MUSICA SACRA

„Musica sacra" jest dwumiesięcznikiem wydawanym przez prezydium Stowarzyszenia Cecyliańskiego w Niemczech. Kolegium redakcyjne czasopisma tworzą: prof. dr Wolfgang Bretschneider, prof. dr Hans Musch, Ildefons Bollinger oraz dr Franz A. Stein. „Musica sacra" rozumie swoje posłannictwo jako wspieranie apostolatu w zakresie muzyki kościelnej.

W numerze pierwszym Manfred Fensterer wyeksponował na stronach 3–8 postać „ekumenicznie" zaangażowanego muzyka kościelnego Carla Gottlieba Reissingera (1798–1859). Intensywna współpraca Kościoła katolickiego i ewangelicko-luterańskiego jest dziełem ostatnich dwudziestu pięciu lat, mimo iż w zakresie muzyki kościelnej obie wspólnoty wiele ze sobą łączyło i łączy. Chorał gregoriański respektowany był przez kompozytorów ewangelickich, jak Heinrich Schütz (*Schwanengesang*) czy Philipp Heinrich Erlebach (1657–1714; *Kantate zum Ostermontag*). W Kościele katolickim korzystano z pieśni (chorałów) Marcina Lutra bądź Paula Gerharda. Zasadniczo jednak utrzymywała się polaryzacja obejmująca od strony ewangelickiej pieśń kościelną, kantaty i motety w języku narodowym, a od strony katolickiej msze łacińskie, chorał gregoriański, motety i hymny z tekstem łacińskim. W tym kontekście swoistym fenomenem był Carl Gottlieb Reissinger, muzyk i kompozytor ewangelicki na katolickim dworze w Dreźnie, który zastąpił na stanowisku królewskiego kapelmistrza Carla Marię Webera (1828). Za życia był bardzo znany. W 1843 r. mianowano go członkiem honorowym Akademii św. Cecylii w Rzymie w uznaniu jego zasług w zakresie reformowania katolickiej muzyki kościelnej. Reissinger opublikował ponad 200 kompozycji. Został zapomniany, ponieważ tworzył dla ekskluzywnego odbiorcy salonowego i jako zwolennik R. Wagnera stał się wraz z nim przedmiotem bezpodstawnej i niszczącej krytyki, która odmawiała obydwu wszelkich artystycznych kwalifikacji.

W tym samym numerze Martin Koch kieruje „List otwarty zatroskanego dyrygenta" (*Offener Brief eines besorgten Chorleiters*, s. 9–11) do wszystkich chórzystów śpiewających w chórach kościelnych. W czasach wzmożonej multimedialnej konsumpcji muzyki śpiewacy powinni rozbudzić w sobie świadomość, że jako aktywni muzycy zajmują w dalszym ciągu miejsce uprzywilejowane we współczesnej kulturze muzycznej.

Podobna w tonie jest wypowiedź Wolframa Goertza, podejmującego kwestię: „Muzyka kościelna w prasie" (*Kirchenmusik in der Presse*, s. 11–15). Dzisiejsze periodyki nie zatrudniają fachowo od strony muzycznej przygotowanych dziennikarzy, przez to zainteresowanie muzyką (szczególnie kościelną) na ich łamach jest znikome. Autor zachęca do tego, aby parafialni organizatorzy życia muzycznego aktywniej informowali i przekazywali rzetelnie opracowane wiadomości o koncertach dla mediów. Jako wzór takiego działania może posłużyć inicjatywa nazwana: „Przepowiadanie poprzez koncerty organowe" (*Verkündigung durch Orgelkonzerte*,

s. 16–18), przeprowadzona w parafii św. Lamberta w Münster, którą opisuje Niels Kranemann.

W ramach forum dyskusyjnego Stefan Klöckner omawia współczesną pieśń religijną i jej znaczenie dla liturgii i parafii (*Das Neue Geistliche Lied in Gemeinde und Gottesdienst — Zugänge, Definitionsversuche, Zustandbeschreibung und Ausblick*, s. 19–24). Obserwując dobór śpiewów przeznaczonych do wykonania w liturgii, łatwo zauważyć, że nie jest to repertuar zawarty w oficjalnym śpiewniku Kościoła katolickiego w Niemczech, noszącego tytuł *Gotteslob*. W jego miejsce wprowadza się często śpiewy w obcym języku, rytmiczne i głośne, które dla jednych stanową przedmiot irytacji, a innych fascynują. Z biblijnego punktu widzenia autor artykułu przywodzi na pamięć wezwanie psalmów zachęcających do śpiewania Bogu „pieśni nowej". Relację między Bogiem a człowiekiem powinna oddawać pieśń nowa, gdyż zmianie podlega kontekst przeżywania wiary. Nowe doświadczenia religijne domagają się nowych form, w których mogą być adekwatnie wyrażone. Niestety, wiele śpiewów nowych przyczynia się do zatracenia istoty liturgii. Zamiast umożliwiać przeżywanie zbawienia uobecnianego w sakramentalnym działaniu Kościoła, stanowią one rodzaj dźwiękowej stymulacji, a brzmienia zredukowane są do paraliturgicznej muzyki medytacyjnej. Kościół na przestrzeni dziejów zawsze szukał sposobów wyrażenia swej wiary tworząc nowe śpiewy, co potwierdza odziedziczony repertuar. Dlatego Wolfgang Bretschneider stoi na stanowisku, że muzyka popularna ma „prawo do zadomowienia" (*Heimatrecht*) w Kościele. Musi ona jednak odpowiadać pewnym kryteriom, do których należą: odpowiednio wysoka jakość tekstu i muzyki, liturgiczna użyteczność, możliwość praktycznego wykonania w liturgii, a od strony sprawowania świętych tajemnic powinna uwzględniać podział funkcji w zgromadzeniu liturgicznym. NGL (*Neue Geistliche Lieder* — „Nowe pieśni religijne") powinny opuścić „getto" Mszy św. dla dzieci i młodzieży i wejść do liturgii z udziałem wszystkich wiernych, a także powinny zabrzmieć w połączeniu z innymi śpiewami (np. chorał gregoriański) i rodzajami muzyki kościelnej.

Drugi zeszyt „Musica Sacra" (omyłkowo oznaczony jako nr 3) eksponuje postać Antona Brucknera (1824–1896) w setną rocznicę jego śmierci artykułem „Eros i uwielbienie Maryi. Myśli dotyczące motetów maryjnych Antona Brucknera" (*Eros und Marienlob. Gedanken zu Anton Bruckners Marienmotetten*, s. 82–96) autorstwa Erwina Horna z Würzburga. W odróżnieniu od opinii zachwycających się wiarą wielkiego kompozytora, który w swej muzyce „celebruje Mszę św., ubiera znaczący ornat swojej instrumentacji" i jest „brzmiącym chrześcijaninem, austriackim Psalmistą, biskupem organów i przeorem basów", Horn pragnie ukazać Brucknera jako człowieka, zwracając uwagę na jego psychikę i realne, bardziej przyziemne odniesienie do życia, do wiary i muzyki. Analizując pod względem historycznym (okoliczności powstania) i muzycznym trzy *Ave Maria* Brucknera, autor artykułu wskazuje na proces zachodzący w osobie kompozytora, który zrodził te dzieła. Jest nim następstwo: erotyczne *frustratio* (niespełnienie, zawód), religijne *prostratio* (oddanie) oraz artystyczne *creatio* (siła twórcza). U podłoża stworzonej w 1851 r. kanta-

ty, której tekst skierowany jest do Maryi, a której tytuł brzmi *Entsagen* (Wyrzeczenie), znajduje się doświadczenie niespełnionej miłości Brucknera do Aloisji Bogner, córki kapelmistrza w opactwie św. Floriana w Ansfelden. Cierpienie z powodu koniecznego rozstania zwraca go w stronej Najświętszej Maryi Panny, którą może zawsze w sposób czysty i nieograniczony miłować. Z tego duchowego zwrotu rodzi się artystyczne dzieło. Miłość do Maryi, Matki Bożej, przyjmuje u Brucknera konkretny kształt w jego życiu modlitwy. Kompozytor odmawiał codziennie pełny Różaniec, modlitwę *Ojcze nasz* i antyfonę *Salve Regina*. W czterogłosowym motecie *Ave Maria* (1856) Bruckner ukazuje Jezusa jako „dostojnego Boga, wywyższonego Zbawiciela", a Maryję jako „kochającą Matkę i godną miłości Dziewicę, bliską sercu orędowniczkę, ochraniającą pośredniczkę" (s. 92). Podobnie w siedmiogłosowym *Ave Maria* z 1861 roku, przez struktury dźwiękowe, gradację dynamiczną i operowanie barwą głosów, wyeksponowana zostaje osoba Maryi Dziewicy. Z motetem *Ave Maria*, który Bruckner napisał w 1882 roku, wiąże się spontaniczna i również niespełniona miłość kompozytora do Luizy Hochleitner, córki radcy sądowego z Wels, której dedykował swój utwór (na alt z akompaniamentem harmonium). Ten rodzaj transformacji niezrealizowanego uczucia do kobiety nie jest w sztuce odosobniony. Erwin Horn podaje analogiczną konstelację u R. Wagnera: miłość do Matyldy Wesendonck — uwielbienie Maryi (inspirowane obrazem Tycjana *Assunta*, ukazującym Wniebozięcie NMP) — powstanie dzieła *Śpiewacy norymberscy* (przemiana w osobie Hansa Sachsa, który rezygnuje z Ewy i poświęca się sztuce). Linię: eros — religia — sztuka można odnaleźć również w poezji. Novalis (Georg Philipp Hardenberg, 1772–1801) nazywa Maryję „Matką Boga i Ukochaną" (s. 88), a Clemens (Maria) von Brentano opiewa Maryję jako liliję, nawiązując do niespełnionej miłości, którą obdarzał Emilię (s. 89). Wracając do Antona Brucknera, autor artykułu stwierdza, że Maryja jako Dziewica, Matka i Muza zarazem, przenika wszystkie jego trzy motety *Ave Maria*, i nie tylko, gdyż kompozytor ze szczególną pieczołowitością opracowywał w *Credo* swoich mszy te miejsca, które mówią o wcieleniu Syna Bożego: *ex Maria Virgine* (np. we *Mszy f-moll*; s. 94).

W zeszycie trzecim „Musica Sacra" (oznaczony jako 4) zamieszczono dyskusję z kongresu zorganizowanego przez Konferencję Episkopatu Niemiec i Centralną Radę Niemieckich Katolików na temat: *Autonomia i odpowiedzialność — religia i sztuka pod koniec XX wieku*. W dyskusji poruszono kwestię muzyki artystycznej w liturgii. Kościół, jako wspólnota hierarchiczna (zwłaszcza biskupi, a także kapłani) oraz sakramentalna (szczególnie Eucharystyczna), zerwał więź z muzyką artystyczną, posiłkując się śpiewem masowym, populistycznym oraz prymitywnym (po wielekroć) w warstwie słownej i muzycznej. Poszukując przyczyn takiego stanu rzeczy, wskazano między innymi na dwa ogniwa, ważkie w kształtowaniu muzyki w liturgii. Są nimi: muzyk kościelny (organista) oraz celebrans (biskup, kapłan). Szczególnie ten drugi powinien być dobrze przygotowany od strony estetyki muzycznej i wrażliwości na sztukę, aby na nowo mógł zaistnieć dialog pomiędzy liturgią,

kompozytorami, muzykami kościelnymi i wykonawcami artystycznie dojrzałej muzyki religijnej.

W dziale „Z praktyki — dla praktyki" (*Aus der Praxis — für die Praxis*), Kurt Suttner podaje zasady kształcenia głosu w chórze amatorskim, zwracając uwagę na podstawy teoretyczne oraz prezentując ćwiczenia praktyczne (*Stimmbildung im Laienchor*, s. 178–190).

Kolejny, czwarty zeszyt (oznaczony numerem 5), redakcja na powrót poświęca osobie Antona Brucknera, tym razem jako twórcy muzyki organowej. W artykule „Dzieła organowe Antona Brucknera w nowym świetle" (*Die Orgelwerke von Anton Bruckner im neuen Licht*, s. 266–276) Erwin Horn omawia najpierw *Pięć preludiów Es-dur* (WAB 127/128, nr 1–4). Są one przypisywane Brucknerowi, chociaż noszą znamiona kompozycji szkolnych, opartych na sprawdzonych i powszechnie akceptowanych zwrotach melodycznych oraz połączeniach harmonicznych, które młody adept sztuki kompozytorskiej poznawał, przejmował, osobiście opracowywał, wariacyjnie przetwarzał i fantazyjnie rozwijał. Dlatego materiału wyjściowego do stworzenia *Preludiów Es-dur* dostarczyć mogli także Johann Baptist Wieß (1813–1850) czy Johann Christian Rinck (1770–1846). Odnośnie pozostałych kompozycji na organy Erwin Horn wyjaśnia okoliczności ich powstania i podaje ich krótką charakterystykę. Są nimi: *Postludium d-moll* (WAB 126) i *Andante d-moll* (WAB 130), *Vorspiel und Fuge c-moll* (WAB 131), *Fuge d-moll* (WAB 125), *Präludium C-Dur* (WAB 129) oraz szkic do *Adagio für Orgel H-Dur*.

W omawianym zeszycie zaprezentowana została działalność Instytutu Antona Brucknera w Linzu (ABIL: Anton Bruckner Institut Linz) oraz opublikowana lista wydawnictw Instytutu (s. 277–278).

Wolfgang Bretschneider i Albert Gerhards opisują Liturgię Eucharystyczną sprawowaną w kościele pw. Maryi Królowej Męczenników w Berlinie (14 stycznia 1995). Cechą charakterystyczną tej Mszy św. było świadome uwypuklenie boskoludzkiego dialogu przez odpowiedni dobór tekstów i śpiewów, oraz możliwie wyważone, artystycznie odpowiedzialne rozdysponowanie funkcji liturgicznych, aby pełne napięcia zmiany pomiędzy słuchaniem, odpowiadaniem, „odpoczynkiem" i działaniem zespolić w jedno.

W artykule „Rozwój wraz z techno?" (*Aufschwung mit Techno?*, s. 287–291) Markus Eham podejmuje refleksję nad muzyką techno, związanym z nią sposobem bycia młodych ludzi oraz możliwościami włączenia jej w liturgię. Techno — jak podaje M. Eham — jest twardą, elektroniczną muzyką taneczną, która elektryzuje młodych ludzi i prowadzi ich do przeżycia maksimum „szczęścia" w odpowiednio dobranym czasie. Uzyskuje się to przez wykorzystanie wszelkich dostępnych możliwości technicznych: światła, nagłośnienia (brzmienia), głośności, monotonii rytmu, zaplanowany czas (dyskoteki *non-stop* w dni wolne od pracy), pobudzanej aż do wyczerpania energii witalnej i motoryki ludzkiego organizmu oraz nierzadko przez zażywanie „syntetycznych stymulatorów nastroju". To złożenie wielu czynników ma prowadzić do ekstatycznego przeżycia i doświadczenia własnego ciała. Aspekt

wspólnotowy wydarzenia ma jedynie charakter marginalny, gdyż egoistyczno-ekstatyczne „odloty" (*Ego–Ekstase–Trips*) oraz kondycyjne obciążenie i wycieńczenie prawie całkowicie go eliminują. Dialog ze sceną techno jest możliwy na płaszczyźnie pracy kulturowej (*Kulturarbeit*) poszukującej odpowiedzi na palące problemy egzystencji ludzkiej, mniej zaś na płaszczyźnie liturgicznej. Liturgia nastawiona jest na wspólnotę, na drugiego człowieka. Liturgia zawiera to, czego ekonomicznie nie da się wyzyskiwać a technicznie wytworzyć. Liturgia nie jest miejscem samoinscenizacji człowieka, lecz przybliżeniem nowego początku, który Bóg podarował ludzkości w osobie Jezusa Chrystusa. Człowiek jest zaproszony, aby się w to wydarzenie włączył. W tym kontekście M. Eham stawia pytanie: czy liturgia dzisiejsza zawiera w sobie słowa, znaki, zachowania, dźwięki, w których człowiek współczesny mógłby się odnaleźć i wyrazić? Powołując się na Instrukcję o inkulturacji z 25 stycznia 1994 r., autor przypomina punkt 41, który podkreśla wartość tańca, rytmu, ruchu jako elementów służących do wyrażenia siebie i swojej pobożności. Czy zatem możliwa jest symbioza liturgii i techno? Markus Eham nie udziela jednoznacznej odpowiedzi, lecz przez wielość pytań skłania do refleksji i dyskusji.

Zeszyt piąty „Musica Sacra" (oznaczony jako nr 6) przybliża opracowaniem Friedamanna Herza postać Zofii Gubaiduliny, kompozytorki rodem z Czistopola nad Kamą w Republice Tatarskiej, która obchodziła 24 X swoje 65. urodziny (*Sofia Gubaidulina zum 65. Geburtstag am 24. Oktober 1996*, s. 370–378). Artystka, mieszkająca od 1992 r. pod Hamburgiem, doszła do własnego języka muzycznego pod wpływem twórczości Dymitra Szostakowicza i Antona Weberna, w oparciu o refleksję nad tradycją (Jan Sebastian Bach) oraz dzięki systematycznemu zapoznawaniu się z nowymi środkami techniki kompozytorskiej. F. Herz omawia jej utwory organowe: *Hell und dunkel* (1976), *In croce* (1979) na wiolonczelę i organy oraz *Detto 1* (1978), sonatę na organy i perkusję. Nagrań płytowych doczekały się między innymi takie utwory Gubaiduliny, jak: *Noc w Memfis*, kantata na mezzosopran, chór męski i orkiestrę kameralną do starych tekstów egipskich; *Rubayat*, kantata na baryton i zespół kameralny oparta na poezji perskiej; *Medytacja chorału J. S. Bacha „Vor deinen Thron tret ich hiermit"*, na harfę, 2 skrzypiec, altówkę, wiolonczelę i kontrabas.

W dziesiątą rocznicę śmierci francuskiego kompozytora, organisty i profesora harmonii Maurice Duruflé (1902–1986) opublikowano dwa wywiady. Pierwszy (s. 379–381) przeprowadził z kompozytorem Pierre Cochereau w 1973 roku, a drugi, autorstwa Ansgara Wallenhorsta (s. 381–384), podaje wypowiedzi profesora Güntera Kauzingera z Würzburga dotyczące osoby M. Duruflé.

Harald Schützeichel snuje refleksję nad muzyką kościelną na płaszczyźnie napięć w społeczeństwie niemieckim (*Kirchenmusik im Spannungsfeld unserer Gesellschaft*, s. 394–400). Autor ukazuje muzykę kościelną w kontekście gospodarki wolnorynkowej, w ramach społeczeństwa konsumpcyjnego, żyjącego nadmiarem ofert i przesytem wrażeń oraz w nurcie przeobrażeń, trudności i tendencji rozwojowych Kościoła.

30 lat w służbie Stowarzyszenia Cecyliańskiego Szwajcarii działał Józef Anton Saladin (1908–1996), kapłan i muzyk kościelny. Redakcja przygotowała wspomnienie o nim, zamieszczając na stronach 408–410 refleksje Saladina dotyczące muzyki i jej służebnej oraz artystycznej funkcji w liturgii (*Reflexionen über Musik als dienende Funktion und Kunst im Gottesdienst*).

W ostatnim zeszycie dwumiesięcznika „Musica Sacra" za rok 1996 (oznaczony numerem 7) Erwin Horn szczegółowo omawia *Mszę e-moll* Antona Brucknera (*Anton Bruckners Messe in e—Moll*, s. 458–475). Bruckner, przed napisaniem swego dzieła, zafascynowany był muzyką R. Wagnera, szczególnie jego *Tristanem*. Fakt ten rzutował na analizę *Mszy e-moll* tak dalece, że w wielu naturalnych złożeniach harmonicznych wynikających w sposób oczywisty ze skal kościelnych, bądź zastosowanych interwałów w akordach wnioskowano o wpływach Wagnera na twórczość Brucknera. Podejście to jest nie do utrzymania, gdyż Bruckner był kompozytorem tak dalece samodzielnym, że podziwiając *Tristana* w sercu, żadną miarą nie dążył do tego, aby go muzycznie naśladować. Wagner był progresywny w chromatyce — Bruckner w diatonice. Wzorem dla *Mszy e-moll* nie jest Wagner lecz Palestrina. W historii muzyki XIX wieku nie ma dzieła bardziej „ascetycznego w zastosowaniu środków zewnętrznych, bogatego w myśli muzyczne, kontrapunktycznie perfekcyjnego, stylistycznie zakorzenionego w tradycji" (s. 475). *Msza e-moll* jest wystarczająco odważna dla wieku XX, stanowi wyzwanie dla najlepszych chórów, jest uduchowiona i bliska człowiekowi zarazem, rodząca bojaźń w zachowaniu religijnym i aktualna w każdym czasie.

Gabriel M. Steinschulte podejmuje zagadnienie muzyki kościelnej w epoce multimedialnej (*Zur Kirchenmusik in der multimedialen Epoche*, s. 476–483). Jego zdaniem multimedialność jest wielowymiarowym procesem komunikacji bez granic, bez barier, bez form, za darmo (*grenzenlos, schrankenlos, formlos, kostenlos*). Multimedia zmienią zasadniczo sposób pracy, organizację czasu, wymianę danych, zachowania rodzinne i społeczne. Technika jednak — jakkolwiek by się nie rozwinęła — nie jest zdolna zastąpić wydarzenia i przeżycia liturgicznego, nie jest także w stanie zastąpić muzyki wykonywanej na żywo. A taki charakter ma muzyka kościelna.

Georg Ratzinger — emerytowany kapelmistrz katedry w Regensburgu i protonotariusz apostolski — poddaje krytycznej ocenie książkę Haralda Schützeichela „Sprawowanie Służby Bożej. Wprowadzenie" (*Die Feier des Gottesdienstes. Eine Einführung*, s. 498–503). Odnosząc się do liturgii Kościoła rzymsko-katolickiego Schützeichel proponuje zasadnicze zmiany w jej rozumieniu i sprawowaniu, z tendencją do zaszczepienia swoich idei w praktyce życia chrześcijańskiego. Georg Ratzinger wykazuje niezasadność i szkodliwość wielu pojęć i myśli propagowanych przez Schützeichela. Dotyczy to ośmiu zakresów interpretowanych niezgodnie z nauką Kościoła: 1) kapłaństwo sakramentalne, 2) prymat papieża, 3) ofiara Chrystusa w Eucharystii, 4) realna obecność Ciała i Krwi Pańskiej pod postaciami chleba i wina, 5) *opus operatum* działania Bożego w sakramentach, 6) subiektywne rozumienie

sakramentu, 7) charakterystyka sakramentu małżeństwa, 8) interpretacja sakramentu pokuty jako „instrumentu pełnienia władzy kościelnej i środka przydzielania winy". Zdaniem G. Ratzingera negatywna linia proponowana przez Schützeichela jest nie do przyjęcia.

O pieśni nowej (*Ein neues Lied*, s. 504–509) mówi Meinard Walter, zwracając uwagę na to, że Kościół nie powinien z szerokiego spektrum wielu propozycji żadnej muzyki wykluczać. Każdy kierunek muzyczny musi sam potwierdzić swoją pastoralną przydatność w oparciu o jedyne kryterium, jakim jest przekazywanie wiary (*Botschaft des Glaubens*).

Problematykę pieśni kościelnych rozpatrywano interdyscyplinarnie na corocznym spotkaniu sekcji muzykologicznej *Görres Gesellschaft*, której przewodniczył prof. dr Günter Massenkeil. Obrady miały miejsce w Mainz.

Obok przedstawionych wiodących zagadnień każdego z zeszytów „Musica Sacra" (1996), dwumiesięcznik podaje informacje: z zakresu kształcenia muzyków kościelnych, z konferencji Związku Muzyków Kościelnych, o wydarzeniach muzycznych w poszczególnych diecezjach, o nowych nagraniach płytowych, publikacjach nutowych i książkowych, o nowych organach i koncertach muzyki organowej, z zakresu pracy z dziećmi i młodzieżą (*Pueri cantores*), o współpracy ekumenicznej, dotyczące osób żyjących i zmarłych (*Personen und Daten* czy *In memoriam*).

Ks. Piotr Tarlinski