

SINGEN UND MUSIZIEREN IM GOTTESDIENST

Dwumiesięcznik „Singen und Musizieren im Gottesdienst” (Śpiewanie i muzykowanie w ramach służby Bożej) jest periodykiem poświęconym muzyce i liturgii, redagowanym i wydawanym przez Katolickie Stowarzyszenie Muzyki Kościelnej Szwajcarii. Czasopismo powołane do życia w 1875 r. w opactwie St. Gallen, jako „Der Chorwächter” (Strażnik chóralny), podniesiono na początku II połowy XX w. do rangi oficjalnego pisma muzyczno-liturgicznego niemieckojęzycznej części Szwajcarii. Wtedy też zmieniono jego nazwę na „Katholische Kirchenmusik” (Katolicka Muzyka Kościelna). W 1989 r. periodykiem zajęła się nowa redakcja, która wprowadziła w nim pewne zmiany. Od strony merytorycznej zachowano początkowe założenie, którym był „apostolat w zakresie muzyki kościelnej”, rozumiejąc go jako propagowanie kierunków, które w tym zakresie wyznaczył Sobór Watykański II. W 1991 r. po raz kolejny zmieniono tytuł czasopisma na aktualnie stosowany, czyli „Singen und Musizieren im Gottesdienst” oraz szatę graficzną. Roland Bisegger wyjaśnia znaczenie nowego tytułu podając, że: muzyka w liturgii nie może się izolować w odniesieniu do kultury śpiewu i muzykowania dokonujących się poza murami świątyni; służba muzyczna powinna ogarnąć całe zgromadzenie liturgiczne; w tchnieniu śpiewu i brzmieniu instrumentów muzycznych powinien być wyczuwany Duch Święty; śpiewanie i muzykowanie w ramach służby Bożej powinno poszukiwać nowych możliwości wokalnego oraz instrumentalnego wyrażania rytów i liturgii Kościoła katolickiego; uwolnienie się ze skostniałych przepisów (rubryk) ma prowadzić do opiewania cudu stworzenia i wyrażania naszego dziecięstwa Bożego z pełną fantazją; jednym z istotnych celów działalności na polu muzyki w ramach służby Bożej powinna być ekumeniczna wymiana doświadczeń. O ile przed 122 laty (1897 r.) pismo nastawione było na to, by czuwać nad rozwojem muzyki dokonywanym w oparciu o ideały cecylianismu, a tytuł „Katolicka Muzyka Kościelna” wyrażał również pewne zacieśnienie, o tyle aktualna nazwa pragnie podkreślić kreatywną stronę ludzkiej modlitwy, która może przyjąć formę różnorodnych wypowiedzi muzycznych.

Na tytułowych stronach zeszytów z roku 1997 umieszczono linoryty niderlandzkiego artysty Weila Mertensa objęte wspólnym tytułem *Kerkmuziek* (muzyka kościelna).

W numerze 1/97 Thomas Egloff, dyrektor Instytutu Liturgicznego w Zurichu, podejmuje problematykę niewykorzystanych możliwości kształtowania liturgii eucharystycznej w oparciu o wskazania *Vaticanum II* i repertuar przygotowywanego modlitewnika dla niemieckojęzycznej Szwajcarii (*Spielräume des Feierns*, s. 3–7). We Mszy św. należałoby, jego zdaniem, zwrócić większą uwagę na takie elementy jak: wspomnienie chrztu św. w miejsce aktu pokutnego (*Asperges*), wprowadzenie posługi kantora, dowartościowanie psalmu responsoryjnego, jako istotnego elementu Liturgii słowa, stosowanie procesji z ewangeliarzem przy śpiewie *Alleluja*,

udział wiernych w modlitwie eucharystycznej poprzez aklamacje o motywach dziękczynnych, Komunia wiernych pod dwiema postaciami, dziękczynienie po Komunii św., zwiększenie możliwości w wyrażaniu treści liturgicznych przez słowo, muzykę i ruch. W odniesieniu do nabożeństw Słowa Bożego sprawowanych bez udziału kapłana, autor proponuje korzystanie z tzw. *Kirchenmusikalische Feierstunde*, czyli z uroczystych godzin modlitewnych ukształtowanych muzycznie. T. Egloff zachęca również do korzystania z możliwości jakie stwarza Liturgia godzin, zwłaszcza *Laudes* i *Vespere*, a także liturgia sakramentów i ryty benedykcji.

Anton i Heidi Pomella, omawiając śpiewy na uroczystość I-szej Komunii św. (*Was singen zur Erstkommunion?*, s. 10–11), podkreślają, że należy uczyć takiego repertuaru, który będzie przydatny dla całego zgromadzenia liturgicznego, i który dzieci będą w stanie zaakceptować także w wieku dojrzałym. Stąd tekst nie może być infantylny, a muzyka nie powinna stanowić splotu daleko idących uproszczeń. W ten sposób bowiem śpiew nie staje się bardziej odpowiedni dla dzieci. Dzieci mają być prowadzone do uczestnictwa w liturgii wspólnoty parafialnej. Pierwsza Komunia św. nie ma być wydarzeniem jednorazowym, lecz ma stanowić jeden z istotnych etapów wrastania dzieci w zgromadzenie liturgiczne.

W refleksji nad muzyką kościelną w świetle soborowej reformy liturgicznej Ruedi Keel przypomina trudności związane z wprowadzeniem odnowionej liturgii i wskazuje na zadania, jakie stają przed muzykami kościelnymi, śpiewakami, chórami i okręgowymi związkami cecyliąńskimi, które niejako z urzędu troszczą się o muzykę kościelną (*Kirchenmusik und Liturgiereform. Eine ungehaltene Laienpredigt*, s. 13–15). Wymienia trzy takie obszary, które mają pomóc w rozumieniu liturgii, jej wymogów i możliwości kształtowania. Pierwszy opatruje pojęciem liturgii jako oficjalnej, publicznej służby. Nie jest ona zatem wydarzeniem prywatnym, lecz służbą Bogu sprawowaną przez cały lud Boży. Dlatego istotnym elementem tej służby jest poprawny śpiew wszystkich zgromadzonych na liturgii. Powinien on być zgodny z wymogami tekstu i zapisu nutowego. Drugim spojrzeniem na liturgię jest rozumienie jej w kategoriach zabawy (*Spiel*), która jest swobodna, radosna, angażująca całego człowieka, ale też i wymagająca. Każda zabawa ma swoje reguły, swoje miejsce i swój czas, dlatego musi być odpowiednio przygotowana, przećwiczona. Podobnie jest i z liturgią, która nie może być improwizowana, składana „na gorąco”. Wreszcie liturgia powinna być uroczystym wyrazem wdzięczności, tym co wyrażają słowa: *gratias agimus tibi!*

W dalszej części pierwszego zeszytu François Commet prezentuje elektropneumatyczne organy uniwersalne zbudowane w Bernie przed 50-ciu laty (*50 Jahre Marianorgel Bern*, s. 15–18).

Na stronach 19–20 prowadzona jest publiczna dyskusja poświęcona wydaniu nowego modlitewnika, strony 21–23 informują o koncertach i kursach muzyki kościelnej, a od strony 23 do 30 zamieszczono kronikę wydarzeń.

Nadto periodyk omawia wydania nutowe i książkowe oraz prezentuje nowe organy.

W drugim zeszycie (2/97) biskup diecezji Gurk-Klagenfurt podejmuje refleksję nad odnowioną sztuką celebracji liturgicznej (*Eine erneuerte Ars celebrandi*, s. 52–54 oraz część druga w z. 3/97, s. 95–96). Oceniając pozytywnie zwiększone zaangażowanie wiernych w sprawowaną liturgię, autor ubolewa jednak nad tym, że: liturgia utraciła swój kształt (*Gestalt*) i przejrzystą formę oraz wymiar świętości. Słowo uzyskało wyraźną przewagę w liturgii nad milczeniem, obrazem, symbolem i muzyką. Ubolewać należy nad zanikiem piękna w liturgii, nad banalizacją jej sprawowania przez zerwanie więzi z kulturą. Jako wyjście z niekorzystnej sytuacji autor proponuje dialog z Biblią i pierwotnym Kościołem w perspektywie sprawowanych misterii, zwrócenie większej uwagi na Kościół wschodni, wzmożenie dialogu ze współczesną literaturą i sztuką, większą wrażliwość na piękno oraz wyważoną relację pomiędzy monotonią a spontanicznością.

Z okazji 200 rocznicy urodzin Franza Schuberta, sylwetkę i twórczość religijną kompozytora przedstawił Herbert Ulrich (*Franz Schubert. Zum 200. Geburtstag*, s. 54–57). Uwagę autora zajmują szczególnie msze łacińskie napisane przez Schuberta (jedną mszę skomponował do tekstu w języku niemieckim Philippa Neumanna). Pierwsze cztery powstały w latach 1814–1818, dwie późniejsze w latach 1819–1822 (*Msza As-dur*) i w roku śmierci kompozytora (1828; *Msza Es-dur*). Herbert Ulrich broni Schuberta przed zarzutem, że świadomie opuszczał w *Credo* swoich mszy słowa: *et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam*, dystansując się od Kościoła. Kompozytor — zdaniem autora artykułu — ma więcej różnic w stosunku do tekstu oryginalnego, np. sformułowanie *in remissionem peccatorum mortuorum*, czy dodawane słowo *Deo*. Nadto tekst Ulricha zawiera wykaz religijnych dzieł Schuberta (korekta do artykułu w zeszycie 3/97, s. 124).

Peter Schellert omawia wielogłosowe kompozycje do tekstów *ordinarium missae*, które stworzyli kompozytorzy szwajcarscy w XX w. (*Mehrstimmige Vertonung des Ordinarium Missae durch Schweizer Komponisten*, s. 58–65). Jest to piąta część z cyklu: *Die Messe in der Schweiz* (Msza w Szwajcarii), w której zamieszczony został katalog kompozycji mszalnych uporządkowany według daty urodzenia kompozytorów, poczynwszy od 1900 roku.

O zaangażowaniu kobiet w muzykę kościelną pisze Josy Ulrich (*Frauen im Dienst der Kirchenmusik*, s. 66–68). Udział kobiet w chórach kościelnych nie był życzeniem prawodawców (Instrukcja z 1903 roku). Encyklika *Musicae sacrae disciplina* (1955) zaledwie toleruje śpiew niewiast w scholach i chórach, a instrukcja *Musica sacra* (1967) zaleca, aby chóry mieszane, w których śpiewają kobiety, zajmowały miejsce poza prezbiterium. Prawodawca dopuszczał kobietę do służby muzyczno-liturgicznej tylko w sytuacjach wyjątkowej potrzeby. Praktyka muzykowania w Kościele wykazała jednak owocne współdziałanie mężczyzn i kobiet dla dobra liturgii.

Pieśń *Christus ist auferstanden* (Chrystus zmartwychpowstał), z projektowanego wydania nowego śpiewnika kościelnego dla Szwajcarii, omawia Herbert Ulrich (s. 69–70).

W zeszycie 3/97 Marco Brandazza poświęca swoją refleksję św. Ambrożemu, Mediolanowi i śpiewowi ambrożyjskiemu (*Ambrosius, Mailand und der ambrosianische Gesang*, s. 97–103). Jest to artykuł z okazji 1600 rocznicy śmierci biskupa Ambrożego (wybrany w 374 r.), którego wielkie znaczenie dla północnej Italii i samego Mediolanu zachowano w przymiotniku „ambrożyjski”, czyli mediolański. Św. Ambroży, obok wykształcenia prawniczego i literackiego, miał rozeznanie w ówczesnej kulturze muzycznej, o czym świadczą nie tylko jego wypowiedzi filozoficzno-teologiczne, lecz także podawane przez niego opisy korzystania z instrumentów dętych i strunowych oraz zasady emisji głosu. Za jego czasów rozwinął się w Mediolanie śpiew responsorialny i hymniczny. Pierwszy polegał na przeplataniu wersów psalmowych refrenem wykonywanym przez wszystkich uczestników liturgii. Drugi był wynikiem poetycko-muzycznej twórczości św. Ambrożego. Jego hymny posiadały stałą strukturę: 8 sylab w wersie, 4 wersy w zwrotce, a 8 zwrotek w hymnie. W porównaniu z liturgią rzymską, odrębności ambrożyjskie dotyczą roku liturgicznego (np. czas trwania Adwentu i Wielkiego Postu, daty niektórych świąt), układu czytań maszalnych na cały rok, zmienionej nieco struktury w sprawowaniu Mszy św. Z kolei śpiew ambrożyjski zachował formy, które w liturgii rzymskiej wyszły z użycia, jak np.: psalmodia allelujacyjna, *Laus magna angelorum*, z którego wywodzi się nasze *Chwała na wysokości Bogu*, czy śpiew zwany *Confractorium*, wykonywany po kanonie podczas łamania chleba. Nadto dla liturgii ambrożyjskiej charakterystyczne są: psalmodia po Ewangelii (*Cantus post Evangelium*), psalmodia we Mszy Katechumentów (*Psalmus post Genesis*), *Psalmellus* między czytaniem, śpiew tylko trzech części stałych Mszy św. (*Gloria, Credo*, śpiewane po Offertorium oraz *Agnus Dei*). Śpiew ambrożyjski podzielił na dzień dzisiejszy losy chorału gregoriańskiego, tzn. wyszedł z użycia w praktyce parafialnej, a wykonywany bywa w niedziele przez *Capella musicale* katedry mediolańskiej.

Podejście do chorału gregoriańskiego, zauważalne podczas koncertów i nagrań płytowych, charakteryzuje, zdaniem Franza Karla Prassla, daleko idąca ignorancja, która objawia się w tym, że za miarodajne i jedyne źródło tego śpiewu przyjmuje się *Liber usualis* (*Gregorianik im heutigen Konzertleben*, s. 111–117). „Co to jest gregorianka?” — pyta wprost autor artykułu i odpowiada, że jest to repertuar jednogłosowych śpiewów liturgicznych w języku łacińskim o ponad tysiącletniej tradycji, który podlegał w ciągu wieków zmianom estetycznym i praktyczno-muzycznym. W tym kontekście Prassl stawia następujące pytania, na które poszukuje odpowiedzi:

- Jaki chorał znany był Monteverdiemu, jaki Mozartowi, a jaki Messiaenowi?
- Jak wykonywać utwory pochodzące z różnego czasu?

- Jaka jest właściwa rytmika tego śpiewu? Czy zawsze, w każdym stuleciu była taka sama?
- Czy muzykę, która sama w sobie jest już liturgią, można wykonywać podczas koncertów?

Odpowiedzi udzielone przez Prassla są następujące:

- Liturgia i koncert mają to wspólne, że cechuje je obecność wykonawców (sprawujących) i audytorium;
- śpiewy gregoriańskie są medytacją, a tej z kolei nie można ograniczyć jedynie do liturgii;
- dla wielu śpiewów, które nie weszły do odnowionej liturgii (np. repertuar sekwencyjny, responsoria nabożeństw żałobnych w Wielkim Tygodniu) koncert jest jedyną możliwością ich zaprezentowania.

W oparciu o rzymski dokument poświęcony koncertom w kościołach (z dnia 05 XI 1987), Prassl podaje warunki przeprowadzenia takiego koncertu:

- dokonać wyboru świątyni o odpowiedniej akustyce (lepszy jest mały kościół o dobrej akustyce niż wielka katedra);
- zachować pierwotny podział poszczególnych części śpiewu na odpowiednich wykonawców (bez uwzględnienia tego swoistego podziału na role, śpiew monotny);
- wykonywać śpiewy w sposób oddający ich charakter, np. offertoria z wszystkimi powtórzeniami, antyfony koniecznie z psalmami, a nie samodzielnie;
- respektowanie liturgicznej zmienności następujących po sobie form;
- tworzenie nowych złożań i całości muzycznych, np. siedem antyfon adwentowych poprzeplatać wersami z Magnificat;
- uwzględnić, że chorał nie jest domeną głosów męskich, lecz był wykonywany na głosy męskie i chłopięce, czyli w równoległych oktawach.

F. K. Prassl wyróżnia w związku z tym cztery typy koncertów: encyklopedyczne; oparte na kryteriach estetycznych; liturgiczno-archeologiczne oraz tematyczne (np. *Ecce Homo; Deus, Deus meus; Veni*).

Jego zdaniem, problemem szczególnym są intonacje gregoriańskie do muzyki wielogłosowej, np. do *Credo, Gloria*, bądź antyfon w przypadku psalmów opracowanych wielogłosowo. W tych sytuacjach powinno się sięgać do praktyk obowiązujących w środowisku działania danego kompozytora (księgi liturgiczne danego ośrodka, przepisy liturgiczne danego terenu).

Notacją śpiewów gregoriańskich w nowym śpiewniku szwajcarskim zajmuje się Walter Wiesli (*Wie Gregorianik und Kantilation notiert werden sollen*, s. 118–120). Wydawcy opierają się na edycji watykańskiej i przenoszą notację na pięciolinię stosując system znaków graficznych, które mają wskazać na sposób wykonania poszczególnych śpiewów.

Problematykę ogólną związaną z wpływem reformy liturgicznej na odnowę muzyki kościelnej przedstawia Anton Pomella (*Liturgiereform und kirchenmusikalische Erneuerung*, s. 104–105). Jest to zapowiedź najważniejszych tematów, które będą sukcesywnie prezentowane na łamach pisma.

Nad tym, jaka muzyka kościelna propagowana jest w rozgłośniach radiowych zastanawia się Andreas Marti (*Einschaltquoten, von der Barmherzigkeit und vom*

Wettlauf nach unten, s. 121–122). Autor ubolewa, że ambitne niegdyś radiostacje równają w dół, skłaniając się w stronę rozgłośni komercyjnych, przez to pod względem muzycznym zaczyna dominować powierzchowność, prostactwo melodii i tekstów, przesył „piosneczek” typu Taizé, oraz zaczyna brakować solidnych komentarzy do prezentowanej muzyki.

Zeszyt 4/97 podejmuje trudności związane z Eucharystią jako świętem, o czym pisze Peter Paul Kaspar (*Das gefährdete Fest*, s. 155–163). Niedziela pozbawiona została charakteru święta, a przez to coraz bardziej wtapia się w dni powszednie nacechowane pracą i obowiązkiem. Zanika rozumienie święta, jako dnia wolnego od pracy i zawodowych obowiązków. Świętowanie stało się konsumpcyjną i stresującą pogonią za przyjemnościami. Święto umarło, niech żyje party!

Centralistyczne rządy autorytetów kościelnych, wyobcowanych ze świata, doprowadziły do „reglamentacji” zachowań liturgicznych, nakazując wszystkim wiernym ich przestrzeganie. Eucharystia jest czymś żywym, odnoszącym się do życia wspólnoty lokalnej. Nie jest ona raz na zawsze ustanowionym rytuałem, lecz świętem podlegającym metamorfozom, w którego centrum znajduje się wieczerza z chlebem i winem oraz modlitwa dziękczynna (zob. 1 Kor 11,23nn). Rysują się w ten sposób trzy obszary jednego święta, którymi są: słowo (Biblia-kazanie-modlitwa), wieczerza (chleb i wino) oraz dziękczynienie (uwielbienie, śpiew). Eucharystia otrzymuje postać kultyczną poprzez język, symbol i muzykę. Nie ma święta bez muzyki. Charakter świąteczny Eucharystii zubożyła już rezygnacja z wieczerzy (agapa, zasiadanie przy stole, spożywanie posiłków). Jeżeli nie zadba się należycie o muzykę w sprawowanej Eucharystii, to co jeszcze pozostanie z święta? A przez to i z niedzieli? Przewagę zyskuje słowo. Liturgia postrzegana jest jako banalna nuda. Rozczarowanie wiernych odnosi się do Mszy św. zredukowanej do „bezdusznej godziny mówienia i śpiewania” (*armselige Sprechsing-Stunde*). W świecie rewolucji medialnej i profesjonalnie organizowanej konsumpcyjnej kultury masowej kapłan działa jak beznadziejny amator, spięty, nieporadny, bez charyzmatu i komunikatywnego języka. Śpiew wiernych i muzyka kościelna dyskredytują się jako relikty czasów minionych. Kryzys Eucharystii związany jest z kryzysem kapłaństwa i niedzieli jako dnia świątecznego. Eucharystia nie jest obowiązkiem, lecz prawem do świętowania w dniu wolnym od pracy.

Kompozycje do *proprium missae* współczesnych kompozytorów szwajcarskich prezentuje Ronald Bisegger (*Vom Ordinarium Missae zum Proprium Missae*, s. 164–167), podając listę tych utworów.

Hubert Ulrich omawia życie i twórczość religijną Jakoba Ludwiga Felixa Mendelssohna-Bartholdiego w 150-tą rocznicę jego śmierci (s. 167–172). Mendelssohn tworzył muzykę religijną do sal koncertowych, muzykę organową, liturgiczną dla nabożeństw ewangelickich i katolickich oraz wydarzeń paraliturgicznych (np. procesje). Zwracając uwagę na jego oratoria, psalmy, kantaty chorałowe, okolicznościowe dzieła chóralne z udziałem orkiestry, utwory na chór z akompaniamentem

(cembalo, organy) i *a cappella* oraz muzykę organową, Ulrich zamieszcza wykaz religijnych dzieł Mendelssohna.

O nowych pieśniach religijnych i muzyce popularnej mówi Bernhard Laube w zeszycie 5/97 (*Neues Lied und Populärmusik*, s. 203–207). Obecność w liturgii nowych pieśni religijnych, powstałych po 1960 r., jest dzisiaj faktem. Każde pokolenie wierzących poszukiwało możliwości do wyrażenia swojej wiary w śpiewie. Dlatego w średniowieczu czymś nowym były sekwencje, w XVI w. nowością były pieśni Marcina Luthra, a później pietystów. Aktualnie młodzież również powinna mieć coś własnego w śpiewie religijnym. Niestety wiele śpiewów, które powstają współcześnie, wyróżnia jedynie to, że są nowonapisane. Tymczasem określenie „nowa pieśń” odnosi się także do tego, co jest nieznanne, mimo iż dawno stworzone. Powierzchnowa jest ocena wartościująca to, co nowe jako dobre, a to co stare jako złe. Jeżeli jest coś starego w skarbcu pieśni Kościoła, to odnosi się to do sposobu wykonania śpiewów. Temu bowiem brak jest radości i pogody ducha, świeżości i optymizmu, zgodności z zapisem nutowym, frazowania odpowiadającego wymowie tekstu. Nowa pieśń to ta, która nas odnawia. „Nowym” nie zawsze można nazwać to, co popularne. A tymczasem nowe pieśni religijne (piosenki) z konieczności łączy się z muzyką popularną, która przecież nie posiada monopolu na „nowość”. Ona nie jest nowa, lecz nastawiona na zaspokajanie potrzeb odbiorców. Dobre jest to, co się podoba. Ten sposób myślenia nastawiony jest na uzyskiwanie wysokich dochodów ze sprzedaży masowej. Przy czym substancja muzyczna jest bardzo prosta, nastawiona na szybką akceptację ze strony słuchacza. Główną rolę w przebojach odgrywa rytm, a całość dąży do sprowokowania ruchu (pop, rock, rap, techno). Teksty są często banalne, nastawione na wywołanie poczucia wzajemnej przynależności. Muzyka, która pretenduje do funkcji nosicielki Dobrej Nowiny, musi mieć jakość wyższego rzędu, czyli należeć do zakresu sztuki, a nie komercji. Rozumie się to jednak dopiero wtedy, gdy pozna się głębiej strukturę i intencje samej liturgii.

Z okazji 100 rocznicy śmierci Johannesa Brahmsa jego utwory organowe omawia Renate Sperger w zeszycie 5/97 (*Das Orgelwerk von Johannes Brahms*, s. 207–217 oraz zeszyt 6/97, s. 255–262). Kompozycje na organy stanowią zaledwie niewielką część w twórczości Brahmsa, które łącznie dają niewiele ponad godzinę muzyki i stąd bywają często niezauważane. Organami Brahms interesował się dwukrotnie. Pierwszy raz miało to miejsce około roku 1856. Napisał wtedy cztery utwory: *Preludium i fugę a-moll*; *Preludium i fugę g-moll*; *Fugę as-moll*; *Przygrywkę chorałową i fugę „O Traurigkeit, o Herzeleid”*. Drugi raz zwrócił się Brahms w stronę brzmienia organów pod koniec życia (wczesnym latem 1896 r.) tworząc swoje ostatnie *opus* — 122. Na zbiór ten składa się 11 preludiów chorałowych. Autorka, omawiając kompozycje Brahmsa na organy, podaje przy tej okazji wiele szczegółów z życia kompozytora opisując jego młodość, charakter, przyjaźnie i miłości, religijność, komponenty jego warsztatu kompozytorskiego oraz zainteresowanie pieśnią ludową. Renate Sperger przybliży okoliczności powstania 11 przygrywek

chorałowych (s. 216nn) oraz omawia każdą z nich z osobna (s. 256–262). Tym przedśmiertnym zbiorem Brahms wystawił pomnik swojej serdecznej przyjaciółce, którą była Clara Schumann. *Opus 122* kończy również twórczą działalność kompozytora skromnym, ale znaczącym wyznaniem chrześcijańskiej wiary.

Nadto, zeszyt 5/97 zawiera informacje o Fany Hensel-Mendelssohn (1805–1847), młodszej siostrze Feliksa Mendelssohna, autorstwa Anny Kathariny Inäbit (*Kräht ja doch kein Hahn danach*, s. 217–219). Autorka przytacza fakty z korespondencji Fanny odsłaniając w ten sposób szczegóły z życia rodziny Mendelssohnów. Młodsza siostra Feliksa komponowała, dyrygowała i prowadziła (zwłaszcza po śmierci matki w 1842 r.) znane i lubiane niedzielne popołudnia muzyczne u Mendelssohnów.

Historię organów romantycznych z Schongau opisuje Bernhard Hörler (s. 223–226). Instrument przeznaczony był do rozbiórki, a został uratowany dzięki przejęciu w prywatne posiadanie.

Martin Hobi zamieszcza sprawozdanie z VI konferencji poświęconej trosce o kształtowanie liturgii, która odbyła się w Weinfeldern (*Von Mystik bis Ekstase*, s. 227–228).

W zeszycie 6/97 Hans Rudolf Basler opisuje reformę *Vaticanum II* dotyczącą sprawowania Eucharystii i jej wpływ na muzykę kościelną (*Die Gottesdienstreform und ihre Konsequenzen für die Musik*, s. 251–254). Nawiązując do przemian w muzyce kościelnej przed Soborem Watykańskim II Basler stwierdza, że w ciągu wieków nie brakowało impulsów pod adresem muzyki kościelnej. Podobnie orzeczenia soborowe nie są wynikiem obrad z początku lat 60-tych, lecz odzwierciedleniem tendencji i poszukiwań nowego ukształtowania liturgii, które zaznaczyły się wyraźnie już w pierwszej połowie XX wieku. Niewątpliwie zasługi na tym polu przypadają w udziale takim postaciom, jak: Pius Parsch, Romano Guardini, Ildefons Herwegen, Odo Casel, Joseph Gelineau, Annabile Bugnini. Reforma liturgiczna była dla muzyki kościelnej dużym zaskoczeniem, gdyż bazowała ona na chorale gregoriańskim i polifonii w języku łacińskim, natomiast sprawowanie liturgii *cum populo activo*, czyli z czynnym udziałem wiernych, potrzebowało czasu i nowych kompozycji. W myśl odnowy liturgicznej należało zadbać o formy muzyczne do wspólnego wykonania, jak: *Introit*, psalm responsoryjny, *Gloria* czy *Sanctus*. Dużą pomocą w tym względzie był śpiewnik wydany w 1966 r., który zawierał psalmy w opracowaniu responsorialnym, przez co można było tworzyć tzw. *Psalmenmessen* (Msze św. z wykorzystaniem psalmów) i włączyć zgromadzonych wiernych w śpiew powtarzanego refrenu. Również tzw. pieśni mszalne w języku narodowym, wykonywane podczas *proprium* i *ordinarium missae*, stały się integralną częścią sprawowanej liturgii eucharystycznej do czasu zastąpienia ich przez kompozycje do tekstów liturgicznych. Pod wpływem reformy liturgicznej trzeba było wprowadzić psalterzystę i kantora oraz opracować pieśni kościelne na chór.

Sylwetkę muzyka (organy, fortepian), dyrygenta i kompozytora Bernharda Henkinga (s. 263–264) przedstawia Herbert Ulrich.

O kompozycjach powstałych do pieśni z przygotowanego do druku śpiewnika dla wiernych w Szwajcarii pisze Roberto Alfare. Tacy kompozytorzy, jak: Frédéric Bolli, Erich Büsser, David Haladjian, Ruedi Wäger i Hugo Duelli, stworzyli do wybranych przez siebie pieśni utwory na organy solo oraz dzieła na chór z partiami przewidzianymi do śpiewu przez wszystkich wiernych (*Kompositionsaufträge zum neuen Gesangbuch*, s. 265–267).

Organy klasztoru augustianów w Almenno S. Salvatore opisują Eva i Marco Brandezza (*Gibt es noch Dornröschen zu küssen?*, s. 268–271).

Herbert Ulrich składa życzenia Ernestowi Pfiffnerowi z okazji 75 rocznicy urodzin, ukazując go jako organistę, kompozytora, pisarza i pedagoga. Pfiffner redagował czasopismo „Katholische Kirchenmusik” w latach 1960–1969.

ks. Piotr Tarlinski