

Anna Maria Busse Berger

Głosząc ewangelię *Singwebegung*. Etnomuzykolog na misji w Tanganice w latach trzydziestych XX wieku*

Dla moich rodziców:

Josepha Busse (1907–1972) i Eriki Busse (1910–2003)

W 1928 roku Erich Moritz von Hornbostel opublikował w pierwszym numerze brytyjskiego pisma etnograficznego „Africa” artykuł o wpływie działalności misjonarskiej na muzykę afrykańską¹. Na początku tekstu następująco podsumował pytania stawiane przez artykuł:

* Przekład stanowi skróconą wersję artykułu: A.M. Busse Berger, *Spreading the Gospel of Singwebegung: An Ethnomusicologist Missionary in Tanganyika of the 1930s*, „Journal of the American Musicological Society” (dalej: „JAMS”) 66, 2013, nr 2, s. 475–522. Badania na potrzeby artykułu zostały ufundowane przez Lise Meitner Fellowship Austrian Science Fund (FWF): M 1200-G17 oraz Presidential Fellowship Uniwersytetu Kalifornijskiego. Dziękuję wszystkim moim przyjaciołom i kolegom z Uniwersytetu Wiedeńskiego, w szczególności Birgit Lodes, Gerhardowi Kubikowi, Augustowi Schmidhoferowi oraz Reinhardowi Strohmowi, za rady i uwagi, które otrzymałam w ciągu rocznego tam pobytu. Jestem także wdzięczna moim wiedeńskim studentom, którzy na tydzień udali się ze mną do Unitätsarchiv Herrnhut. Duży wkład w moje badania mieli również archiwiści Ruediger Kroeger i Olav Nippe. Artykuł ten byłby dużo gorszy bez wkładu Daniela Leech-Wilkinsona, Bruno Nettla i anonimowego czytelnika „JAMS”, od których otrzymałam doskonałe propozycje poprawek. Karol Berger, Kay Shelemay i Joshua Walden przeczytali artykuł w całości i poczynili wiele cennych uwag. Chciałabym również podziękować za pomocne komentarze Kofiemu Agawu, Paulowi Berlinerowi, Anselmowi Gerhardowi, Clementowi Mwaitebele, Pablo Ortizowi, Christopherowi Reynoldsowi, Henry’emu Spillerowi, Richardowi Taruskinowi i Janowi Ziółkowskiemu. Poprzednie wersje tego artykułu odczytano na Archivtag w Herrnhut oraz na wydziałach muzykologii uniwersytetów w Zurychu, Wiedniu i Salzburgu, na których mogłam uczestniczyć w ożywionych dyskusjach. W końcu chciałabym złożyć specjalne podziękowania rodzinie Frantza Rietzscha, szczególnie Renate Rietzsch, która pozwoliła mi przeczytać rodzinną korespondencję i zawsze była gotowa odpowiadać na moje pytania.

¹ E.M. von Hornbostel, *African Negro Music*, „Africa: Journal of the International African Institute” 1928, nr 1, s. 30. W niniejszym artykule cytuję sformułowania i pojęcia, które nie tylko wyszły już z użycia, ale mogą być dziś uznane za problematyczne czy obraźliwe.

1. Jaka jest muzyka afrykańska w porównaniu z naszą?
2. Jak można sprawić, by była przydatna szkole i Kościołowi?

Mimo iż artykuł opublikowano w piśmie etnograficznym, to nie był on przeznaczony wyłącznie dla badaczy, lecz także dla szerszej publiczności, a w szczególności dla misjonarzy. Zaleca się w nim, aby czytelnicy, którzy nie rozumieją fragmentów teoretycznych, „skupili swoją uwagę na końcowej sekcji”, w której autor czyni sugestie co do tego, jaką muzykę misjonarze powinni wprowadzić do posługi religijnej.

Z pewnością Hornbostel wybrał angielskie czasopismo zamiast niemieckiego, ponieważ liczył, że artykuł dotrze do angielskich i amerykańskich misjonarzy działających w Afryce, spośród których wielu zajmowało się etnografią i lingwistyką.

Co zatem rekomendował Hornbostel misjonarzom w Afryce? Odpowiedź znajduje się na końcu tekstu, gdzie wymienia trzy muzyczne możliwości:

1. Afrykanie mogą śpiewać hymny „takimi, jakimi są, z tekstami w języku europejskim”;

2. „Zachęcanie czarnych do tworzenia piosenek, melodii i słów *à l'européenne*”. W rezultacie powstawałyby „spirytuale” (*spirituals*). W obydwu przypadkach miejscowi „szybko zapomnieliby o istnieniu własnej muzyki, a Afryka stałaby się dokładnie tym, czym są duże obszary Ameryki Południowej i Polinezji (i samej Afryki) — europejską kolonią muzyczną”;

3. „Zachęcanie czarnych do śpiewu i gry w sposób naturalny, czyli afrykański. Nie mnie oceniać, na ile otwartości można sobie w tym względzie pozwolić z punktu widzenia kościoła chrześcijańskiego i szkoły. Jednak z muzycznego punktu widzenia nie powinno się tego ograniczać”².

Pierwsze z zaleceń Hornbostela trzeba by skomentować — nie znam ani jednego przykładu niemieckich misji protestanckich, na których hymny śpiewano by po niemiecku. Hymny tłumaczono na lokalne języki, często nie zwracając uwagi na miejscowe kultury i tonalne języki lokalnych grup etnicznych. Niechęć Hornbostela do opcji drugiej w oczywisty sposób wynikała z jego obaw, że muzyka afrykańska wymrze, jeśli nie zostanie zachowana w takiej postaci, w jakiej istnieje. Pokazuje to również, że taka muzyka nigdy nie będzie „autentyczna” w sposób, w jaki autentyczne są lokalne praktyki, i że nigdy nie zyska uznania jako gatunek³. Nie zaskakuje zatem, że propagował on opcję trzecią, mimo że prawdopodobnie trudno było znaleźć inne osoby, które wspierałyby w tamtym czasie kultywowanie miejscowej muzyki. Krótko mówiąc, Hornbostel napisał swój artykuł, ponieważ obawiał się wymarcia afrykańskich tradycji muzycznych, jeszcze zanim wynaleziono radio, telewizję czy internet. Jak twierdził historyk Wolfgang Kornder, większość

² *Ibidem*.

³ Trafny opis podejścia Hornbostela i innych ówczesnych etnomuzykologów do „autentyczności” i „uniwersaliów” można znaleźć w artykule B. Nettl, *Contemplating ethnomusicology: What have we learned*, „Archiv für Musikwissenschaft” 67, 2010, s. 178–181.

stowarzyszeń misjonarskich podchodziła do propozycji Hornbostela z niechęcią; misjonarze uważali bowiem, że lokalne formy muzyki i tańca związane są z niebezpiecznymi praktykami pogańskimi⁴. Mimo to w archiwach Misji Morawskiej w Herrnhut w Niemczech udało mi się odnaleźć historię niemieckiego misjonarza, Franza Ferdinanda Rietzscha, którego głęboko poruszył artykuł Hornbostela i który próbował wykorzystać jego propozycje w praktyce⁵.

Historia tego misjonarza warta jest opowiedzenia z kilku powodów. Po pierwsze, wschodnioafrykański śpiew wielogłosowy został po raz pierwszy opisany przez austriackiego etnomuzykologa Gerharda Kubika pod koniec lat sześćdziesiątych XX wieku. Rietzsch przewidział niektóre z najważniejszych odkryć Kubika już w latach trzydziestych. Każdy badacz historii muzyki Tanzanii musi zatem brać pod uwagę jego badania. Po drugie, choć ostatecznie jego starania mające na celu wprowadzenie muzyki afrykańskiej do posługi religijnej nie powiodły się, to przebieg tej porażki rzuca nowe światło na historię kulturalną Niemiec w latach dwudziestych i trzydziestych. W szczególności pozwala nam dostrzec, jak mocno odrodzenie muzyki dawnej związane było z historią muzykologii porównawczej. Obydwa te ruchy szukały dawno zagubionej *Ur-Musik* (pra-muzyki).

Morawianie

Chciałabym zacząć mój tekst od krótkiego przeglądu działalności misyjnej braci morawskich⁶. W 1722 roku Nikolaus Ludwig Graf von Zinzendorf zezwolił uchodźcom religijnym z Czech i Moraw na osiedlenie się na jego włościach w Saksonii. Tam założyli oni wieś Herrnhut. O ile historia braci morawskich sięga Jana Husa, a jednym z ich przywódców religijnych był Jan Komeniusz, to właśnie Zinzendorf odegrał istotną rolę w dalszym rozwoju tej społeczności.

W skrócie, różnili się oni od innych grup pietystycznych pod czterema względami. Po pierwsze, byli organizacją międzynarodową z kongregacjami na całym świecie, na przykład w Anglii, Holandii, Szwajcarii, Danii czy USA. Po drugie, żyli w utopijnych osadach, w których każdy mieszkaniec, rzemieślnik czy arystokrata miał być równy wobec innych. Po trzecie, uważali działalność misjonarską za swój główny obowiązek w życiu. Po czwarte — najistotniejsze w kontekście naszych rozważań — śpiewanie chorałów było dla nich najważniejszym sposobem komunikacji z Bogiem. Pomimo tego, że byli niewielką społecznością,

⁴ W. Kornder, *Die Entwicklung der Kirchenmusik in den ehemals deutschen Missionsgebieten Tansanias*, Erlangen 1990.

⁵ UA [Uniwersitätsarchiv Herrnhut, Niemcy] Personalakte Franz Ferdinand Rietzsch, list Rietzscha do Bauderta z 1 listopada 1934 roku.

⁶ Najlepszy, choć krótki, opis braci morawskich przedstawia D. von Mücke, *The entirety of scripture is within us*, [w:] *A New History of German Literature*, red. D.E. Wellbery, J. Ryan, Cambridge, MA 2004, s. 320–324.

wywarli znaczący wpływ na wielu europejskich intelektualistów — ich miłośnikiem był Johann Wolfgang van Goethe, poeta Novalis i filozof Søren Kierkegaard pochodzili z rodzin morawskich, a myślenie filozofa Friedricha Schleiermachera w dużej mierze ukształtowała jego edukacja w morawskiej szkole z internatem.

Co ciekawe, diaspora morawska zawsze przystosowywała się do dominującego wyznania protestanckiego w kraju, w którym przebywała — w Holandii żyli blisko kalwinistów, w Niemczech blisko luteranów, a w Anglii blisko metodystów i prezbiterian. Również morawscy misjonarze starali się żyć tak, jak miejscowi⁷. Pierwsi z nich wyruszyli w 1732 roku na Saint Thomas i Wyspy Dziewicze, gdzie mieszkali z afrykańskimi niewolnikami; kolejni udali się w 1733 roku na Grenlandię i w latach 1735–1738 do Surinamu/Berbice⁸. W XVIII i XIX wieku działali również wśród Indian w Ameryce Północnej, w Afryce, Australii oraz na Labradorze, Jamajce i Himalajach.

Pierwszą misję morawską ustanowił w 1891 roku Theodor Meyer w Niemieckiej Afryce Wschodniej w położonej na południu miejscowości Rungwe, zamieszkiwanej przez lud Wanyakyusa (zwany również Konde)⁹. Cztery lata później kolejne misje miały miejsce wśród ludów Ndali (w górach Bandali), Safwa (w Utengule) i Nhiya (w Mbozi). Pierwszy śpiewnik w języku Konde opublikowano w 1905 roku. Bez wątplenia wpisuje się on w pierwszą opcję Hornbostela — misjonarze przetłumaczyli niemieckie hymny na język Konde¹⁰. Kiedy niemieckich misjonarzy internowano podczas I wojny światowej, ich działalność przejął Wolny Kościół Szkocki, który wprowadził pieśni Sankeya i tonalny system sol-fa¹¹. W rezultacie, kiedy Niemcy wrócili do pracy pod koniec lat dwudziestych, w kościele śpiewano

⁷ Najdokładniejszy opis morawskiej działalności misyjnej przed 1930 rokiem przedstawiają K. Müller i A. Schulze, *200 Jahre Brüdermission*, 2 tomy, Herrnhut 1931–1932. Zob. także S. Baudert, *The Advance Guard: 200 Years of Moravian Missions, 1732–1932*, London 1932; nowsze badania można znaleźć w H. Beck, *Brüder in vielen Völkern: 250 Jahre Mission der Brüdergemeinde*, Erlangen 1981; wiele informacji na temat muzyki morawskiej w Tanzanii zawiera W. Kornder, *op. cit.* Na temat wczesnych misji morawskich zob. G. Rosenkranz, *Das Lied der Kirche in der Welt: Eine missionshymnologische Studie*, Berlin-Bielefeld 1952.

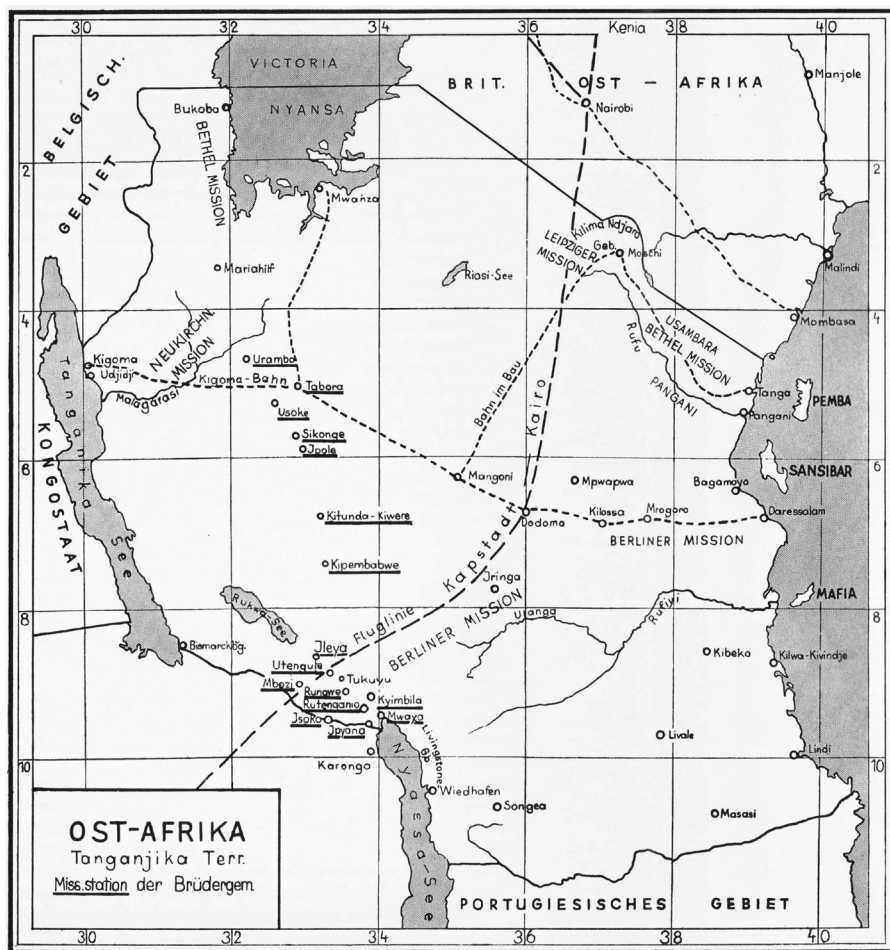
⁸ Szczególnie ciekawy opis kultury morawskiej w Surinamie opublikował antropolog historyczny Richard Price, który zestawił ustne przekazy współczesnych Saramakasów z piśmiennictwem osiemnastowiecznych niemieckich misjonarzy morawskich i holenderskich administratorów kolonialnych — *idem, Alabi's World*, Baltimore 1990.

⁹ Lud Nyakyusa nazywa się Wanyakyusa — jest to określona forma liczby mnogiej; nieokreślona forma to Banyakyusa, a ich język to Kinyakyusa.

¹⁰ W. Kornder, *op. cit.*, s. 61.

¹¹ Tonalny system sol-fa jest angielską metodą notacji i śpiewu opartą na ruchomym dźwięku „do”, która odniosła ogromny sukces w Afryce. Zob. Ch.E. McGuire, *Music and Victorian Philanthropy: The Tonic Sol-Fa Movement*, Cambridge 2009, rozdz. 3, s. 113–165. Autor opisuje zastosowanie tonalnego systemu sol-fa na Madagaskarze. Więcej informacji o Madagaskarze w A. Schmidhofer, *Zur Inkulturation liturgischer Musik in Madagaskar im 19. Jahrhundert*, „Studien zur Musikwissenschaft” 42, 1993, s. 451–457; o Afryce Południowej zob. G. Olwage, *Scriptures of the choral: The historiography of black South African choralism*, „South African Journal of Musicology” 22,

zarówno hymny Sankeya, jak i luterzańskie chorały przetłumaczone na język Konde. W 1930 roku wspólnym nakładem braci morawskich, Berlińskiego Towarzystwa Misyjnego i Wolnego Kościoła Szkockiego ukazał się śpiewnik *Inimbo sya kiponga kya kilisiti*, zawierający 151 pieśni niemieckich oraz 109 pieśni z Livingstonii¹². To właśnie z tego śpiewnika korzystano, gdy do Afryki dotarł Franz Rietzsch.



Ilustracja 1. Mapa misji braci morawskich w Niemieckiej Afryce Wschodniej

Źródło: K. Müller, A. Schulze, *200 Jahre Brüdermission*, t. 2, Herrnhut 1931–1932, s. 464.

2002, s. 29–45; oraz *idem*, *Singing in the Victorian world: Tonic sol-fa and discourses of religion, science and Empire in the Cape Colony*, „Muziki” 7, 2010, nr 2, s. 193–215.

¹² *Inimbo sya Kipanga kya Kilisiti basitendekisy na Baputi*, Berlin 1930; więcej informacji o pieśniach Sankeya można znaleźć w *Sacred Songs and Solos: Revised and Enlarged, with Standard Hymns*, London 1889.

Rietzsch i *Singbewegung*

Franz Ferdinand Rietzsch urodził się w 1902 roku w Falkenstein w Saksonii. Był synem luterańskiego pastora. Egzaminy nauczycielskie zdał w Bautzen w 1924 roku; egzaminy teologiczne pierwszego stopnia w Herrnhut, odpowiednio w latach 1928 i 1930¹³. W kształtowaniu się poglądów Rietzscha kluczową rolę odegrały dwie kwestie: po pierwsze, był pełnym pasji członkiem niemieckiego ruchu *Singbewegung*; po drugie, miał wykształcenie w dziedzinie muzykologii porównawczej.



Ilustracja 2. Frantz Rietzsch z żoną i córką

Źródło: UA Herrnhut.

Początki *Singbewegung* sięgają niemieckiego ruchu *Wandervogel*, który miał na celu przywrócenie tradycji śpiewania muzyki ludowej oraz powrót do natury¹⁴. Wielu członków *Wandervogel* dołączyło do bliskiego mu *Jugendbewegung*, którego początki sięgały 1917 roku, kiedy to Fritz Jöde i Herman Reichenbach założyli tak

¹³ UA, Missionsdirektion, Personalakte Franz Ferdinand Rietzsch.

¹⁴ Najlepsza publikacja na temat *Jugendmusikbewegung* to D. Kollandm, *Die Jugendmusikbewegung: Gemeinschaftsmusik, Theorie und Praxis*, Stuttgart 1979; zob. także J. Conrad, *Richard Götz (1887–2003): Der Gottesdienst im Spiegel seines Lebens*, Göttingen 1995, s. 35. Więcej informacji można znaleźć w artykule H. Antholza, *Jugendmusikbewegung*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, MGG, [b.m. i r.w.], t. 4, s. 1569–1587.

zwaną Musikantengilde — amatorskie towarzystwo muzyczne. Miało ono na celu ożywienie amatorskiego muzykowania i stworzenie poczucia *Gemeinschaftskultur* (wspólnoty kulturowej); to z kolei miało decydujący wpływ na kształcenie muzyczne w Niemczech¹⁵. Wielu liderów tego ruchu aktywnie propagowało wykonawstwo muzyki ludowej i dawnej. Należeli do niego liczni prominentni niemieccy muzykolodzy, tacy jak Joseph Müller-Blattau, Max Friedländer, Willibald Gurlitt, Gustav Becking, Wilhelm Ehmann, Friedrich Blume i Heinrich Bessler¹⁶.

Uważa się, że *Singbewegung*, które wyrosło z *Jugendmusikbewegung* i *Wandervogel*, miało podobne cele. Rozpoczęło swoją działalność w 1923 roku na Finkensteiner Woche, wydarzeniu zorganizowanym przez Waltera Hensela i jego żonę Olę, nauczycielkę śpiewu, w morawskim mieście Finkenstein. Założyciel niemieckiego wydawnictwa Bärenreiter, Karl Vötterle, był jego entuzjastycznym uczestnikiem i bliskim przyjacielem Hensela. Niedługo później zaczął wydawać „Finkensteiner Blätter”, która była jego pierwszą publikacją. Pierwotną misją Bärenreiter Verlag było dostarczanie muzyki dla *Singbewegung*. Podobnie MöselersVerlag założono w wyniku działalności *Singbewegung*¹⁷. Ruch ten obrał jednak zdecydowanie bardziej religijny kierunek niż *Jugendbewegung*. Od samego początku propagował wykonywanie luteranckiej muzyki z XVI i XVII wieku, w szczególności takich kompozytorów, jak Hans Leo Hassler, Leonhard Lechner, Michael Praetorius, Johann Hermann Schein, Samuel Scheidt i przede wszystkim Heinrich Schütz, oraz — co zaskakujące w wypadku ruchu protestanckiego — śpiewanie chorałów gregoriańskich¹⁸. Równie ważna była reformacja liturgii, w szczególności przywrócenie reformacyjnych chorałów w ich pierwotnym kształcie.

Jednym z najważniejszych liderów *Singbewegung* był Konrad Ameln, który publikował pierwszy periodyk tego ruchu, zatytułowany „Singgemeinde”, oraz

¹⁵ O *Jugendmusikbewegung* i ruchu muzyki dawnej pisze P. Potter, *German musicology and early music performance, 1918–1933*, [w:] *Music and Performance during the Weimar Republic*, red. B. Gilliam, Cambridge 1994, s. 94–107.

¹⁶ Schipperges następująco pisze o Besslerze: „Besslers Sympathic galt der Kraft der Jugendmusikbewegung zur Integration von Kunst und Lebensäußerungen” — *idem*, *Die Akte Heinrich Bessler. Musikwissenschaft und Wissenschaftspolitik in Deutschland 1924 bis 1949*, Munich 2005, s. 81. Więcej informacji o Besslerze i muzyce dawnej zob. P. Potter, *op. cit.*, s. 103. Gurlitt i Becking prowadzili „Collegium musicum” na Uniwersytecie Freiburga i Erlangen już w latach dwudziestych. Zob. także A. Kreuziger-Herr, *Ein Traum vom Mittelalter: Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit*, Cologne 2003, s. 355–402.

¹⁷ Gottfried Wolters pracował jako redaktor w Möselers, gdzie opublikował *Das singende Jahr* oraz tomy 1–5 *Ars Musica*, które zawierały utwory chorałowe dla *Singbewegung*. Zob. K.L. Neumann, *Wolters, Gottfried*, Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000030527> (dostęp: 7.06.2012).

¹⁸ Zob. B. Varwig, *Histories of Heinrich Schütz*, New York-Cambridge 2011, s. 196–201. Więcej informacji o śpiewaniu chorałów gregoriańskich w: W. Hensel, *Von Gregorianischen Melodien (1928)*, [w:] *Die Deutsche Jugendmusikbewegung in Dokumenten ihrer Zeit von den Anfängen bis 1933*, red. W. Scholz, W. Jonas-Corrieri, Wolfenbüttel 1980, s. 337–338.

współredagował ich nowy śpiewnik. Podobnie jak jego dawny profesor, Friedrich Ludwig, oraz inni członkowie ruchu Palestrina, tak naprawdę lubił tylko muzykę z XVI, XVII i XVIII wieku¹⁹. Pismo „Orgelbewegung”, redagowane przez Mahrenholza i wydawane przez Bärenreiter, również odegrało kluczową rolę w odrodzeniu dawnej muzyki organowej. W 1929 roku działalność rozpoczęło najważniejsze pismo ruchu „Musik und Kirche”; rok później zaczęło ukazywać się „Neue Schütz-Gesellschaft”.

Kościół braci morawskich odegrał kluczową rolę w *Singbewegung*. Wiele spotkań odbyło się w osadach Herrnhut, takich jak Gnadenfrei, Bad Boll, Königsfeld, Neudietendorf, Herrnhut czy Niesky²⁰.

Liderzy *Singbewegung* kładli również nacisk na naukę teorii muzyki. Na przykład Richard Gözl nie tylko nauczał harmonii, lecz także objaśniał członkom chóarów skale kościelne²¹.

Jednym z zupełnie dziś zapomnianych, ale niezwykle ważnych dla Rietzscha liderów *Jugendmusikbewegung* i *Singbewegung* był Herman Reichenbach. Jego najważniejszą publikacją jest *Formenlehre der Musik*, którą opublikował należący do *Singbewegung* wydawca George Kallmeyer (później Mösel) w Wolfenbüttel w 1929 roku. Rietzsch posiadał egzemplarz tej książki. Jest ona szczególnie istotna w kręgach *Jugendmusikbewegung* i *Singbewegung*, ponieważ postrzegano ją tam jako absolutnie najważniejszy podręcznik teorii muzycznej aż do 1933 roku, kiedy jej autor musiał wyemigrować. Łączy ona pełne pasji zainteresowanie muzyką z zacięciem porównawczo-muzykologicznym, jednocześnie starając się dotrzeć do samych źródeł muzyki. To właśnie dlatego tak zainteresowała Rietzscha.

Artykuły, listy i notatki Rietzscha pełne są entuzjastycznych odniesień do *Singbewegung* i Berneuchen²². Kształcenie nauczycieli, szczególnie szkolnictwa podstawowego, było w znacznym stopniu kształtowane przez liderów ruchu, szczególnie po 1926 roku. Wielu z nich kształciło się w Pädagogischen Akademien, gdzie edukacja muzyczna stanowiła stosunkowo istotną część programu²³.

¹⁹ R. Baum, D. Berke, *Bärenreiter*, Grove Music Online, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002041?_st=art=1&pos=1&q=barenreiter&search=quick (dostęp: 7.06.2012). Tak pisał o guście muzycznym Amelna jego były uczeń Andreas Marti: „Niemał bez wyjątku lubił muzykę z XVI i XVII wieku, uzupełnioną ogólnymi pracami badawczymi dotyczącymi średniowiecza. Późniejsze okresy traktował pobieżnie lub krytykował je za charakterystyczną dla nich dekadencją” — *idem*, *Konrad Ameln — der hymnologische Lehrmeister: Persönliche Erinnerungen*, „Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie” 50, 2011, s. 38. Informacje o Ludwigu i niemieckim odrodzeniu Palestriny można znaleźć w: A.M. Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley 2005, rozdz. 1, s. 9–44.

²⁰ Więcej informacji o spotkaniach morawskich można znaleźć w: K.H. Lochter, *Brüdergemeine und Singgemeinde*, „Unitas Fratrum. Zeitschrift für Geschichte und Gegenwartsfragen der Brüdergemeine” 13, 1983, s. 3–44.

²¹ J. Conrad, *op. cit.*, s. 38.

²² Rietzsch dołączył do NSDAP dopiero w roku 1936 roku w Afryce. Przyczyny jego decyzji są skomplikowane i wymagają osobnego omówienia.

²³ H. Antholz, *op. cit.*, s. 1579.

Możemy więc założyć, że to właśnie tam Rietzsch nauczył się harmonii i kontrapunktu. Co więcej, część jego biblioteki zachowała się w archiwum w Run-gwe w Tanzanii, gdzie mieści się główna siedziba Kościoła braci morawskich na wyżynach południowych. W trakcie swej wizyty w lipcu 2011 roku odkryłam tam stary egzemplarz *Zupfgeigenhansl* oraz kopie zredagowanych śpiewników szesnasto- i siedemnastowiecznej muzyki chóralnej i puzonowej. W listach do siostry pisał on, że zabrał je z sobą w nadziei, że uda mu się wykonać szesnasto- i siedemnastowieczne polifonie z lokalnymi chórami. Z jego korespondencji wiemy też, że był prenumeratorem „Musik und Kirche”, w którym opublikował jeden ze swoich artykułów²⁴. Posiadał też kilka książek i artykułów na temat chorałów gregoriańskich²⁵. W końcu, biorąc pod uwagę kluczowe znaczenie *Singbewegung* dla odrodzenia muzyki dawnej, nie ma nic dziwnego w tym, że udał się do Afryki z klawikordem, waltornią, skrzypcami i trzema fletami, mając nadzieję, że nauczy grać na tych instrumentach miejscowych muzyków.

Związki Rietzscha z muzykologią porównawczą

Rietzsch rozpoczął swoje studia w dziedzinie muzykologii porównawczej, kiedy dyrektor misji braci morawskich Samuel Bauder wysłał go do Hamburga, gdzie miał uczyć się języków afrykańskich od afrykanisty Carla Meinhofa. W Hamburgu usłyszał o etnomuzykologu Wilhelmie Heinitzu i zaczął uczęszczać na jego wykłady²⁶. W ich trakcie Heinitz omawiał i analizował nagrania fonografowe muzyki z całego świata, w tym te wykonane przez Traugotta Bachmanna. Kiedy Rietzsch poinformował Samuela o istotnej roli, jaką fonografy odgrywały w badaniach etnograficznych, Baudert poprosił go, aby zakupił takie urządzenie

²⁴ W swoim liście do Bauderta (napisanym między 10 sierpnia a 2 września 1932 roku) na stronie 12 wspomina, że prenumerował „Musik und Kirche”. Jego własna publikacja nosi tytuł *Kirchenmusikalische Fragen in der Missionsarbeit*, „Musik und Kirche” 1936, nr 8, s. 80–81.

²⁵ W liście do siostry Marianne, zwanej Schnicke, napisanym między 11 a 19 maja 1932 roku, podaje pełen spis swojej biblioteki. Znajdują się na nim następujące śpiewniki: Peter Wagner, *Elemente des gregorianischen Gesangs* (1917); Dominicus Johner, *Cantus ecclesiastici* (1926); Hermann Halbig, *Kleinegregorianische Formenlehre* (1930); Peter Piel, Paul Manderscheid, *Harmonielehre (mit Kirchentönen)* (1923); P. Basilius Eber, *Das älteste alemannische Hymnar mit Noten* (1931).

²⁶ Bruno Nettl poinformował mnie, że Heinitz powiedział mu pod koniec lat pięćdziesiątych, że był „nicht Musikethnologe, Musikbiologe” [nie t y l e e t n o l o g i e m, c o b i o l o g i e m muzyki — przypr. tłum; w oryginale kursywa].

na potrzeby swojej pracy w Tanganice. W ten sposób w latach trzydziestych powstały nagrania dostępne dziś w Berlin Phonogramm Archiv²⁷.

Po ukończeniu studiów w Hamburgu Rietzsch został wysłany do społeczności braci morawskich w Fairfield pod Manchesterem, aby podszlifować swój angielski. To właśnie tam usłyszał od innego członka wspólnoty o artykule Hornbostela w piśmie „Africa”, o którym wspominałam na początku tego artykułu²⁸. Ponieważ miał on kluczowy wpływ na Rietzschę, chciałabym w tym miejscu pokrótce streścić główne jego tezy²⁹.

Hornbostel zaczyna swój tekst od podkreślenia kluczowego znaczenia fonografów³⁰. Następnie ostrzega czytelników, że niemożliwe jest przeniesienie naszego rozumienia melodii, harmonii i rytmu na grunt muzyki afrykańskiej. To, co europejscy słuchacze postrzegają jako fałsz, może dla słuchaczy afrykańskich brzmieć czysto³¹. Skale muzyki zachodniej nie są bowiem takie same jak te w kulturach afrykańskich. Następnie opisuje różne rodzaje skal pentatonicznych, zarówno półtonowe, jak i bezpółtonowe. W artykule znajdują się również opisy śpiewu antyfonalnego i utworu nagranych przez wspomnianego wcześniej morawskiego misjonarza Traugotta Bachmanna, w którym Luvembe zdają się „karykaturować europejską muzykę sakralną”³². Opisuje rytm afrykański jako bardziej skomplikowany od europejskich systemów rytmicznych (wspomina o heterofonii rytmicznej i używa ter-

²⁷ 24 lutego 1931 roku Rietzsch uzyskał pozwolenie na zakup fonografu, który następnie wysłano do Afryki (Personalakte Franz Ferdinand Rietzsch, Baudert do Rietzsch). W liście z 4 lutego Baudert prosi Rietzschę, aby poprosił Heinitza o radę. Rietzsch przed śmiercią przekazał nagrania Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig, skąd wysłano je do Berlina.

²⁸ UA, Personalakte Franz Ferdinand Rietzsch, list z 2 kwietnia 1931 roku do Samuela Bauderta, s. 2.

²⁹ Zob. F. Carl, *Was bedeutet uns Afrika? Zur Darstellung afrikanischer Musik im deutschsprachigen Diskurs des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, Münster 2004, s. 139–145. Więcej informacji o wkładzie Hornbostela można znaleźć w artykule: G. Grupe, *E.M. von Hornbostel und die Erforschung afrikanischer Musik aus der armchair-Perspective*, [w:] *Vom tönenden Wirbel menschlichen Tuns*: Erich M. von Hornbostel als Gestaltpsychologe, Archivar und Musikwissenschaftler, red. S. Klotz, Berlin 1998, s. 105–115. Kubik wyjaśnia sposób, w jaki Hornbostel mógł wypracować swoją od dawna nieaktualną teorię „rytmu afrykańskiego”; zob. *idem*, *Theory of African Music*, t. 2, Chicago 2010, s. 87–91. Z kolei Nettle opisuje podejście Hornbostela do „muzyki autentycznej”; zob. *idem*, *op. cit.*

³⁰ Hornbostel miał doktorat z chemii; uczestniczył w opracowaniu metody wielokrotnego kopiowania woskowych cylindrów. Zob. S. Ziegler, *Die Wachszylinder des Berliner Phonogramm-Archivs*, Berlin 2006, s. 35–36.

³¹ Grupe uważa nawet, że Hornbostel uprzedził debatę *emic-etic* — *idem*, *op. cit.*, s. 108.

³² E.M. von Hornbostel, *op. cit.*, s. 43. Grupe dosyć szczegółowo omawia, jak etnomuzykologowie po Hornbostelu kwestionowali jego rozumienie rytmu. Karykatura Luvembe wydaje się przykładem celowego przyswojenia europejskich obyczajów przez skolonizowany lud. Zob. T.O. Ranger, *Dance and Society in Eastern Africa, 1890–1970: The Beni Ngoma*, Berkeley 1975. Por. E.M. von Hornbostel, *op. cit.*, s. 56.

minu „rytm krzyżowy”³³. Zatem, podsumowuje, zachodni badacze nie są w stanie umieścić zapisanej muzyki afrykańskiej w taktach. Co więcej, przekonuje, pojedyncze pieśni i tańce popadają w zapomnienie, o ile nie są połączone z konkretnymi rytuałami³⁴. Muzyka i taniec są w Afryce bardzo silnie powiązane i mają dużo większe znaczenie niż w kosmopolitycznej kulturze zachodniej:

Muzyka nie jest ani reprodukcją („utworu muzycznego” jako istniejącego obiektu), ani produkcją (nowego obiektu) — jest życiem żywego ducha w tych, którzy śpiewają i tańczą [wyr. — A.M.B.B.]. Są tego świadomi, a uczucie bycia opętanym (czy zainspirowanym) daje ich śpiewowi i tańcowi nadludzki charakter, łącząc go ze sferą religijną³⁵.

Języki afrykańskie charakteryzują się melodyjną mową, ale ich tony nie są stałe, podczas gdy w śpiewie „każdy dźwięk jest utrzymany na stałej wysokości”³⁶. Co więcej, tonacja głosu mówionego wpływa na kształt melodii. Hornbostel przestrzega zatem przed łączeniem europejskich melodii z afrykańskimi tekstami (i musi tu mieć na myśli pieśni religijne):

Przełożenie słów europejskiej pieśni nawet na pokrewny (indoeuropejski) język jest niezwykle trudnym przedsięwzięciem. To samo dotyczy pieśni artystycznej, staje się to jednak jeszcze trudniejsze w przypadku pieśni ludowych, w których słowa i melodia są jednością³⁷.

Artykuł kończą trzy wspomniane na początku propozycje.

Istnieje wiele aspektów pracy Hornbostela, które istotnie wpłynęły na Rietzschę, ale zostały zignorowane przez etnomuzykologów. Najważniejszym z nich jest idea, że muzyka „kultur prymitywnych” przejawia niektóre z cech charakterystycznych dla muzyki średniowiecznej³⁸. W swoim artykule o Wanyamwezi Hornbostel wymienia „skale”, które napotyka w ich muzyce. Dostrzega podobieństwo między tymi skalami (system tonalny Wanyamwezi jest heptatoniczny)

³³ O ile podejście Hornbostela do rytmu było dosyć odkrywcze jak na ówczesne czasy, to spierało się z nimi wielu późniejszych etnomuzykologów, w tym J. Blacking, *Some notes on a theory of African rhythm advanced by Erich von Hornbostel*, „African Music” 1, 1955, nr 2, s. 12–20; G. Grube, *op. cit.*, s. 109–112; Ch. Waterman, *The uneven development of Africanist ethnomusicology: Three issues and a Critique*, [w:] *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*, red. B. Nettl, P.V. Bohlman, Chicago 1991, s. 169–186. Szczególnie warte uwagi jest omówienie rozumienia „afrykańskiego rytmu” przez Hornbostela autorstwa Kubika — *idem*, *op. cit.*, s. 87–89.

³⁴ E.M. von Hornbostel, *op. cit.*, s. 40.

³⁵ Dalej pisze: „Muzyka przepędza złe siły (choroby i śmierć) i przyciąga dobre (deszcz, płodność, powodzenie na polowaniu i na wojnie etc.)” — *ibidem*, s. 59–60.

³⁶ *Ibidem*, s. 56.

³⁷ *Ibidem*, s. 61.

³⁸ Nettl najlepiej podsumowuje współczesny pogląd, pisząc: „Idea wyznaczenia na świecie obszarów muzycznych w przekonaniu, że stanie się ona kluczem do prehistorii i jej praw, nie jest już traktowana poważnie” — *idem*, *The Study of Ethnomusicology. Thirty-One Issues and Concepts*, Urbana 2005, s. 334.

a skalami kościelnymi w zależności od tego, gdzie umiejscowiony jest półton³⁹ — identyfikuje skalę dorycką, skalę jońską i skalę frygijską, ostrzegając jednocześnie czytelników, że Europejczycy słyszą te melodie jako durowe i molowe, ale kategorie te są fałszywe w kontekście muzyki afrykańskiej⁴⁰. Pogląd ten powtarza w *African Negro Music*:

Uzyskana w ten sposób forma muzyczna jest dobrze znana ze wczesnego średniowiecza; to właśnie *organum* w ruchu równoległym reprezentuje prymitywne stadium polifonii. W X i XI wieku z organum wyrosły bardziej swobodne formy, w których głosy odbiegały od ścisłego paralelizmu; to samo czasami zdarza się w Afryce wschodniej (Wasakuma). Tutaj również używa się tylko trzech najbardziej konsonansowych współbrzmień: oktaw, kwint i kwart⁴¹.

Hornbostel twierdzi, że druga ze wspomnianych opcji, czyli połączenie muzyki europejskiej i afrykańskiej, może się udać, jeśli Europejczycy zastosują polifonię lub chorał gregoriański:

Proces mógłby pójść nieco odmiennym torem, gdyby czarnym jako wzorzec dano, zamiast współczesnych form harmonicznyc, stare formy melodyczno-polifoniczne, które mniej odbiegają od charakteru ich własnej muzyki. Taka próba hybrydyzacji byłaby w każdym razie interesującym eksperymentem. Jednak tylko wybitni eksperci byłiby w stanie stworzyć tę ulepszoną, udaną odmianę *musica africana*⁴².

Podsumowując, widzimy, że Rietzsch nauczył się kwestionować niektóre aspekty powszechnego wśród innych misjonarzy myślenia eurocentrycznego jeszcze przed przybyciem do Afryki. Co więcej, opowiadał się za tym, aby Afrykanie śpiewali i tańczyli własną, „autentyczną” muzykę w trakcie liturgii. Jednocześnie jednak, tak samo jak Hornbostel, wierzył, że muzyka afrykańska była blisko spokrewniona ze średniowieczną polifonią.

Obserwacje etnomuzykologiczne Rietzscha

Rietzsch dotarł do Tanganiki 3 listopada 1931 roku i — odwiedziwszy najpierw swoich teściów (również morawskich misjonarzy) w Unyamwesi — osiadł w Kyimbila, małej wiosce w Nyassa niedaleko Tukuyu i Mbeya, pośród ludu Wanyakusa (Konde), na początku 1932 roku⁴³. Jego głównym współpracownikiem

³⁹ E.M. von Hornbostel, *Wanyamwezi-Gesänge*, „Anthropos” 1909, nr 4, s. 1035. Hornbostel podkreśla, że motywy są jednak ważniejszymi elementami melodii niż pojedyncze dźwięki. Rozumie też, że niektóre dźwięki są ważniejsze od innych i identyfikuje dla każdej skali dźwięków dominujący (*Hauptton*) i *finalis*. Na swojej liście czternastu skal używa różnych wartości w zależności od względnego znaczenia danego dźwięku.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 137.

⁴¹ E.M. von Hornbostel, *African Negro Music...*, s. 41.

⁴² *Ibidem*, s. 62.

⁴³ Więcej informacji o misjach braci morawskich w regionie Nyassa możemy znaleźć w: K. Müller, A. Schulze, *op. cit.*, s. 461–502. Jak każda społeczność braci morawskich, również ta miała swojego przewodniczącego, Waltera Marxa, i biskupa, Oskara Gemuseusa. Co więcej, moż-

był doświadczony misjonarz Ferdinand Jansa. Już w swoim pierwszym, liczącym 44 strony liście (wszystkie listy Rietzscha są długie), który napisał między 10 sierpnia a 2 września 1932 roku, przedstawia szczegółowy opis systemu tonalnego i muzyki ludu Wanyakyusa⁴⁴. W dalszej części tekstu podsumuję obserwacje Rietzscha, następnie odniosę je do bardziej współczesnych badań na temat śpiewu wielogłosowego, a w końcu opiszę, jak interpretował on własne odkrycia w świetle swoich lektur z dziedziny teorii muzycznej i muzykologii porównawczej autorstwa badacza z ruchu *Singbewegung*.

Rietzsch opublikował w ciągu swojego życia dwa krótkie artykuły. Pierwszy ukazał się w 1935 roku w „Wochenblatt der Brüdergemeine”, piśmie braci morawskich, a drugi w najważniejszym piśmie *Singbewegung* — „Musik und Kirche”⁴⁵. Po śmierci w 1978 roku jego spuściznę przekazano do Muzeum Archeologii w Dreźnie; w rezultacie zatrudniony tam antropolog Bernd Arnold opublikował kolejny artykuł Rietzscha w 1935 roku⁴⁶. W zbiorze znajdowały się również liczne interesujące dokumenty, w szczególności aranżacje, które stworzył z myślą o swoim chórze w Kyimbila. W korespondencji Rietzscha możemy znaleźć też wiele zajmujących uwag na temat muzyki — najciekawsze informacje znajdziemy w listach do jego siostry Marianne, zwanej „Schicke”, zawodowej skrzypaczki doskonale znającej historię i teorię muzyki⁴⁷. Regularnie omawiał z nią swoje pomysły i prosił o literaturę źródłową. W zbiorach znajdują się ponadto jego listy do ojca, które także zawierają interesujące uwagi. Nie można też pominąć zbiorów Herrnhut Archive, któ-

na było tam znaleźć misjonarzy posiadających różne doświadczenie: teologów, stolarzy, pielęgniarzy, nauczycieli, krawców, rolników itd. Chrześcijanie Nyakyusa bardzo szybko zdobyli ewangeliczne wykształcenie i zaczęli przejmować liczne kongregacje. W 1926 roku zarejestrowano 4964 ochrzczonych chrześcijan i kolejnych 1778, którzy czekali na chrzest. Dziś Kościół braci morawskich jest jednym z największych w Tanzanii i skupia ponad 400 tysięcy członków.

⁴⁴ UA, Personalakte Franz Ferdinand Rietzsch, list od Rietzscha do Bauderta, napisany między 10 sierpnia a 2 września 1932 roku.

⁴⁵ F. Rietzsch, *Dieseits und jenseits von Dur und Moll: Unterschiede zwischen europäischer und afrikanischer Musik*, „Herrnhut. Wochenblatt aus der Brüdergemeine” 1935, s. 64–67, 71–73; *idem*, *Kirchenmusikalische Fragen in der Missionsarbeit*, „Musik und Kirche” 1936, nr 8, s. 80–81. Dorobek Rietzscha omawiał wcześniej W. Kornder *op. cit.*, s. 114–125; i K. Fiedler, *Christentum und afrikanische Kultur: Konservative deutsche Missionare in Tanzania 1900–1940*, Gütersloh 1983, s. 117–122 (ang. *Christianity and African Culture: Conservative German Protestant Missionaries in Tanzania, 1900–1940*, Leiden-New York 1996, s. 138–141). Moje badania wiele zawdzięczają Kornderowi i stoją w opozycji do wniosków Fiedlera, który zdaje się nie mieć wystarczającego wykształcenia muzycznego, aby zrozumieć zamierzenia Rietzscha.

⁴⁶ F. Rietzsch, *Afrikanische Klänge* (1935), opublikowany jako *Notizen zur ostafrikanischen Musik*, „Wiener völkerkundliche Mitteilungen” 35, 1995, s. 23–37. Arnold zainteresował się działalnością Rietzscha, kiedy zobaczył dwie przedstawiające go drewniane rzeźby: jedną w Herrnhuter Museum für Völkerkunde, a drugą w Herrnhut Archive. Spuściznę po Rietzschu przekazała mu jego najstarsza córka, Elisabeth Rietzsch. Arnold przekazał zbiory Martinowi Brosemu, a ten przekazał je mi.

⁴⁷ Wszystkie listy są w posiadaniu rodziny Rietzsch, której chciałabym podziękować za ich udostępnienie.

re posiada na własność egzemplarze korespondencji Rietzscha z dyrektorem misji braci morawskich, Samuelem Baudertem. Był on niezwykle człowiekiem, który opiekował się swoimi misjonarzami w każdy możliwy sposób — stale zaopatrywał Rietzscha w czasopisma etnomuzykologiczne i książki, pisał zachęcające listy i doprowadził jego pierwszy artykuł do publikacji.

Jak wynika z jego pierwszego listu po przybyciu do Tanganiki, Rietzsch od razu rozpoznał, że Nyakyusa używają dwóch skal pentatonicznych, jednej dla muzyki instrumentalnej, a drugiej dla muzyki wokalne⁴⁸. Jak widzieliśmy, był on zaznajomiony z systemami pentatonicznymi przez lekturę Hornbostela i wykłady Heinitza, więc nie było to samo w sobie istotną obserwacją. Kluczowy jest jednak fakt, że był w stanie — zupełnie sam i bez pomocy instrumentów pomiarowych — zauważyć, że system tonalny, którego Nyakyusa używają dla swoich lamellofonów, został wyprowadzony z kolejnych alikwotów tonu podstawowego⁴⁹. Jego artykuł *Afrikanische Klänge* zaczyna się od żywego opisu siedmio- i dziewięciotonowego instrumentu irimba (odpowiadającego instrumentowi ilimba ludu Gogo), najpopularniejszego lamellofonu wśród Wanyakusa⁵⁰. Opisuje proces budowy irimba⁵¹, a następnie wyprowadza system pentatoniczny z alikwotów nad jednym tonem podstawowym.

Możemy założyć, że Rietzsch sam sformułował tę obserwację. Był w końcu wykształcony i z pewnością czytał omówienia składowych harmonicznym autorstwa Helmholtza. Wiemy też, że miał niezwykle dobry słuch, co — w połączeniu z tonami irimba — musiało podsunąć mu myśl, że system oparty jest na kolejnych alikwotach tonu podstawowego. Ten sam system tonalny, z dokładniejszym objaśnieniem tego, jak odnosi się on do szeregu alikwotów, opisał Gerhard Kubik w książce z 1968 roku, w rozdziale o Wagogo — grupie etnicznej zamieszkującej region Dodoma w środkowej Tanzanii:

⁴⁸ Skala pentatoniczna zbudowana jest nie z siedmiu, ale z pięciu dźwięków w obrębie oktawy; na przykład czarne klawisze fortepianu: c# — d# — f# — g# — a#, nie ma tutaj półtonów.

⁴⁹ Więcej informacji o systemie tonalnym, szczególnie w tekstach Hornbostela, można znaleźć w: S. Blum, *European musical terminology and the music of Africa*, [w:] *Comparative Musicology...*, s. 1–36.

⁵⁰ Powszechnie stosowanego dziś słowa „lamellofon” użył po raz pierwszy G. Kubik, *Probleme der Tonaufnahme afrikanischer Musiker*, „Afrika heute” 1966, nr 15–16, s. 227–233. Zdefiniował je następująco: „Instrument muzyczny, z którego dźwięk wydobywa się wprawiając w wibrację cienkie płytki (*lamellae*) z metalu, drewna lub innego materiału” — *idem*, *Lamellophone*, Grove Music Online, <https://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.article.40069> (dostęp: 7.06.2012). Zob. też H. Tracey, *Handbook for Librarians*, Roodeport, South Africa 1948, w której to publikacji można odnaleźć klasyfikację rezonatorów i mapę ich dystrybucji.

⁵¹ Instrument ten składa się z „małego płaskiego drewnianego pudełka trzymanego obydwoма rękami, w taki sposób, że palce znajdują się na spodzie, a kciuki pociągają za ułożone promieniście [*strahlenförmig*] na wierzchu pudełka struny zrobione z żeber starego parasola” — F. Rietzsch, *Afrikanische Klänge...*, s. 25.

Nawet w latach pięćdziesiątych wielogłosowy śpiew ludu Gogo był jedną z zagadek muzykologii wschodniej Afryki... Dopiero kiedy nasz zespół (Hillegeist, Kubik, Saprapason) po 1 stycznia 1962 stworzył obszerną dokumentację muzyki Gogo w prowincjach Dodoma i Mayoni dzięki wsparciu Mazengo, wodza Gogo w Mvumi, udało nam się w końcu dogłębnie go zrozumieć⁵².

Kubik był w stanie udowodnić, że system tonalny Wagogo wyprowadzony jest z kolejnych alikwotów tonu podstawowego; mówiąc dokładniej, Wagogo używają składowych w zakresie od czterech do dziewięć. Dzięki tekstom Rietzscha wiemy, że Wanyakusa i Wagogo korzystali z tego samego systemu tonalnego w muzyce irimba⁵³. Jednym z argumentów za istnieniem systemu tonalnego Gogo opierającego się na składowych harmonicznym był fakt, że Gogo — szczególnie dzieci — jodłują. Kubik zaobserwował podobne praktyki wśród dzieci Wanyakusa. Jest zatem całkowicie logiczne, że obydwa systemy oparte są na składowych harmonicznym⁵⁴. Zarówno Rietzsch, jak i Kubik zauważyli, że skala pentatoniczna zawsze łączy się ze śpiewem polifonicznym, w którym dominują równoległe kwarty i okazjonalne tercje oraz prymy i oktawy. Rietzschowi umyka jednak polifonia oparta na równoległych kwartach:

Oczywiste jest, że zadawałem sobie pytanie, jak można stworzyć tak piękne piosenki w ramach ograniczonego systemu pentatonicznego. Jest w końcu prawdą, że polifoniczne połączenie wielu głosów tworzy cudowną harmonię i nietypowe, ale jednak miłe dla ucha przebiegi harmoniczne. Co więcej, w tych piosenkach element harmoniczny jest dużo bogatszy i bardziej interesujący niż nieliczne przebiegi harmoniczne, które można znaleźć w prostej melodii durowej (tonika, dominanta i subdominanta z przewrotami)⁵⁵.

Zamiast tego łączy on polifonię Nyakusa, podobnie jak wielu muzykologów porównawczych, ze średniowiecznymi skalami kościelnymi. Jak wpadł na pomysł, aby odnieść skale kościelne do polifonii Nyakusa? Z pewnością wiedział, że jednym z głównych kryteriów klasyfikacyjnych w skalach kościelnych jest umiejscowienie półtonu na skali, czego nie robi się w muzyce pentatonicznej.

Osobą, którą najbardziej ceni Rietzsch, jest wspomniany wcześniej Herman Reichenbach, jeden z liderów *Jugendmusikbewegung*, którego *Formenlehre* ukażało się w 1929 roku. Reichenbach był czytany w muzykologii porównawczej, jednak całą swoją teorię oparł na skalach kościelnych, a mówiąc dokładniej, na

⁵² G. Kubik opisał swoje odkrycia po raz pierwszy w *The traditional music of Tanzania* („Afrika” (Bonn) 8, 1967, nr 2, s. 29–32) oraz bardziej szczegółowo w *Mehrstimmigkeit und Tonsysteme in Zentral- und Ostafrika* (Vienna 1968). Zob. też *idem*, *Multipart singing in Sub-Saharan Africa: Remote and recent histories unravelled*, [w:] *Mehrstimmigkeit und Heterophonie*, red. G. Gruber, A. Schmidhofer, M. Weber, Frankfurt 2005, s. 196.

⁵³ Kubik nagrał śpiew polifoniczny chłopców z ludu Wanyakusa (Vienna Phonogramarchiv 7367), w którym pojawiają się również frazy jodłowania. Nagranie to należy przeanalizować na nowo w świetle tego, jak Rietzsch opisywał szereg alikwotów. Zob. także G. Kubik, *Musikgeschichte in Bildern, Ostafrika*, Leipzig 1982, s. 137.

⁵⁴ G. Kubik, *Mehrstimmigkeit und Tonsysteme...*, s. 15–16.

⁵⁵ F. Rietzsch, *Afrikanische Klänge...*, s. 33.

skalach pentatonicznych. Tak Reichenbach tłumaczy, czemu swoje *Formenlehre* zaczyna od skal kościelnych:

Uważam, że historyczną podstawą form muzycznych jest średniowieczny system skal kościelnych. Są istotne nie tylko dlatego, że wprowadziły koncepcje modusów skalarnych, ale ponieważ są kategoriami tradycji formalnych. Są melodycznymi *Urgestalten* [pra-formami — przyp. tłum.], a wszystkie istniejące dzieła są tylko ich wariantami. Poświęcam tej kwestii tyle miejsca, ponieważ takie rozumienie skal kościelnych jest całkowicie odmienne od tego, jak się je zazwyczaj opisuje⁵⁶.

Zaczyna on od opisu znanych nam skal kościelnych. Tłumaczy, że definiują je dźwięk końcowy, zakres, dźwięk dominujący oraz rodzaj kwarty i kwinty, powołując się na powszechnie znaną literaturę⁵⁷. Następny pojawia się bardzo nietypowy i zaskakujący rozdział zatytułowany *Pentatonik*⁵⁸. Już w pierwszym zdaniu podsumowuje tu swój główny argument: „Teoretycy muzyki średniowiecznej równie dobrze mogli oprzeć swoją muzykę na skali pentatonicznej jak na greckiej”⁵⁹. Przekonuje, że powszechnie przyjmuje się, że chorały gregoriańskie wywodzą się z pentatoniki. Źródłem dla tych przypuszczeń są głównie dwie książki: wydane w 1897 roku *Neumenstudien* Oskara Fleischera, *Folkloristische Tonalitätsstudien* Hugo Riemanna i w mniejszym stopniu prace Petera Wagnera⁶⁰. Zarówno Fleischer, jak i Wagner uważali, że skale pentatoniczne w chorałach pochodzą z „wpływów nordyckich”, choć Reichenbach przyznaje w końcu, że Wagner nie wierzy już w teorię, jakoby wszystkie chorały były pentatoniczne, ponieważ stare chorały rzymskie wcale takie nie były⁶¹. Jako dowód na pentatoniczność „muzyki nordyckiej” cytuje „ważny esej Josepha Müller-Blattau na temat kwestii muzyki rasowej”⁶². Kończy ten fragment następującym stwierdzeniem:

współczesne badania etnomuzykologiczne doprowadziły do wniosku, że skala pentatoniczna leży u podstaw niemal wszystkich kultur muzycznych — nie tylko orientalnych, ale też germańskich. Skala pentatoniczna to *Urskala* [pra-skala — przyp. tłum.] całej muzyki⁶³.

Pogląd, że pentatonika stanowi prawdopodobnie muzyczne uniwersalium, w ostatnim czasie mniej ekscytuje badaczy, jednak wciąż ma poparcie tak uzna-

⁵⁶ H. Reichenbach, *Formenlehre der Musik*, Wolfenbüttel 1929, s. 17.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 19–27.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 27–34.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 27.

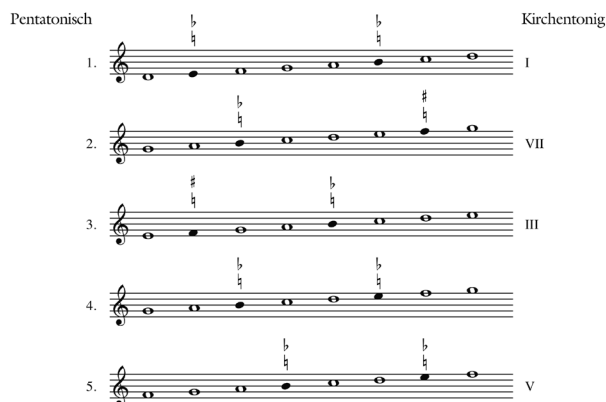
⁶⁰ O. Fleischer, *Neumen-studien: Abhandlungen über mittelalterliche Gesangs-Tonschriften*, 3 tomy, Leipzig 1895–1904; H. Riemann, *Folkloristische Tonalitätsstudien*, Leipzig 1916, zvl. s. 34; P. Wagner, *Germanisches und Romanisches im frühmittelalterlichen Kirchengesang*, „Musica Sacra” 1925, nr 10.

⁶¹ H. Reichenbach, *op. cit.*, s. 27, przyp. 4.

⁶² J. Müller-Blattau, *Die Tonkunst in altgermanischer Zeit*, [w:] *Germanische Wiedererstehung*, red. H. Nollau, Heildelber 1926, s. 423–485.

⁶³ H. Reichenbach, *op. cit.*, s. 27.

nych nazwisk, jak Jacques Chailley czy Bruno Nettl⁶⁴. Tanzański ksiądz, kompozytor i etnomuzykolog Stephan Mbunga przekonywał w 1963 roku, że pentatonika jest czymś wspólnym dla wszystkich kultur⁶⁵; z kolei duński badacz chorałów Finn Egeland Hansen napisał w 1979 roku książkę, w której dowodzi, że chorał gregoriański był pierwotnie pentatoniczny⁶⁶.



Ilustracja 3. Model pentatoniczny Hermana Reichenbacha

Źródło: H. Reichenbach, *Formenlehre der Musik*, Wolfenbüttel 1929, s. 31.

Należy pamiętać zatem, że Reichenbach nie był niedouczonego muzykologiem z bujną wyobraźnią, ale poważnym badaczem⁶⁷, którego praca pozwala nam zrozumieć, dlaczego połączenie muzyki dawnej i muzykologii porównawczej tak fascynowało muzyków i badaczy z pierwszej połowy ubiegłego wieku. Wielu badaczy było aktywnych w obydwu dyscyplinach: Marius Schneider i Klaus Wachsmann zaczęli jako mediewiści. Również Heinrich Husmann był aktywny na obydwu polach⁶⁸. Do grona uczniów Jacquesa Handschina można zaliczyć

⁶⁴ J. Day-O'Connell, *Pentatonic*, Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-c-0000021263> (dostęp: 7.06.2012). Na temat uniwersaliów muzyki zob. J. Chailley, *Formation et transformation du langage musical*, Paris 1955, s. 11–28; B. Nettl, *The Study of Ethnomusicology...*, s. 42–49.

⁶⁵ S.B.G. Mbunga, *Church Law and Bantu Music: Ecclesiastical Documents and Law on Sacred Music as Applied to Bantu Music*, Schöneck-Beckenried 1963, s. 19–20.

⁶⁶ F.H. Egeland, *The Grammar of Gregorian Tonality: An Investigation Based on the Repertory in Codex H 159, Montpellier*, 2 tomy, Copenhagen 1979. Chciałbym podziękować Peterowi Jeffery'emu za ten przypis.

⁶⁷ Reichenbach i jego brat, filozof Hans Reichenbach, byli przyjaciółmi Theodora W. Adorno i Waltera Benjamina i pojawiają się w ich korespondencji — T.W. Adorno, W. Benjamin, *The Complete Correspondence, 1928–1940*, Cambridge, MA 2001, s. 204–205.

⁶⁸ M. Schneider napisał dysertację zatytułowaną *Die Ars nova des 14. Jahrhunderts*, którą opublikowało związane z *Jugendmusikbewegung* wydawnictwo Kallmeyer/Möseler (Wolfenbüttel 1930). Wybitna dysertacja Wachsmanna, zatytułowana *Untersuchungen zum vorgregorianischen Gesang* (1935), skupiała się na źródłach skal kościelnych. Husmann z kolei publikował artykuły o skalach

również mediewistę Jacquesa Handschina, mimo że w dziedzinie etnomuzykologii publikował niewiele. Jego poglądy zostały jednak ukształtowane w trakcie studiów u Hornbostela w Berlinie⁶⁹. Wszyscy ci badacze chcieli dotrzeć do źródeł muzyki, co w naturalny sposób łączyło się z poszukiwaniem autentyzmu w wykonaniach muzyki dawnej i odrzuceniem wszelkich hybrydowych form muzycznych. Jest zatem całkowicie logiczne, że Rietzsch zastosował metody badawcze typowe dla muzyki dawnej, aby podjąć próbę wytłumaczenia swoich obserwacji etnomuzykologicznych.

Kiedy Kubik prowadził swoje badania w latach sześćdziesiątych, idee te nie były traktowane poważnie, był więc w stanie obserwować afrykański śpiew wielogłosowy bez obciążeń muzykologii porównawczej. Zobaczmy teraz, jak wiedza Rietzscha o muzyce dawnej stanęła u podstaw reform, które wprowadził w muzyce kościelnej w Kyimbila.

„Afrykańska” muzyka kościelna Rietzscha

Mimo że Rietzsch poczynił istotne obserwacje etnomuzykologiczne, to głównym przedmiotem jego zainteresowania było stworzenie muzyki kościelnej, która wpasowałaby się w system tonalny Wanyakyusa, zgodnie z cytowanymi wcześniej sugestiami Hornbostela. Już w swoim pierwszym liście do Bauderta pisze:

Pisałem Ci już, że tutejsze ludy nie są w stanie śpiewać melodii w ich obecnych europejskich formach, gdyż nie potrafią rozpoznać kroków półtonowych, a co dopiero ich śpiewać. Z tego powodu melodie, których zwykle używamy, nie powinny mieć tu zastosowania w kościelnym śpiewie⁷⁰.

Podobnie w liście z 8 września 1935 roku do Heinitza:

Dla tutejszych czarnych harmonia dur-moll jest całkowicie niemożliwa do zaśpiewania, szczególnie w okolicy, gdzie Banyakyusa potrafią śpiewać tylko melodie pentatoniczne. Każdą melodię niepentatoniczną przekształcają stopniowo w pentatonikę... Dźwiękowe wypadki są tu niuniknione⁷¹.

W rezultacie miejscowi śpiewacy stopniowo dostosowali melodie do swojej skali i stroju. Misjonarze przed Rietzschem zwykle nie zauważali odmiennego systemu tonalnego i — szczególnie na początku XX wieku — zdarzało im się nazy-

afrykańskich i muzyce Marimba na początku swojej kariery. Zob. H.H. Eggebrecht, D. Hiley, P. Potter, *Heinrich Husmann*, Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013606?rskey=CwG1HI&result=90> (dostęp: 7.06.2012).

⁶⁹ Zob. A.M. Busse Berger, *op. cit.*, rozdz. 1, s. 293–307.

⁷⁰ UA, Personalakte Franz Ferdinand Rietzsch, list Rietzscha do Bauderta, 10 sierpnia–12 września 1932, s. 14, 19, 29 i 35.

⁷¹ Personalakte Franz Ferdinand Rietzsch, list Rietzscha do Heinitza, 8 września 1935.

wać Afrykanów „niemuzykalnymi”⁷². Jeden z członków chóru powiedział nawet Rietzschowi, że poprzedni dyrygent stwierdził, że Wanyakusa są niemuzykalni, przez co najzdolniejsi śpiewacy z Kyimbili zaczęli bojkotować chór.

Jaki wybór miał zatem Rietzsch? Kiedy dotarł do Kyimbili, chór śpiewał hymny luterzańskie i morawskie oraz pieśni Sankeya. O ile Rietzsch uwielbiał stare chorały i — jak się przekonamy — starał się je przekształcić tak, aby pasowały do systemu tonalnego Nyakusa, szczerze nie cierpiał hymnów Sankeya. Miał zresztą przeciwko nim rozsądne argumenty. Hymny te są ściśle związane z systemem sol-fa, który opiera się na zachodnim systemie tonalnym. W rezultacie wykonywana w ten sposób muzyka brzmi fałszywie i — co więcej — burzy pentatoniczny system tonalny Nyakusa. Harmonizacja z tonicznym sol-fa kończy się „najbardziej nędznymi i ubogimi europejskimi harmoniami (istnieją tak naprawdę tylko dwie, z których obie można znaleźć na jakimkolwiek akordeonie)”⁷³. Rietzsch opisuje powszechną praktykę rozpoczynania każdej próby chóru od śpiewania skali durowej, „której tutejsi nie potrafią zaśpiewać i która zawsze brzmi fałszywie”⁷⁴. Następnie Rietzsch poprosił chór o zaśpiewanie skali pentatonicznej, ale usłyszał tylko śmiech. Hymny Sankeya zawierają ogromną liczbę modulacji, które są kompletnie obce ludowi Wanyakusa⁷⁵. Rietzsch krytykuje również prosty rytm, sentymentalne melodie i kiepski tekst, który zawsze opowiada o osobistym zbawieniu i nigdy nie wpasowuje się w rytm i intonację języka Nyakusa⁷⁶. Możliwe, że wyczulił go na to Hornbostel, który krytykował misjonarzy za ignorowanie rytmu i intonacji języków afrykańskich w tłumaczeniach. Niechęć Rietzscha do hymnów Sankeya jest tak intensywna, że stwierdza on nawet, że śpiewanie ich może „prowadzić do upadku moralnego”:

W Rutenganio, gdzie pieśni Sankeya są najbardziej popularne, dwóch dyrygentów chóru upadło moralnie [*sind in sittlicher Hinsichtgefallen*]. Wiem, że w jednym przypadku nastąpiło to natychmiast po próbie⁷⁷.

Co chce zatem wprowadzić Rietzsch? Jak mogliśmy zauważyć wcześniej, wielu badaczy uważało, że istnieją silne dowody na to, że zarówno muzyka afrykańska, jak i średniowieczna opierają się na pentatonice i skalach kościelnych. Nic więc dziwnego, że Rietzsch, ze swoim zaangażowaniem w *Singbewegung* i muzykę dawną, starał się tworzyć aranżacje chorałów reformacyjnych w systemie pentatonicznym. Natychmiast zauważył on, że pisanie na trzy głosy jest niemożliwe bez równoległych kwint i prosi swoją siostrę, aby poszukała rozwiązań

⁷² W. Kornder, *op. cit.*, s. 63, 182–184.

⁷³ Personalakte Franz Ferdinand Rietzsch, list Rietzscha do Bauderta, 10 sierpnia 1932, s. 19.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 17.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 26.

⁷⁶ *Ibidem*, s. 22, 24–25.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 25.

we wczesnych utworach polifonicznych: „Przykłady wczesnej polifonii mogą prowadzić mnie w dobrym kierunku”⁷⁸. Pisał:

Uważam, że nasze stare pieśni naprawdę doskonale nadają się dla czarnych. To nie wszystko, jestem coraz bardziej przekonany, że jedynym słusznym sposobem na przysłużenie się tym kongregacjom jest wprowadzenie starych chorałów reformacyjnych⁷⁹.

W jego spuściznie znalazłam kilka aranżacji luterzańskich chorałów. Spójrzmy na aranżację *Nun bitten wir den heiligen Geist*.

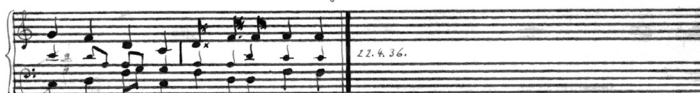
Nun bitten wir den heiligen Geist.



1. A-tu-nsu-me-ge Mbe-po Mwi-ke-mo, a-tu-pe-le-le u-lwi-ti-ko;
2. U-li lu-mu-li, u-tu-mu-li-ke, u-tu-mma-ni-sye Je-su mwe-ne;
3. U-li lu-ga-no, u-tu-ga-ne-ge, tu-ni-nge nu-swe u-lu-ga-no
4. U-li nsu-bi-si mba-tu-lwe, bo-sa, tu-nga-ti-la-ga i-fi-lu-gu;



1. lo lu-tu-ba-ti-le na mbu-swe bwi-tu, bo tu-ku-ko-to-ka
2. tu-je mmyake u-swe, mu Mpo-ki gwitu, jo a-tu-go-mo-li-le
3. lwa ku-ga-na-ni-la ni-mbo-mbo syo-sa, tu-ma-na-ni-le-ge
4. tu-nga-je-ta-nga-mo na mbu-swe bwi-tu, bo u-ndu-gu i-ku-
mba-pi-tye lo-sa



1. nki-su mu-no, tu-pa-ki-sye-ge!
2. ku kwa ta-ta, tu-pa-ki-sye-ge!
3. ndu-te-nga-no, tu-pa-ki-sye-ge!
4. tu-bu-li-la, tu-pa-ki-sye-ge!

1. Atunsumege Mbepo Mwikemo,
atupelele ulwitiko;
lo lutubatile na mbufwe bwitu,
bo tukukotoka nkisu muno, tupakisyeye!
2. Uli lumli, utumulike,
utummarisyeye Jesu mwene;
tuje mmyake uswe, mu Mpoke gwitu,
jo atugomolile ku kwa tata, tupakisyeye!
3. Uli lugano, utuganege,
tuninge nuswe ulugano
lwa kuganila nimbombo syosa,
tumatanilege ndutengano, tupakisyeye!
4. Uli nsubisi mbutowe bosa,
tungatilaga ifilugu;
tungajetangamo na mbufwe bwitu, ndulupetye losa
bo undugu ikutubulila, tupakisyeye! 22.4.36.

Ilustracja 4. *Nun bitten wir den heiligen Geist* w języku Kinyakusa

Źródło: zbiory Franza Rietzscha.

⁷⁸ Personalakte Franz Ferdinand Rietzsch, list Rietzscha do siostry, 23 kwietnia 1936, s. 6.

⁷⁹ Personalakte Franz Ferdinand Rietzsch, list Rietzscha do Bauderta, 10 sierpnia–12 września 1932, s. 21. Zob. także F. Rietzsch, *Diesets und jenseits von Dur und Moll...*, s. 72, w którym to tekście zarysowuje paralelę między wczesną polifonią zachodnią a afrykańską. Dalej pisze w typowym duchu *Singbewegung*: „Podobnie zresztą jest w Europie: stare pieśni tego rodzaju przywracane są do życia za sprawą *Singemeinden* i innych tego typu działań” — Personalakte Franz Ferdinand Rietzsch, list Rietzscha do Bauderta, 10 sierpnia–12 września 1932, s. 21.

Używa tam skali pentatonicznej, którą dostrzegł w muzyce wokalne Nyakyusa. Melodia chorału oparta jest na trzeciej skali Rietzscha (lidyjskiej), a skala pentatoniczna składa się z dźwięków f'd''c''a'g'f'. Aranżacja ta jest podobna do innej tego samego chorału, która znajduje się w piętnastowiecznym śpiewniku Glogauer Liederbuch. Rietzsch prawdopodobnie znał ten zbiór za sprawą *Singbewegung*, choć aranżacja z Glogau jest o wiele bardziej skomplikowana⁸⁰. Porównajmy teraz wspomnianą aranżację z utworem *Missa Baba Yetu*, skomponowanym przez Stephana Mbungę w 1959 roku⁸¹.

Kwa fusaha (M.M. ♩ = 208)

V. 1. U - tu - ku - fu kwa Ba - ba mbi - ngu - ni
 2. Twa - ku - si - fu na twa - ku - a - bu - du
 3. U - tu - ku - fu kwa Mwa - na wa pe - kee
 4. U - li - ye - mtu - ma ku - tu - ta - fu - ta si - si,
 5. U - tu - ku - fu kwa Roho Mta - ka - ti - fu
 6. A - tu - ja - li - a - ye u - zi - ma wa - ko, Ba - ba,

W. 1-6. Na ___ a - ma - ni kwa wa - tu du - ni - a - nil

Mwisho: V. A - mi na, W. A - mi - na, A - mi na.

Ilustracja 5. S. Mbunga, *Missa Baba Yetu* (w języku Kiswahili), opublikowane przez misję w Peramiho, Tanganika 1959

Źródło: zbiory Franza Rietzscha.

Chociaż Mbunga używa tych samych dźwięków skali pentatonicznej co Rietzsch, jego utwór brzmi zupełnie inaczej. Głosy Mbungi przemieszczają się w ściśle równoległych kwartach z tercjami pomiędzy; bas Rietzscha unika ruchu równoległego z sopranem i gdziekolwiek to możliwe, trzyma się wzorców modalnych. Innymi słowy, Rietzsch albo nie rozumiał, że ruch równoległy jest jedną z cech, które definiują muzykę Nyakyusa, albo celowo to zignorował. Jego celem było raczej przekonanie miejscowej ludności, że późnośredniowieczna polifonia dobrze wpisuje się w ich system tonalny.

Śpiewacy Rietzscha nie zawsze podzielali entuzjazm dla jego „afrykańskiej” muzyki. Członkowie chóru nie lubili go ani jego muzyki i odmawiali udziału

⁸⁰ Za ten przypis chciałabym podziękować Reinhardowi Strohmowi. Aranżacja z tekstem *Nubitten wir den heiligen Geist* pojawiła się w „Das Erbedeutscher Musik”, t. 8, nr 123.

⁸¹ Więcej informacji o Mbunga można znaleźć w: W. Kornder, *op. cit.*, s. 174–175. Mbunga studiował przez jeden semestr etnomuzykologię z Mariusem Schneiderem w Kolonii.

w kolejnych próbach i występach chóru. Niechęć ta przerodziła się wręcz w prawdziwy chóralny bunt skupiony wokół trzech kwestii:

1. kilku miejscowych śpiewaków twierdziło, że Rietzsch zabronił śpiewania hymnów Sankeya (o ile prawdą jest, że ich nienawidził, to konsekwentnie utrzymuje, że nigdy ich nie zabronił);

2. niektórzy członkowie chóru oskarżyli go o pozbawianie ich „białej muzyki i białej notacji” — Rietzsch chciał, aby śpiewali tylko „czarną muzykę”;

3. niektórzy ze starszych śpiewaków kojarzyli muzykę Nyakyusa z pogańskimi tańcami i obyczajami, które uważali za zagrożenie dla chrześcijaństwa.

Rietzsch nie znalazł poparcia dla swoich reform muzyki kościelnej również wśród innych misjonarzy. Jego kolega, Ferdinand Jansa, opisał później całą historię. Przyznał, że aż do przybycia Rietzscha nikt nie zauważył, że Wanyakyusa mają inny system tonalny, i że nie przeszkadza im śpiew, który zachodni goście uważali za fałszywy. Nie podzielał niechęci Rietzscha do hymnów Sankeya i nie chciał, aby Afrykanie śpiewali własną muzykę ludową, gdyż była ona związana z pogańskimi rytuałami⁸².

Najciekawsze w reakcji zarówno Europejczyków, jak i Afrykańczyków jest jednak to, że Rietzsch zdołał przekonać nie tylko siebie, ale i wszystkich innych do tego, że wprowadzał do obiegu prawdziwą muzykę Nyakyusa. Ani żadna czarna, ani żadna biała osoba nie wspomniała o tym, że jego aranżacje brzmią zupełnie inaczej niż miejscowa muzyka. Tak pisze w liście do Bauderta, omawiając sytuację, w której chór odmówił wykonania jego aranżacji:

czarni, a szczególnie chrześcijanie, patrzą na swoją własną muzykę z pogardą. Wychowanki chrześcijanie uważają swoją własną muzykę ludową za niewykształconą, a przez to godną pogardy. Przeraza mnie to i smuci, bo w rezultacie ulegają zniszczeniu cenne skarby kultury ludowej⁸³.

Starszeństwo kościelne miało na temat odrzucenia tych hymnów podobną opinię jak biali misjonarze. Rietzsch pisze, że członkowie chóru „mieli negatywny stosunek do hymnów głównie dlatego, że praktycznie od samego początku odrzucili je Europejczycy”⁸⁴.

Dlaczego członkowie chóru zareagowali na aranżacje Rietzscha tak żywiołowo? Mogli oczywiście uważać, że jego muzyka nie brzmi jak ich własna. Wydaje się jednak, że istotną rolę odegrało ich przywiązanie do hymnów Sankeya z ich prostym językiem harmonicznym. W rezultacie chóralnej rewolty Rietzsch musiał zarzucić swoje reformy w muzyce kościelnej i został przeniesiony do sąsiedzkiej kongregacji — Rutengano, gdzie pracował głównie jako misjonarz. To jednak nie koniec tej historii.

⁸² UA, *Erinnerungen des Missionars Alexander Ferdinand Jansa* (1868–1957), maszynopis (1987/88) za oryginałem pisanym ręcznie (około 1945–1950, tutaj: 1949), s. 239–241.

⁸³ Personalakte Franz Ferdinand Rietzsch, list Rietzscha do Bauderta, 10 sierpnia 1932, s. 38.

⁸⁴ Personalakte Franz Ferdinand Rietzsch, list Rietzscha do Bauderta, 16 lutego 1933, s. 11.

W liście do siostry z 23 września 1935 roku Rietzsch pisze, że kupił cały komplet fletów prostych na wyprzedaży Bärenreitera. Nauczył swoich służących grać na flecie i czytać nuty — z dumą donosi, że nauka poszła im błyskawicznie⁸⁵. Oczywiście na początku służba chciała grać tylko hymny Sankeya, ale kiedy odmówił, z przyjemnością grali jego aranżacje reformacyjnych chorałów na trzy głosy.

Rietzsch wyznał siostrze, że jeden z nauczycieli swahili w miejscowej szkole, miłośnik Sankeya i tonicznego systemu sol-fa, przyszedł do jego domu zapytać o dochodzące z niego hałasy. Rietzsch pokazał mu, że wszyscy jego służący nauczyli się czytać nuty. Nauczyciel wyraził zaskoczenie, bo myślał, że notacja muzyczna jest za trudna dla Afrykańczyków⁸⁶. Błagał Rietzscha, aby nauczył jego syna notacji, a nawet udzielał lekcji notacji w szkole, ten jednak odmówił. Zabrał za to swoje trio flecistów w trasę koncertową — ich występy spotkały się z pozytywnym przyjęciem w całym regionie Nyassa. Następnie starszeństwo Nyakyusa wysłało Rietzschowi list przepraszający za ich wcześniejsze zachowanie, a biskup Gemuseus poprosił go, aby wrócił do pracy z chórem. On sam nie widział już jednak przyszłości dla swojej muzycznej działalności. Nigdy nie odmówił wprost biskupowi, zawsze jednak znajdował wymówkę, kiedy tamten prosił go o zaplanowanie próby chóru.

Rietzsch nie był jedynym misjonarzem, którego rozczarowała służba w misji Kościoła braci morawskich pod koniec lat trzydziestych. Przewodniczący Kościoła braci morawskich na wyżynach południowych, Walter Marx, również poprosił o wcześniejszy powrót do domu i jasno dał do zrozumienia, że nie jest pewien, czy Kościół powinien kontynuować swoją pracę w tym regionie⁸⁷. Wydaje się, że wielu młodszych misjonarzy zgodziłoby się ze słowami Rietzscha z listu z 19 stycznia 1936 roku:

I nie byliśmy już zadowoleni ze śpiewu w kościele. Dlatego naskakujemy na czarnych i mówimy im, że muszą śpiewać lepiej. Ćwiczymy z nimi, a nawet pokazujemy systemy notacji, tak jak ja to robiłem. A czarni zupełnie nie są w stanie zrozumieć, czego od nich chcemy, szczególnie, że instynktownie wyczuwają, że sami tego nie robimy. Na wielu obszarach, ale szczególnie w obszarze muzyki kościelnej, my, misjonarze, przypominamy jakieś towarzystwo charytatywne... Z wysokiej wieży uczymy „biednych” czarnych rozmaitych rzeczy, które mają być dla nich dobre, których oni również chcą i które akceptują. A czarni, ku naszej ogromnej irytacji, wszystko marnotrawią — zupełnie jak biedak w domu, któremu dać jałmużnę⁸⁸.

⁸⁵ Personalakte Franz Ferdinand Rietzsch, list Rietzscha do Marianne, 23 września 1935, s. 5. Rietzsch wspomina, że nauczyli się czytać nuty w pół roku — tyle samo, ile zwykle zajmuje nauka tonalnego systemu sol-fa.

⁸⁶ W trakcie rozmowy, którą odbyłam 12 lipca 2011 roku z wielebnym Amoni Mwambande, emerytowanym sekretarzem południowej prowincji ds. muzyki Kościoła braci morawskich, wyjaśnił mi on, że afrykańskim uczniom dużo łatwiej przychodzi nauka tonalnego systemu sol-fa niż zapisu nutowego.

⁸⁷ Świetne omówienie możemy znaleźć w: W. Kornder, *op. cit.*, s. 120–125.

⁸⁸ Personalakte Franz Ferdinand Rietzsch, list Rietzscha do siostry, 19 stycznia 1936, s. 3. Podobnie dyrektor ośrodka kształcenia nauczycieli w Rungwe, Joseph Busse, jest również zaniepokojony

Jak więc spędził swoje ostatnie lata? Rietzsch od początku swojego pobytu nagrywał lokalną muzykę wokalną i instrumentalną; następnie intensywnie pracował nad jej zapisem i analizą. Udało mi się odnaleźć i opublikować te nagrania (znajdują się teraz w Berlin Phonogramm Archiv). Składają się na nie pieśni religijne tworzone przez miejscową ludność oraz nieco utworów na irimba; są to najwcześniejsze nagrania muzyki Nyakyusa. W swoich listach Rietzsch podchodzi do tych wykonań z ogromnym entuzjazmem⁸⁹. W liście do siostry z 27 kwietnia 1936 roku wspomina, że skontaktował się ze swoim dawnym nauczycielem z Uniwersytetu Hamburskiego, Heinitzem, i poprosił go o pomoc w publikacji swoich nagrań. Ten odpowiedział jednak, że nie wydają mu się one interesujące, ponieważ daje się w nich odnaleźć wpływy europejskie⁹⁰. Rietzsch nie zgadzał się z tą oceną i w błogiej nieświadomości sytuacji politycznej w Niemczech rozważał wysłanie nagrań do żydowskich muzykologów Hornbostela i Lachmanna, którzy zostali zmuszeni do opuszczenia swoich stanowisk i emigracji w 1933 roku.

Ważne pytanie brzmi: dlaczego Rietzsch nigdy nie próbował włączyć pieśni religijnych w porządek mszy? Są dwie możliwe odpowiedzi. Pierwsza jest taka, że przez swoje związki z *Singbewegung* mógł uważać, że msza wymaga formalnych chorałów historycznie związanych z historią Kościoła protestanckiego. Bruno Gutman (1876–1966) z Leipziger Mission, który pracował z ludem Chagga u stóp Kilimandżaro i który był dla Rietzscha wielkim autorytetem, podjął na początku XX wieku działania propagujące lokalny taniec i muzykę. Po I wojnie światowej wpływy *Singbewegung* sprawiły jednak, że zmienił zdanie — przekonywał, że ewangelia i chorały luterzańskie są z sobą nierozzerwalnie związane⁹¹, i przetłumaczył większość luterzańskich chorałów na język chagga, w którym są śpiewane do dziś⁹². Druga możliwość jest taka, że Rietzsch nigdy nie próbował wprowadzić popularnych pieśni, ponieważ wiedział, że spotkałoby się to ze sprzeciwem

jony uczuciem kulturowej wyższości, które okazują czarni przywódcy wykształceni przez morawskich misjonarzy — W. Kornder, *op. cit.*, s. 121–122.

⁸⁹ Personalakte Franz Ferdinand Rietzsch, list Rietzscha do siostry, 11 listopada 1932, s. 5–7 i 10. Rietzsch uważa, że byłaby to świetna *Gloria*.

⁹⁰ Personalakte Franz Ferdinand Rietzsch, list Rietzscha do siostry, 27 kwietnia 1936. Po wojnie nagrania wciąż znajdowały się na wydziale muzykologii Uniwersytetu Hamburskiego, ale potem ślad się urywa. Dziękuję Albrechtowi Schneiderowi za tę informację.

⁹¹ W. Kornder, *op. cit.*, s. 76–78.

⁹² 3 lipca 2011 roku brałam udział w luterńskiej mszy w Marangu, na której śpiewano wiele fragmentów w tłumaczeniu Gutmanna. Jeden z członków kongregacji, prof. Athanasius Mphuru, powiedział mi, że bardzo go martwi, że język chagga wymiera, jest bowiem dużo bogatszy od swahili. Szczególnie martwi go, że młode pokolenie nie będzie już w stanie zrozumieć tłumaczeń chorałów i Nowego Testamentu autorstwa Gutmanna. Jak powiedział, Gutmann był „największym poetą chagga”. Por. E. Jäschke, *Bruno Gutmann: His Life, His Thoughts, His Work. An Early Attempt at a Theology in an African Context*, Erlangen 1985. Poparcie Gutmanna dla chorałów luterzańskich w języku chagga opisano w: B. Gutmann, *Der Choral in der Dschaggagemeinde*, [w:] *Das Dschaggaland und seine Christen*, Leipzig 1925, s. 141–147.

białych misjonarzy i starszeństwa kościelnego. W jednym z ostatnich listów do siostry z roku 1938 pisze: „faktem jest, że misjonarze odrzucają obecność pieśni ludowych w mszy i że przy ich oświeconych pietystycznych poglądach nigdy się to nie zmieni”⁹³.

Rietzsch miał wrócić do Niemiec w 1939 roku, ale nim on i jego rodzina zdążyli wsiąść na pokład statku, wybuchła wojna, a on sam został internowany przez Brytyjczyków. Jego pokaźna kolekcja instrumentów została skonfiskowana i do dziś nie wiemy, gdzie się znajduje⁹⁴. Jemu oraz innym misjonarzom Kościoła braci morawskich pozwolono wrócić do Niemiec pod koniec 1939 roku. Po powrocie był już zbyt stary, aby zostać wcielonym do armii, musiał więc znaleźć pracę jako pastor luterański. Kościół braci morawskich uznał, że — pomimo wielokrotnych prośb Rietzsch — nie może go już zatrudnić. Trudno określić, co stało za ich odmową. Mogła mieć ona związek z tym, że Rietzsch — wbrew życzeniom Bauderta — dołączył do NSDAP⁹⁵. To samo zrobiło jednak kilku jego współpracowników, których nie pozbawiono pracy. Kiedy w 1942 roku znów poprosił Kościół braci morawskich o przywrócenie do posługi, trzech jego współpracowników z Afryki (Theodora Tietzena, biskupa Oskara Gemuseusa i Waltera Marxa) poproszono o napisanie listów na jego temat⁹⁶. Wszyscy trzej opisują go jako człowieka całkowicie uczciwego i przyzwoitego, jednak niezbyt wprawnego w kontaktach międzyludzkich. Marx zaznacza, że Rietzsch jest w głębi serca bardziej luteraninem niż bratem morawskim⁹⁷. W połączeniu z faktem, że w przeciwieństwie do większości swoich kolegów nie pochodził ze starej morawskiej rodziny, mogło być to ostateczną przyczyną jego usunięcia ze wspólnoty.

Wojnę spędził w Spremberg w Saksonii jako pastor luterański. Po wojnie prowadził kongregacje w dwóch innych małych saksońskich miasteczkach: Tschirla i Rochlitz. Zmarł w 1979 roku.

Nie jest chyba zaskakujące, że Rietzsch nie pozostał w kontakcie z kolegami z Kościoła braci morawskich. Jednocześnie jednak jego przyjaźń z różnymi członkami *Singwebeung*, w szczególności Amelnem, Marenholzem i szwajcarskim teologiem i historykiem muzyki kościelnej Markusem Jenny, kwitła zarówno w trakcie, jak i po wojnie. Regularnie wysyłali mu do Niemiec Wschodnich

⁹³ Personalakte Franz Ferdinand Rietzsch, list Rietzsch do siostry, 10 listopada 1938, s. 1. Również w swoim liście do siostry z 11 maja 1932 roku (s. 16), pisze, że starszyzna kościelna byłaby temu przeciwna. Jednak na początku swojego pobytu wciąż przekonuje, że należy starać się odtworzyć styl ich muzyki ludowej.

⁹⁴ Rozmowa z Elisabeth Rietzsch, 22 września 2011.

⁹⁵ Personalakte Franz Ferdinand Rietzsch, list Rietzsch do Bauderta, 17 lutego 1936 oraz list od Bauderta do Rietzsch, 7 kwietnia 1936.

⁹⁶ Marx napisał do dyrektora misji, Vogta, 27 stycznia 1942; Gemuseus — 29 stycznia 1942; Tietzen — 30 stycznia 1942.

⁹⁷ Personalakte Franz Ferdinand Rietzsch, poufny list Marxa do Bauderta, 24 grudnia 1936.

żywność oraz książki naukowe; przyjeżdżali też z wizytami. Rietzsch nigdy nie próbował jednak wrócić do swojej pracy naukowej.

Doświadczenia Rietzscha pokazują, że wielu misjonarzy znajdowało się pod głębokim wpływem Hornbostela. Nie wątpię, że podobne historie można opowiedzieć o innych misjonarzach z innych części świata. Archiwa misyjne rzadko przyciągają uwagę muzykologów, jednak ich potencjał badawczy jest ogromny. Historie te muszą zostać opowiedziane, ponieważ najprawdopodobniej zmienią lub udoskonalą nasze rozumienie interakcji między kulturami rdzennymi i zachodnimi. Jednocześnie wydaje mi się, że historia Rietzscha rzuca nowe światło na historię naszej dyscypliny. Najbardziej uderzające jest, że na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych dochodzi do przecięcia trzech niezwiązanych z sobą światów: świata twórców muzykologii porównawczej, świata międzywojennych misjonarzy protestanckich oraz świata badaczy i muzyków pracujących z wczesną muzyką europejską. Rietzsch zaadaptował badania Hornbostela, które choć wydają się dziś przestarzałe, były w swoim czasie istotne. Następnie prowadził badania w trakcie działalności misjonarskiej. Co najważniejsze, krytyka Hornbostela stała się etnograficzną inspiracją dla jego koncepcji protestanckiej posługi dla ludu Wanyakyusa, na który chciał wpływać i który chciał nawrócić. Podobnie dążenia ruchu *Singbewegung* pokrywały się na wielu, nie do końca zbadanych, płaszczyznach z celami muzykologii porównawczej tamtego czasu: poszukiwanie źródeł muzyki, strach przed stratą, romantyczna nostalgia za zaginioną przeszłością i obawa, że muzyka hybrydowa (czy to afro-europejska, czy muzyka dawna grana zbyt współcześnie) będzie pozbawiona autentyzmu. Kariera Rietzscha pozwala te częściowo ukryte związki wydobyć na światło dzienne.

*Z języka angielskiego przełożyła
Agata Klichowska*