

## MUSIK UND KIRCHE 1–6 (2002)

Ponownie wracamy do prezentacji konfesyjnego, ewangelickiego, dwumiesięcznika „Musik und Kirche”. Pierwszy numer 2002 r. (wypada przy okazji zaznaczyć, że czasopisma to zaczęło się ukazywać przed 72 laty) w swojej zasadniczej części poświęcony został wielu nurtom obecnym w ewangelickiej muzyce kościelnej w Holandii, co zaznacza w słowie wstępnym (*Editorial*) Johannes Mundry.

Osiem artykułów poświęconych tej tematyce, wszystkie pióra holenderskich autorów, otwiera przedłożenie Wima Kloppenburga poświęcone rozwojowi tej muzyki w Kościele kalwińskim od czasu reformacji (*Kalvinismus und Kirchenmusik in den Niederlanden*, s. 4–7). Na początku autor stara się polemizować z opinią J. Pollmanna, który w swojej dysertacji z 1936 r., poświęconej pieśni ludowej, udowodnił, że „kalwinizm stał się dla holenderskiej kultury ludowej nieszczęściem, a dla pieśni —

katastrofą” Kloppenburg wylicza pięć aspektów przeczących tej tezie: najpiękniejsze opracowania *Psalterza genewskiego* pojawiły się właśnie w Holandii, gdzie, co prawda, były zakazane podczas nabożeństw w kościele, ale poza nim bardzo chętnie wykonywano te zarówno proste homofoniczne, jak i kunsztowne opracowania (Sweelinck); w XVII i XVIII w. pieśń kościelna była tak samo popularna (jeszcze poza kościołem) jak w Niemczech i innych krajach (szczególnie w kręgach tzw. *Nadere Reformatie*); muzyka organowa i budownictwo organowe po ok. 1635 r. znalazły swoje miejsce w Kościele i od tego czasu wielu „pielgrzymuje” do Holandii, aby zapoznać się z tradycją organową tego kraju; Holandia posiada bogatą tradycję w zakresie improwizacji organowej (począwszy od czasów Sweelincka) — wielu Holendrów jest laureatami międzynarodowych konkursów improwizacji organowej; w końcu w ostatnich dziesięcioleciach mówi się o „nowej holenderskiej szkole organowej” W dalszej części autor ocenia wpływ, szczególnie po II wojnie światowej, niemieckiej protestanckiej muzyki kościelnej na odnowę holenderskiej, jak i to wszystko, co rozszerzyło jej repertuar: nowe śpiewy, utwory chóralsne, chorały organowe współczesnych kompozytorów holenderskich. Wymienia również nowe śpiewniki: *Liedboek voor de Kerken* (1973) i *Dienstboek* (1998), jak i przypomina niebagatelną rolę *Statenvertaling* — XVII-wiecznego przekładu Biblii, który wywarł podobny wpływ na wiernych w Holandii jak w Niemczech tłumaczenie Lutra.

Rozwój hymnologii w ostatnich pięćdziesięciu latach w Holandii (szczególnie na przykładzie Kościoła reformowanego i Hervormde Kerk) analizuje Arie Eikelboom (*Hymnologie*, s. 8–13). W pierwszej części charakteryzuje krótko miejsce pieśni kościelnej w historii liturgii protestanckiej (od XVI w. do lat trzydziestych XX w.). Następnie przedstawia historię powstania nowego tłumaczenia psalterza (rymowanego), które zaowocowało ukazaniem się w 1964 r. *102 Gezangen* (Hervormde Kerk) i *119 Gezangen* (Kościół reformowany). Ekumeniczne kontakty między Kościołami protestanckimi w Holandii doprowadziły do opracowania *Liedboek voor de Kerken* (1973 r.) — wspólnego dla nich śpiewnika, który — co ciekawe — od 1981 r. jest uzupełniany o nowe kompozycje, wychodzące w serii *Zingend Geloven* (ukazało się już osiem tomów). W zakończeniu Eikelboom przypomina, że również Kościół katolicki może poszczycić się swoim śpiewnikiem — *Gezangen voor Liturgie* (1984<sup>1</sup>, 1996<sup>2</sup>), w którym jednak brak pieśni ekumenicznych. Wymienia również śpiewnik Kościoła starokatolickiego (*Liedboek* z 1990 r.), jak i agendę liturgiczną holenderskich Kościołów protestanckich (*Dienstboek* z 1998 r.).

Jan Smelik w swoim pierwszym artykule charakteryzuje „typowo kalwiński fenomen”, jakim są rymowane psalmy w liturgii (*Psalmsingen*, s. 14–17). W pierwszej części dokonuje historycznej ekskursji, przywołując przede wszystkim wpływ *Psalterza genewskiego* na liturgię protestancką. Dalej omawia przekłady psalterza na język narodowy. Prekursorem był Petrus Datheen swoimi *De Psalmem Davids* z 1566 r. Po ponad 200 latach (1773 r.) ukazało się *Statenberijming*, wydane staraniem władz kościelnych. W XX w. Hendrik Hasper wydał *Het Boek der Psalmem*

(1936, 1948, 1948). Ponieważ tłumaczenie to spotkało się z krytyką, postanowiono dokonać nowego, co zaowocowało ukazaniem się *Die Dichtung* (1967). W drugiej części swego artykułu Smelik przedstawia praktykę wykonawczą w odniesieniu do śpiewu psalmów (również w kontekście historycznym). Poczynając od 1600 r. ukazuje problemy, z jakimi borykali się uczestnicy liturgii: nieznamość melodii, śpiewanie psalmów kolejno, od 1 do 150, bez powiązania ich tematyki z kontekstem liturgicznym (dopiero od ok. 1800 r. przyjęła się praktyka dostosowywania psalmów do treści kazania). Różna była praktyka uczenia melodii, m.in. obligowano organistów i obsługujących kuranty, aby takowe grali na swoich instrumentach w ciągu tygodnia. Jeżeli już śpiewano (było niemało kościołów, gdzie w ogóle nie śpiewano), to w praktyce nierzadko dochodziło do tak absurdalnych sytuacji, że równocześnie wykonywany był wokalnie ten sam psalm, ale w różnych tłumaczeniach. Konkludując autor stwierdza, że w II poł. XX w. zmieniło się myślenie teologiczne szczególnie jeśli chodzi o miejsce i znaczenie Starego Testamentu oraz narodu izraelskiego. Wyczuwa się respekt w stosunku do starotestamentalnego tekstu. Musi istnieć symbioza melodii i tekstu.

Czwarty artykuł w niniejszym zeszycie „Musik und Kirche” dotyczy miejsca muzyki chóralnej w liturgii (*Chormusik in der Liturgie*, s. 18–22), a jego autorem jest Hans Jansen. Na początku zaznajamia czytelnika z nieciekawą sytuacją protestanckiej (kalwińskiej) muzyki kościelnej, która szczególnie po wojnie 80-letniej (1568–1648), kiedy Holandia wyzwoliła się spod okupacji hiszpańskiej, nie potrafiła dorównać innym sztukom, szczególnie malarstwu. Powodem było zwycięstwo nurtu konserwatywnego w kalwinizmie tego czasu, co w praktyce nie pozwalało wyjść poza jednogłosowość w liturgii (rymowane psalmy). Kilka stuleci musiało przeminać, aby Holandia wyszła z „duchowej izolacji”. Dopiero po II wojnie światowej następowała powolna odnowa muzyki kościelnej, co w Niemczech dokonało się już w latach 20-tych ubiegłego wieku — „ponowne narodziny muzyki kościelnej”, w Holandii natomiast — „narodziny”. Autor podkreśla, że przełomowym momentem stało się wydanie *Liedboek voor de Kerken* (1973 r.), który dzięki nowemu repertuariowi zainspirował wiele zaangażowanych wiernych do tworzenia grup śpiewaczych, które przekształciły się z czasem w zespoły śpiewacze – chóry (*Kantorei*). Wzrosło również zainteresowanie wielogłosowością (Goudimel, Praetorius, Franck, Schütz, ale również: Pepping, Distler, Micheelsen). Obok niemieckiej tradycji nie miały wpływ na holenderską protestancką muzykę kościelną wywarła tradycja anglikańska (Stanford, Bairstow, Howells). W drugiej części swego artykułu Jansen wyznaje, że — wobec wszechpanującego pluralizmu — jest rzeczą prawie niemożliwą przedstawienie zarysu jednolitej praktyki śpiewaczej podczas protestanckiej niedzielnej liturgii w Holandii, ale przedstawia możliwe ukształtowanie Wieczerzy Pańskiej (psalm na *Introit* wykonywany naprzemiennie, śpiewy podczas liturgii słowa). W tym miejscu autor czyni dygresję dotyczącą przekładu tekstów na język narodowy w utworach chóralnych kompozytorów obcych. Mimo wielu pozytywnych przykładów skłania

się jednak do tworzenia oryginalnych kompozycji. Tą część kończy refleksja dotycząca *musica sub Communione*: każda dobra muzyka jest dozwolona (od Josquina do Pärta). Również podczas niesporów muzyka chóralna — według autora — może znaleźć swoje należne miejsce. W zakończeniu Jansen czyni uwagę: w holenderskiej liturgii prawie wszystko jest możliwe i dozwolone.

Wim Ruessink w swoim artykule przedstawia struktury organizacyjne zespołów śpiewaczych obu wielkich Kościołów w Holandii: katolickiego i reformowanego (*Teil der singende Gemeinde*, s. 23–25). Jest zasadą, że chóry, które występują podczas liturgii w kościołach katolickich, należą automatycznie do *Nederlande Sint-Gregoriusvereniging* (NSGV), założonego w 1878 r. W 1670 parafiach funkcjonuje ok. 4000 zespołów śpiewaczych (dziecięcych, młodzieżowych, męskich, żeńskich, mieszanych, złożonych z osób starszych, także schole, wykonujące przede wszystkim chorał gregoriański), a liczba członków wynosi ok. 112000. Organizacja chórów kościelnych skupionych wokół 2200 parafii należących do Kościoła reformowanego (złożonego z *Hervormde Kerk*, *Gereformeerde Kerken* i Kościoła ewangelicko-luterańskiego — *Samen Op Weg*) jest inna niż u katolików. Jest ich ok. 750, ale mają one możliwość zrzeszania się nie w jednym, lecz w dwóch organizacjach: *Centrum voor de Kerkzang* i *Stichting Lutherse Werkgroep voor Kerkmuziek*. Należy do nich ok. 550 zespołów. Muzycy kościelni swoją formację otrzymują w placówkach prowadzonych przez Kościół, szkoły muzyki kościelnej i w muzycznych szkołach wyższych. Kategorie dla nich, podobne jak w Niemczech (A, B i C), przyznaje Kościół. W Holandii wykształcono w ten sposób ok. 70 muzyków kościelnych (dane z 2001 r.). W drugiej części swego artykułu autor skupia się na przedstawieniu dwóch sposobów obecności zespołów śpiewaczych w liturgii reformowanej. Pierwszy — to funkcjonalność. Podstawowym zadaniem zespołu śpiewaczego jest wciągnięcie całego zgromadzenia poprzez śpiew w przeżywanie liturgii. Drugi sposób jest natury estetycznej. Elementem jednoczącym nie jest wspólne śpiewanie, lecz wspólne doznania słuchowe (aktywne słuchanie).

Kolejne dwa artykuły w tym obszernym numerze „Musik und Kirche” poświęcone zostały tematyce organowej. Cytowany już Jan Smelik charakteryzuje liturgiczną grę organową w protestantyzmie holenderskim (*Liturgisches Orgelspiel*, s. 26–28), Swój wywód podzielił na trzy części: historia, związki zrzeszające organistów i ośrodki kształcenia oraz rola muzyki organowej podczas nabożeństw i poza nimi. W Kościele kalwińskim, w przeciwieństwie do luterańsko-reformowanego, instrumenty były zakazane, m.in. przez synody (powoływano się na 1 Kor 14,19). Niektóre postulowały nawet, aby usunąć organy z kościołów. Że do tego nie doszło zawdzięczamy faktowi, że najczęściej instrumenty były własnością państwa, nie Kościoła, a organisci byli urzędnikami państwowymi. Od połowy XVII w. w niektórych kościołach miejskich zaobserwować można nieśmiało próby włączani się organów do śpiewu zgromadzenia, co stało się tradycją w XVIII w. W wielu kościołach wiejskich nie

było w ogóle organów, a śpiew prowadził kantor. W 1973 r. w *Nederlandse Hervormde Kerk* i później w innych Kościołach opracowano regulamin dotyczący muzyki kościelnej (*Regeling voor de kerkmuziek*), który reguluje m.in. stosunki między pracodawcą (konsystorz) a pracobiorcą (organista). W dalszej części swego artykułu Smelik ubolewa nad dwoma zjawiskami. Po pierwsze, bardzo często organista otrzymuje plan śpiewów dopiero w piątek albo sobotę (niekiedy w niedzielę). Po drugie, tylko część organistów ma profesjonalne przygotowanie. Można je uzyskać w wyższych szkołach muzycznych oraz w utworzonym w 1973 r. *Nederlands Instituut voor Kerkmuziek* w Utrechcie (włączonym ostatnio w *Hogeschool voor de Kunsten* tamże). W Holandii istnieje wiele zrzeszeń grupujących organistów, m.in. *Koninklijke Nederlandse Organistenvereniging* oraz *Gereformeerde Organisten Vereniging*. W ostatniej części swego artykułu Smelik wylicza funkcje muzyki organowej podczas nabożeństw, jak i miejsce improwizacji organowej podczas liturgii.

Autorem najobszerniejszego artykułu w tym numerze „Musik und Kirche” jest Jan Jongepier, który prezentuje panoramę holenderskiego budownictwa organowego (*Orgellandschaft Nederlande*, s. 29–35). Jest rzeczą zastanawiającą, że w tak obszarowo małym kraju zachowało się ok. 2000 historycznych instrumentów. Autor prezentuje najpierw genezę wielu stylów obecnych w budownictwie organowym (wpływy krajów sąsiednich). Najstarsze zachowane instrumenty (z II poł. XV w.) pod względem stylistyki prospektu reprezentują jeszcze tradycję gotycką. Najwybitniejszym przedstawicielem sztuki organmistrzowskiej w I poł. XVI w. była rodzina Niehoff. XVII stulecie można nazwać „złotym wiekiem” budownictwa organowego (wśród organmistrzów autor wymienia rodzinę Duyschot). Interesującym faktorem jest działalność organmistrzów obcego pochodzenia, którzy realizowali konkretne zamówienia (m.in. Arp Schnitger i synowie, Hinsz, bracia de Rijckere). W XVIII w. można zaobserwować tworzenie się tradycji „holenderskich organów barokowych”, szczególnie dzięki działalności Christiana Müllera i Johanna Bätza. W następnym stuleciu działalność wielu mniejszych firm organmistrzowskich doprowadziła do swego rodzaju standaryzacji stylu nie tylko w odniesieniu do prospektu. Na skutek postępującej inflacji po 1900 r. wiele rodzinnych firm organmistrzowskich przestało istnieć. W okresie uprzemysłowienia (1910–1940) zbudowano, co prawda, wiele instrumentów, lecz odbiegały one od holenderskiej tradycji budownictwa organowego. Po II wojnie światowej powraca się do tradycji klasycznego opartego na rzemiośle budownictwa organowego. Sylwetki trzech współczesnych twórców muzyki religijnej przedstawia Marijke Bleij-Pel (*Zeitgenössische niederländische Kirchenmusik*, s. 36–40). Bohaterami są: Willem Vogel, Daan Manneke i Toon Hagen.

W drugim numerze „Musik und Kirche” (marzec–kwiecień) tematem wiodącym jest ogólny kryzys kultury śpiewaczej (*Notstand Singen*), a zapowiada go w słowie wstępnym (*Editorial*) Klaus Röhring. Autorem obszernego artykułu wstępnego (*Cantare necesse est*, s. 76–86) jest Rainer Pachner, który w pierwszej części kry-

tycznie ocenia kształcenie muzyczne w nauczaniu przedszkolnym i początkowym (w Niemczech obejmuje ono klasy I–IV – J.Ch.). O pozytywnym wpływie przedszkolnej pedagogiki muzycznej m.in. na koncentrację i uczenie się wiadomo jest od czasów Kodály'a. Tymczasem na gruncie przedszkola spotkanie z muzyką ogranicza się do odśpiewania paru piosenek i poznania słuchowiska z elementami muzycznymi. Na tym etapie edukacji brak jest kształcenia wokalnego. Autor widzi przyczyny tego stanu rzeczy w niedostatecznym wykształceniu pedagogów w przedmiocie dydaktyki muzycznej, brak dokształcających zajęć i bardzo licznych grupach przedszkolaków. Sytuacja nie ulega zmianie z chwilą rozpoczęcia edukacji na poziomie nauczania początkowego. Pachner bije na alarm: tygodniowo jest jedna lub dwie godziny zajęć muzycznych, co przez cztery lata pobytu w szkole daje maksymalnie 216 lekcji. Poza tym w niektórych krajach związkowych aż 70% uczących nie ma przygotowania muzycznego. W czasach finansowej mizერიi uwidacznia się tendencja, zresztą widoczna nie tylko w Niemczech, do nauczania wielu przedmiotów przez jednego nauczyciela, oczywiście ze szkodą dla tych peryferyjnych. Nie lepiej przedstawia się sytuacja w szkolnictwie wyższym muzycznym. Na kierunku „muzyka szkolna” powinno się kształcić pedagogów, a nie śpiewaków, pianistów czy skrzypków. Poziom nauczania muzyki w niemieckich szkołach nie stanie się wyższy, gdy na egzaminie dyplomant jeszcze bardziej perfekcyjnie zagra sonatę Beethovena, zadyryguje część utworu Brahmsa czy wspaniale zaśpiewa arię Bacha. Stanie się niższy, ponieważ nie uczono go, że sposób przekazywania wiedzy musi być dostosowany do wieku uczniów. Nie bez znaczenia jest też fakt, że świat ludzi młodych jest dla pedagogów niezrozumiały i obcy. W dalszym ciągu swego przedłożenia autor wkracza na teren wokalistyki. Przyszli muzycy kościelni i pedagogicy w pierwszym rzędzie są kształceni wokalnie jak śpiewacy, ale równocześnie muszą odpowiednio wcześniej nauczyć się w jaki sposób przekazać wokalne muzykowanie: jak motywować dzieci i młodzież do śpiewu, jak pracować z nimi nad emisją głosu, jakie problemy mogą wyniknąć w związku z czasem dojrzewania, jak połączyć rytmikę i ruch w kształceniu wokalnym. Pachner widzi szansę rozwoju wokalnego młodego pokolenia w pracy z chórami kościelnymi, świeckimi i w szkolnictwie muzycznym, gdzie przychodzą osoby przede wszystkim zainteresowane i przygotowane wokalnie. W drugiej części autor kreśli zadania muzycznej pedagogiki. W mniej albo bardziej regularnych odstępach czasu pojawiają się nowe programy, które są faworyzowane, ale w których „zagubiono środek”, tzn. nie udaje się wykształcić świadomej i jasnej koncepcji, która by podkreślała autonomię pedagogiki muzycznej. Dalej Pachner uzasadnia tezę, że wychowanie wokalne jest kategorią pedagogiczną. W związku z tym zwraca uwagę na kilka elementów. Wychowanie przez śpiew jest wychowaniem ku określonym wartościom: względ na drugiego, respekt, umiejętność słuchania, zgodne reagowanie. Pedagogicy są zawsze wzorami, z którymi młodzi uczący się chcieliby się identyfikować. Inny element sprowadza się do stwierdzenia, że wychowanie wokalne potrzebuje czasu. W zakończeniu autor kreśli perspektywę kształcenia wokalnego.

Autorem drugiego artykułu jest Robert Göstl, który podejmuje podobną problematykę (*Notstand Singen — ein pädagogisches Problem*, s. 87–91). Na początku stwierdza, podając przykłady wielu inicjatyw zarówno pojedynczych osób (H.G. Bastian: *Musyka czyni człowieka inteligentnym*), jak i instytucji (Niemiecka Rada Muzyczna: *Przede wszystkim: muzyka*), że kształcenie muzyczne znowu staje się aktualnym tematem. A jakie wnioski wypływają z tych dyskusji? Na poziomie organizacji muzycznych, jak i ośrodków kształcenia obserwuje się pozytywne zmiany. Związek Niemieckich Chórów Kościelnych wspólnie z krajowymi ośrodkami akademickimi opracował program nauczania dla tych, którzy mają w przyszłości śpiewać z dziećmi. Inna inicjatywa polega na wyróżnianiu przez Niemiecki Związek Śpiewaczy tytułem *Felix* tych przedszkoli, które wiodą prym pod względem jakości uczenia śpiewu. Na końcu tej części autor artykułu konkluduje: liczy się profesjonalizm (zarówno muzyczny, jak i pedagogiczny) oraz wysoka motywacja. Druga część poświęcona jest roli rodziny w procesie animacji śpiewaczej dzieci. Autor na przykładzie własnych doświadczeń w parafii, gdzie pracuje, pokazuje, jak stara się zachęcać dorosłych do śpiewania rodzinnego. Poza tym zachęca muzyków kościelnych, aby byli obecni podczas nabożeństw z udziałem małych dzieci, podczas których gromadzi się cała rodzina. W następnej części artykułu Göstl zastanawia się nad problemem zachęcania dzieci do śpiewania, a w szczególności do śpiewania w kościele. W zakończeniu pisze: Śpiewanie przeżyje, ponieważ jest wyrazem najpierwotniejszych reakcji człowieka. Ale śpiewanie przeżyje tylko pod warunkiem, że osobowości pozwolą doświadczyć młodym ludziom zawsze na nowo i ożywczo pierwotnej siły muzyki w połączeniu z pierwotnym zaufaniem wierze. Dyskusja na temat kryzysu kultury śpiewaczej pośrednio stała się również tematem rozmowy Susanne Vankeirsbilck z Friedhelmem Brusnikiem — profesorem pedagogiki muzycznej i dydaktyki wychowania muzycznego Uniwersytetu w Würzburgu (*Gesungene Unverbindlichkeit*, s. 92–95). Przede wszystkim krytycznie ocenia on stronę tekstową nowych ewangelickich śpiewów religijnych. Podaje przykład bardzo popularnej pieśni *Wir wollen aufstehn*, która w warstwie tekstowej nie zawiera ani jednego odniesienia do Boga i tylko w nielicznych miejscach można odnaleźć reminiscencji biblijne. Zastanawia się także nad relacją słowa do muzyki. Z ubolewaniem konstatuje, że chrześcijańskie przesłanie w śpiewach nie jest jasno wyartykułowane, ale zamazane, jakby za mgłą. Przedstawiciele Kościoła twierdzą — mówi Brusniak — że należy się cieszyć, że można jeszcze młodych ludzi przekonać do wiary. Ale nie może się to odbyć kosztem „muzycznego banału”. W rozmowie pojawił się też temat obecności muzyki popowej i rockowej w przestrzeni kościelnej. Rozmówca widzi dla niej miejsce, ale musi być ona na najwyższym poziomie. Na zakończenie wywiadu Brusniak stwierdza, że chciałby słuchać w kościele takiej muzyki, która jest uczciwa i prawdziwa, która wyraża to wszystko, co wewnętrznie dotyczy człowieka.

Na zakończenie tego cyklu artykułów Wolfgang Teubner przedstawia dwie inicjatywy służące ożywieniu śpiewania (*Das Porträt*, s. 96–97). Pierwszą jest powołanie przez Ministerstwo ds. Kultu, Młodzieży i Sportu Badenii-Wirtembergii Stowa-

rzyszenie Śpiewania z Dziećmi, które zaproponowało obszerny katalog projektów do wykorzystania w zakresie śpiewania z dziećmi, począwszy od rodziny, poprzez przedszkole, a kończąc na szkole podstawowej. Drugą inicjatywą jest Międzynarodowa Sieć dla Wspierania Powszechności Śpiewania *Il canto del mondo* (1999). Yehudi Menuhin, który objął protektorat na tym przedsięwzięciu, stwierdził, że śpiewanie jest językiem ojczystym ludzkości, jest mową duszy. Dewizą tej organizacji jest z jednej strony spontaniczne śpiewanie jako wyrażenie egzystencjalnych potrzeb, ale również śpiewanie w konkretnych okolicznościach. Jako przykład przytoczono akcję „Śpiewanie przeciw strachowi” pięć dni po zamachach w Nowym Jorku.

O ile w poprzednim numerze „Musik und Kirche” nie było działu *Artykuły*, w obecnym Britta Martini przedstawia w obszernym przedłożeniu cele, tematy i zadania pedagogiki muzyki kościelnej (*Kirchenmusikpädagogik*, s. 98–104), ale skupia się na odpowiedzi na konkretne pytania: Kto przekazuje muzykę w Kościele? Jak wygląda przekaz muzyczny w Kościele? Co ma do przekazania muzyka w Kościele?

Tematem wiodącym trzeciego numeru „Musik und Kirche” (maj–czerwiec) jest „słuchanie i patrzenie” (*Hören und Sehen*). Wybór tematu uzasadnia w słowie wstępnym (*Editorial*) Klaus Röhring, nawiązując do mającego się odbyć po raz jedenasty w Kassel festiwalu *Documenta* — największej prezentacji współczesnej sztuki awangardowej, podczas której również Kościół ewangelicki będzie pokazywał swój program kulturalny pt. *Der freie Blick*.

Autorem pierwszego artykułu jest Jochen Cornelius-Bundschuh, a traktuje on o miejscu, jakie ewangelickie nabożeństwo przypisuje słuchaniu i patrzeniu (*Hören und Sehen im evangelischen Gottesdienst*, s. 136–141). W pierwszej części autor cofa się do średniowiecza i porównuje istotę katolickiej mszy z liturgią ewangelicką. O ile katolicy więcej uwagi przywiązywali do wizualnego przeżywania liturgii (mnogość obrazów, bocznych ołtarzy, a przede wszystkim patrzenie na powoli unoszoną przez kapłana Hostię, a nawet chodzenie od kościoła do kościoła, aby tylko spojrzeć na nią, nie uczestnicząc jednak w mszy), o tyle reformacja skupiła się na pieśniach i kazaniu. Po tych uwagach przechodzi do refleksji nad specyficznymi cechami słuchania i patrzenia, a także stawia pytanie, czy istnieje specyficzna sztuka każdego spostrzegania zmysłowego w obszarze religijnego przeżycia.

Spinającą kłamrą rozważań Klause Röhringa jest starożytny mit o Argusie i Panu. Poprzez liczne przykłady, ujęte w tzw. „Spotkania” (*Begegnungen*), opisuje odwieczny spór między słuchaniem a patrzeniem, a także jak ma wyglądać pomost między nimi (*Argus und Pan. Der Streit zwischen Hören und Sehen*, s. 142–153). Przywołuje najpierw kompozycję *Styx* Anestisa Logothetisa — twórcy tzw. notacji graficznej. Kompozytor podaje dokładne wskazówki, jak przetransponować efekt wizualny w dźwiękowy. Następnie pokazuje inną drogę od patrzenia do słuchania, mianowicie podaje przykład szkicu niedokończonego utworu Romana Haubenstocka-

Ramati'ego *Bez tytułu*, gdzie sposób realizacji zapisu graficznego jest jak najbardziej dowolny. Kolejnym przykładem jest koncepcja Dietera Schnebela, której główna teza brzmi: to, co się widzi, można także wewnątrznie wysłuchać, ale bez odtwarzania dźwiękowego. Jakby przeciwstawieniem podanych przykładów, czyli od muzyki do słuchania, jest kompozycja *Artikulation* György Ligeti'ego, która w swoim zapisie reprezentuje tzw. *Hörpartitur*, gdzie przebieg muzyczny, bardzo dokładnie zapisany za pomocą różnych parametrów: linii wznoszących, opadających, rytmu, koloru, kropek, zostaje systematycznie przekształcany w obraz, aby abstrakcyjną muzykę można było „czytać” i zarazem „zobaczyć” proces tworzenia kompozycji. Taki rodzaj partytury nie pozwala kompozytorowi na żadną swobodę w zakresie wizualnej fantazji. Każdy najmniejszy widoczny detal musi zostać odniesiony do muzyki. Inny rodzaj „spotkań” ma miejsce wtedy, gdy potęga dźwięku zostaje zaszarowana, zafascynowana, głęboko poruszona przez obraz. Przykładem może być płótno Picassa *Guernica*, które Paul Dessau uczynił tematem swojej kompozycji na fortepian o tym samym tytule. Wrażenie, które pozostawił na nim ten obraz, zostało wyrażone w konstrukcji dzieła. Ostatnie „spotkanie” przywołuje sytuację, kiedy muzyka przechodzi na miejsce obrazu. Oglądanie staje się słuchaniem. Przykładem dla Röhringa jest twórczość szwajcarskiego kompozytora Ulricha Gassera, który stara się „dokładnie przetłumaczyć obraz [dzieła sztuki] na muzykę”. Ale w tym przypadku patrzenie nie ma żadnego znaczenia, pozostaje w tyle za słuchaniem. W drugiej części artykułu autor zajmuje się najpierw wzajemnym odniesieniem koloru do dźwięku. Wymienia Messiaena, który m.in. określone kolory kojarzył z konkretnymi tonacjami, jak również Skriabina (poemat *Prometeusz*), Hauera i Kandinsky'ego. Skoro w muzyce mówi się o barwie dźwięku — jak słuchać, aby zobaczyć, również w sztukach pięknych — można oglądać, aby słyszeć. I tu podane zostały przykłady w twórczości C.D. Friedricha i P. Klee. Röhring kończy swoje obszernie wywody stwierdzeniem: „Nie oczy widzą, nie uszy słyszą, lecz ja widzę, ja słyszę”

Interesującym podsumowaniem omawianej tematyki są wypowiedzi kilku przedstawicieli świata muzycznego i hierarchii Kościoła ewangelickiego na ankietę ogłoszoną przez „Musik und Kirche”. Na dwa pytania: (1) Jak ocenia Pan związek między słuchaniem a patrzeniem, szczególnie odnośnie muzyki i sztuk pięknych w czasach współczesnych? (2) Czy Kościół powinien promować muzykę i sztuki piękne, a jeżeli tak, to w jaki sposób? odpowiedzieli: H.-O. Ericsson (kompozytor), bp M. Hein, M. Kopelent (kompozytor), D. Korsch (teolog), Ch. Seither (kompozytorka), G. Wolfstieg (kompozytor) i bp G. Weman.

Dział *Artykuły* przynosi dwa przedłożenia. Siglind Bruhn próbuje dać odpowiedź na pytanie: Jak w zsekularyzowanym powojennym świecie wytłumaczyć fenomen powstawania tak wielu kompozycji operowych, których głównymi bohaterami są święci? (*Heilige im Rampenlicht*, s. 158–165). Na wstępie autorka przywołuje O. Messiaena i jego operę („w trzech aktach i ośmiu obrazach”) *Św. Franciszek z Asyżu*, której pojawienie się w połowie lat osiemdziesiątych XX w. wywołało nie-

małą konsternację. O ile życie św. Franciszka mogło posłużyć do napisania oratorium, które we wnętrzu kościelnym znalazło by swoje najlepsze miejsce, o tyle życzenie kompozytora, aby dzieło było wykonywane na scenie operowej, wywołało niemałe zamieszanie. Od ok. 1600 r. do zakończenia II wojny światowej bohaterem librett były postaci głównie z mitologii, legend i historii. Ale jest rzeczą zdumiewającą, że opera Messiaena nie jest jedynym, choć najbardziej znanym, przykładem z ostatnich pięćdziesięciu lat, że święty człowiek może stać w centrum akcji dramatycznej. Ku swemu zdumieniu autorka doszukała się w powojennym repertuarze operowym 38 dzieł scenicznych (autorka wymienia je wszystkie), których bohaterami są święci obu płci, którzy żyli na przestrzeni 2500 lat, a wywodzili się z wszystkich warstw społecznych. Natomiast kompozytorzy pochodzą z 16 państw Europy i Ameryki Północnej i reprezentują trzy generacje twórców. W drugiej części swego artykułu Bruhn przedstawia operę *Luther* Kari Tikksa — współczesnego kompozytora fińskiego.

W drugim artykule Jörn Kuschnereit kreśli portret Hansa-Friedricha Micheelsena — kompozytora związanego z Kościołem ewangelickim, którego stulecie urodzin obchodzone było w 2002 r. (*Mit Musik der Gemeinde dienen*, s. 166–167).

Gerd-Peter Münden w słowie wstępnym (*Editorial*) do czwartego numeru „Musik und Kirche” (lipiec–sierpień) zapowiada i uzasadnia temat wiodący tego numeru: *musical* i śpiewogra dla dzieci (*Musicals und Singspiele für Kinder*). Pierwszy artykuł, którego autorką jest Mechthild von Schoenebeck, traktuje o historii *musicalu* dla dzieci jako gatunku (*Kindermusicals*, s. 206–211). Pojęcie „*musical* dla dzieci” pojawiło się w Niemczech na początku lat 70-tych w kręgu skupionym wokół librecisty Heinza Wunderlicha. Autorka podaje, że do tego czasu wykonywano je dla dzieci wyłącznie na zawodowych scenach. Od końca lat 70-tych kompozytorzy obsadzają role w *musicalach* dziećmi, aby one same mogły je wykonać. Można również zauważyć, że o ile w latach 70-tych ich twórcami byli niemal wyłącznie zawodowi kompozytorzy i libreciści, to w latach 80-tych podejmują się tego zadania przede wszystkim nauczyciele muzyki. W dalszym ciągu swoich wywodów von Schoenebeck rozróżnia *musical* dla dorosłych od tego dla dzieci. W tym drugim nie ma tak ścisłego związku między muzyką, dramaturgią, tańcem i *show*. Dominuje tekst, podczas gdy taniec i *show* schodzą na drugi plan. Jeśli chodzi elementy wokalne, to przeważają proste w swym charakterze przeboje i taneczne melodie. Nie ma w świadomości twórców jednolitości jeśli chodzi o nazewnictwo. Wielu z nich dodaje jeszcze podtytuł: *Grusical* (z elementami horroru), *Musical-Märchen*, *Mini-Musical*, *Satirische Revue*; w angielskiej tradycji dodane jest: *Play*, *Musical Play*, *Musical Comedy* lub *Cantata-Musical*. W następnej części swego przedłożenia autorka dokonuje systematyki współczesnego *musicalu* dla dzieci i skupia się na trzech faktorach: wykorzystanej treści (bajka i saga, literatura dziecięca, komiks, historie o dniu codziennym i ochronie środowiska, fantastyka, *science fiction*, materiał historyczny, historie biblijne), muzyce (przeboje — często z elementami jazzu, prosta

melodyjna muzyka pop z wpływami angloirlandzkiego lub angloamerykańskiego folkloru, rock włącznie z rapem, w „stylu Webbera”) oraz obsadzie (mnogość ról, role nieme, w roli statysty). Na zakończenie podano 15 kryteriów, które — według autorki — trzeba wziąć pod uwagę, dokonując wyboru *musicalu* dla dzieci.

Martin Heider w swoim artykule sytuje *musical* dla dzieci w przestrzeni kościelnoteologicznej (*Klingende Verkündigung oder Gemeindeaufbau*, s. 212–218). W kilku aspektach przedstawia możliwości, jakie tkwią w ukształtowaniu nabożeństwa (także jako koncert) wykorzystującego *musical* jako tworzywo łączące wspólnotę wiernych (dzieci i dorosłych).

Śpiew i gra należą do siebie — to *credo* Gerda-Petera Mündena, kompozytora licznych *musicali* dla dzieci o tematyce biblijnej. Opisując własne doświadczenia w tej materii (*Arbeit am szenischen Spiel*, s. 220–226), podaje najpierw zasady, które powinny obowiązywać twórców dzieła (kompozytora i reżysera) „od idei do premiery”. Następnie przechodzi do specyfiki pracy scenicznej z dziećmi i korzyściami, jakie wynikają właśnie dla tych najmłodszych: przede wszystkim identyfikacja z grupą (zamiast „ja” – „my”), ale także sukces powoduje, że u dzieci z problemami w nauczaniu wzmacnia się poczucie własnej wartości (są duchowo umocnieni). W zakończeniu Münden kreśli etapy przygotowania *musicalu*, widząc pierwszy już rok przed premierą.

Bardzo pomocnym dla muzyków kościelnych może okazać się obszerny katalog *musicali* i śpiewogier dla dzieci, który zestawili Harald Schmidt i Gabriel Dessauer (*Musicals und Singspiele für Kinder*, s. 228–245). Został on podzielony na dwie główne części: religijną i świecką. W pierwszej wyróżnili utwory o następującej tematyce: Stary Testament, Nowy Testament, Boże Narodzenie i inne religijne. Drugą część tworzą dzieła oparte na: baśniach, literaturze dziecięcej, historii i mitologii, życiu codziennym, tematach nawiązujących do wielkich kompozytorów i inne.

Dział *Artykuły* otwiera portret Gerharda Schwarza — wybitnego, lecz zapomnianego kompozytora urodzonego, co ciekawe, w Raszowie na Dolnym Śląsku, w stulecie jego urodzin — pióra Gerharda Luchterhandta (*Von der Singbewegung zur neuen Musik*, s. 246–249).

Johannes Mundry prezentuje z kolei panoramę życia muzycznego na terenie wschodnich Niemiec na przykładzie działalności czterech ewangelickich muzyków kościelnych (*Kirchenmusik auf schwierigem Terrain*, s. 250–255). Z ubolewaniem konstatuje, że czynnik ekonomiczny zmusił Kościoły krajowe do likwidacji bardzo wielu etatów „muzycznych” i tym samym odchodzenie z tego zawodu stało się faktem.

Piąty numer „Musik und Kirche” (wrzesień–październik) poświęcony został formom muzykowania ze starszymi ludźmi (*Musizieren mit alten Menschen*). Uzasadniając wybór tematu, Klaus Röhring w słowie wstępnym (*Editorial*) zapoznaje czytelnika z trudną sytuacją niemieckiego społeczeństwa: osoby powyżej 60-tego roku życia stanowią już 30% populacji, siłą rzeczy w przyszłości będzie więcej starszych

i tym samym spadnie liczba ludności. Na to nakłada się prawie czteromilionowa rzesza bezrobotnych. To wszystko może spowodować załamanie się nie tylko rynku pracy, lecz również systemu ubezpieczeń społecznych, służby zdrowia; pojawi się problem imigracji. Taki rozwój sytuacji dotyka także Kościoł. Ciągłe mniejsze wpływy z podatku kościelnego spowodują ograniczenie pracy socjalnej i kulturalnej, czyli też na polu muzyki kościelnej. Do „zagospodarowania” pozostanie jednak coraz liczniejsza grupa seniorów i temu mają służyć prezentowane artykuły.

Najpierw Klaus Leidecker opisuje specyficzną formę pracy ze starszymi ludźmi, jaką jest muzykoterapia (*Musikalisch-therapeutische Handlungsformen in der Altenarbeit*, s. 290–299). Na przykładzie własnych doświadczeń w tego typu działaniach wyjaśnia „formy twórczego działania” w pracy z przedstawicielami tej grupy społeczeństwa.

Pracy z chórami złożonymi z ludzi starszych poświęcił swój artykuł Ingo Hahn (*Chorarbeit mit Senioren*, s. 300–302). Seniorzy posiadają często ukryte zdolności, które „chcą zostać obudzone”. U prawie wszystkich należy do nich śpiew. Z drugiej strony osoby, które osiągnęły odpowiedni wiek, nie czują się dobrze w „normalnych” chórach kościelnych, mimo że przez dziesiątki lat były ich aktywnymi członkami. Aby ich życie nie ograniczało się tylko do plotkowania przy kawie, Hahn założył, na zasadzie eksperymentu, w miejscu, gdzie pracował, chór starszych ludzi. W początkowym okresie praca koncentrowała się głównie na ćwiczeniach emisyjnych. Obecnie jest to chór żeński, który z wielkim zaangażowaniem wykonuje zarówno muzykę religijną, jak i świecką. Dzięki temu, że bardzo wiele utworów wykonuje się bez pomocy nut, można zauważyć korzystny wpływ muzyki na problemy z pamięcią. Do założonego tematu nawiązują omówienia trzech książek, które poświęcone są pracy muzycznej z osobami starszymi, a także portret Ernsta-Ulricha von Kameke, który po przejściu na emeryturę założył w Hamburgu Akademię Muzyczną dla Seniorów.

Dział *Artykuły* otwiera prezentacja kilku znaczących współczesnych chóralnych utworów religijnych kompozytorów z krajów bałtyckich pod wiele znaczącym tytułem: „Spokój zmarłym, pokój żyjącym” (*Ruhe den Toten, Friede den Lebenden*, s. 310–316), której autorem jest Lutz Lesle. Litwa reprezentowana jest przez Vidmantasa Bartulisa (*Requiem, Te Deum*), Anatolijusa Šenderovasa (oratorium *Shma Izrael*) i należącego do młodszego pokolenia twórców Algirdasa Martinaitisa (*St. Francis' Canticle of the Sun, Pietr, Letter to all the faithful*). Do grona najwybitniejszych łotewskich kompozytorów wokalne muzyki sakralnej należą Romualds Kalsons (*Messa 1990, oratorium Petrus*) i najbardziej znany Pēteris Vasks (*Missa, poemat Zemgale, ballada chóralna Litene, Pater noster, Dona nobis pacem*). Muzyka estońska ma swojego przedstawiciela w osobie Erkki-Svena Tüüra, który jest autorem m.in. *Requiem*, mszy *Lumen et Cantu* i oratorium *Ante Finem Saeculi*. Z kolei Gabriel Dessauer dzieli się swoimi wrażeniami z pobytu w USA na odbywającym się co dwa lata spotkaniu Amerykańskiego Stowarzyszenia Organistów (*American Guild of Orga-*

nists — AGO), liczącego 19000 członków (*Orgelspiel im Kaufhaus*, s. 318–321). Do Filadelfii przybyło 2400 uczestników, aby po prostu spotkać się między sobą, wymienić poglądy na temat praktyki wykonawczej, uczestniczyć we wzorowo przygotowanych od strony muzycznej nabożeństwach. Program tego zjazdu obejmował również konkursy: interpretacji i improwizacji organowej oraz kompozytorski na utwór organowy i chóralny (nagrodzone utwory zostały oczywiście wykonane). Dla obserwatora z Europy wiele propozycji muzycznych było zadziwiających, jak choćby koncerty organowe na drugim co do wielkości instrumencie na świecie w Warnamaker Story (6 manualów + pedał, 28 tys. piszczałek), których jedynym wykonawcą (mimo że miał do dyspozycji 7 asystentów) był P.R. Conte, który każdego dnia grał cztery koncerty z trzema różnymi programami, do tego w budynku, który jest... domem towarowym. Inną rzeczą rzucającą się w oczy jest obecność organów w większości kościołach (wszystkich wyznań). A są to z reguły instrumenty wyposażone w cztery manualy, o dyspozycji romantycznej (piszczałki są najczęściej niewidoczne). Spotkaniu towarzyszyły również targi muzyczne.

Ostatni numer „Musik und Kirche” w roku 2002 (listopad–grudzień) poświęcony został muzycznym opracowaniom księgi Pieśni nad Pieśniami w dziejach muzyki religijnej. Klaus Röhring w słowie wstępnym (*Editorial*) zastanawia się nad fenomenem tego dzieła. Jak rozumieć jego przesłanie? O jakiej miłości jest mowa?

Główną część numeru otwiera artykuł Rainera Bayreuthera na temat opracowań muzycznych Pieśni nad Pieśniami od XVI w. (*Vertonungen des Hohenlieds*, s. 354–361). Na początku jednak autor próbuje odnaleźć obecność tej księgi w myśleniu religijnym od starożytności chrześcijańskiej do XVI w., przywołując m.in. postać Bernarda z Clairvaux z jego 86 kazaniem na temat PnP. Dopiero w XVI w. daje się zauważyć powstawanie pierwszych kompozycji motetowych wykorzystujących ten tekst (Clemens non Papa, Gombert). Z kolei Bayreuther przechodzi do zasadniczej części swego przedłożenia, prezentując najpierw w miarę kompletny wykaz kompozycji szesnastowiecznych, uszeregowanych według incypitów (ponad 200 utworów), a osobno kompozytorów niemieckich z tego okresu (prawie 100). Z kolei przedstawia obecność PnP w okresie pietyzmu (od ok. 1670 r.), przywołując szczególnie twórczość Dietricha Buxtehudego, i w dziele Bacha. W czasie oświecenia (między pokoleniem synów Bacha a 1820 r.) i w XIX w. temat traci na znaczeniu. Natomiast w czasach współczesnych zaobserwować można powrót do tematyki PnP, ale powstałe dzieła nie noszą znamion muzyki religijnej.

Drugi artykuł jest autorstwa Martina Petzoldta, a zawiera refleksje autora na temat kantaty *Ich geh und suche mit Verlangen* (BWV 49) J.S. Bacha w odniesieniu do związku między mężczyzną a kobietą w porównaniu ze stosunkiem ludzi wierzących do Chrystusa (*Die Liebe als Existenzform des Glaubens*, s. 362–371).

Christa Reich przedstawia i analizuje nowe śpiewy do tekstów z księgi Pieśni nad Pieśniami („*Erwählt, begrüßt, geküsst*”, s. 372–378) zarówno z kręgu Kościoła katolickiego, jak i ewangelickiego.

W ostatnim z przedłożeń tej części Winfried Kirsch ukazuje czytelnikowi pieśń solową H. Wolffa i utwór chóralny H. Distlera, napisane do tego samego tekstu: wiersza *Nimmersatte Liebe* E. Mikre, wykorzystującymi motywy z PnP („*anders war Herr Salomo, der Weise, nicht verliebt*”, s. 380–387).

Ostatnim analizowanym utworem, aczkolwiek nie należącym do omawianej tematyki, a omawianym w dziale *Artykuły*, są *Evangelien-Motteten* J.N. Davida na chór mieszany *a cappella*, w których brzmią reminiscencje z muzyki renesansowej, szczególnie w warstwie polifonicznej („*Chormusik ist absolute Musik*”, s. 388–392).

Każdy z numerów „Musik und Kirche” przedstawia, tradycyjnie, także nową pieśń, zawiera omówienie książek, nut i wydawnictw płytowych, podaje wiadomości, terminarz ważnych wydarzeń muzycznych, reklamy i oferty pracy dla muzyków kościelnych.

Józef Chudalla