

MUSIK UND KIRCHE (2006)

Już od 75 lat ukazuje się „Musik und Kirche” — czasopismo poświęcone ewangelickiej muzyce religijnej. Ten dwumiesięcznik redagowany jest aktualnie przez Klausa Röhringa (jednocześnie wydawca) i Johanna Mundry’ego, z którymi współpracuje liczne grono autorów, nie tylko z obszaru języka niemieckiego.

Numer pierwszy rocznika 2006 (styczeń–luty) poświęcony jest w głównej części (*Editorial*) muzyce kościelnej ewangelickiej w USA. Otwiera go artykuł Quentina Faulknera dotyczący kształcenia muzyków kościelnych w tym kraju (*Kirchenmusiker in den USA und ihre Ausbildung*, s. 4–8). W zasadniczej części artykułu, Faulkner pisze, że systematycznie maleje liczba dzieci uczących się gry na fortepianie, a tylko niewielka część z nich decyduje się kontynuować naukę na organach. To powoduje, że szczególnie w niewielkich świątyniach (duże kościoły zawsze mają wysoko kwalifikowanych muzyków) brak jest wykształconych organistów. Jednak daje się zauważyć, i to jest pocieszające, że w dalszym ciągu priorytetem dla muzyka kościelnego pozostaje muzyczna oprawa nabożeństwa (gra na organach, prowadzenie chóru lub zespołu instrumentalnego). Ponieważ koszty kształcenia ponoszą zasadniczo sami uczący się, przeważająca ich część „dorabia” w małych parafiach albo są „pomocniczymi” muzykami w dużych. Studiujący muzykę kościelną są „wytworami” amerykańskiej kultury i reprezentują szerokie spektrum możliwości instrumentalnych i wokalnych. Nauka gry na fortepianie dla dzieci prowadzona jest prywatnie, a przy bardzo wielu propozycjach edukacyjnych brak jest państwowych szkół muzycznych. Stąd wykładowcy spotykają młodych adeptów, którzy wprawdzie obdarzeni są wielkim talentem, lecz ich możliwości techniczne są znikome. Poza tym wykazują się niewystarczającymi „zdolnościami katechetycznymi i często naiwnym i nieelastycznym myśleniem teologicznym” (tak Faulkner), co może doprowadzić do konfliktu w miejscu pracy. Istnieje wiele instytucji kształcących w zawodzie muzyka kościelnego: szkoły konfesyjne (ewangelickie, katolickie i in.), państwowe uniwersytety (czesne jest o wiele niższe niż w kościelnych instytucjach) oraz wyższe szkoły muzyczne (nacisk położony jest bardziej na umiejętności techniczne, niż naukowe). Mimo tak szerokiego spektrum możliwości, istnieją paralele w zakresie kształcenia w tych instytucjach na poziomie podstawowym, dlatego studiujący w nich należą do różnych konfesji. Wszystkie kierunki muszą jednak sprostać dwóm wyzwaniom: wykształcić studentów jako muzyków i jako muzyków kościelnych. W jaki sposób to się dokonuje? Mimo że wielość i różnorodność instytucji edukacyjnych nie sprzyja ujednoczeniu kształcenia, to jednak większość placówek realizuje podobny program nauczania w zakresie teorii (kształcenie słuchu i śpiewanie *a vista*) i historii muzyki (ciągle zorientowana jeszcze na Europę), jak i przedmiotów praktycznych (organy, śpiew, dyrygentura chóralna). Wielki nacisk położony jest na poznawanie klasycznych dzieł z literatury organowej i chóralnej, natomiast repertuar tradycyjnych europejskich lub amerykańskich pieśni kościelnych został uzupełniony o kom-

pozycje w stylu folkowym, popowym, śpiewy z Taizé, wspólnoty „Iona” i, co ważniejsze, o nowe teksty i melodie, które w latach 60-tych XX w. rozprzestrzeniły się w krajach angielskojęzycznych. Było to powodem, że wiele konfesji musiało dołączyć do swoich śpiewników dodatki zawierające te śpiewy. W dalszej części swego artykułu Faulkner omawia znaczenie na przestrzeni historii katedralnych szkół śpiewających przede wszystkim jako instytucji wychowawczych (ogólnie, religijnie, muzycznie). Na zakończenie autor stawia pytanie, czy chrześcijańskie wychowanie przynależy do programu nauczania we współczesnych instytucjach edukacyjnych? Oczywiście odpowiedzi w przeciwieństwie do niemożności takiej realizacji daje jasny obraz kryzysu panującego w procesie kształcenia. Czy istnieje jednak jakaś możliwa droga, ponad naturalną symbiozę muzyki i nabożeństwa, aby znowu wiarę chrześcijańską wprowadzić do programu nauczania? Co prowadzi do tego celu? Jakie wynikają z tego korzyści, gdzie występują niebezpieczeństwa? W konkluzji Faulkner stwierdza, że niewielkim wysiłkiem można rozpoznać teologiczne podstawy obecności muzyki w Kościele, tym samym muzycy kościelni poznają wartość tego, co czynią, i mówią tym samym językiem, co duszpasterze.

Po artykule Faulknera zaprezentowane zostały dwa interesujące muzyczne ośrodki akademickie. Daniel Zager opisuje (s. 9–11) *Eastman Rochester Organ Initiative* — placówkę należącą do *Eastman School of Music* uniwersytetu w Rochester (Nowy Jork), która stała się wiodącą w USA zarówno w zakresie budownictwa organowego, restauracji starych instrumentów, jak i muzyki organowej i jej interpretacji. Jednak jako główny cel szkoła postawiła sobie gromadzenie historycznych i nowoczesnych instrumentów, które nie należą do amerykańskiej tradycji. W latach 2004–2008 planuje się postawienie 4 instrumentów, m.in. organy Caspariniego z kościoła dominikanów w Wilnie. Z kolei Markus Rathey kreśli (s. 12–13) portret *Yale Institute of Sacred Music*, który sytuuje się pomiędzy *School of Music* (odpowiednik niemieckiej wyższej szkoły muzycznej) uniwersytetu w Yale a *Yale Divinity School* — ponadkonfesyjnej wyższej szkoły teologicznej. Do głównych zadań instytutu należy kształcenie organistów i dyrygentów chóralnych.

Carl Schalk w swoim artykule analizuje amerykańskie śpiewniki i repertuar pieśniowy obecny w szeroko pojętej tradycji ewangelickiej (*Hymnologische Vielfalt*, s. 12–15). Wychodzi z historycznego założenia, że wpływ na ich powstanie wiąże się m.in. z: ostatecznym uznaniem języka angielskiego za swój przez przybyszów zza Oceanu (szczególnie Niemców, Norwegów, Szwedów, Duńczyków, Finów i Słowaków), którzy w XIX w. przybyli do Stanów, nieustannym rozszerzaniem się tradycji gospel (od końca XIX w.), a także z powrotem do historycznych korzeni amerykańskich pieśni kościelnych w wielu odłamach protestantyzmu. Do szczególnie charakterystycznych śpiewników z początku XX w. zalicza: *Pilgrim Hymnal* (1931, tradycja kongregacyjna), *The Hymnal* (1941, Kościół ewangelicki i reformowany), *The Hymnal 1940* (Kościół episkopalny) oraz *The Luteran Hymnal* (Kościół o tradycji luterańskiej). W swoim czasie stanowiły one wzorzec i były podstawą badań

hymnologicznych w II poł. XX w. Schalk pokrótce omawia dwa kierunki badań, które rzucają światło na rolę kościelnego repertuaru pieśniowego w USA: nieustanna troska, aby ponownie odkryć zaginione i zapomniane hymnologiczne korzenie, oraz polepszający się ekumeniczny klimat, który już przed *Vaticanum II* objawił się w różnych protestanckich grupach, i który zachęcał do wspólnego, nie ograniczonego do jednej konfesji, korzystania ze starej i nowej tradycji hymnologicznej. Po wymienieniu wielu nowych śpiewników autor przypomina, że ekumeniczne zbliżenie, które dokonało się w latach 60-tych ubiegłego wieku, zaowocowało powołaniem *Consultation on Ecumenical Hymnody* — ponadkonfesyjnej organizacji, która w 1971 r. opublikowała listę 150 pieśni i melodii (później dodano jeszcze 80) do ekumenicznego wykorzystania. Druga połowa XX w. nacechowana jest pojawieniem się bardzo wielu nowych pieśni (był to czas tzw. *hymn explosion*), które wydawcy widzieli jako element nowego spojrzenia na kształtowanie nabożeństw. Schalk prezentuje szereg tytułów—suplementów, które nie dość, że nie były związane z klasycznymi śpiewnikami, to nie reprezentowały żadnej konkretnej konfesji, aby umożliwić ich dalsze rozpowszechnianie. W ostatniej części swego artykułu autor podkreśla, że w końcu XX w. obserwuje się wzmożone zainteresowanie sprawami językowymi, które wyniknęło po części ze podnoszonego postulatu, aby podczas nabożeństw posługiwano się bardziej potocznym językiem, po części jako reakcja na archaiczny język używany dotychczas w liturgii, a także w wyniku pojawienia się ruchu feministycznego. Schalk podnosi również zasługi organizacji *Hymn Society of United States and Canada* i wydawanego przez nich czasopisma „The Hymn”

Kolejne dwa artykuły dotyczą roli muzyki w konkretnych amerykańskich wspólnotach protestanckich. Matthew Croasmun przedstawia *Vineyard* — ruch wyrosły w latach 70-tych XX w., na którego powstanie miały wpływ trzy faktory: *Jesus Movement*, liturgiczna tradycja *Calgary Chapel* oraz działalność Johna Wimbera (*Authentisch Feiern mit Rockmusik*, s. 16–20). *Jesus Movement* był reakcją na duchowe poszukiwania sensu życia wśród członków ruchu hippisowskiego. Odpowiedź widziano w Jezusie Chrystusie (w początkach lat 70-tych tysiące hippisów przeszło na chrześcijaństwo). Ponieważ brakowało im pastoralnej opieki, w 1968 r. w swoje szeregi włączył ich *Calgary Chapel* — jeden z Kościołów ewangelickich działających w Kalifornii. W późnych latach 70-tych ruch przyjął nazwę *Vineyard* (nadał ją pastor Kenn Gulliksen), stopniowo odchodząc od *Calgary Chapel*. Charakterystyczne jest, że podczas nabożeństw wykonuje się głównie muzykę rockową, ale również w stylu *country* i hip-hop.

Willow Creek Community Church wywodzi się z Illinois i określa siebie jako „Kościół dla innych”. Michael Herbst w swoim artykule (*Gottesdienste für „unkirchliche Zeitgenossen”*, s. 22–26) opisuje najpierw układ ich nabożeństw: część muzyczna — część teatralna — półgodzinne kazanie. Wszystko ma ułatwić dojście do wiary, a co, według założeń, nie sprzyja temu — zaniechać: jest tylko jedna modlitwa, nie zbiera się ofiar pieniężnych, nie trzeba śpiewać — można pozostać anonimowym

i tylko przyglądać się. Jednym z jego celów jest działalność misjonarska. Ponieważ od lat 90-tych XX w. również w Niemczech znalazł sympatyków, w drugiej części artykułu *Herbst* podaje „za” i „przeciw” transferowi ich przekonań na grunt niemiecki.

Marianne Betz w swoim przedłożeniu kreśli sylwetkę George’a Whitefielda Chadwicka (1854–1931) — wykształconego w Lipsku organisty, dyrygenta, wykładowcę kompozycji, a przede wszystkim jednego z najwybitniejszych amerykańskich kompozytorów muzyki religijnej (*Sinfonie und Orgel*, s. 28–33).

Część „amerykańską” pierwszego numeru „Musik und Kirche” zamyka obszerny artykuł Martina Weyera poświęcony budownictwu organowemu i muzyce organowej w USA (*Orgeln unterm „Starspangled Banner”*, s. 34–41). Na wstępie autor stwierdza, że wśród europejskich protestantów, którzy w XVII–XVIII w. zaczęli osiedlać się w USA, nie zabrakło również Niemców, wśród których od połowy XVIII w. do początku XX w. byli również budowniczy organów: J.G. Klemm, D. Dannenberg, Ph. Feyring, rodziny: Dieffenbach, Krauss, J. Geib, C. Barckhoff. W swoich instrumentach nawiązywali do tradycji G. Silbermanna i szkoły południowoniemieckiej. W kolejnym punkcie Weyer omawia ówczesny (XVIII w. – początek XIX w.) repertuar. Do najczęściej wykonywanych utworów należały kompozycje m.in.: W. Selby’ego, R. Taylora, B. Carra, Ch. Zeunera i J. Zundela. Więcej miejsca poświęca znaczeniu pierwszej amerykańskiej szkoły kompozytorów muzyki organowej, określanej jako tzw. *Bostoner Akademiker* (J.K. Paine, D. Buck, Ch. Chadwick, C. Eddy, H. Parker). W kolejnym punkcie autor podkreśla znaczenie drugiej nacji w rozwoju tamtejszej muzyki organowej: Francji. Od czasu wybuchu I wojny światowej cały szereg wybitnych francuskich wirtuozów koncertował w USA: A. Guilmant, M. Dupré, L. Vierne, J. Langlais. Ostatnią część artykułu wypełnia portret E.M. Skindera (1866–1960) — jednego z najwybitniejszych organmistrzów amerykańskich w I połowie XX w., oraz sylwetki kompozytorów muzyki organowej (E.H. Lemare, S. Bingham, E.P. Biggs, D. Pinkham, N. Rorem, W. Albright).

W dziale *Artikel* znajdujemy tylko jedno przedłożenie. Omawiany numer rozpoczyna 75-ty rocznik czasopisma „Musik und Kirche” i z tej okazji Gustav A. Krieg omówił cztery fazy w historycznym jego rozwoju: 1929–1933, 1933–1944, 1947–1980 i 1981–2005.

Drugi numer „Musik und Kirche” (marzec–kwiecień) zatytułowany został nieco przewrotnie *Das getaufte Orpheus* i poświęcony jest recepcji mitu Orfeusza w muzyce, literaturze, filozofii i teologii. Pierwszy z pięciu artykułów, autorstwa Ulrike Kienzle, nosi tytuł: *Orpheus – Dionysos – Christus* (s. 80–89). W antycznej Grecji legenda o Orfeuszu, szczególnie moment żałoby po stracie swojej młodej żony, Eurydyki, nie odgrywała dominującej roli. Dopiero twórczość Wergiliusza i Owidiusza podniosła ją do rangi mitycznego paradygmatu, który ukazuje pokonującą śmierć siłę miłości — i jej klęskę. Śpiew Orfeusza był tak mocny, że wzruszył bogów Hadesu i osiągnął coś prawie niemożliwego: śmierć obróciła się w życie. Lecz Orfeusz

zawiódł: podczas powrotu na ziemię odwrócił się za siebie, mimo że otrzymał polecenie, aby tego nie robić. Autorka czyni tu analogię do osoby Chrystusa, który również zstąpił do piekła, aby zmarłym przynieść życie. Lecz Orfeusz był przywiązany do innej wiary, brakowało mu boskiej łaski. To nie przemawia przeciw niemu: po prostu urodził się za wcześnie i nie był synem prawdziwego i jedyne Boga. Kienzle przywołuje również postać Dionizosa, który podobnie jak Orfeusz został zamordowany (rozszarpany). I tu także przywołuje Jezusa, który poniósł okrutną śmierć i dał swoje ciało i krew za pokarm i napój swoim uczniom. Kienzle pokrótce charakteryzuje orfizm — mistyczny nurt religijny, który uznaje, że dusza jest niezależna od ciała i wciela się w inne ciała, np. rośliny, ptaki, człowieka; na końcu tego procesu stoi mędrzec i filozof, duchowy przywódca i na końcu przyjaciel bogów. Autorka przechodzi następnie do czasów wczesnego chrześcijaństwa. W tym czasie Orfeusz jest także uważany przez niektórych za archetyp Chrystusa. Jezus z rzymskich katakumb przedstawiony jest jako dobry pasterz z owieczką na ramieniu. Ale jest to postać Orfeusza w orientalnym stroju, który gra na kitarze i gromadzi wokół siebie zwierzęta (aluzja do Iz 11,2-7). W Starym Testamencie występuje również sławny muzyk i poprzednik Chrystusa: Dawid, który uleczył chorego Saula grą na instrumencie, zabił olbrzyma Goliata i założył królestwo. Tak oto, według autorki, stoją na jednej linii ikonograficznej: Orfeusz, Dawid i Jezus. Po tych refleksjach przywołuje Klemensa Aleksandryjskiego, który nie uznawał Orfeusza jako archetypu Chrystusa: to On jest prawdziwym Orfeuszem! (*Zachęta do pogan*). W średniowiecznej sekwencji wielkanocnej *Morte Christi celebrata* Chrystus nazwany jest „naszym Orfeuszem” Calderón w *Boskim Orfeuszu* przytacza jeszcze mocniejszą paralelę między Orfeuszem a Chrystusem: Orfeusz jest budowniczym świata, który swoim śpiewem po kolei ożywia uspione elementy. Ukoronowaniem stworzenia jest ludzka dusza, którą nazywa: Eurydyka. Ostatnia część artykułu poświęcona jest obecności mitu o Orfeuszu w wybranych dziełach W. Goethego (*Novelle*) i F. Hölderlina (*Brod und Wein*).

Winfried Kirsch w swoim artykule analizuje dwa dzieła operowe, których główną postacią jest Orfeusz: *Orfeusza* C. Monteverdiego i *Orfeusza i Eurydykę* Ch. W. Glucka (*Göttliches und Menschliches*, s. 90–95).

Fantasia Crommatica J.P. Sweelincka należy do najbardziej znanych dzieł na instrumenty klawiszowe z początków XVII w. Kontrapunktyczne mistrzostwo i formalna przejrzystość czynią z tego utworu niepowtarzalny przykład niezależnej estetyki obecnej w polifonii instrumentalnej, która ok. 1600 r. rozwinęła się w wielu europejskich krajach. Harald Vogel pokazuje w swoim artykule, jak programowo można patrzeć na to dzieło, pełne afektów, jako na muzyczną interpretację mitu o Orfeuszu (*Sweelincks „Orfeo”*, s. 98–104).

Tematem artykułu Hansa Darmstadta jest wpływ twórczości J.S. Bacha na powstanie baletu *Orpheus* I. Strawińskiego, ale także innych jego dzieł: *Oedipus Rex*,

The Rake's Progress i *A Sermon, a Narrative and a Prayer* (Orpheus-Klage und „Zerflieâ“-Arie, s. 106–113).

Część „orfeuszowską” tego numeru „Musik und Kirche” zamyka wybór dysko­grafii nawiązującej do tematu Orfeusza. Jej autor, Klaus Röhring, nie tylko przed­stawia dokładny opis bibliograficzny (kompozytor, tytuł, wykonawcy, wydawca), ale w skrócie opisuje dzieło oraz jego wykonanie.

W dziale *Artikel* pomieszczono dwa przedłożenia. Dla Uwe Schweikerta 500-na rocznica urodzin Thomasa Tallisa (dokładny rok nie jest znany — przyjmuje się ok. 1505) stała się pretekstem do przypomnienia tego najwybitniejszego, obok Williama Byrda, kompozytora angielskiego renesansu (*Thomas Tallis*, s. 120–121). Z kolei Meinard Walter kreśli muzyczną sylwetkę Dietera Schnebela — jednego z najwy­bitniejszych niemieckich twórców muzyki religijnej (*Grenzgänger zwischen Musik und Theologie*, s. 122–123).

Trzeci numer „Musik und Kirche” (maj–czerwiec) przyjął jako temat (*Editorial*) problem szeroko pojętego śpiewania w przedszkolu i szkole podstawowej¹. Markus Lüdke w swoim artykule zajął się problemami, z jakimi można się spotkać prowa­dząc zajęcia chóralne z dziećmi (*Kirchenmusiker zu Musikpädagogen!*, s. 164–168). Aby zaradzić panującemu powszechnie kryzysowi w tym obszarze, w styczniu 2005 r. w Wolfenbüttel z inicjatywy Ogólnoniemieckiego Związku Cecylikańskiego (ACV) spotkali się muzycy kościelni, nauczyciele akademicy, praktycy w dziedzinie pracy chóralnej z dziećmi i wychowania muzycznego, aby ponadkonfesyjnie zastanowić się nad metodami wyjścia z kryzysu. Nie ulega wątpliwości, że w Niemczech już się nie śpiewa. W grupach śpiewaczych dominują dziewczęta, stąd zrozumiała jest reak­cja chłopców, dla których śpiewanie jest rzeczą „niemęską” i nie jest *cool*. Wśród prowadzących zespoły również zauważa się przewagę kobiet. Zmiany wymaga proces kształcenia muzyków kościelnych, który powoduje, że uważają siebie bardziej za artystów, niż pedagogów. Autor podkreśla, że decydujące w pracy chóralnej z dzie­ćmi są motywacja i przekonanie. Zauważa się pomijanie przedmiotu „śpiewanie z dziećmi” w niejednej szkole, najczęściej z braku kompetentnych pedagogów. Koń­cząc swój artykuł, Lüdke proponuje, by w placówkach oświatowych (przedszkola, szkoły podstawowe), gdzie brak przygotowanych nauczycieli, zastąpić ich muzyka­mi kościelnymi.

Autorem drugiego artykułu jest Peter Brünger, który w maju 2000 r. na zlecenie bawarskiego Ministerstwa Nauki, Badań Naukowych i Sztuki oraz dwóch fundacji: *Bayerische Musikfonds* i *Maximilian-Bickhoff-Universitätsstiftung* przeprowadził wśród 600 losowo wybranych placówek przedszkolnych z terenu Bawarii i Dolnej Saksonii badania ankietowe dotyczące problemów śpiewania w przedszkolu (*Abrei-*

¹ W Niemczech szkoła podstawowa (*Grundschule*) obejmuje klasy I–IV.

âende Traditionen, s. 170–181). Objętych zostało nimi 2400 osób pracujących w tych placówkach. Za pomocą ankiety musieli odpowiedzieć na 6 pytań. Interesujące wydają się być wnioski wypływające z odpowiedzi: (1) Kto jako dziecko miał pozytywny stosunek do śpiewania, jako dorosły przekazuje to dalej dzieciom. Pozytywnym zaskoczeniem było, że aż 33% badanych chętnie śpiewa „dla siebie”, a połowa — od czasu do czasu. (2) 95% ankietowanych przyznało, że w czasie swojej edukacji otrzymało jakąś formę wykształcenia muzycznego. Również pozytywnym jest fakt, że 70% kontynuowało naukę muzyki po ukończeniu szkoły, ponieważ stwierdzili, że to, czego szkoła wymaga, jest niewystarczające. Ponad połowa badanych uznała, że za mało podkreśla się w nauczaniu znaczenie śpiewu; na zajęciach nie można było poznać metod obchodzenia się z głosem dziecięcym. W sprawie repertuaru pieśni dla dzieci, który poznaje się na zajęciach, dwie trzecie ankietowanych odpowiedziało, że jest on niewystarczający. Jedynie połowa badanych uznała, że nieodzowna jest podstawowa znajomość teorii muzyki. (3) Wyniki pokazały, że na 10 form aktywności przedszkolnej śpiewanie znalazło się na trzecim miejscu (za ogólną zabawą i malowaniem). Co się tyczy częstotliwości śpiewania, to ok. połowa badanych podała, że w swojej pracy śpiewa średnio jeden raz dziennie, ale mniej niż 30% — kilka razy dziennie. (4) Ostatni wniosek dotyczył konkretnego repertuaru. Okazało się, że dominują piosenki związane z ruchem i nowo skomponowane. Osoby badane podały 727 różnych piosenek, ale np. jedna pojawiła się aż 77 razy. Autor konkluduje twierdząc, że w dobie, kiedy rodzina nie stanowi już „kulturowego załączka śpiewania”, właśnie czas przedszkolny posiada kapitalne znaczenie dla rozwoju głosu i umiejętności śpiewaczy.

Friedhilde Trüün na przykładzie małych dzieci i dzieci w wieku przedszkolnym w 7 punktach przedstawia sposoby zapobieżenia stopniowemu milczeniu i nie śpiewaniu społeczeństwa (*Singen beginnt im Kopf*, s. 180–185): (1) Naśladowanie — ponieważ dzieci w tym wieku wokalnie imitują osoby ze swego otoczenia. Pedagog powinien posiadać predyspozycje śpiewacze, słuchowe, sprawność ruchową i umiejętność organizacji zabaw. (2) Ruch — ponieważ muzyka porusza, pozwala, że człowiek się rozluźnia, otwiera i staje się odważnym, bezpośrednia reakcja ciała na dźwięki należy nierozzerwalnie do sfery przeżycia muzycznego. (3) Oddychanie — podczas szukania prawidłowego sposobu trzeba zwrócić uwagę na oddychanie przeponą. (4) Śpiewanie — podczas uczenia śpiewania w przedszkolu należy dopasować rejestr do dziecięcego. Podczas intonowania w rejestrze głowowym, dziecko będzie śpiewało wysoko, natomiast kiedy operuje się tylko rejestrem piersiowym, nie ukaże mu się całego pola dźwiękowego. (5) Słuchanie — dzieci muszą odkryć bogactwo świata dźwięków, ale również wartość ciszy. (6) Zabawa — szczególnie zabawa wykorzystująca przedmioty wydające dźwięki: instrumenty, rzeczy codziennego użytku, naturalne materiały, pozwala dzieciom nabyć wielu doświadczeń. (7) Przestrzeń — w ustalonym czasie dziecko musi mieć możliwość indywidualnego kontaktu z dźwiękami w różnych miejscach zarówno w budynku, jak i poza nim.

Stały współpracownik „Musik und Kirche” Gerd-Peter Münden swój artykuł poświęcił pracy ze szkolnym (kl. I–IV) zespołem śpiewaczym (*Singen mit Grundschulkindern*, s. 186–189). Na początku podaje szczegóły, które trzeba uwzględnić w pracy z chłopcami i dziewczętami, a wynikają one ze specyfiki ich rozwoju psychofizycznego. O ile chłopcy lubią przebywać i dobrze się czują w większej grupie, o tyle dziewczęta preferują mniejsze kręgi, złożone tylko z „najlepszych przyjaciółek”. Podczas prób do chłopców trzeba zwracać się w sposób wyraźny, w stylu „sportowym” (tak autor), natomiast dziewczynki lepiej znoszą spokojniejszy, przyjacielski ton. Podczas próby z zespołem chłopięcym Münden zaleca ekstremalne postawy dyrygenta: od surowości do miłości. Klarowne, krótkie polecenia, konsekwentnie egzekwowane, powinny przechodzić w mówienie językiem zrozumiałym, wyjaśniającym, szczególnie wtedy, kiedy chce się chłopcom coś wytłumaczyć. Oni potrzebują więcej czasu, aby zrozumieć pewne detale. Natomiast w pracy z dziewczynkami ważniejsze jest bycie wobec nich sprawiedliwym i traktowanie wszystkich jednakowo. Również tempo prób powinno być zróżnicowane (zespoły chłopięce — bardziej intensywne). W drugiej części autor podaje praktyczne uwagi dotyczące: (1) wyboru repertuaru — jednogłosowe pieśni lub łatwe kanony; współczesne pieśni kościelne (*neue geistliche Lieder*), ale o tercję wyżej niż w zapisie; melodia może obejmować ambitus decymy. (2) pracy na próbie — pracować całościowo, wykorzystując elementy wizualne i ruchowe, ale nie gestykulować w sposób dziecinny; zwrócić uwagę na wymowę; ostrożnie wchodzić w świat nut; powtarzać fragmenty, wyjaśniając dlaczego; ostrożnie korygować śpiewanie, ale zawsze mieć przed oczyma problem emisji; ćwiczyć w średnim rejestrze, potem ekstremalnie wysoko (o tercję wyżej niż podczas wykonania) — ćwiczy to rejestr głowowy i poprawia się brzmienie zespołu; zmieniać sposób siedzenia zespołu: chóralny (na krawędzi krzesła, postawa wyprostowana), normalny i swobodny; podczas śpiewania wymagana jest postawa stojąca, można siedzieć, kiedy się aktualnie nie śpiewa. W ostatniej części swego artykułu autor podaje jeszcze kilka innych praktycznych uwag dotyczących pracy na próbie: siedzenia ustawione są w dwóch rzędach lub w kształcie litery „U”, potrzebna jest tablica z pięcioliniami, instrument (według autora, najlepszym jest fortepian), dyrygent powinien siedzieć na krześle „barowym”. Na początku poznawania utworu wskazane jest granie na instrumencie tylko głosów skrajnych (melodia i głos najniższy); kiedy utwór jest dobrze poznany, wtedy można akompaniować wielogłosowo. Nieodzowna w pracy z zespołem dziecięcym jest umiejętność transpozycji (najpierw uczenie w średnim rejestrze, potem przechodzenie coraz wyżej). W związku z tym autor proponuje korzystać z instrumentów posiadających urządzenia transponujące.

Ostatni artykuł w tej części dotyczy dziecięcych *musicali* (śpiewogier), a jego autorką jest Antje Wissemann (*Wider das Unsägliche und das Unsangbare*, s. 190–194). Krytycznie ocenia ona sytuację panującą na tym obszarze w Niemczech (brak kompozycji z dobrymi tekstami, niezrozumienie specyfiki dziecięcego głosu). W tym

gatunku widzi idealne połączenie muzyki z tekstem, elementem ruchowym i pełną radości grą. Ale do tego trzeba dobrych kompozycji.

W dziale *Artikel* godnym odnotowania jest artykuł traktujący o sytuacji muzyki organowej w II poł. XX w. na przykładzie wybranych kompozytorów, którego autorem jest Thomas D. Schlee (*Abkehr und Einkehr*, s. 200–208). Jego subiektywny wybór, także uwzględniając stosunek do chrześcijańskiej tradycji, obejmuje konkretne dzieła następujących kompozytorów: I. Xenakisa, G. Scelsiego, J.P. Leguaya, J.-L. Florentza, L. Berio, C. Halfftersa, T. Brandmüllera, M. Feldmana, G. Amy, A. Schnittkego, P. Kolmana, G. Lampersberga, K.H. Füssla, A. Pärta, W. Rihma, Ch. Lootena, D. Glausa, S. Redy, H. Bornefelda i J. Langlaisa.

Czwarty numer „Musik und Kirche” (lipiec–sierpień) przynosi szereg artykułów poświęconych ruchowi odnowy ewangelickiej muzyki kościelnej, który obejmował okres od 1925 r. do końca lat 50-tych (*Kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung. Was bleibt?*).

W piątym numerze „Musik und Kirche” (wrzesień–październik) znajdujemy kilka tekstów traktujących o znaczeniu (również muzycznym) przestrzeni kościelnej dla współczesnego, często zsekularyzowanego, społeczeństwa (*Klingende Räume — gebaute Theologie*). Pierwszy artykuł jest autorstwa Karin Berkemann i opisuje związki między społecznością parafialną a budynkiem kościelnym (*Menschen und Steine*, s. 328–333). Na początku opisuje formy i styl niemieckiego budownictwa kościelnego od czasów karolińskich (755–930), przez ottońskie (919–1040), epokę romańską (1020–1250), gotycką (1235–1520), renesans (1520–1660), barok (1660–1780), przez XVIII i XIX do końca XX w., wydobywając w każdej epoce charakterystyczne elementy. W drugiej części snuje w sumie niewesołe refleksje nad aktualnym miejscem kościoła w życiu parafii. Z powodu malejącej liczby wiernych, a co za tym idzie — i mniejszych wpływów finansowych, wiele parafii stoi przed dylematem: ludzie albo kamienie. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że szuka się oszczędności w obszarze kosztów utrzymania i remontach, a aby odciążyć budżet, przekazuje się świątynię w inne ręce albo następuje jej zburzenie, a działkę się sprzedaje. W praktyce jednak prowadzi to w ślepą uliczkę. Zanikają bowiem miejsca pracy (osoba duchowna, muzyk kościelny, kościelny), a nadzieja, że wszyscy wierni przejdą do sąsiedniej parafii, zazwyczaj zawodzi. W ostatniej części artykułu autorka podaje sposoby wyjścia z zaistniałej sytuacji. Wiele budynków kościelnych może stać się atrakcją turystyczną, szczególnie w aspekcie odradzającego się ruchu pielgrzymkowego; te obiekty można wykorzystać nie tylko w celach religijnych, ale również świeckich, komercyjnych. Przez to staną się centrum, w którym będzie tętnić życie. Berkemann kończy artykuł stwierdzeniem: kto „poświęca” kamienie, utraci także ludzi.

O możliwościach optymalnego wykorzystania ewangelickiej świątyni do celów muzycznych (chóralnych) traktuje artykuł Rolfa Schweitzera (*Raum — Klang — Be-*

wegung, s. 334–341). Autor wychodzi z założenia, że trzeba odchodzić od tradycyjnego umiejscowienia zespołu śpiewaczego plecami do wiernych. Należy jakby na nowo „odkryć” specyfikę (architekturę) danego wnętrza. Opisuje możliwości wielogłosowego śpiewania, jakie podaje ogólnoniemiecki ewangelicki śpiewnik kościelny, jak i praktykę alternatim. Z kolei omawia, jak wielcy kompozytorzy wykorzystywali przestrzeń świątyni w swoich utworach (przywołuje np. dzieła Schütza, Brittena i Mendelssohna-Bartholdy’ego). Przechodząc już do praktyki życia liturgicznego, Schweitzer ubolewa, że podczas nabożeństw prawie nieobecny jest ruch (przykłady: brak uroczystego wejścia i wyjścia wiernych, również zespołu śpiewaczego; uboga jest gestykulacja; proste choreograficzne formy, np. podczas śpiewania kanonów, należą do rzadkości). W trzeciej części swojego obszernego artykułu autor, podając choreograficzne, taneczne i sceniczne wskazówki, omawia najpierw sposoby włączenia tańców w śpiew kanonów i pieśni, następnie scenicznego zobrazowania tekstu pieśni, by w końcu zaproponować wykorzystanie kościoła dla przedstawień typu *musical* czy śpiewogra.

W kolejnym artykule, którego autorem jest Gebhard Kurz, opisana jest architektura i wystrój kościoła (katolickiego) pw. św. Bernarda z Clairvaux w Moguncji-Bretzenheim (*Theologie in Stein und Bronze*, s. 342–348). Godnym podkreślenia jest fakt, że w tej świątyni znajdują się jedyne w Niemczech organy zbudowane w trzeciej dekadzie XIX w. przez Aristide Cavaillé-Colla — sławnego organmistrza francuskiego. Ten piętnastogłosowy instrument (dwa manualy i pedał) posiada ciekawą historię: początkowo przeznaczony do jednego z paryskich kościołów, został zabrany stamtąd przez organmistrza i stał w jego pracowni, służąc jako egzemplarz modelowy, równocześnie organmistrz ciągle go udoskonalał. Od 1912 r. organy znajdowały się w rękach prywatnych. W 1951 r. postawiono je w największej świątyni luterańskiej w Paryżu — *Oratoire du Louvre*. Od 1971 r. do czasu nabycia tego instrumentu przez parafię św. Bernarda (1999) służyły w ewangelicko-luterańskiej świątyni w Suresnes pod Paryżem.

Roland Degen zastanawia się w swoim przedłożeniu nad celami tzw. pedagogiki wnętrza kościelnego (*Kirchen aufschließen — Inhalte erschließen*, s. 350–356). Rozpoczyna od uwag dotyczących uczenia się „mowy budynku kościelnego”. Jakie działania należy podejmować, aby dla zwiedzających kościoł nie kojarzył się tylko z funkcjonalnym obiektem, jak bank, dom towarowy czy szkoła? Zwiedzanie kościoła stanowi szczególnie dla młodszej generacji coraz częściej pierwsze w ogóle spotkanie z nim; jak zostaną przywitani, co się przed nimi odkryje — będzie rzutowało na ich późniejsze wyobrażenie o świątyni. Trzeba im, ale nie tylko, wyjaśnić wiele konkretnych elementów, odpowiedzieć na wiele pytań, m.in. co przedstawia sklepienie, czy patrząc na wnętrze można zrozumieć historię miejscowości, dlaczego w kościele i wokół niego znajdują się groby, jakie skojarzenia wywołują oglądane nagrobki i epitafia, jaki sens ma umiejscowienie chrzcielnicy najczęściej z przodu kościoła.

Ostatni artykuł, którego autorem jest Dietrich Schuberth, omawia miejsce i znaczenie muzyki polichóralnej w kontekście wnętrza kościelnego („*Singt umeinander*”, s. 358–366). W pierwszej części autor opisuje najpierw historyczne aspekty dotyczące wielochórowości, nawiązując do konkretnych miejsc (wczesnochrześcijański Rzym, Konstantynopol, potem Wenecja) i nazwisk (bracia Gabrieli, Schütz, Willaert). Następnie uwrażliwia wykonawców na dwa problemy, które mogą pojawić się podczas przygotowania utworów polichóralnych: (1) powszechnie uważa się, że musi być wielka liczba śpiewających; tymczasem może to negatywnie wpłynąć na precyzję wykonania i lepiej jest operować bardziej oszczędnym składem (to z kolei wymaga od śpiewających lepszego indywidualnego przygotowania); (2) powinno być rzeczą oczywistą, że taka muzyka potrzebuje więcej czasu na przygotowanie: najpierw poszczególne grupy, potem całość, i to nie tylko w sali, ale przede wszystkim we wnętrzu kościelnym. Pojawia się przy tym niezwykle istotna kwestia kontaktu między śpiewającymi a dyrygentem. Chodzi o bardzo precyzyjne reagowanie na ruchy dyrygenta (autor twierdzi, że patrzenie jest ważniejsze niż słuchanie). W drugiej części artykułu autor zestawiał dzieła 65 kompozytorów (od Willaerta po współczesnych), które napisane zostały przynajmniej na dwa chóry *a cappella* (wśród nich są m.in. dwa utwory K. Pendereckiego: *Wenn ich rufe zu dir* oraz *Magnificat anima mea Dominum*).

W dziale *Artikel* znajdują się dwa artykuły. Najpierw Wolfram Adolph opisuje stosunek M. Lutera do organów (*Vom Klang der Freiheit*, s. 368–375). Na podstawie jego pism twierdzi, że o ile początkowo Luter uważał organy za „papistyczne dzieło diabła”, to w późniejszych wypowiedziach wycofał się z zastrzeżeń wobec tego instrumentu, o ile będzie właściwie używany, zgodnie z duchem Ewangelii. Z kolei Hans-Joachim Hinrichsen wydobywa z dorobku kompozytorskiego Fanny Hensel (siostry F. Mendelssohna-Bartholdy’ego) trzy kantaty o tematyce religijnej i poddaje je analizie (wszystkie powstały w 1831 r.): *Lobgesang*, *Hiob* i *Cholera-Kantate* (*Die geistlichen Kantaten Fanny Hensels*, s. 376–381).

Ostatni numer „Musik und Kirche” z ubiegłego roku w zasadniczej swojej części poświęcony został W.A. Mozartowi z okazji 250-tej rocznicy jego urodzin, która przypada 27 stycznia. Szereg artykułów otwiera tekst Mechthild von Schoenebeck, w którym analizuje znaczenie terminu „popularność”, podaje założenia XVIII-wiecznej „estetyki ludowości” w odniesieniu do muzyki oraz odpowiada na pytanie, co decyduje o popularności *Czarodziejskiego fletu* i *Eine Klein Nachtmusik*, które uważa za najbardziej „ludowe” kompozycje Mozarta („*vergiã also das so genannte populare nicht*”, s. 410–419). Do muzyki popularnej należą nie tylko określone gatunki, jak: przeboje, muzyka taneczna, operetka, musical, muzyka popowa i rockowa, ale także to wszystko, co rozpowszechnia się dzięki mediom i przynosi duże zyski — mierzone w liczbach sprzedanych płyt CD, częstotliwości emisji w radiu, oglądalności w telewizji. Do tego dochodzą dzisiaj szczególnie intensywnie wprowadzane na rynek interpretacje muzyki barokowej, klasycznej i romantycznej, co

pokazują listy bestsellerów zamieszczane w czasopismach. „Estetyka ludowości” rozwinęła się w oparciu o ideologię humanizmu i oświecenia — sztuka powinna być zrozumiała nie tylko przez znawców, ale i amatorów. Jako przykład konkretnej formy podawano pieśń ludową. Muzycznymi wyznacznikami takiej estetyki były: dominacja melodii, rytmika oparta na formach tanecznych, budowa okresowa, a harmonika — na harmonice kadencyjnej. Przechodząc do ostatniej części artykułu, von Schoenebeck wydobywa z wyżej wymienionych dzieł elementy „ludowe” W *Czarodziejskim flecie* są to np. arie Papageno: (*Der Vogelfänger bin ich ja* oraz *Ein Mädchen oder Weibchen*) i Sarastro (*O Isis und Osiris*). Mozart wykorzystuje także popularne symbole. np. cyfrę 3² (trzy kobiety, trzech chłopców, trzech kapłanów i tyleż samo niewolników; trzy bramy świątyni; trzy tercety; każda aria Papageno posiada trzy zwrotki). W stosunku do *Eine kleine Nachtmusik* autorka, analizując ogólnie każdą część, stwierdza, że mimo że od słuchacza „nie wymaga się wysiłku”, to jest to dzieło najwyższego lotu.

Po artykule von Schoenebeck redakcja „Musik und Kirche” opublikowała wypowiedzi niektórych współczesnych kompozytorów, dyrygentów i teologów, które są reakcją na krótki tekst Karla Bartha *Bekennnis zu Mozart*, który ukazał się przed 50 laty (*Bekennnis zu Mozart?*, s. 420–423). Wypowiedzieli się: C.Ch. Biller, T. Glaser, W. Rihm, N. Schalz, Ch. Seither i P. Steinacker.

Muzyka religijna W.A. Mozarta jest tematem artykułu Petrusa Edera (*Der „wahre Kirchenstyl”*, s. 424–432). Zorientowanie na mistrzów przeszłości oraz szczególne upodobanie do chórów — to dwa ustalenia, na bazie których autor pokazuje, jak w pojedynczych kompozycjach wygląda wzajemne oddziaływanie głosów i instrumentów. W pierwszej części charakteryzuje lata salzburskie Mozarta, kiedy to powstało wiele najważniejszych jego dzieł religijnych. W centrum ich zawsze stoi chór. Wpływało to również z faktu, że chór katedralny liczył wtedy 40 członków (tylko głosy chłopięce i męskie). Eder opisuje wpływ, jaki wywarł na Wolfganga Amadeusza jego ojciec — Leopold. Dotyczyło to przede wszystkim sposobu prowadzenia głosów wokalnych, co harmonicznym przejawiało się w częstym stosowaniu łańcucha opóźnień. Z kolei autor artykułu przywołuje postaci A.C. Adlgassera i M. Haydna, których fugi stały się inspiracją dla chóralnych fug Mozarta. W dalszej części artykułu zostają scharakteryzowane msze kompozytora w aspekcie zastosowanej faktury chóralnej: *Trinitatis-Messe* (KV 167), *Missa solemnis* (KV 337) i obydwie *Missa breves* (KV 192 i 194). *Msza c-moll* (KV 427), *Msza koronacyjna* (KV 317) i *Requiem* (KV 626). W tym ostatnim utworze daje się zauważyć wyraźny wpływ Michała Haydna.

W związku z „Rokiem Mozarta” pojawiło się wiele stron internetowych poświęconych temu wielkiemu kompozytorowi. Christoph Heimbucher przedstawia niektóre z nich (*Mozart im Internet*, s. 434–435).

² Niektórzy dopatrują się w tym wpływu ideologii masońskiej.

Czy Mozart był osobą pobożną? Jaki wpływ miała jego pobożność (lub nie-pobożność) na muzykę, którą pisał? Na te pytania stara się odpowiedzieć Ulrich Konrad w swoim artykule („– danke ich alle Tage meinem Schöpfer”, s. 436–440). Wykazuje do tego szczególnie jego listy. Natomiast wśród utworów, które w jakiś sposób ukazują pobożność Mozarta, wymienia *Mszę koronacyjną* (KV 317, szczególnie *Dona nobis pacem*), *Masońską muzykę żalobną* (KV 477), jak również *Wesele Figara* (KV 492, aria *Contessa, perdono!*). Natomiast opera *Don Giovanni* (KV 527) jest dla autora „podstawowym traktatem teologicznym poświęconym trzem głównym tematami występującym w europejskim teatrze muzycznym i wierze chrześcijańskiej: Bogu, miłości i śmierci”

Jakby nawiązaniem do tego artykułu jest ostatni z serii poświęconych Mozartowi, który traktuje o dylematach związanych z badaniami nad jego muzyką w kontekście teologii (*Brauchen wir „theologische Mozartforschung”?*, s. 442–445).

W części *Artikel* na szczególną uwagę zasługuje wspomnienie o Arnoldzie Mendelssohnie (1855–1933), pióra Michaela Grafa Münstera (*Arnold Mendelssohn*, s. 456–457). Okazją była 150-ta rocznica śmierci tego urodzonego w Raciborzu kompozytora i wydawcy, a przede wszystkim muzyka kościelnego, którego twórczość jest, nie tylko w Niemczech, prawie nieznaną.