



Liturgia Sacra 8 (2002), nr 2, s. 289-305

KALINA WOJCIECHOWSKA, Warszawa

HYMN, PSALM, CHORAŁ — PRÓBA UŚCIŚLEŃ GENOLOGICZNYCH

„Teologia jest syntezą muzyki i słowa (...), jest muzyką i słowem życia”¹. Wydawałoby się zatem, że nie ma lepszych przekazów teologicznych, jak te, które łączą w sobie melodię i słowo. Przekaz teologiczny powinien być przede wszystkim żywym Słowem – *viva vox*, a należy pamiętać, że „żywe Słowo” to nie Słowo napisane, czy pomyślane, ale Słowo wypowiedziane lub wyśpiewane. Współczesna metodologia teologiczna wyraźnie faworyzuje słowo, oddzielone od muzyki, choć niekiedy sam tekst, zwłaszcza tekst poetycki, zdradza pewną melodyczność. A przecież w długiej historii teologii znaleźć można wybitnych myślicieli doceniających, niekiedy nawet wyraźnie akcentujących, rolę muzyki w przekazywaniu Słowa. Należą do nich niewątpliwie: św. Augustyn, M. Luter, A. Schweizer i H.U. von Balthasar. Ten ostatni zaproponował nawet myślenie o teologii jako o sztuce, *zwischen Musik und Literatur*². I właśnie na pograniczu — między literaturą i muzyką — należałoby szukać wyjaśnienia tytułowych terminów: psalm, hymn, chorał, które wydają się być kluczowe dla syntetycznego ujęcia teologii w muzyce i słowie.

Okazuje się, że bardzo trudno będzie jednoznacznie określić cechy gatunkowe wszystkich wymienionych form. Problem polega po pierwsze na tym, że w ciągu wieków zmieniało się pole semantyczne tych określeń, a zmiana polegała głównie

¹ J. SZYMIK, *Teologia jako sztuka*, RT KUL 2 (2000), s. 22.

² *Tamże*, s. 23.

na rozszerzaniu znaczenia, a po drugie — każde z tych pojęć trzeba badać za pomocą innego instrumentarium. I tak: przy hymnie należy posługiwać się przede wszystkim terminologią i metodologią właściwą literaturoznawstwu³, przy chorale będzie to heureka muzykologiczna, a przy psalmach... Psalmy można badać przy pomocy bardzo różnych metod stosowanych we współczesnej biblistyce. Jednak przy próbie ustaleń genologicznych za najwłaściwszą uznałam również metodologię charakterystyczną dla literaturoznawstwa. Jedno jest pewne: korzeni wszystkich tych trzech form: hymnu, psalmu, a nawet chorału należy szukać w starożytności. I głównie na tych korzeniach, przynajmniej w przypadku hymnu i psalmu, pragnę się skupić, ponieważ nawet najbardziej nowoczesne badania wciąż do nich powracają.

1. Hymn

W swojej klasycznej postaci hymn należy do szczególnej odmiany liryki, jaką jest melika (obok jambu i elegii), choć obecnie właściwie tych dwóch terminów używa się synonimicznie (niesłusznie, gdyż liryka jest nazwą gatunkową). Wszystkie odmiany liryki wykonywane były w Grecji z towarzyszeniem instrumentu (wskazuje na to sam termin pochodzący od śpiewu przy akompaniamencie liry) z tym, że jamby i elegie recytowano (nie śpiewano!), a gatunki meliczne, jak wskazuje etymologia⁴, śpiewano. Hymn zajmował w teorii antycznej dość płynną pozycję, mógł być bowiem rozumiany jako określenie rodzajowe (synonim pieśni, utworu poetyckiego w ogóle) lub jako nazwa gatunkowa — hymn. W niektórych wypadkach miał jeszcze węższy zakres semantyczny i określał coś w rodzaju współczesnej odmiany gatunkowej.

Najogólniejszymi wyróżnikami hymnu melicznego są: adresat (hymn musiał być skierowany do bóstwa!), akompaniament (kitara) i szczególny sposób wykonania (stojący nieruchomo chór). Do klasycznej postaci hymnów zalicza się hymny homeeryckie (VII w. przed Chr.)⁵, które są prawdopodobnie finalnym wytworem wcześniejszego rozwoju hymnodyki greckiej⁶, więc mimo ich epickiego charakteru, dodać tu należy jeszcze kilka elementów charakteryzujących ten rodzaj hymnu:

- 1) metrum — heksametr (w przeważającej mierze był to heksametr daktyliczny, czyli pierwsze cztery stopy były daktyłami —uu wymienialnymi na spondeje —,—

³ Nawet muzykolodzy stwierdzają, że hymn w sensie muzycznym to tyle co śpiew lub pieśń ku czci bogów, herosów, wybitnych ludzi, i w definicjach skupiają się na literackich aspektach tego typu utworów; por. B. STÄBLEIN, *Der lateinische Hymnus*, MGG 6, Kassel–Basel 1955.

⁴ Melika pochodzi od gr. *melos* — muzyka, melodia.

⁵ Na temat hymnów homeeryckich por. *Wstęp*, w: W. APPEL (opr.), *Hymny homeeryckie*, Toruń 2001.

⁶ H. PODBIELSKI, *Wstępne rozważania na temat najstarszej greckiej poezji hymnicznej*, RH 13 (1964), z. 3, s. 41.

stopa piąta była zawsze daktylem, a stopa szósta trochejem —u lub spondejem; schemat więc przedstawiał się następująco: —uu/—uu/—uu/—uu/ —uu/ —u); w późniejszym okresie, kiedy hymn stał się kategorią liryczną (np. hymny Pindara z V w. przed Chr.), zaczęto wykorzystywać miary meliczne takie, jak strofa alcejska czy saficka;

- 2) wyraźny podział na część wstępną, inwokacyjną lub ekspozycyjną, i część ilustracyjną, zwaną niekiedy po prostu *pars media*; w części pierwszej wymieniane są atrybuty bóstwa, w drugiej są one rozwijane i ilustrowane często przy pomocy mitu;
- 3) modlitewne zakończenie hymnu⁷;
- 4) przekonanie o boskiej inspiracji utworu.

Choć większość hymnów przeznaczona była do wykonania zbiorowego podczas publicznych ofiar i uroczystości, to jednak istniały nieliczne hymny przeznaczone do indywidualnego wykonania⁸, a monodia stała się normą, np. u Alkajosa, Safony i Anakreonta⁹.

Hymn miał, jak widać, zazwyczaj charakter laudacyjny, ale często pochwała, mająca zjednać bóstwo, przechodzi w prekację, w prośbę o pomoc i opiekę. Dominującą w hymnie kategorię ekspresywną można określić jako uroczysty, podniosły, dostojny ton. Jak wspomniano, początkowo hymny wykonywane były z towarzyszeniem instrumentu, potem zatraciły swój pierwotny związek z muzyką i pozostały gatunkiem czysto literackim. Znanych jest jednak sześć hymnów z dość późnego okresu — ok. II w. przed Chr. do II w. po Chr., z ich notacją muzyczną. Melodie są proste, sylabiczne, o wyraźnym rozczłonkowaniu wersowym i rytmie powiązanim z metryką wiersza¹⁰. Zwykle zachodzi korespondencja między „melodią” tekstu słownego a przebiegiem linii melodycznej¹¹.

Ten przedstawiony wyżej zasadniczy model hymnu znalazł zastosowanie również w środowiskach chrześcijańskich, głównie poganochrześcijańskich, w których widać wyraźnie wpływy literatury hellenistycznej. W Nowym Testamencie występują tylko dwa teksty zawierające nazwę gatunkową „hymn” — w Kol 3,16 i Ef 5,19. W obu przypadkach hymny wymieniane są obok psalmów, co sugerowałoby, że — przynajmniej w przytoczonych tekstach — obie formy nie są tożsame, choć, jak będzie można się przekonać, wielu egzegetów zajmujących się psalmami mówi o psal-

⁷ J. DANIELEWICZ, (*Morfologia hymnu antycznego*, Poznań 1976, s. 98) podaje różnice między utworem o charakterze hymnicznym a modlitwą: „Hymn nastawiony jest na ilustrowanie właściwości boga wyrażonych wstępnymi epitetami laudacyjnymi lub sławienie jego mocy w ogóle, modlitwa preferuje informacje uzasadniające kompetencje lub zobowiązania boga do spełniania skierowanej doń prośby”

⁸ Zwłaszcza na konkursach.

⁹ Por. J. DANIELEWICZ, *Liryka starożytnej Grecji*, Warszawa–Poznań 1996, s. 39.

¹⁰ S. CZAJKOWSKI, *Hymn, w: Od psalmu i hymnu do songu i liedu*, (Muzyka i Liryka 7), 1998, s. 26.

¹¹ *Tamże*, s. 34.

mach o charakterze hymnicznym. To rozróżnienie na hymny i psalmy wydaje mi się dość istotne, ponieważ ukazuje występujące już w czasach przedkanonicznych, czyli przed ukształtowaniem kanonu Nowego Testamentu, tendencje do wprowadzania do liturgii chrześcijańskiej tekstów pochodzenia pozabiblijnego. Dla pierwszych chrześcijan Biblia była tożsama ze Starym Testamentem, którego kanon też jeszcze nie został wtedy zamknięty. O twórczej aktywności pierwotnej gminy chrześcijańskiej świadczy też tekst Filona z Aleksandrii *De vita contemplativa*, który opisuje praktyki liturgiczne monastycznej wspólnoty żydowskiej, tzw. sekty terapeutów, która pod wieloma względami przypominała wspólnotę judeochrześcijańską. Na zebraniach liturgicznych śpiewano zarówno hymny solowe, jak i chorodyczne (przeznaczone dla chóru), oparte na wzorcach klasycznych, pisane heksametrem lub trymetrem, mające charakter procesyjny lub ofiarniczy¹². Być może współistnienie obok siebie w pierwotnej liturgii psalmów i hymnów powodowane było wykorzystaniem psalmów do oddawania czci Bogu Ojcu, a hymnów — Jezusowi Chrystusowi¹³. Hipotezę tę potwierdzałyby także hymny chrystologiczne obecne w Nowym Testamencie, zwłaszcza w *corpus Paulinum*. Cechami charakterystycznymi hymnów nowotestamentowych są (skupię się przede wszystkim na warstwie treściowej):

- 1) koncentracja wokół osoby i dzieła Boga Ojca i/lub Jezusa Chrystusa;
- 2) stosowanie wyrażeń o charakterze doksologicznym i eulogicznym;
- 3) religijny entuzjizm podkreślany wyrażeniami synonimicznymi lub wręcz tautologicznymi;
- 4) wyraźna dwudzielność tematyczna w hymnach chrystologicznych — uniesienie, czyli ziemską egzystencją Jezusa, i wywyższenie Chrystusa.

Pod względem formy są to hymny zróżnicowane, niemniej da się zauważyć wspólne kategorie, takie jak: podniosły styl, rytmizacja tekstu wykorzystująca zarówno cechy hymnu greckiego — metrum, jak i rysy poezji hebrajskiej — paralelizm członów, podział na stychy, a niekiedy nawet budowa stroficzna, zastosowanie tzw. *Er-Stil*, przy wymienianiu atrybutów Boga, i tzw. *Wir-Stil*, wskazującego na liturgiczne *Sitz im Leben* tych utworów.

Hymny używane w późniejszej liturgii były pochodzenia pozabiblijnego, także spoza Nowego Testamentu. Miały budowę stroficzną, ściśle i wyraziste ukształtowanie metryczne, a każda zwrotka zawierała tę samą melodię¹⁴. Miało to określone implikacje, jeśli chodzi o związek między ciągle tą samą melodią a zmieniającymi się strofami: melodia nie interpretowała tekstu, lecz go „wzmacniała”, stąd adekwatność wczesnej prostej, a zarazem podniosłej melodii z uroczystym charakterem

¹² Por. K. WOJCIECHOWSKA, *List do Efezjan 1–3 jako hymn*, w: J.M. UGLORZ (red.), *Chrystus i Jego Kościół*, Bielsko-Biała 2000, s. 332.

¹³ Choć oczywiście układano hymny również na cześć Boga Ojca.

¹⁴ CZAJKOWSKI, *art. cyt.*, s. 34.

tekstu wszystkich zwrotek. Przyjmuje się, że hymny, podobnie jak psalmy, wykonywane były w sposób antyfonalny, co miałyby odpowiadać charakterystycznemu dla poezji hebrajskiej paralelizmowi członów, choć pewne ograniczenia, zwłaszcza w liczebności chórów, powodowała skromność i oszczędność w formie pierwotnej liturgii chrześcijańskiej. Pierwotnie antyfonia polegała na alternacji dwóch jednogłosowych chórów — i w tej formie przejęły ją Kościoły wschodnie, a od nich Kościoły zachodni. Później, wraz z pojawieniem się polifonii, poszczególne strofy, bądź zwrotki i refreny, śpiewano naprzemiennie jako *choraliter* i *figuraliter*.

Właściwie hymnodia chrześcijańska rozwijała się początkowo głównie w Kościele wschodnim: w Konstantynopolu, w Antiochii, czy w Kościele syryjskim (wspomniana hymnodia stroficzna) i to nie z muzyki greckiej, jak do niedawna sądzono, ale właśnie bezpośrednio z liturgii wczesnochrześcijańskiej¹⁵. Z czasem hymnografia stała się nie tylko częścią muzyki liturgicznej, ale też najbardziej rozbudowaną dziedziną literatury bizantyjskiej. Powstały różne formy hymniczne, jak np. *troparion* (V w.), *kontakion* (V/VI w.), czy *kanon* (VII w.). Jak wspomniano, hymny były utworami stroficznymi, z metrum opartym na zasadzie akcentowo-rytmicznej; melodie, wykonywane zasadniczo jednogłosowo, początkowo sylabiczne, wzorowane na prostej psalmodii, z czasem zostały ozdobione melizmatami¹⁶.

W Kościele zachodnim nie zachowały się żadne świadectwa hymnodyczne sprzed IV w., dlatego za twórcę hymnów zachodnich uważa się Hilarego z Poitiers (ok. 315–367), który przeniósł tradycję wschodnią na grunt zachodni, wzorując się głównie na hymnach syryjskich, których grecki tekst zastąpił łaciną. Niestety, poza jednym, wszystkie jego hymny zaginęły. Zachowały się natomiast świadectwa hymnodii Ambrożego z Mediolanu (ok. 340–397), w których najpopularniejszą miarą była stopa jambiczna (u– lub – – z akcentem na drugiej sylabie)¹⁷, Aureliusza Pruden-cjusza († ok. 405) i Augustyna (354–430). Mianem hymnu określano na Zachodzie pozabiblijne teksty liturgiczne stroficzne (ze strofami izosylabicznymi) o budowie rytmicznej bądź metrycznej, zakończone doksologią trynitarną i, co ważne, przeznaczone do śpiewu. Było więc to nawiązanie do pierwotnej funkcji hymnu i pierwotnej praktyki wykonawczej, co widoczne jest także w wykorzystaniu wzorców metryki antycznej przez autorów hymnów łacińskich w okresie renesansu karolińskiego (VIII–IX w.). Od XI w. hymny występowały we wszystkich nabożeństwach. W Jutrznii i w Godzinach mniejszych hymn poprzedzał główną część psalmodii; w Laudesach, Nieszporach i w Komplecie hymn śpiewano po psalmodii i czytaniach w odróżnieniu np. od Kompletu zakonnej, gdzie hymn wykonywano bezpośrednio po

¹⁵ E. WELLESZ, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford 1961, s. 42–43.

¹⁶ CZAJKOWSKI, *art. cyt.*, s. 27.

¹⁷ Należy rozróżnić jamb jako metrum i jamb jako rodzaj liryki — oznaczający utwór o prześmiewczym, wyszydającym charakterze, pisany oczywiście w metrum jambicznym.

psalmodii, ale przed czytaniem. Szczególną odmianą hymnu średniowiecznego były hymny procesyjne, refrenowe w formie, wykonywane zwłaszcza w okresie Wielkiego Tygodnia podczas procesji naprzemiennie przez solistę (hymn właściwy) i scholę (refren)¹⁸. Przyjmuje się, że szczyt średniowiecznej twórczości hymnicznej przypada na XII i XIII w., kiedy oprócz hymnów „klasycznych” pojawiły się też derywaty w postaci stroficznych utworów o nieco mniej podniosłej treści, bez końcowej dokso-logii, przeznaczonych do śpiewu, ale pozaliturgicznego, takich jak: sanktgalleński *versus*, *rythmus*, którego początki sięgają XI w., *conductus*, czy *cantio* z XIV w.¹⁹

O ile literacka postać hymnów nie ulegała większym zmianom — zawsze dominować będzie patos i *laus* (na cześć Boga lub jakiegoś świętego), a podmiotem lirycznym pozostanie zazwyczaj zbiorowość, o tyle wielkim zmianom w ciągu wieków podlegał język muzyczny hymnu. Od XIV w. datuje się też wielogłosowe (zazwyczaj trzygłosowe) wykonywanie hymnów, ale w ścisłym powiązaniu z hymnem chorałowym — śpiewano na przemian proste strofy chorałowe (*cantus choralis*) i ozdobne strofy figuralne (*cantus figuralis*), przy czym *cantus firmus* pozostawał w tenorze, rzadziej w *discantus*.

W okresie humanizmu i renesansu zaczęły powstawać coraz bardziej monumentalne kompozycje hymniczne. Dość wymienić wielogłosowe kompozycje przeznaczone na wszystkie okresy roku kościelnego, czy *Hymni totius anni* Palestriny²⁰. W XVII w. ustaliły się natomiast *stile antico* i *stile misto*, obok wciąż rozbudowywanych kompozycji hymnicznych w stylu koncertującym na głosy solowe, chóry i zespoły instrumentalne, z charakterystyczną autonomią polegającą na zaniechaniu wykorzystania melodii chorałowych. Podobne zjawisko zaobserwować można było w Polsce, gdzie komponowano proste, stroficzne hymny homofoniczne, bardziej może o charakterze pieśniowym lub zbliżone do chorału, ale bez chorałowego *cantus firmus*²¹. Wielkie hymniczne kompozycje polifoniczne *per totum annum* dominują w okresie baroku, ale już w XVIII w. widoczny jest pewien przesyt i hymny tworzy się wyłącznie na specjalne okazje, a z czasem, w XIX i XX w., tego rodzaju kompozycje stają się wręcz marginalne. Znaczenie zachowuje jedynie hymn brewiarzowy *Te Deum laudamus*, będący podstawą monumentalnych, podniosłych utworów pisanych z okazji uroczystości kościelnych lub państwowych²², co oznacza, że wciąż żywy pozostał pierwotny charakter hymnu jako laudacyjnej formy literacko-muzycznej przeznaczonej do zbiorowego wykonania.

¹⁸ W. APPEL, *Gregorian chant*, Bloomington 1973, s. 427.

¹⁹ CZAJKOWSKI, *art. cyt.*, s. 28.

²⁰ *Tamże*, s. 28n.

²¹ S. CZAJKOWSKI, *Zbiór anonimowych hymnów wielogłosowych z rękopisu proveniencji wawelskiej (XVII–XVIII w.)*, Muz 4 (1990), s. 27n.

²² Por. CZAJKOWSKI, *Hymn*, s. 31.

2. Psalm

Wydawałoby się, że psalmy doczekały się już tylu opracowań, zwłaszcza biblistycznych, iż nietrudno będzie stworzyć definicję tego gatunku. Jednak okazuje się, że pojęciu „psalm” brak precyzji i jednoznaczności. Najprostsza definicja psalmów brzmi: Biblijne utwory o charakterze pochwalnym, lamentacyjnym przypisywane izraelskiemu królowi Dawidowi. Co jednak sprawia, oczywiście poza przynależnością do odpowiedniej księgi biblijnej, że dany utwór można zakwalifikować, lub nie, jako psalm? Dlaczego, na przykład, jest to psalm, a nie hymn? Wydaje się więc niezbędnym, aby wykazać cechy charakterystyczne tego gatunku biblijnego, pomijając kwestie autorstwa, czasu i miejsca powstania, egzegezy, czy nawet zarys teologii. Trzeba, niestety, posłużyć się niedoskonałym instrumentarium teoretycznym, a mianowicie: terminami pochodzącymi z kręgu kultury grecko-rzymskiej określać zjawiska właściwe kulturze semickiej, a nie zawsze, może nawet w większości przypadków, zjawisko i determinanty pokrywają się w stu procentach.

Sam termin „psalm” (ψαλμός) pochodzi z języka greckiego i jest tłumaczeniem hebrajskiego מְזֻמָּר, występującego w tytułach 57 utworów z Księgi Psalmów, jako określenie genologiczne oznaczające śpiew z towarzyszeniem instrumentu strunowego. Sama etymologia słowa „psalm” nawiązuje do trącania napiętej struny lub cięciwy łuku. Tłumacze LXX użyli go w odniesieniu do całego zbioru hebr. תהלים. W Kodeksie Aleksandryjskim z V w. po Chr. zastosowano tytuł Ψαλτήριον, co w zasadzie odpowiada tłumaczeniu ogólnej nazwy instrumentu strunowego נבל. Widać tu pewną specyfikę tłumaczenia greckiego, które akcentuje przede wszystkim muzyczność psalmów, sposób ich wykonywania, podczas gdy termin hebrajski תהלים uwypukla charakter tekstu. תהלה oznacza bowiem pochwałę. Nie dziwi więc, a nawet wydaje się słuszne, utożsamienie większości psalmów raczej z greckimi hymnami, przynajmniej pod względem treści, adresata i zasadniczej budowy. Dał temu wyraz Hieronim, który תהלים przełożył jako *Volumen hymnorum*. Niemniej trzeba dodać, że w zbiorze znajdują się też utwory, które nie mają charakteru hymnicznego, a mianowicie tzw. תפלות, (np. Ps 72,20) oddające istotę i treść niektórych psalmów będących prośbami i modlitwami lamentacyjnymi²³. Jedną z bardziej znanych definicji dotyczących psalmów jest definicja Beaucampa określająca je jako „urzędowy zbiór pieśni kultowych Izraela”²⁴. Nawet jeśli kultowa geneza niektórych utworów wchodzących w skład Psalterza jest tylko niepotwierdzoną hipotezą, to nie ulega wątpliwości, że cały zbiór był przekazywany poprzez liturgię i jego formowanie przebiegało równoległe z rozwojem życia liturgicznego Izraela. Istotnym wydaje mi się przywiązywanie większej wagi do intytulacyjnych określeń, które pozwalają

²³ T. BRZEGOWY, *Psalterz Dawidowy*, Tamów 1994, s. 6.

²⁴ *Tamże*, s. 7.

prześledzić choć w niewielkim stopniu proces kształtowania się Psalterza i jego rolę kultyczną. O tym, jak stare są to określenia, czy wskazówki, świadczy fakt, że tłumacze LXX niekiedy błędnie przekładali terminy dla siebie niezrozumiale. Do znaczących określeń należą nazwy gatunkowe:

- wspomniane już מִזְמוֹר (oznaczające utwór wykonywany przy wtórze instrumentu strunowego — 57 razy), przełożone jako ψαλμός;
- שִׁיר (oznaczające pieśń liryczną i religijną, często w połączeniu z מִזְמוֹר — 30 razy), przełożone jako ὠδή lub ψαλμός ὠδή; tu trzeba zauważyć, że w greckim znaczeniu oda oznacza pieśń, którą można było recytować, a jej twórcę nazywano *aoidos*, czyli — poetą śpiewakiem; ody mogły być wykonywane z akompaniamentem lub bez, ale nigdy nie przypisywano ich *melopojosowi*, czyli twórcy gatunków melicznych, którego można określić mianem kompozytor;
- מִשְׁכִּיל (oznaczające prawdopodobnie utwór o charakterze sapiencjalnym, na co wskazuje rdzeń שָׁכַל – być mądrym — 13 razy), przełożony jako συνέσεως (mądrościowy);
- מִכְתָּם (określenie to jest niejasne, występuje w Ps 16 i 56–66), przełożone jako στηλογραφία (zapisany na kamiennej tablicy, steli);
- שִׁירֵי נֶפֶשׁ (oznaczające najprawdopodobniej pieśń o charakterze pokutnym, może lamentację — Ps 7), przełożone po prostu jako ψαλμός, co sugerowałoby, że tłumacze LXX nie rozróżniali kategorii psalmów lamentacyjnych;
- תְּפִלָּה (oznacza ogólnie modlitwę — Ps 17; 86; 90; 142) przełożone jako πρὸ σευχή (modlitwa).

Wydaje mi się, że genetycznym wyróżnikiem psalmów jest element muzyczny. Gdyby psalmy pozbawić tej muzycznej czy paramuzycznej wskazówki, pozostałyby utworami lirycznymi (w dzisiejszym rozumieniu liryki) i poetyckimi (tzn. z autoteliczną funkcją językową), może nawet w niewielkim stopniu różniącymi się od hymnów²⁵.

Do wskazówek muzycznych należą przede wszystkim:

- לְמַנְחֵם (przewodnikowi, dyrygentowi chóru — 55 razy, np. Ps 4; 5; 6; 8; 9) — w grece element ten jest w ogóle ignorowany, a wskazówka brzmi, np. Ps 5: εἰς τὸ τέλος, ὑπὲρ τῆς κληρονομίης: ψαλμός τῷ Δαυιδ („Do końca lub na koniec, z grą na strunach, hymn dla Dawida”);
- סֵלָה występujące przeważnie na końcu zwrotki lub na zakończeniu myśli, pełniące funkcję *intermedium*, w czasie którego lud wykonywał jakieś gesty; greckie tłumaczenie ὠδή διαψάλματος (hymn z interludium) sugerowałoby nawet rozdzie-

²⁵ Psalmy nazywane były hymnami (także odami, pieśniami) np. w renesansowych francuskich traktatach poetyckich, nie utożsamiano ich więc z jakimś odrębnym gatunkiem literackim; zob. E. OSTASZEWSKA, *Psalm, w: Od psalmu i hymnu do songu i liedu*, (Muzyka i Liryka 7), 1998, s. 9.

lenie części psalmu jakąś wstawką muzyczną; istnieje jednak hipoteza, iż סלה znaczyło coś wręcz przeciwnego, mianowicie intensyfikacje śpiewu, czy gry. — כננין (dosł. na instrument strunowy, np. Ps 4; 6; 54; 55; 61; 67; 76), czyli znów greckie ψαλμός.

Niektóre wskazówki odnoszą się również do melodii zaczerpniętych prawdopodobnie z pieśni ludowych, np.: „Gołębica dalekich terebintów” (Ps 56), czy „Lania o świcie” (Ps 22), „Nie niszczy” (Ps 57; 58; 59; 75), „Śmierć syna” (Ps 9), „Lilie Prawa” (Ps 60).

Przytoczone wyżej określenia greckie, choć nie w pełni odpowiadają praktyce hebrajskiej, to jednak pozwalają przybliżyć pewne zjawiska, które nie doczekały się teoretycznych opracowań starożytnych Hebrajczyków. Prawdopodobnie tłumacze LXX dokonali przekładu, biorąc pod uwagę praktykę stosowaną w synkretycznej diasporze aleksandryjskiej z wyraźnymi wpływami greckiej teorii muzyki i greckiej praktyki wykonawczej.

Jak widać, psalmy różnią się między sobą pod względem gatunków literackich. Niemniej można zauważyć pewne charakterystyczne cechy wspólne dla wszystkich odmian, a mianowicie rytmikę właściwą poezji hebrajskiej, polegającą — inaczej niż w poezji greckiej i rzymskiej — na systemie sylab akcentowanych i nieakcentowanych (a nie długich i krótkich), przy czym istotne znaczenie posiadają tylko te pierwsze. Jednostkę metryczną stanowi stych (kolon) z dwoma, trzema lub czterema akcentowanymi sylabami, kilka stychów z kolei tworzy werset (okres). Najczęściej spotykaną miarą jest okres dwustychowy z metrum 3+3 lub tzw. קנה, czyli rytm elegijny z metrum 3+2. Niemniej mogą istnieć, choć spotykane są rzadziej, miary: 2+2; 4+4 lub okresy trójstychowe 2+2+2; 3+3+3; 4+4+4 i kombinacje typu 3+4; 4+3; 2+3+2 itd.²⁶

Drugą cechą charakterystyczną dla poezji hebrajskiej w ogóle (także dla poezji Babilonii, Egiptu, Kanaanu) jest tzw. paralelizm członów zachodzący pomiędzy dwoma stychami. Paralelizm ten może być synonimiczny, antytetyczny, syntaktyczny i klimaktyczny.

I wreszcie strofa, która nie ma tak rygorystycznych wymogów rytmicznych, jak w poezji greckiej czy rzymskiej, lecz obejmuje jeden motyw. Oczywiście zwrotki w dłuższym utworze mogą stanowić jednostki rytmiczne, jeśli mają jednakową ilość okresów²⁷, ale nie muszą. Niekiedy strofy rozdzielone są refrenami, inkluzjami lub wspomnianym wcześniej terminem סלה. Choć w niektórych psalmach, np. Ps 46 z trzykrotnym סלה i powtarzaniem trzykrotnie refrenem, da się wyróżnić zwrotki,

²⁶ Tamże, s. 20n.

²⁷ Np. w Ps 119 występują 22 ośmiookresowe zwrotki, ich ilość odpowiada ilości liter w alfabecie hebrajskim.

to wciąż ta stroficzna budowa psalmów jest dyskutowana. Wyrafinowaną formą psalmu jest tzw. psalm alfabetyczny, w którym poszczególne stychy, wersety lub zwrotki rozpoczynają się kolejną literą alfabetu hebrajskiego (np. Ps 9–10; 25; 34; 111; 112; 119; 145).

Obecnie, bazując na badaniach H. Gunkela (który psalmy nazywa „pieśniami duchowymi” — co jest godne podkreślenia, bo to samo określenie zastosowane zostanie później na oznaczenie pewnej grupy pieśni należących do *musica vulgaris*, a następnie jako synonim chorału protestanckiego), rozróżnia się następujące podstawowe kategorie psalmów: hymny, w tym także tzw. pieśni Syjonu; lamentacje zbiorowe; psalmy królewskie i psalmy inaugurujące królestwo Boga Jahwe; lamentacje indywidualne; indywidualne i zbiorowe dziękczynienia; liturgię wierności i ufności Bogu; liturgię wejścia do sanktuarium; psalmy mądrościowe i modlitwy. Oczywiście zakres semantyczny pojęcia „hymn” jest tu nieco inny niż w przypadku hymnu klasycznego. Psalm o charakterze hymnicznym ma bardzo prostą strukturę i w zasadzie określenie to odnosi się tylko do treści i kompozycji. Psalmy hymniczne opisują bowiem wielkość Boga przejawiającą się w stworzeniu i w historii²⁸, a więc struktura odpowiadałaby klasycznej inwokacji i *pars media*.

Istotny jest tu fakt kultycznego zakorzenienia większości psalmów²⁹. Niestety, nie ma zbyt wielu przekazów ilustrujących kult i liturgię dawnego Izraela, tym bardziej, że kult ten ulegał różnym przemianom i wpływom. Można tu opierać się na hipotezach, szcztąkowych danych biblijnych (głównie z Psalmów, z Pierwszej i Druhej Księgi Kronik oraz na podstawie opisu uroczystości poświęcenia odbudowanych murów Jerozolimy z rolą chórów w Księdze Nehemiasza) oraz analogiach z rytuałami państw ościennych, oczywiście z klauzulą odrębności teologicznej religii izraelskiej. W obrzędach liturgicznych uczestniczyli muzycy, zarówno śpiewacy, jak i instrumentalisci, choć z wyraźną dominacją tych pierwszych, nic bowiem nie wiadomo o istnieniu autonomicznej muzyki instrumentalnej. Ta, o której cokolwiek można powiedzieć, towarzyszyła śpiewakom m.in. przy wykonywaniu psalmów. Psalmy wykonywano prawdopodobnie w czterech zasadniczych formach — jako czystą psalmodię, jako psalmodię responsoryjną, psalmodię antyfonalną i coś w rodzaju litanii z powtarzalnym refrenem. Przypuszczalnie praktykowano śpiew jednogłosowy z melizmatami. Instrumentem strunowym towarzyszącym wykonywaniu psalmów było כנור, prawdopodobnie rodzaj liry, oraz נבל (harfa?)³⁰.

W czasach hellenistycznych, zwłaszcza okupacji rzymskiej, wycofano prawdopodobnie z liturgii większość instrumentów, wzbogacono natomiast muzykę wokal-

²⁸ BRZEGOWY, *dz. cyt.*, s. 27n.

²⁹ S. Mowinckel wykluczył kultowe pochodzenie psalmów historycznych i mądrościowych, tzn. Ps 1; 19B; 34; 37; 49; 78; 105; 106; 111; 112; 127; inni bibliści wątpią też w rytualną genezę lamentacji indywidualnych.

³⁰ D. SZLAGOWSKA, *Kultura muzyczna antyku*, Gdańsk 1996, s. 58.

ną. W tym samym okresie poznano zapewne w diasporze i w Palestynie grecką teorię etosu Damona z Aten³¹ i teorię *katharsis* Arystotelesa, podobny był chyba też system dźwiękowy. Nie można tego jednak powiedzieć o teorii rytmu, bo — jak wspomniano — rytm hebrajski bazuje na akcentowaniu poszczególnych sylab, natomiast grecki oparty jest na metrum poetyckim, czyli układzie sylab krótkich i długich.

Z traktatu talmudycznego *Tamid* (VII 3–4) można wnioskować, że w liturgii świątynnej na początku naszej ery uczestniczył chór liczący przynajmniej dwunastu mężczyzn między trzydziestym a pięćdziesiątym rokiem życia, mogli też być dołączani chłopcy pochodzący z pokolenia lewitów³². O ile kult świątynny związany był przede wszystkim z ofiarnictwem, o tyle po zburzeniu Świątyni Jerozolimskiej w 70 r. po Chr. liturgia synagogałna (już nie świątynna!) ograniczona została do czytania *Tory* i śpiewania psalmów. Śpiewom przewodniczyli kantorzy, ale prawdopodobnie zabrakło zorganizowanej chorodii³³. Na podstawie analogii z psalmodią wczesnochrześcijańską można przypuszczać, że recytacja psalmów ściśle związana była z paralelizmem członów, podkreślanym przedłużaniem słów stojących przy cezurze i na końcu wersetu. W wykonaniu muzycznym psalm recytowany był na jednym tonie, a wydłużeniu końcówki odpowiadał melizmat³⁴.

Wykonywanie psalmów zakorzenione w liturgii synagogałnej przejęło również chrześcijaństwo. Apostoł Paweł zachęcał do śpiewania „psalmów, hymnów i pieśni pełnych Ducha” (Kol 3,16) i można sądzić, że praktyka wokalna, wzbogacona może nieco o elementy greckie, nawiązywała do tradycji zarówno świątynnej, jak i synagogałnej, a więc przede wszystkim do śpiewu responsoryjnego (być może też antyfonalnego, choć prostota liturgii nie wymagała raczej i nie pozwalała na wykorzystanie dwóch chórów). Praktykowanie śpiewu responsoryjnego i antyfonalnego chyba więc niesłusznie uważa się za dziedzictwo wczesnochrześcijańskie³⁵. Antyfonia jest raczej reliktem liturgii świątynnej albo praktyką późniejszą, datowaną na VI w.

W średniowieczu śpiew psalmów stanowił dominantę we mszy (recytowano lub śpiewano je podczas *Introitu*, *Graduału*, *Offertorium* i *Communio*) i podstawę całego oficjum³⁶, w czasie którego wykonywano psalmy na tonie psalmowym z niewielką ilością melizmatów w kadencjach, zazwyczaj jako antyfony — śpiewały dwa chóry ustawione przy ołtarzu naprzeciw siebie. Z kolei recytację psalmów poprzedzała

³¹ Istotę teorii etosu stanowi łączenie charakteru wyrazowego muzyki (uwarunkowanego takimi cechami, jak: rodzaj skali, rytmu, tempa, rejestru) z określonym wpływem na psychikę człowieka.

³² Chórzyści kształcili się prawdopodobnie przez pięć lat; por. A. ZAJĄC, *Kulturowy model chóru w muzyce europejskiej*, „Liturgia Sacra” 2 (2000), s. 304.

³³ *Tamże*; muzykami w kulcie świątynnym mogli być tylko lewici.

³⁴ Por. E. WERNER, *Psalm*, MGG 10, Kassel–Basel 1962.

³⁵ ZAJĄC, *art. cyt.*, s. 307.

³⁶ Czyli ośmiu nabożeństw pozamszalnych: jutrzni, laudes, prymy, tercji, seksty, nony, nieszpórów i komplety.

i zamykała antyfona mająca za podstawę również tekst jednego z psalmów. Niekiedy nawet jeden wiersz psalmiczny mógł stanowić podstawę bogatego śpiewu solowego (np. *responsorium* w Jutrzni). Wyjątki z psalmów wykorzystywano również jako odpowiedzi do czytań i dialogów w modlitwach wstawienniczych.

Niejednokrotnie poddawano psalmy biblijne poetyckim parafrazom — wymienić można choćby przekład Jana Kochanowskiego — a te derywaty stawały się z kolei tekstami pieśni kościelnych, zarówno jednogłosowych, jak i, zwłaszcza w kościołach protestanckich, wykonywanych przez wielogłosowe chóry. Jak już wspomniano, w czasach hellenistycznych ograniczono, a właściwie nawet wycofano z liturgii instrumenty. Ponownie wprowadzono je przy śpiewie psalmów dopiero ok. XIII w.³⁷, kiedy rozpowszechniła się *ars nova*, aż do potężnego rozbudowania kompozycji psalmowych na głosy solowe, chór, organy i orkiestrę począwszy od okresu baroku.

W XVI w. nastąpiło rozgraniczenie na artystyczne opracowanie psalmów, tzw. *Psalmvertonung*, i na psalmy „użytkowe”, tzw. *Psalmenlied*, choć opracowania psalterza nie stanowią odrębnego gatunku muzycznego. Wpisują się raczej w historię wielu form i gatunków, takich jak: chorał gregoriański, jednogłosowe melodie psalterza hugenockiego, chorał protestancki, *falsobordone*, *Kantionalsatz*, *madrigale spirituale*, motet, kantata, różnego rodzaju pieśni, czy wreszcie współczesne *chanson spirituelle*³⁸.

Warto może jeszcze dodać kilka słów o jednym z bardziej znaczących opracowań psalmów, a mianowicie *Psalterzu Genewskim* w opracowaniu Claude’a Goudimela. Pierwsza praca z lat 1564–1565 zawiera czterogłosowe opracowanie homofoniczne z *cantus firmus* w tenorze. Ważną rolę odegrał przy tym tekst — przekład i parafraza — autorstwa Teodora Bezy oraz jednogłosowa melodia z psalterza Louisa Burgeois. W tekście Bezy widoczne jest dążenie do ustalenia jednakowego rozkładu akcentów w ośmiosylabowych wierszach o układzie rymów zazwyczaj *aabb*. Natomiast melodia, która posłużyła za *cantus firmus*, jest typową melodią psalterza hugenockiego, a więc ściśle sylabiczną, posługującą się dwiema wartościami rytmicznymi — *semibrevis* i *minima*. *Semibrevis* zawsze rozpoczyna i kończy frazę, wersety oddzielone są od siebie pauzami, a całość zakończona jest *longa*³⁹.

Mimo zaliczenia tego opracowania do psalmów, można się jednak zastanawiać, czy nie chodzi tu raczej o chorał, tym bardziej, że melodia inspirowana była równocześnie chorałem gregoriańskim i pieśniami świeckimi. Jak się będzie można przekonać, chorał okazuje się pojęciem najtrudniejszym do sprecyzowania.

³⁷ Od XIII w. poświadczony jest towarzyszenie organów przy śpiewie hymnów i psalmów.

³⁸ Por. OSTASZEWSKA, *art. cyt.*, s. 12–16.

³⁹ *Tamże*, s. 16.

3. Chorał

Słowo „chorał” pochodzi od rzeczownika *chorus*, a bezpośrednio od przymiotnika *choralis*, którego w średniowieczu, zwłaszcza na terenie Niemiec, Włoch i Francji, używano do determinacji rzeczowników takich, jak *musica (musica choralis)* i *cantus (cantus choralis)*. Po raz pierwszy w znaczeniu rzeczownikowym chorał, oczywiście w brzmieniu *choralis*, pojawia się dopiero w 1474 r. w pismach teoretyczno-muzycznych Conrada von Zaberna jako synonim używanego wcześniej *cantus planus* lub *gregorianus*. A więc powszechnie przyjęta identyfikacja chorału i śpiewu gregoriańskiego jest bardzo późna! Szybciej natomiast nastąpiła substancjonalizacja formy w liczbie mnogiej, a mianowicie rzeczownik *chorales* stosowano do określenia grupy ubogich chłopców, zazwyczaj ośmiu, śpiewających w chórze kleryków podczas nabożeństw. Z czasem *schola cantorum* ulegała coraz większym i wyraźniejszym podziałom, aż do wyodrębnienia owych *chorales*, zwanych wcześniej *panistae* lub *iuvenes panenses*, jako samodzielnej grupy śpiewaków. Bardzo często chłopcy ci mieszkali we wspólnotach przy kościołach klasztornych. Wynika z tego, że wcześniej chorał stanowił pojęcie raczej socjalne niż muzykologiczne. Tym bardziej, że systematyczna definicja chorału gregoriańskiego, jako jednogłosowego, diatonicznego śpiewu opartego na skalach modalnych (zwanych też kościelnymi lub właśnie gregoriańskimi) pojawia się dopiero w XVII w.! I to dla odróżnienia takiego sposobu śpiewania od wielogłosowej muzyki kościelnej, obu wykonywanych bez udziału niezależnych głosów instrumentalnych.

Właściwie w tym miejscu należałoby scharakteryzować chorał gregoriański. Ten rodzaj śpiewu doczekał się tak wielu opracowań⁴⁰, że świadomie rezygnuję z dokładnego definiowania i systematyzacji tej formy. Jednak kilka danych wydaje się niezbędnych, aby stanowiły punkt odniesienia dla zauważenia późniejszych zmian.

Niewątpliwie muzycznych korzeni chorału należy szukać w starogreckim systemie czterech głównych *modi* (sposobów — *protos, deuterios, tritos, tetrados*)⁴¹ oraz w liturgii synagogalnej, wczesnochrześcijańskiej, syryjskiej, bizantyjskiej i greckiej. W różnych częściach imperium rzymskiego śpiewy liturgiczne adaptowano i modyfikowano, stąd np. wyróżnić można chorałową praktykę ambrożyjską, charakteryzującą się rozbudowanymi melizmatami, śpiew galijski, popularny w Prowansji, czy też śpiew mozarabski, zwany wizygockim, uprawiany głównie na terenie Hiszpanii. Cechą charakterystyczną wszystkich odmian jest wspomniana jednogłosowość, diatoniczność i amenzuralność (*cantus planus*). Śpiew gregoriański opiera się na ośmiu skalach modalnych — czterech autentycznych i czterech plagalnych, stano-

⁴⁰ Wystarczy wymienić np. wspomnianą pracę W. Appela, *Gregorian Chant*; zob. też E. HINZ, *Chorał gregoriański*, Pelplin 1999.

⁴¹ J. ŚCIBOR, *Antyczne korzenie zachodniego chorału*, ZNKUL 3–4 (1999), s. 155.

wiących transpozycję skal autentycznych o kwartę w dół z zachowaniem wspólnego dźwięku podstawowego — *finalis*, wokół którego rozwijają się melodie. Śpiew utrzymany jest zazwyczaj w stylu neumatycznym (sylabicznym) — tak śpiewano zwłaszcza psalmy, lekcje, lub w stylu melizmatycznym — od stosunkowo niewielkiej ilości ozdobników przy antyfonach (2, 3 dźwięki na sylabę) poprzez bogatszą ornamentykę responsoriów takich, jak graduale czy offertoria, aż do bardzo kunsztownych, jak *Alleluja*.

Oczywiście w ciągu wieków śpiew gregoriański podlegał reformom, przemianom, a nawet deformacjom, zasada jednogłosowości jednak pozostawała niezmienna, w każdym razie na pewno do czasu sformułowania wspomnianej wcześniej siedemnastowiecznej definicji.

Skoro więc dzieje chóralu rzymskiego są odrębnym zagadnieniem, można przejść od razu do XVI w., czasów reformacji i wczesnego rozumienia pojęcia „chór”. W *Enchiridion utriusque musicae practicae* z 1517 r. (wydanie I) znanego wittenberskiego drukarza Georga Rhau’a, który *nota bene* został wkrótce kantorem w kościele Św. Tomasza w Lipsku i tam ukazało się II (1518) i III (1520) wydanie jego dzieła, zastosowany został podział, który wywarł wielki wpływ na reformacyjną teorię muzyki i stał się wzorcem stosowanym także w późniejszych podręcznikach tego rodzaju. Już sam tytuł sugeruje, że Rhau rozróżnia dwa (przynajmniej) rodzaje muzyki — *musica theoretica* i *musica practica*. *Musica practica* dzieli się na *instrumentalis* i *vocalis*, a ta ostatnia na *choralis* (*quae et plana et Gregoriana seu vetus dicitur* [którą nazywano równą⁴², dawniej także gregoriańską]) i na *figuralis* (czyli muzykę ozdobną). W tym przypadku pojęcie *musica* czy też *cantus choralis* (znowu użycie przymiotnikowe!) jest tożsame z amenzuralną jednogłosowością praktykowaną w liturgii przez *chorus choralis*, w odróżnieniu od menzuranej, wielogłosowej *musica (cantus) figuralis* wykonywanej przez *chorus figuralis*. Wszystkie inne rodzaje pieśni, a więc świeckie pieśni jednogłosowe lub pieśni o treści religijnej śpiewane przez lud, należały do tzw. *musica vulgaris*. Jest to o tyle istotne, że w późniejszym okresie zarówno *musica figuralis*, jak i ostatnia z wymienionych kategorii *musica vulgaris* również zaliczone zostaną w Kościołach reformacyjnych do chóralu! W praktyce zaczęto mówić wtedy o śpiewie chóralowym, a więc bez ornamentów, i śpiewie figuralnym, a uproszczenie to znalazło swój wyraz w kolejnym reformacyjnym dziele teoretyczno-muzycznym napisanym przez Gallusa Dreslera w 1571 r. *Musica practica elementa*. *Cantus choralis* zdaje się tu być pojęciem uniwersalnym, zbiorczym, determinującym wszelką jednogłosową muzykę używaną w liturgii. Od

⁴² *Cantus planus* — śpiew w jednakowych wartościach rytmicznych, nazwa chóralu gregoriańskiego, która w XIII w. zastąpiła dawną nomenklaturę (*cantus choralis*, *cantilena romana*), prawdopodobnie w związku z ówczesnym poglądem, że chór gregoriański należy interpretować jako śpiew w równych wartościach rytmicznych), za: A. CHODKOWSKI (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWN*, Warszawa 1995, s. 137.

tego czasu zauważa się już, wspomniane wcześniej, odchodzenie od przymiotnikowego użycia wyrażenia *choralis* na rzecz jego rzeczownikowego derywatu — *chorales*, oczywiście z przesunięciem pola semantycznego z pojęcia socjalnego w kierunku muzycznym i tworzeniem od niego na gruncie języka niemieckiego formy l. pojedynczej — *Choral*. W okresie tym można dostrzec pewną dwutorowość rozumienia terminu „chorał”.

Po pierwsze — tradycyjne rozumienie jednogłosowego amenzuralnego śpiewu liturgicznego wykonywanego w trakcie nabożeństw zarówno w Kościele rzymskim, jak i w Kościołach ewangelickich, przede wszystkim luterańskich. Oczywiście w liturgii katolickiej chorał śpiewany był po łacinie, zaś w liturgiach protestanckich — w językach narodowych, choć jeszcze dzieło z 1601 r. luterańskiego kantora Bartholomaeusa Gesiusa zatytułowane *Psalmodia choralis, continens antiphonas cum intonationibus, psalmos, responsoria, introitus et caeteras cantiones missae...* zawiera wyłącznie łacińskie śpiewy liturgiczne. Powszechnie jednak adaptowano chorał rzymski, gregoriański, do potrzeb kształtujących się dopiero liturgii reformowanych — należy tu wymienić przede wszystkim Thomasa Münzera, który już w 1523 r. dokonał przekładu tekstów łacińskich na język niemiecki, przy zachowaniu tradycyjnej melodii i jednogłosowości chorału rzymskiego.

Po drugie — wraz z postępującą substancywizacją pojęcia zmienia się znów charakter terminu — priorytetową staje się raczej kategoria literacka niż muzykologiczna, czy teoretyczno-muzyczna. Za chorał zaczęto uważać wszystkie pieśni o tematyce religijnej wykonywane najpierw podczas liturgii, a potem także i poza nią. Chorał stał się więc synonimem „pieśni kościelnej”, czy nawet szerzej — religijnej, niezależnie od tego, czy wykonywana była jedno- czy wielogłosowo, w jakim języku i jakie było jej *Sitz im Leben*, a więc, czy pierwotnie był to np. hymn⁴³, antyfony, czy też któryś z gatunków należących do *musica vulgaris*. Powszechnie przyjmuje się, że zjawisko to zaistniało w Kościołach ewangelickich, ale przecież już w wydany w katolickim okręgu Konstancji w 1550 r. (i w 1555 r.) *Choralis Constantinus*, jego autor, Heinrich Isaac, używa rzeczownika *choralis* jako *pars pro toto* na określenie opracowanych wielogłosowo pieśni. A trzeba jeszcze dodać, że tendencja jest na pewno przedreformacyjna, bowiem Isaac zmarł w 1517 r.!

W tym przypadku istotniejsze znaczenie ma ten drugi zakres znaczenia terminu „chorał”. Takie poszerzenie semantyczne wiąże się przede wszystkim z założeniami reformy liturgii przeprowadzonej przez Marcina Lutra, wyłożonymi m.in. w *Deutsche Messe*, zalecającymi czynny udział wiernych w nabożeństwie. Aktywność ta miała przejawiać się głównie w zaangażowanym śpiewie, a więc nie mógł on być zbyt skomplikowany pod względem melodycznym i musiał być zrozumiały pod względem językowym. Zaniechano natomiast czystości genologicznej. Nie wiadomo, kiedy po raz pierwszy mianem „chorał” określono ewangelickie kościelne pieśni

⁴³ Termin *Hymnus* zarezerwowany został wyłącznie dla hymnodii greckiej i łacińskiej.

w ogóle, a więc także wielogłosowe i chromatyczne, tym bardziej, że preferowana była niemiecka terminologia: *geistliche Gesänge*, *geistliche Lieder*, czy *Kirchenlieder* (tak np. w *Geistliches Gesangbüchlein* Lutra i Johanna Waltera z 1524 r., w którym znalazły się pieśni wielogłosowe, ale np. Lutrowy śpiewnik *Achliederbuch*, również z 1524 r., zawierał pieśni jednogłosowe). Prawdopodobnie taka właśnie intropatia nastąpiła w poemacie dydaktycznym Johanna Waltera z 1564 r. *Lob und Preis der himmlischen Kunst Musica*. W dziele tym autor wyłożył także jedną z podstawowych zasad muzycznych obowiązujących w ówczesnym chorale protestanckim, którą można uznać za fazę przejściową od rygorystycznie przestrzeganej monodii chorału rzymskiego do wielogłosowości chorału protestanckiego, a mianowicie tę, że *cantus firmus*, wykonywany jak dawniej przez tenora, oparty jest na melodii chorału gregoriańskiego, ale nie jest głosem jedynym. Nieco później jednak główna melodia czterogłosowej pieśni została przez Lucasa Osiandra przeniesiona do głosu najwyższego. Osiander w 1586 r. wydał w Norymberdze pracę *Fünffzig geistliche Lieder und Psalmen mit vier Stimmen auff contrapunctswise*⁴⁴, składającą się z homofonicznych opracowań pieśni i psalmów, mających umożliwić, a przynajmniej ułatwić, wspólny śpiew chóru i całego zboru. *Cantus firmus*, jak wspomniano, został umieszczony w sopranie, a więc inaczej niż w dotychczasowych reformacyjnych opracowaniach metrycznych psalmów, gdzie melodia wciąż powierzana była tenorowi. Ważną rolę w tym opracowaniu odegrała zasada *Kantionalsatz*, podejmowana później i ulepszana m.in. przez Raseliusa, Eccarda, Francka, a następnie zastąpiona akompaniamentem *basso continuo*.

Jednoznaczne utożsamienie chorału i pieśni kościelnej widać w tytule pracy Johannesa Eckharta z 1597 r. *Geistliche Lieder auff den Choral oder gemeine Kirchen Melodei*. W XVII w. upowszechniło się rozumienie chorału — właśnie jako *cantus firmus* przejętego z chorału gregoriańskiego, w odróżnieniu od tzw. „nowej monodii”. W tym samym czasie zaczęto tworzyć opracowania pieśni kościelnych w duchu chorałowym *auff imitation Chorals*, co oznacza, że z pojęciem chorał łączono teraz podniosły, uroczysty nastrój.

Patos potęgowany był również przez organy towarzyszące śpiewowi zboru. Od XVII w. zaczęto opracowywać melodie chorałów na organy. Jak zwykle praktyka wyprzedziła teorię. Organy nie tylko intonowały mającą nastąpić pieśń, ale także stanowiły przerywnik pomiędzy poszczególnymi częściami nabożeństwa, który dzięki swej uroczystej formie sprzyjał kontemplacji i zapewne poczuciu *sacrum* z jednej strony, z drugiej jednak bardzo przedłużał nabożeństwo, tworząc niejako własną jakość, pełniąc już nie tylko funkcję pomocniczą. Z czasem doprowadziło to do rozdzielenia dotychczas ściśle ze sobą związanych melodii i tekstów pieśni i powstania wyraźnej autonomicznej kategorii chorału — chorału organowego. Cho-

⁴⁴ Pełny tytuł zbioru brzmi: *Fünffzig geistliche Lieder und Psalmen mit vier Stimmen auff contrapunctswise (für die Schulen und Kirchen in löblichen Fürstenthumb Württemberg) also gesetzt, das eine ganze Christliche Gemein durchaus mit singen kann*.

rały organowe i związana z nimi literatura muzyczna (od D. Speera poprzez J. Müllera, G.Ph. Telemanna, aż do J.S. Bacha) oraz wszelkie derywaty, np. kantaty chorałowe, również doczekały się wielu opracowań. Oznacza to więc znów rozszerzenie pola semantycznego terminu „chorał”, tym razem o pojęcie czterogłosowości, co jednak wyraźnie zostało sformułowane dopiero w 1785 r. przez Johanna Friedricha Dolesa w *Vierstimmigen Choralbuch oder harmonischer Melodiensammlung*.

Ale jeszcze na początku XIX w. traktowano chorał zawierający czterogłosową harmonizację melodii pieśni kościelnych jako określoną część nabożeństwa, pełniącą rolę „środka pobudzającego i skłaniającego do wzruszeń religijnych” (jak pisał Kl.W. Franz w *Halberstädter Choralbuch* z 1811 r.). Ze względu na uroczysty i powolny charakter melodii chorałowej zaczęto używać rzeczownika „chorał”, czy przymiotnika „chorałowy” także do określania rodzaju frazy i tempa pozaliturgicznej muzyki instrumentalnej. Ukształtowało się więc znów potrójne rozumienie pojęcia „chorał” (chorał protestancki): po pierwsze jako typ ewangelickiego liturgicznego śpiewu monodycznego; po drugie jako typ ewangelickiego liturgicznego śpiewu muzycznie zharmonizowanego z towarzyszeniem instrumentu; i po trzecie jako szczególny typ kompozycji zarówno religijnych, jak i świeckich. Przy czym zaciera się już np. znaczenie *cantus firmus* pochodzenia gregoriańskiego we wszystkich wymienionych wyżej modelach. Podkreślany jest natomiast ów podniosły i uroczysty charakter chorału, który pozwala nawet na snucie skojarzeń egzystencjalnych, czy poczucie transcendencji.

W latach 30-tych XX w. nastąpił zwrot ku dawnemu rozumieniu pojęcia „chorał”, związanemu zwłaszcza z chorałem gregoriańskim, a tym samym rozróżnienie pomiędzy samym, czystym genologicznie chorałem, a innymi pieśniami kościelnymi (Otto Broddes, Werner Braun, Hugo Distler). Jednak ten swoisty „powrót do źródeł” nie był możliwy, nie znaleziono bowiem synonimów, które mogłyby zastąpić określenia typu: chorał organowy, motet chorałowy, kantata chorałowa itp. A więc skazani jesteśmy niejako na używanie tego terminu i pogodzenie się z jego polisemią.

* * *

Powyższe, skrótkowe i dość powierzchowne jeszcze wyjaśnienie terminów: „hymn”, „psalm”, „chorał” („chorał protestancki”) i próba ich systematyzacji być może przyczyni się do uświadomienia związków muzyki i myśli teologicznej. Już bowiem w starożytności teorią muzyki zajmowali się raczej filozofowie i teologowie niż muzycy praktycy. Bardzo wyraźnie widać to na przykładzie, uważanego za twórcę psalmów, króla Dawida, czy później Ojców Kościoła takich, jak św. Augustyna, św. Ambrożego, a wreszcie reformatorów — Teodora Bezy czy Marcina Lutera. Wynika z tego, że muzyka odgrywała zawsze doniosłą rolę, stawała się, jak wspomniano na początku, przekąźnikiem Słowa. I to zarówno Słowa w jego oryginalnym brzmieniu w psalmach, jak i Słowa skomentowanego teologicznie w hymnach i chorałach.