

O NIEKTÓRYCH UWARUNKOWANIACH I INSPIRACJACH ROZWOJU RELIGIJNEJ PIEŚNI POLSKIEJ *

I. „Jeśli przeżycia religijne należą do najgłębszych w człowieku, a sama religia przenika wszelkie świadome regiony ludzkiego życia i ludzkiej psychiki, to przeżycia te znajdują swój wyraz w świadomej, religijnej postawie, wyrażającej się także w śpiewie. Śpiew bowiem jest jakby spontaniczną odpowiedzią i równocześnie wyrazem postawy osobowej na uświadomione sobie „wezwanie” Boga. Pieśń jest jakby syntezą ludzkich przeżyć, ponieważ i treści poznawcze, i uczuciowe, nastawienia, język i melodia składają się na pieśń religijną jako wyraz przeżycia człowieka i w samotności, i w społeczeństwie. Pieśń religijna jako synteza najwznioślejszych ludzkich przeżyć jest też cennym pomnikiem naszej kultury narodowej, której specyfikę uzewnętrznia w wyrazisty sposób”¹.

Pieśń religijna, związana z życiem Kościoła, odzwierciedla sposób przekazywania prawd teologicznych i ich recepcję w różnych okresach historycznych, w zmieniających się uwarunkowaniach społeczno-politycznych i kulturowych. Obrazuje zmieniającą się na przestrzeni wieków religijność ludową, prywatną praxis pietatis, rozwijającą się często własnym nurtem, poza oficjalną liturgią — normowaną, kodyfikowaną i strzeżoną przez Kościół.

Pieśń religijna jest zjawiskiem, „utworem”, strukturą złożoną z lirycznego lub narracyjnego tekstu i melodii. Ta integralna całość — pieśń — pełni różnorodne funkcje w życiu indywidualnym człowieka, w życiu społecznym pozakościelnym i kościelnym, liturgicznym i paraliturgicznym. Stosunek muzykologii do zjawiska o nazwie pieśń religijna jest w jakimś zakresie ambiwalentny. Historycy literatury i filolodzy nie dzielali — wydaje się — rozterek muzykologów, którzy do dziś nie potrafią jednoznacznie ustosunkować się do pieśni: jest to utwór muzyczny czy nie jest? Na jakim poziomie kultury muzycznej rozpatrywać to powszechne zjawisko? Jakkolwiek by te pytania formu-

* Artykuł opracowano w ramach prac naukowo-badawczych problemu wężowego 11.1 *Polska kultura narodowa, jej tendencje rozwojowe i percepcja*, koordynowanego przez Uniwersytet Wrocławski.

¹ A. M. Krąpiec OP. *Od Rektora. W: Polskie śpiewy religijne społeczności katolickich. Materiały. T. 1* (w druku).

łować, odpowiedź na nie (o ile jest konieczna i możliwa) uwarunkowana jest historycznie. Zależy m.in. od tego, jak w poszczególnych stuleciach (okresach) rozumiano muzykę, jak ją tworzone itd.

Nie jest więc przypadkiem, że najbardziej zaawansowany stan badań nad polską pieśnią religijną obserwuje się w pracach filologów, mniej natomiast w pracach historyków kultury i liturgii, a chyba najmniej w pracach muzykologów. W dotychczasowych badaniach muzykologicznych dominował aspekt źródłoznawczy i genetyczny, skierowany głównie na tekst słowny. Znacznie mniej uwagi poświęcano melodiom, preferując dawne pieśni wielogłosowe. Wiadomo jednak, że ani badania czysto filologiczne, ani muzykologiczne nie są badaniami kompletnymi. Postulatem metodologicznym są badania kompleksowe nad tekstem i melodią pieśni. Wydaje się, że muzykolodzy są bliżsi spełnienia tego postulatu.

II. Ks. Hieronim Feicht pisał: „Na powstanie polskiej pieśni kościelnej nie było warunków nie tylko w XI w., lecz także w XII. W tych czasach nie można jeszcze w masach społeczeństwa stwierdzić świadomości narodowej. Duchowieństwo w XI w. jest niemal w całości (poza kilku biskupami), a w XII w. w przeważającej części — w szczególności w zakonach — pochodzenia obcego”². W XIII w. sytuacja jest o tyle lepsza, że Kościół w okresie nasilania się procesu kolonizacji niemieckiej staje już w obronie języka polskiego. W 1257 r. arcybiskup Pełka zakazał plebanom przyjmowania Niemców na stanowiska nauczycielskie. Zarządzenie to powtórzył arcybiskup Jakub Świnka, inicjator i przewodniczący synodów łączyckich³. W jednym z artykułów synodu z 1285 r. postanowiono, że dla zachowania i rozwoju języka polskiego rektorami szkół katedralnych, klasztornych i inych mogą być tylko dobrze znający ten język.

W XII i XIII w. liturgia miała jeszcze charakter elitarny. Była to liturgia ośrodków monastycznych, kolegiacko-kanonickich i katedralnych. Towarzyszył jej śpiew chorału gregoriańskiego, a więc muzyki zapisywanej, kodyfikowanej, mającej własną teorię i pilnie strzeżonej przez autorytet Kościoła. W kościołach parafialnych, zwłaszcza wiejskich (będących własnością ich fundatorów), choć ich sieć w XII i XIII w. — jak twierdzą historycy — była już znacznie rozwinięta, liturgia i śpiewy z nią związane były skromniejsze. Sobór Laterański IV (1215),

² H. Feicht. *Polska pieśń średniowieczna*. W: *Opera musicologica Hieronimi Feicht*. T. 1. *Studia nad muzyką polskiego średniowiecza*. Kraków 1975 s. 376.

³ E. Wiśniowski. *Rozwój organizacji parafialnej w Polsce do czasów reformacji*. W: *Kościół w Polsce*. T. 1. *Średniowiecze*. *Studia nad historią Kościoła katolickiego w Polsce* pod red. J. Kłoczowskiego. Kraków 1968 s. 281.

chcąc m.in. przyczynić się do uświetnienia nabożeństw w poszczególnych kościołach, nakazał utrzymywać przy każdym lepiej uposażonym kościele, a więc również parafialnym, nauczyciela gramatyki, który przygotowywał chłopców do dalszej nauki w szkole katedralnej lub kolegiackiej⁴. Zakres nauki w szkołach parafialnych obejmował naukę pacierza i niektórych psalmów, początków łaciny i śpiewu kościelnego, tzn. chorału gregoriańskiego. Kościoły parafialne w praktyce próbowały naśladować metropolię według lokalnych możliwości, a liturgia katedralna musiała wywierać jakiś wpływ na podległe sobie kościoły. Ich możliwości były jednak skromne.

Nie ma dowodów na to, by w XIII w. lud polski został dopuszczony do czynnego udziału w śpiewach mszalnych czy procesyjnych. Śpiewali: celebrans, ministri, cantores, schola. Lud mógł co najwyżej odpowiadać krótkimi akklamacjami: Amen, Deo gratias, Kyrie eleison. Wokół Kyrie eleison rozwinęła się zresztą dyskusja, gdyż niektórzy uczeni, idąc śladami nauki niemieckiej, z Kyrie eleison, poszerzonego na wzór tropów łacińskich o krótkie teksty w języku narodowym, wywodzili polską pieśń kościelną (A. Brückner, J. Woronczak). Teorii tej zdecydowanie przeciwstawił się ks. H. Feicht, formułując jednocześnie własną hipotezę, według której początków pieśni religijnej w języku polskim należy szukać we wspólnej recytacji pacierza. Recytacja zbiorowa przerozdziła się później w śpiew.

Jedna i druga hipoteza wydaje się mieć coś z prawdy. Trudno przecież przyjąć, żeby rozwój naszej twórczości pieśniowej przebiegał zupełnie innymi drogami niż miało to miejsce w sąsiedniach krajach (Czechy, Niemcy, Węgry). Hipoteza ks. Feichta jest psychologicznie uzasadniona i etnograficznie można ją zweryfikować, jednak z drugiej strony nie łatwo jest wykazać powiązania pomiędzy melodiami pacierza a naszymi najstarszymi, kunsztownymi przecież, pieśniami wielkanocnymi.

Nie powinien zbytnio dziwić fakt późnego pojawienia się pieśni religijnych w języku polskim, gdyż język ten musiał się najpierw ukształtować. Uwzględniając etapy życia społecznego, kulturalnego i kościelnego dochodzimy do wniosku, że twórczość literacka w języku polskim nie mogła się rozpocząć wcześniej, jak w XIII wieku.

III. Badania nad melodiami polskich pieśni religijnych są pasjonujące i zarazem trudne. Pasjonujące, bo jest to obszar kultury muzycznej mającej liczne powiązania z chorałem gregoriańskim, z ludową muzyką świecką, z muzyką profesjonalną, a nadto podlegającej wpływom zewnętrznym (kultura muzyczna innych narodów). Rozliczne powiąza-

⁴ Zob. tamże s. 334.

nia pieśni religijnej przekonująco i pięknie obrazuje książka W. Wiory o śpiewie ludowym w Europie⁵, w której synoptyczny zapis melodii ukazuje, jak ta sama typiczna struktura melodyczna funkcjonowała, lub jeszcze funkcjonuje, w różnych odmianach, z różnymi tekstami (religijnymi, świeckimi, lirycznymi, narracyjnymi) i na różnych geograficznie i kulturowo obszarach.

Badania melodii polskich pieśni religijnych wiążą się z wieloma trudnościami: brak odpowiednich katalogów, nieznaną jomość źródeł (nie mówiąc o edycjach źródłowych), czyli po prostu brak badań podstawowych. Zniechęcać też może fakt, że źródła przekazują stosunkowo małą ilość melodii. Uwaga ta dotyczy nie tylko odległych stuleci, lecz także wieków XVII i XVIII. Ilustracją niech będzie fakt, że z okresu od XIII do I połowy XVI w. mamy informacje o 259 pieśniach (166 przypada na I połowę wieku XVI), a tylko dla 75 pieśni udało się odnaleźć melodie w źródłach polskich i obcych.

Dość powszechny jest pogląd, że większość melodii polskich pieśni religijnych wywodzi się z chorału gregoriańskiego. Niewątpliwie jest to główne źródło inspiracji muzycznej, z którego korzystano przez całe stulecia aż po czasy nam współczesne. Chorał ubogacał nie tylko śpiewy religijne, bo istniały przecież wzajemne wpływy muzyki świeckiej i religijnej. Stąd w różnych formach chorału gregoriańskiego przeplatają się wątki muzyki religijnej, rycerskiej, popularnej i ludowej.

Zależność melodii pieśni polskich od chorału gregoriańskiego ma różne stopnie, realizowana jest na różnych poziomach. Najbardziej czytelne są odesłania do konkretnej melodii gregoriańskiej, zapisane w jakiś sposób przy tekście pieśni. W XIV-wiecznym *Ordinarium Plocense* (znanym tylko z opisu ks. J. Michalaka, bo sam rękopis zaginął w czasie II wojny światowej) była notatka, że poszczególne zwrotki sekwencji *Victimae paschali laudes* kler ma śpiewać „literaliter”, zaś lud — „vulgariter”. Śpiewano zapewne tę samą melodię.

Odesłania do melodii gregoriańskich były zjawiskiem normalnym i powszechnym w Europie, bo wszędzie tłumaczono łacińskie sekwencje i hymny, antyfony i inne formy na języki ojczyste, drukując je z reguły bez nut. W pierwszych kancjonałach Seklucjana, Groickiego czy w późniejszych *Rytmach łacińskich* Stanisława Grochowskiego przekłady te drukowano równoległe z tekstem łacińskim. Warto nadmienić, że tylko niektóre z nich stały się znanymi pieśniami kościelnymi i znalazły się w późniejszych kancjonałach lub śpiewnikach. Wspomniany już Bartłomiej Groicki w zbiorze pt. *Pieśni duchowne* (1559) informuje, że są to

⁵ W. Wiora. *Europäischer Volkslied. Gemeinsame Formen in charakteristischen Abwandlungen*. (Köln 1950).

pieśni „na stare a zwyczajne noty ze starych łacińskich pieśni kościelnych uczynione”. Zaś ks. Grochowski we wstępie do dziełka *Hymny, prozy i cantica kościelne* (1599) napisze o tym wyraźniej i precyzyjniej: „Każdy wiersz polski z łacińskim wierszem liczbą sylab zgadza się. Co się uczyniło dlatego, abyś też i ty nutą kościelną dawną, którą zechcesz hymny mógł śpiewać”; albo: „Wszystko notą kościelną śpiewać się może jako hymny i prozy polskie”. Podobne wskazówki znajdziemy w *Harfie duchownej* Marcina Laterny (powstała w latach 1582—1585).

Dotychczasowe badania dowodzą, że chorał gregoriański był źródłem materiału melodyczno-motywicznego przede wszystkim dla najstarszych pieśni (do końca XVI w.). W pieśniach późniejszych, z wieków od XVII do XIX, zmniejsza się oddziaływanie melodyki chorałowej (zjawisko to będzie jeszcze skomentowane). Nie oznacza to całkowitego zdystansowania się od chorału. Ks. Stanisław Brzeżański w druku pt. *Owczarnia w dzikim polu*, wydanym przez jezuitów we Lwowie w 1717 r., zamieszcza m.in. 19 pieśni; do siedmiu z nich wydrukowano melodie, z tych tylko jedna melodia jest własna, zaś sześć — to kontrafaktury⁶. Przy pozostałych tekstach pieśni zapisano tylko uwagi, na jakie melodie (widocznie bardzo znane) należy ją śpiewać. Informacje te odsyłają także do melodii gregoriańskich, np. do śpiewu *O gloriosa domina*.

Anonimowy *Kancjonał pieśni nabożnych*, wydany w 1721 r. w Krakowie (drukarnia Jakuba Matyaskiewicza), zawiera 262 śpiewy, w tym 62 z tekstem łacińskim. W grupie 200 śpiewów polskich znalazło się m.in. 160 pieśni. Kancjonał podaje tylko jeden, niekompletny zapis nutowy melodii. Występuje tam jednak interesujące zjawisko: 50 tekstów polskich to parafrazy form łacińskich; zachowano w nich strukturę wersyfikacyjną pierwowzorów (łacińskich), co pozwala przypuszczać, że do śpiewu wykorzystano melodie chorałowe⁷.

Pankracy Folwarski w swoim *Śpiewniku* (drukowanym u Macieja Dziedzickiego w Krakowie w 1802 r.) wiele polskich tekstów poleca śpiewać na melodie ośmiu tonów psalmowych⁸. Podobnie w wielu śpiewnikach XIX- i XX-wiecznych, a także nam współczesnych, znajdujemy liczne pieśni śpiewane również na melodie chorałowe. Oddzielny problem to reforma liturgiczna po Soborze Watykańskim II i wyko-

⁶ Zob. K. Targoński ks. *Polskie śpiewy katolickie z lat 1700—1725 w zbiorach bibliotek lubelskich (studium źródłoznawczo-muzykologiczne)*. Lublin 1981 s. 111—113 (praca magisterska, maszynopis).

⁷ Por. tamże s. 4—26.

⁸ Zob. J. Żurek ks. *Śpiewniki i kancjonały kościelne drukowane w Krakowie w pierwszym 20-leciu XIX w. (studium muzykologiczne)*. Lublin 1976 s. 93n. (praca magisterska, maszynopis).

rzystanie chorału do śpiewnika liturgicznego tekstów polskich we mszy, w officjum, w obrzędach udzielania sakramentów i w innych nabożeństwach.

Stwierdzono poprzednio, że najbardziej czytelne są odesłania do konkretnych melodii gregoriańskich, co dotyczy samej informacji, a nie sposobu jej realizacji. Korzystanie z melodii psalmowych czy z innych formuł recytacyjnych jest stosunkowo proste, bo określoną rolę odgrywa tu czynnik improwizacyjny i podatność tej formy na adaptacje do rozmaitych struktur tekstowych. Znacznie więcej trudności przysparzało adaptowanie innych form chorałowych do tekstów w języku polskim. Ujmując rzecz krótko i najogólniej, w oparciu o fragmentaryczne badania, można stwierdzić, że w przypadkach, kiedy struktura wersyfikacyjna tekstu polskiego jest zgodna z wzorcem łacińskim, tekst polski można śpiewać na nie zmienioną melodię gregoriańską. Jeśli tej zgodności brakuje, bo tekst polski jest dłuższy, pojawia się praktyka upraszczania, usylabiczniana melodii gregoriańskiej przez redukcję lub dzielenie neum i melizm, dodawanie pojedynczych dźwięków recytacyjnych na jednym tonie itd. Gdy tekst polski jest krótszy od łacińskiego, melodia adaptowana stawała się w niektórych fragmentach bogatsza, bo dźwięki pojedyncze łączono w neumy. Podobne zasady adaptowania melodii gregoriańskich do tekstów w językach ojczystych stosowano także w innych krajach, np. w Czechach i Niemczech.

Analiza adaptacji konkretnych melodii do konkretnego tekstu dość często ujawnia nader mechaniczny sposób postępowania, co prowadziło do licznych transakcentacji, załamywania toku składniowego itp. zjawisk. Z drugiej strony jest to cena, jaką trzeba było płacić za lekceważenie integralności melodii gregoriańskich z tekstem łacińskim, który ma odmienne od języka polskiego zasady akcentacji i odmienne prawa poetyckiej organizacji tekstu. Ponadto należy pamiętać, że zmieniał się akcent w języku polskim.

W melodiach polskich pieśni religijnych z różnych stuleci odnajdujemy gregoriański materiał motywiczno-tematyczny, skale kościelne lub co najmniej klimat tonalny właściwy chorałowi, czy wreszcie rytmikę kształtowaną na sposób chorałowy. Jest to ten poziom oddziaływania chorału, czy ten gatunek inspiracji, który wymaga wyjątkowo wnikliwych badań, uwzględniających — mówiąc najogólniej — zagadnienie technik kompozytorskich właściwych muzyce poszczególnych okresów historycznych. Interpretacja poszczególnych melodii nastęrcza sporo trudności i niekiedy bywa rozbieżna, czego ilustracją jest melodia *Bogurodzicy*. Jedni z muzykologów nie mieli żadnych wątpliwości, że jest to melodia gregoriańska, inni (jak P. Wagner, H. Feicht) pisali: „Bogurodzica, co do melodii względnie melizmatów i kolejnego następstwa

tonów, nie ma nic wspólnego z gregoriańskim śpiewem. Przeciwnie, da się w niej stwierdzić ton ludowy”⁹.

Intryguje tak bardzo odmienna interpretacja tej samej melodii. Znamiennie jest, że w poszukiwaniu materiału motywicznego ustalono, iż melodia pierwszego odcinka *Bogurodzicy* pokrywa się z melodią *Litanii do Wszystkich Świętych* z XII-wiecznego rękopisu z Grazu i z melodią piosenki — pastourelle truvera francuskiego. Znane jest zjawisko wykorzystania w melodiach chorału gregoriańskiego charakterystycznych formuł o wielorakim i różnorodnym zastosowaniu. Pewne formuły są typowe dla jednej konkretnej melodii, inne — tzw. formuły wędrujące — są wspólne dla wielu melodii. Największe znaczenie mają formuły inicjalne, formuły centralne, pojawiające się wewnątrz kompozycji, oraz formuły zakończeniowe, kadencyjne.

Formuły melodyczne odegrały wielką rolę m.in. w technice centonizacji, która polegała na wyborze pewnej ilości tradycyjnych formuł wyznaczających typ melodyczno-tonalny i na złożeniu ich w jedną organiczną i logiczną całość. Taka technika komponowania nie jest twórczością oryginalną, lecz ma wiele wspólnego z metodą adaptacji¹⁰.

Centonizacja jest techniką bardzo starą. Odgrywała ona ważną rolę w muzyce hebrajskiej i chyba nie tylko w hebrajskiej, skoro Platon piętnował tych, którzy „mieszają pieśni żałobne z hymnami, muzykę aulosu z instrumentami strunowymi, mieszają wszystko ze wszystkim”¹¹. Szesnaście wieków po Platonie podobny problem poruszył św. Bernard z Clairvaux (1090—1153), inicjator przeprowadzonej przez cystersów reformy śpiewów chorałowych. Bernard wystąpił przeciw tym, którzy „dziela to, co tworzy integralną całość, a sprzeczności wiążą ze sobą. W ten sposób mieszają wszystko. Śpiew zaczynają i kończą tak, jak im się podoba, a nie jak by należało (...) componunt et ordinant”¹². Zatem w średniowieczu słowo komponować znaczyło po prostu składać, układać, porządkować. Składać w sposób logiczny formuły melodyczne, będące społeczną własnością, formuły wędrujące. Nie można więc wykluczyć, że tymi samymi formułami mógł się posłużyć francuski truver układający swoją pastourelle, autor melodii *Litanii do Wszystkich Świętych* i polski muzyk, który skomponował melodię *Bogurodzicy*.

Technika centonizacji umożliwiła wzajemne przenikanie się i przemieszanie formuł, wątków melodycznych świeckich (ludowych) i reli-

⁹ Feicht, jw. s. 370.

¹⁰ Zob. J. Morawski. *Teoria muzyki w średniowieczu. Wybrane zagadnienia*. Warszawa 1979 s. 77.

¹¹ G. Knepler. *Geschichte als Weg zum Musikverständnis. Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung*. Leipzig 1977 s. 217.

¹² Tamże.

gijnych. Było to tym bardziej możliwe, że w średniowieczu na określenie „ars” zasługiwała tylko muzyka kościelno-liturgiczna, do której pieśń nie należała. Pozostałe rodzaje muzyki określano jako „usus”. Średniowieczna teoria muzyki zajmowała się przede wszystkim tym, co wówczas uznawano za „ars”¹³.

Nieliczne zachowane melodie polskich pieśni religijnych ze średniowiecza są albo adaptacjami melodii gregoriańskich (w procesie adaptacji podstawiano nowy tekst i stosownie do niego wybrany model melodyczny odpowiednio modyfikowano), albo centonizacjami popularnych formuł melodycznych, które mogą być także pochodzenia świeckiego, albo wreszcie kontrafakturami pieśni świeckich, rodzimych lub obcych. Stwierdzenie to nie neguje całkowicie możliwości pochodzenia jakiejś melodii od konkretnego autora (kompozytora — w znaczeniu przyjętym w średniowieczu), ale o ilu melodiach z wieków np. od XIII do XIV możemy powiedzieć, kto je napisał? Wśród średniowiecznych kompozytorów wymienia się np. Jana Łodzia z Kępy, Andrzeja ze Słupi czy Władysława z Gielniowa, lecz nie mamy żadnej pewności, że to właśnie oni tworzyli melodie. Nie można wszystkiego tłumaczyć zwyczajem ludzi średniowiecznych ukrywania swojego nazwiska i tworzenia ad maiorem Dei gloriam, bo wiemy, co pisał np. Leonimus, Perotinus, Guillaume de Machault, Landinus i dziesiątki innych.

Nie powinno nas dziwić, że o XV-wiecznej pieśni *Wstał z martwych król nasz, Syn Boży*, zmienionej później na *Narodził się dla nas Syn Boży*, napisał ks. Feicht, iż jej melodia, będąca jubilesem kończącym responsorium *Cum rex gloriae* (X w.), nie ma nic wspólnego z chorałem; jest to melodia pochodzenia ludowego¹⁴. Za ludową uważa się także melodię do tekstu Władysława z Gielniowa pt. *Żołtaz Jezusów*.

Melodie świeckie, najczęściej ludowe, stanowią zatem drugie źródło inspiracji i zapożyczeń dla pieśni religijnych. Siła jego oddziaływania wzrastała w miarę regresu chóru gregoriańskiego powoli tracącego dynamikę rozwoju na rzecz polifonii, która w XV, a szczególnie w XVI w., po Soborze Trydenckim, pełniła w całej rozciągłości rolę muzyki liturgicznej.

W stosunku do wieku XIV w stuleciu XV komponuje się więcej muzyki liturgicznej (ordinarium i proprium missae, hymny, antyfony, magnificat i inne). W muzyce tej przejawiają się bardzo wyraźne wpływy świeckie w postaci canti firmi, zaczerpniętych nie tylko z chóru, ale coraz częściej z chansons lub pieśni ludowych. Korzystanie ze świeckich zasobów w muzyce liturgicznej, zwłaszcza w kształtowaniu canti firmi,

¹³ Por. tamże s. 217n.

¹⁴ Zob. Feicht, jw. s. 379.

występuje jeszcze w XVI w. Tej „świeckości” nie należy jednak przeceniać, ponieważ odpowiedni sposób kształtowania i traktowania cantus firmus przeważnie nie pozwalał na wyraźne oddziaływanie samej melodii świeckiej. Trzeba też pamiętać, że w średniowieczu, a zwłaszcza w XIV i na początku XV w. wpływ muzyki świeckiej ujawniał się przede wszystkim w samym wyrazie. Utwory religijne wcale albo niewiele różniły się od utworów świeckich. Dopiero w renesansie osiągnięto zróżnicowanie muzyki świeckiej i kościelnej pod względem wyrazu, wówczas powstał właściwy styl wielogłosowej muzyki liturgicznej, który w twórczości Palestriny i innych kompozytorów XVI wieku otrzymał najbardziej dojrzałą postać.

Przenikanie muzyki świeckiej do religijnej ułatwiały dwie techniki: parodiowania i kontrafaktury. Pierwsza związana jest z muzyką wielogłosową, druga także z pieśnią religijną. Znamienne jest, że parodiowanie, zjawisko powszechne na gruncie mszy i motetu, prowadziło od muzyki świeckiej do religijnej, o wiele rzadziej w kierunku odwrotnym, co jeszcze nie zostało dostatecznie zbadane.

Technika kontrafaktury jest chyba tak dawna jak muzyka, ale badaj najczęściej wykorzystywano ją w okresie reformacji i kontrreformacji, kiedy to uświadomiono sobie, iż powszechnie znane melodie świeckie można było z powodzeniem wykorzystać dla popularyzacji nowych tekstów. Technikę tę wykorzystywano także w następnych stuleciach. Szczególnie duże zastosowanie znalazły kontrafaktury w kolędach okresu baroku, a nawet później. Według ks. Feichta aż 3/4 melodii kolędowych zostało wziętych z liryki świeckiej. Tylko bardzo szczegółowe badania mogą to twierdzenie zweryfikować, uzupełniając je pieśniami o innej tematyce, w których także wykorzystywano melodie świeckie. Wspomniano już, że niewiele pieśni drukowano z melodiami, stąd bardzo często są uwagi: „śpiewać na notę jak...” i tu pojawiają się incipity pieśni nie tylko religijnych, ale i świeckich. Przykłady takich zapisów są liczne z XVII i XVIII, a nawet z XIX wieku. Wspomniany już Brzeżański w swojej *Owczarni* odsyła nie tylko do melodii gregoriańskich, lecz także do świeckich, polskich i ruskich¹⁵.

Interesująco układały się w okresie baroku wzajemne zależności i wpływy pomiędzy chorałem gregoriańskim, pieśnią kościelną i świecką. Chorał i melodie świeckie pozostały nadal źródłami inspiracji dla melodii pieśni religijnych, ale jednocześnie pod wpływem melodii pieśni kościelnych i świeckich (ludowych) rodził się nowy jakościowo chorał, nazwany przez H. Feichta pseudogregoriańskim. W początkach XVII w. (a nawet już w XV) śpiewano w Polsce *Patrem*, a nieco później i całe

¹⁵ Por. Targoński, jw. s. 124n.

ordinaria missae oparte na tematach pieśni polskich. O ile te *Patrem* z XVI w. są jeszcze znośnymi kompozycjami, o tyle dorobione później do nich całe ordinarja są zaprzeczeniem chorału i wnoszą do niego elementy rozkładowe¹⁶. Graduał łowicki z 1708 r. przekazał nam *Patrem* na temat pieśni *Chrystus Pan zmartwychwstał*, a nadto *Patrem* lubelskie, nazowieckie, furmańskie, a nawet *Patrem* „prawy mazur”. Za tymi określeniami kryją się z całą pewnością melodie popularnych pieśni ludowych.

Graduał z kościoła św. Krzyża w Warszawie z 1778 r. ma zapis już nie tylko *Patrem* mazowieckiego, ale całego ordinarium missae, nazwanego mszą łowicką. Wpisano tam także całe ordinarja, wysnute z tematów pieśni adwentowych (*Urząd zbawienia ludzkiego*), z tematów kolęd (*Anioł pasterzom mówił; Nużmy dziatki zaśpiewajmy*), wreszcie z tematów pieśni wielkopostnych. Znajdujemy tam także msze: stradomską, rzymską, wiedeńską, francuską, a z prawdziwego chorału jest tylko *Kyrie wielkanocne*¹⁷.

Nasuwa się pytanie: dlaczego w średniowiecznych formach chorałowych stapiają się w sposób idealny wątki muzyki także świeckiej, wędrujące formuły melodyczne i inne, tworząc gatunek muzyki o ascetycznym wyrazie, muzyki par excellence kościelnej, liturgicznej, nasyconej w swojej substancji sakralnością, natomiast nawiązanie w baroku do melodii pieśni kościelnych i świeckich dało w rezultacie efekt, który oceniamy w kategoriach negatywnych? Może po prostu trzeba przyjąć, że w baroku inaczej odczuwano styl kościelny, inaczej zaś w średniowieczu. Trudno na to pytanie odpowiedzieć w sposób przekonujący, ale wydaje się, że zabrakło tu refleksji teoretycznej, która stała za chorałem w średniowieczu, zabrakło w konsekwencji odpowiedniej techniki czy technik kompozytorskich, które dałyby lepsze rezultaty. Była to robota dyletantów muzycznych, a nie wykształconych mnichów średniowiecznych, znających doskonale teorię muzyki. Tym razem teoria nie nadążyła za praktyką.

IV. Na zakończenie kilka uwag na temat współczesnej pieśni kościelnej, czy szerzej — religijnej. W reformie liturgicznej przeprowadzonej po Soborze Watykańskim II po raz pierwszy w historii uznano, że pieśń w języku ojczystym może spełniać funkcje śpiewu liturgicznego. Jest to wydarzenie doniosłe, jeśli się zważy, że przez stulecia pieśń w liturgii była tylko tolerowana, a przepisy normujące muzykę kościelną

¹⁶ Zob. H. Feicht. *Muzyka w okresie baroku* W: *Opera musicologica Hieronimi Feicht*. T. 3. *Studia nad muzyką polskiego renesansu i baroku*. Kraków 1980 s. 178.

¹⁷ Por. tamże.

miały aż do końca XIX w. charakter raczej negatywny, tzn. skierowane były przeciw faktycznym lub domniemanym nadużyciom, podczas gdy samą liturgię normowano przepisami pozytywnymi. Uznanie pieśni za formę liturgiczną jest należnym jej dowartościowaniem, ale fakt ten równocześnie wyzwolił ogromne zapotrzebowanie na nowe pieśni, które spełniałyby określone wymogi odnowionej liturgii. W poszukiwaniu inspiracji melodycznej sięgnięto znów do dwóch znanych i wypróbowanych źródeł: chorału gregoriańskiego i... muzyki świeckiej. Z chorału wykorzystano wiele melodii, adaptując je do różnych tekstów polskich. Powstało też mnóstwo melodii utrzymanych w duchu chorału, tzn. naśladujących chorałowy styl melodyki, tonalność, rytmikę. Jeśli nawet ten sposób korzystania z inspiracji chorałowych budzi niekiedy zastrzeżenia, to sięganie po melodie świeckie może rodzić tylko kategorię sprzeciw. Być może, że taki sprzeciw był potrzebny także w minionych stuleciach, kiedy również melodie świeckie śpiewano z tekstami religijnymi. A może nasi przodkowie nie wyczuwali takiego dystansu między sacrum i profanum lub wręcz świadomie dążyli do ich syntezy (tak chyba było w śniedniowieczu?) Jeżeli jednak współcześnie melodie szlagierowe, nawet w postaci dosłownej, mają służyć muzyce liturgicznej, to chyba można mówić o stopniu wrażliwości historycznej, estetycznej czy chwilowym zagubieniu się, bo cóż znaczy w historii 25 lat, albo może jest to coś w rodzaju znaku czasów — na estradzie wykonuje się ascetyczne formy chorałowe, śpiewa się muzykę liturgiczną minionych epok, a w kościele słyszy się mdłe melodyjki lub obce naszej kulturze derywaty masowej kultury Zachodu.

Zapomniano lub może zignorowano wspaniałe źródło inspiracji, jakiej mogą dostarczyć melodie polskich śpiewów religijnych, zachowane często tylko w ustnej tradycji. Jeśli nawet jakaś część tego repertuaru została zaczerpnięta z utworów pochodzenia profesjonalnego i pozapolskiego, to przez lud została ześpiewana i przystosowana do własnego modelu kultury muzycznej. Jest to jednak problematyka badań zorientowanych etnograficznie nad oralną kulturą pieśniową w Polsce, której poświęcono oddzielny artykuł¹⁸.

Należy się obawiać, że historia krytycznie oceni współczesne poczynania w zakresie nowych pieśni kościelnych, jak krytycznie oceniła np. wydanie Medycejskie chorału gregoriańskiego, którego Kościół w Polsce — na szczęście — nie przyjął, zalecając chorał w wydaniu Piotrowczyka. Filozoficznej zadumy wymaga sytuacja, w której komponuje się znakomitą muzykę inspirowaną treściami, tekstami religijnymi, a równocześnie muzyka kościelna jest nijaka, bez własnego stylu.

¹⁸ Zob. B. Bartkowski, A. Zoła. *Z badań nad muzycznym folklorem religijnym w Polsce*. Tekst przygotowany do druku.

ON SOME CIRCUMSTANCES AND INSPIRATIONS
OF THE DEVELOPMENT OF RELIGIOUS SONGS IN POLAND

SUMMARY

The melodies of Polish religious songs are derived from Gregorian chant, lay folk music, professional music and the music of other nations. The practice of singing Polish texts (translated from Latin) to plainsong tunes, known already in the fourteenth century, became widespread in the subsequent centuries and is also familiar nowadays. For many centuries, religious songs displayed Gregorian motifs, church scales and plainsong rhythms. These connections with plainsong call for thorough study taking note for instance of the composition techniques characteristic of the various periods (e.g. the cento technique). It is also important that the monophonic religious song, regarded as belonging to „usus” rather than „ars”, was not in fact studied by musical theory.

Lay, usually folk tunes have been the second major source of borrowing and inspiration for the religious song. In this area an important part was played by the techniques of parody (in polyphonic music) and imitation. The influence of lay music grew as plainsong receded. In the Baroque period pseudo-Gregorian melodies were made on both lay and religious motifs. The mutual influences had a varied nature and led to a variety of realizations, some of them marked by dilettantism and lack of theoretical reflection.

The use of lay tunes in currently composed church songs is in poor taste and ought to be opposed. Instead, the Polish folk tradition of religious song should be drawn upon.