Przegląd czasopism

Liturgia Sacra 3-4 (1996) 161-164

Kirchenmusikalisches Jahrbuch

"Kirchenmusikalisches Jahrbuch" jest periodykiem, który został założony w 1886 r. przez Franza Xavera Haberla celem wspierania działalności szkoły muzyki kościelnej w Regensburgu. Od roku 1909 finansowanie Rocznika przejęło Görres-Gesellschaft. W latach 1930-1982 współwydawcą był Allgemeiner Cäcilien-Verband. Od 1983 r. czasopismo ukazuje się pod redakcją prof. dr hab. Güntera Massenkeila na zlecenie Görres-Gesellschaft i przy udziale niemieckiego oddziału Allgemeiner Cäcilien-Verband. Adres: D-53604 Bad Honnef, Böckingstraße 3.

Omawiany rocznik nr 79: 1995 zamieszcza dziewięć artykułów o zróżnicowanej tematyce podejmującej zagadnienia chorału gregoriańskiego, dramatu liturgicznego, oratorium pasyjnego, muzyki w kościele zamkowym w Dreźnie, śpiewu ludowego w nabożeństwach katolickich w XIX w., współczesnej muzyki religijnej i jej ekspresji politycznej, reformy w zakresie muzyki kościelnej przeprowadzonej w Trewirze oraz historii organów.

Prezentacji wielkanocnych dramatów liturgicznych wystawianych przed Reformacją w kościele mariackim (dzisiejsza katedra) w Zwickau dokonał Eberhard Möller (*Liturgische Osterspiele im vorreformatorischen Zwickau*, s.

7-19). W zbiorach biblioteki rady szkolnej tego miasta zachowały się trzy zbliżone do siebie wersje scenicznego uzupełnienia Jutrzni rezurekcyjnej. Trzecia z nich, analizowana szczegółów przez autora, przybliża wiernym prawdę o Zmartwychwstaniu Chrystusa poprzez cztery epizody: trzy Maryje u grobu; Jezus objawia się Marii Magdalenie; powrót niewiast do apostołów; bieg Piotra i Jana do grobu. E. Möller dokładnie opisuje każdą ze scen, podając przebieg akcji i wymieniając należące do niej śpiewy. Wielkanocny dramat liturgiczny z Zwickau był wykonywany jednogłosowo, bez towarzyszenia instrumentów. Jedynie wstępnemu responsorium "Deum transisset" i końcowemu hymnowi "Te Deum laudamus" towarzyszyły organy.

Ortrun Landmann ukazuje wycinek z osiemnastowiecznej praktyki muzycznej na dworze elektorskim w Dreźnie. Autorka omawia oratoria pasyjne z tekstem włoskim, które wykonywano co roku w Wielkim Tygodniu (*Zur Pflege des Metastasianischen Passionsoratorium in der Katholischen Hofkirche zu Dresden*, s. 21-33). Zamieszczone na końcu artykułu zestawienie dokumentuje poszczególne dzieła, nazwiska ich twórców oraz rok wykonania w okresie od 1730 do 1826 r. Tekst omawianego artykułu ukazał się w polskiej wersji językowej w Zeszytach Naukowych Akademii Muzycznej we Wrocławiu (nr 40 z 1986 r.).

Przemiany w zakresie muzyki kościelnej wykonywanej na dworze książęcym w Dreźnie po I wojnie światowe analizuje w swoim artykule Helmut Loos (*Der Wandel der Dresdner Hofkirchenmusik nach dem Ersten Weltkrieg*, s. 35-46). Do obowiązków "Dresdner Hofkapelle" należała od 1697 r. oprawa nabożeństw katolickich (August Mocny zostaje królem Polski i przechodzi na katolicyzm). Gdy 13 listopada 1918 r. zostaje zmuszony do ustąpienia król Fryderyk August III, odbija się to niekorzystnie na muzyce kościelnej. Decyzją parlamentu (z 4 czerwca 1919 r.) przemianowano orkiestrę z zamkowej na państwową, natomiast muzyków i śpiewaków skupiono wokół Opery Drezdeńskiej, zabraniając im jednocześnie udziału w muzycznym kształtowaniu liturgii kościoła zamkowego. Postanowiono jedynie zachować koncerty muzyki religijnej w tejże świątyni. Odpowiedzialnym za wykonywany repertuar był dyrygent Karl Maria Pembaur (1876-1939), który popierał muzykę religijną wielkich kompozytorów niemieckich, nadając jej w swych publicystycznych wystąpieniach charakter nacjonalistyczny. Te działania doprowadziły do wyparcia repertuaru tworzonego dla Kapeli Dworskiej i do polaryzacji stanowisk między Pembaurem a cecyliańsko zorientowanym apostolatem muzycznym w ruchu odnowy liturgicznej.

Kontynuacją wywodów H. Loosa jest relacja Konrada Wagnera o muzyce w Katolickim Kościele Zamkowym w Dreźnie po 1940 roku aż do lat dziewięćdziesiątych (*Die Kirchenmusik an der Dresdner Katholischen Hofkirche*

seit 1940, s. 47-66). Z dniem 1 stycznia 1938 r. narodowosocjalistyczne władze Drezna wydały orkiestrze, chórowi i solistom Opery Drezdeńskiej zakaz uczestniczenia w wykonaniach muzyki religijnej w kościele zamkowym. Cały ciężar odpowiedzialności za muzykę liturgiczną spoczął na chórze Instytutu Muzycznego dla chłopców, którego - jako instytucji kościelnej - nie obowiązywały zakazy władz państwowych. Od 1955 r. K. Wagner prowadził działalność muzyczną w omawianym kościele jako organista i dyrygent kapeli chłopięcej. Powrócił on także do wykonywania dzieł takich kompozytorów, jak np. Jan Dismas Zelenka, Johann Adolf Hasse czy Carl Maria von Weber, którzy niektóre ze swych dzieł pisali specjalnie na potrzeby kościoła zamkowego.

Rewizję chorału gregoriańskiego dokonaną przez cystersów w pierwszej połowie XII wieku prezentuje w oparciu o dobrze zachowane źródła Cristiano Veroli (*Die zisterziensische Revision des gregorianischen Chorals. Ein Kompromiß zwischen Erneuerung und Bewahrung*, s. 67-98). Św. Bernard wraz ze swoimi współbraćmi zajął się repertuarem śpiewów używanych w opactwie Cîteaux i przejrzał go według reguł współczesnej mu teorii muzycznej. Przyznanie pierwszeństwa teorii muzycznej przed żywą tradycją gregoriańską ocenione zostało w przeszłości negatywnie, jako zafałszowanie autentyczności przekazanych śpiewów. C. Veroli odsłania w swych badaniach popartych licznymi przykładami, że poprawki, które zostały faktycznie wprowadzone, respektują tradycję i korygują tylko to, co funkcjonowało w formie wyraźnie wypaczonej.

Michael Hermesdorff (1833-1885) kapłan, organista i dyrektor muzyczny przy katedrze w Trewirze należał do centralnych postaci tego miasta w XIX wieku. Jemu poświęca swój artykuł Wolfgang Hoffmann (*Michael Hermesdorff (1833-1885) und die kirchenmusikalische Reform in Trier*, s. 99-113). Związany z reformą cecylińską Hermesdorff zwracał szczególną uwagę na siłę muzyki, która, jego zdaniem, ma zdolność pozytywnego, jak i destruktywnego oddziaływania na wnętrze człowieka. Dlatego muzyka powinna ukazywać Boga, służyć Mu i podnosić ku temu, co ponadziemskie. Funkcje te wypełnia jedynie chorał gregoriański i łącząca się z nim polifonia w stylu palestrinowskim. Muzyka, która eksponuje tylko to, co zmysłowo piękne, pogrąża ducha ludzkiego w błocie moralnego rozkładu. Z tej perspektywy Hermesdorff krytykuje klasyków wiedeńskich, uważając ich msze za utwory koncertowe, w których muzyka jest tylko sztuką dla sztuki. Autor artykułu ukazuje postać Hermesdorffa w łączności z jego poprzednikami (Schneider, Lück) i następcą (Lenz). Zwraca uwagę na wydane przez niego zbiory opracowań, stworzone dzieła i rozważania teoretyczne.

Problematykę religijnych śpiewów ludowych w liturgii kościoła katolickiego pod koniec XIX wieku podejmuje Hans Georg Beckers (*"Die Bestrebungen der katholischen Gesangvereine betreffend." Zur Situation des*

Volksgesangs im katholischen Gottesdienst am Ende 19. Jahrhunderts, s. 115-124). Autor, analizując dane z okręgu regencyjnego Düsseldorf zauważa, że religijna pieśń ludowa praktykowana była poza uroczystą liturgią Mszy Świętej, w której dominowały śpiewy w języku łacińskim (chorał gregoriański i polifonia wokalna). Śpiewy religijne w języku narodowym (w tym przypadku język niemiecki) wykonywano podczas tzw. "cichych Mszy", podczas Mszy szkolnych oraz w nabożeństwach popołudniowych i wieczornych (z wyjątkiem Nieszporów i Komplety). Przytoczona przez autora tabela (s. 119) ukazuje działalność i zakres wykonywanego repertuaru przez chóry kościelne i lokalne związki cecyliańskie (Örtliche Cäcilienvereine).

Na muzykę, która jest zarazem wypowiedzią polityczną, wskazuje Peter Andraschke omawiając twórczość K. Pendereckiego i H. M. Góreckiego (*Geistliche Musik als politisches Bekenntnis. Über Kompositionen von Krzysztof Penderecki und Henryk Mikołaj Górecki*, s. 125-137). 16 sierpnia 1995 r. wykonano w Stuttgarcie "Requiem Pojednania. Pamięci Ofiar II Wojny Światowej" Utwór został napisany przez czternastu kompozytorów pochodzących z krajów dotkniętych nieszczęściem wojny. Polskę reprezentował K. Penderecki, któremu przypadło w udziale skomponowanie Agnus Dei. Andraschke omawiając wspomniane dzieło, zwraca uwagę na różnice w realizacji dźwiękowej poszczególnych autorów. U Pendereckiego, a przez niego również we współczesnej muzyce polskiej, dostrzega ścisłe powiązanie pomiędzy utworem religijnym a wypowiedzią polityczną. Autor artykułu sporządza listę utworów religijnych Pendereckiego i przykładowo wskazuje na związek "Polskiego requiem" poprzez "Lacrimosa" z napiętą sytuacją początku lat osiemdziesiątych. "Recordare" tegoż "Requiem" twórca łączy z beatyfikacją o. Maksymiliana Kolbe, "Dies irae" z Powstaniem Warszawskim, a w "Libera me" wspomina ofiary Katynia. Podobnie wymienione są kompozycje H. M. Góreckiego, który swoje "Miserere" op. 44 zadedykował członkom Solidarności pobitym przez milicję 19 marca 1981 r. w Bydgoszczy. "Beatus vir" dedykowany jest Papieżowi Janowi Pawłowi II, a III Symfonia op. 36 nosi podtytuł "Symfonia pieśni żałosnych" i solidaryzuje się - przez przywołanie na pamięć Matki Bożej - z ludźmi, którzy ponieśli śmierć podczas wojny i powstań.

Historię organów byłego powiatu Mainburg (Niemcy) ukazuje Georg Brenninger (*Zur Orgelgeschichte des ehemaligen Landkreises Mainburg*, s. 139-155). Zinwentaryzowane instrumenty pochodzą z XIX wieku. Autor podaje dyspozycje poszczególnych instrumentów oraz ich krótką historię (budowa, remonty, przebudowy itp.). Na szczególną uwagę zasługują organy z pielgrzymkowego kościoła w St. Anton, które pochodzą z 1740 roku.

ks. P. Tarlinski