

Arleta Nawrocka-Wysocka

Idee i wzorce muzyczne luteranizmu w zderzeniu z kulturą ludową

Aspekty Muzyki 1, 141-155

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



ARLETA NAWROCKA-WYSOCKA

(Instytut Sztuki PAN)

Idee i wzorce muzyczne luteranizmu w zderzeniu z kulturą ludową

W literaturze muzykologicznej odniesienia do idei luteranizmu pojawiają się przede wszystkim w szkicach o muzyce artystycznej. Gatunki takie jak kantata, pasja czy preludium chorałowe — wyrastające z duchowości reformacyjnej i odzwierciedlające idee estetyczne twórców reformacji — postrzegane były bowiem często jako istotny element nabożeństwa kościelnego. Muzyczna tradycja, kreowana przez specyficzną ludową pobożność i zdradzająca pewnego rodzaju napięcie pomiędzy kulturą rodzimą a zaimportowaną, była zaś traktowana jako zjawisko z pogranicza hymnologii i etnomuzykologii i pozostawała do niedawna niemal poza sferą zainteresowań badaczy¹. Rzadko też przedmiotem analizy naukowej stawał się proces asymilacji idei luterskich w kulturze

¹ Badania hymnologiczne koncentrowały się przede wszystkim na porównywaniu zawartości poszczególnych śpiewników i ksiąg chorałowych oraz na ustalaniu proveniencji repertuaru. Refleksji naukowej podlegały śpiewniki i zbiory melodii chorałowych, przekazujące oficjalnie stosowaną wersję chorału — nawet jeśli była ona związana z określonym środowiskiem lokalnym. Takie zagadnienia jak regionalizm lub wzajemne wpływy pieśni ludowej i religijnej podejmowane były niejako na marginesie głównego nurtu zainteresowań. Tak też należy traktować nieliczne artykuły polskich hymnologów w tym przede wszystkim Karola Hławiczki. Zob: Karol Hławiczka, *Melodie polskie w kancjonale mazurskim*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 1963, nr 3, s. 333–374; idem, *Melodie Wacława z Szamotuł, Cypriana Bazylika i Mikołaja Gomółki w Kancjonale Brzeskim*, „Muzyka” 1968, nr 1, s. 95–100; nr 2, s. 83–92.

małych tradycyjnych społeczności odmiennych pod względem językowym, mentalnym i etnicznym².

Fascynujący problem zderzenia odrębnych systemów kulturowych uwypuklany jest dzisiaj przede wszystkim przez hymnologów skandynawskich, którzy pragną zwrócić uwagę na elementy tożsamości narodowej i etnicznej zachowane w lokalnych tradycjach religijnych. Postrzegają oni luteranizm nie tylko jako impuls do rozwoju twórczości w językach narodowych, ale także jako oficjalny system kulturowy narzucający lokalnym społecznościom konkretne wzorce religijne, światopoglądowe i estetyczne na mocy odpowiednich decyzji politycznych. Z tej perspektywy istotniejsza od analizy samego repertuaru wydaje się obserwacja zjawisk kulturowych spowodowanych zderzeniem się odmiennych systemów kulturowych. Aby wytłumaczyć zachodzące zmiany, badacze sięgają po terminy zaczerpnięte z nauk antropologicznych, takie jak: adaptacja kulturowa czy akulturacja³. Przedmiotem tak ukierunkowanej obserwacji naukowej są z jednej strony elementy normatywne i niezmiennie — owe idee i wzorce zapisane w traktatach teoretycznych, agendach liturgicznych, śpiewnikach, kancjonałach oraz drukowanych księgach chorałowych, z drugiej zaś elementy dynamiczne i przekształcone, przekazywane przez tradycję ustną.

W celu uwzględnienia tych dwóch ząbających się perspektyw badawczych należy, zdaniem niektórych badaczy, powołać odrębną dyscyplinę naukową — etnohymnologię, wykorzystującą tradycyjne metody historyczne oraz metody zapożyczone z antropologii i etnomuzykologii⁴. Dopiero bowiem zasto-

² Wpływ reformacji na kulturę ludową na przykładzie społeczności niemieckich i skandynawskich analizuje Doris Stockmann w tomie poświęconym muzyce popularnej. Zob. Doris Stockmann, *Folgen der Reformation in der mitteleuropäischen Repertoire-Struktur*, w: *Volks- und Populärmusik in Europa. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, red. eadem, Laaber 1982, t. 12, s. 147–150 i 211.

³ Pojęcia te są bardzo zbliżone, gdyż odnoszą się do procesów kulturowych zachodzących w wyniku długotrwałego kontaktu różnych kultur, z tym, że akulturacja traktowana jest raczej jako proces jednostronny (zmiany zachodzące w systemie kulturowym kultury podległej) podczas gdy adaptacja oznacza wzajemne i obustronne przystosowywanie się kultur. Zob. Krzysztof Kwaśniewski, „Adaptacja kulturowa”, w: *Słownik etnologiczny: terminy ogólne*, red. Zofia Staszczak, Poznań 1987, s. 14–16; Andrzej Posern-Zieliński, „Akulturacja”, w: *Słownik etnologiczny*, op. cit., s. 16–19.

⁴ Przeorientowanie przedmiotu badań hymnologii doprowadziło do powstania w roku 1988 nowej grupy badawczej NordHymn (skrót od nazwy skandynawskiego Nordisk Institut for Hymnologi). Toomas Siitan, *Die Choralreform in der Ostseeprovinzen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Ein Beitrag zur Geschichte des protestantischen Kirchengesangs in Estland und Livland*, Sinzig 2003, s. 35–36. Wnioski z prowadzonych przez dziesięć lat badań w ramach projektu *Martin Luther's Hymns in the Lives of the Nordic People* były prezentowane na konferencjach hymnolo-

sowanie różnorodnych metod pozwoli ukazać regionalne i lokalne tradycje nie tylko przez pryzmat zapisanych norm i wzorców, ale również poprzez świadectwa rejestrujące realnie funkcjonującą rzeczywistość. Należą do nich zapisy z wizytacji kościelnych i inspekcji, przedmowy do śpiewników, relacje zamieszczane w prasie, kronikach i wspomnieniach. Szczególną rolę w badaniach „żywej tradycji” przypisuje się jednak kolekcjom ludowych wariantów chorałowych, nagraniom terenowym obejmującym rejestrację śpiewu i wywiady z wykonawcami oraz transkrypcjom melodii religijnych. Analiza tych wszystkich źródeł stwarza bardzo szeroką perspektywę poznawczą i dostarcza wiedzy nie tyle o tym jaka **powinna być**, ale jaka **rzeczywiście była** muzyczna kultura religijna społeczności wiejskiej zamieszkującej dany obszar.

Istotnym problemem, który uniemożliwia pełną rekonstrukcję dziejów tych kultur, jest jednak brak rzetelnych i obiektywnych źródeł. Pierwsze komentarze dotyczące praktyki muzycznej obowiązującej w wiejskich kościołach na terenie Niemiec i krajów skandynawskich pochodzą dopiero z XIX stulecia, a przyczyny ich powstania były prawie wyłącznie negatywne, takie jak krytyka lub chęć zlikwidowania zjawiska. Autorami tych świadectw byli w przeważającej mierze duchowni luterańscy, organiści, nauczyciele i kompozytorzy, a więc najczęściej przedstawiciele wyższej warstwy społecznej, oceniający regionalną kulturę muzyczną z perspektywy idei estetycznych i wzorców artystycznych zaszczeplonych przez luteranizm.

Luteranizm jest systemem teologicznym ukształtowanym w XVI wieku, odwołującym się do koncepcji Marcina Lutra i stanowiącym podstawę dla Kościołów luterańskich (lub wyznania ewangelicko-augsburskiego). Jego fundamentalne zasady religijne zawierają się w czterech hasłach: *sola scriptura* (tylko pismo), *solus Christus* (tylko Chrystus), *sola gratia* (tylko łaska) i *sola fide* (tylko wiara). Zgodnie z tymi zasadami, źródłem wiary w jedyne Boga objawionego w Jezusie Chrystusie może być wyłącznie *Pismo Święte*, które stanowi jedyną i ostateczną normę tradycji teologicznej i kościelnej. Tylko dzięki wierze rodzącej się ze spotkania ze Słowem Bożym oraz łasce samego Boga ludzie mogą dostąpić usprawiedliwienia i zbawienia⁵. Idee religijne głoszone przez Marcina Lutra były bardzo rewolucyjne, gdyż ustawiły relację człowieka i Boga w całkowicie nowej perspektywie. Zdaniem niemieckiego antropologa i historyka kultury Heinza Schillinga niosły one wyzwolenie i pozwalały odrzucić wszystkie narzędzia słu-

gicznych i publikowane w formie artykułów. Zob. Karl-Johan Hansson, *Martin Luther's Hymns in the Lives of the Nordic People*, „I.A.H. Bulletin” 2007/2008, nr 35/36, s. 105–133.

⁵ Zob. *Luteranizm, w: Religie świata. Encyklopedia PWN*, Warszawa 2008.

zące do poszukiwania zbawienia — w tym także pośrednictwo kapłanów. Autor nazywa reformację wydarzeniem ludowym i medialnym. Ludowym dlatego, że Luter głosił chrześcijaństwo wspólnotowe przemawiające do każdego najprostszego człowieka. Medialnym, bo rozpowszechnianym po raz pierwszy na taką skalę za pomocą słowa, podkreślającym potęgę Słowa Bożego i oczyszczającym z wszelkich rzeczy nieistotnych — adiafor⁶.

Luter w nauczaniu i odkrywaniu objawienia kładł szczególny nacisk na słuchanie, a muzyka była dla niego największym darem boskim i najcenniejszym skarbem, jaki człowiek otrzymał. W połączeniu ze słowem stała się też najważniejszym medium służącym głoszeniu chwały i dobrej nowiny. Preferencje muzyczne twórcy luteranizmu można odczytać przede wszystkim ze wstępów do drukowanych śpiewników. Swój ideał muzyki — śpiew polifoniczny opisywał Luter uduchowionymi słowami:

jesteśmy zachwyceni kiedy słuchamy muzyki, w której jeden głos śpiewa prostą melodię, podczas gdy trzy cztery lub pięć głosów żwawo podąża naokoło niego i cudownie wzbogaca tę prostą melodię takimi muzycznymi efektami, które przypominają niebiański taniec, w którym wszystko spotyka się w duchu przyjaźni, zgody i porządku...⁷

Dla potrzeb nabożeństwa i umacniania wiary Luter pragnął stworzyć język uniwersalny, w którym ważne treści religijne i symboliczne zyskałyby prostą formę, a styl muzycznej wypowiedzi byłby czytelny i łatwy do przyswojenia dla każdego człowieka, niezależnie od jego doświadczenia religijnego, wykształcenia ogólnego i artystycznych zdolności. Kryteriom tym doskonale odpowiadała jednogłosowa pieśń zwrotkowa o treści religijnej, zrazu inspirowana chorałem gregoriańskim, pieśnią husycką i ludowymi melodiami pieśni niemieckich, a następnie związana z lokalnymi niemieckimi kręgami poetyckimi i kompozytorskimi⁸. Miała ona pełnić właśnie rolę wzorca muzycznego: doskonałego, pięknego

⁶ Por. Heinz Schilling, *Konfesjonalizacja. Kościół i państwo w Europie doby przednowoczesnej*, tłum. Jerzy Kałężny, Poznań 2010, s. 47–48.

⁷ „We marvel when we hear music in which one voice sings a simple melody, while three, four, or five other voices play and trip lustily around the voice that sings its simple melody and adorn this simple melody wonderfully with artistic musical effects, thus reminding us of a heavenly dance, where all meet in a spirit of friendliness, caress and embrace ...”. Wypowiedź pochodzi ze wstępu do utworu Georga Rhaua *Symphoniae iucundae* opublikowanego w roku 1538. Cyt. za: Walter E. Buszin, *Luther on Musik*, „The Musical Quarterly” 1946, nr 1, s. 83.

⁸ W polskiej literaturze muzykologicznej pieśń i hymny Kościoła niemieckiego, wprowadzane do liturgii przez Lutera, nazywa się chorałem protestanckim. W języku angielskim wymiennie

i wysublimowanego, gdyż teolog nie dostrzegał żadnego rozdzwiku pomiędzy wysokim poziomem artystycznym muzyki a jej zastosowaniem w śpiewie powszechnym. Przeciwnie — uważał, że uprawianie muzyki doskonałej pod względem artystycznym uwrażliwia i pozwala obcować z Absolutem. Zdaniem Lutra muzyka pełni w życiu człowieka niemal tak istotną funkcję jak teologia, tak więc kształcenie muzyczne młodych ludzi i ich obcowanie z wybitnymi dziełami artystycznymi powinno być równie ważne jak uzyskiwanie edukacji w innych dziedzinach wiedzy⁹.

Drukami propagującymi nowy repertuar były początkowo agendy regulujące przebieg liturgii, które zalecały śpiewanie pieśni kościelnych nie tylko w większych miastach, ale także w oddalonych od centrów małych miejscowościach i wioskach. Ze źródeł rejestrujących faktyczny stan liturgii w Niemczech i krajach skandynawskich wynika jednak, że język narodowy dominował wyłącznie w kościołach wiejskich, w dużych miastach natomiast modlitwa i śpiew w języku lokalnym wprowadzane były bardzo powoli. Współcześni badacze przytaczają dowody na to, iż do 1780 roku trwała w parafiach luterańskich w Niemczech swoista wojna pomiędzy zwolennikami chorału gregoriańskiego i liturgii w języku łacińskim a reformatorami popierającymi włączenie do nabożeństw modlitw i hymnów w języku narodowym¹⁰. Podobne zjawisko opisuje także na terenie Danii i Norwegii Nils-Henrik Nilsson, porównując walkę o wprowadzenie hymnów w języku duńskim w miejsce łacińskich śpiewów mszalnych do „przeciągania liny”¹¹.

Niestety, z braku odpowiednich źródeł trudno dziś odtworzyć proces adaptacji nowego repertuaru w środowiskach wiejskich, można jedynie przypuszczać, że przebiegał on na dwóch płaszczyznach: oficjalnej — kościelnej i prywatnej — domowej. W upowszechnianiu repertuaru religijnego w wieku XVII i nastę-

stosuje się kilka terminów: chorał protestancki, luterański i reformacyjny. Por. Robert L. Marshall, Robin. A. Leaver, *Chorale*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, t. 5, London 2001, s. 736–763. We współczesnym języku niemieckim natomiast chorał oznacza samą melodię bez tekstu lub też wielogłosowe opracowanie jednogłosowej melodii, dlatego też hymnologzy posługują się raczej takimi pojęciami jak hymn lub pieśń kościelna (*Kirchenlied*). Ibidem, s. 737.

⁹ Por. Carl F. Schalk, *Luther on Music: Paradigms of Praise*, St. Louis 1988, s. 34–35.

¹⁰ Joseph Herl, *Worship Wars in Early Lutheranism*, New York 2004, s. 107–129.

¹¹ Walka ta, rozpoczęta w 1537 roku, miała się zakończyć w roku 1685 opublikowaniem agendy dla Danii i Norwegii, w której łacińskie śpiewy mszalne zostały całkowicie zastąpione hymnami w języku duńskim. Zob. Nils-Henrik Nilsson, *The Lutheran Tradition in Scandinavia*, w: *The Oxford History of Christian Worship*, red. Geoffrey Wainwright, Karen B. Westerfield Tucker, New York 2006, s. 428.

nych ogromną rolę odegrały śpiewniki domowe wykorzystywane podczas indywidualnej i rodzinnej modlitwy. Stały się one dla lokalnych społeczności niemal relikwiami, którym oddawano cześć, i z którymi nie rozstawano się w życiu codziennym i świątecznym. Śpiewniki te najczęściej nie zawierały nut, więc melodii pieśni uczyli się wierni ze słuchu — podczas nabożeństw kościelnych, bądź też od swoich rodziców i dziadków. Ten ostatni sposób przyswajania repertuaru i całej muzycznej tradycji musiał być stosunkowo popularny jeszcze na początku XIX wieku, gdyż był wskazywany przez współczesnych jako poważna przeszkoda zakłócająca prawidłowe wykształcenie muzyczne młodego pokolenia¹².

W relacjach XIX-wiecznych przeważały opisy fatalnego poziomu liturgii, a śpiew wspólnoty określany był jako chaotyczny i pozbawiony jakichkolwiek reguł artystycznych. W sprawozdaniach i wspomnieniach relacjonujących przebieg nabożeństw odprawianych w prowincjonalnych kościołach Norwegii i Szwecji, śpiew wiernych oceniany był najczęściej jako: krzyk, kakofonia, jęki — słowem parodia artystycznego wykonania, niszcząca wszelkie uczucia religijne¹³. Nie zabrakło też komentarzy utrzymanych w bardzo ostrym tonie, odmawiających prostemu ludowi prawa do udziału w śpiewie liturgicznym. Jako przykład może posłużyć wypowiedź szwedzkiego kompozytora Gunnara Wennerberga z roku 1851, wyrażająca dezaprobatę dla śpiewu wiernych w sposób bardzo stanowczy i bezpośredni:

Błagam członków kongregacji naszych Kościołów luterzańskich, aby podczas hymnów trzymali swoje wrzaskliwe usta zamknięte i w zamian posłuchali chóru, który umie śpiewać. Jeśli już w ogóle muszą śpiewać, niech się cieszą tym do woli w swoich nabożnych domach¹⁴.

Ta wszechobecna krytyka, dominująca w relacjach i wizytacjach kościelnych, miała według współczesnych badaczy podłoże znacznie głębsze, gdyż została wywołana przez rodzący się w łonie Kościoła luterńskiego ruch reforma-

¹² Według mazurskiego pastora z Drygałek koło Pisz za złe wykształcenie muzyczne młodych ludzi odpowiedzialne są osoby starsze, które podczas nabożeństw domowych śpiewają fałszywe i źle nauczone melodie. Aby zapobiec tej praktyce, duchowny radzi drukować w śpiewnikach nie tylko tekst pieśni, ale również nuty. Por. Paul Nathanael Paulini, *Gedanken über den Choralgesang in der evangelischen Kirche mit besonderer Beziehung auf die Provinz Preussen*, „Preussische Provinzial-Kirchenblatt” 1840, s. 100.

¹³ Jan Ling, *A History of European Folk Music*, Rochester 1997, s. 115.

¹⁴ „I beg of the members of ours Lutheran churches to keep their screaming mouths shut during the hymns, and listen to a choir that *can* sing, instead. If they must sing at all, let them enjoy themselves to their hearts' content at their home devotionals”. Cyt za: Jan Ling, *A History...*, op. cit., s. 115.

torski, wzywający do poprawienia walorów artystycznych i ujednoczenia śpiewu kościelnego. Za manifest tego ruchu odnowy uważa się eseje o historii muzyki *Über Reinheit der Tonkunst* opublikowane anonimowo w roku 1825 przez niemieckiego prawnika i muzyka Antona Friedricha Justusa Thibaut. W rozdziale poświęconym historii chorału autor wzywa wiernych Kościoła luterańskiego do stworzenia wspólnego repertuaru dla wszystkich prowincji niemieckich:

Zjednoczcie się wokół dzieła ujednoczenia chorału dla wszystkich niemieckich protestantów, a więc wokół dzieła, które zakończone z wykorzystaniem najlepszych starań może was przybliżyć do cudownej stałości i jedności¹⁵.

W podobnym duchu utrzymane były przedmowy do ksiąg chorałowych drukowanych w I połowie XIX stulecia, a także obszerne traktaty zawierające dokładne instrukcje, wskazujące jak podnieść poziom artystyczny śpiewu w Kościele luterańskim. Jednym z pierwszych był traktat o śpiewie w kościele *Über den Gesang in den Kirche der Protestanten*, autorstwa pedagoga i teologa Bernharda Natorpa, wydrukowany w roku 1817 i przygotowany specjalnie na synod duchownych. Pisząc o śpiewie wspólnoty, autor wypunktowywał główne błędy popełniane przez wiernych podczas wykonywania pieśni religijnych. Wymieniał między innymi brak płynności w śpiewie, swobodne zmienianie melodii, nieprzestrzeganie muzycznej interpunkcji i złą dykcję. Wszystkie te zniekształcenia zamazują w jego przekonaniu sens słów, a także zmieniają wyraz artystyczny i religijny pieśni¹⁶. Podobne obserwacje zamieścił w swojej pracy Johann Ernst Häuser, który oprócz podstawowych błędów popełnianych przez wiernych wymienił również przyczyny ich powstawania. Jego zdaniem, błędy te są następstwem nieznamomości prawidłowej melodii, bezrefleksyjnego powtarzania złych wzorów oraz braku wyrobionego gustu artystycznego u słabo wykształconej społeczności. Autor sugerował, że zbyt wolne tempo wykonywanych pieśni może zachęcać niektórych wiernych do ozdabiania melodii, by w ten sposób „tchnąć w śpiew więcej życia”¹⁷.

¹⁵ „[...] vereinigt euch über ein gleichförmiges Choralwerk für alle deutschen Protestanten, also über ein Werk, welches, mit Benutzung der besten Kräfte vollendet, euch einer segenvollen Festigkeit und Einheit immer näher bringen würde”. Anton Friedrich Justus Thibaut, *Über Reinheit der Tonkunst*, Heidelberg 1825, s. 35.

¹⁶ Bernhard Natorp, *Über den Gesang in den Kirchen der Protestanten. Ein Beytrag zu den Vorarbeiten der Synoden für die Veredlung die Liturgie*, Essen–Duisburg 1817, s. 110–136.

¹⁷ Johann Ernst Häuser, *Geschichte des christlichen insbesondere des evangelischen Kirchengesanges und der Kirchenmusik von Entstehung des Christenthums an bis auf unsere Zeit*,

W celu poprawy poziomu odprawianej liturgii autorzy traktatów postulowali przede wszystkim wprowadzenie nauki śpiewu w szkołach, wzywali prowadzących liturgię do organizowania chórów czterogłosowych oraz wydawania zbiorów z melodiami skodyfikowanymi i pozbawionymi wariantów. Dla wzmocnienia swoich opinii bardzo często teologowie odwoływali się do pism Marcina Lutra i jego głównych idei, które w ich przekonaniu w ciągu wieków zostały zapomniane.

Mimo iż uwagi wspomnianych autorów dotyczyły głównie poziomu śpiewu liturgicznego w kościołach niemieckich, wyrażane koncepcje i ogłaszane instrukcje znajdowały swych zwolenników na terenie Litwy, Łotwy, Estonii, Szwecji czy Prus Wschodnich (dzisiejszych Mazur). Odbiciem tych reformatorskich tendencji były na przykład obszernie artykuły o stanie współczesnego śpiewu chorałowego publikowane w periodykach religijnych¹⁸, czy też przygotowywane zgodnie z nowymi założeniami zbiory melodii chorałowych. Jeden z głównych reformatorów śpiewu chorałowego na terenie Estonii, Johann Leberecht Ehregott Punschel, tłumaczył w przedmowie do pierwszej, wydanej w roku 1839 książki chorałowej, że wszystkie warianty melodyczne powinny być zlikwidowane, gdyż wprowadzają chaos. Wzorując się na zbiorach niemieckich, podawał wyłącznie oficjalne melodie chorałowe oczyszczone z wszelkich naleciałości¹⁹. W Szwecji reformę śpiewu chorałowego realizował Johann Christian Friedrich Häffner, publikując w latach 1820–1821 zbiór melodii chorałowych mocno zakorzeniony w niemieckiej tradycji. Dzieło to przez współczesnych badaczy jest oceniane niejednoznacznie: opinie wahają się między krytyką, określającą księgę chorałową jako „śmiertelne pchnięcie” zadane rodzimej sztuce muzycznej, a pochwałami podkreślającymi działania kodyfikacyjne i likwidujące chaos panujący w tym czasie w śpiewie kościelnym²⁰. Ponieważ ideom odnowy śpiewu chora-

Quedlinburg–Leipzig 1834, s. 322.

¹⁸ Duże uzależnienie od publikowanych w Niemczech traktatów wykazują zwłaszcza dwa obszernie eseje autorstwa mazurskich pastorów: Pauliniego z Drygałek oraz Thomascicka z Czernik. Pastor Paulini, odwołując się do pracy Natorpa i streszczając zawarte w niej idee, wskazuje główne wady złego śpiewu chorałowego i proponuje najskuteczniejsze sposoby jego naprawy. Por. Paul Nathanael Paulini, *Gedanken über den Choralgesang*, op. cit., s. 83–102. Pastor Thomascick zaś nawiązuje do instrukcji zalecających naukę muzyki w szkołach i przedstawia konkretne propozycje w tym zakresie. Idem, *Kirchengesang als Gegenstand der Pflege von Seiten der Geistlichen*, „Preussische Provinzial-Kirchenblatt” 1842, s. 153–177; 249–261.

¹⁹ Toomas Siitan, *Die Choralreform*, op. cit., s. 236.

²⁰ Por. Anders Dillmar, *The Stab of Death to Our National Art of Music. The Choral Reform during the Time of Häffner in Elucidation by History, Ethnohymnology and Theomusicology (Dödshugget mot vår nationella tonkonst. Häffnertidens koralreform i historisk, etnohymnologisk och musikteologisk belysning)*, Lund 2001. Streszczenie w języku angielskim dostępne na:

łowego bardzo często towarzyszyły akcenty nacjonalistyczne (przejawiające się na przykład w mechanicznym przenoszeniu gotowych wzorów artystycznych z tradycji niemieckiej), w ocenie działań reformatorskich kierowano się nie tylko kryteriami estetyczno-teologicznymi, ale przede wszystkim ideologicznymi²¹. W Finlandii, gdzie okres restauracji praktyki chorałowej zbiegł się z budzącym się poczuciem tożsamości narodowej i nastrojów wolnościowych, rozgorzała dyskusja na temat walorów ludowego stylu wykonywania chorału i jego znaczenia dla podkreślenia odrębności narodowej²².

Krytyczne relacje i opisy praktyki ludowej sporządzane przez XIX- i XX-wiecznych autorów traktuje się współcześnie jako świadectwa istnienia w Skandynawii i w krajach nadbałtyckich „starego stylu” wykonywania chorału. Pojęcie „stary styl” zostało przejęte od muzykologów angielskich i amerykańskich, którzy terminami *old way of singing*, *common singing* lub *usual singing* nazywali praktykę wykonawczą obowiązującą w kościołach Anglii w wiekach od XV do XVIII, zaś nowy, unormowany sposób wykonywania śpiewów religijnych określali mianem *regular singing*²³. Za główne wyróżniki „starego stylu” uważa się: wolne tempo, bardzo głośny śpiew, bogato stosowaną melizmatykę oraz występowanie heterofonii stworzonej poprzez nakładanie się swobodnie kształtowanych wariantów melodycznych²⁴.

Z historycznych relacji — jak choćby ornitologa Carla J. Graby z roku 1828, podsumowującej śpiew rozbrzmiewający podczas nabożeństwa w Bøur na Wyspach Owczych, można więc nie tylko odczytać niechęć autora w stosunku do obcego zjawiska, ale także poszukać dowodów na istnienie oryginalnej praktyki wykonawczej:

Kościół był bardzo przepelniony, jednak śpiew był czymś najokropniejszym, co w moim życiu zdarzyło mi się słyszeć: każdy wykrzykuje pierwszy lepszy dźwięk, jaki wyrывa mu się z gardła²⁵.

<http://www.haeffner.se/JCFH/DillmarAvh2.pdf>

²¹ Por. Toomas Siitan, *Inkulturierung und Authentizität im baltischen evangelischen Gemeindegesang*, „I.A.H. Bulletin“ 2003, nr 30/31, s. 353.

²² Zob. Hannu Vapaavuori, *Der Gemeindegesang und die erwachende nationale kulturelle Identität in Finnland in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, „I.A.H. Bulletin“ 2002, nr 28, s. 263–279.

²³ Zob. Nicolas Temperley, *The Old Way of Singing: Its Origins and Development*, „Journal of the American Musicological Society” 1981, nr 3, s. 511.

²⁴ Toomas Siitan, *Die Choralreform*, op. cit., s. 36.

²⁵ „Die Kirche war sehr besetzt, der Gesang aber das fürchterlichste, was mir in meinem Leben

W ten właśnie sposób interpretuje komentarz Graby muzykolog austriacki Wolfgang Suppan, twierdząc, że owe chaotyczne krzyki mogły być przykładem heterofonii wariacyjnej, a więc techniki wokalne charakterystycznej dla społeczności niepiśmiennych. Suppan tłumaczy dalej, że bez towarzyszenia organów każdy pojedynczy śpiewak ozdabiał melodię na swój własny sposób i nakładające się linie melodyczne tworzyły rodzaj polifonii²⁶.

O wprowadzeniu terminu „stary styl” i określeniu jego zakresu pojęciowego zadecydowała ostatecznie obserwacja żywej praktyki. Obecność tego specyficznego stylu wykonawczego (lub tylko jego szczątkowej postaci) potwierdziły bowiem zapisy nutowe melodii funkcjonujących w ustnej tradycji oraz nagrania terenowe. Do najważniejszych badaczy terenowych, którzy spisywali lub nagrywali ludowe wersje pieśni religijnych, należeli Ilmari Krohn w Finlandii, Cyrillus Kreek w Estonii, czy Carl Allan Moberg w Szwecji. Ich śladami podążyli folklorysty w XX wieku, rejestrowali już jednak przede wszystkim nabożeństwa pietystycznych społeczności luterzańskich²⁷.

Reforma przeprowadzona w kościołach, która doprowadziła do uregulowania i uporządkowania śpiewu wiernych, nie zdołała wyrugować całkowicie starego stylu z tradycji lokalnych. Taki sposób wykonywania chorału zachował się w sytuacjach pozakościelnych, takich jak indywidualne modlitwy, codzienna praca, spotkania towarzyskie i obrzędy ludowe. Był także praktykowany przez większość społeczności luterzańskich podczas sprawowania nabożeństw domowych porannych i wieczornych, modlitw przed i po jedzeniu, a także czuwać przy zmarłych. W krajach skandynawskich wierni tej starej praktyce wykonywania pieśni religijnych pozostali członkowie pietystycznych ruchów odrodzeniowych, określanych jako laestadianizm, besecheryzm czy haugianizm²⁸. Podobny styl

vorgekommen ist; jeder schreit den ersten besten Ton, der ihm in die Kehle fährt, heraus”. Cyt. za: M. Clausen, *Andlig visuløg i Føroyum upptikin 1902–2002. Spiritual Songs in the Faroes, Melodies Recorded 1902–2002*, Hoyvik 2006, s. 57.

²⁶ Wolfgang Suppan, *Musikethnologische Forschungen auf den Färöer-Inseln*, „Acta Musicologica” 1977, vol. 49, fasc. 1, s. 62.

²⁷ Charakterystyka ludowego stylu wykonawstwa śpiewów religijnych zamieszczona w dalszej części artykułu została sporządzona w oparciu o materiały pochodzące z terenów Danii, Wysp Owczych, Norwegii, Estonii i Finlandii opublikowane w zbiorczym wydawnictwie *Spiritual Folk Singing: Nordic and Baltic Protestant Traditions*, red. Kirsten Sass Bak, Svend Nielsen, Kopenhaga 2006. Wykorzystano też wyniki własnych badań prowadzonych nad tradycją muzyczną i repertuarem religijnym społeczności luterńskiej na Mazurach. Zob. A. Nawrocka-Wysocka, *Śpiewy protestanckie na Mazurach*, Warszawa 2002.

²⁸ Nazwy tych pietystycznych ruchów religijnych pochodzą najczęściej od nazwisk ich założycieli: szwedzkiego pastora Larsa Laestadiusa, norweskiego kaznodziei Hansa Nielsena Hauge.

wykonawczy zarejestrowali również amerykańscy i kanadyjscy badacze tropiący tradycję muzyczną konserwatywnych społeczności religijnych mennonitów czy amiszów²⁹.

Konkluzja badaczy jest następująca: „stary styl” muzyczny rozwijał się niezależnie od położenia geograficznego i czasów historycznych. Jako główne determinanty jego funkcjonowania wymieniane są: względna izolacja spowodowana warunkami naturalnymi (środowisko wyspiarskie, górskie lub po prostu oddalone od wielkich skupisk miejskich), trudny dostęp do kościoła i zastępowanie nabożeństw modlitwą domową, brak organów w kościele, brak oficjalnych źródeł melodii chorałowych — śpiewanie wyłącznie ze śpiewników pozbawionych zapisów nutowych. Analizujący fenomen „starego stylu” Toomas Siitan twierdzi, że nie można go ograniczać wyłącznie do terenu Skandynawii, Anglii czy Ameryki, gdyż XIX-wieczne źródła pochodzące na przykład z krajów nadbałtyckich także zawierają opisy podobnej praktyki. Zdaniem autora, styl rozwijał się przede wszystkim tam, gdzie przez dłuższy czas wykonywano śpiew bez towarzyszenia organów³⁰. Należy przy tym podkreślić, że w polskiej literaturze naukowej nie utrzymało się jeszcze pojęcie „starego stylu” dla oznaczenia ludowej praktyki śpiewania chorału luterańskiego. Tymczasem na podstawie analizy zapisów źródłowych i nagrań terenowych wydaje się, że taki styl śpiewu mógł istnieć jeszcze w pojedynczych kościołach na terenie Mazur w XIX i na początku XX wieku, jak również funkcjonować w wersji szczątkowej w niektórych śpiewach pozakościelnych³¹.

Mogą też wskazywać na szczególnie charakter ruchu, tak jak w przypadku beseecheryzmu, panującego w południowo-zachodniej części Finlandii (z ang. ‘beseech’ — błagać).

²⁹ Obie wspólnoty religijne wywodzą się z religijnego ruchu anabaptystów praktykujących chrzest dorosłych. Mennonici to chrześcijanie ewangelikalni pochodzący z Holandii, wywodzący swoją nazwę od założyciela Menno Simonsa. Stworzyli kulturę o bardzo surowych zasadach, zachowując tradycyjne śpiewy religijne i stary styl ich wykonywania. Zob. Wesley Berg, *Hymns of the Old Colony Mennonites and the Old Way of Singing*, „The Musical Quarterly” 1996, nr 1, s. 77–117; idem, *Songs of the Germans from Russia. The Old Colony Mennonite Perspective*, „Lied und populäre Kultur”/ „Song and Popular Culture” 2002, nr 47, s. 59–76. Założycielem pierwszej wspólnoty amiszów, zrzeszającej głównie Szwajcarów i Niemców, był szwajcarski biskup mennonitów Jakub Amman. W wyniku prześladowań liczne kolonie amiszów wyemigrowały do USA, gdzie osiedlały się na niezamieszkanym obszarach i żyły w izolacji od świata zewnętrznego. Oprócz ściśle określonych praktyk religijnych i surowych obyczajów amisz przetrzymali z pokolenia na pokolenie również tradycyjny repertuar religijny. Por. Georg Pullen Jackson, *The Strange Music of the Old Order Amish*, „The Musical Quarterly” 1945, nr 3, s. 275–288.

³⁰ Por. Toomas Siitan, *Die Choralreform*, op. cit., s. 83.

³¹ O ludowej praktyce wykonywania chorału na Mazurach zarówno w kontekście liturgicz-

Najbardziej uchwytnie, bo poddające się analizie porównawczej, są strukturalne elementy stylu. Należą do nich: linia melodyczna urozmaicona przez bardzo bogate stosowanie melizmatów kilkudziesiękowych oraz powtarzane i zestawiane łańcuchowo formuły melodyczne, kształtujące formę na wzór formy runicznej. W wykonaniu ludowym wersy skontrastowane pod względem melodycznym są często zastępowane przez wersy powtarzane dosłownie lub wariacyjnie zmienione. Powstaje w ten sposób struktura określana przez skandynawskich badaczy jako forma otwarta, która nie ma zdefiniowanego zakończenia i może być rozwijana poprzez kolejne opracowywane wariacyjnie frazy tak długo, jak wymaga tego tekst. Ludowa praktyka wykonawcza w bardzo ograniczonym stopniu modyfikuje tonalność melodii chorałowych, gdyż dla tradycji skandynawskiej najbardziej typowe jest występowanie skal kościelnych i rzadko pojawia się dostosowywanie tych melodii do systemu dur-moll (co na przykład charakteryzuje praktykę mazurską). Ozdabianie linii melodycznej wielodźwiękowymi melizmatami nie powoduje też większych zmian kadencyjnych. Wymienione elementy, charakterystyczne dla lokalnej praktyki wykonywania chorału, zostały wyłonione przez badaczy w wyniku porównań melodii zarejestrowanych (nagranych) z tradycji ustnej z zapisami źródłowymi. Charakter i intensywność tych zmian decyduje o tym, czy daną melodię można uznać za wariant melodii oryginalnej, czy też należy zakwalifikować ją jako całkiem nową i samodzielną.

O ile w wyróżnieniu cech strukturalnych ludowego stylu wykonawczego można opierać się zarówno na wersjach brzmieniowych, jak i na zapisach melodycznych, o tyle wyobrażenie na temat języka dźwiękowego można uzyskać wyłącznie obcując z żywym wykonaniem. Istotnymi elementami wykonawczymi są: specyficzne brzmienie, siła i barwa głosu oraz bardzo powolne tempo, które nadają pieśniom nowe symboliczne treści i ładunek emocjonalny. Ekspresywność ludowego wykonania nie wy pływa jednak z interpretacji tekstu, raczej można by ją określić jako medytacyjną, kształtowaną i pogłębianą przez wolne tempa. Ingrid Gjertsen, norweska badaczka prowadząca obserwacje i wywiady wśród pietystów w latach 1976–2000, wspomina, że informatorzy określali bogatą melizmatykę i wolne tempo jako elementy potrzebne dla wewnętrznej koncentracji i zebrania myśli³². Są to takie cechy, które pomagają skupić się na tekście w taki

nym, jak i pozakościelnym. Zob. Arleta Nawrocka-Wysocka, *Lutheran Hymn-Singing in Masuria: Ecclesiastic Norms and the Local Tradition*, w: *Traditional Musical Cultures in Central-Eastern Europe. Ecclesiastical and Folk Transmission*, red. Piotr Dahlig, Warszawa 2009, s. 365–383; eadem, *Śpiewy protestanckie*, op. cit.

³² Por. Ingrid Gjertsen, *From a Lutheran Folk Movement in Norway: Singing as a Form of Cult*,

sposób, że mogą poruszyć duszę słuchacza — dodaje Gjertsen³³. Ważną symboliczną rolę może odgrywać także cisza — pauza pomiędzy zwrotkami bądź wersami muzycznymi, czy też specyficzny sposób akcentowania i wymowy tekstu. Często jednak te właściwości mówią więcej o indywidualnym stylu wykonawcy, aniżeli o jakimś stylu mającym szerszy zasięg.

Wydaje się, że najbardziej wyrazistą postać posiada styl śpiewu chorałowego zarejestrowany w Danii i na podległych jej Wyspach Owczych, który zresztą jako jedyny posiada własną nazwę *Kingosangur* — ‘pieśń Kingo’, *Kingotonar* — ‘dźwięki Kingo’, albo po prostu *Kingo* — od nazwiska duńskiego teologa i tłumacza, biskupa Thomasa Kingo, autora bardzo popularnego i obdarzanego wielką czcią śpiewnika wydanego w roku 1699. Typowe jest bardzo wolne tempo oraz bardzo bogata melizmatyka i ornamentyka (nawet do pięciu dźwięków), często o różnorodnych schematach rytmicznych.

W 1925 roku ten styl wykonywania chorału był opisywany w następujący sposób przez naocznego świadka Johnsona Gøtsche:

Duszpasterz rozpoczyna śpiew hymnu, szczególnie śpiew! Skąd się biorą te dźwięki? To jest najbardziej dziwny sposób używania głosu, jednak nie całkiem nieprzyjemny; dziwne wahania i stałe wibrowanie dźwięków. Śpiewają ze śpiewnika Kingo jeden po drugim wszystkie hymny przeznaczone na niedzielę³⁴.

Szczegółowe badania kultur muzycznych charakterystycznych dla poszczególnych lokalnych społeczności religijnych jeszcze nie zostały zakończone i prezentują różny poziom zaawansowania. Z powodu niesymetryczności źródeł niemożliwe jest dziś zrekonstruowanie pełnego obrazu zróżnicowanych tradycji. Pod względem bogactwa dokumentacji stylu wyróżnia się zwłaszcza Finlandia, podczas gdy na przykład źródła z terenów Litwy czy Mazur mają charakter niepełny i wyrywkowy. Niewykluczone, że i na tych obszarach istniała oryginalna ludowa praktyka wykonywania chorału, jednak w momencie gdy podjęto pierwsze nagrania terenowe można było zarejestrować tylko jej szczątki. Zaobserwowane analogie przekonują jednak, że kultura muzyczna pojedynczej społeczności

w: *Spiritual Folk Singing*, op. cit., s. 113.

³³ Ibidem, s. 119.

³⁴ „The minister begins the hymn singing, a peculiar singing! Where do these tones come from? It is a most strange use of the voice, though not entirely displeasing; a strange swing and a constant vibration of the tones. They sing from Kingo’s hymnal, and sing at once all the hymns set off for the Sunday [...]”. Cyt. za: Kirsten Sass Bak, *Traditional Kingo Singing in Denmark*, w: *Spiritual Folk Singing*, op. cit., s. 189.

religijnej nie powinna być analizowana wyłącznie w mikroperspektywie, gdyż dopiero uwzględnienie bardzo szerokiego kontekstu pozwala dostrzec rządzącą nią uniwersalne mechanizmy.

SUMMARY

Musical Ideas and Models of Lutheranism in Collision with Folk Culture

The clash of Lutheranism with traditional culture is the subject of research by contemporary Scandinavian hymnologists, who propose a creation of a separate research discipline: ethnohymnology. The use of traditional historical methods and those borrowed from anthropology and ethnomusicology allows for observation of normative and unchanging ideas (i.e. contained within sources of ideas and patterns) on one hand, and dynamic elements transmitted by oral tradition on the other. According to Martin Luther's presumptions, an excellent and widespread model of music should be a monophonic religious hymn inspired by Gregorian chant, pre-Reformation church hymns, and German folk songs. A huge role in the dissemination of such a repertoire among the common people was played by songbooks used during individual and family prayers. For local communities, they were almost relics that were not parted with both in everyday life and during holidays. Most often, the songbooks contained no musical notation, so people were learning the melodies of the songs by ear during church services, or at home from their parents and grandparents. In 19th-century sources, the predominant level in the liturgy of the Lutheran rural churches was evaluated as appalling, and congregation singing was described as chaotic and devoid of any artistic rules. According to contemporary scholars, calls to unify and improve the artistic merit appeared in Scandinavian churches with the wave of a widespread movement of renewal, which emerged in the German Lutheran Church in the early 19th century. These relations also confirm the presence of a characteristic style of Lutheran singing called "the old way of singing" in Scandinavia and the Baltic countries. Originally, the term used to describe a singing style that existed during several centuries in the parish churches of England (from the 15th to the 18th century), and it was later adopted, by analogy, from English musicology. As the main determinants of the old practice, the following factors are mentioned: isolated communities, difficult access to churches, replacing church services with family prayer, lack of organs in churches, and lack of codified collections of hymn tunes. Characteristic features of the style are: slow tempo, very loud sing-

ing, a melismatic richness and heterophony resulting from superimposing variants of the melodies. After the reform, this style was eliminated from the liturgy and survived only fragmentarily within situations outside the church (during individual prayer, work, folk customs), or was cultivated by pietistic religious communities. This is confirmed by field recordings conducted in the 20th century in the Scandinavian countries, the Baltic countries, as well as Masuria.

KEYWORDS: Lutheranism, chorale, old way singing, congregational singing, oral tradition, acculturation, ethnohymnology, Scandinavia, Masuria