

# Czym jest chorał protestancki?

dr Marek Pilch



Artykuł powstał w ramach realizacji stypendium twórczego  
Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w roku 2016

Ewangelickie pieśni kościelne w polskiej współczesnej terminologii muzycznej powszechnie nazywane są chorałem protestanckim. Pojęcie to nie jest jednak zupełnie poprawne ani jednoznaczne. Bywa ono stosowane w odniesieniu do całości lub do części tego repertuaru, a granice klasyfikujące pieśń jako chorał są płynne i nieprecyzyjne. Zakwestionować można zarówno zasadność nazywania pieśni „chorałami”, jak i stosowanie określenia „protestanckie” w odniesieniu do pieśni wywodzących się głównie z tradycji Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego (luteranckiego)<sup>1</sup>. Nie bez znaczenia wreszcie jest kwestia chronologiczna: nie można tym jednym określeniem obejmować całej, już pięciowiekowej spuścizny pieśniowej powstałej w obszarze kościołów protestanckich. Należą do niej zarówno XVI-wieczne pieśni okresu, stanowiące swego rodzaju „kanon”, jak i te, które tworzono na bazie kolejnych nurtów pobożności: pietystycznej, pobożności okresu racjonalizmu, w ruchach przebudzeniowych czy w różnych odłamach kościołów ewangelickich. Cały ten repertuar pieśniowy jest przedmiotem badań nauki zwanej hymnologią, jednak chorał protestancki obejmuje tylko jego część – zwykle tę najstarszą, choć dokładne zdefiniowanie tego pojęcia jest problematyczne, o czym mowa będzie w poniższym artykule.

Stosowanie określenia „chorał protestancki”, pomimo wspomnianych trudności, ma też zalety. Pojęcie to jest rozpoznawalne, szczególnie współcześnie wśród muzyków w Polsce, gdzie cieszy się poważaniem i – jak się wydaje – stanowi niepisany wyróżnik jakościowy: melodie są proste, ale mają dużą wartość artystyczną do tego stopnia, że zachwycają nawet takich odbiorców, którzy nie znają warstwy tekstowej. Kojarzone są też z przynależnością do klasycznej literatury muzycznej, gdzie wykorzystane są albo wprost, albo przetwarzane artystycznie. Bardzo często znane są tylko same melodie (np. chorałów z pasji i kantat J.S. Bacha) i można zauważyć, że w tym przypadku chorał jest pewnym zjawiskiem estetycznym.

## **Chorał protestancki w definicjach polskich drugiej połowy XX wieku**

W polskim nazewnictwie XX-wiecznym pojęcie „chorał protestancki” (czasami w postaci: „chorał ewangelicki” lub wymiennie) stosowane było powszechnie w publikacjach Polskiego Wydawnictwa Muzycznego oraz w definicjach zawartych w słownikach i encyklopediach z okresu PRL-u. Ukształtowano w ten sposób pewną tradycję nazewnictwa aktualną do dziś, której nie da się już pominąć w imię samej tylko poprawności naukowej. Większość dostępnych polskich definicji pojęcia w mniej lub bardziej dosłowny sposób opiera się na hasle sformułowanym przez

---

<sup>1</sup> W ramach samego Kościoła ewangelickiego zwyczajowo mówi się o pieśniach (nie chorałach) oraz o pieśniach ewangelickich (nie protestanckich). Podobnie nieznanie jest tu określanie starszych kancjonałów ewangelickich „dysydenckimi”, którego to pojęcia używają niektórzy muzykolodzy polscy. Poza tym dla ewangelików pieśń jest elementem przynależącym do życia duchowego, a dla naukowców i artystów zjawiskiem kulturowym, muzycznym, językowym itd. Oczywiście jedno nie wyklucza drugiego. O mocnym zakorzenieniu pojęcia „chorał protestancki” w kulturze polskiej świadczą publikacje, w których ono występuje. Ich wybór zamieszczony został w aneksie.

muzykologa Józefa Reissa, zamieszczonym w wydanej w 1949 roku *Podręcznej encyklopedii muzyki*<sup>2</sup>. Poszczególne informacje w niej zawarte przedrukowywane były potem dosłownie lub w wersjach zmodyfikowanych w kolejnych źródłach, aż do czasów współczesnych<sup>3</sup>. Można więc założyć, że definicja Reissa ukształtowała współczesne rozumienie pojęcia. Inną dostępną definicję zamieszczono w serwisie Eduteka.pl. Obie definicje w całości podano w aneksie na końcu artykułu, a poniżej omówione zostaną wybrane ich fragmenty.

Głównym przesłaniem tych definicji jest podkreślenie odrębności konfesyjnej pieśni ewangelickich. Pojęcie „chorał protestancki” (lub „ewangelicki”) stosowane jest w celu terminologicznego odróżnienia śpiewu wywodzącego się z tradycji Kościoła rzymskokatolickiego (śpiewy gregoriańskie, chorał gregoriański) od śpiewów Kościołów protestanckich (chorał protestancki). Oprócz tego definicje te kładą nacisk na „oficjalność” śpiewów i na rolę, jaką w ich powstaniu odegrał Marcin Luter. Poniżej dwa początkowe fragmenty tych definicji:

#### *Chorał protestancki*

Pieśni kościelne Kościołów protest., zwł. Kościoła ewangelicko-augsburskiego, przeznaczone do wspólnego śpiewu całego zboru, które obok głoszenia ewangelii stały się jedną z istotnych części składowych nabożeństw ewang.; typowość ch.p. zawarta jest zarówno w kształcie poetyckim tekstu, jak i w melodyce przystosowanej do śpiewu zbiorowego [...]<sup>4</sup>.

Chorał ewangelicki – oficjalny śpiew Kościoła protestanckiego, wprowadzony przez Marcina Lutra, muzycznie opracowany przez Joh. Waltera, który brał gotowe melodie ze śpiewów Kościoła katolickiego, z pieśni różnych odcieni dyssydenckich, zwłaszcza pieśni Biczowników, Husytów i Waldensów lub z pieśni nabożnych, a nawet świeckich ludowych. Początkowo śpiewano te pieśni jednogłosowo, czyli unisonowo, później zaś J. Walter i współpracownik jego Ludwik Senfl ułożyli śpiewy ewangelickie na 4 głosy mieszane w najprostszej formie homofonicznej, nota contra notam, a więc akordowo, przy czym melodię powierzano po największej części sopranowi czyli najwyższemu głosowi, a nie tenorowi, jak to było w polifonicznej muzyce Kościoła katolickiego; dzięki tej uproszczonej technice wielogłosowego opracowania mogła gmina brać zbiorowy udział w śpiewie. Pierwszy zbiór chorałów w układzie 4-głosowym wydał J. Walter, pt. „Das geistliche Gesangs-Büchlein” (1524, w Wittenberdze); [...]<sup>5</sup>.

Informacje dotyczące powstania chorału ewangelickiego zostały tu mocno uproszczone, przypisanie zaś autorstwa opracowań kancjonałowych (tzw. *Kantionalsatz*) Johannowi Walterowi i Ludwikowi Senflowi jest o tyle nieadekwatne, o ile powstanie tego typu opracowań nie było pojedynczym aktem, a dłuższym procesem historycznym, w którym brało udział wielu autorów.

<sup>2</sup> Józef W. Reiss, *Podręczna encyklopedia muzyki*, Wiedza–Zawód–Kultura Tadeusz Zapiór, Kraków 1949. Prace nad tą publikacją rozpoczęto już w roku 1943, o czym informuje przedmowa.

<sup>3</sup> W aneksie zamieszczono wykaz publikacji zawierających definicję pojęcia.

<sup>4</sup> <http://www.eduteka.pl/doc/choral-protestancki> [dostęp: 16.12.2016]. We wszystkich podanych definicjach zachowano pisownię oryginalną.

<sup>5</sup> Józef W. Reiss, dz. cyt., s. 99.

Oprócz Johanna Waltera w procesie tym rolę odegrały zbiory wielogłosowej muzyki wydawane przez Georga Rhawa czy czterogłosowe opracowania *Psałterza Genewskiego* przez Claude'a Goudimela. Zarówno w kompozycjach Johanna Waltera, jak i Ludwika Senfla dominowała jednak polifonia oraz przeznaczenie dla szkół, czyli dla śpiewaków kształconych<sup>6</sup>. Pierwszy zbiór opracowań, o których mowa (czyli prostych, czterogłosowych pieśni w technice *nota contra notam*, z melodią umieszczoną w sopranie, przeznaczonych dla prostego śpiewu zboru) wydał wirtenberski kaznodzieja Lukas Osiander w roku 1586 w Norymberdze<sup>7</sup>.

Kolejny fragment definicji dotyka ciekawego wątku związanego z tendencyjnością opisów twórczości muzycznej Lutra, z jaką spotkać się możemy w opisach muzykologicznych przełomu XIX i XX wieku:

[...] reprezentacyjnym chorałem ewangelickim został psalm 46, „Deus noster refugium” (w tłum. niem.: „Ein feste Burg ist unser Gott”); wspaniała jego melodia jest parafrazą melodii „Gloria” ze mszy „De Angelis”; początkowo recytowano ją na wzór gregoriański, później dopiero nadano jej schematyczną formę, ujmując ją w takt cały, jak to zresztą uczyniono z większością chorałów, w których rytm trójmiarowy należy do zjawisk dość rzadkich<sup>8</sup>.

W tym czasie – zarówno po stronie muzykologów katolickich, jak i ewangelickich – umniejszono zdolnościom kompozytorskim Lutra<sup>9</sup>. Sugerowano, iż niektóre przypisywane mu melodie są dziełem innych kompozytorów. Również w odniesieniu do Waltera w poprzednim fragmencie definicji zastosowano ten zabieg („[...] brał gotowe melodie ze śpiewów Kościoła katolickiego”)<sup>10</sup>. Na tej zasadzie Marcin Luter miał rzekomo skompilować melodię pieśni *Ein feste Burg*, używając fragmentów podanej mszy. Pogląd taki reprezentował np. katolicki muzykolog Wilhelm Bäumker w roku 1886. Mimo że powstanie wielu pieśni ewangelickich w początkowym okresie reformacji faktycznie związane było z adaptacją i kompilacją wcześniej istniejącego repertuaru łacińskiego, trzeba zauważyć, iż postępowanie takie stanowiło wówczas pewną normę kompozyorską. Z końcem XIX i w XX wieku, kiedy ideałem twórczym była muzyka absolutna i teoria dzieła muzycznego, pogląd mówiący o powstaniu kompozycji na zasadzie kompilacji już istniejących

<sup>6</sup> Niektóre kompozycje Waltera czy Senfla wykazują jedynie pokrewieństwo z typem *Kantionalsatz* – np. w stosowaniu faktury pieśni tenorowej (*Tenorlied*). W publikacji *Geystliche gesangk Buchleyn* z roku 1524 jedynym opracowaniem mogącym służyć akompaniamentowi prostego śpiewu jest 4-głosowe *Komm heiliger Geist, Herre Gott* – wyjątkowo z *cantus firmus* w sopranie (por. *Wittembergisch Geistlich Gesangbuch. Publikation älterer praktischer und theoretischer Musik-Werke*, t. VII, red. Otto Kade, T. Trautwein'sche Buch- und Musikalienhandlung, Berlin 1878, s. 4–6). Por też informacje w: Friedrich Blume, *Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik*, Bärenreiter, Kassel 1965, s. 46–47.

<sup>7</sup> *Fünffzig Geistliche Lieder vnd Psalmen. Mit vier Stimmen auff Contrapuncts weise also gesetzt, dass eine ganze christliche Gemein durchaus mitsingen kann*. Podane za: *Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte*, red. Christian Möller, A. Francke Verlag, Tübingen und Basel 2000, s. 125.

<sup>8</sup> Józef W. Reiss, dz. cyt., s. 99.

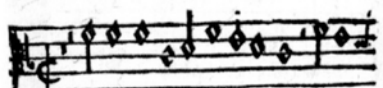
<sup>9</sup> Philipp Wolfram, *Die Entstehung und erste Entwicklung des deutschen evangelischen Kirchenliedes in musikalischer Beziehung*, Leipzig 1800, s. 72.

<sup>10</sup> Józef W. Reiss, dz. cyt., s. 99.

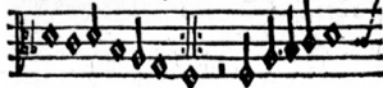
fragmentów ewidentnie deprecjonował twórcę<sup>11</sup>. Nie rozwijając tego wątku, a jedynie w uzupełnieniu, należy podać aktualne informacje. Za autora pieśni *Ein feste Burg ist unser Gott* (EG 362, ŚE 265 – *Warownym grodem*)<sup>12</sup>, zarówno tekstu, jak i melodii, powszechnie uważany jest dziś Marcin Luter. Tekst jest subiektywną parafrazą psalmu 46. Informacje o sposobie wykonywania tej pieśni („recytowano ją na wzór gregoriański”)<sup>13</sup> są niejasne. Znana jest ona od roku pierwszej jej publikacji (1529)<sup>14</sup> i od początku miała postać rytmizowaną, a zgodnie z ówczesną konwencją zapisana była notacją menzuralną.

Der xlvj. Psalm/ Dens  
noster refugium et  
virtus/ &c.

Martinus Luther.

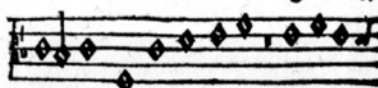


Ein feste burg ist vnser Gott Ein gu/  
Er hilfft vns frey aus aller not/ die vns

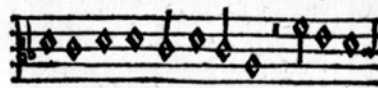


te wehr vnd waffen/ Der alt böß  
ist hat be troffen/ se feind/

So. 49.



se feind / mit ernst ers ist meint / gros  
(macht vnd



viel list/ sein grausam rüstung ist / auff  
erd ist



nicht seins gleichen.  
Mit vnser macht ist nichts gethan/  
wir sind gar bald verloren / Es streit  
für vns der rechte man / den Gott hat  
E ist selbs

#### Przykład 1.

Pierwsza zachowana publikacja pieśni *Ein feste Burg ist unser Gott*.

Definicja Reissa pod względem merytorycznym odzwierciedla stan wiedzy hymnologicznej tamtego czasu, a także nie kryje zaangażowania ideologicznego:

Niemiecki chorał protestancki przejęli w XVI w. dyssydenci polscy i za wzorem ewangelików w Niemczech wydawali u nas liczne zbiory pieśni nabożnych z tekstem polskim; również popularne były wśród dyssydentów polskich chorały kalwinistów francuskich, zwłaszcza psalmy z melodiami Claude Goudimela (ob. kancjonały)<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> Robin A. Leaver, *Luther's Liturgical Music. Principles and Implications*, Cambridge 2007, s. 62.

<sup>12</sup> Skróty (używane również w dalszej części tekstu) oznaczają: EG = *Evangelisches Gesangbuch* – oficjalny współczesny śpiewnik ewangelickich parafii niemieckojęzycznych w Niemczech, Alzacji-Lotaryngii, Austrii i Luksemburgu. ŚE = *Śpiewnik Ewangelicki* – oficjalny współczesny śpiewnik Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego i Ewangelicko-Reformowanego w Polsce.

<sup>13</sup> Józef W. Reiss, dz. cyt., s. 99.

<sup>14</sup> *Geistliche Lieder, aufss new gebessert*. Pieśń znana jest na podstawie wydania drugiego – 1533 (Joseph Klug). Wydanie pierwsze (1529) zaginęło. Pieśń *Ein feste Burg* pojawiła się tam po raz pierwszy.

<sup>15</sup> Józef W. Reiss, dz. cyt., s. 99.

Podkreśla ona więc stereotyp: ewangelicki znaczy niemiecki („dysydenci wydawali u nas”!)<sup>16</sup>. Pomijając ideologię, należy zwrócić uwagę na dwa fakty. Po pierwsze pieśni przejmowano nie ze względu na narodowość, ale na ich wartość religijną. Po drugie w polskiej kulturze religijnej już przed reformacją asymilowały się pieśni niekatolickie (np. husyckie) oraz znano uniwersalny repertuar łaciński, który częściowo przejęli reformatorzy i w formie tłumaczonej rozpowszechniano go w Polsce poprzez druki kancjonałowe. Asymilacja tego repertuaru oraz pieśni innych narodowości (pieśni niemieckie, francuskie, czeskie) można uznać za rodzaj kontynuacji pewnej wcześniej istniejącej już tradycji kulturowej<sup>17</sup>.

Definicja zaczerpnięta z serwisu Eduteka.pl, której fragment został już cytowany, jest pozbawiona zabarwienia ideologicznego. Dostarcza też wielu nowych informacji, a także obrazuje komplikacje związane z próbą jednoznacznego zdefiniowania pojęcia, zwłaszcza z punktu widzenia muzycznego<sup>18</sup>. Problematyczne pod tym względem jest np. twierdzenie, iż „na ukształtowanie melodii pieśni ch.p. wpłynęła ich budowa zwrotkowa oraz przeznaczenie pieśni do zbiorowego wykonywania”<sup>19</sup>. Fakt, że pieśń ma postać zwrotkową, nie ma bezpośredniego wpływu na sam kształt melodii. Dowolną melodię można przecież wykorzystać do wielozwrotkowej pieśni. Z kolei duża część pieśni nazywanych chorałem nie powstała z myślą o wykonywaniu w kościele przez wiele osób (por. dalsza część artykułu).

Inny fragment dotyczy pewnych wybranych, domniemanych i uniwersalnych cech, które miałyby określać melodykę chorału protestanckiego:

Każdy wiersz zwrotki w melodii zakończony jest fermatą, a w wielu melodiach przedłużona bywa także pierwsza nuta poszczególnych wierszy zwrotki, co nadaje melodyce niezwykłą plastyczność; przykładem tego może być jedna z najpopularniejszych (znana także z kancjonałów pol. reformacji) melodii pieśni *Ojciec nasz* J. Crügera (*Kancjonał Seklucjana z 1547*)<sup>20</sup>.

Fermata umieszczana na końcu wersu (w takiej postaci znane są np. chorały w twórczości J.S. Bacha) jest elementem wtórnym i związanym raczej z praktyką wykonawczą niż z budową pieśni. W wykonawstwie muzycznym bardzo często fermatę taką traktuje się jako oddech, a nie jako zatrzymanie. Przedłużenie pierwszej i ostatniej nuty wersu, podczas gdy jego środek wypełniony jest mniejszymi, równymi wartościami, jest charakterystyczne dla typu pieśni powstałych na obszarze kościoła reformowanego (psalterz). Jednak pieśni tego rodzaju obecne były

---

<sup>16</sup> We wszystkich kolejnych wydaniach opuszczano określenie „u nas”, ale nadal zachowano określenie „dysydenci”. Por. aneks.

<sup>17</sup> Karol Hławiczka, *Zur Geschichte der polnischen Gesangbücher des 16. und 17. Jahrhunderts*, „Jahrbuch für Liturgie und Hymnologie” 1970, nr 15, s. 179.

<sup>18</sup> Pełną definicję zamieszczono w aneksie.

<sup>19</sup> <http://www.eduteka.pl/doc/choral-protestanski> [dostęp: 16.12.2016].

<sup>20</sup> Tamże.

również w śpiewnikach luterańskich<sup>21</sup>. Samo umieszczenie jednej długiej wartości nie decyduje też o „plastyczności” melodii. Plastyczność (jeśli przyjmiemy, że cechę taką w ogóle można określić obiektywnie) wynika z całokształtu rytmiki, budowy interwałowej oraz z relacji tekstu do melodii. Melodia pieśni *Ojcze nasz* (ŚE 613) ma nieco dłuższą historię. Autorem wersji znanej w czasach obecnych jest Marcin Luter (1539) – nie Johann Crüger<sup>22</sup>.

### **Chorał luterański czy kalwiński?**

Ciekawe wydaje się też wydzielenie z pojęcia „chorał protestancki” melodyki psalterzowej, jako cechy odrębnej i nietypowej:

Słynne psalmy franc, wierszowane T. Bezy i C. Marota z melodiami Louis Bourgeois (1510–61) i in. przedstawicieli Kościoła ewangelickoreformowanego, powstałe w dobie reformacji, mają nieco odmienną budowę od ch.p., głównie pod względem rytmicznym i dlatego nie są dla niego typowe<sup>23</sup>.

Zachodzi tu pewna sprzeczność. Pod względem rytmiki to właśnie pieśni z psalterza są bardziej zuniformizowane i jednorodne niż te powstałe w obszarze reformacji luterańskiej. Zresztą repertuar ten uległ później wymieszaniu<sup>24</sup>. Cechy melodii, które wymienione zostały jako charakterystyczne dla chorału protestanckiego (rozpoczynanie wersu długą wartością, izometria) wydają się bardziej charakterystyczne właśnie dla typu melodyki pieśni tradycji kalwińskiej. Cechy te jednak odnoszą się też do wielu pieśni spoza psalterza. Również melodia wyżej wymienionej pieśni *Ojcze nasz*, powstałej poza kręgiem twórców melodii psalterza, pasuje do opisanego typu. Wydaje się więc, iż wydzielenie pieśni Kościoła kalwińskiego jako „nietypowych” dla chorału nie jest tu zbyt przekonujące.

---

<sup>21</sup> Por. Walter Blankenburg, *Die Kirchenmusik in der reformierten Gebieten*, w: F. Blume, dz. cyt., s. 353–354. Dotyczy to melodii pieśni pochodzących z obszaru reformacji strasburskiej i ich wpływ na późniejszą twórczość autorów luterańskich, np. pieśni: *Es sind doch selig alle, die* (znana później jako *O Mensch beweine dein Sünde gross*) czy *Aus tefer Not* (mel. II) i inne.

<sup>22</sup> Por. informacje hymnologiczne zawarte w *Evangelisches Gesangbuch*, nr 344. Johann Crüger jako jeden z wielu opracował ją czterogłosowo. Pomyłono więc autorstwo melodii z autorstwem opracowania.

<sup>23</sup> <http://www.eduteka.pl/doc/choral-protestancki> [dostęp: 16.12.2016].

<sup>24</sup> Melodie psalterza w opracowaniu czterogłosowym Claude’a Goudimela i tłumaczeniu niemieckim Ambrosiusa Lobwassera (profesora Uniwersytetu w Królewcu) zostały wydane w roku 1573 i przez długi czas rozpowszechnione były w Niemczech oraz nie pozostały bez wpływu na twórczość takich kompozytorów jak J. Crüger czy Landgraf Moritz von Hessen i innych.

Niech śpiew na - ro - dów brzmi na zie - mi;  
 chwal cu - dne I - mię Bo - ga, chwal!  
 On pra - gnie wszy - stko w nas prze - mie - nić,  
 niech głos, dźwięk stru - ny, pły - ną w dal!  
 Twe dzie - ła są cu - do - wne, Bo - że,  
 coś je u - two - rzył mo - cą swą,  
 a wro - gów swych zwy - cię - żyć mo - zesz,  
 przed Twą po - tę - gą sta - le drżą!

Oj - cze nasz, co je - steś w nie - bie!  
 Chcesz, a - byś - my wszy - scy sie - bie  
 ja - ko bra - cia mi - ło - wa - li  
 i jak dzia - ki Cię zwy - wa - li.  
 Nie - chaj serc i ust wo - ła - nie  
 znaj - dzie Twe u - po - do - ba - nie.

## Przykład 2.

Porównanie melodii z psalterza: *Nun saget Dank* (EG 294, ŚE 606 – z tekstem *Niech śpiew narodów*) z melodią *Vater unser im Himmelreich* (ERG 287, ŚE 613 – *Ojcie nasz co, co jesteś w niebie*)<sup>25</sup>. Podobieństwo pod względem rytmicznym widoczne jest zwłaszcza wtedy, gdy nuty wydrukowane są w układzie: po jednej linijce na wers. Jest to charakterystyczny i przejrzysty sposób notacji melodii tego typu.

## Izometria i melizmaty w chorale protestanckim

Dalsza część wskazuje na ciekawe zagadnienie wpływu praktyki wykonawczej na klasyfikację pieśni jako chorał:

Ch.p. w odróżnieniu od chorału gregoriańskiego, który w przeważnej mierze jest śpiewem solowym, odznacza się wielką prostotą; wyraża ją: [...] Izorytmia — zapis melodii pieśni za pomocą równych wartości muz. (z wyjątkiem nuty początkowej i końcowej każdego wiersza); jest to cecha ch.p., która stanowi jego najbardziej typowy wyróżnik. Melodie pieśni protest., były początkowo pod względem rytmicznym zróżnicowane, co stanowiło trudność zbiorowego ich wykonania, dlatego stopniowo wprowadzano w nich izorytmię.

Za moment, w którym proces ten został ostatecznie sfinalizowany, uważa się melodie zebrane w śpiewniku W.C. Briegella (*Das grosse Cantional*, Darmstadt 1687), chociaż wyraźne cechy tego procesu wykazują już melodie słynnego śpiewnika Crügera (*Praxis pietatis melica* 1640)<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> ERG – *Gesangbuch der Evangelisch-reformierten Kirchen deutschsprachigen Schweiz*, red. Friedrich Reinhardt, Verlag Basel, Theologischer Verlag, Zürich 1998.

<sup>26</sup> <http://www.eduteka.pl/doc/choral-protestancki> [dostęp: 16.12.2016].



Na początku pomyłone zostały pojęcia „izometrii” z „izorytmią”. Adekwatnym terminem jest **izometria**. Oznacza on, że rytm melodii został uproszczony i składa się w większości z równych wartości: ćwierćnut lub półnut, sporadycznie zawiera też ósemki. Dla wyjaśnienia sytuacji podane zostaną dwa przykłady tej samej pieśni w dwóch wersjach: oryginalnej i zmienionej (izometrycznej). Dla kontrastu wybrano pieśni powstałe w odmiennych kontekstach historycznych:

Freu dich sehr, o mei - ne See - le,  
und ver - giß all Not und Qual,  
weil dich nun Chris - tus der Her - re,  
ruft aus die - sem Jam - mer - tal.  
Aus Trüb - sal und gro - ßem Leid  
sollst du fah - ren in die Freud,  
die kein Ohr hat je ge - hö - ret,  
die in E - wig - keit auch wä - h - ret.

Ra - duj się, o du - szo mo - ja,  
3 gdyż cię Chry - stus, u - fność two - ja,  
nie pa - mię - taj nę - dzy swej,  
5 wo - ła z śmier - tel - no - ści tej.  
7 Z cier - pień, z bó - lu już masz iść,  
do ra - do - ści Pań - skiej wnijść  
9 i za - ja - śniec wie - czną chwa - łą,  
11 któ - rej o - ko nie - wi - dzia - ło.

### Przykład 3.

Porównanie melodii pieśni *Freu dich sehr o meine Seele* (EG 524, ŚE 932 - *Raduj się o duszo moja*), oryginalnej wersji rytmicznej z jej późniejszą – „wyrównaną” (izometryczną) wersją<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> *Freu dich sehr, o meine Seele* to pieśń, której tekst związał się na stałe z melodią Psalmu 42/43 *Psalterza Genewskiego (Comme un cerf altéré brame)*. Przykłady pochodzą z: *Evangelisches Gesangbuch* nr 524 i *Śpiewnika Ewangelickiego* nr 932.

"Zbudź - cie się", tak ci wo - ła - ją,  
Ob - lu - bie - niec twój nad cho - dzi,  
co w gro - dzie świę - tym straż trzy - ma - ją;  
zba - wie - nia dzień się w bla - skach ro - dzi,  
Sy - jo - nie, pół - noc! Po - rzuć sny!  
dzie - wi - ce ma - dre gdzie - cie wy?  
To On... O - cknij - cie się i  
weź - cie lam - py swe! Al - le - lu - ja!  
Już go - dów czas! Wzy - wa - ją was!  
Po - śpiesz - cie Pa - na wi - tać wraz!

"Zbudź - cie się", tak ci wo - ła - ją,  
Ob - lu - bie - niec twój nad - cho - dzi,  
co w gro - dzie świę - tym straż trzy - ma - ją;  
zba - wie - nia dzień się w bla - skach ro - dzi,  
Sy - jo - nie, pół - noc! Po - rzyć sny!  
dzie - wi - ce ma - dre, gdzie - ście wy?  
To On... O - cknij - cie się  
i weź - cie lam - py swe!  
Al - le - lu - ja! Już go - dów czas!  
Wzy - wa - ją was! Po - śpiesz - cie Pa - na wi - tać wraz!

#### Przykład 4.

Porównanie oryginalnej melodii pieśni Philippa Nicolai z roku 1599 *Wachet auf ruft uns die Stimme* (ERG 850, EG147, ŚE 282 – „Zbudźcie się”, *tak ci wołają*), z jej późniejszą – izometryczną wersją<sup>28</sup>.

Jeżeli za „najbardziej typowy wyróżnik” chorału protestanckiego uznamy izometrię (czyli zapis i wykonanie pieśni w równych wartościach), wówczas zbiory pieśni opracowywane w najprostszy czterogłosowy sposób z zachowaniem ich oryginalnej rytmiki (czyli np. zbiory powstałe na początku XVII wieku, m.in. Michaela Praetoriusa, Hansa Leo Hasslera, Melchiora Vulpiusa i wielu innych autorów, a więc tzw. „klasykę gatunku”) musielibyśmy wykluczyć z przynależności do pojęcia chorału protestanckiego. Oznaczałoby to, że dla klasyfikacji pojęcia znaczenie miałby też kształt melodii nadany jej w pewnym tylko okresie jej historii, wynikający z praktyki wykonawczej. Po XIX-wiecznej reformie chorału, na Zachodzie w kościołach zaczęto śpiewać pieśni ponownie w ich oryginalnej postaci rytmicznej. Rozpowszechnienie różnego rodzaju kultury chóralnej na przełomie XIX i XX wieku (*Singbewegung*) sprawiło, że również śpiew kościelny stał się żywy i artystycznie zadowalający. Czy pieśni tak śpiewane nie powinny być już nazwane chorałami?

<sup>28</sup> *Gesangbuch der Evangelisch-reformierten Kirchen deutschsprachigen Schweiz* oraz: Jerzy Klus *Melodyje pieśni kościelnych używanych w zborach ewangelickich na Szląsku* z roku 1886, nr 181.

Pewna bezradność w formułowaniu definicji polega więc, jak się wydaje, na braku uwzględniania chronologii wydarzeń. Ewangelicka pieśń kościelna w swej warstwie muzycznej ukazywała się w różnej postaci. Uogólniając nieco, można stwierdzić, że „chorał protestancki” w czasach przedbachowskich wyglądał inaczej niż w czasach pobachowskich, w wieku XX zaś przywracano pierwotny jego kształt.

Omawiana definicja dostarcza jeszcze więcej problemów związanych z logicznym pogodzeniem jej zakresu pojęciowego z pewnymi przejawami praktyki wykonawczej i konwencji opracowań artystycznych:

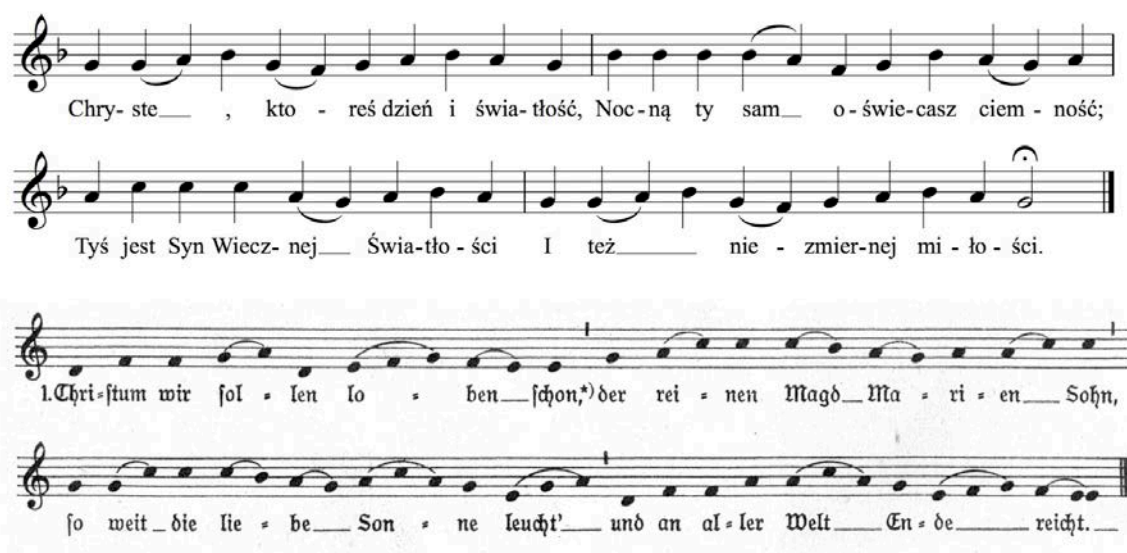
Ch.p. [...] odznacza się wielką prostotą; wyraża ją: [...] brak wszelkich ozdobników i melizmatów, typowych dla śpiewu solowego w chorale gregoriańskim, nadaje ch.p. wielką powagę. [...] Za najbardziej wykrystalizowaną postać ch.p. uważa się chorały luterańskie występujące w kantatach, pasjach i preludiach J.S. Bacha<sup>29</sup>.

Problem z powyższym fragmentem jest następujący: wiadomo, że pieśni ewangeliczne ogólnie odznaczają się prostotą (choć to w niektórych wypadkach jest względne), ale trudno uznać, że „brak w nich wszelkich melizmatów”. Niektóre pieśni są adaptacją melodii gregoriańskich i jako takie wykonywane były jednogłosowo, zachowując częściowo lub w całości swój kształt oryginalny wraz z melizmatyką, którą uwzględniano nawet w opracowaniach czterogłosowych. Oczywiście melizmatyka była też upraszczana. W XVI-wiecznych śpiewnikach wiele jest śpiewów zachowujących umiarkowaną melizmatykę, o czym świadczą chociażby kancjonały Jana Seklucjana i Walentego z Brzozowa. Oprócz pieśni znajdziemy tam responsoria, sekwencje, litanie i inne śpiewy, którym trudno odmówić idiomu chorału gregoriańskiego. Sytuacja pod tym względem wygląda nieco inaczej w obszarze tradycji luterańskiej niż kalwińskiej. W tej pierwszej muzyczna spuścizna średniowiecza była kontynuowana, w drugiej – śpiew został ułożony na nowo i rezygnacja z melizmatów wydaje się tu niemalże ścisłą regułą. Oczywiście również w Kościele luterańskim melizmatyka znika stopniowo w późniejszym okresie.

Całkowite pozbycie się tego składnika melodyki (lub pozbycie się pieśni zawierających melizmaty) dokonało się w czasach „upadku” muzyki kościelnej – w szczególności w drugiej połowie XVIII i w początkach XIX wieku, by potem, w XX wieku, powrócić znów do śpiewników ewangelickich.

---

<sup>29</sup> <http://www.eduteka.pl/doc/choral-protestancki> [dostęp: 16.12.2016].



Chry- ste , kto - reś dzień i świa- tłość, Noc- ną ty sam o- świe- casz ciem - ność;

Tyś jest Syn Wiecz- nej Świa- tło - ści I też nie - zmier- nej mi - ło - ści.

1. Chri- stum wir sol - len Io - ben schon,\*) der rei - nen Magd- Ma - ri - en Sohn,

so weit die lie - be Son - ne leucht' und an al - ler Welt En - de reich- t.

### Przykład 5.

Melodia pieśni *Christe qui lux es et dies* z kancjonału *Pieśni Chwał Boskich* Jana Zaremby (nr 39) oraz hymn: *A solis ortus cardine* (*Christum wir sollen loben schon*)<sup>30</sup>. Melodie te zachowują swój „idiom gregoriański”.

Wspomniane (w powyżej cytowanym fragmencie definicji) opracowania chorałów autorstwa J.S. Bacha – choć może najbardziej znane, nie są dobrym przykładem „typowej postaci” chorału protestanckiego. Wiele z nich wykazuje wprawdzie cechy wspomnianej izometrii, tzn. przeważa ruch ćwierćnotowy, jednak poszczególne głosy „wygładzane” są jeszcze za pomocą wprowadzania licznych melizmatów, które umieszczane są również w głosie najwyższym, czyli w melodii pieśni. W niektórych wypadkach melizmatyka jest na wskroś wyrafinowana i użycie amatorskie takich opracowań nie wchodzi w grę.

Opracowania Michaela Praetoriusa czy Hansa Leo Hasslera są całkowicie odmienne od opracowań Bacha, a jednak jedne i drugie nazywane są chorałem protestanckim<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Jan Zaremby, *Pieśni chwał boskich*, red. Jerzy Morawski, „Monumenta Musicae in Polonia”, PWM, Kraków 1989. *Chorgesangbuch. Geistliche Gesänge zu ein bis fünf Stimmen*, red. Richard Göll, Kassel 1952.

<sup>31</sup> W stosunku do kompozycji Michaela Praetoriusa pojęcie „chorał” używane jest np. w haśle encyklopedycznym: *Praetorius w Encyklopedii muzycznej PWM*, t. 8, Kraków 2004, s. 183.



w artystycznym współzawodnictwie – tworzyli do pieśni Gellerta, świadczą tylko, jak daleko odeszli oni wszyscy od chorału<sup>34</sup>.

W stosunku do repertuaru starszego, przedreformacyjnego, Schweitzer nie stosuje takich ograniczeń, a jego zdaniem pieśni oraz piosenki świeckie mają szansę być poddane „konwersji na luteranizm”, stając się pełnoprawnymi chorałami. Podaje on wiele tytułów pieśni, które za sprawą kontrafaktury wzbogaciły repertuar chorałowy. Melodie wartościowe i piękne, adaptowane do muzyki religijnej po prostu „stają się” w pewnym momencie chorałami:

[...] melodia [...] pojawia się jako melodia chorałowa do pieśni [...]. Melodie z innych krajów, jeśli tylko odznaczały się wdziękiem i pięknem, zatrzymywano na granicy i przerabiano dla nabożeństw ewangelickich [...]. Inne ludowe pieśni francuskie przeniknęły później do chorału niemieckiego przez Psalterz hugenocki [...]<sup>35</sup>.

Schweitzer nie dookreśla, na czym to „stanie się”, „pojawienie”, „przerobienie” miałyby dokładnie polegać. W jego rozumieniu melodia staje się więc chorałem z „nadania”, które dodatkowo uświęca upływ czasu: „Większość melodii świeckich, nobilitowanych przez kościół, umiała zachować nową rangę [...]. Trudno byłoby już rozpoznać w nich rysy świeckie, bo wiek użycza wszelkiej muzyce godności, która ją niejako uświęca”<sup>36</sup>.

### **Różnorodność gatunków i form**

Pojęcie „chorał protestancki” występuje także w literaturze niemieckojęzycznej – *protestantischer Choral*. W leksykonach czy encyklopediach termin ten definiowany jest zwykle pod hasłem *Kirchenlied*, czyli pieśń kościelna. Również ta nazwa nie jest całkiem adekwatna, ponieważ jako całościowe określenie dla tego gatunku pieśni (czyli pieśni kościelnej) zaczęło być używane dopiero w XIX wieku<sup>37</sup>. To, co dziś oznaczają pojęcia „chorał protestancki” bądź „ewangelicka pieśń kościelna”, nazywane było kiedyś jeszcze inaczej.

W pierwszych dziesięcioleciach reformacji pieśni zamieszczane w śpiewnikach zwano „pieśniami duchownymi” (niem. *Geistliche Lieder*)<sup>38</sup>. Na przykład pierwsze dwa wydania (1547 i 1550) polskiego luterńskiego śpiewnika Jana Seklucjana noszą tytuł *Pieśni duchowne a nabożne...*<sup>39</sup>. Konstytutywnym elementem tego pojęcia jest słowo śpiewane i jego wymiar

<sup>34</sup> Albert Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, tłum. Maria Kurecka, Witold Wirpsza, PWM, Kraków 1987, s. 29.

<sup>35</sup> Tamże, s. 26–27.

<sup>36</sup> Tamże.

<sup>37</sup> Helmut Lauterwasser, *Kirchenlied*, hasło w: *Lexikon der Kirchenmusik*, red. Günther Massenkeil, Michael Zywiiec, Laaber 2013, s. 620.

<sup>38</sup> Inne określenia: *Geistliche Lieder*, *Psalmen*, *Christliche Lieder*, *Geistliche* (lub *Christliche*) *Gesänge* czy *Kirchengesänge*.

<sup>39</sup> *Pieśni duchowne a nabożne nowo zebrane i wydane przez Jana Seklucjana*, Królewiec 1547.

duchowy (religijny). Nie obejmuje ono instytucji, czyli kościoła instytucjonalnego, który sankcjonowałby te pieśni w określony sposób.

Zależność pojęciowa pomiędzy pieśnią a kościołem istniała jednak równolegle od początku. Najstarszy przykład takiego powiązania pochodzi z agendy strasburskiej z roku 1525, w której mowa jest o „Kirchengesang”, czyli o śpiewie kościelnym<sup>40</sup>. W polskich drukach zależność taką widać w tytule słynnego kancjonału braci czeskich z roku 1554, w którym pojawiają się *Pieśni Duchowne Kościoła świętego*<sup>41</sup>.

Jako ewangelickie pieśni kościelne funkcjonują też inne, pierwotnie inaczej nazwane gatunki. Na początku XVII wieku do muzyki niemieckiej przeniknęły włoskie formy muzyki świeckiej. Przykładem może być przejście większej liczby utworów ze zbioru *Balletti* Giovanniego Giacomo Gastoldiego (1591). Do dziś w śpiewnikach zachowała się pieśń: *In dir ist Freude* (EG 398), która do polskiego repertuaru śpiewnikowego weszła dopiero ze *Śpiewnikiem Ewangelickim*, w przekładzie Tadeusza Sikory (*Radość jest w Tobie*, ŚE 817).

Canto  
A lie-ta vi-ta Amor ci in-vit-ta, Fa la la la la la la la, A lie-ta vi-ta

Quinto  
A lie-ta vi-ta Amor ci in-vit-ta, Fa la la la la la la la, A lie-ta vi-ta

Alto  
A lie-ta vi-ta Amor ci in-vit-ta, Fa la la la la la la la, A lie-ta vi-ta

Tenore  
A lie-ta vi-ta Amor ci in-vit-ta, Fa la la la la la la la, A lie-ta vi-ta

Basso  
A lie-ta vi-ta Amor ci in-vit-ta, Fa la la la la la la la, A lie-ta vi-ta

Ra-dóść jest w To-bie w cier-pie-nia do-bie, dro-gi Je-zu, Chrys-te nasz.  
Przez Cie-bie ma-my nie-bie-skie da-ry, Zba-wi-cie-lu, praw-dę masz!

W hań-bie po-mo-żesz, z wię-zów wy-zwo-lisz, kto u-fa To-bie, bu-du-je  
Do-broć Twa wzru-sza na-sze u-czu-czia, che-my w tym by-cie, na śmierć i

do-brze, prze-trwa przez wie-ki al-le-lu-ja!  
ży-cie być z To-bą, wiel-kim, al-le-lu-ja!

### Przykład 7.

Giovanni Giacomo Gastoldi *Alieta vita* oraz wersja religijna: *Radość jest w Tobie* ŚE 817 (niem. *In dir ist Freude*)<sup>42</sup>.

<sup>40</sup> *Lexikon der Kirchenmusik*, s. 620.

<sup>41</sup> *Cantional albo Księgi Chwał Boskich, to iest Pieśni Duchowne Kościoła świętego podług Ewangeliei y Prawdziwego Pisma świętego słożone a teraz s czeskiego języka na Polski przez Xiędza Walentego z Brzozowa nowo przełożone. W Królewcu Pruskim, 1554 r.*

<sup>42</sup> Giovanni Giacomo Gastoldi, *Balletti a cinque voci, con il suoi versi per cantare, sonare, & ballera; con una mascherata de cacciatori a sei voci, & un concerto depastori a otto* – Venezia, Ricciardo Amadino, 1591. *Śpiewnik Ewangelicki*, dz. cyt.

W XVII wieku pieśni religijne miały pierwotnie postać arii. Ariami nazwane są np. kompozycje Heinricha Alberta (1604–1651). Przykładem takiej formy może być jego pieśń: *Gott des Himmels und der Erden* – EG 445 (*Panie niebios oraz ziemi*, ŚE 482).

1. Pa - nie nie - bios o - raz zie - mi, Trój - je - dy - ny Bo - że nasz,  
słoń - ce, księ - życ stu - gi Twe - mi, dzień i noc w swej mo - cy masz.

5  
Wszy - stko co pod nie - bem trwa, u - trzy mu - je rę - ka Twa.

### Przykład 8.

Heinrich Albert – 5 głosowa aria: *Gott des Himmels und der Erden*<sup>43</sup>. Tekst wg *Śpiewnika Ewangelickiego* nr 482.

Nieco innym typem arii są kompozycje XVIII-wieczne w postaci melodii z basem cyfrowanym, np. melodia J. S. Bacha: *Ich steh am deinen Krippen hier* – EG 37 (*Przy twoim żłóbku stoję dziś*, ŚE 74).

Przy Two - im żłób - ku sto - ję dziś, Je - zu - sie, mo - je  
Przy - cho - dzę, by da - ro - wać Ci, coś da - wał mi ob -

4  
ży - cie.  
fi - cie. Więc przyj - mij me - go du - cha treść, od -

8  
wa - gę du - szy, ser - ce też, niech cie - szą Cię me da - ry!

### Przykład 9.

Aria *Ich steh am deinen Krippen hier*. Tekst: Paul Gerhard, przekład Tadeusz Sikora.

W okresie oświecenia pieśni zwane były też *Geistliche Oden* (ody duchowne – np. pieśni Christiana Fürchtegotta Gellerta)<sup>44</sup>.

Określenia te funkcjonowały równoległe z pojęciem „chorał” w zależności od zwyczajów nazewnictwa w danym regionie. Do dziś nie ma jednego obowiązującego kanonu. W różnych obszarach językowych na określenie gatunku muzycznego, jakim jest pieśń kościelna, używa się nazwy konkretnej formy lub typu. Np. w obszarze francuskojęzycznym – nie tylko w kościele reformowanym (kalwińskim), ale i luterańskim – wszystkie pieśni nazywane są psalmami, mimo iż

<sup>43</sup> *Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge*, tom 6, red. Eduard Bernoulli, Wiesbaden 1958.

<sup>44</sup> *Lexikon der Kirchenmusik*, s. 623.



psalm jest pewną kategorią pieśni. Podobnie jest w Skandynawii, gdzie używa się określenia „psalm” lub „salm”. W obszarze angielskojęzycznym pieśni nazywane są hymnami, a śpiewnik zwany jest „hymnalbook”, mimo iż hymn to tylko pewien typ pieśni.

### **Pieśń kościelna czy religijna?**

Szerszy zakres pojęciowy niż „pieśń kościelna” posiada określenie „pieśń religijna”. Z punktu widzenia hymnologicznego jest ono bardziej przydatne, ponieważ jego zakres pojęciowy obejmuje zarówno pieśni będące oficjalnym, zatwierdzonym repertuarem kościoła, jak i repertuar przeznaczony do pozakościelnych praktyk religijnych. Do praktyk takich należało np. muzykowanie domowe, tzw. Hausmusik<sup>45</sup>, prywatne czy wszelkiego rodzaju zgromadzenia związane z ruchami przebudzeniowymi (np. pietystycznymi). Twórczość pieśniowa, wyrosła na tym „okołokościelnym” gruncie, odgrywała ważną rolę w protestantyzmie, choć jej przynależność do oficjalnego repertuaru kancjonałów nie zawsze była oczywista, a granice klasyfikacji pieśni jako kościelnej były płynne i sporne.

Pytanie o to, które pieśni powinien właściwie zawierać śpiewnik kościelny, stało się szczególnie drażliwą kwestią w wieku XIX, kiedy to próbowano rozprawić się ze skutkami radykalnych reform śpiewnikowych okresu racjonalizmu (XVIII wiek). Wówczas powstały rozmaite koncepcje kryteriów klasyfikacji pieśni. Na konferencji w Eisenach (Eisenacher Kirchenkonferenz) w roku 1852, od czasu której rozpoczął się odwrót od koncepcji śpiewników racjonalistycznych, wypracowano repertuar 150 pieśni rdzennych (*Kernliedern*)<sup>46</sup>. Rozgraniczono wówczas pieśni typu przebudzeniowego oraz pieśni poranne i wieczorne od repertuaru rdzennego. Subiektywizm cechujący te pieśni nie odpowiadał reprezentowanemu tu pogładowi na pieśń kościelną, której miejscem jest nabożeństwo, a nie pozakościelne zgromadzenia i andachty domowe<sup>47</sup>.

Pieśni o charakterze chorału – obiektywne – służą zbiorowemu uwielbieniu Boga, pieśni duchowne zaś – subiektywne – związane są bardziej z religijną działalnością pedagogiczną,

---

<sup>45</sup> Repertuar śpiewników ewangelickich zawierał więc od dawna pieśni przynależące do różnych obszarów pobożności: tej „oficjalnej” – kościelnej i „prywatnej” – domowej. Jedną z pierwszych publikacji tego typu muzyki był zbiór Bartholomäusa Gesiusa (1555–1613) *Christliche Hauss=und Tisch=Musica...* z roku 1605. Po nim powstało wiele innych tego typu zbiorów. Dla pieśni domowych pojawiła się nawet specjalna rubryka, zwana „pasterstwem domowym”. Por. K. Hławiczka, *Lieder des Haushirtenums in polnischen Gesangbücher der 16. und 17. Jahrhunderts*, „Jahrbuch für Liturgie und Hymnologie”, 1969, t. 14, s. 149–152.

<sup>46</sup> *Deutsches Evangelisches Kirchengesangbuch in 150 Kernliedern*, wyd. 1, Stuttgart–Augsburg 1854. Koncepcja ta miała stać się wyznacznikiem dla późniejszej części wspólnej śpiewników wydawanych w poszczególnych landach. Jej pełną realizacją stał się dopiero śpiewnik EG wydany pod koniec XX wieku. Projekt z Eisenach opierał się na badaniach hymnologicznych, które w początkowym okresie rozkwitu ewangelickiej pieśni kościelnej (XIX w.) stały się miarą oceny pieśni.

<sup>47</sup> Christoph Albrecht, *Einführung in die Hymnologie*, wyd. 4, Göttingen 1995, s.123–124.

misyjną, chóralną i inną, mają funkcję utrzymania i propagowania religii, a także są nośnikami wartości chrześcijańskich:

Tak samo jak śpiew kościelny, będący głośną i powolną modlitwą całego zboru, przynależy do uwielbienia Boga, tak samo pieśni duchowne, szczególnie te które wprowadzone zostały do kościołów i szkół, a poprzez naukę na pamięć w dzieciństwie lub przez wielokrotne powtarzanie, są łatwym i bardzo skutecznym środkiem rozprzestrzeniania i zachowania religii oraz niesienia chrześcijańskiej wiedzy, poglądów, chrześcijańskich uczuć, decyzji, pocieszenia, nadziei i radości<sup>48</sup>.

### **Chorał w pobożności ewangelikalnej<sup>49</sup>**

Poszczególne repertuar pieśniowy mieszał się jednak ze sobą w zależności od lokalnych koncepcji i zwyczajów. Możliwe było również umieszczanie starszych pieśni kościelnych – chorałów, w zbiorach niebędących oficjalnymi kancjonałami. Przykładem takiego zbioru jest popularna w XX wieku w Kościele ewangelickim w Polsce *Harfa syjońska*. Powstała ona w środowisku Społeczności Chrześcijańskiej w Cieszynie (pierwsze wydanie w roku 1924)<sup>50</sup>. W przedmowie autor, Karol Hławiczka, znany polski hymnolog ewangelicki i działacz na rzecz tego ruchu, czyni rozróżnienie pomiędzy chorałem a pieśnią przebudzeniową:

Oprócz pieśni o charakterze przebudzeniowym wciągnięto do *Harfy* także polskie chorały z *Kancjonału śląskiego* Jerzego Heczki (1865) ze szczególnym uwzględnieniem pieśni z kancjonału Jerzego Trzanowskiego *Cithara Sanctorum*. Melodie do tych pieśni czerpano z *Choralnika* Jana Klusa oraz *Choralnika* Jana Winklera<sup>51</sup>.

W XIX wieku dominujące stały się jeszcze inne typy pieśni: pieśń misyjna, duchowne pieśni ludowe (*Geistliche Volkslieder*). Pieśni te powstawały intensywnie zwłaszcza po roku 1800 za sprawą racjonalizmu, który przyniósł emancypację literatury i wzrost znaczenia indywidualizmu treści poezji. Obok indywidualizmu, XIX-wieczną duchowną pieśń ludową charakteryzuje też silny

---

<sup>48</sup> *Württembergisches Gesangbuch, zum Gebrauch für Kirchen und Schulen von dem Herzoglichen Synodus nach dem Bedürfniss der gegenwärtigen Zeit eingerichtet*, Stuttgart 1791. Za: *Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte*, red. Christian Möller, A. Francke Verlag, Tübingen und Basel 2000, s. 204. Był to pierwszy śpiewnik okresu racjonalizmu w Wirtembergii.

„Gleichwie der Kirchengesang, dieses laute und langsame Gebet der ganzen Gemeinde, zur öffentlichen Anbetung Gottes gehört: also sind geistliche Lieder, besonders die in Kirchen und Schulen eingeführt, und in der Jugend oder durch den vielen Gebrauch meistens auswendig gelernt werden, ein leichtes und sehr wirksames Mittel, die Religion auszubreiten und zu erhalten, und christliche Einsichten und Kenntnisse, christliche Empfindungen, Entschlüsse, Tröstungen, Hoffnungen und Freuden zu befördern”.

<sup>49</sup> Ewangelikalizm, por. <https://pl.wikipedia.org/wiki/Ewangelikalizm>

<sup>50</sup> Społeczność Chrześcijańska powstała w Cieszynie i na Zaolziu jako wynik ruchu przebudzeniowego zapoczątkowanego w Walii w latach 1904–1905.

<sup>51</sup> Karol Hławiczka, przedmowa do: *Harfa syjońska*, Wydawnictwo Zwiastun, Warszawa 1965. Jest to drugie wydanie *Harfy syjońskiej* w wersji z nutami.

element romantycznej uczuciowości<sup>52</sup>. Pieśni takie umieszczano w dodatkach do kancjonałów, separując je od „kanonu” pieśni kościelnych, jednocześnie wychodząc naprzeciw lokalnym oczekiwaniom zborowników<sup>53</sup>. Przykład takiego dodatku znajduje się w *Kancjonale Ewangelickim* (zwanym też „górnos Śląskim”) Unijnego Ewangelickiego Kościoła, wydanym w Katowicach w roku 1931<sup>54</sup>. Dodatek ten zawiera 17 pieśni. Niektóre tytuły to: *Córko Syjońska*, *O błogosławiony*, *Cicha noc*, *Dziateczki*, *Jezu mój krasny*, *Czekaj Pana swego*, *Jam stęskniony* i inne. Dodatek kończy pieśń: *Wielki Boże, czcimy cię* (współczesne: *Boże wielki pełnyś chwał*, ŚE 369)<sup>55</sup>.

Podział na pieśni „kanoniczne” i na „duchowny ludowy” dodatek dokonany został tu głównie ze względu na treść pieśni, choć także w budowie niektórych melodii wyróżnić można cechy umożliwiające ich klasyfikację (w niektórych wypadkach możliwą nawet bez znajomości tekstu), np. repetycje prostego motywu w symetrycznym okładzie wersów w piosence dla dzieci (*Dziateczki*) czy wylewne uczuciowo skoki seksty (*Jam stęskniony*) charakterystyczne dla religijności emocjonalnej. Dla kontrastu zauważyć należy, że wśród duchowych pieśni ludowych są też takie, których charakter melodii określić możemy jako chorałowy. Pieśni takie, jak: *Boże Wielki*, *O Błogosławiony* czy nawet *Córko Syjońska* (tu pomijając fakt nietypowych dla chorału, wyjątkowo skomplikowanych melizmatów), posiadają ewidentnie uroczystą, dostojną, hymniczną melodykę. W stosunku do nich jednak zwyczajowo nie używa się określenia „chorał”.

### **Kiedy pieśń stała się chorałem?**

Termin „chorał” na określenie pieśni w języku narodowym zaczął pojawiać się pod koniec XVI wieku w Niemczech i w krajach skandynawskich. Geneza takiego określenia leżała prawdopodobnie w fakcie, że na początku reformacji, w czasach Lutera, śpiew zboru był prowadzony przez jednogłosowy *chorus choralis* (grupa wyodrębniona z polifonicznego *chorus figuralis*). Ponadto zbor wiernych i ich śpiew w Kościele luterańskim przybrał pozycję i znaczenie liturgiczne, jakie zajmował w Kościele rzymskokatolickim chór (*chorus choralis*) i jego śpiew łaciński (chorał gregoriański). Wobec faktu, że w XVII wieku powstało bardzo dużo muzyki religijnej (duchowej) wokalne, niezwiązanej z liturgią (np. *Andachtslieder*, *Geistliche Arien*), określenie chorał coraz mocniej odnosiło się do śpiewów liturgicznych, czyli tych śpiewanych w kościołach i zamieszczanych w oficjalnych śpiewnikach, przy czym repertuar ten mieszał się

<sup>52</sup> *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch*, z. 5, s. 18–19.

<sup>53</sup> Tradycja publikowania dodatków regionalnych kontynuowana jest do dziś w śpiewnikach niemieckich. W *Śpiewniku Ewangelickim* (ŚE) zrezygnowano z takiego podziału.

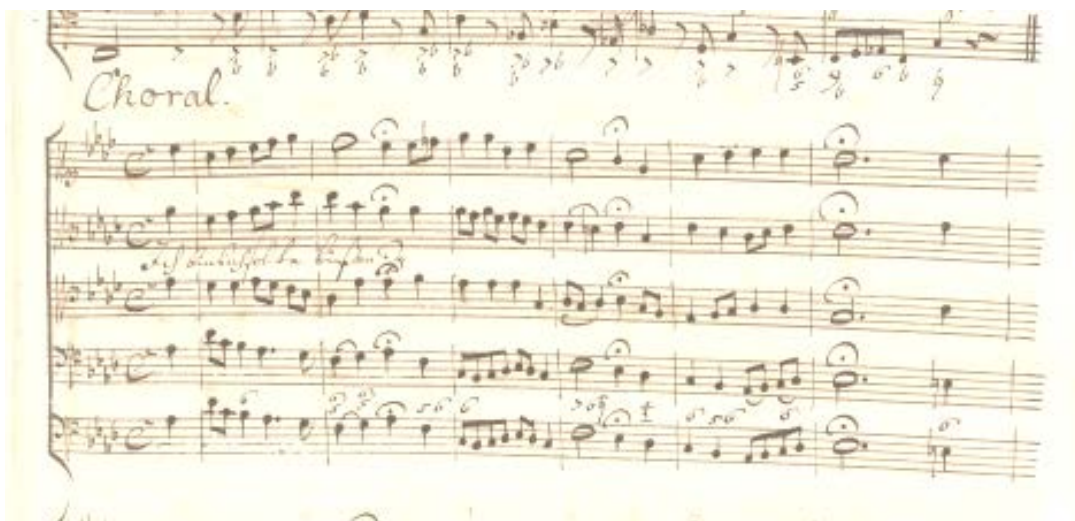
<sup>54</sup> *Nowy Śpiewnik Ewangelicki czyli Kancjonał dla zborów Unijnego Ewangelickiego Kościoła*, Katowice 1931.

<sup>55</sup> Wszystkie wymienione pieśni znalazły swe miejsce w *Śpiewniku Ewangelickim* z 2002 roku.

z czasem i również arie przyjmowano do śpiewników i śpiewano na wzór chorału<sup>56</sup>. Sytuację tę dokładnie opisuje Friedrich Blume:

[...] akompaniament organowy do pieśni śpiewanych przez zbór pojawia się dopiero w XVII wieku. Gdy zborownicy śpiewali, robili to zawsze chorałowo [choral], to znaczy jednogłosowo i bez akompaniamentu (przez co później – błędnie, ale do dziś w użyciu – słowo „chorał” oznaczać zaczęło pieśń; chorał z pochodzenia jest śpiewem gregoriańskim lub jego ewangelickim przekształceniem, zaś śpiewanie „choral” lub „choraliter” oznacza rodzaj śpiewu jednogłosowego w przeciwieństwie do śpiewu „figuralnego”. Nie oznacza ono samego utworu wokalnego<sup>57</sup>.

Pojęcie „śpiewania chorałowego” [des Choral Singens] przeszło z absolutnej jednogłosowości na jednogłosowość akompaniowaną; słowo „chorał”, oznaczające pierwotnie liturgiczny śpiew od ołtarza w wykonaniu jednogłosowym, stało się stopniowo nazwą wykonywanej przez zbór pieśni, która z natury jest jednogłosowa, teraz jednak również wykonywana z akompaniamentem. Odtąd w wielu śpiewnikach, jak np. u L. Osiandera, nazywa się to tak: „opracowane w ten sposób, aby cały zbór chrześcijański mógł uczestniczyć w śpiewie”<sup>58</sup>.



#### Przykład 10.

Chorał *Ich bins ich sollte Büsen*. Fragment rękopisu *Pasji według św. Mateusza* J.S. Bacha. W partyturach kompozycji wokalnie-instrumentalnych J.S. Bacha pieśni oznaczane były jako „Choral”.

<sup>56</sup> Marshall Robert L., *Chorale*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 4, ed. S. Sadie, Oxford, 2001.

<sup>57</sup> Friedrich Blume, dz. cyt., s. 40. „[...] die Orgelbegleitung zum Gemeindelied kommt erst im 17. Jahrhundert auf, und wenn die Gemeinde sang, so sang sie eben stets «choral», das heißt einstimmig und unbegleitet (wovon später, durchaus mißverständlich, aber bis heute gebräuchlich, das Wort Choral auf das Lied selbst übergegangen ist; der «Choral» ist von Hause aus der gregorianische Gesang bzw. seine evangelische Umformung, und «choral» oder «choraliter» singen bezeichnet die einstimmige Art des Singens im Gegensatz zum «figuralen», das heißt mehrstimmigen Gesang, nicht das Gesangsstück selbst)”.

<sup>58</sup> Tamże, s. 84. „Der Begriff des «Choral Singens» geht von der absoluten Einstimmigkeit auf begleitete Einstimmigkeit über; das Wort «Choral», ursprünglich den liturgischen Altargesang und seinen einstimmigen Vortrag bezeichnend, wird allmählich zum Namen des seiner Natur nach zwar einstimmig, aber nun auch mit Begleitung, vortragbaren Gemeindelides. Von nun an heißt es in vielen Gesangbuchtiteln wie etwa bei L. Osiander: «so gesetzt, daß eine ganze christliche Gemeinde durchaus mitsingen kann»”.

## Chorał – najwolniejsza z kompozycji

Pieśni zamieszczane w pasjach, kantatach i oratoriach J. S. Bacha nazywane są chorałami. W tym czasie ich pierwotny, oryginalny kształt rytmiczny uległ zmianie, o czym już wspomniano powyżej. Notowano je w równych wartościach i w przypadku śpiewu nieartystycznego – czyli śpiewu zboru – wykonywano bardzo powoli, zaś fermaty przetrzymywano tak długo, iż konieczne było wstawianie krótkich łączników organowych pomiędzy kolejnymi wersami. Łączniki te umieszczano właśnie w miejscu fermat. W wielu choralnikach<sup>59</sup> z tego czasu zamieszczano nawet tego typu wstawki:

60 // 58. Allein Gott in der Höh' sei Ehr' — a. Nikolaus Decius, 1530 Prediger in Stettin.

### Przykład 11.

Chorał *Allein Gott in der Höh* w choralniku z roku 1847<sup>60</sup>. Opracowanie zawiera wstawki organowe grane pomiędzy wersami

Powstały też artystyczne kompozycje organowe nawiązujące do tej praktyki. Odpowiednie modele znajdziemy w twórczości J.S. Bacha.

<sup>59</sup> Choralnik – zbiór prostych 4-głosowych akompaniamentów przeznaczonych głównie na instrument klawiszowy. Choralniki wydawane były równoległe ze śpiewnikiem jako uzupełnienie i pomoc dla organistów.

<sup>60</sup> *Choralbuch, harmonie nach Hiller, nebst einigen neuen Chorälen, mit vierstimmigen Zwischenspielen von Johann August Zechel*, Lausigk 1847.

Allein Gott in der Höh' sei Ehr'.



**Przykład 12.**

J.S. Bach, chorał organowy *Allein Gott in der Höh*, BWV 715<sup>61</sup>.

Z czasem chorał stał się najwolniejszą z możliwych kompozycji. W choralniku wydany w Stuttgarcie w roku 1799, przynależącym do cytowanego powyżej śpiewnika (przypis 37), jego wydawcy zamieścili obszerny wstęp pozwalający na wgląd w stronę muzyczną ówczesnego śpiewu kościelnego:

Chorał to najprostszy i najwolniejszy śpiew, jaki można sobie wyobrazić. Ta prostota i powolność nadają mu nie tylko uroczysty charakter i godność, ale też najbardziej uznaną zdolność do tego, by być odśpiewanym przez masę ludzi, mimo iż we właściwym rozumieniu wykonanie takie nie jest muzykalne<sup>62</sup>.

Również ten cytat świadczy o roli praktyki wykonawczej w nazywaniu pieśni chorałami. Chorał to nie tylko szczególny rodzaj pieśni, ale też pieśń wykonana w określony (powolny, dostojny, uroczysty, religijny) sposób. Pieśni te charakteryzuje zapis w długich wartościach sugerujących takie (powolne) wykonanie, bardzo prosta rytmika (prawie same półnuty lub ewentualnie

<sup>61</sup> *Bach-Gesellschaft Ausgabe*, t. 40, red. Ernst Naumann, Leipzig 1893.

<sup>62</sup> „Der Choral ist der einfachste und langsamste Gesang, der nur gedacht werden kann. Diese Einfachheit und Langsamkeit aber gibt ihm nicht nur die höchste Feierlichkeit und Würde, sondern auch die anerkannteste Tauglichkeit, von einer sehr zahlreichen Mende Volks, wenn es gleich im eigentlichen Verstande nicht musikalisch ist, abgesungen zu werden”. *Vollständige Sammlung theils ganz neu componierter, theils verbesserter, vierstimmiger Choralmelodien für das neue Württembergische Landesgesangbuch. Zum Orgelspielen und Vorsingen in allen vaterländischen Kirchen und Schulen ausschließend, gnädigst verordnet*. Stuttgart 1799. Cyt za: *Kirchenlied und Gesangbuch*, s. 208. Wydawcami choralnika byli: ksiądz Johann Friedrich Christmann i dyrektor muzyczny, Justin Heinrich Knecht.



ćwierćnuty), prosta melodyka: diatonika, niewiele skoków interwałowych itp. Takie rozumienie pojęcia „chorał” przyniósł wiek XVIII i XIX. Stan ten był wynikiem przemian, które dotknęły Kościół pod wpływem racjonalizmu. Wówczas to zredukowano praktykę wykonawczą muzyki kościelnej do modelu: śpiew zboru z akompaniamentem organów, zredukowano liczbę używanych melodii do niewielu, które „obsługiwały” wiele tekstów. Śpiewniki wydawano bez nut, a choralniki dostarczały harmonizacji, które w większości wykonywali amatorzy. Czas ten określa się jako upadek muzyki kościelnej. Z tym kontekstem najbardziej związane jest opisane powyżej rozumienie pojęcia „chorał”.



### Przykład 13.

Felix Mendelssohn-Bartholdy: „chorał” z 6 sonaty organowej. W XIX i XX wieku kompozycja zwana „chorałem” wyglądała zwykle w ten sam sposób: zawierała wolny ruch półnutowy w takcie 4/4.

1) Za nama, wódsz nas Chrystus udwi, Za nama wozpy abrodca - nie  
 Siebie zaprzeć się go - towi, Pojókcie na sa - wota - nie

2) Jan jest światłóć, ja swam świes, Swista eno - ty pómó - ciesz,  
 W tym, kto do mnie przyjdzie, wzmocet Włóst i moc nad ciemno - ciesz,

3) Serce me po - do - ry pětne, Dwoa pětne młóst - ciesz,  
 Zaure usta me ne - telne, I wdziernej sa, richos - ciesz;

### Przykład 14.

Jan Gawlas, chorał jako „melodia kościelna”.

## Chorał w muzyce artystycznej

Wiele chorałów śpiewanych jest od kilkuset lat i na przestrzeni dziejów wykorzystywano je na różne sposoby w muzyce artystycznej. Pod względem stylistyki pieśń kościelna w podwójnym sensie stanowi odzwierciedlenie rozwoju muzyki. Po pierwsze faktura danej pieśni orientuje się zazwyczaj na aktualny styl muzyczny, po drugie sama pieśń od początku staje się podstawą opracowań muzycznych. Tu nie da się przecenić faktu, że przez wieki Kościół luterański przejmował bez skrupowania najnowsze kierunki, podczas gdy katolicki zwykle trwał przy starej tradycji<sup>63</sup>.

W XVI wieku pieśni opracowywano wielogłosowo, dominującą formą był motet pieśniowy, czy tzw. pieśń tenorowa, w której melodie pieśni umieszczano w tenorze. Opracowania tego typu wykorzystano jeszcze w *Psalterzu Genewskim*, który w całości opublikowano w roku 1562. W XVII wieku zarówno tekst, jak i melodia były podstawą komponowania muzyki koncertującej. Jako przykład wskazać można *Geistliche Konzerte* Heinricha Schütza.

Chorał opracowywano też czysto instrumentalnie. Największy XVII-wieczny zbiór opracowań z *cantus firmus* to *Tabulatura Nova* Samuela Scheidta<sup>64</sup>. Twórczość kompozytorów tzw. szkoły północnoniemieckiej w XVII wieku (głównie twórczość organowa), opiera się prawie wyłącznie na chorałach i można powiedzieć, że ma charakter konfesyjny – luterański. W muzyce XVIII wieku ogólnie znany jest fakt wykorzystania chorału (zarówno tekstu, jak i melodii) w kompozycjach kantatowo-oratoryjnych i organowych J. S. Bacha. W muzyce organowej pojęcie „chorał” oznacza artystyczne opracowanie pieśni religijnej.

W instrumentalnych opracowaniach chorałowych melodie pieśni występują zwykle w długich, równych wartościach (*cantus planus*). Melodia jest swojego rodzaju zasobem dźwiękowym i na jej tle „rozgrywa się” dana forma opracowania, np. motet, fuga, duet itp. Być może ten sposób potraktowania *cantus firmus* (jako długie, równe wartości) wpłynął na późniejsze rozumienie pojęcia chorału.

---

<sup>63</sup> *Lexikon der Kirchenmusik*, s. 620.

<sup>64</sup> Warto w tym kontekście wspomnieć o tym, że niemalże sto lat wcześniej, największy XVI-wieczny zbiór muzyki klawiszowej, *Tabulatura Jana z Lublina*, zawiera opracowania hymnów i pieśni znanych z późniejszego ich wykorzystania w ewangelickiej muzyce artystycznej. Należą do nich: *Dies est Laetitiae*, *Ave hierarchia*, *Patris Sapientia*, *De profundis* – z melodią M. Lutra. Brak jednak opracowań mówiących o ewentualnym wpływie reformacji na repertuar tej tabulatury.



### Przykład 15.

Samuel Scheidt, *Gelobet seist du Jesu Christ*, Tabulatura Nova II. Melodia chorału umieszczona jest w sopranie. Można wykonać ją na pedale na głosie 2’.

### Charakter chorałowy

W nowszym zastosowaniu, w teorii muzyki, używane są określenia odwołujące się do nazwy „chorał” i mowa jest o „charakterze chorałowym, elemencie chorałowym, chorałowej myśli”, „chorałowio zabarwionym temacie” czy „chorale artystycznym”<sup>65</sup>. Ekstremalnie powolny śpiew zboru z pewnością był podstawą powstania tych skojarzeń. Określenia te dotyczą fragmentów utworów kompozytorów takich, jak: L. van Beethoven, F. Mendelssohn-Bartholdy, F. Liszt, J. Brahms, A. Bruckner, G. Mahler i inni. Dzieje się tak ze względu na następujące cechy danych fragmentów: powolna, uroczysta diatoniczna melodyka w prostych rytmach, zazwyczaj skromna akordowa harmonizacja często powierzana instrumentom dętym, ogólne wrażenie czegoś archaicznego:

[...] niezależnie od liturgii, pisano niejednokrotnie chorały, czyli utwory o uroczystym nastroju, jako formy instrumentalne, przeznaczone czy to na organy, czy na fortepian, i nadawano im tytuł chorału, jakby dla podkreślenia ich charakteru wyrazowego [...]<sup>66</sup>.

W XIX wieku chorał protestancki stał się ważnym wyróżnikiem i jednocześnie składnikiem twórczości kompozytorskiej Felixa Mendelssohna-Bartholdy’ego, gdzie – warto zaznaczyć – używany jest również w kompozycjach świeckich i kameralnych.

<sup>65</sup> H. Müller, *Choralbearbeitung*, w: MGG, s. 827.

<sup>66</sup> Józef W. Reiss, *Mała encyklopedia muzyki*, red. Stefan Śledziński, PWN, Warszawa 1960, s. 110.

The image displays a musical score for Felix Mendelssohn-Bartholdy's Trio c-moll op. 66, Finale. It is organized into three systems, each consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The first system shows the vocal line with dynamics like *pizz.*, *dim.*, and *pp*, and the piano accompaniment with *dim.* and *pp*. The second system features a piano solo with dynamics like *cresc.*, *p*, and *arco*. The third system continues the piano solo with dynamics like *dim.*, *sf*, *p*, and *pp*.

### Przykład 16.

Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Trio c-moll* op. 66, *Finale*. Mendelssohn wprowadza fragment chorałowy, którego początek sugeruje melodię *Gelobet seist du, Jesu Christ*, później jednak używa motywiki niezwiązanej z żadnym konkretnym chorałem.

W solowej muzyce fortepianowej XIX wieku wykorzystanie fragmentów chorałowych występuje dość powszechnie. Robert Schumann zamieścił nawet cały chorał – bez podania tytułu – w *Album für die Jugend*. Chodzi tu o wspomnianą już pieśń *Freu dich sehr, o meine Seele*.



**Przykład 17.**

Robert Schumann, *Album für die Jugend* op. 68, cz I. *Ein Choral*. W części II występuje on jako *Figurierter Choral*.

W końcu XIX wieku Max Reger tworzył słynne fantazje chorałowe na organy, będące poematami symfonicznymi, których materiał muzyczny oparty był na melodii chorałów, a ich tekst stanowił program. Kolejne zwrotki wpisane były w odpowiednich miejscach w nutach, a muzyka ilustrowała treść chorału. To właśnie treść chorałów protestanckich stała w centrum zainteresowania Regera: „Protestanci nawet nie wiedzą, jaki muzyczny skarb posiadają w swoich chorałach”<sup>67</sup>. Chorał występował u niego również w sensie przenośnym i był podstawą całej jego twórczości: „Czy nie zauważył pan jeszcze, jak we wszystkich moich dziełach pobrzmiewa chorał: *Wen ich einmall soll scheiden?*”<sup>68</sup>.

<sup>67</sup> „Protestanten wissen gar nicht, welch musikalischen Schatz sie an ihren Chorälen besitzen”. Cytaty podane za: Helmut Wirth, *Reger*, Reinbeck 1973.

<sup>68</sup> „Haben Sie noch nicht bemerkt, wie durch alle meine Sachen der Choral hindurchklingt: Wenn ich einmal soll scheiden”. Tamże. „Wenn ich einmal soll scheiden” – to pierwszy wers dziewiątej zwrotki pieśni Paula Gerharda: *O Haupt voll Blut und Wunden* (*O głowo, coś zraniona*, ŚE 142).

53

### Przykład 18.

Max Reger, fantazja chorałowa *Wie schön leuchtet der Morgenstern* op. 40. Tekst melodii chorału notowany jest nawet wtedy, gdy tekst nutowy oddala się od właściwych dźwięków chorału.

### Chorał – choralnik

„Chorałem” zwane są też zbiory prostych, czterogłosowych (w fakturze *nota contra notam*) opracowań pieśni. Wcześniej zacytowano już fragment definicji, w której pomyłono twórcę melodii z twórcą opracowania czterogłosowego, co świadczy o pewnej dezorientacji w tej zawilej materii. Innym przykładem podobnej pomyłki jest definicja zamieszczona w *Wielkiej encyklopedii powszechnej PWN*, gdzie ewidentnie pomyłono pojęcie pieśni (jako połączenia melodii i tekstu) z opracowaniem czterogłosowym takiej melodii (harmonizacją): „Źródłem melodii ch.p. była także twórczość wybitnych ówczesnych kompozytorów (H.L. Hassler, S. Scheidt i in)”<sup>69</sup>. Stwierdzenie to zawiera dwa błędy, ponieważ Hassler i Scheidt nie byli kompozytorami współczesnymi reformacji (w podanym fragmencie mowa o czasach Lutera) ani nie tworzyli pieśni kościelnych. Natomiast są znakomitymi przedstawicielami mistrzowskich, artystycznych opracowań pieśni.

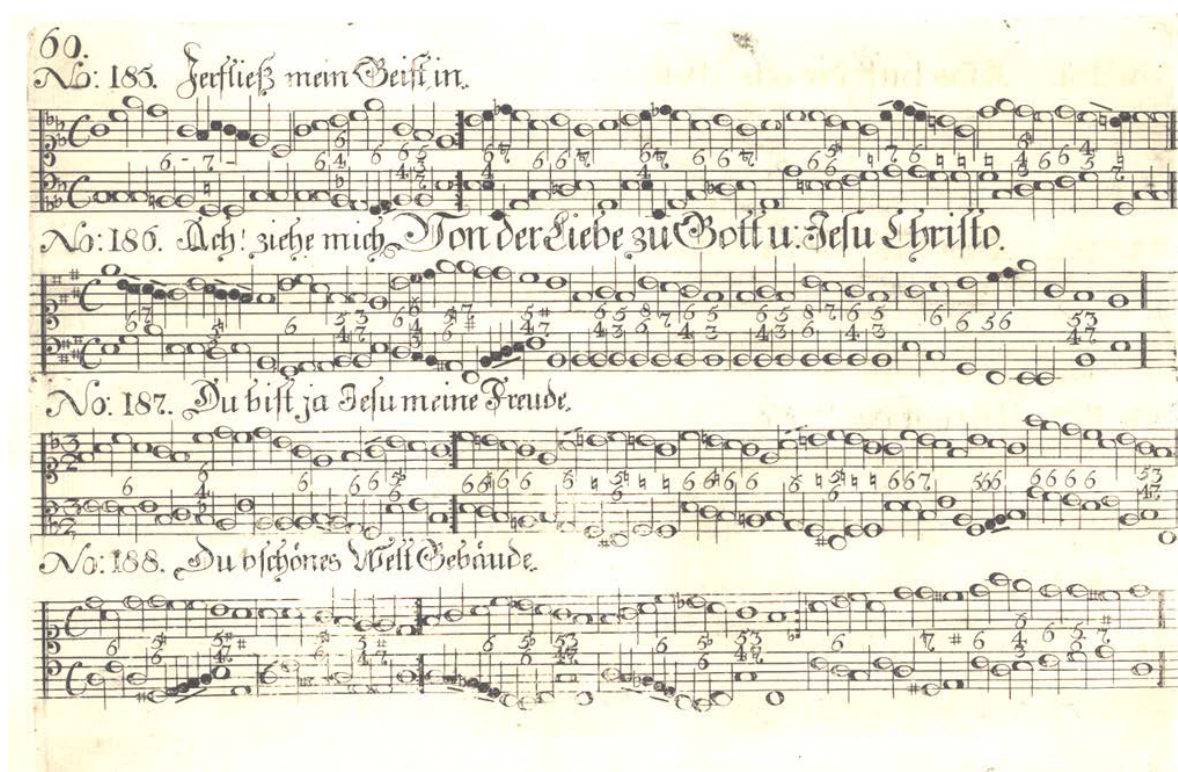
Typ opracowania, o którym mowa, w odniesieniu do pieśni XVI- i XVII-wiecznych, nazywa się „Kantionalsatz”<sup>70</sup>. W Kościele katolickim (na Górnym Śląsku i Śląsku Opolskim) pojęcie „chorału” ogólnie oznacza akompaniamenty organowe. Zbiory: *Chorał Śląski* czy *Chorał Opolski* są zbiorami pieśni zharmonizowanych dla użytku organistów kościelnych. Opracowany tam został repertuar stary, jak również współczesny. W Kościele ewangelickim dla adekwatnych zbiorów

<sup>69</sup> *Wielka encyklopedia powszechna PWN*, tom 2, PWN, Warszawa 1963, s. 924.

<sup>70</sup> Nazwa pochodzi stąd, że opracowania tego typu często publikowano w kancjonałach.

używane jest pojęcie „choralnik”. Jest to zbiór akompaniamentów do pieśni publikowanych w aktualnym oficjalnym śpiewniku.

Od drugiej połowy XVII wieku w Kościołach ewangelickich śpiewnikom towarzyszyło wydawanie choralników. Za pierwszy taki zbiór chorałów w układzie czterogłosowym, przeznaczonych na organy, bez tekstu, uznać można *Goerlitzer Tabulaturbuch* Samuela Scheidta z roku 1650. Jest on jednak zbiorem specyficznym ze względu na dużą ilość figuracji w głosach. Kolejnym chronologicznie zbiorem był *Choral Gesang=Buch*, którego autorem jest Daniel Speer z Weiblingen, z roku 1692. Zapoczątkował on serię choralników wydawanych w postaci dwugłosowej (melodia i bas cyfrowany)<sup>71</sup>. Choralniki miały szczególne znaczenie zwłaszcza wtedy, gdy śpiewniki wydawano bez zapisu nutowego. Wówczas stanowiły one jedyny nośnik melodii i pomoc dla organistów.



#### Przykład 19.

Johann Balthasar Reimann, *Sammlung alter und neuer Melodien Evang. Lieder*, Hirschberg 1747. Przykład zdobionego wydania choralnika, w którym pieśni notowano jako sopran (melodia) z linią basu cyfrowanego.

Choralniki są przedłużeniem tradycji tworzenia opracowań typu „Kantionalsatz”. Niektóre z nich, zwłaszcza te wydawane od XIX wieku, posiadają mocno rozszerzony aparat naukowy i bywają znakomitym źródłem informacji hymnologicznych, takich jak informacje o pochodzeniu melodii i ich autorów, a także o źródłowych harmonizacjach pieśni.

<sup>71</sup> Por. Werner Arno, *Vier Jahrhunderten im Dienste der Kirchenmusik*, Olms, Hildesheim 1979.

Na koniec należy zadać pytanie o przyszłość pojęcia „chorał protestancki”. Wydaje się, iż możliwe są dwa scenariusze: całkowite jego zaniechanie (jako terminu zbyt niejasnego czy mocno dyskusyjnego) albo jego ponowne zdefiniowanie (z uwzględnieniem całego kontekstu pięciowiekowej tradycji śpiewów Kościołów protestanckich).

## ANEKS

### 1. Polskie publikacje, w których autorzy posługują się określeniem „chorał protestancki”

Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Kantata (Kantata protestancka), Pasja, Oratorium*, hasła w: *Wielkie formy wokalne*, PWM, Kraków 1984.

(W publikacji tej pojęcie „chorał protestancki” nie jest używane wprawdzie w całości, a stosowany jest tylko termin „chorał” jako określenie „pieśni”).

Dziębowska Elżbieta, *Jan Sebastian Bach*, hasło w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, Kraków 1979, s. 145.

Jasiński Tomasz, *Praetorius Michael*, hasło w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, Kraków 1979, s. 183.

Mazurkiewicz Roman, *O melodiach kancjonałów Jana Seklucjana z 1547 i 1559 roku. Przyczynek do dziejów chóralu protestanckiego w Polsce*, PWM.

Pociej Bogdan, *Posłowie*, w: Albert Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, PWM, Kraków 1987, s. 680.

(Pociej używa równorzędnie określenia „chorał protestancki” i „chorał luterański”).

Teske Andrzej A., *Słowo od tłumacza*, w: Alfred Dürr, *Kantaty Jana Sebastiana Bacha*, Polihymnia, Lublin 2004.

Teske Armin, Teske Andrzej A., *Przedmowa od tłumaczy*, w: *Teksty kantat Jana Sebastiana Bacha w polskim przekładzie*, Polihymnia, Lublin 2004.

Zavarsky Ernest, *Jan Sebastian Bach*, tłum. Maria Erhardt-Gronowska, PWM, Kraków 1985, s. 172–173.

### 2. Polskie publikacje zawierające definicje pojęcia „chorał protestancki”

*Encyklopedia Gazety Wyborczej*, tom 3, Agora, Kraków 2005. Hasła encyklopedyczne opracowane przez Wydawnictwo Naukowe PWN.

*Encyklopedia muzyki PWN*, red. Andrzej Chodkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.

*Encyklopedia powszechna PWN*, red. Włodzimierz Kryszewski, wydanie trzecie, PWN, Warszawa 1983.

*Encyklopedia RMFclassic* (<http://www.rmflclassic.pl/encyklopedia/chora-protestancki.html>), hasło podane za PWN [dostęp: 16.12.2016].

Habela Jerzy, *Słowniczek muzyczny*, PWM, Kraków 1983.

*Podręczna encyklopedia muzyki kościelnej*, oprac. ks. Gerard Mizgalski, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań 1959.

Reiss Józef W., *Mała encyklopedia muzyki*, red. Stefan Śledziński, PWN, Warszawa 1960.

*Wielka encyklopedia powszechna PWN*, tom 2, red. Bogdan Suchodolski, PWN, Warszawa 1963.

### 3. Pełny tekst definicji pojęcia „chorał protestancki”

Reiss Józef W., *Podręczna encyklopedia muzyki*, Wiedza–Zawód–Kultura Tadeusz Zapiór, Kraków 1949, s. 99.

Chorał ewangelicki – oficjalny śpiew Kościoła protestanckiego, wprowadzony przez Marcina Lutra, muzycznie opracowany przez Joh. Waltera, który brał gotowe melodie ze śpiewów Kościoła katolickiego, z pieśni różnych odcieni dyssydenckich, zwłaszcza pieśni Biczowników, Husytów i Waldensów lub z pieśni nabożnych, a nawet świeckich ludowych. Początkowo śpiewano te pieśni jednogłosowo, czyli unisonowo, później zaś J. Walter i współpracownik jego Ludwik Senfl ułożyli śpiewy ewangelickie na 4 głosy mieszane w najprostszej formie homofonicznej, nota contra notam, a więc akordowo, przy czym melodię powierzano po największej części sopranowi czyli najwyższemu głosowi, a nie tenorowi, jak to było w polifonicznej muzyce Kościoła katolickiego; dzięki tej uproszczonej technice wielogłosowego opracowania mogła gmina brać zbiorowy udział w śpiewie. Pierwszy zbiór chorałów w układzie 4-głosowym wydał J. Walter, pt. „Das geistliche Gesangs-Büchlein” (1524, w Wittenberdze); reprezentacyjnym chorałem ewangelickim został psalm 46, „Deus noster refugium” (w tłum. niem.: „Ein feste Burg ist unser Gott”);

wspaniała jego melodia jest parafrazą melodii „Gloria” ze mszy „De Angelis”; początkowo recytowano ją na wzór gregoriański, później dopiero nadano jej schematyczną formę, ujmując ją w takt cały, jak to zresztą uczyniono z większością chorałów, w których rytm trójmiarowy należy do zjawisk dość rzadkich. Melodii tego chorału użył G. Meyerbeer w „Hugenotach” (1836). Niemiecki chorał protestancki przejęli w XVI w. dyssydenci polscy i za wzorem ewangelików w Niemczech wydawali u nas liczne zbiory pieśni nabożnych z tekstem polskim; również popularne były wśród dyssydentów polskich chorały kalwinistów francuskich, zwłaszcza psalmy z melodiami Claude Goudimela (ob. kancjonały).— Muzyka niemiecka Kościoła ewangelickiego rozwinęła bogate formy oparte na chorale; należą do nich: prelud chorałowy czyli „Choral Vorspiel” i wariacje chorałowe na organy oraz wokalna kantata chorałna; formom tym nadał najwyższe wydoskonalenie J. S. Bach. — Niezależnie od liturgii pisano niejednokrotnie chorały, czyli pieśni o uroczystym nastroju, jako formy instrumentalne, przeznaczone czy to na organy, czy na fortepian; do najbardziej znanych kompozycji tego rodzaju należy przede wszystkim Prelud, chorał i fuga na fortepian Cèsara Francka i jego trzy chorały organowe z 1890.



#### 4. Pełny tekst definicji pojęcia „chorał protestancki” dostępny w serwisie<sup>72</sup>:

<http://www.eduteka.pl/doc/choral-protestancki> [dostęp: 16.12.2016]

##### *Chorał protestancki*

Pieśni kościelne Kościołów protest., zwł. Kościoła ewangelicko-ugsburskiego, przeznaczone do wspólnego śpiewu całego zboru, które obok głoszenia ewangelii stały się jedną z istotnych części składowych nabożeństw ewang.; typowość ch.p. zawarta jest zarówno w kształcie poetyckim tekstu, jak i w melodyce przystosowanej do śpiewu zbiorowego; za najbardziej wykrystalizowaną postać ch.p. uważa się chorały luterskie występujące w kantatach, pasjach i preludiach J.S. Bacha. Ch.p. w odróżnieniu od chorału gregoriańskiego, który w przeważnej mierze jest śpiewem solowym, odznacza się wielką prostotą; wyraża ją:

1. Stroficznosc — pieśni ch.p. składają się z kilku lub kilkunastu regularnych zwrotek o rymujących się wierszach, śpiewanych na tę samą melodię; wyrażają treść rel. w sposób obiektywny (podmiot zbiorowy — „my”) lub subiektywny (podmiot jednostkowy — „ja”).

Pierwsze wyrażają uczucia zbiorowości wierzących i obejmują pieśni pochwalne i dziękczynne oraz dogm.; są to pieśni roku kośc. na adwent, Boże Narodzenie, okres pasyjny, Wielkanoc, uroczystość Trójcy Świętej, pieśni związane z udzielaniem sakramentów oraz psalmy, w których bardzo często pojawiają się elementy subiektywne (liryczne), wyrażające uczucia rei. jednostki, charakterystyczne dla twórczości poetyckiej okresu pietystycznego.

Oprócz pieśni tłum. z łaciny niemiecki ch.p. ma własny zasób pieśni, których twórcami byli m.in. M. Luter, P. Gerhardt, G. Neumark, Angelus Silesius, N.L. Zinzendorf, G. Tersteegen.

Na ukształtowanie melodii pieśni ch.p. wpłynęła ich budowa zwrotkowa oraz przeznaczenie pieśni do zbiorowego wykonywania. Każdy wiersz zwrotki w melodii zakończony jest fermatą, a w wielu melodiach przedłużona bywa także pierwsza nuta poszczególnych wierszy zwrotki, co nadaje melodyce niezwykłą plastyczność; przykładem tego może być jedna z najpopularniejszych (znana także z kancjonałów pol. reformacji) melodii pieśni *Ojciec nasz* J. Crügera (*Kancjonał Seklucjana* z 1547).

W katalogu melodii ch.p. J. Zahna (*Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder I–VI*, Gii 1889–92), ułożonym wg budowy strofki, melodie uporządkowane są od 3- do 26-wierszowych, przy czym najliczniejsze melodie są od 4- do 8-wierszowych, jako najbardziej przejrzyste.

2. Izorytmia — zapis melodii pieśni za pomocą równych wartości muz. (z wyjątkiem nuty początkowej i końcowej każdego wiersza); jest to cecha ch.p., która stanowi jego najbardziej typowy wyróżnik. Melodie pieśni protest., były początkowo pod względem rytmicznym zróżnicowane, co stanowiło trudność zbiorowego ich wykonania, dlatego stopniowo wprowadzano w nich izorytmię.

Za moment, w którym proces ten został ostatecznie sfinalizowany, uważa się melodie zebrane w śpiewniku W.C. Briegella (*Das grosse Cantional*, Darmstadt 1687), chociaż wyraźne cechy tego procesu wykazują już melodie słynnego śpiewnika Crügera (*Praxis pietatis melica* 1640).

<sup>72</sup> W podanej definicji zachowano pisownię oryginalną.

3. Brak wszelkich ozdobników i melizmatów, typowych dla śpiewu solowego w chorale gregoriańskim, nadaje ch.p. wielką powagę.

Melodie ch.p. pochodzą z różnych źródeł; bardzo często jest nim chorał gregoriański, zwł. jego hymny, do których ch.p. w swej konstrukcji jest najbardziej zbliżony dzięki swej prostej, przejrzystej budowie zwrotkowej i wierszowej oraz niemal sylabicznej melodii; przykładem może być melodia o charakterze pieśniowym używana w śpiewie *Gloria* obecnej liturgii luterańskiej do słów „Allein Gott in der Höhe” ze śpiewnika V. Schumanna (1539, Zahn 4457), która pochodzi z *Gloria* mszy paschalnej *Lux et origo* z X w.

Innym źródłem melodii ch.p. jest pieśń świecka, lud. lub miejska. Wyraźnym tego przykładem jest melodia słynnej pieśni pasyjnej P. Gerhardta *Haupt voll Blut und Wunden* (powtarzająca się kilkakrotnie w *Pasji wg św. Mateusza* J.S. Bacha), która początkowo służyła do słów pieśni świeckiej *Mein G'müth ist mir verwirret*, w zbiorze J.L. Hasslera *Lustgarten* (1601).

Ch.p. niemiecki korzystał także ze starszow. repertuaru pieśniowego husytów, których spuściznę przejęli bracia czescy dzięki śpiewnikowi M. Weissego z 1531, zawierającemu tłum. 157 pieśni braci czeskich z 112 melodiami.

Najważniejszym źródłem melodii ch.p. była jednak oryginalna twórczość muz. Lutera, J.G. Walthera, Crügera i in.; najbardziej znaną melodią jest sztandarowa pieśń *Ein feste Burg*, której melodię przypisywano także Lutrowi.

Słynne psalmy franc. wierszowane T. Bezy i C. Marota z melodiami Louis Bourgeois (1510–61) i in. przedstawicieli Kościoła ewangelickoreformowanego, powstałe w dobie reformacji, mają nieco odmienną budowę od ch.p., głównie pod względem rytmicznym i dlatego nie są dla niego typowe.

## Bibliografia

- Albrecht Christoph, *Einführung in die Hymnologie*, wyd 4, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1995.
- Arno Werner, *Vier Jahrhunderten im Dienste der Kirchenmusik*, Olms, Hildesheim 1979.
- Blankenburg Walter, *Die Kirchenmusik in der reformierten Gebieten*, w: F. Blume, *Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik*, Bärenreiter, Kassel 1965, s. 343-400.
- Blume Friedrich, *Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik*, Bärenreiter, Kassel 1965.
- Der Genfer Psalter – eine Entdeckungsreise*, red. Peter Ernst Bernoulli i Frieder Furler, Theologischer Verlag, Zürich 2001.
- Der Gottesdienst und seine Musik*, t.1, red. Albert Gerhards, Matthias Schneide, Laaber 2014.
- Wykorzystane rozdziały:
- Dahlgrün Corinna, *Evangelischer Ansatz einer Theologie der Kirchenmusik*, s.123–131.
- Lange Barbara, *Vom Ein-Blatt-Druck zum Liederschatz*, s. 179–207.
- Prell Karl Frantz, *Mittelalterliche Liedformen: Hymnus, Sequenz, Leise*, s. 210–218.
- Luth Jan R., *Liedpsalter der Reformationszeit*, s. 219–228.
- Kadelbach Ada, *Lieder der Reformationszeit-gottesdienstliche Kontext und Typen*, s. 229–250.
- Kadelbach Ada, *Die weitere Entwicklung des Kirchenlieds im Spannungsfeld von Konfessionalismus, Frömmigkeitsbewegung und Aufklärung*, s. 251–273.
- Siebt Ilsabe, *Die Gesangbuchrestauration im 19. Jahrhundert*, s. 275–283.
- Geschichte der Kirchenmusik*, t. 1, red. Wolfgang Hochstein, Christoph Krummacher, Laaber 2011.
- Wykorzystane rozdziały:
- Arnold Jochen, *Das Zeitalter der Reformation und die Musik*, s. 211–235.
- Sattmann Joachim, *Gesangbücher der Reformationsjahrhundert*, s. 236–255.
- Hochstein Wolfgang, *Motette und vokale Choralbearbeitung*, s. 301–317.
- Sattmann Joachim, *Johann Walter*, s. 335–337.
- Geschichte der Kirchenmusik*, t. 2, red. Wolfgang Hochstein, Christoph Krummacher, Laaber 2012.
- Wykorzystane rozdziały:
- Bunkers Christian, *Kirchenlied und Gesangbuch*, s. 25–38.
- Meyer Dietrich, *Kirchenlied und Gesangbücher im 18. Jahrhundert*, s. 191–203.
- Geschichte der Kirchenmusik*, t. 3, red. Wolfgang Hochstein i Christoph Krummacher, Laaber 2013.
- Wykorzystany rozdział:
- Siebt Ilsabe, *Kirchenlied und Gesangbuch*, s. 43–55.
- Kalisz Anna (wstęp i opracowanie), *Jana Seklucjana Pieśni chrześcijańskie dawniejsze i nowe*, Collegium Columbinum, Kraków 2007.

*Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte*, A. Francke Verlag, Tübingen und Basel 2000.

Leaver Robin A., *Luther's Liturgical Music. Principles and Implications*, Cambridge 2007.

*Lexikon der Kirchenmusik*. red. Günther Massenkeil, Michael Zywiec, Laaber 2013.

Wykorzystane hasła:

Lauterwasser Helmut, *Gesangbuch*, s. 416–419.

Wissemann-Garbe Daniela, *Hymnologie*, s. 560–561.

Hild Elaine, *Hymnus*, s. 561–565.

Lauterwasser Helmut, *Kirchenlied, evangelisch*, s. 619–624.

Klek Konrad, *Pietismus*, s. 1060–1061.

Sattmann Joachim, *Kompendium zur Kirchenmusik*, Lutherisches Verlagshaus, Hannover 2001.

Schweitzer Albert, *Jan Sebastian Bach*, tłum. z niemieckiego: Maria Kurecka i Witold Wirpsza, PWM, Kraków 1987.

*Wer ist wer im Gesangbuch*, red. Wolfgang Herbst, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2001.

Wirth Helmut, *Reger*, Reinbeck 1973.

Wolfram Philipp, *Die Entstehung und erste Entwicklung des deutschen evangelischen Kirchenliedes in musikalischer Beziehung*, Leipzig 1800.

### **Hasła encyklopedyczne**

Leaver Robin A., *Lutheran church music*, w: *Grove Music Online*,

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46760?q=Lutheran+church+music&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46760?q=Lutheran+church+music&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit) [dostęp: 2.02.2017].

Marshall Robert L., *Chorale*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 4, ed. S. Sadie, Oxford 2001

Müller H., *Choralbearbeitung*, w: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, t. 2, red. L. Finscher, Kassel 2003.

### **Artykuły**

Hławiczka Karol, *Lieder des Haushirtentums in polnischen Gesangbücher der 16. und 17. Jahrhunderts*. „Jahrbuch für Liturgie und Hymnologie” 1969, nr 14, s. 149–152.

Hławiczka Karol, *Zur Geschichte der polnischen Gesangbücher des 16. und 17. Jahrhunderts*. „Jahrbuch für Liturgie und Hymnologie” 1970, nr 15, s. 179.

## Nuty (kancjonały, choralniki)

*Cantional albo Księgi Chwał Boskich, to iest Pieśni Duchowne Kościoła świętego podług Ewangeliei y Prawdziwego Pisma świętego složone a teraz s czeskiego języka na Polski przez Xiędza Walentego z Brzozowa nowo przelożone. W Królewcu Pruskiem, 1554 r.*

*Deutsches Evangelisches Kirchengesangbuch in 150 Kernliedern*, wyd. 1, Stuttgart–Augsburg 1854.

*Evangelisches Gesangbuch, Ausgabe für die Evangelisch-Lutherischen Kirchen in Niedersachsen und für die Bremische Evangelische Kirche*, Verlagsgemeinschaft für das Evangelische Gesangbuch Niedersachsen/Bremen 1994.

*Gesangbuch der Evangelisch-reformierten Kirchen deutschsprachigen Schweiz*, red. Friedrich Reinhardt, Verlag Basel, Theologischer Verlag, Zürich 1998.

*Geystliche gesangk Buchleyn, Publikation älterer praktischer und theoretischer Musik-Werke*, t. VII, red. Otto Kade, T. Trautwein'sche Buch- und Musikalienhandlung, Berlin 1878.

*Harfa Syjońska*, Wydawnictwo Zwiastun, Warszawa 1965.

Klus Jan, *Melodyje pieśni kościelnych używanych w zborach ewangelickich na Szląsku*. Nakładem Wydawcy, Cieszyn 1886.

*Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch*, z. 1, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2000.

*Nowy Śpiewnik Ewangelicki czyli Kancjonał dla zborów Unijnego Ewangelickiego Kościoła*, Katowice 1931.

*Pieśni duchowne a nabożne nowo zebrane i wydane przez Jana Seklucjana*, Królewiec 1547.

*Pieśni z kancjonałów Jana Seklucjana (1547, 1550, 1559) oraz z różnych drukow ok. 1554 – ok. 1607*, red. Piotr Poźniak, Musica Jagiellonica, Kraków 2012.

Pustówka Paweł, *Melodje Chorałów na organy zastosowane do kancjonału ks. Jerzego Heczki*. Nakładem własnym, Cieszyn 1933.

*Śpiewnik Ewangelicki*, Augustana, Bielsko-Biała 2002.

Zaremba Jan, *Pieśni chwał boskich*, red. Jerzy Morawski, „Monumenta Musicae in Polonia”, PWM, Kraków 1989.