

Kalina Wojciechowska

Aby słowo Boże dzięki śpiewowi wśród ludzi przebywało

Najbardziej znanym zdaniem Marcina Lutra dotyczącym muzyki jest niewątpliwie to z przedmowy do *Symphoniae iucundae*, antologii Georga Rhaua (1538), w którym opisuje muzykę jako „największy – zaraz po słowie Bożym – skarb na świecie, który panuje nad naszymi myślami, sercami i duszami”¹. Wraz z tytułowym cytatem zaczerpniętym z listu do Georga Spalatina (1523)² obie sentencje tworzą ramy Lutrowej teologii muzyki, choć nie wyczerpują całego wachlarza poglądów Reformatora na temat pochodzenia, istoty i funkcji muzyki w życiu chrześcijanina.

Nowatorstwo i kontynuacja

Nikogo nie trzeba przekonywać, jak ważną rolę odgrywała muzyka w życiu Reformatora. Od najmłodszych lat obcował z nią nie tylko teoretycznie, ale też praktykował jako śpiewak (początkowo alt, później tenor), lutnista, twórca tekstów, a według niektórych przekazów, również melodii. Śpiewając jako dziecko w kościelnym chórze, ucząc się muzyki, tańca i śpiewu w Eisenach, a następnie kształcąc się w Erfurcie na wydziale sztuk wyzwolonych, poznawał Luter teorię muzyki, różne jej gatunki i style, w tym praktykę ówczesnego śpiewu kościelnego – zarówno monodycznego, jak i polifonicznego, skale kościelne oraz idee związanych z nimi tonów i afektów. Nie zaprzestał uprawiania muzyki ani w klasztorze w Erfurcie, a następnie w Wittenberdze, ani po porzuceniu mniszego życia. Warto przypomnieć, że pierwszą mszę odprawił w niedzielę *Cantate*, a przeznaczony na tę niedzielę introit rozpoczynał się od słów: *Cantate Domino canticum novum*³. O tym, że Lutrową miłość do muzyki i jej znajomość dostrzegali jemu

¹ M. Luter, *Przedmowa do Symphoniae iucundae atque adea breves quattor vocum*, Luther's Werke [dalej: LW] 53, s. 321-323; [za:] R.A. Leaver, *Luther's Liturgical Music. Principles and Implicationes*, Grand Rapids 2007, s. 374, przypis 24.

² H. Schilling, *Marcin Luter. Buntownik w czasach przełomu*, Poznań 2017, s. 542-543.

³ R.A. Leaver, dz. cyt., s. 31.

współcześni, świadczy nadany Reformatorowi przydomek *musicus et philosophus eruditus*⁴. A o biegłości Lutera w uprawianiu muzyki wypowiadali się nawet jego oponenti, m.in. Johannes Cochlaeus, który przyznawał, że grający na lutni Luter przyciągał wzrok i jawił się zabranym niczym Orfeusz⁵.

Przed słynnym ogłoszeniem 95 tez w Wittenberdze erudycja muzyczna Lutera zbudowana była na quadrivium, średniowiecznym systemie podziału matematyki na arytmetykę, geometrię, astronomię i muzykę, ponadto na retorykę, czyli naukę o afektach, a także na alegorycznej metodzie egzegezy. Ten ostatni komponent widać we wczesnych wykładach na temat Psalmów (1513-16), w których np. wymienione w Biblii instrumenty – trąby, cymbały, harfy itp. – miały symbolizować stan ducha, umiejętności, zmysły, a nie odnosić się do realnej, słyszalnej muzyki. Zgodnie z patrystyczną tradycją, sięgającą III w., „cytra to aktywna dusza, harfa jest czystym umysłem. Dziesięć strun może być rozumiane jako dziesięć nerwów, bo nerw jest struną. Z tego powodu harfa symbolizuje ciało z pięcioma zmysłami i pięcioma umiejętnościami”⁶.

Co więcej – będący wtedy pod wpływem retorycznego i mistycznego rozumienia muzyki, Luter dostrzegał jej rolę w budzeniu pobożności. Ale taka muzyka powinna rozbrzmiewać przede wszystkim w ludzkim sercu, a użycie niektórych instrumentów, zwłaszcza tych głośniejszych, może raczej stłumić pobożność niż ją wzbudzić i rozwijać. Reformator nigdy zresztą nie polubił tych głośniejszych instrumentów (np. trąb), wolał pozostawać przy cichej lutni, której był wiernym sympatykiem, ewentualnie flecie. Ten negatywny stosunek do hałasu, który – jak się wydaje – nie został ostatecznie utożsamiony z muzyką, znalazł wyraz m.in. w późniejszej (1526) *Deutsche Messe*. Prawdziwi chrześcijanie potrzebują umocnienia, a nie pobudzenia głośniejszą muzyką, ale jeśli w procesie stawania się chrześcijaninem miałyby być pomocne dzwony, organy, brzękadła, wszystko, co wydaje głośnie dźwięki, to należy na to przyzwolić. Im bardziej Luter odchodził od alegorycznego wykładu Biblii ku interpretacji literalnej, tym bardziej realnie i autonomicznie oraz emocjonalnie i psychologicznie postrzegał muzykę i nadawał jej znaczenie teologiczne.

W autonomicznym, emocjonalnym i psychologicznym postrzeganiu muzyki jest Luter, jak na początek XVI w., dość nowoczesny. Wiadomo, że jednym z jego ulubionych kompozytorów był Josquin des Prés (1440-1521), który łączył

⁴ H. Schilling, dz. cyt., s. 540.

⁵ J. Cochlaeus, *Commentaria de actis et scriptis Marthini Lutheri Saxonis*, Maintz 1549, [za:] R.A. Leaver, dz. cyt., s. 34.

⁶ Pseudo-Orygenes, *Selecta in Psalmos* 32, 2-3, [za:] J. McKinnon, *Music in Early Christian Literature*, New York 1987, s. 38.

teorię z praktyką i potrafił tak ozdabiać melodie, aby w nich wyrazić każde uczucie. Luter, zafascynowany twórczością kompozytora, twierdził, że w przeciwieństwie do tych, którzy robią z nutami to, co potrafią, Josquin czyni z nimi to, co sam chce⁷. U Josquina, spadkobiercy szkoły franko-flamandzkiej, wyrafinowany kontrapunkt spotyka się z niezwykle emocjonalnością, wyrażaną często prostymi środkami⁸. Najważniejsze dla Reformatora było jednak to, że w twórczości des Prés słowo i muzyka stanowią równorzędne wobec siebie, zharmonizowane elementy – słowo i jego treść znajdują odzwierciedlenie w muzyce, nierzadko w formie dźwiękowej, onomatopiecznej imitacji. Będzie to można później odnaleźć w Lutrowej teologii muzyki. Podobnie jak echa traktatu *De canticis* francuskiego teologa Jeana Gersona (1363-1429) oraz dzieła *Complexus viginti effectuum nobilis artis musicae* niderlandzkiego kompozytora, muzyka i teoretyka – Johanna Tinctorisa (1435-1511), w którym w formie aforyzmów opublikował listę skutków, jakie przynosi muzyka. Wiele z nich – np. radość, pokój, ukojenie, odpędzenie smutku i diabła – znalazło się później w Lutrowej przedmowie do wspomnianej antologii *Symphoniae iucundae* wydanej przez Georga Rhaua.

Nowoczesność i świeżość spojrzenia Lutra na muzykę nie oznacza jednak zerwania z wielowiekową tradycją kościelną. Przeciwnie, Reformator często nawiązuje do teorii *jubilus* (radowanie się) Augustyna: „Dobrze śpiewać Bogu – pisał Augustyn – to znaczy wyśpiewywać wśród radości [...]. Jeśli nie zdołasz Go wypowiedzieć [...], co ci pozostaje, jak nie wykrzykiwać z radości, aby serce twoje weseliło się bez słów [...]”⁹. W średniowieczu teorię Augustyna odnoszono przede wszystkim do chorałowego *Alleluja*, w którym ostatnią sylabę ozdabiano skomplikowanymi, rozbudowanymi i trudnymi do zapamiętania melizmatami, mającymi bez słów wyrażać tę wielką radość. Luter odniósł ją do muzyki w ogóle („Śpiewać – *cantare* – oznacza chwalić [Boga] tylko ustami, *iubilare* zaś oznacza czynić to całym sercem”¹⁰), a liturgiczne (chorałowe) wyrażanie radości w praktyce znacznie uprościł. Sięganie do tradycji chorałowej Kościoła miało również znaczenie teologiczne – świadczyło o łączności z tradycją Kościoła starożytnego (chorał ambrozjański) i średniowiecznego (chorał gregoriański).

⁷ P. Orawski, *Lekcje muzyki. Średniowiecze i Renesans*, Warszawa 2010, s. 167.

⁸ Tamże, s. 168.

⁹ Augustyn, *Objaśnienia Psalmów. Psalm 32*, [w:] *Pisma starochrześcijańskich pisarzy*, t. 32, Ps. 1-36, tłum. J. Sulowski, opr. E. Stanula, Warszawa 1986, s. 302-303.

¹⁰ LW 10, 344; por. LW 10, 208.

Zakorzenie Lutra w tradycji śpiewu kościelnego znajduje odzwierciedlenie w dwóch dziełach poświęconych reformie nabożeństwa: *Formula Missae et Communionis* (1523) i w *Deutsche Messe* (1526)¹¹. W obu do głosu dochodzi jeszcze średniowieczna teoria afektów wyrażana poprzez tony/skale kościelne. Choć Lutra kojarzy się przede wszystkim z wprowadzeniem języka narodowego do liturgii i powrotem do starożytnej praktyki śpiewania hymnów i pieśni przez całe zgromadzenie, to jednak Reformator nigdy nie zrezygnował całkowicie ani z łaciny, ani z chorałów, ani z wielogłosowych pieśni wykonywanych wyłącznie przez profesjonalny, wyszkolony chór. Msze łacińskie i łacińskie śpiewy rezerwował dla katedr i opactw, gdzie znajomość łaciny była powszechna. Msze, a przynajmniej czytania liturgiczne, modlitwy oraz pieśni w języku narodowym – dla kościołów parafialnych, gdzie znajomość tego języka była znacznie słabsza¹².

Łacińska polifonia była postrzegana jako elitarna. Osłabieniu tej elitarności i ekskluzywizmu miało służyć zastąpienie jej językiem niemieckim. Z kolei zachowanie polifonii (w zreformowanym nabożeństwie był to przede wszystkim czterogłosowy kontrapunkt „nuta przeciw nucie” – *nota contra notam*, który dziś przypomina prostą harmonizację) stanowiło swoisty łącznik pomiędzy sztuką dostępną ówczesnym wykształconym muzycznie elitom a reformacyjnym inkluzywizmem – bowiem wykonanie wielogłosowych opracowań odbywało się przy udziale zawodowych śpiewaków, natomiast teksty były zrozumiałe dla wszystkich. Podczas jednego nabożeństwa można było zatem usłyszeć formę wielogłosową wykonaną przez wybranych śpiewaków oraz formę jednogłosową śpiewaną przez ogół wiernych. Często jednak zastępowanie łaciny językiem niemieckim przy pozostawieniu starej melodii okazywało się kłopotliwe, ze względu na różną liczbę sylab i nut oraz inaczej rozłożone akcenty w łacinie i niemieczyźnie. Dlatego zaczęto tworzyć pieśni, których melodie naturalnie łączyły się z językiem niemieckim. Jak już wspomniano, mógł to być uproszczony, ale za to bardziej wyrazisty chorał gregoriański i/lub ambrozjański. Później melodie jednogłosowych chorałów, a potem jednogłosowych pieśni samego Lutra, stawały się *cantus firmus* opracowań wielogłosowych. Ale teraz *cantus firmus* umieszczano w sopranie, a nie, jak dotąd, w tenorze, przez co od razu był rozpoznawalny.

Początkowo zamiarem Lutra było „tworzenie psalmów w języku ojczystym dla ludu, to znaczy pieśni duchownych, aby słowo Boże także dzięki śpiewowi wśród ludzi przebywało”¹³, stąd tytuły większości pierwszych zbiorów pieśni

¹¹ M. L. Hendrickson, *Musica Christi. A Lutheran Aesthetic*, New York 2005, s. 17-21.

¹² A. Wilson-Dickson, *Historia muzyki chrześcijańskiej*, Warszawa 2007, s. 77.

¹³ H. Schilling, dz. cyt., s. 542-543.

ewangelickich zawierały sformułowania *Geistliche Lieder* lub *Geistliche Gesänge*. W 1524 r. został opublikowany pierwszy taki zbiór *Geistliches Gesangbüchlein*, w którym znalazły się zarówno utwory łacińskie, jak i niemieckie pieśni jednogłosowe, częściowo autorstwa samego Lutra, oraz utwory wielogłosowe napisane przez Johannesę Waltera z Torgawy, uważanego za pierwszego kantora Reformacji. Później do współpracy udało się pozyskać m.in. Caspara Othmayra, Nikolausa Hermana, Paula Ebera. Na terenach polskich trzy śpiewniki z niemieckimi pieśniami powstały w Królewcu już w 1527 r., a w 1547 r., również w Królewcu, pojawił się polski kancjonał Jana Seklucjana *Pieśni duchowne a nabożne nowo zebrane i wydane*.

Sam Reformator nie był pewien swoich kompetencji zarówno jako autor tekstów, jak i muzyki. Rzeczywiście, nie wszystkie pieśni, którym przypisuje się jego autorstwo, reprezentują najwyższy poziom literacki i muzyczny, ale niemal wszystkie, a wymienia się ich 36, weszły do powszechnego użytku Kościołów luterańskich¹⁴. Luter pisał pieśni oparte na modlitwie *Ojczy naszej* i na *Dekalogu*, aby je upowszechnić. Wiele jego tekstów to parafrazy Psalmów – np. hymn *Aus tiefer Not* nawiązujący do Ps 130 oraz późniejszy hymn Reformacji *Ein feste Burg ist unser Gott*, nawiązujący do Ps 46, którego oryginalna postać jest jeszcze pełna rytmu i energii, czego XVIII-wieczny sposób śpiewania isorytmicznego (w równych wartościach) zupełnie ją pozbawił. Ważną część twórczości Lutra stanowią pieśni związane z rokiem kościelnym. W wielu z nich pobrzmiewają echa chorałowej twórczości łacińskiej, np. *Nun komm der Heiden Heiland* to opracowanie ambrozjańskiego hymnu adwentowego *Veni redemptor gentium*, a *Christ lag in Todesbanden* opiera się częściowo na wielkanocnej sekwencji *Victimae paschali laudes* przypisywanej Wiponowi z Burgundii, częściowo na rycerskiej średniowiecznej pieśni niemieckiej¹⁵.

Kontrafaktura – czyli zmiana tekstu najczęściej ze świeckiego na religijny lub dostosowanie tekstu religijnego do potrzeb rozwijającej się teologii reformacyjnej przy zachowaniu dawnej linii melodycznej – stała się jednym ze znaków rozpoznawczych Reformacji. Aby pieśni mogły być lepiej zapamiętywane i chętniej śpiewane, wykorzystywał Luter proste, popularne melodie piosenek dziecięcych, szkolnych, ludowych, nawet ulicznych, a także pieśni rycerskich. Takie podejście podyktowane było nie tylko względami pragmatycznymi, ale również głęboką teologią muzyki.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ A. Wilson-Dickson, dz. cyt., s. 78.

Teologia muzyki

Luter uważał muzykę za „dar Boga, nie człowieka, cenny i kosztowny skarb przekazany ludziom, [twierdził, że KW] rozwesela ona serce, przegania diabła, sprawia niewinną radość. Dzięki niej przemija złość, pożądlivość i pycha”¹⁶. Od początku świata jako doskonale dzieło (*creatura*) Boga, a nawet dowód Jego istnienia, muzyka miałaby być zaszczerpiona i zasiana we wszystkich stworzeniach. Reformator posuwa się nawet do personifikacji muzyki, nazywa ją *Panią Muzyką*, co nie jest tylko zabiegiem retorycznym, alegoryzacją, lecz raczej wyrazem pewnej ontologii muzyki¹⁷. W życiu religijnym Luter wyznaczał jej miejsce tuż po teologii, bo dzięki niej można „wdrażyć się w poznawaniu i chwaleniu Stwórcy”. Tak rozumiana muzyka nie tylko „zasługuje na najwyższą pochwałę”, ale też musi być traktowana jako dzieło z gruntu dobre, ponieważ „nie może być zła tam, gdzie ludzie dobrze śpiewają. Nie ma tu miejsca na złości, niezgody, nienawiści i zazdrości. Ustąpić musi duszy cierpienie, skąpstwo, troska i co tam jeszcze człeka dotyka, odchodzi wraz ze smutkiem”¹⁸. Oznacza to, że dla Lutera nie istnieje właściwie podział muzyki na świecką i religijną, bo każda jest duchowa. Jednak tym, co potrafi degenerować lub wywyższać muzykę, jest słowo. Ta afirmacja, absolutyzacja i rezygnacja z etycznego wartościowania muzyki pozwoliła Lutrowi na sięganie po kontrafakturę. Skoro każda muzyka jest dobra, a deprawują ją tylko słowa, należy te demoralizujące i „bezużytecznie zawstydzające słowa zastąpić słowami wzniosłymi, chwalcymi Boga dobrymi, pożytecznymi i chrześcijańskimi”, aby muzyka na powrót stała się użyteczna w głoszeniu Ewangelii¹⁹.

Dla Lutera bardzo ważne stało się wzajemne ściśle powiązanie muzyki i słowa. W przeciwieństwie do średniowiecznego twierdzenia, że muzyka pozostaje w służbie słowa, w reformacyjnej teologii muzyki oba elementy są tak samo ważne. Niekiedy ważność i współlistnienie wyprowadza się z chrystologii – tak jak Chrystus, wcielone Słowo, jest zarówno Bogiem, jak i człowiekiem, tak samo Chrystus jest w słowie umuzycznionym (*Verbum musicae*²⁰), które pozostaje zarówno muzyką, jak i słowem²¹. Ponadto, podobnie jak kazanie, umuzycznione

¹⁶ LW 49,427-428.

¹⁷ O. Söhngen, *Theologie der Musik*, Kassel 1967, s. 84.

¹⁸ LW 49,427-428.

¹⁹ F. Blume, *Protestant Church Music*, London 1975, s. 33.

²⁰ W liście do L. Senfla (1530) Luter różnicuje leksykalnie *vox musicae* i *verbum theologiae*, ale zrównuje ich funkcje.

²¹ Por. M.L. Hendrickson, *Musica Christi. A Lutheran Aesthetic*, New York 2005, s. 10.

słowo pozostaje w służbie Ewangelii, staje się *viva vox evangelii*. Dzięki muzyce człowiek może poczuć się obdarowany Bożym słowem z większą mocą niż bez niej, ponieważ to ona przez melodyczne, rytmiczne i harmoniczne elementy intensyfikuje znaczenie tekstu. Innymi słowy – muzyka wzmacnia oddziaływanie słowa Bożego, ponieważ człowiek słyszy je niejako podwójnie – muzyka rozbrzmiewa tym, co wyraża tekst, tekst zaś wyraża to, czym rozbrzmiewa muzyka. Podobnie jak głoszone i wysłuchiwanie słowa, muzyka pozostaje jednak czymś zewnętrznym²². Porównanie do kazania nie jest oczywiście przypadkowe, Luter bowiem uważał muzykę za skuteczne narzędzie działania Ducha św. Ten sam Duch, który zmienia słowa kazania w słowa Boga i przez to „wzniesła wiarę, kiedy i gdzie Bóg zechce, w tych, którzy słuchają Ewangelii” (por. CA V), działa też poprzez muzykę i dotykając sumienia słuchacza, powołuje go, przemienia i odradza. Wszystko to streszcza Reformator w liście z 1530 r. do jednego z najbardziej znanych kompozytorów epoki Ludwiga Senfla, którego muzykę bardzo cenił: „żadna sztuka nie może równać się z teologią tak jak muzyka, ponieważ oprócz teologii tylko ona zapewnia to, co gdzie indziej tylko teologia tworzy – radość i spokój duszy”²³.

Nic dziwnego, że stojąc tak blisko teologii, muzyka wraz ze słowem już w latach 20/30. XVI w. stała się jej wyrazem. Częstość i wielość sytuacji publicznego i prywatnego użycia pieśni, rozpowszechnienie i dostępność szersza niż pism *strictie* teologicznych, przystępność intelektualna i językowa, walory mnemotechniczne – wszystko to dawało możliwość skutecznego oddziaływania na wiernych i kształtowania ich tożsamości. Śpiew został nawet zdefiniowany jako dowód istnienia wiary i jej wyznacznik, skoro „ten, kto szczerze wierzy, musi radośnie o tym śpiewać i mówić, żeby inni też to słyszeli i czynili. Kto zaś nie pragnie o tym mówić i śpiewać, dowodzi, że nie wierzy i nie przynależy do nowego, radosnego Testamentu”²⁴. Treścią radosnego śpiewu była, jak wspomniano, Ewangelia rozumiana jako głoszenie Chrystusa, który swoją łaską usprawiedliwia grzesznego człowieka: „Bóg bowiem pocieszył nasze serca i umysł przez swego umiłowanego Syna, którego nam dał dla zbawienia nas od grzechu, śmierci i diabła”²⁵. Najlepiej do wyrażania tej treści nadawały się parafrazowane teksty biblijne. W ten sposób pieśni przyczyniały się też do upowszechnienia

²² M.E. Anttila, *Luther's Theology of Music*, Berlin-Boston 2013, s. 97.

²³ LW 49, 427-428.

²⁴ M. Luter, *Przedmowa do Śpiewnika Bapsta* (1545), LW 53,333, [za:] R.A. Laever, *Kontrapunkt teologii muzyki*, *Muzyka* 52 (2007), s. 9.

²⁵ Tamże.

znajomości Biblii wśród wiernych – zgodnie z zasadą, że śpiewany tekst lepiej się zapamiętuje i dłużej pamięta.

Luter docenia więc wartość muzyki nie tylko na gruncie teologii i pobożności, ale również etyki, psychologii, relacji międzyludzkich. Tych zaś, którzy nie uważają jej za *cudowne Boże dzieło* , ocenia bardzo surowo. Twierdzi, że nie zasługują oni ani na miano człowieka, ani na to, aby słuchać czegoś więcej niż *rżenia osłów i kwiku świni* ²⁶.

Summary: May the singing make the Word of Lord be among people

The article presents Martin Luther, the Reformer as a musician and theologian of music. From his early age, Luther played the lute well, later on also the flute and sang. When Luther studied in Eisenach, he had music lessons. Because music was taught in a mathematical manner, Luther acquired good understanding of the theory of harmonics. He learned to distinguish between different musical genres. In the monastery, already as a monk, he could refine his skills. Later on Luther was able to transcribe and adapt folk melodies (contrafactum) and to harmonise them as well as to write music for psalms. The Reformer himself composed 36 hymns for German texts. As Luther reformed the liturgy, he accorded full importance to the sermon as well as to community singing. The singing was defined as an assertion of faith and spiritual commentary on biblical texts. Music was at the heart of the Lutheran Reformation. Luther's theology of music is formed through the conviction that music is a particularly beautiful and unique offering of the divine creation. „Music is a gift from God and next to theology” – wrote Luther. Music also moves human hearts. To bring people joy and to praise the Lord is the music's true task and service.

Keywords: Martin Luther, theology of music, music theory, Lutheran reformation.

dr hab. Kalina Wojciechowska jest profesorem w Katedrze Wiedzy Nowotestamentowej i Języka Greckiego ChAT oraz profesorem EWST we Wrocławiu, wykłada również na wydziale Artes Liberales UW. Jest członkinią Komitetu Nauk Teologicznych PAN, Zespołu Języka Religijnego Rady Języka Polskiego przy Prezydium PAN oraz Międzywyznaniowego Zespołu Tłumaczy Towarzystwa Biblijnego w Polsce; jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół analizy ksiąg narracyjnych Nowego Testamentu.

²⁶ M. Luter, *Przedmowa do Symphoniae iucundae atquea dea breves quattor vocum*, LW 53,324; [za:] R.A. Leaver, *Luther's Liturgical Music*, dz. cyt., s. 367, przypis 178.