

Dawid ŚLUSARCZYK
Uniwersytet Jagielloński

POCZĄTKI PIEŚNI PROTESTANCKIEJ NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI CHORAŁOWEJ MARCINA LUTRA

Czas reformacji w Niemczech był okresem wielu intensywnych przemian, obejmujących w dużym stopniu także strukturę obrządków kościelnych. Wprowadzenie do liturgii języków narodowych, włączenie ogółu wiernych do aktywnego uczestnictwa w nabożeństwie przygotowało grunt dla rozwoju nowych form śpiewów, z czego doskonale zdawał sobie sprawę Marcin Luter. To właśnie Luter, znając siłę oddziaływania muzyki, zainicjował powstanie nowego repertuaru pieśni protestanckiej, która obecna jest w życiu Kościoła po dzień dzisiejszy. Oczywiście reformator nie był jedynym twórcą pieśni, obok niego w śpiewnikach XVI-wiecznych pojawiają się kompozycje m.in. Justusa Jonasa, Paula Speratusa, Johanna Agricoli, Johanna Waltera oraz, co w tym czasie niezwykle, kobiety–kompozytorki Elizabeth Cruciger. Osoba Lutra zyskuje jednak na tle innych twórców szczególne znaczenie.

Próba ujęcia zagadnienia chorału protestanckiego w pierwszych etapach jego funkcjonowania, stanowi przedmiot niniejszego artykułu. Materiałem badawczym będą pieśni z tekstem bądź melodią Marcina Lutra, które pełniły funkcję swego rodzaju wzorca dla kolejnych pokoleń twórców związanych z reformacją. XVI-wieczne początki pieśni przedstawione zostaną w trzech aspektach:

1. Miejsce muzyki w teologii Lutra.
2. Funkcja muzyki w protestanckich miastach Niemiec.
3. Twórczość chorałowa Marcina Lutra.

LUTERAŃSKA KONCEPCJA TEOLOGICZNA MUZYKI

Muzyka miała dla Lutra znaczenie wyjątkowe – jest to wniosek nasuwający się po lekturze pism reformatora. O sztuce muzycznej wypowiedział

się Luter wielokrotnie i najobficiej w przedmowach do kancjonałów (m.in. H. Weissa, J. Kluga), ale także w listach (do L. Senfla) czy mowach biesiadnych i pismach teologicznych. Fragmenty owych rozpraw zawsze cechuje tendencja do gloryfikowania siły oddziaływania muzyki. Reformator nie waha się nawet wypowiedzieć dość mocnych słów adresowanych do przeciwników „Pani Muzyki”: „Ten kto lekceważy muzykę [...] wzbudza moją dezaprobatę”¹

Luter nie pozostawił w swych pismach klarownego systemu, który w sposób jednoznaczny definiowałby wartość muzyki – inaczej wypowiada się na jej temat Luter teolog, inaczej liturgista. Poglądy reformatora ewoluowały na przestrzeni czasu, w konsekwencji prowadząc do przyznania sztuce dźwięków pierwszego miejsca zaraz po teologii. „Jest to znak – pisał Luter – że diabeł przy dźwiękach muzyki pierzcha tak, jak przy słowach teologii², a także pierwsze miejsce zajmuje muzyka zaraz po teologii”³ Nowatorskie spojrzenie Lutera na muzykę dostrzegamy w określeniu jej statusu jako sztuki – odrzucił tym samym scholastyczny punkt widzenia muzyki jako nauki. Argumentując rangę artystyczną muzyki reformator powołuje się na fakt jej powszechnej emanacji – od początku boskiej kreacji świata muzyka towarzyszyła człowiekowi i nie ma na świecie niczego, co nie wydawałoby dźwięku⁴. Jest zatem muzyka darem bożym, jednym z najważniejszych. Drugi nurt luterańskiej teologii muzyki związany jest z głoszeniem słowa Bożego, które już ze swej natury jest słyszalne dzięki mowie, podobnie jak dźwięki. Zwiastowanie Ewangelii winno być radosne, radość zaś wyrażana jest w sposób najbardziej naturalny w śpiewie. Tezę tę – zdaniem Lutera – udowadnia „muzyczność” wielu biblijnych fragmentów, takich jak chociażby wiele odniesień w Księdze psalmów.

Nieco inaczej przedstawiał się pogląd Lutera na udział muzyki w liturgii. Tutaj bowiem muzyka jako *mowa uczuć* była dodatkiem, który pobudzał umysły wiernych ku Bogu. Znamienny jest cytowany przez Irwina fragment *Deutsche Messe*: „Jeśli im to pomoże [tym, którzy potrzebują umocnienia] [...] niech grają wszystkie organy i niech brzmi wszystko, co wydaje dźwięk, ci zaś, którzy są rzeczywiście chrześcijanami, nie potrzebują rozbudowanych śpiewów”⁵ Sztuka dźwięków sama w sobie jest dla

¹ M. Luther, *Tischreden* 6, 7034, [w:] M. Luther, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 30 II, Weimar 1883, s. 696.

² M. Luther *Briefwechsel* 5, 1727, [w:] M. Luther, *Werke...*, s. 639.

³ Tamże, s. 696.

⁴ Por. M. Luther, *Encomion musices*, [w:] Michael Praetorius, *Musae Sioniae* (1606), hrsg. von F. Blume, Wolfenbuttel 1926.

⁵ J. Irwin, *Neither Voice nor Hart Alone. German Lutheran Theology of Music in the Age of the Baroque*, New York 1993.

Lutra obojętna moralnie (adiaforalna, z greckiego: *adiafora* – ‘obojętność’), nie może być ani dobra, ani zła, mogła być natomiast źle wykorzystana. Odpowiednie wykorzystanie muzyki w kościele było jak najbardziej pożądane, albowiem oczywiste dla reformatora było, że dobrze zestawione dźwięki posiadają ogromną moc oddziaływania. W tym miejscu poglądy Lutra zgodne są z treścią antycznych i średniowiecznych traktatów, w których starano się udowodnić tezę o wywoływaniu afektu w duszy człowieka przez zmysł słuchu⁶. Muzyka według Lutra potrafi pokonać smutek, wzmocnić wiarę, czy upokorzyć grzeszników. „Tam, gdzie króluje śpiew, musi ustąpić wszelki zły duch”⁷, a zatem dźwięki mogą pokonać diabła. Ogromna moc sprawcza muzyki nigdy jednak nie może przysłonić w najmniejszym stopniu głównego elementu nabożeństwa – słowa Bożego, po którym w hierarchii ważności jest zaraz na drugim miejscu. Tym sposobem Luter i jego następcy otworzyli na oścież drzwi kościoła przed muzyką, dając tym samym początek wielowiekowej tradycji uprawiania tej sztuki przez następne pokolenia. Kontynuatorzy reformy Lutra, szczególnie w czasie kontrreformacyjnego baroku, przyznają muzyce jeszcze większe znaczenie – złączą utożsamiać szczęście wieczne z muzykowaniem na chwałę Boga, podczas gdy katolicy teolodzy niebiańską rozkoszą nazywali obcowanie z Bogiem w zaświatach „twarzą w twarz”⁸. Świadczy to dobitnie o randze muzyki w kościele luteranckim. Ta teologiczna prawda znajdzie później wyraz m.in. w architektonice świątyń luteranckich, w których duże znaczenie zyska widzialność i słyszalność akcji liturgicznej.

ŻYCIE MUZYCZNE W PROTESTANCKICH MIASTACH NIEMIEC

Teologia muzyki Lutra przekładała się bezpośrednio na codzienne życie społeczne w miastach niemieckich. Muzyka obecna była w sposób szczególny w powszechnej edukacji, w kościele oraz na zamku książęcym. Kapłaństwo wszystkich wiernych w wyobrażeniu Lutra implikowało wysoki poziom społecznej edukacji. Jak wiemy, to właśnie wpływy reformacji uczyniły powszechną sztukę czytania i pisania, dotąd elitarną, co było możliwe dzięki rozbudowanej sieci szkół działających przy parafiach.

⁶ Luter przenosi na grunt teologii zdobycze XVI-wiecznej teorii muzyki, w której afektywna koncepcja dzieła muzycznego była już dobrze ugruntowana; por. E. F u b i n i, *Historia estetyki muzycznej*, Kraków 1997, s. 140–143.

⁷ M. L u t h e r, *Werke...*, Bd. 50, Weimar 1883, s. 371

⁸ Tak zwane „widzenie uszczęśliwiające zbawionych w niebie”; por. hasło: *Obecność Boga*, [w:] M. K o w a l e w s k i, *Mały słownik teologiczny*, Poznań 1960.

Istotne miejsce przypadło w programie szkolnym muzyce, która według Lutra posiadała walory etyczne, wychowujące młodzież w dyscyplinie, a także poprawiające jej obyczajowość⁹ Prócz tego kształcenie uczniów miało aspekt praktyczny – chór szkolny brał czynny udział w niedzielnych nabożeństwach, uroczystościach miejskich, cechowych czy prywatnych.

W zajęciach szkolnych przewidziano codzienne lekcje śpiewu dla wszystkich uczniów, połączone z elementami teorii muzyki. Sporym zainteresowaniem wśród uczniów cieszyły się nadobowiązkowe, pozaszkolne zajęcia muzyczne, które przynosiły im pewne dochody, np. pokrycie kosztów utrzymania. Zajęcia pozalekcyjne obejmowały aktywność w zespołach chóralnych, zróżnicowanych pod względem umiejętności wokalnych, śpiewających na różnych uroczystościach świeckich i religijnych. Początkujący śpiewacy tworzyli *currendae* – zespół wykonujący nieskomplikowany repertuar na ulicach miast i pogrzebach. Polifoniczna sztuka wokalna uprawiana była przez *chorus musicus*, najbardziej zaś cenił się *cantorai* – uczniowie ostatnich klas szkoły, najlepiej opłacani. Za naukę śpiewu w szkole i muzykę kościelną odpowiedzialny był kantor. Na początku reformacji funkcja kantora sprawowana była przede wszystkim przez osoby z dorobkiem naukowym, które niekoniecznie same musiały tworzyć muzykę, a jedynie ją wykonywać¹⁰ Kantorzy wykładali inne, oprócz śpiewu, przedmioty w szkole, stale podnosząc swe kwalifikacje zawodowe. Często urząd kantora był jedynie stanowiskiem przejściowym w kolejnych etapach kariery uniwersyteckiej.

Muzyczny obraz XVI-wiecznych Niemiec byłby niepełny bez uwzględnienia kompozycji wykonywanych w domach, najczęściej należących do mieszczańskiej, kupieckiej części społeczeństwa. To właśnie do tej grupy adresowany był bogaty zestaw druków z pieśniami na różne okazje (religijne i świeckie). Jeśli weźmiemy pod uwagę tak rozbudowany program edukacji muzycznej w latach szkolnych, przestaje dziwić poziom umiejętności ówczesnego społeczeństwa, które potrzebne były do wykonania trudnego technicznie repertuaru. Stanowią go bowiem pieśni opracowane wielogłosowo, w których, w przypadku braku głosu wokalnego, można było użyć instrumentu melodycznego. Przewidywano także ewentualność wykonania jednogłosowego z towarzyszeniem pozytywu lub klawesynu.

⁹ Por. M. L u t h e r, *Encomion musices...*, rozdz. 7.

¹⁰ Oczywiście nie znaczy to, że stanowisko kantora piastowali dyletanci muzyczni. Biorąc pod uwagę powszechność nauki muzyki w tych czasach, kantorzy byli dobrze wykształconymi muzykami; por. M. W a l t e r - M a z u r, *Motet madrygałowy w protestanckich Niemczech połowy XVII wieku*, Poznań 2004, s. 78–81.

Także na dworach książęcych działały kapele, których zadaniem było uświetnianie uroczystości dworskich odpowiednią muzyką. W skład kapeli wchodziłi muzycy instrumentalisci i śpiewacy (sopraniści i *cantores* – dorośli śpiewacy), którzy podlegali kierownictwu kapelmistrza. Dworskie uroczystości obejmowały oprawę nabożeństw w kaplicy zamkowej oraz muzykę brzmiącą w komnatach. Kapelmistrz czuwał nad edukacją przyszłych muzyków kształconych przez wskazane przez niego osoby, a najzdolniejszych uczniów kształcił osobiście. Ważną częścią jego obowiązków było komponowanie utworów na potrzeby dworskiej, a w wyjątkowych sytuacjach, kościelnej kapeli.

Opisana wyżej wyjątkowo korzystna dla rozwoju życia muzycznego sytuacja miast niemieckich wpłynęła także na powstanie nowego repertuaru pieśni religijnej – chorałów Marcina Lutra.

TWÓRCZOŚĆ CHORAŁOWA MARCINA LUTRA

Pojęcie ‘chorał’ ma dość szeroki zakres semantyczny. W publikacjach leksykograficznych termin ten z reguły definiowany jest w sposób dwójaki:

- jako śpiew liturgiczny Kościoła rzymskokatolickiego, czyli chorał gregoriański,
- chorał protestancki (ewangelicki¹¹) będący – według encyklopedii A. Chodkowskiego – „oficjalnymi pieśniami i hymnami niemieckiego Kościoła protestanckiego, których wprowadzenie rozpoczął już M. Luter. Dalej czytamy: początkowo śpiewano te pieśni jednogłosowo, później J. Walther i L. Senfl i inni ułożyli śpiewy ewangeliczne na 4 głosy mieszane”¹².

Termin ‘chorał protestancki’ w języku polskim obejmuje (m.in. za sprawą A. Chodkowskiego) kilka różnych gatunków: (1) pieśni jednogłosowe, (2) ich opracowania wielogłosowe przeznaczone na zespół wokalny, ale także (3) kompozycje organowe (np. Bacha, Buxtehudego) oraz (4) śpiew wiernych w trakcie liturgii z akompaniamentem organów. Tymczasem, jak dowodzi Friedrich Blume¹³, w pierwszych wiekach reformacji pojęcie ‘Choral’ odnosiło się tylko do jednogłosowego wykonania melodii, natomiast opracowania polifoniczne określano jako *figura-*

¹¹ *Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński, Warszawa 1960; *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995.

¹² *Chorał protestancki*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995.

¹³ F. Blume, *Die evangelische Kirchenmusik*, Potsdam 1931.

liter (wielogłosowo). Pierwsze niemieckojęzyczne druki z opracowaniami wielogłosowymi pieśni posługiwały się najczęściej określeniami: *geistliche Lied*, *geistliche Gesang*, bądź *Kirchengesag*. Obecnie – jak podaje *The New Grove Dictionary of Music*¹⁴ – słowo *Choral* rozumiane jest w Niemczech jako określenie j e d y n i e melodii pieśni, bądź jej opracowania wielogłosowego. Całość, tj. melodia pieśni z tekstem, nosi nazwę: *Kirchenlied*. Wobec zamieszania w terminologii i braku odpowiedniego w języku polskim utożsamiamy współczesną nazwę *Kirchenlied* w dalszej części wywodu z pojęciem „chorał” dla określenia jednogłosowych pieśni religijnych stworzonych w pierwszych wiekach reformacji przez Marcina Lutra.

„Reformacja niemiecka [...] miała w osobie Lutra człowieka, który [...] [z] nieomylnym wyczuciem rozpoznał, iż nowa pieśń wyrósć musi w cieniu dawnej”¹⁵ Owo „nieomyślne wyczucie”, o którym pisał Schweitzer, nie zrodziło się nagle, było bowiem starannie przygotowane w czasie całego życia reformatora. Po tym, co powiedzieliśmy o powszechnej edukacji muzycznej w pierwszym etapie reformacji oraz znaczeniu muzyki w zborach, staje się dla nas jasne, że sztuka muzyczna miała dla ówczesnego społeczeństwa znaczenie szczególne. O zainteresowaniu Lutra ówczesnym życiem muzycznym świadczą liczne kontakty z wieloma muzykami, m. in. organistami Georgiem Planckiem z Zenit i Wolfem Heinzem z Halle, wydawcą nut Georgiem Rhaumem, a także kompozytorem Conradem Rupschem i Johannem Waltherem. Korespondencja z wymienionymi muzykami wkrótce zaowocowała powstaniem nowych pieśni w języku niemieckim. Preferowaną techniką kompozytorską była dla reformatora doskonała twórczość kompozytorów niderlandzkich z dziełami Josquina des Prez na czele. Reforma łacińskiej mszy spowodowała przesunięcie akcentu z wykonawstwa chóralu gregoriańskiego na korzyść powszechnego udziału wszystkich wiernych w śpiewie. Obok nadal chętnie używanej łaciny pojawiły się pieśni w języku narodowym, czasem zastępujące części *ordinarium missae* (np. łacińskie *Sanctus* zastąpiono niemieckim tłumaczeniem *Jesaia dem Propheten*). Nowy repertuar pieśni powstawał stopniowo i w rozległej przestrzeni czasowej. Już na przełomie 1523 i 1524 roku powstają pierwsze pieśni będące m.in. przekształceniami dawnych śpiewów gregoriańskich.

Obecnie nie jest możliwe dokładne zidentyfikowanie Lutra jako autora wszystkich przypisywanych mu pieśni. Zgodnie z tradycją przyjmuje się jego autorstwo w przypadku kilkudziesięciu tekstów pieśni, do których

¹⁴ *Chorale*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. G. Grove, S. Sadie, London 2001.

¹⁵ A. Schweitzer, *J. S. Bach*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Kraków 1972, s. 18.

miał skomponować melodie. Trudności w ustaleniu autorstwa wynikają w dużej mierze z powodu nazwisk różnych kompozytorów pojawiających się w kancjonałach przy tej samej melodii. Poglądy współczesnych badaczy także nie są jednoznaczne i rozstrzygające – wystarczy porównać zestawienie autorów melodii w *The New Grove Dictionary*¹⁶ z antologią pieśni *Das deutsche Kirchenlied*¹⁷

Próbując dokonać typologii chorałów Marcina Lutra, można wyróżnić dwie grupy utworów:

1. chorały kościelne:

- kontrafaktury śpiewów gregoriańskich z tekstem niemieckim;
- nowe melodie, skomponowane przez Lutra lub funkcjonując wcześniej w tradycji ludowej (nawet z frywolnym tekstem), wykorzystujące niemieckie tłumaczenia psalmów, hymnów i fragmentów liturgii rzymskiej.

2. Chorały przeznaczone do wykonywania domowego z tekstem poetyckim w języku niemieckim. Ta grupa obejmuje pieśni – modlitwy używane np. w trakcie podróży, uroczystości prywatnych lub przed posiłkami.

W tym miejscu spróbujemy przyjrzeć się pieśniom Lutra (autora tekstu bądź melodii) na wybranych przykładach. Analiza chorałów dotyczyć będzie wybranych aspektów badawczych, tj. tonalności, notacji oraz budowy formalnej, zostanie omówiona także technika kontrafaktury.

Tonalność

Chorały Lutra wykorzystują przeważnie materiał dźwiękowy tonacji modalnych. Z biegiem czasu na modalnych tonacjach wyraźne piętno odcisnął system dur-moll. Zmiany te widoczne są m.in. na przykładzie pieśni *Vater unser im Himmelreich* (przykład 1a i 1b). Pieśń ta w kancjonał z roku 1537 nie ma akcydencji (z wyjątkiem bemola przy dźwięku *b*, pod koniec melodii) w odróżnieniu od późniejszej wersji. Wspomniane akcydencje to podwyższenie dźwięku *c* na *cis* oraz *g* na *gis* w odcinku *c* i *d*. W ten sposób uzyskano *subsemitonium modi* prowadzące do *finalis* (toniki) i dźwięku reperkusyjnego. Zastosowane zmiany nie zmieniły faktu, iż melodie chorałowe utrzymane są nadal w systemie tonacji modalnych. Dodane akcydencje prawdopodobnie ułatwiały wykonanie chorału wykonawcom i były łatwiejsze w harmonizacji za pomocą środków nowego systemu.

¹⁶ R. Leaver, *Luther*, [w:] *New Grove Dictionary Music and Musicians*, ed. G. Grove, S. Sadie, London 2001.

¹⁷ *Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodie*, Bd. 1–3, Kassel 1999.

Przykład 1a *Vater unser im Himmelreich* (1536).

a b
 Va ter vn - ser im Hi - mel - reich / ² Der du vas al le heis - sest gleich /
 c d
³ Brü der sein dich ru ffen an / ⁴ Vnd wilt das be ten von vns han.
 e f
⁵ Gib das nicht bei ß al der mund ⁶ Hilff das es ghe von her zen grund

Przykład 1b *Vater unser im Himmelreich* (ok. 1750).

a b c
 d e f

Vater unser im Himmelreich ok. 1750²³

Notacja

Chorały Lutera w przeważającej części zanotowane zostały za pomocą notacji menzuralnej, rzadziej zapis nawiązuje do średniowiecznej notacji neumatycznej (decydującym jest okres powstania pieśni bądź jej kontrafaktury).

Budowa chorałów

Jak zaznaczono wcześniej, Luter, tworząc chorałowy repertuar, wykorzystał pieśni wcześniej istniejące, tj. śpiewy gregoriańskie, a także skomponował nowe melodie. Chorały będące adaptacją śpiewów średniowiecznych mają budowę wieloodcinkową, podczas gdy pieśni XVI-wieczne wykazują tendencję do budowy dwuczęściowej A B (np. *Nun freut euch lieben Christen*, przykład 2). W ramach tych części można wyodrębnić mniejsze odcinki, wyznaczone przez *claves clausularum*, przy czym krótsza część A jest przeważnie poddana repetycji. W omawianym

repertuarze pieśni XVI-wiecznych znajdują się także chorały o jednoczęściowej budowie, składające się z kilku wewnętrznych odcinków (np. *Vom Himmel hoch*, przykład 3).

Przykład 2 *Nun freut euch lieben Christen.*

Nun freut euch lie be Chri-sten gmein, und laßt uns fröh-lich sprin gen.
daß wir ge-trost und all in d ein mit Lust und Lie-be sin gen. e was Gott an uns
wen-det hat, und sei ne De Wun-der-tat, gar-teur hat ers er wor-ben

Przykład 3 *Vom Himmel hoch.*

Vom Himmel hoch, da komm ich her, ich bring euch gu-te neu-e Mär, der guten Mär bring ich so-viel, da-von ich sing' und sa-gen will.

Kontrafaktury

Kontrafaktury, czyli nowe pieśni utworzone na materiale dawnych melodii, to zjawisko bardzo powszechne w całej historii muzyki. W twórczości Lutra występują kontrafaktury bardziej i mniej zbliżone do wcześniejszego wzorca pieśni – decydującym kryterium był tekst poetycki będący tłumaczeniem pierwowzoru bądź nowym elementem podłożonym pod dźwięki.

Przykład 4. *Veni redemptor gentium.*

Monumenta monodica I, Nr. 503
Ve ni, re-dem-ptor gen-ti-um, o-sten-de par-tum vlr-gi-nis.
Müntzer (1526)

O Herr, Er lö-ser al-les Volks, komm, zeig uns die Ge-burt de-ins Sohns.
Luther (nach Bapst 1545)

Nun komm der Hei-den Hei-land, der Jung-frau-en Kind-er kannt.
Luther (nach Bapst 1545)

Es-halt uns Herr, bei-nem Wort, und-steur' des Bapsts und Tür-ken Mord.
Luther (nach Bapst 1545)

Ver-leih uns Fre-den gnä-dig-lich, Herr Gott, zu-un-sern Zel-ten,

ni re-tur o mine sac-cu - lum, ta lis de - ect par tus de - um.
 es wundern sich all Cre-a - tu - ren, daß Christ al-so ist Mensch wor - den.
 daß sich wun der al - le Welt, Gott solch Ge - burt ihm be - - stellt.
 die Jhe - sum Chri - stum dei - nen Sohn, woll ten stür - zen von dei - nem Thron.
 er ist ja doch kein an - der nicht, der für uns könn te strei - ten, denn du, un - ser Gott al - lei - ne.

Pieśń *Veni redemptor gentium* to średniowieczny chorał gregoriański utrzymany w równych wartościach rytmicznych [przykład 4a]. Niemalże identyczny (z pominięciem dwóch dźwięków) jest hymn ze śpiewnika Thomasa Muntzera z 1526 roku (przykład 4b). Jednakże znaczne zmiany w rytmice zaobserwować można w wersji trzeciej, będącej tłumaczeniem M. Lutra (przykład 4c). Akcent gramatyczny i rytmika składni poetyckiej zostały uwzględnione w warstwie rytmiczno-melodycznej chorału – akcentowana sylaba tekstu implikuje dłuższą wartość dźwięku.

Melodie czwarta i piąta (przykłady 4d i 4e) to chorały z nowym tekstem poetyckim, w których linia melodyczna ewidentnie wykorzystuje elementy gregoriańskiego hymnu *Veni redemptor gentium*. W tego typu chorałach melodia pierwowzoru jest konstrukcją, na której opiera się nowa pieśń.

Przykład 5. A *Sanctus*, B *Jesaia dem Propheten*.

San ctus, San ctus, San ctus Do-mi-nus De us Sa - ba - oth.
 Luther (Deutsche Messe 1526)
 Jr - sa - ia dem Pro-pheten das ge-schah, daß er im Geist den Her-ren sitzen sah, auf ei-nem hohen Thron in hellem Glanz.
 Ple-ni sunt cae li et ter ra glo-ri a tu a. Ho - san - na in ex-cel - sis.
 sei - nes Kleides Saum den Chor füllet ganz. Es stunden zween Scraphelthum daran, sechs Flü-gel sah er einen jeden han....

Inny przykład to *Sanctus* (5a) przetłumaczony przez Lura jako *Jesaia dem Propheten* (przykład 5b). Nowy tekst wyraźnie determinuje tu przebieg melodii – następuje redukcja formuł melizmatycznych oraz dodawanie dźwięków nad nowymi sylabami tłumaczonego tekstu. Podobnie jak

w poprzednim przykładzie, składnia tekstu niemieckiego wpływa na strukturę muzyczną chorału, jednakże w tym wypadku zmiany nie dotyczą warstwy rytmicznej.

* * *

Z powyższych rozważań wynika, że twórczość Marcina Lutra jest zróżnicowana i objętościowo bogata. Komplikacja budowy wewnętrznej chorałów, czynnik melodyczny, odzwierciedlenie składni językowej ukazuje Lutra jako twórcę dobrze znającego rzemiosło kompozytorskie. O wysokiej wartości artystycznej tych kompozycji dobitnie świadczy liczba opracowań dokonanych przez kolejne pokolenia kompozytorów. Melodie chorałowe Lutra obecne są w kantatach, pasjach, a nade wszystko w twórczości organowej trwa blisko pięćset lat. Ranga tych kompozycji wzrasta, gdy uświadomimy sobie, iż wykorzystali je w swej twórczości tacy kompozytorzy, jak Scheidt, Pachelbel, Buxtehude, Bach, Mendelssohn, Brahms czy Reger.

THE ORIGINS OF PROTESTANT CHURCH HYMNS The Choral Works of Martin Luther

S u m m a r y

Music occupies an exceptional position in Martin Luther's theology, the evidence of which can be found in his preserved letters as well as in the introductions to hymn-books. In his publications Luther grants music the status of art, unlike the previous theoretical concepts which regarded music as a science. Since the very beginning of the Reformation the "art of sounds" has enjoyed a privileged position in church liturgy, which has resulted in numerous and diverse works by cantors and organists. In Protestant Germany music could often be heard in parish schools, princes' palaces and in rich burgesses' houses, influencing the proper upbringing of the youth, enhancing court celebrations as well as accompanying entertainment and prayer. The truths of the Christian faith, prayer and Bible history were all given a special place in the songs – chorales of that time. Several dozen of hymn texts in German have been traditionally attributed to Luther, who also composed melodies to them. He intended the chorales to be sung both in church and at home – depending on the needs. The melodies were contrafactures of medieval plainchant, folk songs and Luther's original compositions. The tonality of these works uses the system of modal scales, while in their structure the binary form predominates, with the first part repeated. The chorales created by Luther prove his good knowledge of compositional technique.