jej udostępnienie.

² Obszerną literaturę podają m.in.: L. Finscher, *Parodie und Kontrafaktur. Definitionen, Parodie und Kontrafaktur bis 1600*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, t. 10, red. F. Blume, Kassel-Basel 1962, szp. 825–826; por. G. von Dadelsen, *Parodie und Kontrafaktur seit 1600*, [w:] *Die Musik in Geschichte...*, dz. cyt., szp. 833–834; por. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 4, red. S. Sadie, London 1993, s. 701, oraz G. Gruber, *Kontrafaktur*, [w:] *Das grosse Lexikon der Musik*, t. 4, red. M. Honegger, G. Massenkeil, Freiburg 1981, s. 412–413.

³ W cytowanej wyżej pracy s. D. Jankowska za F. Gennrichem (*Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*) i W. Lippardtem (*Über die Begriffe: Kontrafakt, Parodie, Travestie*) wylicza kontrafakturę regularną, nieregularną, fundamentalną i inicjalną; zwraca uwagę na zapożyczenia i wędrujące melodie oraz podejmuje problem powiązań znaczeniowych między kontrapozycją i parodią a kontrafakturą.

Z języka łacińskiego *contrafactio* znaczy tyle co zestawienie, porównanie, podrobienie, sfalszowanie, przedruk bez zezwolenia praw autorskich⁴. W tym artykule przez pojęcie kontrafaktury będę rozumiał *podstawienie nowego tekstu pod istniejącą melodię*. Jest to dość ogólne ujęcie, ale ten stopień uogólnienia wydaje się uzasadniony, o czym niżej. Niektórzy kontrafakturą (kontrafaktami) nazywają ludowe melodie w wielogłosowych mszach i motetach XV i XVI wieku, opatrzone tekstem religijnym⁵. Jest to ujęcie zawężone. W niektórych leksykonach podkreśla się istnienie tej praktyki dopiero w późnym średniowieczu⁶. Inni w definicji kontrafaktury podkreślają jednogłosowość (monodyczność) melodii, do której jest podłożony nowy tekst⁷. Zwracana jest uwaga na zachowanie oryginalności, integralności melodii⁸ czy na konieczność formalnej zgodności nowego tekstu z tekstem pierwotnie z daną melodią występującym⁹. W pracach tych podkreśla się zwłaszcza jedną postać kontrafaktury – podkładanie religijnego tekstu pod melodie świeckich pieśni. Wydaje się jednak bardzo uzasadniona definicja kontrafaktury uogólniona w stopniu, w jakim podałem ją wyżej, co zgadza się zresztą ze współczesnymi polskimi ujęciami¹⁰. Od razu jednak chcę tu zaznaczyć, iż w przeciwieństwie do zagranicznych leksykonów, które po 1600 roku zakres znaczeniowy terminu „kontrafaktura” łączą z terminem „parodia” (np. liczne autoparodie w dziełach J. S. Bacha), przez pojęcie parodii wolę rozumieć „twórcze przetworzenie własnej lub cudzej kompozycji wielogłosowej” i termin ten odnoszę głównie do czynników muzycznych. Nie zawężam kontrafaktury do muzyki jednogłosowej (czego konsekwencją wydaje się być owo połączenie znaczeń po 1600), gdyż podam przykłady utworów wielogłosowych, w których uległ wymianie jedynie tekst, a szata muzyczna nie została przepracowana¹¹. Tego zabiegu nie nazywam parodią, gdyż ona powinna mieć walor zaawansowanego, twórczego podejścia do istniejącego wielogłosu (np. renesansowe *missa parodia*), a nie jedynie ograniczać się do wymiany tekstu (lub w przypadku utworów instrumentalnych – podłoże-

⁴ Por. A. Jougan, *Słownik kościelny łacińsko-polski*, Sandomierz 2013, s. 153.

⁵ Por. J. W. Reiss, *Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński, Warszawa 1960, s. 357.

⁶ Por. R. Falck, *Contrafactum. Before 1450*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 4, red. S. Sadie, London 1993, s. 700; por. S. Dąbek, *Kontrafaktura*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 9, red. B. Migut, Lublin 2002, k. 763.

⁷ Por. G. Gruber, *Kontrafaktur*, dz. cyt., s. 412.

⁸ Por. H. Seeger, *Musiklexikon*, t. 1, Leipzig 1966, s. 504.

⁹ Por. H. Riemann, *Musik Lexikon*, Mainz 1967, s. 487.

¹⁰ Por. A. Chodkowski (red.), *Encyklopedia muzyki*, Warszawa 2001, s. 457; por. *Wielka Encyklopedia PWN*, t. 14, red. J. Wojnowski, Warszawa 2003, s. 312.

¹¹ Istniały utwory z tekstami zarówno łacińskimi, jak i francuskimi, np. Ph. Chancellora motet *Agmina milicie* pojawiający się z tekstami *Quant froidure* oraz *L'autrier cuidai*.

nia tekstu)¹². Zresztą kontrafakturę spotykamy u samych początków wielogłosowości – w *conductusach* i motetach, gdzie np. teksty łacińskie zastępowano francuskimi. Kontrafaktura w utworach wielogłosowych występowała powszechnie na obszarach językowych: niemieckim, angielskim, hiszpańskim, niderlandzkim i włoskim¹³. Kolejnym zagadnieniem jest praktyka *cantus firmus* w utworach wielogłosowych, która jest przecież także przykładem kontrafaktury. Między 1450 a 1600 rokiem powstało bardzo dużo mszy, których fundamentem były świeckie pieśni: *L'homme arme* lub *Sa face ay pale*, lub *Des rouges nez* itp.

Wobec starożytnego rodowodu praktyki podkładania nowego tekstu pod istniejącą muzykę (o czym niżej) pojawienie się terminu „kontrafaktura” dla oznaczenia tejże praktyki jest stosunkowo późne. Najwcześniejsze ślady znajdujemy na początku XIII wieku. G. de Coincy w swym zbiorze *Les Miracles de Notre-Dame* z 1218 roku zamieścił adnotację: „un lais de Notre Dame contre le Lai Markiol”, która to adnotacja towarzyszy kontrafakturze *Flours ne glais*. Jak jednak podkreśla R. Falck, takie użycie tego słowa nie jest ścisłe, dlatego za najwcześniejsze użycie terminu „kontrafaktura” w określonym wyżej znaczeniu Falck uważa piętnastowieczny manuskrypt z niemieckiego Pfullinger, gdzie termin ten jest ograniczony do tekstowej adaptacji świeckiej melodii dla religijnego użytku¹⁴. Oczywiście, jak już o tym pisałem, praktyka kontrafaktury jest o wiele starsza, zdaniem niektórych była stosowana już w czasach starożytnych Sumerów¹⁵.

Najczęstszą postacią kontrafaktury jest podłożenie tekstu religijnego pod melodię występującą wcześniej ze świeckim tekstem. Bardzo częstą postacią jest też podłożenie tekstu religijnego pod istniejącą wcześniej melodię z innym tekstem religijnym. Kontrafakturą jest podłożenie tekstu religijnego pod istniejącą wcześniej melodię czysto-instrumentalną. Jest nią także podłożenie tekstu świeckiego pod melodię istniejącą wcześniej z tekstem religijnym. Kontrafakturą nazwiemy też podłożenie tekstu świeckiego pod melodię istniejącą wcześniej z innym świeckim tekstem. Kontrafakturą jest podłożenie tekstu świeckiego pod melodię utworu instrumentalnego. Czasem dokonywane jest podłożenie nowego tekstu

¹² Za L. Finscherem, *Parodie und Kontrafaktur*, s. D. Jankowska zwraca uwagę, że w przypadku parodii musi zaistnieć zmiana gatunku i treści. Por. D. Jankowska, *Kontrafaktura w pieśniach kościelnych*, dz. cyt. s. 33. Pierwsze próby techniki parodii Jankowska znajduje w XIV w., do XVI w. można już mówić o 4 rodzajach parodii. Por. tamże, s. 33–36.

¹³ Por. H. Seeger, *Musiklexikon*, dz. cyt., s. 504.

¹⁴ Por. R. Falck, *Kontrafactum. Before 1450*, dz. cyt., s. 700; por. H. Seeger, *Musiklexikon*, dz. cyt., s. 505. Jak pisze s. D. Jankowska: W. Liphardt uważa, że wszystkie przykłady w rękopisie Pfullinger są doskonałymi przykładami średniowiecznej parodii. Por. D. Jankowska, *Kontrafaktura w pieśniach kościelnych*, dz. cyt. s. 13.

¹⁵ Por. H. Seeger, *Musiklexikon*, dz. cyt., s. 505.

pod intawolację (intabulację), czyli instrumentalny (tabulaturowy) zapis utworu wokalnego istniejącego wcześniej z innym tekstem¹⁶. Kontrafakturą w końcu nazwać też trzeba podłożenie tłumaczenia danego tekstu pod melodię istniejącą wcześniej z tym samym tekstem, lecz w innym języku.

Oczywiście używa się tu skrótów myślowych, jak np. w pierwszym przypadku łatwiej powiedzieć: „podłożenie tekstu religijnego pod świecką melodię”. Nierzadko jednak trudno jednoznacznie określić zasadność określenia, że dana melodia jest świecka, a inna sakralna. Istnieją wprawdzie dokumenty Kościoła, które pomagają nam odróżnić świecki charakter muzyki od religijnego. Są jednak okresy w historii muzyki, w których jest to niezmiernie trudne, zwłaszcza w dawnej muzyce ludowej, w której wzajemne przenikanie się dwóch obszarów, *sacrum* i *profanum*, jest odzwierciedlone we wzajemnym przenikaniu się charakteru muzyki religijnej i świeckiej. Zresztą, jak zauważają niektórzy, ideologia średniowieczna nie rozgraniczała wyraźnie *sacrum* od *profanum*¹⁷. Zasłużony badacz polskiej pieśni kościelnej pisał:

W średniowiecznym pojmowaniu rzeczywistości nie odróżniano wyraźnie *sacrum* od *profanum*. Wykorzystywano więc w artystycznej muzyce popularne melodie świeckie, a od XIII w. znane już było zjawisko kontrafaktur świeckich i religijnych [...]. Do kontrafaktur wykorzystywano z reguły melodie powszechnie znane, które przed ich utrwaleniem na piśmie żyły w tradycji ustnej¹⁸.

Zresztą, melodie ludowe nierzadko były zapożyczone z melodii kościelnych, ulegały uproszczeniu, następnie dostosowaniu do miejscowych wzorów ludowych, potem mogły otrzymać jakiś rys indywidualny nadany przez utalentowanego twórcę i na powrót być „zapożyczone” do muzyki religijnej¹⁹. Oczywiście nie znaczy to, iż Kościół w średniowieczu nie widział różnicy między muzyką sakralną, przeznaczoną do liturgii, a muzyką świecką. O tym jednak w ostatnim punkcie tej rozprawy.

¹⁶ Por. Z. Dobrzańska, *Nos autem gloriari oportet* – nieznaną kontrafaktura madrygału *O ricco mio thesoro* G. Gabriego z tabulatury pelplińskiej, „Muzyka”, R. 32, 1988, nr 1 (124), s. 80–81. Jak zauważa Z. Dobrzańska: pelpliński przekaz kontrafaktury madrygału Giovanniego Gabriego należy do bardzo nielicznych zapisów organowych kompozycji madrygałowych związanych z łacińskim tekstem liturgicznym. Tamże, s. 83.

¹⁷ Por. W. Danielewicz, *Pieśni kościelna w praktyce współczesnej. Rozwój czy regres*, „Zeszyty Naukowe KUL”, R. 21, 1978, nr 3–4 (83–84), s. 102; por. A. Zoła, *Melodyka ludowych śpiewów religijnych w Polsce*, Lublin 2003, s. 50.

¹⁸ B. Bartkowski, *Polskie śpiewy religijne w żywej tradycji. Style i formy*, Kraków 1987, s. 47.

¹⁹ Por. tamże, s. 49–50.

Wiele zbiorów pieśni jednogłosowej nie posiada melodii, lecz same teksty, czasami podając odniesienia do melodii. Niekiedy autorzy zbiorów zakładali, iż nie trzeba nawet sugerować, na jaką melodię śpiewać, gdyż melodie w czasie powstawania zbioru były ogólnie znane. Jest to myślenie pokutujące także wśród wielu współczesnych wydawców, którzy uważają, iż nie warto zwiększać kosztów drukując nuty, których i tak wielu wykonawców nie zna, a melodie są przecież ogólnie znane. Niestety, badacze pieśni spotykają te same teksty z różnymi melodiami, wskutek czego czasem nie wiadomo, która melodia jest tą pierwotną²⁰.

Jedną z przyczyn podkładania nowych tekstów pod istniejące melodie może być proces starzenia się tekstu, który w mniejszym stopniu dotyka melodii. Na zjawisko to zwrócił uwagę ks. K. Mrowiec pisząc, iż melodia bardzo długo zachowuje świeżość i swego rodzaju atrakcyjność²¹. A. Schweitzer uważa wręcz, iż wiek użycza muzyce godności, która to godność ją niejako uświęca także wtedy, gdy jej rodowód jest świecki²². Teksty zaś starzeją się szybko, z czasem wzrasta ich niezrozumienie i zachodzi konieczność uwspółcześniania, zwłaszcza w liturgii, jeśli dana pieśń ma spełniać nadal swe funkcje²³.

Ks. J. Pikulik, opisując proces unifikacji chorału gregoriańskiego, przy punkcie poświęconym chorałowi starorzemskiemu podał trzy średniowieczne sposoby powstawania melodii: oryginalna – za taką uważa nową melodię, tworzoną jednak często w oparciu o istniejącą formułę inicjalną czy kadencyjną; centonizowana – polegająca na umiejętnym doborze i łączeniu różnych formuł melodycznych, w liturgii już wykonywanych; adaptowana – najbliższa pojęciu kontrafaktury – polegająca na przystosowaniu istniejącej melodii do nowego tekstu²⁴. Centonizacji, i to zarówno pod względem tekstu i konstrukcji melodycznych, uległo wiele antyfon i responsoriów²⁵. Jak trafnie zauważył B. Stäblein: „W istocie każdej melodii tkwi, że pracuje ona rozlegle gotowymi formułami”²⁶.

²⁰ Por. P. Poźniak, *Repertuar polskiej muzyki wokalne w epoce Renesansu*, Kraków 1999, s. 184–186.

²¹ Por. K. Mrowiec, *Z problematyki polskiej pieśni kościelnej*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, R. 12, 1959, nr 3, s. 305–306.

²² Por. A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Kraków 1972, s. 26.

²³ Por. K. Mrowiec, *Z problematyki polskiej pieśni kościelnej*, dz. cyt., s. 305–306.

²⁴ Por. J. Pikulik, *Śpiew i muzyka w historii i liturgii*, „Ateneum Kapłańskie”, R. 72, 1980, z. 427, s. 191; por. J. Morawski, *Teoria muzyki w średniowieczu*, Warszawa 1979, s. 77–78.

²⁵ Por. W. Lewkowicz, *Muzyka sakralna*, Warszawa 1961, s. 347–348. Samych scentonizowanych antyfon, zaliczanych do protusa, w wydaniu watykańskim Lewkowicz doliczył się 32. Por. tamże, s. 351.

²⁶ B. Stäblein, *Der lateinische Hymnus. Verwandtschaft und Variabilität*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, t. 6, Kassel 1957, szp. 1015.

Ks. J. Pikulik dotknął problemów, które poważnie komplikują refleksję nad zagadnieniem kontrafaktury. Dla wielu naukowców nie jest bowiem jasne, czy kontrafaktury nie ograniczyć tylko do określenia sakralnej adaptacji świeckiej melodii, dalej – czy istotny jest tu czynnik działania świadomego, czy o kontrafakturze możemy mówić także, gdy zachodzi przypadkowe, niezamierzone przez autora podobieństwo (por. *Bogurodzica*), a może kontrafakturą powinniśmy też objąć adaptację sensu oryginalnego wiersza²⁷. Na ile kontrafakturą jest pieśń, która nie naśladuje każdego szczegółu struktury melicznej lub metrycznej pierwowzoru... Są to problemy trudne do rozstrzygnięcia, choć niektórzy używają pomocnych terminów regularna lub nieregularna kontrafaktura²⁸. Inny problem – powszechna w muzyce XVI w. była praktyka cytowania i przejmowania tematów z innych kompozycji, i wcale nie chodzi tu o *cantus firmus*. M. Perz opisał to zjawisko w swej monografii poświęconej M. Gomółce i jego *Melodiom na Psalterz polski*. Zwrócił uwagę, że *sogetto della cantilena* (podmiot melodii) w psalterzu Gomółki dotyczył głównie incipitów (początkowych fraz) obcych pieśni, rozwijanych w dalszym toku utworu w sposób swobodny²⁹. Zdaniem M. Perza, Gomółka z pamięci cytował melodie głównie pochodzenia czeskiego i niemieckiego, znajdujące się w ogólnoeuropejskim repertuarze, a będące nierzadko ponownym przetworzeniem wcześniej istniejących, średniowiecznych schematów³⁰.

J. Chomiński i Z. Lissa zwracają też uwagę na zjawisko przenikania elementów ludowych do polskiej pieśni kościelnej, jako przykład podając *Żoltarz Jezusów* Ładysława z Gielniowa z 1488 roku, pieśń zawierającą taneczne zwroty melodyczno-rytmiczne³¹.

²⁷ R. Falck przytacza tu przykład *Amours dont sui espris* G. de Coincy'ego, który zastosował nie tylko melodię B. de Nesle'a z *Amours dont sui espris*, ale także zachował pierwszy wers tego poematu. Por. R. Falck, *Contrafactum. Before 1450*, dz. cyt., s. 700.

²⁸ Por. F. Gennrich, *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*, Langen 1965, cyt. za: R. Falck, *Contrafactum. Before 1450*, dz. cyt., s. 700.

²⁹ Por. M. Perz, *Mikołaj Gomółka*, Kraków 1981, s. 246–247. A. Chybiński dopatrywał się podobieństwa fraz włoskich canzonet, ks. H. Feicht ogólnie – świeckich piosenek tanecznych (włoskich, francuskich, polskich). Por. Z. M. Szweykowski, *Rozkwit wielogłosowości w XVI wieku*, [w:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 1 *Kultura staropolska*, red. Z. M. Szweykowski, Kraków 1958 s. 137–138.

³⁰ Por. M. Perz, *Mikołaj Gomółka*, dz. cyt., s. 279–280.

³¹ Por. Z. Lissa, J. Chomiński, *Muzyka polskiego Odrodzenia*, Warszawa 1953, s. 34–35; por. H. Feicht, *Polskie średniowiecze*, [w:] *Opera Musicologica Hieronymi Feicht*, red. Z. Lissa, t. 1, H. Feicht, *Studia nad muzyką polskiego średniowiecza*, Kraków 1975, s. 98. Ze względu na złożoność tytułu *Opera Musicologica*, częstotliwość cytowań, jak również jednego autora opracowań, w dalszym toku artykułu ograniczę się do tytułu tomu zawierającego teksty ks. H. Feichta, bez uwzględniania tytułów rozpraw tam zamieszczonych. Możliwe, że w przypadku *Żoltarza Jezusów* mamy w jakimś zakresie do czynienia ze zjawiskiem „niedere Kontrafaktur”, występującym m.in. w klasztorach. Ten rodzaj, w odróżnieniu od „höhere geistli-

Świetnym przykładem współwystępowania wyliczonych wyżej problemów jest pieśń *Bogurodzica*, a ściślej mówiąc – jej dwie pierwsze zwrotki. W tej postaci powstała pod koniec XIII wieku jako pieśń rycerska. Dopiero z czasem stała się pieśnią nabożną. Oczywiście logiczne wydawałoby się jej pochodzenie gregoriańskie. W 1903 roku A. Poliński wskazał na fragment sekwencji *Ave praeclara maris stella* dla słów „(U tve)go syna Gospodzina, Matko zwo(lena)”³². Zarówno w 1920, jak i jeszcze w 1948 roku Z. Jachimecki podtrzymywał teorię o pochodzeniu lub przynajmniej odwzorowaniu w *Bogurodzicy* melodii gregoriańskich³³. A. Chybiński wskazywał m.in. na pieśni czeskie i niemieckie³⁴. W 1952 roku J. Woronczak ogłosił sensacyjną wiadomość, że *Bogurodzica* jest tropem do *Kyrie eleison* z *Litanii do Wszystkich Świętych*, zachowanej w Bibliotece Uniwersyteckiej w Grazu, której zapis pochodził z XII wieku. Początkowe siedem nut *Bogurodzicy* pokrywało się bowiem nuta w nutę z trzecim schematem *Litanii*³⁵. Ale tę samą frazę ks. H. Feicht znalazł także w piosence-pastorelli *Par dessor l'ombre d'un bois* truwera Jehana de Braine'a (zm. 1240) oraz w dramacie liturgicznym *Daniel* z XIII wieku, w kadencji pieśni *Simul omnes gratulemur*³⁶. P. Wagner (u którego Feicht studiował we Fryburgu) wskazywał na nie gregoriański, lecz ludowy ton, obecny w melodii *Bogurodzicy*³⁷. Inni (w tym także Feicht) sprowadzali jej melodię do pentatoniki³⁸. W końcu ks. H. Feicht zgodził się ze Z. Jachimeckim co do opinii, że: „w całości, jako utwór artystyczny, jest *Bogurodzica* pieśnią oryginalną, pomimo łatwego do stwierdzenia pokrewieństwa [czy wręcz identyczności] jej motywów z wieloma motywami monodii średniowiecznej”³⁹. Opinia zaskakująca, uwzględniając mnogość nawiązań do innych utworów. Trzydzieści

che Kontrafaktur”, polegał na przejmowaniu melodii od niższych warstw społecznych. Por. W. Lipphardt, *Über die die Begriffe: Kontrafakt, Parodie, Travestie*, cyt. za: D. Jankowska, *Kontrafaktura w pieśniach kościelnych*, dz. cyt., s. 43–44.

³² Por. A. Poliński, *Pieśni „Bogurodzica” pod względem muzycznym*, Warszawa 1903, s. 70.

³³ Por. Z. Jachimecki, *Historia muzyki polskiej w zarysie*, Warszawa 1920 s. 16; por. Z. Jachimecki, *Muzyka polska w rozwoju historycznym od czasów najdawniejszych do doby obecnej*, t. 1: *Od „Bogurodzicy” do Chopina włącznie*, Kraków 1948, s. 16–17.

³⁴ Por. A. Chybiński, *Bogurodzica pod względem historycznomuzycznym*, Kraków 1907, s. 64.

³⁵ Por. J. Woronczak, *Tropy i sekwencje w literaturze polskiej*, Wrocław 1952, s. 18; skutek dalszych poszukiwań J. Woronczak wykrył kolejne źródło w cheironomicznym zapisie w *Antyfonarzu z Müнден* z lat 1024–1027. Por. H. Feicht, *Studia nad muzyką polskiego średniowiecza*, dz. cyt., s. 368.

³⁶ Por. H. Feicht, *Studia nad muzyką polskiego średniowiecza*, dz. cyt., s. 139–140.

³⁷ Por. tamże, s. 136, 150, 370.

³⁸ Por. H. Feicht, *Wspomnienia*, oprac. W. Kałamarz, Kraków 2008, s. 167.

³⁹ Cyt. za: H. Feicht, *Studia nad muzyką polskiego średniowiecza*, dz. cyt., s. 149. Opinię tę potwierdza J. Morawski: „Niezależnie [...] od wszelkich pokrewieństw melodycznych [...] *Bogurodzica* jako całość artystyczna jest utworem wysoce oryginalnym i skonstruowanym

lat później J. M. Chomiński podważył obecność systemu pentatonicznego w *Bogurodzicy*, wskazując, że jest utrzymana w I modusie⁴⁰. Zaprzeczył też obecności jakichkolwiek elementów ludowych, za którymi opowiadał się m.in. P. Wagner⁴¹.

Nadmieśmy tylko, iż trzecią zwrotkę do *Bogurodzicy* dołączono w XIV wieku. Była to osobna pieśń *Wstał smartwicz crol nas, Synboży*, zmieniona później na *Nas dla wstał zmartwych Synboży*, a jeszcze później na *Narodził się dla nas Syn Boży*. Także jej melodii, mimo iż pokrywa się z łacińską *Triumphat Dei Filius* lub *Rex Christe primogenite*, H. Feicht nie uznawał za gregoriańską, lecz wskazywał na jej ludowe pochodzenie⁴².

Po nakreśleniu mnogości problemów, jakie można napotkać, kiedy chcemy głębiej wniknąć w proste z pozoru zjawisko kontrafaktury, czas spojrzeć w otchłań dostępnej nam historii, by ukazać powszechność występowania tej praktyki. Materiał został ułożony według dwóch kategorii kontrafaktur związanych z religijnym lub świeckim tekstem. Nie będę w nim przywiązywał wagi do rozróżnienia w okresie średniowiecza i renesansu pieśni i piosenki. Francuski termin *chanson* znaczył wówczas tyle co świecka pieśń o bardzo różnych formach (ballady, *rondeau*, *virelai*; występującej w postaci jednogłosowej czy opartej na technice imitacyjnej, wielogłosowej *chanson* polifonicznej)⁴³. Współcześnie słowniki tłumaczą *une chanson* jako piosenkę, co nie jest dalekie od jej funkcji, jaką dawniej spełniała. Dla pieśni zaś zarezerwowany jest termin *un chant*, dla pieśni religijnej – *un cantique*⁴⁴.

1. Podkładanie tekstu religijnego pod melodię występującą wcześniej ze świeckim tekstem

W tekstach muzykologicznych rzadko zwraca się uwagę na to, iż już w Starym Testamencie, w tytułach psalmów, mamy odniesienia do kontrafaktury świeckich melodii. Informacje, jakie znajdują się w tytułach psalmów, pojawiły się najprawdo-

z wielkim kunsztem”. J. Morawski, *Średniowiecze. Część 1 do roku 1320*, [w:] Historia Muzyki Polskiej, t. I, red. S. Sutkowski, Warszawa 2006, s. 557.

⁴⁰ Ale już Feicht pisał: „skomponowana w XIII w., utraciła swą pentatoniczną czystość przez zastosowanie kadencji, zmieniającej ją na kościelną skalę dorycką”. Argumentem pentatoniki Feicht uzasadniał polskość *Bogurodzicy*. Por. H. Feicht, *Studia nad muzyką polskiego średniowiecza*, dz. cyt., s. 371.

⁴¹ Por. J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej*, t. 1, Kraków 1995, s. 36.

⁴² Por. H. Feicht, *Studia nad muzyką polskiego średniowiecza*, dz. cyt., s. 379.

⁴³ Por. A. Chodkowski, *Encyklopedia muzyki*, dz. cyt., s. 147.

⁴⁴ Por. K. Kupisz, B. Kielski, *Podręczny słownik francusko-polski*, Warszawa 1968, s. 102, 117; por. K. Kupisz, B. Kielski, *Podręczny słownik polsko-francuski*, Warszawa 1969, s. 484.

podobniej w okresie zebrania psalmów w jeden korpus psalterza. O ich starożytnym pochodzeniu lub zawężonym kulturowo występowaniu (terminy znane kantorom jerozolimskim mogły być nieznane mieszkańcom Aleksandrii) świadczy fakt, iż tłumacze Septuaginty (ok. III w. p.n.e.)⁴⁵ nie potrafili niektórych słów przełożyć na język grecki. Niektóre informacje w tytułach psalmów są pierwszymi słowami świeckich pieśni, od których zapożyczono melodie⁴⁶: Psalm 8 na melodię *Haggittit*, Psalm 9 na melodię *Mut la-ben*, Psalm 22 na melodię *Lania o świcie*, Psalm 45 i Psalm 69 – na melodię *Lilie...*; Psalm 46 na melodię *Alamot*, Psalm 53 na melodię *Słabości*, Psalm 56 na melodię *Niema gołębica z oddali* (inne tłumaczenie: *Gołębica dalekich terebin-tów*); Psalm 57–59 oraz Ps 75 na jedną melodię *Nie niszczy*; Psalm 60 na melodię *Lilia Prawa*, Psalm 80 na melodię *Lilie świadectwa*, Psalm 81 i Psalm 84 na melodię z Gat; Psalm 88 na melodię *Machalat*⁴⁷. Podstawianie różnych tekstów pod jeden typ melodyczny o identycznym rytmie jest, jak widać, starożytnym zwyczajem⁴⁸.

W pierwszych wiekach chrześcijanie śpiewali trzy gatunki pieśni. Św. Hieronim (zm. ok. 420) w komentarzu do Listu do Efezjan (Ef 3, 19) wyjaśniał, że hymny były pieśniami na cześć Boga; psalmy dotyczyły kryteriów ocen moralnych, kantyki zaś były śpiewami wdzięczności całego ożywionego świata⁴⁹. Już Pliniusz Młodszy w liście do cesarza Trajana, datowanym na lata 109–112 (inni 111–113), mówi o śpiewaniu przez chrześcijan pieśni Chrystusowi, w których oddawali Mu cześć jako Bogu⁵⁰. Są to nowe pieśni, których przykłady posiadamy w listach św. Pawła do Filipian 2, 6–11, do Kolosan 1, 15–20. Jeżeli u żyjącego na początku III w. (zm. ok. 240) Tertuliana czytamy, iż w czasie niedzielnej liturgii Mszy św. śpiewano nie tylko psalmy, ale także hymny z własnego natchnienia⁵¹, to nietrudno dojść do wniosku, że do nowych hymnów dobierano melodie z hymnodii greckiej. Na taką praktykę wskazuje J. M. Chomiński twierdząc, iż wraz z Synodem Apostolskim (tzw. Soborem Jerozolimskim z 49 roku, opisanym w Dz 15, 1–35) do użytku chrześci-

⁴⁵ Por. A. Grabner-Haider (red.), *Praktyczny słownik biblijny*, tłum. T. Mieszkowski, P. Pachciarek, Warszawa 1994, s. 1194–1195.

⁴⁶ Por. A. Strus, *Pieśni Izraela*, Warszawa 1988, s. 22–23; por. W. Borowski, *Psalmy. Komentarz biblijno-ascetyczny*, Kraków 1983, s. 7.

⁴⁷ Por. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, red. o. A. Jankowski OSB, Poznań–Warszawa 1980, s. 568–650; por. Pismo Święte Nowego Testamentu i Psalmy, Edycja św. Pawła, Częstochowa 2005, s. 611–734.

⁴⁸ Bizantyńczycy takie melodie będą nazywać *hymnos*. Por. W. Lewkowicz, *Muzyka sakralna*, dz. cyt., s. 321.

⁴⁹ Por. J. Pikulik, *Śpiew i muzyka w historii liturgii*, dz. cyt., s. 188.

⁵⁰ Por. T. Dzidek, *Teologia fundamentalna*, t. 3 *Objawienie i Chrystus*, Kraków 1999, s. 69–70.

⁵¹ Por. Tertulian, *De anima* 9,4, cyt. za: J. Pikulik, *Śpiew i muzyka w historii liturgii*, dz. cyt. s. 188; por. W. Lewkowicz, *Muzyka sakralna*, dz. cyt., s. 315.

jan weszła muzyka pochodzenia greckiego (pogańskiego), a w niej nie tylko zasady greckiej poezji i muzyki, ale gotowe melodie greckiej hymnodii:

Sięganie [...] do gotowego repertuaru muzyki greckiej było bardzo rozpowszechnione. Mimo znikomej ilości jej zabytków historycy dostarczyli szeregu dowodów na wykorzystanie melodii greckich do tekstów liturgicznych. Na przykład pieśń Seikilosa stała się podstawą opracowania antyfony *Hosanna filio David*, a hymn Nemesis – *Kyrie eleison*⁵².

Jak zauważa H. Seeger, podkładanie tekstów religijnych pod świeckie, popularne melodie miało wczesnemu chrześcijaństwu ułatwić szerzenie nowej nauki⁵³. Podobna praktyka powtórzy się w dobie reformacji, w XVI wieku. Był to dogodny sposób szybkiego pozyskania wartościowych melodii.

Muzykę chrześcijańską pierwszych wieków kształtowały tradycje synagogalne, greckie i syryjskie. W Grecji nie było (poza tekstem) specjalnej różnicy między muzyką świecką a muzyką kultu religijnego. Grecka teoria muzyczna, jej ukształtowanie gam i tonacji wraz z semicką melodyką o wybujałym przebiegu i ozdobach koloraturowych miały wpływ na powstanie śpiewu Kościoła syryjskiego. 15. kanon soboru w Laodycei (IV w.) informuje o kształceniu w Antiochii syryjskiej zawodowych śpiewaków, o swego rodzaju szkole kantorów, która kilka wieków później powstała także w Rzymie⁵⁴. Na około IV w. można przyjąć powstanie melodii prefacji oraz kilku sylabicznie komponowanych hymnów ambrojańskich, w V w. powstała melodia *Te Deum*⁵⁵. Na początku V w. wprowadzono w Rzymie antyfoniczny śpiew psalmów na sposób praktykowany dotąd w Antiochii i Mediolanie. To najstarsza wzmianka o śpiewie kościelnym w Rzymie, pochodząca z *Liber pontificalis*. W. Piotrowski zwraca jednak uwagę na fakt, iż poza religijnymi wpływami ze Wschodu rzymski śpiew kościelny wyrósł przede wszystkim na podłożu świeckiej, rzymsko-greckiej muzyki, do której upodobanie było wówczas powszechne:

Tak samo jak dość prymitywne malarstwo w katakumbach jest oparte na formach i motywach świeckiego malarstwa [...], tak samo jak zamieniono świątynię poświęconą wszystkim bożkom (*pantheon*) na świątynię wszystkich męczenników, jak miejsce bogini Kybele (owej *mater deorum*) zajmuje

⁵² J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki*, dz. cyt., s. 68.

⁵³ Por. H. Seeger, *Musiklexikon*, dz. cyt., s. 505.

⁵⁴ Por. W. Piotrowski, *Wpływ muzyki świeckiej na kościelną i odwrotnie*, „Muzyka Kościelna”, R. 5, 1930, nr 2, s. 25.

⁵⁵ Por. tamże, s. 24.

Matka Boska, jak w Konstantynopolu powstaje w świątyni Minerwy „Hagja Sophja”, tak przejmuje się do nowego kultu niejedną melodię, niejeden hymn, niejedną pieśń śpiewaną na cześć Jowisza, Apollina lub innego bożka, a przekształca się na pieśń ku czci Pana Boga, Panny Marii lub jakiegoś męczennika. Św. Ambroży, Prudencjusz, Seduljusz piszą hymny na świeckie rytmy pieśni ludowej lub wzorują się na liryce Horacego. W podobny sposób dobierano melodie świeckie z ówczesnej praktyki i skarbu pieśni świeckich i podkładano pod nie teksty religijne⁵⁶.

Piotrowski dopatrywał się pokrewieństwa melodycznego hymnu *O lux beata Trinitas* z greckim hymnem na cześć Nemezis⁵⁷. Zdaniem niektórych badaczy (B. Stäblein) chorał gregoriański jest efektem dokonanego w VII w. przekształcenia nieuporządkowanego śpiewu o charakterze folklorystycznym w wartościowy pod względem estetycznym śpiew kościelny⁵⁸. Według A. Gevaerta, najstarsza muzyka Kościoła katolickiego przeniosła się do kościoła z pogańskiej ulicy⁵⁹. Niewątpliwie nie da się zaprzeczyć wpływu pogańskiej, świeckiej muzyki na najświętszy śpiew Kościoła katolickiego, ale poważną przesadą jest sprowadzenie śpiewu gregoriańskiego do przepracowanej twórczości ulicznej.

W różnych opracowaniach na temat historii chorału gregoriańskiego panuje zgodność co do opinii, że w praktyce Kościoła kontrafaktura była obecna już u samych początków. Za F. X. Haberlem ks. J. Surzyński przytacza:

Śpiew podczas nabożeństw w pierwszych wiekach chrześcijaństwa powoli się rozwijał. Brano melodyje hebrajskie, które pod wpływem greckiej teorii muzycznej i sztuki greckiej z czasem wyraźniejszego nabrały kształtu. Do używanych w Bóźnicach żydowskich psalmów, responsoriów, śpiewów, modlitw starozakonných dodano wyjątki z pism Nowego Testamentu⁶⁰.

Chorał czy – jak wolą inni – śpiew gregoriański jest zatem zredagowanym repertuarem śpiewów o wielkim bogactwie różnych tradycji: hebrajskiej, greckiej,

⁵⁶ Tamże, s. 26–27. O zamienianiu świątyń pogańskich w kościoły w IV i V wieku por. Ireneusz Milewski, *Poutórne wykorzystanie świątyń pogańskich*, „Vox Patrum”, 20 (2000) nr 38–39, s. 568–569.

⁵⁷ Por. W. Piotrowski, *Wpływ muzyki świeckiej na kościelną i odwrotnie*, „Muzyka Kościelna”, R. 5, 1930, nr 3, s. 51.

⁵⁸ Por. E. Hinz, *Chorał gregoriański*, Pelplin 1999, s. 9, 57.

⁵⁹ Por. A. Gevaert, *Der Ursprung des römischen Kirchengesangs*, cyt. za: A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, dz. cyt., s. 25.

⁶⁰ J. Surzyński, *Rys historyczny śpiewu chóralnego*, „Muzyka Kościelna”, R. 19, 1899, nr 5 i 6, s. 34.

syryjskiej, rzymskiej, mozarabskiej, galijskiej i innych. Oczywiście chorał nie był jedynym śpiewem o religijnej treści, jaki powstawał w tzw. wiekach średnich.

W środkowym średniowieczu wiele melodii świeckich, czasem związanych pierwotnie z tekstami wręcz erotycznymi, uległo swego rodzaju sakralizacji poprzez zwykłą wymianę tekstów⁶¹. W ten sposób np. erotyczna pieśń z XI w. z północnych Włoch o dwóch kochankach – *O admirabile Veneris idolum*, stała się pieśnią pielgrzymów *O Roma nobilis orbis et domina*⁶².

Z około 1218 roku pochodzi zbiór *Les Miracles de Notre-Dame* (cuda Matki Bożej), dzieło opracowane (skompilowane) przez G. de Coincy'ego (zm. 1236) – francuskiego mnicha benedyktyńskiego, który poetyckie teksty ku czci Najświętszej Maryi Panny podłożył pod ówczesne popularne melodie, dworskie ballady, ludowe pieśni miłosne. Trzeba jednak zwrócić uwagę na to, iż teksty z tego zbioru są bardziej dewocyjne, proste, w odróżnieniu od poważnych teologicznych tekstów innego benedyktyńskiego piewcy Maryi – Bernarda z Clairvaux (zm. 1153).

W XV-wiecznych niemieckich źródłach można znaleźć francuskie pieśni (*chansons*), które zaopatrzone w religijne teksty łacińskie, czego przykładem może być rondo *Quant ce vendra* francuskiego poety i kompozytora szkoły burgundzkiej A. Busnois'a (zm. 1492), które stało się *Gaude mater*. Jak podaje M. Picker, niektóre angielskie pieśni z XV w. były przekształcane dwukrotnie, najpierw na jęz. francuski, potem na łaciński, czego przykładem może być ballada W. Frye'a (zm. ok. 1475) – *So ys emprentid*, która w źródłach z kontynentu (nieangielskich) pojawia się zarówno jako *Soyez aprantiz* oraz *Pour une suis*, jak również jako *Sancta Maria succure*. *Chanson Plusieurs regretz*, żyjącego na przełomie XV i XVI w. (zm. 1521) J. de Prés, w XVI-wiecznych źródłach pojawia się zarówno jako *O Virgo genitrix*, jak i *Sana me Domine*⁶³. W XVI w. świecka *chanson* O. di Lassy *Mon coeur se recommande à vous* stała się religijną pieśnią do słów *Mon coeur se rend a toy, Seigneur*; inna *chanson* O. di Lassy *La terre, les eaux* stała się *La terre son Dieu va louant*⁶⁴.

Ciekawym zjawiskiem we Włoszech w wiekach XV–XVII była lauda, którą słownik określa jako nieliturgiczną pieśń religijną o ludowym charakterze⁶⁵. Wie-

⁶¹ Nie będzie się temu zabiegowi dziwił ten, kto odkryje dla siebie jeden z najpiękniejszych erotyków, jakim jest biblijna księga Pieśń nad pieśniami.

⁶² Por. *Das grosse Lexikon der Musik*, t. 4, red. M. Honegger, G. Massenkeil, Freiburg 1981, s. 412.

⁶³ Por. M. Picker, *Contrafactum. After 1450*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 4, red. S. Sadie, London 1993, s. 701.

⁶⁴ Por. tamże.

⁶⁵ Por. A. Markowski, R. Pawelec, *Słownik wyrazów obcych i trudnych*, Warszawa 2001, s. 502. Jak wskazuje T. Dorożala-Brodniewicz, w średniowieczu (XII–XIII w.) *laudy* były związane z działalnością zakonu franciszkanów i pierwsze pieśni tego rodzaju mógł tworzyć sam

le laud zapożyczyło swoją muzykę z frotolli (włoskiej pieśni opartej na różnych formach poetyckich), np. *Eterno mio Signor* B. Tromboncina (zm. ok. 1535) powstała z jego frotolli *Quando fia mai*. M. Picker zwraca uwagę na całą kolekcję podobnych utworów – zbiór S. Razziego *Libro primo delle laudi spirituali* (Venice 1563), zawierający m.in. muzykę zaczerpniętą z karnawałowych pieśni z czasów Wawrzyńca Medyceusza (Lorenzo de' Medici)⁶⁶.

W Polsce w XIV i XV, ale także w XVI w. praktyka kontrafaktury była wszechobecna. Nagminna była wymiennosc tekstów i melodii, wykorzystywanie tej samej melodii do ilustracji najrozmaitszych treści, niezależnie od rodzaju tekstu, jego budowy, treści, charakteru⁶⁷. Nierzadko melodie do polskich tekstów z chorału gregoriańskiego trafiały jako poprzeksztalcane przez wcześniejsze kontrafaktury do tekstów czeskich lub niemieckich. W ten sposób chorałowy archetyp ulegał wielokrotnej przemianie, zanim stał się melodią polskiej pieśni⁶⁸.

W polskim dziedzictwie posiadamy też religijne kontrafaktury francuskich pieśni świeckich. W pochodzącym z około 1440 roku rękopisie⁶⁹ z polskich zbiorów znajdują się m.in. dwa utwory, które są kontrafakturami francuskich ballad: utwór nr 14 *Virginem mire pulcritudinis* anonimowego twórcy jest kontrafakturą ballady *A discort sont desir*, zaś nr 15 *Ave, mater summi nati*, także anonimowego twórcy, jest kontrafakturą francuskiej ballady *En vergier*⁷⁰.

Osobnym zagadnieniem jest zapożyczanie świeckich melodii przez protestantów tworzących swoje nabożeństwa. Kalwińscy twórcy *Psalterza genewskiego* przejęli wiele melodii z popularnych *chansons*, ale także z chorału gregoriańskiego czy muzyki luterańskiej (mimo animozji między wyznaniem)⁷¹.

W rozprawie *Luther als der Vater des evangelischen Kirchengesangs* H. A. Köstlin opisuje następującą historię:

św. Franciszek z Asyżu. Por. T. Dorozala-Brodniewicz, *Hymn w perspektywie genologicznej*, „Musica Sacra Nova”, R. 3–4, 2009–2010, nr 1, s. 301.

⁶⁶ Por. M. Picker, *Contrafactum. After 1450*, dz. cyt., s. 701.

⁶⁷ Por. K. Morawska, *Sredniowiecze, cz. 2 1320–1500*, Historia Muzyki Polskiej, t. I, red. S. Sutkowski, Warszawa 1998, s. 294; por. K. Morawska, *Renesans*, Historia Muzyki Polskiej, t. II, red. S. Sutkowski, Warszawa 1994, s. 229.

⁶⁸ Por. K. Morawska, *Renesans*, dz. cyt., s. 230.

⁶⁹ Chodzi o rękopis nr 52 dawnej Biblioteki Krasieńskich, której zbiory włączono do Biblioteki Narodowej w Warszawie (obecna sygnatura PL-Wn8054). Jego faksymile i opis bibliograficzny zostały opublikowane w XIII tomie *Antiquitates Musicae in Polonia*, Warszawa–Graz 1973.

⁷⁰ Por. M. Perz, *Kontrafaktury ballad w rękopisie Krasieńskich nr 52 (PL-WN8054)*, „Muzyka”, R. 37, 1992, nr 4 (147), s. 102–105.

⁷¹ Por. A. Wilson-Dickson, *Historia muzyki chrześcijańskiej*, tłum. M. Wiśniewska, Warszawa 2007, s. 82.

Podczas gdy (Johann) Walter i (Conrad) Rupf siedzieli przy stole, schyleni nad kartą nutowego papieru, z piórem w ręku, ojciec Luter chodził po pokoju, wypróbowując na fleciku melodie, które mu z pamięci czy z wyobraźni napływały do wynalezionych przezeń tekstów, czynił to zaś dopóty, dopóki melodia owych wierszy nie ukształtowała się w rytmicznie zamkniętą, pięknie zaokrągloną i pełną wyrazu całość⁷².

Melodie protestanckie miały być chwytliwe, śpiewne, popularne, szeroko przyjmowane. Dlatego najczęściej pośród nich jest melodii świeckich⁷³. Chorał protestancki pełen jest kontrafaktur świeckich pieśni. Popularna, świecka pieśń *Innsbruck, ich muss dich lassen* H. Isaaca po niewielkich zmianach tekstu stała się chorałem *O Welt, ich muss dich lassen*⁷⁴. Melodię tę możemy odnaleźć w wielu fragmentach *Pasji wg św. Mateusza* J. S. Bacha. Inny znany z Bachowskiej *Pasji* chorał: *O Haupt voll Blut und Wunden* pochodzi z pieśni miłosnej *Mein Gemütt ist mir verwirret von einer Jungfrau* (*Płochę dziewczę zawirowało mi w głowie*). Piosenka znajdowała się w zbiorze *Lustgarten neuer teutscher Gesänge...* H. L. Hasslera, wydanym w Norymberdze w 1601 roku. Najpierw melodię z tej piosenki podłożono do pieśni za zmarłych – *Herzlich thut mich verlangen*, a potem połączono z tekstem P. Gerhardta *O Haupt voll Blut und Wunden*⁷⁵. Kolejna nabożna pieśń protestancka *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* powstała z pieśni landsknechtów o bitwie pod Pawią *Pavierton*⁷⁶ (por. chorał organowy J. S. Bacha, BWV 637). Melodia chorału *Von Gott will ich nicht lassen* pochodzi z miłosnej pieśni *Einmal tat ich spazieren*; chorał *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt* zapożyczono z innej pieśni miłosnej *Es gibt auf Erd kein schwerer Leid*; melodia *Helft mir Gottes Güte preisen* znana też była do tekstu pieśni biesiadnej⁷⁷.

Do protestanckiego repertuaru przenoszono nie tylko rodzime melodie świeckie, ale i obce. Warunkiem było ich piękno i wdzięk. Melodia chorału *In dir ist*

⁷² Cyt. za A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, dz. cyt., s. 24.

⁷³ Por. A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, dz. cyt., s. 25.

⁷⁴ Choć zdaniem niektórych melodia ta pochodzi bardziej od pieśni *Nun ruhen alle Wälder* (z wydanego w 1569 w Norymberdze śpiewnika). Por. przypis 10 w: A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, dz. cyt., s. 727. Z podanych dat u A. Kisiel (*Innsbruck...*, Norymberga 1539; *O Welt...*, J. Hesse, ok. 1555) wynika, że bardziej jednak pierwotne jest pochodzenie *O Welt* z melodii *Innsbruck...* Por. A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna „Pasji według św. Mateusza” Jana Sebastiana Bacha*, Poznań 2003, s. 35–36.

⁷⁵ Por. A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, dz. cyt., s. 27. Tekst Gerhardta zaś jest poetyckim tłumaczeniem tekstu Bernarda z Clairvaux *Salve caput cruentatum*. Por. A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna...*, dz. cyt., s. 35.

⁷⁶ Por. A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, dz. cyt., s. 26.

⁷⁷ Por. tamże, s. 26–27.

Freude dotarła do Niemiec w 1591 roku z *Baletti G. Gastoldiego*, czyli z Włoch. Francuska piosenka miłosna o dramatycznej treści *Il me suffit de tous mes maux* stała się pieśnią *Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit* – także wykorzystaną w *Pasji wg św. Mateusza* J. S. Bacha⁷⁸. Zapewne z francuskiej pieśni ludowej pochodzi także przejęta z *Psalterza geneńskiego* melodia chorału *Wenn wir on höchstem Nöten sein*⁷⁹.

W tytule zbioru śpiewów religijnych, wydanych we Frankfurcie w 1571 roku, znajdujemy bardzo ciekawe uzasadnienie dokonywanych w protestantyzmie religijnych kontrafaktur świeckich melodii:

Piosnki uliczne, żołnierskie i góralskie, na chrześcijańską, moralną i obyczajną modłę przekształcone, żeby zły a gorszący sposób śpiewania lichych i bezwstydných piosnek na ulicach, polach i w domach zanikł z czasem, gdy znajdują się pośród nich duchowne, dobre a pożyteczne teksty i słowa⁸⁰.

W protestantyzmie przenoszenie świeckich melodii w sferę religijną miało na celu zniesienie świeckiej sztuki jako takiej⁸¹. M. Luter zalecał bowiem uświęcanie muzyki świeckiej przez łączenie jej z tekstami religijnymi⁸²: „Diabeł nie powinien zachować dla siebie żadnych pięknych melodii” – miał twierdzić zdaniem A. Schweitzera⁸³. Stąd np. swoją pieśń (tekst) na Boże Narodzenie *Von Himmel hoch* ułożył na nutę świeckiej pieśni-zagadki *Ich komm aus fremden Landen her*. Niestety, nie udało się M. Lutrowi tej melodii „nawrócić”, gdyż nadal była ochoczo wykonywana na wszystkich placach i w gospodach. Dlatego w 1539 i w 1551 roku tekst tej pieśni pojawia się z nową, śpiewaną do dzisiaj melodią⁸⁴.

Czasem melodia świeckiej pieśni była wykorzystywana zarówno przez protestantów, jak i katolików. Na przykład XVI-wieczna 3-głosowa *Venus, du und dein Kind* J. Regnarta stała się zarówno protestancką *Auf meinen lieben Gott*, jak i katolicką *Magnificat anima mea Dominum*⁸⁵.

Na melodię świecką śpiewano niejedną staropolską kolędę szesnastowieczną, jak wskazuje choćby uwaga umieszczona przy kilku kolędach (*Dzisiaj dzień na-*

⁷⁸ Por. tamże, s. 27, 727.

⁷⁹ Por. tamże, s. 28, 727.

⁸⁰ Cyt. za: A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, dz. cyt., s. 26.

⁸¹ Por. A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, dz. cyt., s. 25–26.

⁸² Por. A. Wilson-Dickson, *Historia muzyki chrześcijańskiej*, dz. cyt., s. 78.

⁸³ A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, dz. cyt., s. 26.

⁸⁴ Por. F. Zelle, *Das älteste lutherische Haus-Gesangbuch*, Getynga 1903, s. 48–50; por. A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, dz. cyt., s. 26.

⁸⁵ Por. *Das grosse Lexikon der Musik*, dz. cyt., s. 412.

rodzenia Zbawiciela uszego; Toć jest miejsce duchowne; Stata się nam nowina tego to księżyca), znajdujących się w rękopiśmiennym zbiorze pieśni z lat 1551–1555 przechowywanym w Bibliotece Kórnickiej. Owa uwaga brzmi: „Pieśń ta może być śpiewana na nutę o słowiku”. Melodii pieśni o słowiku dziś co prawda nie znamy, ale według wszelkiego prawdopodobieństwa była to piosenka świecka i ludowa⁸⁶. Nadto popularna i chyba bardzo lubiana, skoro propozycję jej wykorzystania podaje się także wtedy, gdy istnieje melodia oryginalna⁸⁷.

W nieprozodycznej deklamacji tekstu niektórych psalmów M. Gomółki A. Chybiński dopatrywał się możliwości, iż były to wcześniej pieśni świeckie, które dopiero po włączeniu do psalterza otrzymały tekst biblijny w przekładzie J. Kochanowskiego. Inne bowiem psalmy są pod względem zgodności akcentów słowno-muzycznych bez zarzutu⁸⁸.

Kontrafaktury tekstów religijnych pod świeckie melodie znajdujemy także w polskich tabulaturach. W *Tabulaturze lutniowej Strzeszkowskiego* (Kraków 1555) do melodii madrygału J. Arcadelta dołączono religijny tekst *Ad te Salvator noster*⁸⁹. W pochodzącej z lat 1620–1640 *Tabulaturze pelplińskiej* madrygał G. Gabrielego *O ricco mio thesoro* został zaopatrzony w tekst antyfony introitu na święto Odnalezienia Krzyża Świętego, będącego też tekstem czwartej antyfony II niesporów z tego święta oraz antyfony introitu mszy wielkoczwartkowej. Tekst liturgiczny został w tej kontrafakturze poszerzony o dodatkowe słowa łacińskie w celu dopasowania do długości muzycznego opracowania madrygału⁹⁰.

W baroku mimo większego nacisku na jedność słowa z muzyką, charakterystycznego dla *seconda prattica*, kontrafaktura nadal była kontynuowana. Już C. Monteverdi (tworzący często jeden utwór w dwóch stylach: dawnym i nowym) przekształcił *Lamento d'Arianna (Lasciate mi morire)* w *Il pianto della Madonna (Iam moriar mi Fili)*⁹¹. Zdaniem J. M. Chomińskiego powstających w baroku pieśni popularnych w ogóle nie należy kwalifikować ani do *stile moderno*, ani do *stile antico*. O popularności pieśni decydowała przede wszystkim

⁸⁶ Por. J. Prosnak, *O melodiach kołęd polskich*, [w:] *Kołędy i pastoralki*, red. M. Masłowska, Warszawa 1956, s. 44; por. Z. M. Szweykowski, *Rozkwit wielogłosowości w XVI wieku*, dz. cyt., s. 142; por. A. Szweykowska, *Polskie kołędy i pastoralki*, Kraków 1985, s. 152.

⁸⁷ Przy kołędzie *Dzisiaj dzień narodzenia* jest notka: „Pyesn ta moze bicz spyevana na tę notę o shlovyk”. Por. M. Bobowski, *Polskie pieśni katolickie*, Kraków 1893, s. 212.

⁸⁸ Por. A. Chybiński, *Mikołaj Gomółka i jego psalmy w świetle najnowszych badań*, cyt. za: Z. M. Szweykowski, *Rozkwit wielogłosowości w XVI wieku*, dz. cyt., s. 138.

⁸⁹ Por. K. Morawska, *Renesans*, dz. cyt., s. 229.

⁹⁰ Por. Z. Dobrzańska, „*Nos autem gloriari oportet*”..., dz. cyt., s. 78.

⁹¹ Por. G. von Dadelsen, *Parodie und Kontrafaktur seit 1600*, dz. cyt., szp. 828.

jej treść, zwłaszcza religijna, do której adaptowano różne wędrujące, popularne melodie⁹². Ogromnie dużo kontrafaktur (parodii?) istnieje w religijnych, wokalnych (wokально-instrumentalnych) dziełach J. S. Bacha⁹³. W baroku niezwykle trudno oddzielić kontrafakturę od wielorakich stopni rekompozycji (parodii), zwłaszcza w takich gatunkach, jak kantata kościelna czy oratorium, ale także *opera-comique* i opera balladowa⁹⁴.

W polskiej muzyce najlepszym przykładem kontrafaktur w XVII i XVIII w. jest kolęda. Pod teksty kolędowe w tym czasie często podkładano melodie popularnych pieśni świeckich, czy to miłosnych, żartobliwych, czy nawet frywolnych. J. Żabczyk do 36 tekstów kolędowych w zbiorze *Symfonie anielskie* (Kraków 1630) dołączył instrukcję, w której usprawiedliwia brak nut, a jednocześnie odsyła przy każdym z tekstów do melodii związanej pierwotnie z innymi słowami. Wśród wskazanych incypitów zdarzają się teksty kolędowe (*Kiedy Józef stary; Pomaluśku Józefie; Święty Szczepan po k.*). Jednak przeważają teksty świeckie (*Jechał chłop do miasta; A będziesz mie bijać; Gdzieś bywała Amarylli; Poszła niewiasta z kurem do miasta*). Żabczyk wszystkie melodie, do których odsyła, charakteryzuje jako zwyczajne w Polsce tańce, choć – bynajmniej co do niektórych – istnieją poważne wątpliwości, czy rzeczywiście tańcami były⁹⁵.

Jak zauważa A. Nowak-Romanowicz, także w okresie oświecenia niemal we wszystkich pieśniach w Polsce przejawiał się pierwiastek ludowy, zarówno w tekście, jak i w muzyce⁹⁶.

⁹² Por. J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej*, t. 1, Kraków 1995, s. 165.

⁹³ G. von Dadelsen zauważa, że Bach dokonywał parodii w wielu kierunkach. Przekształcał dzieła religijne w inne religijne, świeckie w inne świeckie, świeckie w duchowne, choć dodaje: „nie aber umgekehrt vom geistl. zum weltl.!” Także dzieła instrumentalne przekształcał w kantaty (BWV 110), kantaty w chorały organowe (*Schüblersche Choräle*). Por. G. von Dadelsen, *Parodie und Kontrafaktur seit 1600*, dz. cyt., szp. 831.

⁹⁴ Por. M. Picker, *Contrafactum. After 1450*, dz. cyt., s. 701; por. G. von Dadelsen, *Parodie und Kontrafaktur seit 1600*, dz. cyt., szp. 826–828.

⁹⁵ Por. P. Poźniak, *Kolędy III. W muzyce*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. IX, red. A. Szostek, Lublin 2002, k. 362; por. J. Prosnak, *O melodiach kolęd polskich*, dz. cyt., s. 45–46; por. Z. M. Szwejkowski, *Rozkwit wielogłosowości w XVI wieku*, dz. cyt., s. 142; por. H. Feicht, *Muzyka w okresie polskiego baroku*, [w:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 1 *Kultura staropolska*, red. Z. M. Szwejkowski, Kraków 1958, s. 221; por. B. Przybyszewska-Jarmińska, *Barok*, cz. 1 *1595–1696*, *Historia Muzyki Polskiej*, t. III, red. S. Sutkowski, Warszawa 2006, s. 378–381.

⁹⁶ Por. A. Nowak-Romanowicz, *Muzyka polskiego oświecenia i wczesnego romantyzmu*, [w:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. II *Od Oświecenia do Młodej Polski*, Kraków 1964, s. 39.

Zdaniem M. Pickera kontrafaktura znikła w artystycznej muzyce XIX i XX wieku, co według niego było wynikiem wagi, jaką w tym okresie przywiązywano do oryginalności i wiary w unikalność indywidualnego stylu artystycznego. Trudno się w pełni zgodzić z tym poglądem⁹⁷. Kontrafaktura bowiem była i jest zjawiskiem powszechnym, zwłaszcza w pieśni kościelnej i popularnej piosence⁹⁸. W. Danielewicz, pisząc o prowadzonych w latach siedemdziesiątych XX w. przez Instytut Muzyki Kościelnej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego badaniach terenowych, wspominał:

Charakterystyczne, że zawsze [...] spotykaliśmy się z „dobieraniem” melodii już istniejących do nowego tekstu, a nie z autentycznym tworzeniem nowych, oryginalnych melodii. Jest to zapewne powód powstawania bardzo licznych kontrafaktur z zakresu pieśni religijnej⁹⁹.

To prawda, iż przez wielu muzykologów XIX-wieczna i XX-wieczna pieśń kościelna nie jest zaliczana do pieśni artystycznej. Dziwne jednak, iż naukowcy chętniej i obszerniej piszą o jej dziejach w wiekach wcześniejszych niż w obecnych.

Tymczasem na łamach „Muzyki i Śpiewu” w 1925 roku H. Gralski pisał o śpiewaniu w kościołach łacińskiej pieśni *Tantum ergo* na melodię hymnu austriackiego (*Kaiserlied*), skądinąd skomponowaną przez J. Haydna, ale śpiewaną przez lata m.in. w zaborze austriackim z tekstem: *Boże wspieraj, Boże ochroń nam Cesarza i nasz kraj!*¹⁰⁰

Popularna w Polsce świecka piosenka *Góralu, czy ci nie żal*, będąca dla nas niemal synonimem „góralszczyny”, funkcjonuje we Francji z tekstem religijnym *Victoire*, mówiącym o krzyżu, i adnotacją „sur une melodie polonaise”¹⁰¹. Choć trzeba zauważyć, że i w Polsce jej refren uległ swoistej sakralizacji podczas spotkań z Janem Pawłem II, ale to już jest osobny temat.

⁹⁷ Por. M. Picker, *Contrafactum. After 1450*, dz. cyt., s. 701.

⁹⁸ Por. S. Dąbek, *Kontrafaktura*, dz. cyt., k. 763; por. G. von Dadelsen, *Parodie und Kontrafaktur seit 1600*, dz. cyt., s. 828.

⁹⁹ W. Danielewicz, *Pieśń kościelna...*, dz. cyt., s. 97.

¹⁰⁰ Por. H. Gralski, *O polskość naszych pieśni*, „Muzyka i Śpiew”, R. 7, 1925, nr 56, s. 2; por. J. Siedlecki, *Śpiewniczek zawierający pieśni kościelne z melodiami*, Kraków 1878, s. 181.

¹⁰¹ Por. A. Zoła, *Melodyka ludowych śpiewów religijnych w Polsce*, dz. cyt., s. 52. Tekst tej piosenki (tytuł *Za chlebem* lub *Dla chleba*) napisał M. Bałucki ok. 1863 w więzieniu św. Michała w Krakowie. Melodia związana obecnie z tym tekstem ma historię o wiele bardziej skomplikowaną. Por. M. Dziedzic, *Bałucki Michał*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. 1 *ab*, red. E. Dziębowska, Kraków 1980, s. 180; por. W. Świerczek, *Śpiewniczek młodzieży polskiej*, z. 2, Kraków 1918, s. 84.

2. Podkładanie tekstu religijnego pod melodie występujące wcześniej z innym tekstem religijnym

Chrześcijaństwo zrodzone na gruncie żydowskim, chcąc napęłnić nowym duchem żydowską wiarę, przejmowało elementy jej kultu, w tym także śpiewy synagogalne. Przejęto uroczyste kadencje *Amen* oraz – jak pisze J. M. Chomiński –

babilońską melodię Pentateuchu, która jako śpiew „Kyrie” powraca w ProceSSIONALE rzymskim. Wykorzystano ponadto żałobne pieśni orientalnych Żydów, które stały się „Lamentacjami”¹⁰².

W swoim logicznym wywodzie ks. W. Lewkowicz wysunął hipotezę, iż melodia prefacji może pochodzić z tradycji *Wielkiego Hallelu* żydowskiej uczty paschalnej¹⁰³. Także melodie do hebrajskich słów, jak choćby melodie allelujatyczne, mogły przejść bez zmian ze świątyni hebrajskiej do liturgii chrześcijańskiej, choć brakuje nam pewnych podstaw do uzasadnienia tej opinii¹⁰⁴.

Nie pierwszą, ale centralną postacią w twórczości hymnów chrześcijańskich jest Efreem Syryjczyk (zm. 363), który w swej twórczości wzorował się na psalmodii hebrajskiej. Jego hymny są stroficzne, zaopatrzone w refreny. Strofy posiadają po dwa wersy, a każdy ma zawsze siedem sylab. Dzięki tłumaczeniom dzieła Efrema wywarły ogromny wpływ na hymny łacińskie, które od dzieł Syryjczyka różniły się m.in. brakiem refrenu. Efreem do swych hymnów adaptował melodie już istniejące¹⁰⁵.

W najstarszych tradycjach chrześcijańskich, sprzed unifikacji liturgii Kościoła, modele melodyczne często się powtarzały. W repertuarze benewentyńskim, będącym pozostałością dawnej liturgii południowej Italii, na dwadzieścia *Alleluja* dwaście powtarza tę samą melodię¹⁰⁶. W poszczególnych tonach kościelnych można zaobserwować charakterystyczne dlań powtarzalne formuły, motywy melodyczne. Zjawisko to ma swe źródła w twórczości muzycznej Wschodu, zaś w chorale rzymskim występowało już około V–VI wieku¹⁰⁷.

¹⁰²J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki*, dz. cyt., s. 67–68.

¹⁰³Por. W. Lewkowicz, *Muzyka sakralna*, dz. cyt., s. 310–311; por. J. Morawski, *Recytatyw liturgiczny w średniowiecznej Polsce*, *Historia Muzyki Polskiej*, t. XI, red. S. Sutkowski, Warszawa 1996, s. 240–242.

¹⁰⁴Por. W. Lewkowicz, *Muzyka sakralna*, dz. cyt., s. 321.

¹⁰⁵Por. J. Pikulik, *Śpiew i muzyka w historii i liturgii*, dz. cyt., s. 195.

¹⁰⁶Por. tamże, s. 191.

¹⁰⁷Por. J. Morawski, *Teoria muzyki w średniowieczu*, dz. cyt., s. 76.

W śpiewie gregoriańskim wieków VII–IX istniała praktyka podstawiania nowych tekstów, powstałych dla nowych świąt, pod starsze melodie gregoriańskie¹⁰⁸. Na przykład święta Zwiastowania NMP (obecnie Zwiastowania Pańskiego) i Narodzin NMP oraz święto Podwyższenia Krzyża Świętego nie posiadają żadnych nowych melodii. Wszystkie zostały wzięte z innych świąt i części poprzednio ułożonych, a znajdujących się w zasobie śpiewów gregoriańskich. Nadto teksty i muzykę procesji w święto Oczyszczenia NMP (obecnie Ofiarowania Pańskiego) przejęto z liturgii greckiej. Podobnie ma się rzecz ze śpiewami na czwartki Wielkiego Postu, wziętymi ze śpiewów innych *ferii* i niedziel¹⁰⁹. Zdaniem W. Lewkowicza, *Graduał* św. Grzegorza uważano za napisany z natchnienia Bożego (stąd przekonanie, że jest on nietykalny) i nie komponowano nowych melodii, a nowe teksty podkładano pod stare melodie. Pewną nowością pod koniec IX w. było powstanie dwóch nieznanych dotychczas form – sekwencji i tropów¹¹⁰.

W Kościele zachodnim w IX w. (na Wschodzie wcześniej) pojawia się więc praktyka podkładania nowych tekstów (poetyckich i prozy) pod melodie zarówno *proprium*, jak i *ordinarium missae*. Od tropowania nie ustrzegły się nawet natchnione teksty Pisma Świętego i Symbolu Apostolskiego. Wiele spośród tropów oderwało się od pierwotnych śpiewów liturgicznych i otrzymało postać pieśni. Jak pisał ks. J. Pikulik:

Melodie tropów były w zasadzie sylabiczne i pochodziły z rozdzielenia gregoriańskich melizmatów, z ich parafrazowania, nawiązywały do melodii ludowych lub też były w tym celu komponowane. Niektóre z nich przetrwały do dzisiaj jako samodzielne cantiones - *Ave verum Corpus* czy *Inviolata*¹¹¹.

Inne pieśni powstałe z tropów to: *Puer nobis nascitur*, *Puer natus in Betleem*, *In dulci jubilo*, *Resonet in laudibus*¹¹².

Według ucznia A. Mocquereau, J. Gajarda (pod którego redakcją ukazało się w XX w. szereg ksiąg, m.in. *Officium Maioris Hebdomadae*), versus allelujatywny *Magnus Dominus* z VIII niedzieli po Zesłaniu Ducha Świętego jest muzyczną stylizacją średniowiecznej pieśni ludowej¹¹³.

¹⁰⁸Por. R. Falck, *Contrafactum. Before 1450*, dz. cyt., s. 700.

¹⁰⁹Por. W. Lewkowicz, *Muzyka sakralna*, dz. cyt., s. 355, 364.

¹¹⁰Por. tamże, s. 373.

¹¹¹J. Pikulik, *Śpiew i muzyka w historii i liturgii*, dz. cyt., s. 196.

¹¹²Por. J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki*, dz. cyt., s. 84.

¹¹³Cyt. za: o. F. M. Koziura OFM, *Dzieje szkoły muzyki gregoriańskiej w Solesmes*, mps, Niepokalanów 1963, s. 138.

Opisywany typ kontrafaktury odegrał niezwykle ważną rolę w powstaniu pieśni religijnej. W XV wieku w południowych Niemczech wiele ludowych pieśni religijnych otrzymano przez podłożenie tekstów pod łacińskie hymny i sekwencje¹¹⁴. W Polsce najstarszym przekazem (1365) polskiej pieśni nabożnej, zachowanej w pełnym brzmieniu, jest *Chrystus z martwych wstał je*. Tekst ten jest przekładem trzeciej zwrotki łacińskiego hymnu *Deus omnipotens*, zaś melodia została zaczerpnięta z ostatniej zwrotki sekwencji *Victimae paschali laudes*¹¹⁵. Jak twierdzi ks. Fijałek, „zlepkiem średniowiecznych tropów polskich” jest inna wielkanocna pieśń rodem z XV w. *Wesoły nam dziś dzień nastał*¹¹⁶. Na początku XVI w. melodia do hymnu *Dies est laetitiae*, tłumaczonego jako *Nastał nam dzień wesoły* albo *Pochwalmyż wszyscy spolem*, była też stosowana do słów *Narodził się Syn Boży*. Inną popularną melodią tego okresu, której opracowanie notuje także *Tabulatura Jana z Lublina* jest *Eia omnes cantamus* (*Nuż my wszyscy – lub dziatki – zaśpiewajmy*), kolejną – *In natali Domini* (*Z Bożego Narodzenia* albo *Na Boże Narodzenie*)¹¹⁷.

Polskie pieśni, nierzadko poprzez czeskie przekazy pochodzące z Niemiec – tłumaczono na język litewski, tatarski. Pod teksty litewskie podkładane też były melodie z innych polskich pieśni, np. *Pone Diuwe aukšzausesis* na melodię polskiej pieśni *Anno święta y nabożna, miłościwa i pokorna*¹¹⁸.

Czasem utwory skomponowane na specjalne okazje miały teksty alternatywne, aby dopasować się do nowych okoliczności. Na przykład motet włoskiego kompozytora C. Festy (zm. 1545) *Quis dabit oculis*, będący lamentacją na śmierć Anny Bretońskiej (zm. 1514), przez zamianę jedynie kilku słów został przekształcony przez L. Senfla w utwór żałobny na pogrzeb cesarza Maksymiliana I Habsburga (zm. 1519)¹¹⁹.

Protestanci, pragnąc zapewnić sobie odpowiednią muzykę do swoich nabożeństw, sięgali m.in. po stare katolickie pieśni, dopasowując jedynie teksty do własnego, zreformowanego punktu widzenia. W ten sposób np. *Ave Regina caelorum* P. de la Rue stała się *Ave apertor caelorum* w *Symphoniae jucunde* G. Rhau'a (Wit-

¹¹⁴Por. H. Seeger, *Musiklexikon*, dz. cyt., s. 505; por. *Das grosse Lexikon der Musik*, dz. cyt., s. 412.

¹¹⁵Por. T. Sinka, *Polska pieśń w liturgii*, „Nasza Przeszłość”, t. 60, Kraków 1983, s. 248; por. A. Brückner, *Średniowieczna pieśń religijna polska*, Kraków 1923, s. 66.

¹¹⁶Cyt. za: T. Szczerba, *Pieśni staropolskie o Zmartwychwstaniu Pańskim*, „Muzyka i Śpiew”, R. 6, 1924, nr 37, s. 9.

¹¹⁷Por. Z. M. Szwejkowski, *Rozkwit wielogłosowości w XVI wieku*, dz. cyt., s. 143.

¹¹⁸Por. A. Jazdon, *Zapomniane źródła do dziejów dawnej pieśni polskiej*, „Muzyka”, R. 41, 1996, nr 1 (160), s. 71–82. Pochodzący z XVI w. katechizm Martina Mażwida (Martynasa Mażwydasa) jest jedynym znanym i zachowanym źródłem przekazu melodii do pierwotnie polskiej *Pieśni o św. Jopie* (*Giesne ape Schwenta Joba*).

¹¹⁹Por. M. Picker, *Contrafactum. After 1450*, dz. cyt., s. 701.

tenberga 1545). Melodia sekwencji *Victimae paschali laudes* została przejęta do pieśni *Christ lag in Todesbanden*, melodia hymnu *Veni Redemptor gentium* stała się melodią chorału *Nun komm, der heiden Heiland*¹²⁰. W anglikańskim repertuarze XVI wieku s. D. Jankowska doliczyła się ok. trzydziestu kontrafaktur, tworzonych przez wybitnych kompozytorów dla nowej liturgii w języku angielskim. Były to *anthemy* bazujące na wcześniejszej, łacińskiej twórczości¹²¹.

Melodia do protestanckiego chorału *Ein feste Burg* jest autorstwa M. Lutra, ale – jak zauważył A. Schweitzer – została utkana z reminiscencji gregoriańskich¹²². Nadto szybko została przejęta przez braci czeskich i znalazła się także w kancjonale Walentego z Brzozowa, w którym otrzymała tekst *Wierzmyż my w swego Stworzyciela* (Królewiec 1554), inny tekst w *Pieśniach Chrześcijańskich* J. Seklucjana (Królewiec 1547, 1559)¹²³. Należący do najstarszych polskich druków pieśniowych *Psalm Dawidow XIII*, tłoczony u Wietora w 1545 roku, pisany do tekstu w języku polskim przez B. W. (Bernard Wojewódka), okazał się kontrafakturą pięciogłosowej kompozycji J. Waltera *Der XIV. Psalm Dixit insipiens etc.*, z tekstem M. Lutra *Es spricht der Unweisen Mund wohl*. Inny psalm, *Psalm L*, znany z *Kancjonatu Ossolińskich* i *Kancjonatu Zamojskich*, okazał się także kompozycją J. Waltera, tyle że do tekstu E. Hegenwalta *Erbarm dich mein, o Herre Gott*. Obydwa oryginały zostały wydane w Wittenberdze już w 1524 roku¹²⁴.

W kancjonale Artomiusza, w wydaniu z 1638 roku (I wydanie w 1587), na melodię *Dies est letitiae* należało śpiewać 4 kolędy: *Chwalmyż wszyscy z weselem, Wesoly nam dzień nastał, Narodził się Syn Boży nam grzesznym, Pan Bóg sie raczył zmiłować*. Zresztą, na 270 pieśni 74 ma adnotację „na notę jako” albo „na tęż notę” (w tym na melodie świeckie). Także większość z zachowanych polskich pieśni katolickich z XVII wieku posiada jedynie teksty z odniesieniem do wzorca popularnej ówczesnej melodii¹²⁵. Wiele przykładów religijnych kontrafaktur z XVII i XVIII wieku zawierają karmelitańskie kancjonały z klasztoru św. Marcina w Krakowie¹²⁶.

¹²⁰ Por. *Evangelisches Gesangbuch*, Hamburg 1994, nr 4, 101 (śpiewnik ten nie posiada numerów stron, jedynie numery pieśni); por. J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki*, dz. cyt., s. 179.

¹²¹ Por. D. Jankowska, *Kontrafaktura w pieśniach kościelnych*, dz. cyt., s. 49–54.

¹²² Por. A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, dz. cyt., s. 25.

¹²³ Por. M. Perz, *Mikołaj Gomółka*, dz. cyt., s. 276, 280, 314.

¹²⁴ Por. P. Poźniak, *Repertuar polskiej muzyki wokalne w epoce Renesansu*, dz. cyt., s. 164; por. P. Poźniak, W. Walecki, *Polska pieśń wielogłosowa XVI i początku XVII wieku*, Kraków 2004, t. *Teksty pieśni*, s. 88, 94, t. *Nuty i komentarze*, s. 138, 143.

¹²⁵ Por. B. Przybyszewska-Jarmińska, *Barok. Część pierwsza 1595–1696*, dz. cyt., s. 365–366, 368.

¹²⁶ Por. D. Jankowska, *Kontrafaktura w pieśniach kościelnych*, dz. cyt., s. 63–64.

Angielski historyk Ch. Burney z ironią opisywał luterzańskie nabożeństwo w Bremie w 1772 roku, podczas którego na tę samą melodię wykonywano różne teksty¹²⁷. Faktem jest, że na popularną melodię *Wer nur den leben Gott* wykonywano wówczas około 90 różnych tekstów. Praktyka ta u protestantów wydaje się zachowywana do dzisiaj¹²⁸. Nie jest ona jednak nieobecna w kościelnej muzyce katolickiej. Wystarczy sięgnąć do *Śpiewnika kościelnego* ks. M. M. Mioduszelewskiego z lat 1838–1853 (śpiewnik plus trzy dodatki). Pod tytułami pieśni znajdziemy tam wiele odniesień, do melodii jakich pieśni należy dany tekst śpiewać.

Z muzyki wielogłosowej warto przywołać tu przykład oratorium W. A. Mozarta *Dawidde penitente* (*Pokutujący Dawid*) KV 467, prawykonane w marcu 1785 roku, bazujące na muzyce *Kyrie* i *Gloria* starszej o 3 lata Mozartowskiej *Mszy c-moll* KV 427. Autorstwo tekstu przypisywane jest L. da Ponte. Mozart do oratorium skomponował dodatkowo dwie arie (nr 6 i 8)¹²⁹. Biograf Mozarta A. Einstein z irytacją pisze o nieprzystawalności nowego tekstu (oratorium/kantaty) do wielkiej muzyki związanej pierwotnie z liturgicznymi słowami mszy świętej¹³⁰.

Współcześnie nierzadko trudno jest rozstrzygnąć, która melodia z jakim tekstem była pierwotnie związana. Chętnie śpiewana w Polsce maryjna pieśń *Królowej anielskiej śpiewajmy* posiada tekst podłożony pod melodię francuską¹³¹. Zamieszczona w śpiewniku ks. H. Chamskiego pieśń *Jezu, Tyś Pan mój*, w śpiewniku francuskim związana jest z tekstem pieśni *Helas! Quelle douleur*¹³². Tekst eucharystyczny z lwowskiego śpiewnika (1884), podłożony pod francuską melodię, stał się znaną wszystkim pieśnią *Jezusa ukrytego*, z tym, że we francuskim zbiorze do

¹²⁷Ch. Burney, *An Eigteenthcentury Musical Tour in Central Europe and the Netherlands*, t. 2, cyt. za A. Wilson-Dickson, *Historia muzyki chrześcijańskiej*, dz. cyt., s. 167.

¹²⁸Por. *Śpiewnik ewangelicki*, wyd. 2, Bielsko-Biała 2008.

¹²⁹Por. I. Poniatowska, *Mozart Wolfgang Amadeusz*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. 6 e, red. E. Dziębowska, Kraków 2000, s. 416, 426–427. G. von Dadelsen podając przykłady kontrafaktur – parodii Mozarta i Haydna (*Davidde penitente* i *Sieben Worte...*) traktuje je jako argument za ich przynależnością do tradycji muzyki barokowej. Por. G. von Dadelsen, *Parodie und Kontrafaktur seit 1600*, dz. cyt., szp. 832.

¹³⁰Por. A. Einstein, *Mozart. Człowiek i dzieło*, Kraków 1983, s. 351–352.

¹³¹Por. J. Siedlecki, *Śpiewniczek zawierający pieśni kościelne z melodyjami*, Kraków 1908, s. 218, por. z pieśnią *Marchons aux combats*, [w:] *Manuel Paroissial*, Paris 1932, s. 312 – pierwsze wydanie tego francuskiego śpiewnika ukazało się w 1904.

¹³²Por. *Śpiewnik kościelny Diecezji płockiej*, red. H. Chamski, Płock 1979, s. 194–195; por. *Manuel Paroissial*, dz. cyt., s. 318. W starszym śpiewniku L. Lambillotte'a *Choix des plus beaux airs de cantiques arrangés a deux parties*, w dostępnym mi wydaniu z 1860, także znajduje się ta pieśń (1 zwrotka), pod numerem 75, na s. 38.

tej melodii są dwie różne pieśni¹³³. Na popularną melodię, znaną nam z pieśni *Po górach, dolinach*, śpiewnik francuski podaje kilka pieśni¹³⁴. Zdaniem J.-P. Lécot melodia refrenu tej pieśni w połowie XIX w. towarzyszyła świeckiej piosence *Mous esclops (Mes sabots, czyli Moje buty)*, śpiewanej przez babcię swoim wnukom, zaś melodia do zwrotek została zaczerpnięta ze zbioru L. Lambillotte'a *Choix des plus beaux airs de cantiques arrangés à deux parties*, wydanego w Paryżu w 1842 roku¹³⁵. Melodię innej związanej z Lourdes pieśni, *Anielską pieśń dzwon grat*, liczącej 89 zwrotek, opublikowanej po raz pierwszy w 1902 roku, odnajdziemy we francuskich śpiewnikach z tekstem 6 zwrotek *J'irai la voir un jour*¹³⁶.

Inną melodię znaną w Polsce maryjnej pieśni *Już od rana rozśpiewana* znajdziemy w *Szczeblach do nieba* T. Klonowskiego (Pelplin 1867, s. 689–690) z dopiskiem „melodia gallica” i alternatywnym tekstem w języku francuskim. I rzeczywiście w śpiewniku L. Lambillotte'a, w wydaniu z 1860 roku, melodia ta posiada łaciński tekst *Omni die dic Mariae*, zaś w *Manuel Paroissial* występuje z tekstem *Que la terre te vénère*¹³⁷. Melodię innej maryjnej pieśni *Do Twej dążym kaplicy*, znajdującej się w polskim śpiewniku z 1895 roku z adnotacją dotyczącą autorstwa melodii (P. Firich), odnajdziemy też w niemieckim śpiewniku *Lobsinget dem Herrn!* pod red. E. Scharmera z tekstem pieśni *Geleite, Jungfrau, milde* przypisanej tam C. Aiblingerowi¹³⁸. Pieśń ta (w jęz. polskim) wydaje się jednak przekładem pieśni *Geleite durch die Welle*¹³⁹.

Jedną z najbardziej znanych polskich pieśni religijno-patriotycznych *Boże, coś Polskę* do tekstu A. Felińskiego pierwotnie posiadała melodię skomponowaną w 1816 roku przez J. N. Kaszewskiego. Jednak melodia ta dość szybko wyszła z użycia. W latach dwudziestych XIX w. rozpowszechniona została druga melodia do tego tekstu (z

¹³³Por. *Śpiewniczek eucharystyczny*, Lwów 1884, cyt. za: J. Siedlecki, *Śpiewniczek zawierający pieśni kościelne z melodyjami*, Kraków 1908, s. 164; por. *Manuel Paroissial*, dz. cyt., s. 495, s. 560. W zbiorze Lambillotte'a z 1860 jedna z nich (*C'est le mois de Marie*) znajduje się na s. 134 (nr 249).

¹³⁴Por. *Manuel Paroissial*, dz. cyt., s. 563, 584, 590; por. L. Lambillotte, *Choix des plus beaux airs de cantiques arrangés à deux parties*, Paris 1860, s. 28; por. *Manuel de la Messe et des Offices*, Paris 1905, s. 531.

¹³⁵Por. J.-P. Lécot, *La véritable histoire de l'Ave Maria de Lourdes*, „Lourdes-Magazine”, décembre 1994, cyt. za: W. Kałamarz, *Jestem Niepokalanym Poczęciem*, Kraków 2013, s. 111–112.

¹³⁶*Pieśń o Najśw. Pannie Maryi z Lurd*, Kraków 1902; por. *Manuel de la Messe et des Offices*, dz. cyt. s. 540; por. *Manuel Paroissial*, dz. cyt., s. 494.

¹³⁷Por. L. Lambillotte, *Choix des plus beaux airs de cantiques...*, dz. cyt., s. 138–139; por. *Manuel Paroissial*, dz. cyt., s. 554.

¹³⁸Por. J. Siedlecki, *Śpiewniczek zawierający pieśni kościelne z melodyjami*, Kraków 1895, s. 118; por. E. Scharmer, *Lobsinget dem Herrn!*, 1902, s. 255 (nr 145) – wcześniejsze wydanie tego tytułu w katalogu Biblioteki Śląskiej posiada miejsce wydania i datę: Kattowitz-Gleiwitz 1879.

¹³⁹Por. J. Peschka, O. Sonneck, *Katholisches Kirchengesang und Gebetbuch*, dz. cyt., s. 251–252.

niewielkimi zmianami śpiewana do dziś). Najstarszy druk tej pieśni z nową (drugą) melodią pochodzi z 1828 roku¹⁴⁰. W tej też melodycznej postaci (z różnicą jednego dźwięku) przytacza ją Mioduszewski w *Uzupełnieniu III Dodatku* do swego śpiewnika. Jak jednoznacznie wskazał A. Poliński, prawzorem tej melodii był grany od dawna w Krakowie hejnał maryjny – pieśń *Bądź pozdrowiona, Panienko Maryjo*¹⁴¹. D. Wawrzykowska-Wierciochowa wykazała, że to pieśń *Serdeczna Matko* „przejęła” melodię od *Boże coś Polskę*, a nie na odwrót. Stało się to około 1861 roku, gdy rosyjskie władze carskie oraz cywilne władze polskie (także niektóre władze kościelne) wydały zakaz śpiewania pieśni *Boże, coś Polskę*. Wówczas znaną od dawna pieśń *Serdeczna Matko*, śpiewaną dotąd na kilka różnych melodii (T. Klonowski w *Szczęblach do Nieba* podaje ich 5), zaczęto śpiewać na melodię *Boże, coś Polskę*¹⁴².

We wstępie do śpiewnika *Pieśni do najstodszego Serca Pana Jezusa* wydanego w 1878 roku, z którego wiele tekstów i melodii znalazło się w powszechnym użytku w polskim Kościele, o czym świadczą chociażby adnotacje w kolejnych wydaniach śpiewnika ks. J. Siedleckiego – skróć (S. P. J.), redaktor ks. M. Mycielski SJ pisze:

aby wiernemu ludowi ułatwić śpiewanie tych Pieśni, których same tylko teksty dotąd znajdowały się w ręku jego. Uprosiłem przeto X. Józefa Urbanka T.J., aby zebrał takie do tych tekstów melodye, któreby ile możliwości ludowi już były znane¹⁴³.

I tak, w śpiewniku tym większość posiada odpowiednie odniesienia, np. pieśń *Jezus mój krzyżowany* na melodię *U drzwi Twoich stoję, Panie*. Ale są też pieśni bez podania źródła melodii, np. *Kochajmy Pana czy Serce Twe Jezu miłością goreje*. Przy znanej pieśni *O niewysłowione szczęście zajaśniało* widnieje adnotacja: *Melodya z różnych pieśni*. W końcu, w tym śpiewniku znajdziemy też enigmatyczną informację, iż używana do dzisiaj melodia do pieśni *Nie opuszczaj nas Jezu*, śpiewana jest w Wielkim Księstwie Poznańskim¹⁴⁴. Rzadko – ale jednak – podany jest w tym śpiewniku autor, np. do pieśni *Ofiara krzyża spełniona* muzykę napisał ks. L. Lambillot SJ.

¹⁴⁰Por. J. Oroz (oprac.), *Pieśni i piosneczki narodowe. Z fortepianem*, Poznań 1828. W śpiewniku tym pieśń ta występuje jako dziewiąta z kolei i nosi tytuł *Modlitwa wojska polskiego*.

¹⁴¹Por. A. Poliński, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Lwów 1907, s. 215–216; por. J. Łepkowski, *O hejnalach krakowskich*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1861, nr 84.

¹⁴²Por. D. Wawrzykowska-Wierciochowa, *O melodiach „Boże coś Polskę”*, „Muzyka”, R. 31, 1986, nr 3 (122), s. 61–62.

¹⁴³M. Mycielski SJ (red.), *Pieśni do najstodszego Serca Pana Jezusa*, Kraków 1878, s. 3.

¹⁴⁴Melodię tę zamieszcza Klonowski w *Szczęblach do Nieba*, nie podając jednak autorstwa. W I wydaniu śpiewniczka ks. Siedleckiego znajduje się ta melodia z innym tekstem: *Nie opuszczaj nas, Matko*, i podaniem autorstwa melodii M. Rudkowskiego. Por. J. Siedlecki,

3. Podkładanie tekstu religijnego pod melodię utworu instrumentalnego

Przykładem może tu być 4-głosowy *anthem* J. Tavernera (zm. 1545) *In trouble and adversity*, powstały w wyniku podłożenia słów pod jego utwór instrumentalny *In nomine Domini*. Swoją drogą, utwór ten jest fragmentem *Sanctus* z 6-głosowej mszy Tavernera *Gloria tibi Trinitas*¹⁴⁵.

Inny przykład kontrafaktury-autoparodii to złożone z siedmiu sonat instrumentalnych, introdukcji i zakończenia (*Il terremoto*) orkiestrowe dzieło J. Haydna *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* (1786), skomponowane tak, by muzyka sonat odpowiadała słowom wypowiedzianym przez Jezusa na krzyżu. Do tego niezwykle spopularyzowanego u schyłku XVIII w. dzieła, do czego niewątpliwie przyczyniły się także wersje na kwartet smyczkowy (1787) i na fortepian (1788), J. Friebert wprowadził głosy wokalne. J. Haydn nie był jednak zadowolony z pracy Frieberta, ale sam pomysł mu się spodobał. Polecił zatem Elsslerowi przepisać oryginał z dodatkowymi pustymi pięcioliniami. Następnie sam wstawił partie wokalne (teksty z Ewangelii oraz teksty G. van Swieteny) i nowe instrumenty (2 klarnety, 2 puzony). Dokonał też drobnych poprawek w pierwotnej instrumentacji i skomponował jeden fagmot (drugą introdukcję między IV a V sonatą). W ten sposób powstała najbardziej popularna wersja tego pasyjnego oratorium na kwartet solistów, chór i orkiestrę (prawykonanie w 1796)¹⁴⁶.

Drugą z omawianych w tym artykule kategorią kontrafaktur jest podkładanie tekstu świeckiego pod melodie występujące uprzednio z innym tekstem. Nie udało się znaleźć tak wielu przykładów, jak przy poprzedniej kategorii, co usprawiedliwiałoby stanowiska utożsamiające tę praktykę przede wszystkim z podkładaniem religijnych tekstów pod świeckie (lub religijne) melodie. Jak już jednak napisałem, nie powinno się tego terminu zbyt zawężać.

4. Podstawianie tekstu świeckiego pod melodię istniejącą wcześniej z tekstem religijnym

Oto do melodii bożonarodzeniowej sekwencji *Laetabundus* (najstarszy zapis z XI w.) powstało w średniowieczu wiele nie tylko religijnych, ale i świeckich kontrafaktur¹⁴⁷.

Śpiewniczek zawierający pieśni kościelne z melodiami, Kraków 1878, s. 101; por. T. Klonowski, *Szczeble do Nieba*, t. 2, Poznań 1867, s. 1611–1612.

¹⁴⁵Por. J. Kubieniec, *Taverner John*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. 11 *t–v*, red. E. Dziekbowska, Kraków 2009, s. 47–48.

¹⁴⁶Por. K. Geiringer, *Haydn*, Kraków 1985, s. 323–325, 375–376.

¹⁴⁷Por. R. Falck, *Contrafactum. Before 1450*, dz. cyt., s. 701.

Praktyka podkładania tekstów świeckich pod melodie religijnych śpiewów powszechna była też w wiekach XII i XIII¹⁴⁸. Jak twierdzi L. Finscher, świeckie teksty tworzone do religijnych melodii przez niektórych trubadurów i truverów swoim kunsztem przewyższały pierwotne wzory i dlatego cieszyły się większą popularnością¹⁴⁹.

W repertuarze ludowym muzyka religijna znalazła się m.in. wskutek recytacji pacierzy. W Polsce wprowadzenie recytacji pacierzy datujemy na rok 1285. Ponieważ inicjatywa zwyczajów recytacji Dekalogu, Symbolu – leżała po stronie duchowieństwa, ten recytacyjny śpiew rozwijał się według wzorów najlepiej znanych duchownym, czyli najprostszych tonów psalmowych, np. tonu VI. Przy rękopisach wielu pieśni tego okresu, zarówno religijnych, jak i świeckich, np. pieśni *Przykład straszliwy, który się zdarzył w Budzynie*, jak też *Pieśni o obserwacji winnej dziesięciorgu przykazaniom*, zaznacza się, iż można je śpiewać na popularną wówczas melodię Dekalogu.¹⁵⁰ Na melodię Dekalogu wykonywano także popularną w połowie XV w. *Pieśń Sandomierzanina* (1443)¹⁵¹.

Pieśń o Wilekcie autorstwa Jędrzeja Gałki o broniącej nauki J. Wycliffe’a antykatolickiej treści pochodzi z 1447 roku i posiada melodię z łacińskiej kolędy *Imber nunc coelitus. Nota bene* na tę melodię, jeszcze przed utworem Gałki, śpiewano pieśń *Omnes attendite*, skierowaną przeciw Wilekowi. Tak więc jedna melodia służyła propagandzie idei dwóch przeciwnych stron: katolickiej i husycyjskiej¹⁵². Nadto, w XVI w. śpiewano na tę melodię ludową pieśń czeską *Nocy mila, pross tak dluha*¹⁵³.

Niektórzy zwracają uwagę na podobieństwo liturgicznej melodii *Pater noster* z meliką początkowej frazy austriackiego hymnu (*Keiserlied*), kompozycji autorstwa J. Haydna¹⁵⁴.

¹⁴⁸Por. H. Seeger, *Musiklexikon*, dz. cyt., s. 505.

¹⁴⁹Por. L. Finscher, *Parodie und Kontrafaktur*, cyt. za D. Jankowska, *Kontrafaktura w pieśniach kościelnych*, dz. cyt., s. 44–45.

¹⁵⁰Por. H. Feicht, *Studia nad muzyką polskiego średniowiecza*, dz. cyt., s. 82, 379; por. T. Sinka, *Polska pieśń w liturgii*, dz. cyt., s. 243–244; por. K. Morawska, *Średniowiecze, cz. 2 1320–1500*, dz. cyt., s. 296.

¹⁵¹Por. J. Zawitkowski, *Polska pieśń liturgiczna*, „Ateneum Kapłańskie”, R. 72, 1980, z. 427, s. 237.

¹⁵²Por. H. Feicht, *Studia nad muzyką polskiego średniowiecza*, dz. cyt., s. 100–101; zresztą, jak podaje Feicht, na tę melodię śpiewano też czeską pieśń *Dziwna milost Bozie* oraz inny kolędowy tekst łaciński *Mira Dei charitas*.

¹⁵³W sumie według badań J. Zatheya na tę samą melodię śpiewano 6 różnych co do treści pieśni. Por. J. Zathej, *Pieśń o Wilekcie i jej zapomniana melodia*, cyt. za H. Feicht, *Studia nad muzyką polskiego średniowiecza*, dz. cyt., s. 101.

¹⁵⁴Por. W. Piotrowski, *Wpływ muzyki świeckiej na kościelną i odwrotnie*, „Muzyka Kościelna”, R. 5, 1930, nr 6, s. 113.

5. Podkładanie tekstu świeckiego pod melodie istniejące wcześniej z innym świeckim tekstem

W przypadku średniowiecznej świeckiej muzyki mamy sporo niewiadomych co do rzeczywistych pierwowzorów. Jak zauważa R. Falck, niedobór autentycznych melodii niemieckich minnesingerów skusił uczonych do podstawiania pod ich poematy melodii z pieśni trubadurów i truverów, przez co niemieckie poematy mogą być ukazywane jako kontrafaktury prowansalskich lub francuskich modeli (np. zgodność melodii *Allererst lebe ich mir werde* W. von der Vogelweide z melodią *Lanquan li jorn son lonc e may* J. Rudela). Jednak posiadanie identycznego rymu czy schematu metrycznego nie musi oznaczać posiadania pierwotnie tej samej melodii. Istnieją przecież świeckie poematy z kilkoma różnymi melodiami¹⁵⁵.

Melodia B. de Ventadorna (zm. ok. 1195) *Can vei la lauzeta mover* była użyta w wielu pieśniach łacińskich, a także w niemieckich i francuskich. Melodia francuskiego truvera B. de Nesle (zm. ok. 1202), legendarnego minstrela króla Anglii Ryszarda I Lwie Serce – *Amours dont sui espris* – została użyta w trzech łacińskich *conductusach* (*Purgator criminum*, *Procurans odium*, *Suspirat spiritus*)¹⁵⁶.

Dość niejasna, zawikłana, a przez to niezwykle ciekawa jest historia jednego z najbardziej znanych utworów Mikołaja z Radomia *Hystorigraphi aciem*, tym bardziej, że data powstania tego dzieła jest najważniejszym odniesieniem co do biografii kompozytora. W znanym nam kształcie utwór ten jest panegirikiem na cześć pary królewskiej Władysława Jagiełły i Zofii Holszańskiej oraz ich nowonarodzonego syna Kazimierza Jagiellończyka. Jak jednak wykazali P. Poźniak i M. Perz, ta wzorowana na francuskiej muzyce ballada Radomskiego, z nieznanym nam tekstem powstała wcześniej (może nawet w XIV w.), zaś *Hystorigraphi aciem* z tekstem kogoś z otoczenia S. Ciołka, napisanym w 1426 roku – jest jej „wersją wtórną i zepsutą, ale jedyną autentyczną”¹⁵⁷.

W XVI w. w Polsce na melodię *Pieśni o potopie* („Przeciwnie chmury...”) do słów J. Kochanowskiego śpiewano m.in. *Pieśń o Stefanie Pierwszym czy Pieśń o Gdańsku*¹⁵⁸.

¹⁵⁵Por. R. Falck, *Contrafactum. Before 1450*, dz. cyt., s. 700.

¹⁵⁶Por. tamże, s. 701.

¹⁵⁷M. Perz, *Kontrafaktury ballad w rękopisie Krasieńskich nr 52 (PL-WN8054)*, dz. cyt., s. 110, 106; por. P. Poźniak (rec.), *Antiquitates Musicae in Polonia. T. XIII: Sources of Poliphony up to c. 1500. Fascimiles. Ed. by Mirosław Perz. Warszawa 1973. T. XIV: Transcriptions. Ed. by Mirosław Perz in collaboration with Henryk Kowalewicz (transcriptions and comments in texts). Warszawa 1976*, „Muzyka”, R. 24, 1979, nr 2 (93), s. 128.

¹⁵⁸Ale także *Psalm 1* i *Pieśń przeciw rozpustnemu żywotowi*. Por. K. Morawska, *Renesans*, dz. cyt., s. 214.

W *Tabulaturze lutniowej Strzeszkowskiego* (Kraków 1555) do madrygału *Donna leggiarda* Ph. Verdelota dopisano tekst rozpoczynający się od słów *W dobrym się czas z swą miłą poznał*¹⁵⁹.

Wspomnijmy tu też o stosowaniu tego rodzaju kontrafaktur (parodii?) w operach, np. przez G. F. Händla. Był za to krytykowany przez ówczesnych, ale tym sposobem mógł szybko tworzyć dzieła do nowych librett. Na przykład 15 numerów w operze *Rinaldo* z 1711 roku, w tym największe jego przeboje operowe: *Lascia ch'io pianga*, *Bel piacere*, *Vo' far guerra*, jest w całości lub częściowo zaczerpniętych z innych jego dzieł: *Almiry*, *La Resurrezione*, *Agrippiny* i in.¹⁶⁰.

Patriotyczne pieśni polskie okresu oświeceniowego posiadały treści mieszane, o tematyce świecko-nabożnej. Śpiewano je zarówno do melodii komponowanych, jak i dobieranych z dawnego repertuaru rodzimego lub aktualnego repertuaru obcego, np. z oper¹⁶¹. W XIX w. *Marsz Mierosławskiego*, znany także jako pieśń *Do broni, ludy*, wykonywano do melodii chóru weselnego z *Lucji z Lamermooru* G. Donizettiego, zaś pieśń patriotyczną *Zgasty dla nas nadziei promienie* śpiewano do melodii z prologu *Lukrecji Borgii* tego samego kompozytora¹⁶².

W niepodległej II Rzeczypospolitej mamy do czynienia ze szczególną wrażliwością na „narodowość melodii”. Do tej pory zarówno w kościelnej, jak i świeckiej pieśni melodia była raczej „ponadnarodowa”, międzynarodowa. Wprawdzie podkreślano w muzyce polskość, np. motywami tańców ludowych, ale i nie wzdragano się przed używaniem obcych melodii z polskim tekstem. Po I wojnie światowej w definiującej się na nowo wielonarodowej polskości, posklejanej z tradycji trzech różnych zaborów, większy nacisk kładziono na „polskość” melodii w znaczeniu nie tylko ludowym, ale też jako melodii oryginalnie przez Polaka stworzonej. Zresztą, sytuacja ta powtórzy się także po II wojnie światowej, zwłaszcza na tzw. ziemiach odzyskanych. H. Gralski na łamach „Muzyka i Śpiew” wołał do – od kilku zaledwie lat cieszących się wolnym państwem – rodaków, iż używanie „obcych melodii” jest cechą *minorum gentium*, że Niemcy śmieją się z kariery, jaką w Polsce robił pruski marsz wojskowy *Die blauen Husaren*. Ku zmartwieniu Gralskiego Polacy podczas patriotycznych uroczy-

¹⁵⁹ Por. tamże, s. 229.

¹⁶⁰ Por. Ch. Hogwood, *Händel*, tłum. B. Świdarska, Kraków 2009, s. 66.

¹⁶¹ Por. A. Nowak-Romanowicz, *Klasycyzm*, Historia Muzyki Polskiej, t. IV, red. S. Sutkowski, Warszawa 1995, s. 197.

¹⁶² Por. D. Szlagowska, *Donizetti Gaetano*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. 2 cd, red. E. Dziębowska, Kraków 1984, s. 436.

stości ochoczo śpiewali też powstałą w okresie powstania listopadowego pieśń do tekstu F. Frankowskiego *Cześć polskiej ziemi, cześć!* i melodii niemieckiego (zdaniem Gralskiego) hymnu narodowego (taką funkcję pieśń pełniła w latach 1871–1918) *Heil dir im Siegeskrans*¹⁶³. Trzeba jednak zauważyć, że ta niby niemiecka melodia była zapożyczona z angielskiego hymnu *God save the King*. Polacy zaś doczekali się melodii skomponowanej do tego tekstu przez S. Surzyńskiego¹⁶⁴. Gralskiemu zresztą przeszkadzało nawet śpiewanie po polsku niemieckiej *Stille Nacht, heilige Nacht*, tak chętnie wykonywanej także dzisiaj, i to na całym świecie. O tym, że Gralski nie był odosobniony w swych poglądach, świadczy chociażby inny artykuł. Na łamach „Muzyki Polskiej” w 1939 roku J. Baranowska-Borowa biadała, że w popularnych wówczas polskich piosenkach i pieśniach świeckich wiele jest elementów (rytmów, motywów melicznych) czy wręcz całych melodii obcych (niemieckich, węgierskich), które wypierają polskie, zapisane przez O. Kolberga, ludowe melodie, nierzadko wypaczając rytm polskiego słowa¹⁶⁵.

6. Podkładanie tekstu świeckiego pod melodię utworu instrumentalnego

W rękopisie kantyczkowym z 1721–1722, będącym swego czasu własnością A. Chybińskiego, zawierającym 378 tekstów i około 80 melodii, znajdują się dwie kolędy z roku 1721: *Mili pastuszkowie złóżcie się po słowie* oraz *Każde stworzenie śpiewaj swe pienie*, które śpiewane były na melodię słynnej *Folii* A. Corellego, napisanej w formie wariacji na skrzypce z fortepianem¹⁶⁶. Jak twierdzi A. Szweykowska, Beethovenowska sonata brzmi także w jednej z zamieszczonych przez Mioduszewskiego wersji *Ślicznej Panienki*¹⁶⁷.

Nasz hymn państwowy, *Mazurek Dąbrowskiego*, jest znowuż rodzajem trawestacji, a więc przystosowania dawnej melodii ludowej do nowego tekstu. Zarówno autorem tekstu, jak i owego przystosowania jest J. Wybicki¹⁶⁸.

¹⁶³Por. H. Gralski, *O polskość naszych pieśni*, dz. cyt., s. 2.

¹⁶⁴Por. W. Świerczek, *Śpiewniczek młodzieży polskiej*, z. 3, Kraków 1920, s. 15–17. W śpiewniczku podane są obydwie melodie.

¹⁶⁵Por. J. Baranowska-Borowa, *Może jeszcze nie jest za późno*, „Muzyka Polska”, R. 6, 1939, nr 2, s. 78–79.

¹⁶⁶Por. J. Prosnak, *O melodiach kolęd polskich*, dz. cyt., s. 54.

¹⁶⁷Por. A. Szweykowska, *Polskie kolędy i pastorałki*, dz. cyt., s. 164.

¹⁶⁸Por. D. Wawrzykowska-Wierciochowa, *Problem autorstwa „Mazurek Dąbrowskiego”*, „Muzyka”, R. 9, 1964, nr 1–2 (32–33), s. 70–83.

7. Podkładanie tłumaczeń tekstu pod melodie istniejące wcześniej z tym samym tekstem, ale w innym języku

Podkładający tłumaczenia pod istniejące melodie napotykają na te same problemy (np. zgodność akcentów słowno-muzycznych) co dopisujący nowe teksty. I nie chodzi tu o parafrazy tekstów oryginalnych (por. *Te Deum laudamus*, poniżej), lecz o w miarę wierne tłumaczenie. Nie brakuje przykładów tego zjawiska w przeszłości¹⁶⁹. Tutaj jednak chciałbym zwrócić uwagę na istnienie tego problemu w liturgii współczesnego Kościoła w Polsce.

W instrukcji *Musicam sacram*, wydanej po II Soborze Watykańskim przez watykańską kongregację, czytamy: „Muzycy – kompozytorzy niech rozważą, czy tradycyjnych melodii liturgii łacińskiej nie można by wykorzystać przy komponowaniu melodii dla tych samych tekstów w języku narodowym”¹⁷⁰. Kościół w Polsce posłuchał tej zachęty, choć nie musiał. Watykan dał możliwość napisania nowych melodii do tekstów w językach narodowych, wymagając jedynie zatwierdzenia ich przez właściwą władzę terytorialną¹⁷¹ oraz zalecając, by tworząc nowe melodie utrzymać łączność z tradycją¹⁷². W punkcie 60 dodano także:

Nie wolno jednak dopuścić, by do kościoła, choćby tylko dla samej próby, zostało wprowadzone cokolwiek, co nie odpowiada świętości miejsca, godności obrzędów liturgicznych i pobożności wiernych¹⁷³.

Podkreślmy, że w Polsce istniała bardzo dawna tradycja układania polskich melodii do tekstów mszalnych¹⁷⁴.

Dziś nie brakuje krytyki decyzji podjętej po soborze przez polskich muzyków kościelnych w sprawie śpiewów mszalnych i lekcji. Podkładanie polskich zdań pod melodie ułożone do tekstów łacińskich przypomina czasem praktykę przyzwywania nowych łąt do starego sukna lub łączenia gliny z żelazem. A gdy jeszcze taka materia trafi na mało uzdolnionego wykonawcę, wówczas uczestnicy liturgii

¹⁶⁹Por. P. Poźniak, *Repertuar polskiej muzyki wokalne w epoce Renesansu*, dz. cyt., s. 186–187.

¹⁷⁰Święta Kongregacja Obrzędów, Instrukcja *Musicam sacram* [dalej: MS] 53, cyt. za: A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, Warszawa 1997, s. 55.

¹⁷¹MS 57.

¹⁷²MS 59.

¹⁷³Tamże.

¹⁷⁴Zarówno w XVI, jak i w XVII w. śpiewano *Patrem*, a nieco później i całe *ordinaria* na tematy polskich pieśni adwentowych, kolęd czy pieśni wielkopostnych. Por. H. Feicht, *Muzyka w okresie polskiego baroku*, dz. cyt., s. 226–227; por. H. Feicht, *Studia nad muzyką polskiego średniowiecza*, dz. cyt., s. 364.

mogą być narażeni na irytację, czego przecież należałoby unikać. Nie we wszystkich przypadkach udało się osiągnąć zgodność akcentów słownych z muzycznymi. Wystarczy przysłuchać się większości wykonania doksologii w tonie uroczystym (z akcentami na *episemie*, na ostatniej sylabie słowa *Chrystusa*) czy neologizmom, np. w *Modlitwie Pańskiej* (ton pierwszy), w której przy obecnym podłożeniu nut pod słowa wychodzi nowy wytwór w postaci „naszbaw”. Wystarczyłoby obniżyć kolejną nutkę i na jednej wysokości zaśpiewać trzy sylaby „a-le nas”, a przez zmianę wysokości dźwięku podkreślić jednosylabowy czasownik, który jest w dodatku w *imperatiwie* „zbaw”. Oczywiście przykłady można by mnożyć. Trudno jednak oburzać się na decyzję, którą podjęto w Polsce po soborze. W końcu dzięki niej nikt nie może nam zarzucić, iż melodie gregoriańskie nie są w Polsce śpiewane. Wprawdzie z językiem polskim, a nie z łacińskim, wprawdzie trochę pozmienniane – ale są! Śpiew gregoriański jest jednak istotowo związany z językiem łacińskim. Można wprawdzie zapytać przekornie, czy u jego korzeni nie znajdziemy innych języków Dalekiego Wschodu? Ale w odpowiedzi trzeba zauważyć, że wówczas nie był to jeszcze śpiew gregoriański.

Także inne śpiewy, zawierające polskie teksty podłożone pod melodie gregoriańskie, np. *O zbawcza Hostio, O Stworzycielu Duchu przyjdź, Przed tak wielkim Sakramentem, Głos wdzięczny z nieba* itp., zdaniem niektórych są poważnym nadużyciem, czy wręcz karykaturą, melodii napisanych do tekstów w integralnie z nimi związanym języku łacińskim¹⁷⁵.

Oczywiście posiadamy też pieśni będące tłumaczeniem z innych języków. Na przykład *My chcemy Boga*, funkcjonującą przed II wojną światową jako hymn stowarzyszeń katolickich, znajdziemy we francuskim śpiewniku z tekstem *Nous voulons Dieu, Vierge Marie*, autorstwa ks. F.-X. Moreau¹⁷⁶. Tłumaczeniem jest z pewnością pieśń *Chwalmy niewysłowiony Sakrament wystawiony*¹⁷⁷, którą w niemieckim (śląskim) śpiewniku na tę samą melodię znajdziemy z tekstem *Kommt, lobet ohne End das hochheil'ge Sakrament*¹⁷⁸. Pozostaje otwarte pytanie, wersja w którym języku

¹⁷⁵Por. I. Pawlak, *Chorał gregoriański – śpiew aktualny czy muzealny?*, „Liturgia Sacra”, R. 14, 2008, nr 1 (31), s. 85, 89. O niektórych problemach zob. J. Łaś, *Rytmika polskich śpiewów liturgicznych*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 1968, nr 4–5, s. 266–283; por. J. Dąbrowski, *Próby adaptacji melodii gregoriańskich do tekstów polskich*, [w:] *Stan badań nad muzyką religijną w kulturze polskiej*, red. J. Pikulik, Warszawa 1973, s. 234–240.

¹⁷⁶Por. *Manuel de la Messe et des Offices*, dz. cyt., s. 572; por. J. Siedlecki, *Śpiewnik kościelny*, Kraków 1928, s. 484–485.

¹⁷⁷Por. M. M. Mioduszewski, *Śpiewnik kościelny*, dz. cyt., s. 157–158.

¹⁷⁸Por. J. Peschka, O. Sonneck, *Katholisches Kirchengesang und Gebetbuch*, Sankt Annaberg [1915]. Brak daty wydania, ale w cytowanym wydaniu obecne jest imprimatur kard. A. Bertrama z Breslau z 1915. Pierwszego imprimatur udzielił kard. G. Kopp w 1908.

była bardziej pierwotna? Pochodzący ze Śląska ks. W. Świerczek, zasłużony badacz polskiej pieśni kościelnej, redaktor jubileuszowego wydania *Śpiewnika kościelnego* ks. J. Siedleckiego z 1928 roku i wydań następnych (do 1975), pieśń tę (oczywiście w jęz. polskim) podaje za Mioduszewskim, a tekst datuje na XVIII w.¹⁷⁹ Także w *Dostatecznym śpiewniku kościelnym i domowym*, którego szóste wydanie ukazało się w Gliwicach w 1880 roku (pierwsze w 1850), przy tej pieśni jest adnotacja, by śpiewać ją na melodię podaną w śpiewniku Mioduszewskiego¹⁸⁰. Inna pieśń – *Fest soll mein Taufbund immer steh'n*¹⁸¹ – w polskich śpiewnikach funkcjonuje jako *Com przyrzekł Bogu*¹⁸². Kolejna pieśń: *Jezu, Jezu do mnie przyjdź*, jest tłumaczeniem autorstwa ks. P. Kutyby niemieckiej pieśni *Jesu, Jesu, komm zu mir*. Jej melodię Świerczek przyjmuje za *Zbiorem* R. Gillara (Bytom 1903), datuje na XVII w. i określa jako śląską¹⁸³. Pieśń *Liebe Mutter, sieh' zu deinen Füßen* w śpiewnikach polskich funkcjonuje jako *O Maryjo, przyjm w ofierze* (tekst ks. K. Antoniewicz?). Melodię do tej pieśni znajdziemy jednak także w *II Dodatku do Śpiewnika kościelnego* ks. M. M. Mioduszewskiego, zespoloną z tekstem maryjnej pieśni mszalnej *Przy obchodzie*¹⁸⁴. Pieśń *Być bliżej Ciebie chcę* pojawia się w polskich śpiewnikach śląskich, a także w niemieckojęzycznym z tekstem *Näher, mein Gott, zu Dir*¹⁸⁵. Bardziej pierwotna była jednak wersja anglojęzyczna *Nearer, my God, to Thee* z tekstem anonimowego autorstwa i muzyką L. Masona¹⁸⁶. W końcu, pieśń *Ciebie, Boże,*

¹⁷⁹ Por. J. Siedlecki, *Śpiewnik kościelny*, Opole 1959, s. 122. Od wydania XXXIX melodia ta jest podawana jako alternatywna do pieśni *Każda żyjąca dusza*. Por. J. Siedlecki, *Śpiewnik kościelny*, Kraków 1987, s. 220.

¹⁸⁰ A dokładnie: *Melodya Z pokłonem upadnijmy lub w Śpiewn. krak. na str. 157*. Por. *Dostateczny śpiewnik kościelny i domowy*, wyd. 6, Gliwice 1880, s. 469.

¹⁸¹ Por. J. Peschka, O. Sonneck, *Katholisches Kirchengesang und Gebetbuch*, dz. cyt., s. 218–219. Inna pieśń do tej melodii znajduje się w tym śpiewniku na s. 528–529, z tekstem *Du, Gottmensch, bist mit Fleisch und Blut*.

¹⁸² *Droga do Nieba*, [red. J. Waloszek], Opole 2006. Śpiewnik ten podaje tekst i muzykę za K. Hoppe, *Chorał czyli towarzyszenie organ do książki parafialnej „Droga do Nieba”*, Racibórz 1920. W śpiewniku Siedleckiego pieśń ta została zamieszczona dopiero w XXXIX wydaniu.

¹⁸³ Por. J. Peschka, O. Sonneck, *Katholisches Kirchengesang und Gebetbuch*, dz. cyt., s. 220; por. J. Siedlecki, *Śpiewnik kościelny*, Opole 1959, s. 126.

¹⁸⁴ Por. M. M. Mioduszewski, *Dodatek II do Śpiewnika kościelnego*, Lipsk 1849, s. 932; por. J. Peschka, O. Sonneck, *Katholisches Kirchengesang und Gebetbuch*, dz. cyt., s. 259–260; por. J. Siedlecki, *Śpiewnik kościelny*, Opole 1959, s. 220–221.

¹⁸⁵ Por. R. Rak (red.), *Chorał do modlitewników śląskich*, t. 2, Katowice 1968, s. 5; por. *Droga do Nieba*, dz. cyt., s. 568–569; A. Reginek, *Śpiewnik kościelny*, Katowice 2010, s. 585–586; por. J. Siedlecki, *Śpiewnik kościelny*, Opole 1973, s. 552–553.

¹⁸⁶ Por. J. V. Higginson, *Handbook for American Catholic Hymnals*, Springfield 1976, s. 67, 233, 657. Higginson podważa autorstwo tekstu S. Adams. Uważa, że L. Mason napisał me-

chwalimy, opatrzoną w śpiewniku Siedleckiego podtytułem *Polskie „Te Deum” śpiewane na Śląsku*, znajdziemy w niemieckojęzycznym śpiewniku jako *Großer Gott, wir loben dich*¹⁸⁷. Tekst powstał jednak w 1768 roku (oczywiście na bazie *Te Deum laudamus* św. Ambrożego czy – jak chcą inni – Nicetasa z Remezjany), a napisał go I. Franz. Co do czasu powstania i autorstwa muzyki istnieją różne teorie (Lüneburg 1668; Wien 1776; Leipzig 1819, czy w końcu H. Bone 1852)¹⁸⁸.

8. Próba oceny praktyki kontrafaktury z punktu widzenia jej sakralności

Można się słusznie oburzać na podkładanie tekstu świeckiego pod melodie pieśni religijnych, przez co te drugie są jakby wydarte z użytku kościelnego przez skojarzenia związane z nowym tekstem, które mogą się nasuwać wiernym podczas śpiewania oryginału. Najlepszym tego przykładem jest stosunkowo młoda pieśń *Pan Jezus już się zbliża*¹⁸⁹, którą P. Kukiz ubrał w humorystyczne, dla niektórych nawet bluźniercze słowa „Ksiądz proboszcz już się zbliża” (uchylam się od oceny rzeczywistych intencji autora). Oburzenie, jakie ta kontrafaktura wywołała w polskiej społeczności katolickiej, nie zapobiegło przedziwnemu unikaniu tej pieśni w kościołach. Warto jednak przypomnieć inną kontrafakturę, powstałą w łonie kontrreformacji, a więc katolicyzmu. Kontrafakturą jednego z najstarszych, najczcigodniejszych hymnów chrześcijańskich *Te Deum laudamus* stała się wówczas pieśń *Te Lutherum damnamus*¹⁹⁰. Skoro razi nas dzieło P. Kukiza (i słusznie), to powinno nas też oburzać dzieło przedstawiciela kontrreformacji. Jeśli jednak nowy tekst *Te Lutherum damnamus* nie wyparł praktyki śpiewu *Te Deum laudamus*, nie widzę powodów, dla których mamy się poddawać skojarzeniom i zaprzestać śpiewu pieśni *Pan Jezus już się zbliża!* Tym bardziej, iż we wspomnianym naj-

łodzię do tekstu, który ukazał się w 1859 w *Sabbath Hymn and Tune Book*, nr 244.

¹⁸⁷ Por. J. Peschka, O. Sonneck, *Katholisches Kirchengesang und Gebetbuch*, dz. cyt., s. 531.

¹⁸⁸ Por. *Evangelisches Gesangbuch*, dz. cyt., nr 331; por. *Droga do Nieba*, dz. cyt., s. 645–646; por. J. Siedlecki, *Śpiewnik kościelny*, Opole 1973, s. 328.

¹⁸⁹ Najstarszą wersję melodyczną odnalazłem w: R. Rak (red.), *Chorał do modlitewników śląskich*, t. 2, Katowice 1968, s. 84; por. J. Siedlecki, *Śpiewnik kościelny*, Opole 1973, s. 567. Tekst pochodzi ze *Skarbcza modlitw i pieśni*. Bywa też śpiewany do melodii M. Teschnera z 1614 *Valet will ich dir geben* (tekst V. Herbergera). Por. J. Wąloszek (red.), *Chorał opolski*, t. 2, Opole 1987, s. 277; por. *Śpiewnik ewangelicki*, dz. cyt., s. 1241–1242; por. *Evangelisches Gesangbuch*, dz. cyt., nr 523. Najprawdopodobniej twórcą tej pieśni jest ks. A. Kowalkowski, który napisał ją w 1927.

¹⁹⁰ Por. P. Weiss, R. Taruskin (red.), *Music in the Western World. A History in Documents*, ed. 2, 2008, www.books.google.pl (25.05. 2013). Redaktorzy książki podają źródło: Bologna Civico Museo Bibliografico Musicale, MS Q27.

starszym (1968) zapisie nutowym, do jakiego dotarłem, pieśń nie jest utrzymana w rytmie walczyka (jak jest powszechnie śpiewana), lecz rozpoczyna się od przedtaktu i zapisana jest w metrum parzystym (4/4). Warto zauważyć, że jakkolwiek protestanci (w XVI w. i później) nie uchylali się od sakralizowania (uświęcania) melodii przez podłożenie tekstu religijnego pod istniejącą wcześniej ze świeckim tekstem wartościową melodię, to raczej unikali praktyki odwrotnej, a więc profanowania (zeświecczania) melodii poprzez podkładanie świeckich tekstów pod melodie związane wcześniej z tekstem religijnym. Ciekawe, że w naszych umysłach termin profanacja ma dodatkowo negatywne, bluźnierze znaczenie, związane zapewne z tłumaczeniem z jęz. łacińskiego *profanus* – świecki, niepoświęcony, ale także – bezbożny. Zaś czasownik *profano* (bo ta część mowy bardziej nas tutaj interesuje) znaczy tyle, co znieważyć, zbezcześcić¹⁹¹. Niektórzy zapewne woleliby w tym przypadku użyć słowa desakralizacja.

Melodie w jakiejś mierze niosą ze sobą znaczenie tekstu, z którym są związane, zwłaszcza w umysłach ludzi, którzy te teksty znają. Trudno więc nie zgodzić się z ks. I. Pawlakiem, iż należałoby unikać śpiewania refrenów w psalmach sponsoryjnych na melodie (znanych) pieśni¹⁹². Z drugiej strony, powtarzany w liturgii w różnych okresach liturgicznych refren *Biedak zawołał i Pan go wysłuchał*, śpiewany na melodię pieśni wielkanocnej (np. *Zwycięzca śmierci* w środę II tygodnia wielkanocnego), w jakimś sensie ma inne znaczenie niż ten sam tekst z melodią adwentową (wtorek III tygodnia adwentu) czy z jeszcze inną, z czwartku VI tygodnia zwykłego. Z przymrużeniem oka można by powiedzieć, iż „biedak” wołający z nadzieją do *Zwycięzcy śmierci* ma pewien sens...

W muzyce sakralnej, przez które to pojęcie rozumiem muzykę przeznaczoną do uczestniczenia w świętej rzeczywistości (integralna część liturgii) i w jakimś sensie także jej współtworzenia, czyli oddawania chwały Bogu i uświęcenia wiernych, nie może być zgody na bezkrytyczną kontrafakturę dzieł świeckiej muzyki¹⁹³. Niejednego z uczestników liturgii rażą elementy czardasza w pieśni *Pójdź do Jezusa*

¹⁹¹ Por. K. Kumaniecki (oprac.), *Słownik łacińsko-polski*, Warszawa 1986, s. 397. Słownik ks. A. Jougana podaje znaczenie *profanatio* – nadanie charakteru świeckiego, znieważenie, zbezczeszczenie. Por. A. Jougan, *Słownik kościelny łacińsko-polski*, dz. cyt., s. 544. M. Plezia: *profanatio* – zbezczeszczenie; *profanus* – świecki, niepoświęcony, bezbożny; *profano* – bezcześcić świętość, znieważać, zdradzać. Por. M. Plezia (red.), *Słownik łacińsko-polski*, t. IV p–r, Warszawa 1974, s. 315.

¹⁹² Por. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2001, s. 305–306, 317.

¹⁹³ W innym miejscu mam zamiar napisać więcej o odrębności *sacrum* od *profanum* i relacjom, jakie zachodzą między nimi w muzyce. Tu poprzestaną na powyższej definicji, wyprowadzonej z dokumentów Kościoła.

czy narodowego hymnu angielskiego w jednej z melodii *Jezu, miłości Twej*¹⁹⁴. Nie wiadomo, czy w tych dwóch przypadkach mamy do czynienia ze świadomym naśladownictwem, czy może raczej z nieświadomym plagiatem. Od tego zjawiska nie jest wolna – a może jest jeszcze bardziej na nie narażona – piosenka religijna, której jednak Kościół do muzyki sakralnej, a więc liturgicznej, nie zalicza¹⁹⁵.

Czy przenikanie się muzyki świeckiej i religijnej, obecne niewątpliwie w dziejach muzyki, świadczy o braku świadomości odrębności dwóch sfer *sacrum* i *profanum* i związanej z nimi sztuki? Czy raczej jest wynikiem ludzkiej aktywności twórczej i nieustannego poszukiwania języka emocji i ducha, zdolnego uwzniościć ludzki umysł w najszlachetniejszym wychwalaniu jego Stwórcy?

J. Morawski wskazuje na filozofa greckiego, neoplatonika Porfiriusza (zm. ok. 304), skądinąd zajadłego przeciwnika chrześcijaństwa i obrońcy religii pogańskich, jako na tego, który odrzucał całą muzykę świecką, a do rangi zjawisk artystycznych zaliczał tylko sztukę ponadmysłową. U Porfiriusza po raz pierwszy zauważa się tak wielki rozłam między muzyką świecką a religijną, czego nie zaobserwowano dotąd w myśli starogreckiej¹⁹⁶. U starożytnych pisarzy chrześcijańskich pojawia się krytyka silnego pierwiastka emocjonalnego, występującego w muzyce świeckiej. Podczas gdy muzyka religijna chrześcijan pierwszych wieków była ascetyczna, powściągliwa, to świecka wyrażała uczucia radości i rozkoszy. Często też muzyka świecka była związana z gestem, tańcem lub formami widowisk teatralnych. Jan Chryzostom krytykując te zachowania, pytał: „Czy pomogą cokolwiek modlitwie bezustanne poruszenia rękami?”¹⁹⁷. Ojcowie Kościoła jednoznacznie odrzucali muzykę świecką, która według nich działała destrukcyjnie na charakter, rozum i duszę, wzbudzała niepokój, przez co też źle wpływała na muzykę kościelną. Ta krytyka związana była również z krytyką muzyki instrumentalnej, przez co psalmodię jako wykonywaną wówczas z akompaniamentem instrumentu oceniano niżej niż hymnodię, którą wykonywano czysto wokalnie. Z drugiej strony, Bazyli Wielki (zm. 379) pisał:

Duch Święty [...] włącza do nauki przyjemność wynikającą ze śpiewu, byśmy razem ze słodkimi i przyjemnymi dźwiękami przyjęli i to, co jest pożyteczne¹⁹⁸.

¹⁹⁴ Por. J. Zawitkowski, *Polska pieśń liturgiczna*, dz. cyt., s. 237.

¹⁹⁵ W piosence religijnej *Mój Mistrzu* J. Zawitkowski dostrzegł szlagier *Hanko, o tobie myślę wśród bezsennych nocy*. W religijnej piosence *Nie zabraniajcie im* obecna jest melodia tanga *Więc pijmy wino, bohaterowie*. Por. tamże, s. 239.

¹⁹⁶ Por. J. Morawski, *Teoria muzyki w średniowieczu*, dz. cyt., s. 41.

¹⁹⁷ Cyt. za J. Morawski, *Teoria muzyki w średniowieczu*, dz. cyt., s. 42.

¹⁹⁸ Cyt. za: J. Morawski, *Teoria muzyki w średniowieczu*, dz. cyt., s. 15.

Z czasem ten rygoryzm i ascetyzm charakterystyczny dla epoki Ojców Kościoła malał, choć nigdy nie zanikł zupełnie. Św. Augustyn (zm. 430) przyznawał:

Wiem, że święte wersety, kiedy są śpiewane, budzą we mnie silniejszą i gorętszą pobożność, niż mogłaby się we mnie zapalić, gdyby one nie były śpiewane. [...] Coraz bardziej skłaniam się do aprobowania tego obyczaju, że śpiewa się w kościele, aby poprzez przyjemność uszów mogła słabsza dusza wznosić się do stanu pobożności. Poczytuję to jednak sobie za karygodny grzech, ilekroć tak się zdarza, że bardziej mnie porusza sam śpiew niż to, o czym się śpiewa¹⁹⁹.

We wczesnym średniowieczu bardziej zwracano uwagę, by kościelna melodia miała strukturę diatoniczną, spokojną, pozbawioną zbędnych napięć emocjonalnych. Odrzucono dwa rodzaje muzyki: chromatyczny i enharmoniczny, jako zbyt emocjonalne i niespokojne²⁰⁰. Stąd diatoniczne melodie ludowe mogły bez przeszkód wejść do melodii gregoriańskich. Na diatoniczne melodie świeckie mogły też powstawać hymny o treści religijnej. We wczesnym średniowieczu zwracano bardziej uwagę na to, by muzyka religijna była czystą muzyką wokalną, niż na to, jaki rodowód ma dana melodia. Instrumenty nadal kojarzono ze zmysłowością, podobnie jak enharmonię i chromatykę, od których muzyka religijna powinna być wolna. Idąc tym tokiem myślenia, nie powinniśmy dziwić się temu, iż przez wieki różne melodie (diatoniczne) występowały z tekstami zarówno świeckimi, jak i religijnymi.

W konstytucji *Docta sanctorum Patrum* z 1324–1325 roku papież Jan XXII jasno wypowiedział się przeciwko świeckości muzyki kościelnej. W dokumencie tym możemy przeczytać o zarzutach wobec przedstawicieli nowego kierunku (*Ars nova*):

Rozrywają oni melodie hoketami, zniekształcają je dyszkantami i tryplami, a nawet wtłaczają je czasem w świeckie motety, wobec czego powstaje zupełne zlekceważenie podstaw melodyki antyfonarza i graduálu. Kompozytorzy ci nie znają zasad tonacji kościelnych, nie rozróżniają ich od świeckich, w końcu zakłócają powagę nabożeństwa, zamiast ją podnieść, oraz budzą zmysłowość, zamiast zwalczać²⁰¹.

¹⁹⁹ Św. Augustyn, *Wyznania*, tłum. Z. Kubiak, Kraków 1996, s. 242.

²⁰⁰ Por. W. Lewkowicz, *Muzyka sakralna*, dz. cyt., s. 322.

²⁰¹ Cyt. za: W. Piotrowski, *Wpływ muzyki świeckiej na kościelną i odwrotnie*, „Muzyka Kościelna”, R. 5, 1930, nr 4, s. 69.

W dokumencie zakończonym w 1563 roku Soboru Trydenckiego czytamy:

Z kościołów będą usunięte takie rodzaje muzyki, w których tkwi domieszka czegoś swawolnego albo nieczystego, czy to wykonywanej na organach, czy też śpiewanej, jak również wszelkie świeckie sprawy, próżne, a więc bezbożne spotkania, przechadzki, hałasy, krzyki, aby Dom Boży był naprawdę (mógł być nazwany) domem modlitwy²⁰².

W postanowieniach synodu salzburskiego z 1569 roku jest mowa o tym, że

proboszcz lub kaznodzieja, który zaintonowałby inną pieśń od tej, jaka znajduje się w Agendzie, lub zezwolił na jej śpiewanie, powinien być pozbawiony wszystkich beneficjów i surowo ukarany więzieniem, gdyż wzgardził tradycją kościelną i stał się podejrzany o herezję²⁰³.

Synod gnieźnieński z 1602 roku zabraniał wykonywania podczas Mszy św.: „cantiones... in solemnitate Natalis Domini vulgari sermone inconcinnas et minus devotas”²⁰⁴. Wprawdzie zakaz ten dotyczy tekstu, ale A. Szweykowska sugeruje, iż „rubaszne nastroje tych tekstów musiały chyba opanować i stronę muzyczną. Brak na to jednak ścisłych dowodów”²⁰⁵. Dowody te odnajdziemy dopiero we wskazówkach do *Symfonii anielskich* J. Żabczyca.

W XIX wieku znany był zwyczaj śpiewania części stałych Mszy św. na melodie pieśni ludowych czy nawet melodie wzięte z oper. Jednak ks. M. M. Mioduszewski we wstępie do swojego pomnikowego dzieła pisał: „Pieśni zaś, które własnych melodyj nie mają, lub błędnie pod inne podkładane bywają, zupełnie ominąłem”²⁰⁶. Istniała więc świadomość koniecznego wartościowania, oceniania

²⁰² Dekret o tym, co należy zachować, a czego unikać podczas odprawiania mszy – dokument sesji 22 z 17 września 1562, cyt. za: A. Baron, H. Pietras, *Dokumenty soborów powszechnych*, t. IV, Kraków 2004, s. 651.

²⁰³ Cyt. za: K. Mrowiec, *Problematyka wartościowania pieśni kościelnych*, „Zeszyty Naukowe KUL”, R. 21, 1978, nr 1 (81), s. 58.

²⁰⁴ Cyt. za: A. Szweykowska, *Polskie kolędy i pastoralki*, dz. cyt., s. 158.

²⁰⁵ Tamże.

²⁰⁶ M. M. Mioduszewski, *Śpiewnik kościelny z melodyjami*, Kraków 1838, s. 6. Choć i w jego śpiewniku wbrew tym zapewnieniom znajdziemy pieśni bez nut i bez sugestii, na jaką melodię mają być wykonane, np.: *Pieśń za Króla* – z adnotacją „Nadesł. bez melodyi” (s. 281). Jest też szereg tekstów różnych, numerowanych kolejno, pieśni pod wspólnym tytułem *O Narodzeniu Chrystusowem*, s. 588–606 (inne s. 609, 618, 621, 624 itd.), z notką: „Melodyja jeszcze niewiadoma”. Znajdziemy też teksty pieśni z zaleceniem, na

pieśni, wiedziano, jakie melodie należy podkładać, a jakich nie wolno. Praktyka ta ma swe źródło w tradycji i nauce Kościoła. W II połowie XIX w. ks. J. Mazurowski czy ks. J. Surzyński w swoich zbiorach pieśni wyraźnie odróżniali pieśni kościelne od tzw. pieśni domowych, które nie nadawały się do użytku w ramach nabożeństw²⁰⁷. Stąd Mazurowski nie zamieścił w swym zbiorze nawet dwudziestu znanych wówczas pieśni postnych. W XX w. w śpiewnikach kościelnych wiele pieśni, zwłaszcza pastorałek, zamieszczano w dodatkach, jako tzw. kolędy domowe. Przy pieśni *Lulajże, Jezuniu* notowano wręcz: „W kościele tej pieśni nie śpiewa się”²⁰⁸. Konsekwencją tego wartościowania było np. powstawanie specjalnych śpiewników z piosenkami religijnymi, które ze względu na luźny związek z treścią tekstów liturgicznych oraz melodykę na wskroś świecką, nierzadko właściwą solowej obsadzie wykonawczej, nie nadawały się do nabożeństw.

W Kościołach protestanckich pieśń religijna pochodząca z różnych źródeł od samego początku była częścią obrzędów liturgicznych. W Kościele katolickim urzędowym śpiewem był śpiew gregoriański. Pieśń zaś przez wiele wieków „dominiła się” o swoje miejsce w liturgii. W Polsce zwyczaj śpiewania podczas liturgii nabożnych pieśni ludowych jest poświadczony już w XV, a także w XVI w. Lud włączał się nie tylko w procesje i kazania, ale także w inne momenty liturgii mszalnej. Na przykład w XVI w. lud śpiewał polskie pieśni na *Kyrie*, *Gloria*, zamiast *Graduału*, między zwrotkami łacińskich sekwencji, przed i po kazaniu, na *Offertorium*, na *Sanctus*, po podniesieniu, na komunię i na zakończenie. Zwyczaj ten potwierdzają synody, np. synod chełmiński z 1604 roku²⁰⁹. Od XVI w. polskie pieśni ludowe przenikały też do samych tekstów *Ordinarium Missae*. Śpiewano *Gloria* i *Credo* na melodie pieśni adwentowych, bożonarodzeniowych,

melodię jakiej innej pieśni mają być śpiewane, np.: *O siedmiu słowach Pańskich* (s. 79) i *O, jak srodze jest rozpięty* (s. 443) z dopiskiem: „Melodyja jak: *O, duszo*” (s. 77); znajdziemy sam tekst popularnej dziś pieśni *Ludu mój, ludu* z adnotacją: „Melodyja jak: *Zbliżam się*” (s. 446); są pieśni w kilku wersjach melodycznych (np. *W żłobie leży* – 3 melodie, s. 30–31) lub takie, które mają wprawdzie swoją melodię, ale towarzyszy im uwaga, że można je śpiewać na melodie innych pieśni (np. *Witaj, święty Stanisławie*, s. 968, można śpiewać na melodię *Witaj Janie z Bolesł.*, s. 229). W końcu, przy pieśni *Nie tak bystro płynie rzeka* (s. 903), znajdziemy adnotację: „melodyja przybrana”, wskazującą wyraźnie na kontrafakturę.

²⁰⁷ Por. K. Mrowiec, *Polska pieśń kościelna w opracowaniu kompozytorów XIX wieku*, Lublin 1964, s. 48.

²⁰⁸ Por. *Śpiewniczek zawierający pieśni kościelne z melodyjami dla użytku młodzieży szkolnej z towarzyszeniem Organu*, Kraków 1880, z. 2, s. 23; por. M. M. Mioduszewski, *Pastorałki i kolędy, czyli piosnki wesołe ludu*, wyd. 5, Kraków 1908, s. 105.

²⁰⁹ Por. T. Sinka, *Polska pieśń w liturgii*, dz. cyt., s. 255–256, 260–261.

wielkopostnych, wielkanocnych, stosowano melodie z pieśni o świętych, maryjnej²¹⁰. Mimo różnych zakazów i ograniczeń praktyki te zaowocowały powstaniem tzw. pieśni mszalnych, będących wyrazem ściślejszego łączenia ludowej pieśni nabożnej z treścią liturgii mszalnej. Biskup J. Małachowski, ordynariusz diecezji chełmińskiej i poznańskiej, zezwolił w 1678 roku na śpiewanie pieśni mszalnych na *Kyrie*, *Gloria* i *Credo*²¹¹. Najstarszy pełny cykl pieśni mszalnych rozpoczynający się od słów: „Kyrie, Ojczy łaskawy” został wydany drukiem w Toruniu w 1696 roku. W XIX w. biskupi także byli raczej przychylni polskiej pieśni religijnej. Różnice w poszczególnych diecezjach dotyczyły tego, czy pieśni te mogą być śpiewane tylko podczas mszy czytanych, czy także podczas uroczystych. Niektórzy zwracali uwagę na konieczność kościelnej aprobaty dla pieśni śpiewanych podczas liturgii²¹². Watykańska Kongregacja Świętych Obrzędów dekretem *In una Plocensi* z 25 czerwca 1898 roku zezwoliła na śpiewanie polskich pieśni podczas mszy czytanych, natomiast podczas uroczystych mszy najpierw należało odśpiewać lub odczytać to, co przepisano w *Graduale Rzymskim*, dopiero potem można było śpiewać polską pieśń²¹³.

Według papieża Piusa X muzyka kościelna winna być święta, piękna w formie i powszechna (pkt 1)²¹⁴. W drugim punkcie wydanego w 1903 roku *motu proprio* papież tłumaczy, iż świętość muzyki należy rozumieć jako wykluczenie wszelkiej świeckości, nie tylko samej w sobie, ale także w sposobie wykonania. Bardzo ostre stwierdzenie, zważywszy na historię muzyki kościelnej i źródeł śpiewu gregoriańskiego. Ale przecież Kościół, jak każda inna wspólnota wierzących, ma prawo stanowić, co jest jego muzyką liturgiczną, a co nią nie jest; co w danym czasie uznać za godne liturgii, a co z niej wykluczyć. Za najświętszą muzykę papież Pius X uznał chorał gregoriański. W myśl jego dokumentu inna muzyka jest o tyle święta, a przez to bardziej liturgiczna, o ile w swym przebiegu, natchnieniu i smaku zbliża się do melodii gregoriańskiej (pkt 3). W encyklice o liturgii *Mediator Dei* z 1947 roku Pius XII przyznaje, że także melodie i śpiewy muzyki współczesnej mogą uwznioślić ludzką myśl i przyczynić się do rozniesienia prawdziwej pobożności. Nie powinny jednak zawierać niczego swia-

²¹⁰Por. I. Pawlak, *Chorał gregoriański – śpiew aktualny czy muzealny?*, „Liturgia Sacra”, R. 14, 2008, nr 1 (31), s. 92.

²¹¹Por. A. Mańkowski, *Constitutiones synodales necnon ordinationes dioecesis culmensis*, cyt. za: T. Sinka, *Polska pieśń w liturgii*, dz. cyt., s. 264.

²¹²Por. T. Sinka, *Polska pieśń w liturgii*, dz. cyt., s. 269.

²¹³Por. J. Surzyński, *Komentarz do dekretu K.S.O.*, „Muzyka Kościelna”, 1898, nr 18, s. 79–80.

²¹⁴Pius X, *Inter pastoralis officii sollicitudines*, cyt. za: A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 10.

towego²¹⁵. Biskupom Pius XII zalecił troskliwą opiekę nad ludowym śpiewem religijnym, gdyż ten śpiew – zdaniem papieża – rozpała wiarę i wzmaga pobożność chrześcijan. W kolejnym ważnym dla muzyki i pieśni kościelnej dokumencie z 1955 roku, encyklice *Musicae sacrae disciplina*, Pius XII podkreślił, iż śpiew pieśni nabożnych angażuje wiernych w bardziej czynne „umysłem i głosem” przeżywanie liturgii. Godność i siłę muzyki sakralnej upatrywał w bliższym złączeniu jej z Eucharystyczną Ofiarą Ołtarza²¹⁶. Od czasu konstytucji o liturgii świętej II Soboru Watykańskiego z 1963 roku pieśni kościelne (ludowe) stały się integralną częścią liturgii, oficjalnym śpiewem, równorzędnym pozostałym śpiewom liturgicznym (art. 116, 118).

Posoborowa instrukcja *Musicam sacram* Świętej Kongregacji Obrzędów z 1967 r. na nowo zatem zdefiniowała pojęcie „muzyki sakralnej” (4a). Jest nią ta muzyka, która powstała dla oddawania chwały Panu Bogu oraz odznacza się świętością i doskonałością formy²¹⁷. Za taką autorzy instrukcji uznali (4b): 1. śpiew gregoriański, 2. polifonię sakralną dawną i współczesną, 3. muzykę organową, 4. muzykę na instrumenty dopuszczone do użytku w kościele, i 5. sakralny śpiew ludowy (liturgiczny i religijny), byleby odpowiadały duchowi czynności liturgicznej.²¹⁸ Instrukcja *Musicam sacram* podtrzymała zwyczaj zastępowania śpiewów *Graduału Rzymskiego* pieśniami ludowymi, byle pieśni te były zatwierdzone przez władzę biskupa miejsca lub konferencji episkopatu (32). Konferencja Episkopatu Polski w 1969 roku wprowadziła tzw. *Śpiewnik mszalny*. Pieśni zawarte w zatwierdzonym wykazie stały się ś p i e w e m l i t u r g i c z n y m polskiego Kościoła. Siedem wieków czekała zatem polska pieśń, by stać się w liturgii równorzędną śpiewom gregoriańskim.

Czy zatem każdą pieśń można śpiewać podczas liturgii? Czy można dowolnie podkładać teksty pod różne melodie? W. Danielewicz zauważa:

Twórczość ludowa – spontanicznie przejmująca niektóre „osłuchane”, powszechnie znane, istniejące już formy modelowe z muzyki świeckiej – adaptuje je do pieśni religijnych. Pieśni te w większości nie mają

²¹⁵Por. Pius XII, *Mediator Dei*, cyt. za: G. M. Suñol, *Zasady śpiewu gregoriańskiego*, Poznań 1957, s. 236.

²¹⁶Por. Pius XII, *Musicae sacrae disciplina*, cyt. za: A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 27.

²¹⁷Por. Święta Kongregacja Obrzędów, *Musicam sacram*, cyt. za: A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 42.

²¹⁸Por. Święta Kongregacja Obrzędów, *Musicam sacram*, cyt. za: A. Filaber, *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, dz. cyt., s. 42.

wiele wspólnego z „sacrum”, co pozbawia je wartości jako oprawy artystycznej służby bożej²¹⁹.

Karol Mrowiec w swym artykule o wartościowaniu pieśni kościelnych stawia pieśni liturgicznej pewne wymogi. Pierwszym jest: „urzeczywistnienie się w pieśni sensownej relacji między warstwą tekstową a muzyczną”²²⁰. Trudno się z tym postulatem nie zgodzić, choć kontrafaktura zdaje się przeczyć tej zasadzie. W pieśniach będących kontrafakturą melodia przecież była pisana do innego tekstu. Nie musi to jednak oznaczać, że nie będzie podkreślać znaczenia także nowego tekstu. Podobna zresztą jest linia obrony licznych kontrafaktur/parodii dzieł J. S. Bacha w jego oratoriach, pasjach²²¹. Istnieją przecież zarówno nieudane kontrafaktury, jak też niezwykle trafione podłożenia. Dalej, Mrowiec oczekuje od pieśni kościelnej walorów estetycznych, gwarantowanych przede wszystkim przez rzetelny warsztat kompozytorski. I w końcu trzeci wymóg: „pieśń ma być utrzymana w stylu i charakterze, jaki odpowiada treści utworu, przeznaczeniu do służby Bożej i miejscu wykonania”²²². A. Zoła zauważa, że zdaniem niektórych śpiewane podczas papieskich pielgrzymek i papieskich celebr piosenki za pomocą powtarzanego, medialnego przekazu doznają swego rodzaju „sakralizacji” i wchodzą do kościelnego repertuaru, funkcjonując gdzieś na równych prawach z pieśniami kościelnymi²²³. Praktykę tę trzeba potraktować z cierpliwością wyrozumiałością. Czym innym bowiem są pielgrzymkowe spotkania papieża z wiernymi, podczas których wiele jest spontaniczności i zachowań wykraczających poza ramy liturgii, czym innym zaś nauka Kościoła oraz przepisy liturgiczne, według których winna być sprawowana każda celebra.

²¹⁹W. Danielewicz, *Pieśń kościelna...*, dz. cyt., s. 103.

²²⁰K. Mrowiec, *Problematyka wartościowania pieśni kościelnych*, dz. cyt., s. 62–63. W innym artykule ks. Mrowiec zwrócił uwagę na fakt, iż melodia winna podkreślać sens wszystkich strof, a nie tylko pierwszej. Wymaga to oczywiście także odpowiednio napisanego tekstu. Por. K. Mrowiec, *Kryteria oceny pieśni kościelnych*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny”, 1978, nr 3, s. 150.

²²¹Np. podłożenie nowych tekstów Picandra, napisanych do *Pasji wg św. Mateusza*, do *Traumemusik* skomponowanej przez J. S. Bacha z okazji śmierci księcia Leopolda. Por. A. Kisiel, *Koncepcja retoryczna...*, dz. cyt., s. 29–31.

²²²K. Mrowiec, *Problematyka wartościowania pieśni kościelnych*, dz. cyt., s. 63.

²²³Por. A. Zoła, *Melodyka ludowych śpiewów religijnych w Polsce*, dz. cyt., s. 51. Jako naczelny redaktor śpiewnika Siedleckiego miałem telefony od organistów, którzy byli oburzeni brakiem niektórych pieśni w *Śpiewniku kościelnym* ks. J. Siedleckiego, ulubionych przez Jana Pawła II, śpiewanych podczas mszy celebrowanych przez papieża Polaka (!).

Czas na krótkie podsumowanie. Przy przejmowaniu świeckich melodii do tekstów religijnych warto pamiętać, iż jej potencjalnym użytkownikom w liturgii nie powinny te melodie kojarzyć się z niczym świeckim. Powinny być skomponowane w sposób doskonały, zgodnie z zasadami kontrapunktu²²⁴. Winny to być melodie zawierające dźwięki gamowłaściwe, bez zbędnych napięć, alteracji, o dostojnym przebiegu rytmicznym, by nadawały się do wykonania przez dużą liczbę osób. Nadto winny być po prostu piękne, ich komponenty dobrane proporcjonalnie, powinny budować wewnętrzną jedność muzyczną i podkreślać znaczenie tekstu, z którym mają być związane. W końcu melodia ta, wraz z tekstem, powinna uzyskać aprobatę odpowiedniej władzy kościelnej. Wówczas dopiero możemy zacząć uważać ją za sakralną, tj. za pieśń liturgiczną.

Sacredness in religious contrafacta of secular compositions

The phenomenon of contrafactum, that is giving new lyrics to the melody that already functioned with different words, is an old and common practice which occurred in many forms. Most often the term is associated with giving religious lyrics to a melody that previously possessed secular words. But this is only one of many possibilities. For centuries valuable melodies were used with both secular and religious words, regardless of original interrelationships of a particular melody.

Today, in society sensitive to copyrights, the practice of contrafactum raises a lot of emotions. Also, it often evokes mixed feelings in the milieu which are involved in sacred music. This is because melodies, to some extent, convey with them the meaning of the words to which they are related, especially in the minds of the people who know these words. The secularity of melody can therefore be present not only in purely musical characteristics of a particular melody (e.g., dance rhythm, chromaticization, great variety of emotions and emotional intensity), but also with secular context with which it is identified by the people who use this melody, for example, the intention which led to the creation of a particular melody or with its original meaning. On the other hand, sacred music is the music created to participate in a sacred reality (an integral part of liturgy) and in some sense also to co-create this reality by praising the glory of God and sanctifying the faithful.

²²⁴Por. K. Sikorski, *Kontrapunkt*, t. I, Kraków 1953, s. 22–24; por. W. Kałamarz, *Śpiewy religijne w liturgii Kościoła*, [w:] *Philosophia & Musica*, red. R. Darowski, Kraków 2006, s. 413–420.

When giving a secular melody to religious lyrics it is important to make sure that during liturgy their potential users should not associate this melody with anything secular. It should be composed in a perfect manner, in accordance with the rules of counterpoint. It should be a melody containing diatonic sounds, without unnecessary tension, alterations, and with dignified rhythm so that it lent itself to being performed by a large number of people. Moreover, it should simply be beautiful and its proportionally selected components should create internal unity of music and highlight the meaning of the lyrics to which it is to be added. Finally, the melody along with the words should be approved by the appropriate authority of the Church. Only then can we begin to consider it as a sacred, i.e., a liturgical song.

Słowa kluczowe kontrafaktura, rodzaje kontrafaktur, historia muzyki chrześcijańskiej, melodie ludowe, chorał, kolęda, pieśni liturgiczne, muzyka protestancka

Keywords contrafactum, types of contrafacta, history of Christian music, folk music, chant, carol, liturgical songs, Protestant music