



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: O kontrafakturach, missae parodiae i „wędrujących melodiach” w muzyce (nie tylko) dawnej

Author: Antonina Szybowska

Citation style: Szybowska Antonina. (2006). O kontrafakturach, missae parodiae i „wędrujących melodiach” w muzyce (nie tylko) dawnej. “Teksty z Ulicy. Zeszyt memetyczny” (2006, nr 10, s. 73-80)



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

ANTONINA SZYBOWSKA

O KONTRAFAKTURACH, *MISSAE PARODIAE* I „WĘDRUJĄCYCH MELODIACH” W MUZYCE (NIE TYLKO) DAWNEJ

Atakowani przez muzyczne wirusy jesteśmy niemal nieustannie. Oczekując na wewnętrzne połączenie telefoniczne słyszymy *Dla Elizy* Beethovena czy *Love me tender* Elvisa Presleya. Kolejne szlagiery „dopadają nas” podczas zakupów, w czasie oglądania filmu czy załatwiania sprawy w Urzędzie Skarbowym. Wśród dzwonek zamieszczonych w telefonie komórkowym możemy wybrać popularną *Wiosnę* Vivaldiego¹ bądź fragment baletu *Jezioro łabędzie* Czajkowskiego, a fragment finału *IX Symfonii* Beethovena jako hymn Unii Europejskiej zaskakuje nas coraz to nowymi aranżacjami. Już zarażeni, bezbłędnie identyfikujemy *Humoreskę* Dworzaka (ważna jest tu sama warstwa muzyczna, tytuł jest zbędny) z niewątpliwymi zaletami margaryny, „wytatuowanej” tą właśnie melodią podczas niedawnej telewizyjnej kampanii reklamowej, zaś Polonez *Pożegnanie ojczyzny* Kleofasa Ogińskiego z nostalgią przywołuje studniówkę. No, a czy ślub kościelny zawarty bez akompaniamentu *Marsza weselnego* Feliksa Mendelssohna z uwertury do baletu *Sen nocy letniej*² i *Ave Maria* Schuberta, bądź Bacha/Gounoda byłby w ogóle ważny?

Dryfując po morzu muzyki narażeni jesteśmy na rozmaite wiatry i prądy morskie, a instrumenty mające nam pomagać w nawigacji, wirują jak oszalałe. Z jednej strony na nasz ogląd muzyki nadal niezmiernie silnie wpływa optyka estetyki XIX-wiecznej, wedle której muzyka to przede wszystkim „historia wielkich nazwisk”, a jednym z podstawowych kryteriów czy wręcz *conditio sine qua non* znalezienia się w owym panteonie jest oryginalność i stworzenie nowej jakości. To spojrzenie bardzo jednostronne, fałszujące muzyczną rzeczywistość³ i przyczyniające się do pogłębiania tej nieszczęsnej rozpadliny, która oddziela tzw. muzykę „poważną” od tzw. „rozrywkowej”. Z drugiej strony przyzwyczailiśmy się do – wcale nie tak znów dawnych – założeń estetycznych, które konstytuują byt utworu muzycznego w kategoriach *opus* – dzieła skończonego, zamkniętego, samodzielnego, posiadającego jednego, konkretnego Autora. A przecież sama muzyka zyskuje status autonomicznej *les beaux art*, „sztuki pięknej” dopiero w połowie XVIII wieku (klasyfikacja Charlesa Batteaux z 1747 roku), kiedy też rozpoczęło się pogłębianie dystansu wobec publiczności, mającej siedzieć nieruchomo w zsakralizowanych budowlach, gdzie skonwencjonalizowane i odarte ze spontaniczności są nawet sposoby okazywania emocji (bo przecież nie wypada klaskać po zakończeniu pierwszej części symfonii).⁴

Takie założenia estetyczne nie przystają ani do muzyki dawnej⁵ ani do muzycznych zjawisk towarzyszących nam współcześnie. Przez wieki utwory muzyczne, linie melodycz-

¹ A. Vivaldi, *Koncert skrzypcowy nr 1 E-dur*, cz. 1 *Allegro*

² w wersji znanej z amerykańskich filmów może być ewentualnie zastąpiony *Marszem weselnym* z opery *Lohengrin* Wagnera

³ Istnieją przecież kraje, w których, mimo iż przez dłuższy czas pozbawione były szerzej znanych kompozytorów, kultura muzyczna kwitła. Przykładem może być Anglia i Czechy, a z krajów pozaeuropejskich np. Etiopia i Kuba.

⁴ muzykę tzw. „klasyczną” widzowie nadal - aby użyć sformułowania C. Dahlhaus - „mierzą wzrokiem”, zdyscyplinowanie siedząc w salach koncertowych. Por.: C. Dahlhaus, H. Eggebrecht: *Co to jest muzyka?* tłum. D. Lachowska, PIW, Warszawa, 1992

⁵ Za którą zwykle się uznawać „artystyczną” (w odróżnieniu do folkloru) muzykę europejską średniowiecza, renesansu i baroku.

ne bądź całe utwory traktowane były jako „wspólne dobro”, stanowiąc niejako pulę motywów melodycznych, rytmicznych czy, nieco później, harmonicznyc, z której obficie czerpano bez ograniczeń z powodu „praw autorskich”. Taki status miały i melodie ludowe, i popularne utwory świeckie, śpiewane podczas dworskich biesiad, tańce, pieśni patriotyczne czy chorał gregoriański. Estetyczne założenie, że jedna melodia/jeden utwór muzyczny winna być na stałe połączona z jednym tekstem wiązało się ściśle z pojawieniem się treści wyrazowych. W średniowieczu i renesansie teoretyczne podstawy muzyki powiązane były w niezwykle silny sposób z teologią⁶ i naukami przyrodniczymi, a ona sama stanowiła przede wszystkim kunsztowną, głęboko intelektualną sztukę kontrapunktu – wystarczy przypomnieć, że zaliczona była w *septem artes liberales* do *quadrivium* jako *n a u k a* zajmująca się liczbami!⁷

Badaczowi muzyki dawnej sporo problemów przysparza fakt, iż często zamieniano nazwiska autorów danych utworów. I tak wśród wydawnictw w XVI wieku roi się od falsyfikatów. Spowodowane jest to względami ekonomicznymi, tym, że wydawcy woleli mieć w wydawanych przez siebie zbiorach utwory kompozytorów znanych i popularnych, przyciągających nabywców – co można było osiągnąć przypisując czasem znanym kompozytorom świetne utwory twórców pozbawionych rozpoznawalnego nazwiska. Z kolei mniej popularni kompozytorzy z własnej inicjatywy i bez specjalnych obiekcji przypisywali sobie utwory największych mistrzów, prawdopodobnie wierząc, że zapewni im to popularność i przyciągnie odbiorców. Powszechna była także praktyka opracowywania znanych utworów na inny aparat wykonawczy, przy czym zapisywano najczęściej jedynie nazwisko osoby dokonującej aranżacji (w tabulaturach lutniowych i organowych spotykamy wiele takich opracowań, przykładem może być opracowanie *Date siceram moerentibus Josquina* dokonane przez Mikołaja z Krakowa). Zamieszanie pogłębiała wreszcie praktyka sygnowania utworów jedynie monogramami lub brak jakiegokolwiek podpisu, co dotyczy zwłaszcza utworów religijnych, które, pisane ku chwale Boga, nie powinny były stawać się szczeblami ziemskiej kariery; utworów religijnych zatem nie wypadało podpisywać, a świeckich – nie było warto.

Zapóżyczaniu melodii sprzyjał też fakt, iż muzycy wiele podróżowali. Co ciekawe, zjawisko to wykorzystywano nierzadko do, można tutaj użyć sformułowania ze świata sportu, transferu „zawodników”; magnaci wymieniali członków swoich kapeli, instrumentalistów i dyrygentów, czasem tylko do celów „logistycznych” – zorganizowania nowej kapeli i wyszkolenia muzyków. Przykładowo, jeden z czołowych kompozytorów późnego renesansu, Orlando di Lasso był Niderlandczykiem pochodzenia walońskiego, władał czterema językami, podróżował, pisał łacińskie motety i msze, włoskie madrygały, francuskie *chansons* i niemieckie pieśni.

Migracje linii melodycznych, ukształtowań rytmicznych, czy nawet całych utworów stanowiły integralną część praktyki kompozytorskiej, a w pewnych przypadkach wręcz zasadę kształtowania utworów, tak jak w chorale gregoriańskim, gdzie w istotę jego komponowania wpisana była praktyka tropowania (podkładania tekstu pod melizmatyczne⁸ fragmenty melodii), a nawet centonizacji – sklejanía fragmentów różnych śpiewów chorałowych.

⁶ N.M. Wildiers: *Obraz świata a teologia*, przeł. J. Doktor, Warszawa 1985, s. 66-87. Por. też: J. Hani: *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*. Znak. Kraków 1998.

⁷ Na co wyraźnie wskazują definicje Kasjodora: *musica est disciplina quae de numeris loquitur*, czy Augustyna: *Musica est scientia bene modulandi*. Por. E. Fubini: *Historia estetyki muzycznej*. Musica Iagellonica. Kraków 1997, s. 71 – 79.

⁸ Ze śpiewem melizmatycznym mamy do czynienia wówczas, kiedy na jedną sylabę przypada więcej niż jeden dźwięk. Bywały melizmaty bardzo rozbudowane (np. tzw. wersy allelujałyczne).

Wydaje się, iż w kontekście dotychczasowych dociekań memetycznych, podejmujących analizy strategii szerzenia się, kopiowania i przeżywalności drugiego replikatora⁹, warto tutaj, choćby pokrótce, przedstawić rodzaj praktyki kompozytorskiej w muzyce dawnej, przede wszystkim zaś średniowiecznej i renesansowej, wykorzystujący replikację wybranych melodii jako jedną z zasad konstrukcyjnych utworów. Ten, stanowiący zasadniczy etap ewolucji europejskiej muzyki wielogłosowej proces, pokrótce przedstawię na przykładzie dwóch gatunków – motetu oraz szczególnego rodzaju mszy – *missa parodia*.

Motet to forma podstawowa dla rozwoju muzyki wielogłosowej, następująca zaraz po początkowym etapie praktyki organalnej (czyli dopisywania drugiego głosu do monodycznych śpiewów chorału gregoriańskiego) i discantowej (dopisywania do istniejących organów głosu trzeciego) Szkoły Nôtre Dame. Pierwotny rodzaj motetu, uzasadniający jego nazwę (fr. *le mot* – słowo) oznacza zaopatrywanie melodii melizmatycznej w tekst słowny, stanowi zatem rodzaj tropu¹⁰. Podstawą była melodia chorału gregoriańskiego, *cantus firmus*, do której dorabiano w innym głosie tekst tworzący trop do jakiejś części *proprium missae*, np. graduálu, offertorium, *benedicamus Domino*. Chorał wykonywany był w tenorze – głosie stanowiącym podstawę konstrukcyjną utworu (łac. *teneo* – trzymam). To *cantus firmus*, kręgosłup kompozycji, ale nie jej późniejsza podstawa harmoniczna¹¹. Niektóre melodie funkcjonowały jako często wykorzystywane, popularne tenory. Nierzadko były to melizmatyczne fragmenty większych całości. Józef Chomiński¹² wymienia takie popularne tenory, jak *omnes, tamquam, haec dies, latus*. Nazwy stanowią tekst wycinka melodii chorałowej – dla przykładu *Omnes* pochodzi z graduálu *Viderunt omnes*, a *latus* to zaledwie fragment wyrazu *immolatus* z *Alleluja pascha nostrum immolatus est Deus*. Często były to wersy allelujacyjne. Tak więc wiele motetów niejako konstruowano wokół tych samych melodii, które jednak od *Ars antiqua* (1230 – 1320) zamieszczane były już nie od początku do końca, lecz jedynie fragmentarycznie, podlegając na dodatek przetworzeniom rytmicznym (*talea* i *color*), więc w zasadzie trudno było usłyszeć jakieś większe podobieństwo, tym bardziej, że tekst był wówczas nieczytelny. Zresztą częsta była praktyka wykonywania *cantus firmus* na instrumentach.

Od 2 poł. XIII wieku rezygnowano z tenorów wyłącznie chorałowych i zastępowano je melodiami z repertuaru muzyki świeckiej, np. zapożyczonymi od świeckich *chansons*. Niektóre *canti firmi* zdobywały dużą popularność i powtarzały się u różnych kompozytorów (p. *aleez regretz*). Jeśli chodzi o zastosowaną technikę kompozytorską, nie widać istotnych różnic w traktowaniu *canti firmi* religijnych i świeckich.

Wykształcona w motecie zasada oparcia utworu na melodii w tenorze kontynuowana była w wielu innych formach, m. in. w późnośredniowiecznej i renesansowej mszy (mam tu na myśli mszę jako gatunek muzyczny, czyli cykl utworów, na które składa się *ordinarium missae* – *Kyrie, Gloria, Credo, Santus / Benedictus, Agnus Dei, Ite missa est*) i zmiennym *proprium*. Komponowano tak całe cykle (*missae plenarium*), jak i poszczególne części osobno. Podstawą kompozycji – głosem tenorowym bywał cytowany w nim chorał gregoriański, ale istniał także równoprawny gatunek – *missa parodia* – msza parodiowana. Nazwa jest myląca: nie chodzi tu bynajmniej o element parodii w dzisiejszym znaczeniu tego słowa, ale o zasadę konstrukcyjną, kiedy *cantus firmus* stanowił nie chorał gregoriański, a utwór świecki. Może wydawać się to dziś zaskakujące, że jeden głos kilku-

⁹ Por. np.: S. Blackmore, *Maszyna memowa*, przeł. N. Radomski, Rebis, Poznań 2002

¹⁰ Praktyka tropowania polega na wstawianiu w kanoniczny tekst (melodię) chorału gregoriańskiego, fragmentów innego tekstu (melodii).

¹¹ Nazwa „tenor” nie ma tu nic wspólnego ze skalą głosu, z późniejszym podziałem na sopran, alt, tenor i bas.

¹² J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska: *Wielkie formy muzyczne*. PWM, Kraków 1984. Tom 5. S. 13 – 14.

głosowej mszy śpiewał utwór świecki, ale w renesansie była to forma bardzo popularna i niemal wszyscy kompozytorzy ją uprawiali. Fakt politekstowości także nie był czymś całkiem nowym, a zrozumiałość śpiewanego tekstu (i tak rozbitego przecież fakturą polifoniczną) nie była priorytetem.

Tak więc, kiedy pozostałe głosy zawierały tekst mszy, tenor oparty był na pieśni religijnej lub świeckiej. Dobrym tego przykładem są msze kołędowe i wielkanocne m.in. B. Pękiela, G.G.Gorczyckiego, wcześniej Leopoldy, którego *Missa Paschalis* to przykład na *missa carminum* – wykorzystuje bowiem melodie kilku pieśni wielkanocnych (*Chrystus Pan zmartwychwstał*, *Chrystus zmartwychwstan jest*, *Wstał pan Chrystus*, i *Wesoły nam dzień dziś nastał*). *Missae parodiae* pisali m.in. Jacques Clement non Papa (wszystkie msze), Tomasz Crecquillon, Josquin des Pres ze szkoły flamandzkiej (m.in. msza oparta na chanson *L'amie baudichon*, czy *Una musique de Buscava* – z ludową melodią baskijską).

Największą popularność jako świeckie *cantus firmus* zdobyła popularna pieśń *l'homme armée*. W przedziale od szkoły burgundzkiej (zaliczanej jeszcze do średniowiecza) aż do twórczości Carissimiego, to jest do XVII wieku¹³, powstała ogromna ilość tzw. *Mszy l'homme armée*. Pochodzenie tej pieśni nie jest jasne; przypisuje się ją Robertowi Mortonowi, którego chanson *Il sera pour vous combatu/L'homme armée* została napisana około 1463, nie jest jednak wykluczone, że istniała wcześniejsza, anonimowa wersja. Z kolei w traktacie z 1523 roku Pietro Aron sugeruje, że kompozytorem melodii był Antoine Busnois. Jako jej twórca bywa wymieniany też Guillaume Dufay, którego msza *l'homme armée* jest bodaj pierwszą znaną mszą, rozpoczynającą ich niezwykłą i trudną do wyjaśnienia popularność¹⁴. Warto zwrócić uwagę na bardzo prostą, nieskomplikowaną melodię tej piosenki:

L'hom - me, l'hom - me l'homme ar - mé, l'homme ar - mé, L'homme ar - mé doit on doub - ter, doit on doub - ter. On a fait par - tout cri - er, Que chas - cun se viegne ar - mer, d'un hau - bre - gon de fer. L'hom - me l'hom me l'homme ar - mé, l'homme ar - mé, l'homme ar - mé doit on doub - ter.

Zarówno linia melodyczna, jak i tekst nie koresponduje z liturgicznym *Kyrie*, *Gloria* czy *Credo*. Po dziś dzień trwają spory o to, kim właściwie był ów „uzbrojony człowiek (mężczyzna?)”¹⁵ Interpretacje prowadzą od Michała Archanioła poprzez alegorię Ko-

¹³ Największa ilość mszy *l'homme armée* powstała w latach 1450 – 1500.

¹⁴ Kompozytorzy nawiązują do tej melodii po dziś: Karl Jenkins: *The Armed Man: A Mass for Peace*; Edward Gold: *Symphonies on Ancient Tunes*; Christopher Marshall: *L'homme armé: Variations for Wind Ensemble* (2003)

¹⁵ Tłum.angielskie: *The man, the man, the armed man, The armed man The armed man should be feared, should be feared. Everywhere it has been proclaimed That each man shall arm himself With a coat of iron mail.*

ścioła biorącego udział w krucjacie przeciw imperium otomańskiemu po nazwę tawerny niedaleko mieszkania Dufay'a w Cambrais.

Inne formy, które wykorzystują replikację melodii jako element formotwórczy, to popularna zwłaszcza w XVI i XVII wieku forma żartu muzycznego zwana *quodlibet* (łac. co się podoba): utwór wokalny lub instrumentalny, będący jednoczesnym (*quodlibet* poli-foniczny) lub sukcesywnym zestawieniem różnych znanych melodii bądź melodii z różnymi tekstami. Takie linearne zestawienia były popularne także później, aby wspomnieć o dziewiętnastowiecznym zwyczaju, kiedy to ulubione przez publiczność motywy melodyczne, stanowiące np. tematy koncertów popularnego kompozytora, wykonawcy, czy arie ze znanych oper czy operetek, wędrowały z sal koncertowych na salony, przybierając formę zbiorów, tzw. *potpourri* – uproszczonych opracowań fortepianowych, rzadziej kameralnych, zwanych często perłami, czy kwiatami muzycznymi, w których znajdowały się inne, często wykonywane pieśni popularne i patriotyczne. Przeznaczone były one dla amatorów, zwłaszcza muzykujących panien, dając im możliwość zaprezentowania swoich zdolności muzycznych wobec zaproszonych gości. Do dziś funkcjonują różnego rodzaju opracowania muzycznych szlagierów w rodzaju wydawanej przez PWM edycji „W Krainie Melodii”, czy też rozmaite zeszyty pełne opracowań muzyki nie tylko „poważnej”, przeznaczone na keyboard.

Replikowanie się i ewolucja motywów melodycznych, rytmicznych oraz harmonicznym jest organiczną częścią dziedzictwa europejskiej kultury muzycznej, a także integralnym elementem rozwoju techniki kompozytorskiej. Zjawisko to występuje nie tylko jako element niezwykle skomplikowanych, głęboko intelektualnych opracowań kontrapunktycznych, stanowiąc element konstrukcyjny utworów, ale także jako proste powielanie zasadniczo nie zmienianej melodii. Przykładem na ten drugi sposób jest tkwiący korzeniami w kulturze oralnej, bardzo popularny w muzyce zwłaszcza od XVI wieku, ale występujący po dziś dzień zabieg kontrafaktury – „podrabiania” (łac. *contra facere*). Kontrafaktura polega po prostu na zmianie tekstu w utworze wokalnym, przy żadnej lub niewielkiej ingerencji w jego warstwę melodyczną. Najczęściej podmieniano teksty świeckie na religijne, jak uczyniono to np. w zbiorze pieśni Orlando di Lasso wydanym w 1576 u La Rochelle'a, gdzie zbiór francuskich świeckich chansons przerebiony został na pieśni religijne. Innym przykładem może być *Rota katolików* (Nie rzucim Chryste świątyń Twych A. Piotrkowskiego), będąca kontrafakturą utworu M. Kopnickiej z muzyką F. Nowowiejskiego. Zawiała jest także historia pieśni *Boże coś Polskę*, początkowo śpiewanej do melodii oryginalnej J.N. Kaszewskiego, którą od ok. 1860 roku wyparła melodia popularnego, najprawdopodobniej anonimowego, hymnu maryjnego, być może proveniencji francuskiej (na melodię tę śpiewa się do dziś *Serdeczna Matko*). Z kolei będący parafrazą angielskiego *God save the King* tekst napisany został po upadku Księstwa Warszawskiego w 1816 roku przez A. Felińskiego jako hymn na cześć cara Rosji (i króla Polski) Aleksandra I Romanowa. Współczesna wersja słów *Boże, coś Polskę* jest dziełem A. Goreckiego, który zmienił tekst pierwotny. Kolejne zwrotki były dopisywane jeszcze przez wiele lat.

Ciekawy przykład zabiegów tego rodzaju można odnaleźć również w relacji profesora Krzysztofa Rostańskiego, który będąc w podróży po Kubie, w jednym z kościołów katolickich w Hawanie usłyszał wielkopostną pieśń do Świętego Krzyża, śpiewaną do jakże swojsko brzmiącej melodii *Góralu, czy ci nie żal*¹⁶.

¹⁶ Tekst refrenu brzmiał: *Victoria! Tu reineras! O Cruz, Tu nos salvaras!* Wg: K. Rostański: *Moje spotkania z Kubą 2*. W: Gazeta Uniwersytecka – miesięcznik Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, nr 15, marzec 1994. <http://gu.us.edu.pl/index.php?op=artykul&rok=1994&miesiac=3&id=234&type=norm>

Szeroko znana jest kolęda wykorzystująca muzykę staroangielskiej ballady *Greensleeves*¹⁷. Według legendy napisał ją Henryk VIII dla Anny Boleyn około 1530 roku.¹⁸

Często migrowały i nadal migrują pieśni różnych wyznań chrześcijańskich. *Głos imię Pana* to funkcjonująca do dziś w kościele katolickim pieśń protestancka, podobnie *Być bliżej Ciebie chcę*, posiadająca kilka funkcjonujących tekstów kolęda *Cicha noc*, czy w drugą stronę – melodia łacińska kolędy *Adeste Fideles*, niezwykle popularna wśród protestantów.

W powyższych przypadkach teksty są bardzo podobne, zmiany w tłumaczeniu uwzględniają głównie nieco odmienne akcenty teologiczne. Zresztą twórcy śpiewów protestanckich (chorału protestanckiego), jak J. Walther, bardzo obficie czerpali z rozmaitych popularnych melodii, zarówno z kościelnych nabożnych pieśni, śpiewów biczowników, husytów i waldensów, ale także z muzyki ludowej i takiej, którą można byłoby ostrożnie określić jako rozrywkowa. Reprezentacyjnym utworem, wręcz symbolem chorału protestanckiego jest pieśń oparta na tekście psalmu 46 *Deus noster refugium* (*Bóg naszą opoką; czy też potężną twierdzą / warownym grodem jest nasz Bóg* w tłum. niem. *Ein feste Burg ist unser Gott*). Jej melodia, przypisywana samemu Marcinowi Lutrowi, jest parafrazą melodii *Gloria* z gregoriańskiej mszy *De Angelis*.

Niektóre melodie stawały się niezwykle popularne i przypisywano im bardzo różne teksty. W Polsce XVI wieku wielkim powodzeniem cieszyła się wielokrotnie opracowywana melodia pieśni o Samuelu Koreckim, który wracał z wojny tatarskiej. Dobrym przykładem jest też anonimowa pieśń znana dziś jako potrójny kanon z tekstem *Jezu mój Jezu, dziś do Ciebie mówić chcę / Ty mi dajesz swojego Ducha, uwielbiam Cię*. Tymczasem odnajdujemy ją w źródłach staroangielskich jako pieśń o miłości: *Rose, Rose, Rose, Rose Will I ever see thee wed? I marry at thy will, sire When I am dead*. Wersji tekstu jest zresztą więcej, jedna z nich odwołuje się do... właściciela czerwonego od pijaństwa nosa. Podobnie melodia znana jako *Kanon Pachelbela*¹⁹. Został on skomponowany około 1680 roku jako wariacje ostinatowe²⁰ na troje skrzypiec i *basso continuo*. Niebawem zaczęły powstawać różnorakie opracowania, wykorzystujące ową prościutką ośmiotaktową melodią opartą na charakterystycznym układzie harmonicznym. Jedno z najbardziej znanych dzisiejszych opracowań to piosenka *Go West* zespołu Pet Shop Boys, religijna pieśń *Alleluja*²¹ oraz piłkarski zaśpiew popularny podczas Mistrzostw Świata w Piłce Nożnej 2006, w naszym

¹⁷ 1. *What child is this, who laid to rest, / On Mary's lap is sleeping? / Whom angels greet with anthem sweet, While shepherds watch are keeping? / Ref.: This, this is Christ the King, / Whom shepherds guard and angels sing: / This, this is Christ the King, / The Babe, the Son of Mary.* 2. *Why lies He in such mean estate / Where ox and lamb are feeding? / Good Christian, fear: for sinners here / The silent Word is pleading.* 3. *So bring Him incense, gold and myrrh, / Come, peasant, kin to own Him; / The King of kings salvation brings / Let loving hearts enthrone Him.*

¹⁸ Jego autorstwo nie zostało jednak potwierdzone. W zbiorze *Stationers' Register* z 1580 roku jest zapisana ballada *A new Northern Ditty of the Lady Green-Sleeves* autorstwa Richarda Jonesa. Najstarsza wersja słów pochodzi z *A Handful of Pleasant Delights* z 1584 roku. Melodia została po raz pierwszy opublikowana w 1652 roku. Istnieje ogromna ilość wersji zarówno melodii jak i słów, samych zwrotek znaleźć można kilkadziesiąt, ale najbardziej znane są cztery: 1. *Alas, my love you do me wrong / To cast me off discourteously / And I have loved you so long / Delighting in your company* Ref.: *Greensleeves was all my joy / Greensleeves was my delight / Greensleeves was my heart of gold / And who but my Lady Greensleeves.* 2. *I have been ready at your hand / to grant whatever you would crave; / I have both waged life and land / Your love and good will for to have* 3. *I bought the kerchers to thy head / That were wrought fine and gallantly / I kept thee both at board and bed / Which cost my purse well favouredly.*

¹⁹ J. Pachelbel, *Kanon und Gigue in D-Dur für drei Violinen und Basso Continuo*

²⁰ Polegające na uporczywym (stąd nazwa) powtarzaniu, najczęściej w głosie najniższym wyrazistego tematu przewijające się przez cały utwór.

²¹ Np. w opracowaniu J. Gałuszki.

kraju występujący z może mało urozmaiconym tekstem, na który składa się czterokrotna powtórka słów *Polska, biało-czerwoni!!!*.

Zajmującym przykładem kontrafaktury jest piosenka kabaretowa, której tekst, napisany w innym języku, zachowuje podobieństwo brzmieniowe choćby fragmentu oryginału. O tym, jak zabawny daje to efekt, przekonuje choćby piosenka Kabaretu Ani Mru Mru pt. *Samoobrona*, będąca pastiszem *Proud Mary*, zespołu Creedence Clearwater Revival.²²

Naturalnie, podane przykłady nie wyczerpują tak szerokiego i fascynującego zagadnienia, jak wędrówki materiału melodycznego, stanowiącego przecież rodzaj muzycznych memów. To jedynie dotknięcie tematu. Warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że replikacja melodycznych memów, mimo iż nigdy dotąd nie miała tak sprzyjających warunków, jak obecnie (niemal nieograniczone możliwości kopiowania w różnych formatach na rozmaite nośniki dźwięku oraz obróbki elektronicznej), nie jest bynajmniej zjawiskiem nowym. To właśnie owe zachodzące przez wieki procesy replikowania się i ewolucji motywów melodycznych, harmoniczných, rytmicznych decydowały i decydują nadal o fascynującej drodze, jaką podąża muzyka. Należy tu dodać – muzyka europejska, a raczej jej zasadniczy pień; wydaje się bowiem, że należy mówić tu raczej o strukturze przypominającej układ nerwowy, rozgałęziające się ścieżki, których ewolucję badacz obserwuje z fascynacją, choć nie zawsze z zachwytem. Muzyczne memy nie rozprzestrzeniają się zgodnie z kategoriami estetycznymi i oczekiwaniami, jakie chciano bym im narzucić, a ich siła i zdolność replikacji bynajmniej nie jest proporcjonalna do wartości artystycznych. Każdy chyba podziela doświadczenia Daniela C. Denneta, który w *Dangerous Idea* opowiada o uporczywej, ckliwej melodii, która wbrew woli świadomego jej niewielkiej wartości artystycznej Autora zadomowiła się w jego umyśle niczym paskudny muzyczny wirus,²³ zarażając także innych.²⁴ Historia ta doskonale obrazuje fakt, iż muzyczne memy wymykają się racjonalizacjom i więcej o ich naturze wie menadżer zatrudniony przez firmę fonograficzną, intuicyjnie (?) wyczuwający ekonomiczny potencjał kolejnego przeboju pop, niż szacowny krytyk, ubolewający nad upadkiem kultury muzycznej.

O KONTRAFAKTURACH, *MISSAE PARODIAE* I „WĘDRUJĄCYCH MELODIACH” W MUZYCE (NIE TYLKO) DAWNEJ – Streszczenie

Każdy zna uczucie, kiedy jakaś uporczywa melodia pod żadnym pozorem nie chce opuścić naszego umysłu, a nawet zarażamy nią innych. Replikowanie się i ewolucja motywów melodycznych, rytmicznych oraz harmoniczných jest organiczną częścią dziedzictwa europejskiej kultury muzycznej, a także integralnym elementem rozwoju techniki kompozytorskiej. Zjawisko to wystę-

²² z płyty *Bayou Country*. Tekst charakterystycznego refrenu oryginału brzmi: *Rollin', rollin', rollin' on the river*, zaś członkowie Ani Mru Mru śpiewają: *Jestem rolnik, rolnik, rolnik sam w dolinie* – odwołując się do znanej dziecięcej piosenki.

²³ Daniel C. Dennet, *Dangerous Idea*, za: Richard Dawkins: *Rozplatanie tęczy. Nauka, złudzenia i apetyt na cuda*. Prószyński i S-ka, Warszawa 2001, s. 292.

²⁴ podobne doświadczenie przytacza sam R. Dawkins, *ibidem*

puje zarówno jako element niezwykle skomplikowanych, głęboko intelektualnych opracowań kontrapunktycznych, stanowiąc element konstrukcyjny utworów, ale także jako proste powielanie zasadniczo nie zmienianej melodii.

CONTRAFACITUM, MISSAE PARODIAE AND "WANDERING MELODIES" IN OLD (BUT NOT ONLY) MUSIC – Summary

Everyone knows the feeling when a stubborn melody doesn't want to leave our mind. What's more, we can "infect" other people with this "melodic virus". Replication and evolution of melodic motives, rhythms and harmony is a deeply rooted part of European musical heritage. This is also an integral element of a composition technique. A phenomenon of "melodic replication" occurs in very complicated, intellectual works of famous composers and as a simple repetition of unchanged melodic motives in popular and folk songs.