

Początki kultury muzycznej okresu Reformacji w północnych i środkowych Niemczech

Celem niniejszego artykułu jest przybliżenie głównych zagadnień muzycznych z początkowego okresu Reformacji luterkańskiej. Tematyka ta zasługuje na uwagę, ponieważ na tle innych ruchów reformacyjnych, luteranizm był najbardziej przyjazny dla rozwoju muzyki kościelnej – również artystycznej. Reformy liturgiczne i instytucjonalne Lutera zmieniły jej funkcję w nabożeństwie i utorowały drogę prowadzącą do powstania kompozycji na tak wysokim poziomie, jak twórczość kantatowa Johanna Sebastiana Bacha, Dietricha Buxtehudego, Georga Telemanna i innych. Umożliwiły one również wyemancypowanie się muzyki organowej, która na przełomie XVII i XVIII wieku w północnych i środkowych Niemczech osiągnęła niebywały poziom artystyczny.

Niniejszy artykuł przedstawia te obszary życia społecznego, kulturowego i duchowego okresu Reformacji, które bezpośrednio lub pośrednio stymulowały rozwój muzyki kościelnej północnych i środkowych Niemiec, a więc: myśl muzyczną Marcina Lutera i Johanna Waltera, reformy liturgiczne i instytucjonalne, powstanie ewangelickiej pieśni kościelnej oraz jej rozprzestrzenienie się poprzez kancjonały i publikacje wielogłosowe. Zasób materiału został potraktowany wybiórczo ze względu na wymogi, które narzuca forma artykułu. Niektóre treści publikowane są po raz pierwszy w języku polskim.

Za podstawę przygotowania materiału służyły autorowi najnowsze publikacje specjalistyczne. Zagadnienia dotyczące rozumienia muzyki według Lutera i Waltera opisane zostały w artykule Jochena Arnolda¹, zaś następstwa wynikające z tych poglądów, w publikacji Robina A. Leavera². Najważniejszym studium teologii muzyki luterkańskiej pozostaje nieco starsza już publikacja Oskara Söhngena³. Badaniami roli reform instytucjonalnych wewnątrz Kościoła Luterkańskiego i ich wpływem na muzykę kościelną, w szczególności organową, zajmował się wnikliwie Siegbert Rampe⁴ oraz Klaus Beckmann⁵. Publikacja Beckmanna zasługuje również na uwagę ze

1 J. Arnold, *Das Zeitalter der Reformation(en) und die Musik*, [w:] *Geschichte der Kirchenmusik*, Bd.1: *Von den Anfängen bis zum Reformationsjahrhundert*. Laaber, 2011.

2 R.A. Leaver, *Luther's Liturgical Music: Principles and Implications*. Lutheran Quarterly Books 6, Eerdmans 2007 (w szczególności w rozdziale *Luther's Theology of Music in Later Lutheranism*).

3 O. Söhngen, *Theologie der Musik*. Kassel, 1967 (zwłaszcza rozdział II. 5: *Die Musikanschauung der Reformatoren. Martin Luther*).

4 S. Rampe, *Abendmusik oder Gottesdienst? Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts*, [w:] *Schütz-Jahrbuch*, Kassel, 2003-5.

5 K. Beckmann, *Die Norddeutsche Schule. Orgelmusik im protestantischen Norddeutschland zwischen 1517 und 1755*, część I i II, Mainz, 2005, 2009.

względu na bogaty materiał hymnologiczny, w tym wiedzę z zakresu kancjonałów. Spośród innych, dedykowanych tej problematyce publikacji, wyróżnić należy przede wszystkim kompendium Friedricha Blume⁶ oraz wybrane rozdziały z *Enzyklopädie der Kirchenmusik*⁷ wydanej w ostatnich latach przez wydawnictwo Laaber. W zakresie podstawowej wiedzy hymnologicznej na uwagę zasługuje również broszura autorstwa Christopha Albrechta⁸ oraz publikacja Christiana Möllera⁹.

Pewną pomocą hymnologiczną w poruszaniu się po niemieckojęzycznych tytułach pieśni stanowią opracowane przez autora odnośniki do numerów pieśni zawartych we współczesnym polskim *Śpiewniku Ewangelickim*. Jeżeli dana pieśń funkcjonuje w języku polskim, to odnośnik taki daje możliwość łatwego dotarcia do jej oryginalnej treści oraz do informacji o autorach melodii i tekstu.

Aneksy stanowiące uzupełnienie niniejszego artykułu zawierają spisy najważniejszych chorałów, autorów i kancjonałów oraz odniesienia do polskich odpowiedników pieśni¹⁰.

Myśl muzyczna Marcina Lutra i Johanna Waltera

Rozwijane w ramach Reformacji luterkańskiej rozumienie muzyki wyraźnie różniło się od tego, które prezentowały inne nurty reformacyjne. Wartość oraz rola muzyki zostały określone przez Marcina Lutra (1483-1546) i Johanna Waltera (1496-1570). Wypowiedzi muzyczne Lutra zachowały się w nieco rozproszonej postaci, jednak zebrane w całość, tworzą pewnego rodzaju program teologiczny¹¹. Są one zawarte w postaci sentencji w mowach stołowych (*Tischreden*), w przedmowach do śpiewników¹², w korespondencji Lutra¹³, w pismach: *Formula missae et communionis* (1523) oraz *Deutsche Messe und Ordnung des Gottesdiensts* (1526)¹⁴. Szcze-

6 F. Blume, *Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik*, wyd. II, Bärenreiter Verlag, Kassel, 1965.

7 *Geschichte der Kirchenmusik*, t. I, Laaber, 2011 oraz *Der Gottesdienst und seine Musik*, t. I, Laaber, 2014.

8 C. Albrecht, *Einführung in die Hymnologie*, wyd. 4 poszerzone, Göttingen, 1995.

9 Ch. Möller (wyd.), *Kirchenlied und Gesangbuch: Quellen zu ihrer Geschichte; ein hymnologisches Arbeitsbuch*, Tübingen; Basel, 2000.

10 Do pełnej listy konkordancji oraz innych informacji dotyczących chorału protestanckiego odsyła autor do swojej strony internetowej: www.choralprotestancki.pl.

11 W postaci zebranych tekstów te wydane zostały po raz pierwszy przez Friedricha Adolfa Becka z okazji 300 lecia Reformacji: *Dr. Martin Luther's Gedanken über die Musik: zur Beförderung des Kirchengesangs aus dessen Werken gesammelt, und mit anmerkungen und Beilagen begleitet*, von Friedrich Adolf Beck, Berlin und Posen, bei Ernst Siegfried Wittler 1825. Ponadto najważniejsze teksty Lutra zebrane i omówione zostały w: Ch. Möller (red.), *Kirchenlied und Gesangbuch: Quellen zu ihrer Geschichte; ein hymnologisches Arbeitsbuch*, Tübingen; Basel, 2000, rozdział 3.1 oraz w: O. Söhngen, *Theologie der Musik*, Kassel 1967, rozdział II. 5.

12 Są to przedmowy do następujących śpiewników: Johann Walter: *Geystliche gesanck Buchlyn* (1524), Joseph Klug: *Geistliche Lieder auff's new gebessert zu Wittenberg* (1529/1533), Śpiewnik pogrzebowy: *Christliche Geseng Lateinisch und Deudsch / Zum Begräbnis* (1542), Valentina Babsta: *Geystliche Lieder. Mit einer neuen Vorrhede / D.Mart.Luth.* (1545), *Vorrede auff alle güte Gesangbücher. Frau Musica* – wiersz zamieszczony na końcu śpiewnika wittenberskiego z roku 1543.

13 Np. słynny list do Ludwiga Senfla z roku 1530. Por. Ch. Möller, *Kirchenlied...*, op. cit., s. 116.

14 Pisma Marcina Lutra określające kształt i zawartość zreformowanej liturgii. Por. F. Blume, *Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik*, wyd. II, Kassel, 1965, rozdział: *Lateinische und deutsche Liturgie*, s. 32-38.

gólne znaczenie ma słynna przedmowa do *Symphonie iucundae* (1538) – zbioru kompozycji wydanej przez Georga Rhau¹⁵.

Obok Marcina Lutra ważną postacią muzyczną Reformacji był Johann Walter¹⁶. Swe poglądy muzyczne przedstawił on głównie w formie dwóch, niemalże identycznie zatytułowanych poematów dydaktycznych: *Lob und Preis der löblichen Kunst Musica* (1538) oraz *Lob und Preis der himmlischen Kunst Musica* (1564)¹⁷.

Teoretyczne podstawy wyrażanych przez Lutra poglądów zakorzenione są w późnośredniowiecznym rozumieniu muzyki. Muzyka nauczana była wówczas w ramach tzw. *quadrivium*, w oparciu o pisma Boecjusza oraz pisma jego komentatora Johanesa de Murisa. Dodatkowo refleksja Lutra dotycząca pochodzenia, formy i funkcji muzyki odwołuje się do innych trzech humanistów teorii muzyki działających w Niemczech w XVI wieku: Adama z Fuldy (ok. 1445-1505), Nicolausa Wollicka (1480-1541) z Kolonii i Matthäusa Herbeneusa (1445-1538) z Maastricht¹⁸.

Przykładem takiego (średniowiecznego) rozumienia muzyki jest np. wyrażane przez Lutra rozumienie świata jako *klingende Schöpfung* (brzmiące stworzenie). Każde stworzenie wydaje dźwięk, wskazując na tego, który ten dźwięk stworzył¹⁹. Nawet więcej: muzyka należy do rzeczy, które utrzymują świat. Porządek stworzenia zawiera w sobie i utrzymuje muzykę, jako brzmiący dowód istnienia Trójjedynego Boga oraz jego mądrości. Myśl ta podjęta została jeszcze w XVIII wieku przez Andreeasa Werckmeistra, jednak w połączeniu z afektem radości. Cudowny dar muzyki ma na celu wzbudzić radość w człowieku i spowodować zmysłowe doświadczenie mądrości Bożej²⁰.

Afektywna siła oddziaływania muzyki podkreślona jest przez Lutra w przedmowie do *Symphonie iucundae*: „Muzyka jest władczynią każdego poruszenia ludzkich

15 Luter został poproszony o napisanie przedmowy do tego zbioru, zawierającego pięćdziesiąt dwa motety dziewiętnastu kompozytorów, takich jak: Ludwig Senfl, Johann Walter, Heinrich Isaac i Pierre de la Rue. Zbiór ten skompilowany został przez Georga Rhau'a, wcześniejszego kantora kościoła św. Tomasza w Lipsku, który stał się znanym wydawcą reformacyjnym w Wittenberdze.

16 **Johann Walter (1496-1570)** był bliskim współpracownikiem Marcina Lutra i Philippa Melanchtona. W literaturze hymnologicznej nazwany został „pierwszym ewangelickim kantorem”. W ścisłej współpracy z Lutrem stworzył podstawy instytucjonalne i organizacyjne, a także podstawy estetyczne i teoretyczne muzyki reformacyjnej. Cel ten uzyskał poprzez założenie pierwszego miejskiego kantoratu („Kantorai”) w Torgau oraz kantoratu dworskiego w Dreźnie. Następnie poprzez tworzenie i wybór odpowiedniego repertuaru muzycznego, jak i przez pozycjonowanie własnych poglądów muzycznych względem poglądów Lutra oraz poprzez kształtowanie samoświadomości urzędu muzyka kościelnego. Por. F. Brusniak, *Walter, Johann*, hasło w: *Lexikon der Kirchenmusik*, t. 2, Laaber s. 1370-71.

17 F. Brusniak, op. cit.

18 J.A. Loewe, *Musica est optimum: Martin Luther's Theory of Music*, „*Music and Letters*”, 2013/ 4, s. 573-605.

19 Pogląd ten oparty jest o interpretację Psalmu 19, 2-5: *Niebiosa opowiadają chwałę Boga, A firmament głosi dzieło rąk jego. Dzień dniowi przekazuje wieść, A noc nocy podaje wiadomość. Nie jest to mowa, nie są to słowa, Nie słychać ich głosu (...) A jednak po całej ziemi rozbrzmiewa ich dźwięk I do krańców świata dochodzą ich słowa (...)*. Por. *Biblia to jest Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Nowy Przekład, Warszawa, 1975.

20 Por. J. Arnold, hasło: *Das Zeitalter der Reformation und die Musik*, [w:] *Geschichte der Kirchenmusik*, Bd.1, Laaber 2011, s. 214.

serc” („aller Bewegung des menschlichen Herzens eine Regiererin”)²¹. Przedmowa ta, w oryginale po łacinie, przetłumaczona została na język niemiecki przez Johanna Waltera w roku 1538 i poprzedza jego wspomniany już poemat dydaktyczny *Lob und Preis der himmlischen Kunst Musica*, w którym Walter zawiera najważniejsze swe poglądy muzyczne²².

Mocne zaakcentowanie afektywnej funkcji muzyki, uważane jest za przełamanie jej średniowiecznego rozumienia. Najwyższej godności muzyki dopatrujemy się już nie w tym, że stanowi odbicie porządku stworzenia, ale że potrafi panować nad ludzkim sercem. Afektywne rozumienie muzyki rozwinęło się w epoce baroku do nauki o afektach (niem. *Affektenlehre*)²³. W przedmowie i objaśnieniach do psalmów Luter koncentruje się na czterech podstawowych afektach: smutek i radość (w teraźniejszości) oraz strach i nadzieja (w perspektywie wieczności).

Zarówno w wypowiedziach Marcina Lutra, jak i Johanna Waltera, wyrażany jest pogląd o teologicznym przeznaczeniu muzyki. Obok teologii, jedynie muzyka jest w stanie sprawić „spokojny i pogodny umysł” („ein ruhiges und fröhliches Gemüt”). Diabeł ucieka, gdy słyszy muzykę, tak samo, jak wówczas, gdy słyszy słowo Ewangelii²⁴. Pogląd ten uzasadniany jest m.in. pokrewieństwem pochodzenia muzyki i ewangelii. Luter zalicza muzykę do tych „cudownych rzeczy”, które trafiają do nas przez słuch (*auditus*), podobnie jak zwiastowanie Ewangelii (*kerygma*). Obie należą więc do obszaru rzeczy poznawalnych dzięki słuchowi (*auricularia*)²⁵.

Innym, wyróżniającym Lutra poglądem jest uznanie muzyki za stworzenie Boskie (*creatura*). Ten atrybut muzyki jest pierwszy w stosunku do innych, takich jak *ars* (sztuka) czy *scientia* (nauka). Na tym polega różnica w poglądach Lutra, wobec poglądów Kalwina, który głosił, że miejscem muzyki jest jej przeznaczenie jako sztuki wolnej (*artes liberales*), służącej użytkowi i radości ludzi. Mimo iż również dla Kalwina liczy się ona jako dar Boga (*donum Dei*), na pierwszym miejscu stawia on przekonanie, że została wynaleziona przez ludzi²⁶.

Dla Lutra muzyka jest zatem darem Boga dla ludzi, nie zaś darem ludzi. Jest darem Boga, ale też sztuką ludzi. Człowiek śpiewa i muzykuje aktywnie dla siebie i innych. Muzyka jest sztuką performatywną, którą należy rozwijać i uprawiać²⁷.

Luter i Walter wysoko cenili też muzykę instrumentalną, powołując się m.in. na odwołanie do postaci Bardena Jubala (Księga Rodzaju 4,21), którego można uznać za pierwszego „etatowego” muzyka Biblii²⁸.

21 Por. Ch. Möller, op. cit., s. 117-120.

22 Por. F. Blume, op. cit., s. 8 oraz J. Arnold, op. cit., s. 220.

23 Por. Jürgen Trinkewitz, *Historisches Cembalospiegel*, rozdział 6.1. *Der barocke Affektbegriff*, Stuttgart 2009, s. 273-278.

24 W liście do Ludwika Senfla (1530). Por. Ch. Möller, op. cit., s. 116.

25 Odniesienie do słów z Listu do Rzymian 10,17: *Wiara tedy jest ze słuchania, a słuchanie przez Słowo Chrystusowe (...)*. Por. O. Söhngen, *Theologie der Musik*, s. 82-83.

26 Ibid., s. 84.

27 J. Arnold, op. cit., s. 216.

28 Ibid.

Johann Walter ułożył wiersz opiewający tę postać, w którym można dopatrzeć się czterech aspektów rozumienia muzyki w kontekście teologii stworzenia: „1. muzyka jest artystycznym wynalazkiem Boga, pokazuje bogactwo pomysłów stwórcy; 2. muzyka służy człowiekowi dla przyjemności i radości, ma i powinna nas zachwycać; 3. muzyka jest sztuką, dlatego wymaga solidnego wykształcenia; 4. muzyka jest przekazywana z nauczyciela na ucznia, z pokolenia na pokolenie, tworzy zatem więź między ludźmi”²⁹.

W przedmowie do *Babstche Gesangbuch* (1545), jak również w *Tischreden*, wyrażona jest kolejna ważna, przełomowa myśl mówiąca o tym, że śpiew i wykonywanie muzyki może być wydarzeniem zwiastującym ewangelię. Jest to pewnego rodzaju *novum*, ponieważ przez stulecia muzyka liturgiczna była prawie wyłącznie nośnikiem modlitw i uwielbienia Boga. Podstawę tego poglądu stanowi List do Kolosan 3,16 (słowa ustanowienia muzyki kościelnej)³⁰, który Luter przetłumaczył w roku 1534.

Z kolei w przedmowie do *Geystliche gesangk Buchleyen* Johanna Waltera (1524) odwołuje się on jeszcze do Listu do Efezjan 5,19³¹. Słowo Boże i naukę chrześcijańską można przekazać muzycznie na wiele sposobów. W psalmach, hymnach i pieśniach inspirowanych duchowo, ewangelia uzyskuje postać brzmieniową, wieloaspektową. Pieśni duchowe są nie tylko nośnikiem smutku czy chwały wyrażanej przez chrześcijan, ale też zwiastują Chrystusa czy nawet więcej: Chrystus sam jest tym, który poprzez pieśni objawia się ludziom³².

Luter rezygnuje z ustalania zawężonego kanonu faworyzującego określone instrumenty, teksty czy style, które byłyby akceptowalne w nabożeństwie i życiu chrześcijańskim. Ważne jest, aby duchowy śpiew i muzykowanie odnosiło się do Ewangelii³³.

Luterańska filozofia wiążąca muzykę z teologią niosła ze sobą pewne konsekwencje, widoczne szczególnie w czasach poreformacyjnych, od końca XVI do połowy XVIII wieku, w północnych i środkowych Niemczech. Wyróżnić możemy dwa obszary, w których powiązania te widoczne są w sposób wyraźny, a które bezpośrednio wpłynęły na kształt muzyki religijnej. Pierwszy dotyczy „pedagogiki uprawianej w szkołach i kościołach”, drugi „homiletyki uprawianej zarówno z ambony, jak i [od momentu Reformacji] z chóru muzycznego”³⁴.

29 *Musik ist eine kunstvolle Erfindung Gottes, sie zeigt den Ideenreichtum des Schöpfers. – Musik dient dem Menschen zur Lust und Freude, sie kann und soll begeistern! – Musik ist >ars< (d.h. Kunst) und bedarf deshalb der sorgfältigen Ausbildung. – Musik wird vom Lehrer an den Schüler, von Generation zu Generation weitergegeben. Sie stiftet Beziehung.* Ibid., s. 216, tłumaczenie autora.

30 Pojęcie: „słowa ustanowienia muzyki kościelnej” (niem. „Einsetzungsworten der Kirchenmusik”) używane jest w niemieckiej literaturze hymnologicznej w odniesieniu do cytatu z Listu Ap. Pawła do Kolosan 3,16: *Słowo Chrystusowe niech mieszka w was obficie; we wszelkiej mądrości nauczajcie i napominajcie jedni drugich przez psalmy, hymny, pieśni duchowne, wdzięcznie śpiewając Bogu w sercach waszych.* Cyt. za: *Biblia, to jest (...)*. Op. cit.

31 *Rozmawiając z sobą przez psalmy i hymny, i pieśni duchowne, śpiewając i grając w sercu swoim Panu. Biblia, to jest (...)*. Op. cit.

32 J. Arnold, op. cit., s. 219.

33 Ibid.

34 R.A. Leaver, *Luther's liturgical Music*, s. 277.

Wraz z rozwojem Reformacji tworzony był nowy system edukacyjny polegający na prowadzeniu łacińskich szkół przykościelnych. Jedną z takich instytucji była w XVIII wieku szkoła św. Tomasza w Lipsku, wstawiona przez działalność Johanna Sebastiana Bacha. W instytucjach tego typu obowiązkiem uczniów był udział w nabożeństwach we wskazanych kościołach. Chóry szkolne wykonywały łacińską muzykę polifoniczną.

Luter wymagał, aby nauczyciel umiał śpiewać, zaś warunkiem ordynacji duchownego było posiadanie podstawowego wykształcenia muzycznego³⁵. Jedną z dalekosiężnych konsekwencji takiego powiązania było powstanie w obszarze luteranizmu pewnej tradycji, w której wykształceni, zawodowi teolodzy byli również kompetentnymi muzykami³⁶.

Z drugiej strony kantorzy luterańscy nie byli tylko muzykami, ale też nauczycielami. Uzyskanie stanowiska kantora w kościele ewangelickim zobowiązywało go do prowadzenia zajęć dydaktycznych. Od kantora wymagano znajomości treści podstawowych pism teologicznych, ponieważ w ramach swej pracy, zobowiązany był do nauczania *Malego Katechizmu* Lutera oraz np. do dostarczania muzyki na niedzielne nieszpory, podczas którego to nabożeństwa zwyczajowo odbywał się też egzamin z katechizmu.

Aby sprawować urząd kantora, potrzebne było zatem zaliczenie specjalnego egzaminu ze znajomości podstawowej wiedzy teologicznej oraz katechizmu. J.S. Bach zdawał dwa egzaminy, jeden ze znajomości katechizmu, drugi z *Formuły Zgody*³⁷, który potwierdzał jego przynależność konfesyjną.

Teologia i muzyka były więc powiązane ze sobą. Muzycy uczestniczyli w nauczaniu teologii, a od księży wymagano podstaw wykształcenia muzycznego. Siłą rzeczy istniało więc pewnego rodzaju nałożenie się drogi „duchowego powołania”, zarówno wśród muzyków, jak i księży. Ta zawodowa korelacja realizowała się na wiele sposobów w tradycji luterańskiej.

Podkreślano między innymi konieczność wyznania przynależności konfesyjnej przez muzyków, podobnie jak czynili to księża. Innym sposobem było przydzielenie muzyce funkcji homiletycznej, pokrewnej kazaniu.

Wypowiedzi Lutera dotyczące powiązań muzyki z homiletyką były parafrazowane i rozbudowywane przez innych autorów, spośród których pierwszym był Johann Walter (poemat dydaktyczny *Lob und Preis der himmlischen Kunst Music*). Myśl ta znana była również na obszarze północnych Niemiec u takich autorów jak: Johann Mattheson, Friedrich Erhard Niedt czy Christoph Raupach.

Johann Mattheson był gorliwym luteraninem, wierzącym, że podstawą jego sztuki jest teologia, a pierwotną funkcją muzyki jest kult kościelny³⁸.

35 Ibid., s. 278.

36 Jako przykład R.A. Leaver podaje następujące postaci: Nicolaus Selnecker (1530-1592), Lucas Osiander (1534-1604), Nicolaus Stenger (1609-1680), Johann Christoph Olearius (1611-1684) Henry Melchior Muhlenberg (1711-1787). Por. R.A. Leaver, op. cit., s. 278-279.

37 Jedno z pism wyznaniowych Kościoła Luterańskiego.

38 Myśl wyrażona w: *Der Musikalische Patriot* 1728. Por. R.A. Leaver, op. cit., s. 284.

Od końca XVI wieku w kręgach luterańskich regułą stało się powtarzanie opinii zawartej w pismach św. Justyna³⁹, że Słowo Boże należy głosić nie tylko śpiewem, ale i muzyką instrumentalną. Przykładem tego poglądu są komentarze do psalmów wirteneberskiego teologa Salomona Gesnera z roku 1605, a także przedmowa Michała Praetoriusa⁴⁰ do *Polyhymnia Caduceatrix...* (Wolfenbüttel 1616), w której dowodzi on, że zarówno kantor, jak i kaznodzieja są doręczycielami Słowa Bożego.

Mattheson również odnosił się do Justyna, stawiając kantora i kaznodzieję na tym samym poziomie.

Zależność między komponowaniem kazania a komponowaniem muzyki, podkreślona była jeszcze przez wspólność terminologii stosowanej do obu dyscyplin: teologicznej i muzycznej. Klasyczne kategorie retoryczne były długo stosowane w homiletyce, a od czasów Reformacji, kładącej nacisk na dominację słowa, przeszły również do teorii muzyki w celu wyjaśnienia pewnych technik kompozytorskich.

Jeśli zatem zarówno homiletyka, jak i muzyka strukturyzowana i analizowana była zgodnie z podobnymi retorycznymi koncepcjami, nieunikniona była skłonność teologów i muzyków do zwracania uwagi na analogiczną funkcję kazania i wykonania, kaznodziei i muzyka⁴¹.

Podstawy organizacyjne i instytucjonalne

Do pozytywnego nastawienia Kościoła Luterańskiego wobec muzyki przyczyniła się nie tylko myśl muzyczna Lutera i jego współpracowników, ale także przemiany organizacyjne kościoła i położenie nacisku na muzyczną edukację w ramach nowo powstałych szkół łańskich.

Z chwilą przejścia kolejnych miast na protestantyzm w ciągu XVI wieku, wprowadzane zostało nowe prawo kościelne (niem. *Kirchenordnung*), a szczegółowe agendy określały zasady funkcjonowania muzyki kościelnej, w tym urzędu organisty (niem. *Organistenamt*).

Poszczególne *Kirchenordnungen* są zasadniczo zgodne ze sobą, wypływają bowiem treściowo z jednego źródła. Luter opublikował odpowiednio wcześniej, w roku 1526 „Deutsche Messe vnd ordnung Gottes diensts/zu Wittenberg/fürgenommen”⁴² jako model, do którego wszystkie późniejsze agendy miały się odwoływać. Tym samym powstał stereotypowy układ nabożeństwa, który zachowany został ponad politycznymi granicami i praktycznie funkcjonuje do dziś. Ta jednolitość odróżniała kościół protestancki od rzymsko-katolickiego, zwłaszcza po Soborze Trydenckim (1545-1563), który regionalną specyfikę form nabożeństw nie tylko tolerował, ale wręcz stymulował⁴³.

39 Mimo iż w rzeczywistości chodzi prawdopodobnie o pseudo-Justyna. R.A. Leaver, op. cit., s. 286.

40 Ibid., s. 287 (oryginał niemiecki, s. 443).

41 Ibid., s. 289.

42 Pisownia oryginalna.

43 S. Rampe, *Abendmusik oder Gottesdienst?* 2002, s. 13. Rampe podaje za: K.G. Fellerer (red.), *Geschichte der katholischen Kirchenmusik II: vom Tridentinum bis zur Gegenwart*, Kassel, 1976.

Odpowiedzialni za wprowadzanie nowego prawa w środkowych Niemczech byli Marcin Luter (1483-1546) i Philipp Melancton (1497-1560), zaś na obszarze północnoniemieckim działał w tym kierunku Johannes Bugenhagen (1485-1558), współpracownik Lutra, który pochodził z Pomorza Tylnego i władał językiem *Plattdeutsch*. *Kirchenordnungen* wydawane były przez Bugenhagena od roku 1528. Przy okazji kolejnych wznowień nie ulegały one zasadniczej zmianie i obowiązywały aż do połowy XVII wieku. Wprowadzane w II połowie XVII wieku nowe prawo kościelne różniło się od starego jedynie w szczegółach. Fakt ten ma znaczenie dla właściwej oceny funkcji muzyki w kościele.

Dla Kościoła Luterskiego ważne było utrzymanie formy *Ordinarium*, a zachowanie łaciny było możliwe w celach pedagogicznych (ze względu na szkoły łacińskie i udział uczniów w muzyce kościelnej). Kontynuacja starokościelnej (tzn. przedreformacyjnej) tradycji w ramach luteranizmu skutkowała tym, że łacina, jako podstawowy język nabożeństw luterskich, utrzymała się w niektórych kościołach aż do połowy XVII wieku lub w niektórych przypadkach jeszcze dłużej. W języku łacińskim wykonywane były nie tylko części *Ordinarium*, ale również czytania i niektóre kompozycje chóralne.

Przykładem takiej kontynuacji tradycji starokościelnej może być najstarszy hamburski śpiewnik, wydany przez Franza Ellera w roku 1588, a używany aż do początków XVIII wieku. Publikowany był on w dwóch częściach. Część pierwsza, *Cantica Sacra*, zawierała łacińskie śpiewy mszalne, antyfony, responsoria, sekwencje i hymny. Zajmowała ona 227 stron. Część druga, jako dodatek, zawierała *Psalmi* Marcina Lutra i obejmowała 85 stron pieśni reformacyjnych w języku *Plattdeutsch*⁴⁴.

Fakt tak silnego oparcia nabożeństw o język łaciński i formy starokościelne świadczy o pewnym szczególnym statucie niemieckich pieśni kościelnych w języku narodowym, opracowywanych na chór lub organy.

Nowe prawo kościelne, oprócz przebiegu nabożeństwa, organizowało na nowo parafie, jak i strukturę szkół łacińskich i chórów działających w tych szkołach. O ile msza przedreformacyjna odprawiana była z udziałem solistycznie obsadzonej muzyki wokalne oraz kształtowana była jako dialog pomiędzy księdzem a organami, o tyle muzycznym wyróżnikiem nabożeństwa luterskiego stał się dialog pomiędzy chórem szkolnym, prowadzonym przez kantora (będącego jednocześnie nauczycielem w szkole łacińskiej), a organistą. Poprzez umieszczenie chóru na lektorium (tj. naprzeciw głównych organów, na ścianie zachodniej), osiągnięto rodzaj efektu stereofonicznego. Wszyscy uczniowie szkoły łacińskiej byli zobowiązani do udziału w chórze. Poszczególne śpiewacy przydzielani byli do kościołów należących do danej parafii.

Prawo kościelne wprowadzane wraz z przyjęciem Reformacji reguluje również funkcję organów i muzyki organowej. Dlatego dokumenty te (*Kirchenordnungen* i agendy) stały się przedmiotem szczegółowych badań muzykologicznych, mających

44 Ibid.

na celu znalezienie odpowiedzi na pytania dotyczące powstania, funkcji i wykonawstwa twórczości organowej⁴⁵.

Artystyczna muzyka wokalna, w szczególności polifonia, była od początku pożądana. Figuralna wielogłosowość (w stylu Josquina d'és Pres) miała dla Lutra wyrażnie wartość najwyższą, jako obraz absolutnej doskonałości i mądrości Bożej, która przewyższa rozum człowieka. Dlatego wspierał on ten rodzaj muzyki w nabożeństwie, nawet jeśli była ona pochodzenia łacińskiego.

Historia muzyki organowej wyglądała nieco inaczej. Zdaniem większości reformatorów gra na organach należała do tzw. *Adiaphora* lub *res mediae*, tzn. do rzeczy, które z natury nie są ani złe, ani dobre. O ich pozytywnym lub negatywnym zakwalifikowaniu decydował dopiero sposób, w jaki były wykorzystywane. Mimo tej początkowo obojętnej postawy kościoła, dzięki reformom nabożeństwa, jak i reformom w sferze socjalnej, zapoczątkowany został proces, którego „produktem ubocznym” stała się północno- i środkowoniemiecka twórczość klawiszowa XVI-XVIII wieku⁴⁶.

Siegbert Rampe konstruuje tabelaryczny przegląd zadań organisty, skonstruowany na podstawie agend Bugenhagena dla Brunszwiku (1528), Hamburga (1529) i Lubeki (1531). Ten schematyczny przegląd daje pewne wyobrażenie o roli organów w nabożeństwie luterańskim w połowie XVI wieku (por. aneks nr 1).

Analizując treści *Kirchenordnungen*, powstałe dla miast północnych Niemiec w latach 1526-1597, Klaus Beckmann formułuje następujące wnioski dotyczące funkcji muzyki oraz roli urzędu organisty⁴⁷: odpowiedzialność za całokształt nabożeństwa ponosi ksiądz. Jest on odpowiedzialny zarówno za kazanie, jak i liturgię. Kantor i chór uczniów, wspierany innymi chórami, wykonują czytania (w większości tekstów łacińskich) oraz pozostałe części liturgiczne, w postaci jednogłosowej (*choraliter*) lub wielogłosowej (*figuraliter*). Wierni uczestniczą w wykonaniu niemieckojęzycznych pieśni kościelnych, które śpiewają albo z pamięci, albo spontanicznie, ucząc się pod przewodnictwem wyznaczonego wokalisty lub kościelnego, w innych przypadkach śpiew ten prowadził chór chłopięcy. Udział organów w tej praktyce nie był obowiązkowy, choć był możliwy. Poważnie rozumianym argumentem potwierdzającym rację bytu organów mógł być fakt, że gra organowa odciążała częściowo wokalistów, zwłaszcza mocno obciążony obowiązkami chór uczniów.

Następnie Klaus Beckmann podaje wytyczne dla urzędu organisty wynikające z owych *Kirchenordnungen*⁴⁸:

- 1) Organista był odpowiedzialny za stan techniczny organów.
- 2) Jego czas pracy to nabożeństwa (jutrznia, msza, nieszpory) we wszystkie święta, niedziele i uroczystości, jak również sobotnie nieszpory. Służba w tygodniu regulowana była osobno.

45 Badania takie prowadzili np. K. Beckmann, S. Rampe.

46 S. Rampe, *Abendmusik...*, op. cit., s. 114.

47 K. Beckmann, *Die Norddeutsche Schule...*, op. cit., cz. I, s. 77.

48 Ibid. Kolejne punkty podano tu w formie streszczenia.

- 3) Jedynym sensem gry na organach była służba liturgii i gra ku czci samej muzyki. Wyraźny był podział na sacrum i profanum, zaś granie muzyki świeckiej bądź popularnej, było zabronione.
- 4) Gra na organach zastępowała lub przejmowała jeden z elementów liturgicznego tekstu, np. strofę czy wers pieśni, która miała być śpiewana *per omnes versus*. Muzycznym wynikiem takiej *substytucji* był chorał organowy (*Orgelchoral*) czy *Orgelvers*. Forma ta polegała na jednorazowym przeprowadzeniu Cantus Firmus, w dowolnej technice, 2-4 głosowo, polifonicznie lub homofonicznie, w oparciu o typ pieśni tenorowej (*Tenorlied*), czy podobnie do konstrukcji znanej jako *Kanzionalsatz*. Technika „zastępowania” (substytucja) przez organy partii wokalnych używana była też w powiązaniu z wykonywaniem niemieckich psalmów (tzn. niemieckojęzycznej pieśni kościelnej), które należało wykonywać wers po wersie z towarzyszeniem organów. O grze organowej mowa była wyraźnie w powiązaniu z Kyrie, Responsorium, Hymnami, Magnificat, Benedictus czy Te Deum Laudamus (niem. *Herr Gott dich loben wir*).
W chorałach organowych zastępujących kompozycje wokalne, obecność tekstu była ukryta w postaci *cantus firmus*. Tekst więc nie był przekazany bezpośrednio, co najwyżej mógł być obecny w świadomości słuchaczy. W celu zaradzenia tej nieobecności realnie brzmiącego, słyszalnego tekstu, mającego nieść informacje teologiczne, niektóre *Kirchenordnungen* nakazywały, aby na organach solo wykonywać muzykę tylko na temat tekstu, który już został zaśpiewany. Szczególnie zainteresowanie udziałem organów dotyczyło kombinacji łańcisko-niemieckich pieśni, wykonywanych podczas wielkich świąt (np. *Grates nunc omnes-Gelobet seist du*)
- 5) Jeżeli organista chciał zagrać jakiś utwór swobodny, niekorespondujący bezpośrednio z liturgią, mógł to uczynić przed lub po kazaniu, ale tylko w takiej formie, która uprawniała go do tego rodzaju wykonawstwa: utwór musiał się wiązać z jakimś duchowym (religijnym) tekstem i to połączenie musiało być czytelne. Nadawały się do tego jedynie opracowania pieśni czy motety pieśniowe, które należało intawolować z notacji menzuranej do notacji *Buchstabentabulatur*, używanej przez organistów.
- 6) Czasami organista zobowiązany był do towarzyszenia chórowi wykonującemu muzykę figuralną. Z reguły chodziło o polifoniczne motety, czyli o wykonanie kompozycji o fakturze polifonicznej, wielogłosowo, z możliwie wiernym zachowaniem głosów (czyli jako czytanie partytury, nie zaś jako realizacja basso continuo). To dublowanie głosów miało na celu polepszenie efektu brzmieniowego, ale i profesjonalne wsparcie chóru dla większej pewności wykonania. Konieczna do tego była umiejętność tworzenia wyciągu organowego na podstawie głosów chóralnych, co bywało bardzo pracochłonne.
- 7) Samodzielne wykonania organistów określane jako *sortizieren* czy *fantasieren* nie były tolerowane. Jednak należy założyć, że skoro zakaz ten był sformułowany, wykonania takie jednak miały miejsce⁴⁹.

49 K. Beckmann, op. cit., s. 77-78.

Jeśli organiści wykonywali swoje kompozycje, czynili to z własnych pobudek artystycznych. Tego rodzaju własne inicjatywy osiągały niekiedy znaczenie ponadregionalne. Do znanych przykładów należą *Abendmusiken* Lubeckiego organisty Dietricha Buxtehudego czy wykonania hamburskiego *Collegiolum musicum* pod kierunkiem organisty kościoła św. Jakuba, Matthiasa Weckmanna. Dzięki stosunkowej niezależności muzykę organistów cechowała indywidualność, brak schematyczności, i zaangażowanie emocjonalne. Muzyka ta była niesłychanie nowoczesna, niekonwencjonalna w doborze środków stylistycznych oraz stawiała wysokie wymagania artystyczne. Na drugim biegunie tego zjawiska często znajdują się kompozycje kantorów powstające w ramach wypełniania obowiązków, które niejednokrotnie cechuje schematyzm, formalizm i nastawienie na seryjną produkcję⁵⁰.

Siegbert Rampe wskazuje na improwizację i na cele dydaktyczne jako źródła powstawania północnoniemieckich kompozycji organowych. Warto zauważyć też, że ich przeznaczenie na organy jest sprawą umowną, gdyż obecność obligatoryjnej partii pedału niekoniecznie świadczyła o przeznaczeniu kompozycji na instrument piszczalkowy, ale również na każdy instrument strunowy używany poza kościołem⁵¹. Zdaniem Siegberta Rampe, najodpowiedniejszym miejscem, gdzie dokonała się ewolucja od muzyki regulowanej przez wczesne agendy, ściśle związanej ze słowem i celem nabożeństwa, do improwizacji artystycznie niezależnej, miały być sobotnie nieszpory.

Podczas sobotnich nieszporów, nabożeństwa otwierającego Abendmusik, rezygnowano nawet z kazania, na korzyść reprezentatywnych utworów wokalnych w stylu włoskim czy iberijskim. Stopniowo zaczął przeważać udział organów, zarówno pod względem brzmieniowym, jak i czasowym. W połowie XVII wieku centrum tego nabożeństwa tworzył nie pastor ani nie chór, ale organista. Idiomatycznym gatunkiem nieszporów, obok Magnificat, stała się fantazja chorałowa, często licząca kilkaset taktów. Praktyka alternatim podczas nieszporów, z artystycznym udziałem organów, zainicjowała prawdopodobnie także rozwinięcie wcześniejszego preambulum, do formy wieloczęściowej – „północnoniemieckiej” toccaty, tworzonej według wzorów włosko-południowoniemieckich. Przez stulecia nieszpory w protestanckich regionach Europy były jedynym miejscem ogólnodostępnych wykonań muzyki artystycznej. W ten sposób stały się one wzorem mieszczańskich koncertów, których miejscem w tygodniu do dziś jest sobota. Rozrost organizacyjny imprez koncertowych na początku XVIII wieku zbiegł się z upadkiem kultury nieszporów. Wraz z nim sztuka organistowska północnych Niemiec straciła swoją funkcję⁵².

50 P. Wollny, *Gattungen und Stile der Kirchenmusik um 1700*, s. 41.

51 S. Rampe, *Abendmusik...*, op. cit., s. 115.

52 *Den erforderlichen Freiraum für die Entwicklung protestantischer Orgelimpromvisation von der durch die frühen Agenden der Messe verordneten Zweck- und Wortgebundenheit zu Eigenständigkeit, Virtuosität und künstlerischem Anspruch bot seit dem späten 16. Jahrhundert die Sonnabendvesper, die als Öffnung des Gottesdienstes zur Abendmusik hin zugunsten repräsentativer Vokalwerke nach italienischem und iberischem Vorbild auf die Predigt verzichtete. Ausgehend von den traditionellen Magnificat-Aufführungen erlangte die Orgel in Norddeutschland bei der Alternatimpraxis auch deutscher Vesperlieder eine zeitliche und klangliche Vorrangstellung, so dass schon seit der Mitte des 17. Jahrhunderts nicht der Pastor, auch nicht der Chor, sondern der Organist das Zentrum des Gottesdienstes bildete. Zur idiomatischen Musikgattung der Vesper wurde neben dem Magnificat die Choralfantasie mit einer Dauer von mehreren 100 Takten. Vermutlich initiierte*

Powstanie ewangelickich pieśni kościelnych

Lata dwudzieste XVI wieku były przełomowe dla rozwoju pieśni kościelnej⁵³. W tym czasie za sprawą Marcina Lutra ugruntował się repertuar pieśniowy, który ze względu na swoją żywotność (większość pieśni używana jest do dziś!), ale i jakość, stanowił zjawisko wyjątkowe. Kościół Luterski wyróżnił się tym, iż podniósł wartość pieśni w języku narodowym w tym sensie, że stanowiła ona odtąd konstytutywny element rytu. Będąc nieodłącznym elementem liturgii, pieśni te stanowiły materiał do artystycznych opracowań większości kompozycji organowych Szkoły Środkowo- i Północnoniemieckiej⁵⁴.

Nowy, reformacyjny repertuar pieśniowy tworzony był na różne sposoby. Często przejmowane były stare melodie i wykorzystane z nowym tekstem, czasem tekst był parafrazowany lub tylko tłumaczony (niezmieniany). Zdarzało się także, że do tłumaczonego lub parafrazowanego tekstu dodawano inną od pierwotnej melodię. W niektórych przypadkach przejęty tekst, często określany jako „poprawiony” („gebessert”), od razu związany był z nową melodią. Fakt ten komplikuje nieco ogląd procesu powstawania pieśni ewangelickiej.

Zasadniczo jednak wskazuje się na trzy główne źródła, z których czerpano: 1. śpiewy liturgiczne, 2. łacińskie lub łacińsko-niemieckie tzw. *Cantio*, 3. przedreformacyjne niemieckie pieśni duchowne – *Geistliche Lieder*. Źródła te dotyczą zarówno tekstów, jak i melodii.

Do pierwszej grupy należą hymny i sekwencje. W literaturze organowej często funkcjonują one zarówno pod starym, łacińskim tytułem, jak i nowym, niemieckim. Przykładem popularnych hymnów są np. *Veni redemptor gentium*, jako: *Nun komm der Heiden Heiland* (Adwent), *A solis ortus cardine*, jako: *Christum wir wollen loben schon* (Boże Narodzenie), czy *Veni creator Spiritus*, jako: *Komm Gott Schöpfer Heiliger Geist* (Święto Zesłania Ducha Świętego) oraz inne. Wszystkie wymienione tu hymny, przejęte wraz ze swymi melodiami, zaadoptowane zostały przez Marcina Lutra.

die sonnabendnatim-praxis mit künstlerischen Einlagen der Orgel aber auch die Erweiterung des älteren Praeambulums zur mehrteiligen „norddeutschen“ Toccata nach italienisch-süddeutschem Muster. Über Jahrhunderte hinweg blieben Vespere in protestantischen Regionen der einzige Ort für öffentliche Aufführungen von Kunstmusik; sie wurden somit zum Vorläufer des bürgerlichen Konzerts, dessen Sitz im Wochenablauf bis heute der Samstag ist. Die Ausweitung konzertanter Veranstaltungen zu Beginn des 18. Jahrhunderts aber geht mit dem Niedergang der Vesperkultur einher. Damit hatte die norddeutsche Organistenkunst ihre eigentliche Funktion verloren. S. Rampe, op. cit., s. 117. Tłum. autora.

53 Określenie „ewangelicka pieśń kościelna” jest tu używane umownie. Współcześnie w Polsce często stosowane jest pojęcie „chorał protestancki”. Kwestia terminologii omówiona została przez autora w artykule: *Czym jest Chorał protestancki?* (<http://choralprotestancki.pl/wp-content/uploads/2017/02/Czym-jest-chora%C5%82-protestancki.pdf>). Warto zaznaczyć, że to, co dzisiaj rozumiemy przez wymienione pojęcia, w XVI i XVII wieku określano jako: *Psalmus*, *Cantio sacra*, *Geistliches Lied*, *Enchiridion*, *Hymn* itp. Użycie określenia pieśń kościelna, jako gatunku pieśni, stało się powszechne dopiero w XIX wieku.

54 Por. aneks nr 5.

Obok hymnów (w mniejszym jednak zakresie), materiału do tworzenia pieśni dostarczały sekwencje. Do dziś znana jest sekwencja *Victimae paschali laudes* (występuje ona w różnych śpiewnikach z tekstem w języku narodowym i z melodią oryginalną), autorstwa Wipa z Burgundii (ok. 995-1047). Na podstawie tej sekwencji oraz wielkanocnego laisu⁵⁵ *Christ ist erstanden*, powstała pieśń *Lutra Christ lag in Todesbanden*. Występuje ona czasami pod nazwą *Christ ist erstanden gebessert*, również jako wariant pieśni *Christ ist erstanden*. Pierwszy wers melodii jest identyczny z motywem czołowym sekwencji.

Ważne miejsce zajmuje również, opracowana przez Lutra, parafraza i rozszerzenie sekwencji na Święto Zesłania Ducha Świętego *Veni, Sancte Spiritus, reple tuorum corda fidelium* jako *Komm heiliger Geist Herre Gott, erfüll mit deiner Gnaden gut* oraz *Media vita in morte sumus*, jako *Mitten wir im Leben sind*.

Do grupy drugiej należą łacińskie lub łacińsko-niemieckie *Cantio* w języku ludowym (narodowym). Pieśni te miały już długą, średniowieczną tradycję i były znane wśród wiernych. W XV wieku gatunek ten przeżywał rozkwit i wykorzystywany był głównie podczas nabożeństw domowych, jako *Cantiones* na pielgrzymki i procesje, a także w szkołach. Pieśni te zazwyczaj związane były z głównymi okresami roku liturgicznego. Na przykład pieśni adwentowo-bożonarodzeniowe: *Dies est leatitia – Der Tag der ist so freudenreich, Puer natus in Betlehem – Ein Kind geboren zu Bethlehem, In natali Domini – Da Christus geboren war, Resonet in Laudibus – Joseph, lieber Joseph mein, Quem pastores laudavere – Den die Hirten lobeten sehre*. Przykładem pieśni pasyjnej może być *Patris sapientia – Christus wahrer Gottessohn* lub: *Christus der uns selig macht*, wielkanocnej zaś *Surgit in hoc die – Christ ist erstanden*.

Grupa trzecia to przedreformacyjne niemieckie pieśni duchowne, śpiewy pielgrzymkowe, laisy, *Minnelieder*, pieśni biczowników, pieśni wypraw krzyżowych, duchowne pieśni ludowe. Przejmowane one były albo bez zmian, albo „poprawiane na wzór chrześcijański” („christlich gebessert”). Do tej grupy należą m.in.: *Christ ist erstanden* (XII w.), *Christ lag in Todesbanden* (będąca wersją „gebessert” tej poprzedniej), *Erstanden ist der Heilig Christ* (XIV w.), *Christ fuhr gen Himmel* (Wniebowstąpienie), *Nun bitten wir den Heiligen Geist* (Zielone Świątki), *Da Jesus an der Kreuze stund* (okres pasyjny⁵⁶), *Gott sei gelobet und gebenedeiet* (pierwotnie na Boże Ciało, przekształcona przez Lutra na pieśń postkomunijną), *Gelobet seist du, Jesu Christ* (Boże Narodzenie) i inne.

Innym ważnym sposobem pozyskiwania repertuaru była technika kontrafaktury.

Technika ta była stopniowana. Od prostego przerabiania tekstów świeckich na potrzeby chrześcijańskie (jak już wspomniano, nazywane w pierwszych śpiewnikach niemieckich „christlich gebessert”), poprzez zamiany znaczenia i przekształcenia treści katolickich na ewangeliczne, aż po nowe teksty, przejmowane czasem nawet bez uwzględnienia afektu i pierwotnego układu wersów. Kontrafaktury nie są całkiem jeszcze zbadane. Wiadomo, że na bazie tej techniki, zastosowanej w różnym zakresie, powstało ponad 170 pieśni. Praktyka ta zanikła jednak z końcem XVI wieku.

55 **lais** [wym. ląjs] «średniowieczna pieśń religijna, której strofy kończyły się refrenem *Kyrie eleison*». Por. *Słownik Języka Polskiego PWN*, online: <http://sjp.pwn.pl/sjp/lais;2565487.html>, data dostępu: 16.10.2015.

56 Terminem tym w Kościele Luterzańskim określane jest okres Wielkiego Postu (przyp. red.).

Oto przykłady pieśni powstałych na bazie techniki kontrafaktury: *Vom himmel hoch da komm ich her* (*Ich komm aus fremden Lande her*), *Es ist das Heil uns kommen her* (*Freut euch ihn Frauen und ihr Man*), *Durch Adams Fall ist ganz verderbt* (*Was wölln wir aber haben an*), *Herr Christ der einig Gottes Sohn* (*Mein Freud mocht sich wohl mehren*), *O Herr dein Guttlich Wort* (*Weiss mir ein Blumlein blaue*), *Nun lob mein Seele den Herren*, *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt*, *Erschiene ist der herrlich Tag*, *Von Gott will ich nicht lassen*.

W późnym okresie kontrafaktury powstała pieśń *Herzlich tut mich verlangen* – Christopha Knolla, do melodii (prawdopodobnie) Hansa Leo Hasslera: *Mein Gemut ist mir verwirret*. Melodii tej użył potem Johann Crüger (w *Praxis pietatis melica*, wydanie z 1656 roku) do tekstu Paula Gerharda *O Haupt voll Blut und Wunden*. Pieśń Paula Gerharda powstała jako parafraza hymnu bernardyńskiego *Selve, caput cruentatum*. Jest to przykład (wprawdzie jeden z niewielu), gdzie nowa pieśń nie powstała na podstawie melodii, z którą się później związała, ale została stworzona według schematu stroficznego, powszechnie znanego, i mogła być wykorzystana z dowolną, pasującą melodią.

Prawdopodobnie najdłuższą historię kontrafaktury pokazuje pieśń Heinricha Isaaca *Innsbruck ich muss dich lassen*. Jej wersja religijna znana jest pod tytułem *O Welt ich muss dich lassen*.

Obok repertuaru powstającego na bazie już istniejącego materiału, powstawały też nowe pieśni, choć na początku Reformacji nie był to proces zbyt dynamiczny. Na samym początku Reformacji Marcin Luter wzywał do tworzenia nowych pieśni, szczególnie psalmów (np. w słynnym liście do Spalatina, nadwornego kaznodziei w Wittenberdze). Gdy jednak odzew nie przychodził od razu, sam zajmował się ich komponowaniem.

Tematyka pieśni Lutra, a więc i przeznaczenie na różne okoliczności bądź okresy roku kościelnego, są bardzo różnorodne. Odnajdziemy je w prawie wszystkich kategoriach tematycznych śpiewników ewangelickich. Jedynym wyjątkiem jest okres pasyjny: Luter nie stworzył żadnej pieśni poświęconej wyłącznie tematyce pasyjnej. Powodem tego jest zapewne fakt, iż widział on pasję z perspektywy zmartwychwstania. W jego pieśniach wielkanocnych, które w swej warstwie treściowej i językowej należą do jego najbardziej idiomatycznych, odnajdziemy nowe spojrzenie na pasję Chrystusa. We wspomnianej już *Christ lag in Todesbanden*, za pomocą połączenia zwrotki *Christ ist erstanden* oraz sekwencji *Victimae paschali laudes*, egzegetycznie opisaną, Luter połączył w jedno śmierć i zmartwychwstanie Chrystusa.

Reformator pisał w stylu lapidarnym i był przeciwny dłuższym konstrukcjom. W przeciwieństwie np. do późniejszych poetów czasów Paula Gerharda ograniczał się on z reguły do kilku strof.

Niebawem w całych Niemczech śpiewano pieśni Lutra. Przekazywane były ustnie lub powielane na tzw. *Flugblättern*, zanim pojawiły się pierwsze śpiewniki. Pieśni Lutra, jako nowy gatunek, osiągnęły swój najwyższy stopień rozwoju już na samym początku, co należy uznać za rzecz wyjątkową. Pieśni takie jak: *Erhalt uns Herr*, *Vom Himmel hoch*, *Wir glauben all*, *Aus tiefer Not*, *Ein feste Burg* oraz wiele

innych znalazły swe stałe, niepodważalne miejsce w repertuarze ewangelickich pieśni kościelnych⁵⁷.

Pieśń w kontekście nabożeństwa

Od początku Reformacji śpiewanie pieśni w języku narodowym przez wiernych stanowiło ważną część nabożeństwa. W *Deutsche Messe* i w porządkach nabożeństw (*Kirchenordnungen*) Wirtembergii (1528/33 i 1543/44), jak również w dolnoniemieckich porządkach Johanna Bugenhagena, pieśni niemieckie i ich przyporządkowanie do danej części liturgicznej są dokładniej określone. Dokumenty te informują nas o tym, w którym miejscu liturgii, kto i jaką pieśń wykonywał. Z reguły chodziło o cztery miejsca liturgiczne:

1. Introit lub pieśń wstępna. Wykonywane były razem lub w miejsce introitu śpiewana była pieśń psalmowa (*Psalmlied*). Na początku Reformacji często wykonywany był introit ze względu na małą ilość psalmów oraz trudność ich wykonania. Aby możliwe było wykonywanie psalmów przez wiernych w języku narodowym, konieczne było opracowanie ich treści do postaci rymowanej i stroficznej. Luter nawoływał do tworzenia tego rodzaju psalmów, ale i sam je komponował⁵⁸. W ten sposób powstał nowy typ pieśni, który okazał się ważnym i oryginalnym wkładem w bogactwo form niemieckiej pieśni kościelnej. Szczególna wartość pieśni psalmowej została poznana i doceniona zwłaszcza przez nieluterańskich teologów, głównie przez Jana Kalwina (*Psalterz Genewski*)⁵⁹. Pieśń psalmowa ma też inne funkcje w nabożeństwie. Występuje jako pieśń pochwalna, katechizmowa bądź pogrzebowa.
2. Graduał lub pieśń główna po Epistole: *de tempore*, lub *Festlied*
Tam, gdzie był chór uczniów, należało wykonywać na przemian łacińską sekwencję na Zielone Świątki (*Veni Sancte Spiritus*), a zbór śpiewał niemiecki lais

57 Współczesny niemiecki śpiewnik ewangelicki (*Evangelisches Gesangbuch*), w części wspólnej (dla wszystkich landów niemieckich) zawiera 32 pieśni Lutera. Współczesny polski *Śpiewnik Ewangelicki* zawiera 26 pieśni Marcina Lutera. Aneks nr 2 do niniejszego artykułu zawiera tytuły pieśni Lutera. Spis ten zaopatrzone zostały w odpowiednie numery *Śpiewnika Ewangelickiego*.

58 W tym kontekście znany jest list Lutera do nadwornego kaznodziei wittenberskiego Georga Spalatina, z końca 1523 roku, w którym prosi go o wsparcie w tworzeniu psalmów z tekstem na wysokim poziomie. Aby być dobrze zrozumianym, do prośby dołączył swoje tłumaczenia prozą i wyjaśnienia siedmiu psalmów pokutnych. Spalatynowi zaproponował opracowanie psalmu nr 6 lub 143. Pozostałe rozdał już komuś innemu lub sam ułożył niemieckie wersy, jak stało się w przypadku psalmu 130. Czuł się odpowiedzialny za teologię i szukał wsparcia poetyckiego. Kiedy ono nie nadchodziło, sam ułożył siedem psalmów. Por. A. Kadelbach, *Lieder der Reformationszeit-gottesdienstlicher Kontext und Typen*, [w:] *Gottesdienst und Seine Musik* Bd.1, s. 231 (por. też spis pieśni Marcina Lutera, aneks nr 2).

59 Pieśni psalmowe tworzone były też w innym ważnym ośrodku Reformacji – Strasburgu, skąd rozprzestrzeniały się poprzez tzw. *Einblatt-Mehrliederdrucke*. **Matthäus Greiter** i **Wolfgang Dachstein** – domniemami muzyczni twórcy strasburskiej Reformacji – są autorami wspaniałych melodii np. do psalmu 119 – *Es sind doch seelig alle die...* (EG 76 – tu z tekstem *O Mensch beweine dein Sünde gross*) czy też do psalmu 137 – *An Wasserflüssen Babylon* (EG 83 z tekstem: *Ein Lammlein geht...*). Obie pieśni te zostały wielokrotnie opracowane w twórczości Buxtehudego i Bacha. Szczytowym osiągnięciem spełniającym życzenie Lutera tworzenia pieśni psalmowych stał się *Psalterz Genewski*, skompletowany w 1562 roku.

(*Nun bitten wir den heiligen Geist*), który muzycznie i treściowo był związany z sekwencją. Miał on być wplątany pomiędzy łacińskie pary strof (*Versikel*). Ta praktyka była znana już wcześniej, jednak miała miejsce poza mszą. Teraz miała stać się ważną częścią mszy luterańskiej. Wykonywane w ten sposób śpiewy są opisane dla Wittenbergi i innych miast północnych Niemiec.

Podobna praktyka dotyczy sekwencji na Boże Narodzenie *Grates nunc omnes* i luterańskiego *Gelobet seist Du Jesu Christ* oraz sekwencji na Wielkanoc *Victimae paschali laudes* i *Christ lag in Todesbanden* (w wersji Lutra, która długo tytułowana była *Eyn lobgesang Christ ist erstanden gebessert*. Ten trzyzwrotkowy hymn dodatkowo mógł być śpiewany też przed kazaniem.

3. Pieśń-wyznanie wiary (*Glaubenslied*) po ewangelii lub po kazaniu na temat ewangelii, wówczas jako *Ordinariumslied*. We wszystkich porządkach nabożeństw okresu Reformacji znajdziemy wskazówkę, aby po Ewangelii zaśpiewać *Wir glauben all...* Pieśń na wyznanie wiary ma śpiewać cały zbór. Wszyscy! Ta pieśń Lutra pojawiła się najpierw w choralniku Johanna Waltera (1524), jako czterogłosowa pieśń tenorowa. Luter wykorzystał dwa wersy pojedynczej, już istniejącej zwrotki pieśni łacińskiej oraz części wyznania apostołskiego i nicejskiego. Z nich ułożył pieśń trzyzwrotkową tak zręcznie, że może ona nawet zastąpić całe starokościelne *Credo*. W ten sposób wyznanie wiary może zostać zaśpiewane.
4. Pieśni podczas, przed i po komunii, tzw. *Abendmahlslied* (pieśń dziękczynna i końcowa). Śpiewane były niemieckie *Sanctus* i *O Lamm Gottes...* W literaturze organowej często opracowywana jest pieśń: *Jesus Christus unser Heiland*. Pieśń ta pochodzi od Jana Husa, Luter zaś przerobił ją, orientując się tylko na incypicie. Również ona zawiera wykładnię teologii komunii. Inna pieśń komunijska to: *Gott sei gelobet und gebenedeiet*. Była to pierwotnie pieśń na Boże Ciało, które to święto zostało zniesione przez Lutra. Chcąc „uratować” tę pieśń, Luter przekształcił jej tekst i dodał dwie zwrotki, które są wykładnią teologiczną komunii.

Intencją Lutra było zastępowanie również i innych części *Ordinarium* pieśniami śpiewanymi przez zbór. Sam dostarczył pieśni na *Kyrie* (EG 178.3) oraz pieśń na *Sanctus* (*Jesaia dem Propheten das geschah...*)

W roku 1522 Nicolaus Decius, niezależnie od Lutra, ujął części *Ordinarium* w niemieckie pieśni zwrotkowe: *Allein Gott in der Höh* (Gloria), *Heilig ist Gott der Vater* (*Sanctus*) i *O Lamm Gottes unschuldig* (*Agnus Dei*). *Sanctus* popadło w zapomnienie, pozostałe zaś dwie śpiewane są do dziś.

Śpiewniki okresu Reformacji

Historia śpiewników kościelnych zaczyna się na przełomie XV/XVI wieku wraz z wynalezieniem druku. Na początku pieśni rozprzestrzeniały się poprzez tzw. *Liedblätter* – pojedyncze kartki, zawierające po jednej lub dwie pieśni. Pierwszy drukowany śpiewnik ukazał się w Pradze w 1501 roku. Strona tytułowa nie zachowała się, dlatego nie można dokładnie określić jego przeznaczenia. Śpiewnik ten składał się z 88 czeskich pieśni kościelnych (bez nut). Przypisywane są one odgałęzieniu

ruchu husyckiego. Kontynuacją tego wydawnictwa były kolejne śpiewniki wydawane przez wspólnotę Braci Czeskich⁶⁰.

Historia śpiewników niemieckich rozpoczyna się wraz z wydaniem śpiewników powstałych w kręgu Reformacji Wittenberskiej (Wittenberga, Erfurt i Lipsk).

W roku 1524 powstają cztery zbiory zawierające reformacyjne pieśni: tzw. *Achtliederbuch* (wydany z inicjatywy Norymberskiego drukarza Jobsta Gutknechta), dwa tzw. *Enchiridien (Handbuechlein)* w Erfurcie oraz *Geystliche gesangk Buchleyn* Johanna Waltera.

Jobst Gutknecht w swym *Achtliederbuch* ułożył cieszący się powodzeniem zeszyt, zawierający cztery pieśni Lutra: *Ach Gott, vom Himmel sieh darein, Aus tiefer Not schrei ich zu Dir, Es spricht der Unweisen Mund wohl* (pieśni psalmowe – nie jest podany ich autor ani melodia), *Nun freut euch, lieben Christen gmein*, następnie trzy pieśni Paula Speratusa: *Es ist das Heil uns kommen her, Hilf Gott, wie ist des Menschen Not, In Gott glaub ich* oraz jedną anonimową: *In Jesu Namen heben wir*.

Pieśni Speratusa opatrzone są komentarzem biblijnym, być może ich autorem jest sam Speratus. Śpiewnik ten nie ma jeszcze przedmowy, ale w tytule znajduje się wskazówka, że pieśni te są już śpiewane w kościołach w Wittenberdze.

Erfurter Enchiridien – to dwa śpiewniki niemalże tej samej treści (oba zawierają po 25 pieśni) i tytułu, jednak wydane u różnych drukarzy: Johanna Loersfelda (*beim Färbefass in der Permentergasse*) oraz Mathisa Malera (*beim Schwarzen Horn an der Krämerbrücke*). Prawdopodobnie mamy tu do czynienia z plagiatem wydawniczym. To drugie wydanie wygląda na przedruk pierwszego, jest nieco wybrakowane

60 **Bracia Czescy** byli przodkami Odnowionego Kościoła Braterskiego (*Erneuerte Bruderkirche*), bractwa z Herrnhut. Ta starsza unia braterska powstała w związku z zawirowaniami w czasach Husyckich. Od grupy wojujących Husytów, którzy chcieli pomścić męczeńską śmierć Husa, oddzieliła się grupa przekonana o tym, że Chrystusowi nie można służyć za pomocą zbroi i przemocy. Grupa ta zjednoczyła się i utworzyła własny kościół w roku 1467. Do tej czeskojęzycznej grupy chrześcijan dołączyła (w roku 1478) grupa Waldensów emigrujących z Brandenburgii. W ten sposób powstała niemieckojęzyczna część Braci.

Poeci z kręgu Braci Czeskich nie należeli do kręgu Lutra, ale stali zarówno czasowo, jak i teologicznie blisko Lutra. W roku 1501 powstała agenda i śpiewnik Braci Czeskich w języku czeskim. W 1531 wydany został śpiewnik w języku niemieckim (*Ein Neu Gesangbuchlein. Jungbuntzlau*). Jego wydawcą był ceniony przez Lutra **Michael Weisse**. Śpiewnik ten zawiera nuty i znany stał się m.in. przez wzorcowe pogrupowanie pieśni. O wartości zawartych tam pieśni świadczy fakt, że *Babstsche Gesangbuch* – śpiewnik redagowany przez Lutra w roku 1545, zawiera 14 pieśni Michaela Weisse. Pieśni Braci Czeskich popadły na wiele lat w zapomnienie (w Niemczech) i dopiero w latach trzydziestych XX wieku zostały na nowo odkryte. Treści tej poezji obracają się głównie wokół trzech tematów: czysta nauka, duchowe rycerstwo i rozumienie życia chrześcijańskiego jako ofiary. Pieśni te w większości odznaczają się wysoką wartością poetycką, nawet jeśli ich język nie zawsze wydaje się bardzo bezpośredni. Melodie odznaczają się różnorodnością metryczną. Wiele pieśni ze śpiewnika Michaela Weisse jest parafrazą czeskich poprzedników lub wzorów łacińskich. (Por. J.Stalman, *Gesangbücher im Reformationsjahrhundert*, [w:] *Geschichte der Kirchenmusik* Bd.1, s. 246, lub W. Blankenburg, *Die Musik der Böhmischen Brüder und der Brüdergemeine*, [w:] *Geschichte der Kirchenmusik*, s. 403-412). Tradycja kancjonałów Braci Czeskich odbiła się również na rozwoju pieśni duchowej w Polsce. Słynny **Kancjonał** Walentego z Brzozowa był przedrukiem (tłumaczeniem) czeskobraterskiego kancjonału Jana Roha z 1541 roku (*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.).

i zawiera błędy. W roku 1525 publikacja Johanna Loersfelda zostaje rozszerzona o 8 pieśni⁶¹. Wydana została w formie podręcznym, z nutami w notacji menzuralnej. Śpiewnik ten zawiera 24 pieśni Lutra⁶².

Tytuł tego śpiewnika sugeruje podział na dwa gatunki: *Christliche (geistliche) Lieder*, czyli takie, które opowiadają ewangeliczną naukę Lutra, często w formie ballady oraz pieśni psalmowe, czyli przekomponowane psalmy (poezja psalmowa), która to grupa stała się zarodkiem późniejszej rubryki w śpiewnikach nazwanej *Gottesdienstliche Lieder (Nabożeństwo)*. W innym kontekście grupa tego typu pieśni występuje jako psalterz. Godne uwagi jest to, że zarówno treść, jak i kolejność pieśni z *Enchiridien* są zgodne z *Achtliederbuch*. Z tego ostatniego do *Enchiridionu* przyjętych zostało 8 pieśni, 7 innych pochodzi z *Liedblätter*, a 10 jest nowych.

W kolejnych latach powstało wiele *Enchiridien* (w Erfurcie, Norymberdze, Strassburgu i Wittenberdze), które orientowały się na druk z Erfurtu.

W roku 1529 Luter zaingerował w wydawanie śpiewników i sam wydał jednogłosowy śpiewnik u wydawcy Josepha Kluga w Wittenberdze. Jego treść i porządek określił w następujący sposób: *Geistliche Lieder, auff's new gebessert*.

Śpiewnik ten zaginął, ale na podstawie drugiego wydania, z roku 1533, możliwe było dokładne jego odtworzenie. Zawierał on przedmowę Lutra, (najpierw tę samą, którą zawierał *Chorgesangbuch* Johanna Waltera), potem drukowany był z inną, nową przedmową. Luter ostro przeciwstawił się w niej nieautoryzowanemu, samowolnemu tworzeniu pieśni i śpiewników, jak również nieautoryzowanym wersjom jego własnych pieśni. Wymagał on, aby na początku znajdowały się: „Lieder der Unsern” – [„nasze pieśni”], zaopatrzone w imiona autorów, aby zapobiec falsyfikatom. Po tym nastąpić mają pieśni: „die andern” („innych”).

Pod pojęciem „unsere” rozumie Luter pieśni własne i śpiewy liturgiczne, włącznie z własnym tłumaczeniem *Te Deum* i *Litanii*. Porządkuje je w następujących grupach:

I. Rok kościelny, Katechizm, Psalmi i inne utwory na nabożeństwo

II. Pieśni z otoczenia Lutra

61 Eyn Enchiridion oder Handbüchlein. eynem ytzlichen Christen fast nutzlich bey sich zuhaben / zur stetter vbung vnd trachtung geystlicher gesenge vnd Psalmen / Rechtschaffen vnd kunstlich verteutsch.

62 Pełny repertuar tego śpiewnika (*Geistliche Gesänge und Psalmen*), wydanie z 1524 roku (pisownia oryginalna): ACh got von hymel syhe dareyn, Aus tieffer not schrey ich zu dir, Christ lag yn todes banden, Christum wir sollen loben schon, Dys synd die heylgen zehn gebot, Erbarm dich mein o herre got, ES ist das heyl vns kommen her, ES spricht der vnweisen mund wol, Es wolt vns got genedig sein, Eyn neues lied wir heben an, Gelobet seystu Jesu Christ, Got sey gelobet und gebenedeyet, Herr Christ der eynig Gotts son, Jhesus Christ vnser Heyland /der den tod vber wand, Jhesus Christus vnser heylandt /der von vns den tzorn Gottis wand, Kom Gott schepfer heiliger geyst, Kom heyliger geyst herre Gott, MYtten wir ym leben synd, Nu kom der Heyden heyland, NV frewt euch lieben Christen gmeyn, Wo Gott der herr nicht bey vns helt. Wydanie z 1525 roku: Durch Adams fall ist gantz verderbt, Frölich wollen wir Alleluia syngen, Got der Vater won vns bei, Mensch wiltu leben seligklich, MIt frid und Freud ich far dahin, Psalmus In exitu Israhel verdeutsch. Im außgang Israel von Egypten, Wer Got nicht bey vns dyse zeyt, Wir gleuben all an eynen got.

III. *Lieder der Alten* (pieśni przedreformacyjne)

IV. *Lieder der Anderen*

V. staro- i nowotestamentowe *Cantica*.

Układ ten stał się swego rodzaju **kanonem**, który przejęła większość kolejnych śpiewników.

Śpiewnik *Babstsche Gesangbuch 1545*.

Opublikowany w Lipsku w roku 1545 śpiewnik drukarza i wydawcy Valentina Babsta (*Geystliche Lieder. Mit einer neuen vorrhede / D.Mart.Luth.*) jest najbardziej okazałym, bogato zdobionym śpiewnikiem czasów Reformacji.

W zredagowanej przez Lutra przedmowie znajdujemy rozróżnienie pomiędzy śpiewem pochodzącym z leniwego, niechętnego (ponieważ przymuszonego) serca, które niewiele osiąga, a śpiewem pochodzącym z serca radosnego, zbawionego, umiającego śpiewać pieśń nową. Rozróżnienie na stary – leniwy Testament i nowy – radosny nie oznacza tu podziału na kanoniczny Stary i Nowy Testament, co wynika już chociażby z faktu, że psalmy zaliczone są do *nowego, radosnego Testamentu* (*neuen, fröhlichen Testament*). Lutrowi chodzi raczej o przewijające się w obu testamentach rozróżnienie pomiędzy prawem a ewangelią⁶³.

Śpiewnik Babsta zachował podstawową zawartość śpiewnika Kluga (z lat 1529-33) w odniesieniu do nazwy rubryk, ale poszerzył je o kolejne pieśni. Zawierał on również wiele ilustracji z motywami biblijnymi, modlitwy i psalmy⁶⁴, co wskazywało na tendencję, aby śpiewnik rozbudować do postaci czegoś w rodzaju podręcznika chrześcijanina, z którego korzystać można zarówno w domu, jak i w kościele. Śpiewnik ten doczekał się wielu kolejnych wydań i stał się wzorem dla późniejszych, również katolickich śpiewników (np. śpiewnik Johanna Leisentrita z 1567 roku⁶⁵)

Z wielu względów te wczesne wydania śpiewników mają wyjątkowe znaczenie. Gromadzą one rdzenny repertuar pieśniowy, przekazując tekst i melodię pieśni mających centralne znaczenie, nie tylko w czasach Reformacji, ale i w następnych wiekach, aż do dziś. Ustanawiają wzorzec dla późniejszych śpiewników, np. poprzez strukturyzowanie treści tekstów z podziałem na tzw. rubryki. Cechę tę posiadają także współczesne śpiewniki. Inną przetrwała do dziś cechą jest wielofunkcyjność śpiewników. Od początku przeznaczone były do kościoła, ale też do nabożeństw domowych i użytku prywatnego, dzięki wyposażeniu w dodatkowe teksty teologiczne, modlitwy, komentarze itp. oraz niekiedy bogatą ikonografię. Zawierały też liczne,

63 Ch. Möller (red.), *Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte*, s. 82.

64 Zawartość tego śpiewnika, według kolejnych rubryk oznaczonych literami, jest następująca: A. 38 pieśni i śpiewów liturgicznych M. Lutra, B. 25 pieśni z rozdziału: Nu folgen andere / der unsern lieder, na końcu-jako uzupełnienie, pieśń Lutra: Der du bist drei in Einigkeit, C. 27 staro- i nowotestamentowe *Cantica*, D. nowo dodane: przedruk wydania śpiewów pogrzebowych Lutra z roku 1542. Po stronie z Impressum, następują jeszcze (z własną stroną tytułową): E. nowe: 40 Psalmen und Geistliche lieder / welche von fromen Christen gemacht und zusammen gelesen sind.

65 *Geistliche Lieder und Psalmen der Alten Apostolischer recht und warglaubiger Christlicher Kirchen*.

opracowane czasami 4-głosowo utwory przeznaczone do śpiewania na nabożeństwach (*Gesangstücke*).

Najważniejszą cechą śpiewników było jednak ich szybkie rozprzestrzenianie się, co spowodowało sprawną wymianę repertuaru pomiędzy poszczególnymi centrami Reformacji w Europie.

W tych pierwszych wydaniach należy jeszcze zauważyć rolę przedmów Marcina Lutera, które, jak zostało już powiedziane, stanowiły rodzaj programu teologicznego i silną „promocję” muzyki w ramach nabożeństwa.

Zbiory opracowań wielogłosowych

Opracowania wielogłosowe przeznaczone były albo do użytku artystycznego, albo użytkowo-pedagogicznego. Wśród pierwszych publikacji wyróżniające miejsce zajmuje *Chorgesangbuch* Johanna Waltera. Jest to źródło wczesnoreformacyjnego dorobku pieśniowego, jak również wzorzec protestanckiej polifonii pieśniowej. Pierwsze wydanie z roku 1524 oferowało 30 niemieckojęzycznych *Cantus Firmus* (zawartych w 38 kompozycjach) oraz 5 łacińskich kompozycji. Zbiór ten rozprzestrzenił się poprzez 5 kolejnych wydań ze zwiększoną ilością opracowań: wydanie szóste z roku 1551 rozszerzyło repertuar do 78 niemieckich i 47 łacińskich opracowań⁶⁶.

Chorgesangbuch Waltera miał też publikacje z samym tylko tekstem i melodią. Czyli występował też w wydaniu jednogłosowym do użytku zboru.

Do wykształcenia się rdzennego repertuaru niemieckich pieśni kościelnych przyczynił się również podobny znaczący zbiór kompozycji chorałowych (*Chorsätzen*): *Neue deutsche geistliche Gesenge...fur gemeinen Schulen*, wittenberskiego wydawcy Georga Rhaua (1544) oraz *Concentus novi. Trium vocum...*, wydane w Królewcu, wydrukowane w Augsburgu w 1540 roku. Zbiór ten zawierał kompozycje Hansa Kugelmana z Augsburga, który od 1524 roku był nadwornym kompozytorem i trębaczem księcia Albrechta. Zbiór składa się z czterech ksiąg głosowych, zawierających głównie kompozycje 3-, ale też 4 do 6-głosowe opracowania pieśni⁶⁷.

Zbiory oznaczone jako *kancjonalia* przeznaczone były do akompaniamentu śpiewu zboru, jak i chórów szkolnych. Znaczenie i funkcja tego typu publikacji wiązana była z organowym akompaniamentem śpiewu wiernych, wykonujących pieśni jednogłosowe.

Pierwszym przedstawicielem tego gatunku kancjonalistów (niem. *Kanzionalsatz*) był Lucas Osiander (1534-1604). Opublikował on *Fünfzig geistliche Lieder und Psalmen mit 4 Stimmen auf contrapunctsweise also gesetzt, dass eine ganze christliche Gemein durchaus mitsingen kann*, Stuttgart, 1586. Jego cechą charaktery-

66 Zbiór dostępny online we współczesnej transkrypcji: http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP273529-PMLP443984_Wittenbergisch_geistlich_Gesangbuch_von_1524.pdf.

67 Dzieło to jest pierwszym źródłem dla pieśni **Johanna Gramanna**: *Nun lobt mein Seel den Herren* (EG 189). Kugelmann opracował tu starą pieśń ludową: *Weiß mir ein Blümlein blaue*. (Gramann pochodził z frankonii i był następcą Speratusa jako nadworny kaznodzieja w Królewcu).

styczną było umieszczenie melodii w sopranie, co miało ułatwić używanie zbioru jako akompaniamentu do śpiewu wiernych.

To pierwsze programowe wydanie kancjonałów powstało w luterzańskim obszarze południowych Niemiec, ale inspirowane było prawdopodobnie skromnymi opracowaniami *Psalterza Genewskiego*, w którym melodia była umieszczana jeszcze w tenorze.

W roku 1608 w Norymberdze Hans Leo Hassler wydał zbiór zatytułowany *Kirchengesänge, Psalmen und Geistliche Lieder ... mit 4 Stimmen simpliciter gesetzt*.

Po nim nastąpiła słynna publikacja Michaela Praetoriusa: *Musae Sionae* (1605-1610). W części 6-8 zamieścił on prawie wyłącznie homofoniczne *Kanzionalsätze* dużej ilości pieśni, częściowo w różnych wersjach regionalnych.

W 1604 roku w Hamburgu powstał *Melodyen Gesangbych*. Zawierał on 83 pieśni i był wynikiem współpracy czterech organistów: Hieronymusa Praetoriusa, Joachima Deckera, Jacoba Praetoriusa młodszego i Davida Scheidemanna.

Około 50 lat po publikacji Osiandra powstało wiele kancjonałów różnego rodzaju i jakości. Do tradycyjnego kanonu pieśni dochodzą teraz nowe, które tworzone są od początku w powiązaniu z tym typem opracowania, tworząc nowy typ pieśni: *Kanzionallied* (pieśń kancjonałowa)⁶⁸.

Śledząc reformacyjne wątki muzyczne, także muzyczno-edytorskie, wspomnieć jeszcze należy Martina Agricolę – kantora w Magdeburgu w czasach Reformacji. Był on autorem m.in. zbiorów kompozycji: *Musica Figuralis Deudsch* i *Musica instrumentalis deudsch* (1529). Agricola przyjaźnił się ze wspomnianym już wydawcą Georgiem Rhau, który wydrukował wiele jego dzieł teoretycznych. Dzieła te przyczyniły się do zmiany systemów notacji ze starej na nową. Wiele współczesnych muzycznych pojęć (gama, klucze, miara taktu) powstało pod wpływem Agricoli. Pierwsze znane, wielogłosowe opracowanie pieśni *Ein feste Burg ist unser Gott* jest jego autorstwa.

Zakończenie

Podsumowując, należy jeszcze raz podkreślić nierozłączność muzyczno-kulturowego kontekstu Reformacji i twórczości muzycznej powstającej w środkowych i północnych Niemczech, w okresie obejmującym połowę XVI do połowy XVIII wieku. Celem powyższego artykułu nie było wykazanie bezpośrednich zależności pomiędzy poszczególnymi wydarzeniami reformacyjnymi a powstaniem konkretnych kompozycji, lecz jedynie nazwanie i omówienie (choć tylko wybiórcze) tych aspektów Reformacji, bez których rozwój tej konkretnej muzyki nie miałby racji bytu. Dzięki odpowiednim podstawom instytucjonalnym oraz ideologicznym możliwa była jej emancypacja, której efektem było powstanie sztuki o znaczeniu ponadczasowym,

68 Autorzy najważniejszych kancjonałów powstałych pod koniec XVI wieku: **Andreas Raselius** (1599), **Georg Weber** (1588), **Seth Calvisius** (1594), **Johann Eccard** (1591 i 1597). Kancjonała nie przetrwały wieki i używane są do dziś. Szczytowy rozwój tego gatunku przypada na zbiory skomponowane przez takich kompozytorów jak: **Melchior Vulpius** (1604), **Hans Leo Hassler** (*Kirchengesänge simpliciter* 1608), **Michael Praetorius** (*Musae Sionae VI-VIII*, 1609-10), **Johann Hermann Schein** (1627).

która mimo swego konkretnego „konfesyjnego” pochodzenia, stanowi dziś dobro uniwersalne.

Aneks 1

Poniższa tabela jest rekonstrukcją przebiegu nabożeństwa luterańskiego stworzoną przez Siegberta Rampe⁶⁹ na podstawie agendy Johanna Bugenhagena dla miasta Hamburg (1529). Zestawienie to pokazuje przebieg nabożeństwa, wykorzystanie wskazanych pieśni oraz przede wszystkim – rolę organów.

Orderinge der Missen (Hamburg 1529)		
7:00		
a)	Introit „Komm, heiliger Geist”! „Veni creator spiritus” lub inny psalm-do wyboru „psalme [...] na gefallen”	Organy – chór i wierni, w tygodniu po niemiecku, w dni świąteczne po łacinie: „Up de feste [...] schollen de latinische introitus darto geord-net, beholden werden”. Organista gra raz lub dwa razy pomiędzy: „De organiste mag einmal edder twe manck her speien”. Podczas introitu pastor podchodzi do ołtarza.
b)	Epistoła	Pastor od ołtarza, po łacinie?
c)	Kyrie eleison	Chór – Organy ; psalmodia zawsze <i>de tempore</i>
d)	Gloria Et in terra pax	Intonuje Pastor Chór – Organy ; ze względów czasowych można wykonać pieśń Deciusa: <i>Allein Gott in der Höh sei Ehr.</i> „Wat averst im chore angefangen wert, dar na schal sick de organista schicken und eindrechtig und gelickförmlich densülven speien.”
e)	Dominus vobiscum Et cum spiritu tuo	Pastor [Wierni?]
f)	Kolekta (modlitwa) Amen	Pastor przy ołtarzu, w języku niemieckim Wierni
g)	Epistoła	Pastor śpiewa od ołtarza w „gewonliken tone” ⁷⁰ , po niemiecku
h)	Halleluja	dwaj chłopcy z chóru „singen cum versiculo sine cauda”
i)	Graduał/Sekwencja	Chór, po łacinie; sekwencja zawsze <i>de tempore</i>

69 S. Rampe, *Abendmusik...*, op. cit., s. 15-16. Ówczesny tekst agendy (w oryginale w języku Plattdeutsch) podaje Rampe w postaci streszczenia. Fragmenty te przetłumaczone tu zostały przez autora na język polski. Pozostałe fragmenty przedrukowane zostały według oryginału (Plattdeutsch).

70 Jak podaje Luter w roku 1526, epistołę należy śpiewać „im octauo Tono” na C. W hamburskim porządku kościelnym z 1529 roku mowa jest o tym, że czytanie powinno się kończyć „wen me las eyne prophetia, alse sol, sol, la, sol, fa, fa”. Por. Rampe, op. cit., s. 16.

j)	Pieśń psalmowa	po niemiecku, przed strofami sekwencji; Organy lub chór – Organy : „davor einen christliken düdeschen psalm dar de organiste schicklick manck her mag slan wo sünst gewonlick edder na gelegenheit der tidt den gesank mit der orgelen besluten”.
k)	Ewangelia	Lektor, śpiewa po łacinie?
l)	Credo	Pastor intonuje pierwszy wers: „wy geloven [„Wir gläuben all”] etc.” od ołtarza, po niemiecku, „und dat chor mit de kercken schall vord an singen”
m)	Pieśń na credo	„Wir glauben all an einen Gott”: Chór i wierni (również Organy ?)
8:00		
n)	Kazanie	Pastor na ambonie
9:00		
o)	Modlitwa po kazaniu	Pastor na ambonie
p)	Ojciec nasz	Pastor intonuje na ambonie, wierni odpowiadają po niemiecku, Organy (Nachspiel: „De organista schal naher slan, wenn idt ut gesungen is”)
q)	Komunia Słowa ustanowienia Prefacja	Pastor od ołtarza, po łacinie Pastor i chór po łacinie; po uzgodnieniu kantora z pastorem, może być skrócona
	Sanctus Rozdawanie komunii i śpiew	Chór po łacinie lub po niemiecku Chór – Organy : „Wenn nu de communicanten gan tom altare schollen de gesänge vom sacramento gesungen werden. Jesus Christus etc. Godt si gelavet ⁷¹ etc. effte na gelegenheit der feste süß ein gude gesang doch also dat de organiste stedes manck her spele und dat de chor gelickwoll alle verse singe. Up den festen, wen dar vele communicanten sin, ende ock sunst up den sondagen schal me mer singen. Dat agnus dei ⁴⁹ latine, underwilen ock düdesch, Christe du lamm gades etc. Wenn nu de Communion geschehen, schall dat chor uphören to singen.”
r)	Kolekta (modlitwa)	Pastor od ołtarza po niemiecku
s)	„Da pacem” lub „Verleih uns Frieden gnädiglich”	Chór (i Organy ?); w szczególne święta może być zastąpione inną pieśnią.

71 Chodzi o pieśni: *Jesus Christus unser Heiland, der von uns...* oraz: *Gott sei gelobet und gebenedeiet*.

Aneks 2

Pieśni Marcina Lutra

Poniższe zestawienie zawiera komplet pieśni Marcina Lutra, uporządkowanych tematycznie. Wszystkie teksty i nuty dostępne są online na stronie Luther-Gesellschaft e.V. (<http://www.luther-gesellschaft.de/texte-zu-luther/luthers-lieder.html>). Tam, gdzie istnieje polska wersja pieśni, podany został jej numer w *Śpiewniku Ewangelickim*.

EG – Evangelisches Gesangbuch

ŚE – Śpiewnik Ewangelicki

Pieśni katechizmowe: Dies sind die heiligen zehn Gebot (EG 231), Christ, unser Herr, zum Jordan kam (EG 202, ŚE 397), Wir glauben all an einen Gott (EG 183, ŚE 357), Vater unser im Himmelreich (EG 344, ŚE 613), Mensch, willst du leben seeliglich. **Adwent:** Nun komm, der Heiden Heiland (EG 4, ŚE 30). **Boże Narodzenie:** Gelobet seist du, Jesu Christ (EG 23, ŚE 71), Vom Himmel hoch, da komm ich her (EG 24, ŚE 54), Vom Himmel kam der Engel Schar (EG 25), Christum wir sollen loben schon (-). **Epifania:** Was fürchtest Du, Feind Herodes, sehr (-). **Wielkanoc:** Christ lag in Todesbanden (EG 101, ŚE 172), Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod (EG 102), Christ ist erstanden (EG 99, ŚE 174). **Zesłanie Ducha Świętego:** Komm, Heiliger Geist, Herre Gott (EG 125, ŚE 220), Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist (EG 126, ŚE 226), Nun bitten wir den Heiligen Geist (EG 124, ŚE 222). **Święto Trójcy Świętej:** Gott der Vater steht uns bei (EG 138). **Koniec roku kościelnego:** Es ist gewisslich an der Zeit (wcześniej do tekstu: Nun freut euch...) (EG 149, ŚE 274). **Pieśń wieczorna:** Der du bist drei in Einigkeit (EG 470). **Śpiewy liturgiczne:** Kyrie eleison (EG 179.3, ŚE 333), Christe, du Lamm Gottes (EG 190.2, ŚE 366), Herr Gott, dich loben wir (Te Deum) (EG 191, ŚE 368), Kyrie eleison (Litania) (EG 192, ŚE 371), Gott sei gelobet und gebenediet (EG 214), Verleih uns Frieden gnädiglich (EG 421, ŚE 860), Jesus Christus, unser Heiland, der von uns... (EG 215, ŚE 401). **Pieśni objaśniające teologię reformacyjną:** Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort (EG 193, ŚE 266), Nun freut euch, liebe Christen gmein (EG 341, ŚE 641), (Wo Gott der Herr nicht bei uns hält) (EG 297,3.4), Die beste Zeit im Jahr ist mein (EG 319). **Pieśni psalmowe:** Ein feste Burg (EG 362, ŚE 259), Ach Gott, vom Himmel sieh darein (EG 273, ŚE 577), Aus tiefer Not schrei ich zu dir, I (EG 299, ŚE 438), Es wolle Gott uns gnädig sein (EG 280). **Pieśni pogrzebowe:** Mitten wir im Leben sind (EG 518, ŚE 280), Mit Fried und Freud fahr ich dahin (EG 519), Das helf uns Christus (ostatnia strofa pieśni „Nun lasst uns den Leib begraben) (EG 520,7).

Aneks 3

Obok Marcina Lutra w okresie Reformacji na uwagę zasługuje wielu innych autorów pieśni. Są to głównie poeci, ale i autorzy melodii. Poniższe zestawienie zawiera wybór najważniejszych twórców. W nawiasie podane zostały numery pieśni według *Evangelisches Gesangbuch* (EG). Pozostałe skróty: T – tekst, M – melodia, EKG – Evangelisches Kirchengesangbuch (poprzednik EG)

Elisabeth Kreuziger (1505-1535): *Herr Christ, der einig Gottes Sohn* (67). **Johann Walter (1496-1570):** *Wach auf, wach auf, du deutsches Land* (145, T/M), *Herzlich tut mich erfreuen* (148), *Allein auf Gottes Wort will ich* (195). Jest też autorem melodii następujących pieśni: *Wach auf, wach auf, du deutsches Land* (145), *Herr, für dein Wort sei hoch gepreist* (196), *Der Herr ist mein getreuer Hirt* (274), *All Morgen ist ganz frisch und neu* (440), *Mitten wir im Leben sind* (518). **Erasmus Alber (1500-1553):** *Ihr lieben Christen, freut euch nun* (EG 6); *Mein Seel, o Herr, muss loben dich* (308); *Steht auf, ihr lieben Kinderlein* (442); *Christe, du bist der helle Tag* (469). **Albrecht von Preussen (1490-1568):** *Was mein Gott will, das gscheh allzeit* (364). **Hermann Bonnus (1504-1548)** Strofy 2-3 pieśni: *Ehre sei dir, Christe* (75). **Wolfgang Dachstein (1487-1553)** autor melodii do pieśni: *An Wasserflüssen Babylon* (83), *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* (mel. II 299), *Im Frieden dein* (222). **Paul Eber (1511-1569):** *Wenn wir in höchsten Nöten sein* (366), *Helft mir Gotts Güte preisen*. **Johann Gramann (1487-1541):** *Nun lob, mein Seel, den Herren* (289). **Konrad Hubert (1507-1577):** *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* (232), *O Gott, du höchster Gnadenhort* (194). **Justus Jonas (1493-1555)** *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält* (297). **Nikolaus Selnecker (1530-1592)** *Lass mich dein sein und bleiben* (157); autor melodii pieśni: *Nun lasst uns Gott dem Herren* (320). **Paul Speratus (1484-1551)** *Es ist das Heil uns kommen her* (342). **Lazarus Spengler (1479-1534)** *Durch Adams Fall ist ganz verderbt*. **Johann Agricola (1494-1566)** *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (343). **Nicolaus Herman (1500-1561):** *Lob Gott, ihr Christen alle gleich*-T/M (27), *Den die Hirten lobeten sehre* – T (Quempas) (29), *Erschienen ist der herrlich Tag*-T/M (106), *Wir danken dir, Herr Jesu Christ* T/M (107,1) (jak w 106), *Hinunter ist der sonne Schein* (467) [i inne]. **Justus Jonas (1493-1555)** pieśń psalmowa: *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält* (297). **Paul Speratus (1484-1551)** *Es ist das Heil uns kommen her* (342). **Johann Gramann (1487-1541)** *Nun lob, mein Seel, den Herren* (289). **Nicolaus Decius (ok. 1485 – po 1546)** jest autorem trzech parafraz części ordinarium: *Allein Gott in der Hoh sei Ehr* – Gloria (179), *Heilig ist Gott der Vater* – Sanctus, *O Lamm Gottes, unschuldig* – jako Agnus Dei w formie stroficznej (190,1). **Sebald Heyden (1494-1561)** *O Mensch, beweine dein Sünde gross* (76). **Ambrosius Blarer (1492-1564)** i brat **Thomas (1499-1570):** *Wie's Gott gefällt, gefällt's mir auch* (EKG 281), *Wach auf, wach auf, ist hohe Zeit* (244), *Jauchzet, Erd und Himmel, juble hell* (127). **Johannes Zwick (1496-1542)** *All Morgen ist ganz frisch und neu* (440), *Du höchstes Licht, ewiger Schein* (441).

Autorzy środowiska Braci Czeskich.

Michael Weisse (1488-1534) skomponował prawdopodobnie 137 pieśni. W dzisiejszym śpiewniku EG znajduje się 9 (z 14 opublikowanych w roku 1531). Są to następujące teksty: *O lieber Herr Jesu Christ* (68), *Christus, der uns selig macht* (77), *Gelobt sei Gott im höchsten Thron* (103), *Singen wie heut mit einem Mund* (104), *Aus tiefer Not lasst uns zu Gott* (144), *O glaubig Herz, gebenedei* (318), *Der Tag bricht an und zeigt sich* (438), *Es geht daher des Tages Schein* (439), *Nun lasst uns den Leib begraben* (520) – wersja tekstu w EG: *Nun legen wir den Leib ins Grab*. **Petrus Herbert (ok. 1500-1571)** jest autorem 94 tekstów. Do dziś używane są: *Jesu Kreutz, Leiden und Pein* (78), *Preis, Lob und Dank sei Gott dem Herren* (245), *Die Nacht is kommen* (471). **Georg Vetter (1536-1599)** *Mit Freu-*

den zart zu dieser Fahrt (108) – tylko pierwsza i ostatnia zwrotka zostały włączone do EG. **Johann Horn (1485-1547)** przypisywane są mu pieśni: *Gottes Sohn ist kommen* (5), *Lob Gott getrost mit Singen* (243).

Melodie powstałe w środowisku Braci Czeskich: *Gottes Sohn ist kommen* (5), *Wunderbarer Gnadenthron* (38), *O lieber Herr Jesu Christ* (68), *Christus, der uns selig macht* (77), *Erstanden ist der heilig Christ* (105) – pierwotnie do tekstu: *Gelobt sei Gott im höchsten Thron, Sonne der Gerechtigkeit* (263), *Es geht daher des Tages Schein* (439).

Melodie Anonimowe: *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* (178,4), *Herr Gott dich loben wir* (191), *Verleih uns Frieden* (470), *Gelobet seist Du, Jesu Christ* (23), *Christ ist erstanden* (99), *Nun bitten wir den Heiligen Geist* (124), *Mitten wir im Leben sind* (518)

Najstarszy znany z nazwiska kompozytor melodii kościelnej to **Heinrich Isaac (1450-1517)** *O Welt ich muss dich lassen* (521).

Aneks 4

Najważniejsze śpiewniki okresu Reformacji

1523/24 – *Etliche Lider, Lobgesang und Psalm, dem reinen Wort Gottes gemäß*. Tzw. „Achtliederbuch”, wydany w Norymberdze. Jest to najstarszy luterański śpiewnik.

1524 – *Erfurter Enchiridien*. Są to dwa śpiewniki o identycznej treści, przy czym jeden jest prawdopodobnie przedrukiem drugiego. Oba zawierały po 25 pieśni (w tym 24 pieśni Lutra). Wydane zostały w formie podręcznym (*Enchiridion* = podręcznik). Wydane w Erfurcie. W tym samym roku nastąpiło dalsze wydanie.

1524 – *Geystliche gesang Buchleyn* autorstwa Johanna Waltera. Jest to pierwszy ewangelicki śpiewnik typu *Chorgesangbuch*. Wydany z przedmową Lutra. Zawiera 38 niemieckich i 5 łacińskich śpiewów w układzie wielogłosowym (chóralnym). Śpiewnik ten miał wiele wznowień, w których liczba kompozycji rosła. W tej tradycji powstały kolejne śpiewniki (*Chorgesangbücher*) Georga Rhaua (Lipsk 1544) i Seta Calvisiusa (*Kirchengesänge*, wyd. Lipsk 1597). W tym duchu wydany też został psalterz hugenotów Claudea Goudimela.

1525 – *Eyn gesang Buchleyn*. Wydany w Zwickau w formie podręcznym. Zawiera 24 pieśni. Ciekawostką tej publikacji jest zamieszczenie pieśni Lutra *Wir glauben all (Credo)* w uproszczonej melodycznie postaci.

1525 – *Etliche christliche Gesänge und Psalmen, welche vor bei dem Enchiridion nicht dewesen sind*. Erfurt.

1525 – *Deutsch Kirchenamt*, Strassburg.

1526 – *Psalmen, Gebet und Kirchenübung*, Strassburg.

1526 – *Enchyridion geistlicher gesenge und psalmen fur die leyen*. Wydany w Wittenberdze u Hansa Luffta (który był najważniejszym drukarzem reformacyjnym).

- Ok. 1528 *Enchiridion geistlicher gesenge und Psalmen fur die leien*. Wydany w Lipsku u Michaela Bluma. Z powodów wyznaniowych, zarówno wydanie, jak i rozprowadzanie nie było legalne.
- 1528 – *Geistliche Lieder*, wydany w Wittenberdze, przez wydawcę Hansa Weissa. Zawiera drugą przedmowę Lutra w której broni się on przed zmianami dokonywanymi samowolnie przez wydawców w jego pieśniach.
- 1529 – *Geistliche Lieder auff's neu gebessert, Wittenberg*, tzw. *Klugscher Gesangbuch* (od wydawcy: Josepha Kluga), z trzecią przedmową Lutra. Tu pojawiają się informacje o autorze tekstu. Były trzy wznowienia tego śpiewnika: 1533, 1535, 1544.
- 1531 – *Ein Neu Gesangbuchlein*, Michaela Weissea, w Jungbuntzlau. Jest to pierwszy śpiewnik niemieckojęzycznej grupy Braci Czeskich. Zawiera nuty i stał się znany m.in. przez wzorcowe pogrupowanie pieśni.
- 1537 – wydany został pierwszy katolicki śpiewnik przez Michaela Vehe w Halle. Zawiera też pieśni Lutra nieznacznie zmienione.
- 1539 – Lipski śpiewnik wydany u Valentyna Schumanna. Jest to pierwszy oficjalny śpiewnik w Saksonii (po wprowadzeniu Reformacji na dworze w Dreźnie).
- 1542 – *Christliche Gesänge yum Begräbnis*. Jest to zbiór pieśni pogrzebowych, które Luter wydał po śmierci jego córki. Zbiór ten dodany został, jako dodatek do kolejnej publikacji.
- 1545 – *Geystliche Lieder*, wydane w Lipsku u Valentina Babsta. Zawiera ostatnią przedmowę Lutra. Śpiewnik zawiera 129 pieśni, również pochodzenia innego niż Wittenberga.

Aneks 5

Niemiecko-polski wykaz pieśni (chorałów).

Wykaz ten jest wyborem najważniejszych tytułów pieśni, opracowywanych w latach 1590-1740 przez kompozytorów Szkoły Północnoniemieckiej. Wybór ten podany jest za: K. Beckmann, *Die Norddeutsche Schule* II, s. 20. Został on tutaj wzbogacony o pieśni Marcina Lutra oraz – tam, gdzie to możliwe – o odnośniki do współczesnego *Śpiewnika Ewangelickiego*. W kolumnie drugiej przedrukowane zostały nazwiska kompozytorów Szkoły Północnoniemieckiej, którzy opracowywali dane pieśni na organy. Stosowane są tu następujące skróty: AnonCelle = Anonim, tabulatura: *Celler Orgeltabulatur*; AnonZe1 = anonim z *Zellerfelder Orgeltabulatur*; Lüneb208/2 = rękopis Lüneburg KN 208/2

Ach Gott und Herr	Buxtehude	O Boże mój	233	426
Ach Gott von Himmel sie darein	Steffens, Hier. Praetorius, AnonCelle (3)	Ach Boże, spojrzij z nieba	273	577
Ach Herr, mich armen Sünder	Buxtehude			
Ach wie flüchtig, ach wie nichtig	Böhm	Ach jak marny, jak nietrwały	528	901

Ach wir armen Sün- der	Weckmann			
Allein Gott in der Höh sei Ehr	AnonCelle (6), Nik. Has- se, AnonZe1 (2), Geist, Lüneb208/2, Böhm	Na wysokościach Bogu cześć	179	342
Allein zu dir, Herr Jesu Christ	Joh. Praetorius, AnonCel- le (4), Hintz, Scheide- mann [Tunder], Morhard, AnonZe1, Erich, Lü- neb208/2		232	
An Wasserflüssen Babylon	Reincken (M 112)		83 (M)	112 (M)
Auf meinen lieben Gott	Tunder, Buxtehude, Böhm, Hanff		345	
Aus tiefer Not schrei ich zu Dir	Scheidemann, Morhard, Geist, Lüneb208/2, Böhm	Z głębokiej nędzy w grzechu mym I	299	438
Christ ist erstanden		Chrystus Pan zmarłychwstał	99	174
Christ lag in Todes- banden	Scheidt, Scheidemann, Tunder, Lüneb208/1, Lü- neb208/2, Böhm (2)	Chrystus był w śmierci mocy	101	172
Christ, unser Herr, zum Jordan kam	Hier. Praetorius, Mich. Praetorius, Buxtehude, Lüneb208/1	Za wolą Ojca Chrystus Pan	202	397
Christe, der du bist Tag und Licht	Useb208 /1, Lüneb208/2 (2), Böhm			
Christe, du Lamm Gottes	AnonCelle	O Baranku Boży	190.2	366
Christum wir sollen loben schon	Jac. Praetorius, Erich, Lüneb208/1, Böhm			
Christus der uns See- lig macht	Lüneb208/2	Chryste Panie, pomóż nam I	77	114
Da Jesus an dem Kreuz stund	Scheidt, Lüneb208/2			
Danket dem Herren	Buxtehude			
Das alte Jahr vergan- gen ist	Scheidt			
Der du bist drei in Einigkeit			470	
Der Tag, der ist so freudenreich	Buxtehude			
Die beste Zeit im Jahr ist mein			319	

Dies sind die heiligen zehn Gebot	Scheidemann, AnonCelle (2), Lüneb208/2		231	
Du Friedefürst, Herr Jesu Christ	Morhard		422	
Durch Adams Fall ist ganz verderbt	Jac. Praetorius, Scheidemann, Buxtehude			
Ein feste Burg ist unser Gott	Mich. Praetorius, Scheidemann [Tunder], Flor, Buxtehude, Lüneb208/1, Lüneb208/2, Hanff	Grodem mocnym jest Bóg wieczny lub:	362	259
		Warownym grodem jest nasz Bóg		265
Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld		Baranek niesie brzemień win	83	112
Erbarm dich mein, o Herre Gott	Joh. Praetorius, Scheidemann, AnonCelle (3), Lüneb208/2, Hanff (2)			
Erhalt uns Herr bei deinem Wort	AnonCelle (2), Buxtehude, Böhm	Zachowaj nas przy Słowie Swym	193	266
		Zachowaj nas przy Swym Słowie		391
Es ist das Heil uns kommen her	Scheidemann, AnonCelle (2), Weckmann, Buxtehude, Erich	Bóg dał zbawienie	342	630
Es ist gewißlich an der Zeit	Scheidemann, AnonZe1	Przybliża się już sądny dzień	149	274
Es sind doch selig alle, die	Joh. Praetorius			
Es spricht der Unweisen Mund wohl	Scheidt, Joh. Praetorius, Buxtehude			
Es woll uns Gott genädig sein	AnonCelle		280	
Freu dich sehr o meine Seele	Böhm	Raduj się o duszo moja	524	932
Gelobet seist du Jesu Christ	Scheidt, Scheidemann, Morhard, AnonZe1 (2), Weckmann, Buxtehude (2), Geist, Lüneb208/1, Lüneb208/2, Böhm	Pochwalon Jezu Chryste bądź	23	71
Gott der Vater wohn uns bei	Scheidt, Scheidemann, Buxtehude		138	
Gott sei gelobet und gebenedeiet	Scheidemann, AnonCelle, Weckmann		214	
Helft mir Gotts Güte preisen	Hanff			

Herr Christ der einig Gottes Sohn	Schildt, Joh. Praetorius, Scheidemann, AnonCelle (4), Buxtehude (2), Lüneb208/2	Jedyny Synu Boży	67	107
Herr Gott, dich loben wir (Te deum)			191	368
Herr Jesu Christ Dich zu uns wendt	Böhm	Ku nam się zwrócić	155	299
Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl	Buxtehude			
Herzlich lieb hab ich dich, o Herr	Scheidt		397	
Ich dank dir schon	Buxtehude, N. A. Strunck		451 (M)	
Ich dank dir, lieber Herre	Buxtehude			
Ich hab mein Sach Gott heimgestellt	D. Strunck			
Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ	Scheidt, Joh. Praetorius, AnonCelle (4), Neunhaber, Buxtehude, Lüneb208/2, Lübeck		343	
In dich hab ich gehoffet, Herr	Scheidemann, Tunder, AnonZe2 (2)		275	
In dulci jubilo	Buxtehude			
Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod überwand			102	
Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wandt	Steffens, Scheidt, Joh. Praetorius, Scheidemann (3), AnonCelle (6), Tunder, Nik. Hasse (2), AnonZe1, Buxtehude, Martin Radeck (2), Lüneb208/2 (2)	Jezus Chrystus, Zbawca ludzi	215	401
Jesus Christus, wahr Gottes Sohn	Tunder			
Komm Heiliger Geist, Herr Gott	Scheidemann, Tunder, Nik. Hasse, Weckmann, Buxtehude (2), Lüneb208/1	O Duchu Święty, Boże przyjdź	125	220
Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist			126	226
Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn	AnonCelle, AnonZe1, Buxtehude	Chodź do mnie już	361	663

Kyrie eleison			179,3	333
Kyrie eleison, Litanía			192	371
Lobt Gott, ihr Christen allzugleich	Buxtehude	Chrześcijananie wysławiajcie	27	39
Mensch, willst du leben seliglich	Scheidemann, AnonCelle, Buxtehude			
Mit Fried und Freud ich fahr dahin	Buxtehude			
Mitten wir im Leben sind		Wpóśród życia	518	280
Nimm von uns, Herr, du treuer Gott	Buxtehude			
Nun bitten wir den Heiligen Geist	Scheidemann, Buxtehude, Böhm	Prośmy Ducha dziś świętego	124	222
Nun freut euch lieben Christen gmein	Joh. Praetorius, Scheidemann, Weckmann, Buxtehude, Lüneb208/1, Lüneb208/2	Niech cały się raduje świat	341	641
Nun komm der Heiden Heiland	AnonZe1 (2), Buxtehude, Kneller, Lüneb208/1, Lüneb208/2, Bruhns	Zbawca ludów, Zbawca dusz,	4	30
Nun lasst uns Gott dem Herren	AnonZe1, Lübeck	Chwałę Bogu oddajmy I, II	320	585
Nun lob, mein Seel, den Herren	Mich. Praetorius, AnonZe1, Buxtehude (3),	Chwał duszo moja Pana	289	584
O Herre Gott, begnade mich	AnonCelle			
O Lamm Gottes unschuldig	AnonCelle, Lüneb208/1, Lüneb208/2	Baranku Boży niewinny	190.1	345 365
O wir armen Sünder	Lüneb208/1, Lüneb208/2			
Puer nobis nascitur	Joh. Praetorius, Buxtehude			
Vater unser im Himmelreich	Schmiedeke, Jac. Praetorius, Scheidt (4), Joh. Praetorius, Scheidemann (3), AnonCelle (5), Buxtehude, Lüneb208/1, Lüneb208/2, Böhm (3)	Ojcie nasz, co jesteś w niebie	344	613
Verleih uns Frieden gnädiglich			421	860
Vom Himmel hoch, da komm ich her	Joh. Praetorius, Lüneb208/2, Böhm	Jam z niebios zszedł I, II	24	54

Vom Himmel kamm der Engel Scharr			25	
Von allen Menschen abgewandt	Jac. Praetorius			
Von Gott will ich nicht lassen	Buxtehude (2), Leyding	Nie puści Boga swego przeningdy dusza	365	687
Wacht auf, ihr Chris- ten alle	Morhard			
Wär Gott nicht mit uns diese Zeit	Scheidemann, Buxtehu- de, Hanff			
Warum betrübst du dich, mein Herz	Scheidt			
Was fürchtest du Feind, Herodes, sehr	Morhard			
Was kann uns kom- men an für Not	Jac. Praetorius, Tun- der (2), Reincken, Lü- neb208/2			
Wenn mein Stünd- lein vorhanden ist	Hier. Praetorius	Gdy chwilka już nadejdzie ma	522	908
Wer Gott vertraut	Scheidt			
Wer nur dem Lieben Gott lässt walten	Böhm	Kto los swój złożył I, II	369	680
Wie schön leuchtet der Morgenstern	Buxtehude, Leyding	Jak pięknie nam jutrzenka lśni	70	105
Wir danken dir, Herr Jesu Christ,	Buxtehude	O Chryste spra- wiedliwość Twa	79	643
Wir glauben all an einen Gott	Mich. Praetorius, Scheidt, Joh. Praetorius, Scheide- mann, AnonCelle (4)	Wierzymy, że jedy- ny Bóg	183	357
Wo Gott der Herr nicht bei uns hält	Scheidemann, Lü- neb208/2		297.3,4	
Wohl dem, der in Gotts Fürchten steht	AnonCelle			

Bibliografia

Albrecht Christoph, *Einführung in die Hymnologie*, wyd. 4 poszerzone, Göttingen, 1995

Arnold Jochen, *Das Zeitalter der Reformation(en) und die Musik*, [w:] *Geschichte der Kirchenmusik, Bd.1: Von den Anfängen bis zum Reformationsjahrhundert*, Laaber, 2011.

Arnold Jochen, *Liturgische Reformen*, [w:] *Geschichte der Kirchenmusik, Bd.1: Von den Anfängen bis zum Reformationsjahrhundert*, Laaber, 2011.

- Beck Friedrich Adolf, *Dr. Martin Luther's Gedanken über die Musik*, Berlin und Posen, 1825.
- Beckmann Klaus, *Die Norddeutsche Schule. Orgelmusik im protestantischen Norddeutschland zwischen 1517 und 1755. Teil I, Die Zeit der Gründerväter, 1517-1629*, Mainz, 2005.
- Beckmann Klaus, *Die Norddeutsche Schule. Orgelmusik im protestantischen Norddeutschland zwischen 1517 und 1755. Teil I, Die Zeit der Gründerväter, 1517-1755. Teil II, Blütezeit und Verfall 1620-1755*, Mainz, 2009.
- Blume Friedrich, *Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik*, wyd. II, Bärenreiter Verlag, Kassel, 1965.
- Crivellaro Paolo, *Die Norddeutsche Orgelschule. Aufführungspraxis nach historischen Zitaten, Repertoire, Instrument*, Stuttgart 2014.
- Evangelisches Gesangbuch*, Berlin, 1993.
- Herbst Wolfgang (wyd.), *Wer ist wer im Gesangbuch?*, Göttingen, 2001.
- Kadelbach Ada, *Lieder der Reformationszeit-gottesdienstlicher Kontext und Typen*, [w:] *Enzyklopädie der Kirchenmusik, Band 4/1: Der Gottesdienst und seine Musik*, Laaber 2014.
- Leaver Robin A., *Luther's Liturgical Music: Principles and Implications*, Lutheran Quarterly Books 6, Eerdmans 2007.
- Lexikon der Kirchenmusik, herausgegeben von Günther Massenkeil und Michael Zywiets*, Laaber, 2013.
- Loewe J. Andreas, *Musica est optimum: Martin Luther's Theory of Music*, [w:] „Music and Letters” (2013, Volume 94, Issue 4).
- Möller Christian (red.), *Kirchenlied und Gesangbuch: Quellen zu ihrer Geschichte; ein hymnologisches Arbeitsbuch*, Tübingen; Basel, 2000.
- Rampe Siegbert, *Abendmusik oder Gottesdienst? Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts*, Teil 1: *Die Gottesdienstlichen Aufgaben der Organisten*, [w:] *Schütz-Jahrbuch 2003*, Kassel 2003.
- Rampe Siegbert, *Abendmusik oder Gottesdienst? Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts*, Teil 2 und 3 (Kapitel 1-3), [w:] *Schütz-Jahrbuch 2004*, Kassel 2004.
- Rampe Siegbert, *Abendmusik oder Gottesdienst? Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts*, (Schluss), [w:] *Schütz-Jahrbuch 2005*, Kassel 2005.
- Stalman Joachim, *Gesangbücher im Reformationsjahrhundert*, [w:] *Geschichte der Kirchenmusik, Bd.1: Von den Anfängen bis zum Reformationsjahrhundert*, Laaber, 2011.
- Söhnngen Oskar, *Theologie der Musik*, Kassel 1967.
- Stalman Joachim, *Johann Walter (1496-1570)*, [w:] *Geschichte der Kirchenmusik, Bd.1: Von den Anfängen bis zum Reformationsjahrhundert*, Laaber, 2011.
- Śpiewnik Ewangelicki*, Bielsko-Biała 2002.
- Trinkewitz Jürgen, *Historisches Cembalospiele*, rozdział 6.1. *Der barocke Affektbegriff*, Stuttgart, 2009.
- Wollny Peter, *Gattungen und Stile der Kirchenmusik um 1700*, [w:] *Die Welt der Bachkantaten, Band 1*, Stuttgart, Kassel, 1996.