

MUSIK UND KIRCHE 1–6 (2001)

W jednym z poprzednich numerów „Liturgia sacra” (18 [2001], nr 2) rozpoczęliśmy prezentację ewangelickiego dwumiesięcznika poświęconego muzyce kościelnej „Musik und Kirche” (2000 r.). Pragniemy to kontynuować, przedstawiając główne tematy poruszane w kolejnym roczniku — 2001.

We wstępie (*Editorial*) do pierwszego numeru (styczeń–luty) Klaus Röhrling za-powiada, że w związku ze zmienioną sytuacją w tej części Europy, spowodowaną wprowadzeniem jednolitej waluty (euro), większa uwaga zostanie zwrócona na kra-je sąsiadujące z Niemcami. Jakie są linie rozwojowe i co wyróżnia te kraje w zakre- sie współdziałania muzyki i Kościoła? Czy muzyka w Kościele będzie bardziej eu- ropejska? Czy przyczyni się to do pogłębienia wzajemnej wymiany i podejmowania wspólnych inicjatyw? Nie bez znaczenia są również perspektywy na polu ekume- nicznym. Jednocząca się Europa zbliża do siebie także Kościoły. Mimo że K. Röhrling krytycznie ocenia dokument watykańskiej Kongregacji ds. Nauki Wiary *Dominus Jesus*, to właśnie muzykę postrzega, wbrew opinii wielu, jako wpływającą na roz- wój wspólnoty i braterskości w naszych siostrzanych Kościołach. Konsekwencją te- go jest współdziałanie katolickich autorów przy redakcji kolejnych numerów „Musik und Kirche”

Główny temat koncentruje się wokół perspektyw na polu ekumenii (*Ökumeni- sche Perspektiven*). Jakby „programowym” jest obszerny artykuł Stefana Klöckne- ra poświęcony sytuacji katolickiej muzyki kościelnej w Niemczech (*Zwischen Lust am Takt und Frust im Akord*, s. 4–11). Wywody autora oscylują wokół sześciu zagadnień (problemów), luźno powiązanych ze sobą, ale dających w sumie nieweso- ły, niestety, jej obraz: w ostatnich latach w kościołach tendencja do indywidual- nych popisów artystycznych zaczyna niebezpiecznie przybierać na sile; tylko kom- petencja osób zaangażowanych w liturgii (duchownych i muzyków) decyduje o jej zbawczych i uświęcających skutkach; załamał się związek między Kościołem a współ- czesną sztuką; trzeba przywrócić do repertuaru wykonywanego w kościołach pieśni (śpiewy) wyrosłe z tradycji *Neue Geistliche Lied* (lata 60-te XX w.); wobec trudno- ści finansowych parafii, nie stać ich na zatrudnienie w pełnym wymiarze godzin mu- zyków najlepiej wykształconych (*A-Musiker*), a przyjmują z reguły tych, również na pełny etat, którzy mają podstawowe przygotowanie muzyczne (*C-Musiker*), w za- sadzie pozwalające im traktować taką działalność jako coś dodatkowego; pozytywnym wydaje się być wola zrezygnowania z dotychczasowych kategorii kościelnego wykształcenia muzycznego (A i B — jako głównego zajęcia), uzyskanego w ko- ścielnych szkołach muzycznych i przekształcenie ich (szkół) w wyższe szkoły mu- zyczne z kierunkiem „muzyka kościelna”

Wolfgang Seifen w swoim artykule podejmuje temat miejsca i roli improwizacji organowej podczas liturgii (*Katholische Klanglichkeit?*, s. 12–15). Według niego powinna ona przede wszystkim pomóc zgromadzonym uczestnikom w jej przeży- waniu. Nie może mieć miejsca efekciarstwo, odwracanie uwagi od najważniejszych części liturgii; improwizacja nie powinna być tylko i wyłącznie „sztuką dla sztuki”

O wzajemnych relacjach zachodzących w nauczaniu muzyki kościelnej i teolo- gii na Uniwersytecie im. Ernesta Moritza Arndta w Greifswaldzie poświęcony jest artykuł Mathiasa Schneidera (*Gemeinsam stark*, s. 16–19). Ponieważ liturgika dla studiujących muzykę kościelną należy do obowiązkowych przedmiotów, a przyszli teologowie zapoznają się z nią dopiero w drugiej połowie studiów, i do tego jest

ściśle rozdzielona od zajęć dla tych, którzy studiują kaznodziejstwo, powstał pomysł powołania wspólnego seminarium homiletyczno-liturgicznego, aby obszarem zajęć objąć kształtowanie nabożeństwa. Program zajęć obejmuje część teoretyczną i praktyczną. W zajęciach tej drugiej biorą również udział studenci muzyki kościelnej, a wszyscy uczą się, że tylko współdziałanie może prowadzić do pozytywnych efektów. Oprócz tych zajęć, wielki nacisk kładzie się na praktyczne wykorzystanie głosu w mówieniu i śpiewaniu.

Kolejny artykuł, autorstwa Gerda-Petera Mündena, traktuje o kształtowaniu liturgii w oparciu o śpiewy z Taizé (*Taizé-Musik im Gottesdienst*, s. 20–24). Zawarte są w nim praktyczne wskazówki dotyczące sposobu ich wykonywania, jak również przedstawiony jest konkretny scenariusz nabożeństwa (modlitwy i śpiewy).

Ostatni z grupy artykułów jest autorstwa Marcusa Heinbacha, a poświęcony miejscu muzyki kościelnej w Internecie (*Kirchenmusik im Internet*, s. 26–31). Podaje on praktyczne wskazówki dotyczące zakładania stron internetowych przez samych muzyków kościelnych (treść, strona graficzna, *software*).

Druga część tego numeru przedstawia sylwetki (w formie wywiadu) trzech muzyków kościelnych: Klause Uwe Ludwiga (ewangelik) i Gabriela Dessauera (katolik) — działających w Wiesbaden, a także Michaela Witta — ewangelika, który jest *Domkapellmeister* w katolickiej katedrze Św. Jadwigi w Berlinie. Zwieńczeniem tej części jest portret Christopha Dohra – założyciela działającego od 10 lat w Kolonii wydawnictwa muzycznego.

Ten numer „Musik und Kirche” uzupełniają omówienia nowych książek o tematyce muzycznej, nut i płyt CD. Właśnie w tej ostatniej grupie można odnaleźć „polskie” akcenty. Pierwszy dotyczy Krzysztofa Pendereckiego i jego dwóch nagranych dzieł: *Credo* i *Seven Gates of Jerusalem*. Autor recenzji pomija jednak poziom wykonania, skupiając się tylko na wartości samych kompozycji, i wystawia im — delikatnie mówiąc — mało pozytywną ocenę. Natomiast płyta z nagraniem trzech kompozycji organowych Feliksa Nowowiejskiego (Symfonii nr 2 i 8 oraz Koncertu nr 4) dla recenzenta jest odkryciem (*eine Entdeckung*) zarówno samych utworów, jak i gry Jerzego Erdmanna, który miał w planie nagrać wszystkie dzieła organowe Nowowiejskiego, ale śmierć artysty w 2000 r. pokrzyżowała ten plan.

Temat wiodący drugiego numeru „Musik und Kirche” (marzec–kwiecień) koncentruje się wokół problemu: jak pozyskiwać finanse na działalność muzyczną w Kościele? (*Woher nehmen ...? Sponsoring – Fundraising – Stiftungen*). Autorem pierwszego artykułu jest Marcus Heinbach, a zajmuje się w nim nowymi możliwościami finansowania działań muzycznych w Kościele ewangelickim w Niemczech (*Kirchenmusik und Sponsoring*, s. 78–81). W dobie ogólnego kryzysu ekonomicznego, który dotyka także Kościoła, jawi się potrzeba pozyskiwania funduszy na ten cel z innych źródeł (dość przypomnieć, że do tej pory aż 95% środków pochodziło z kasy kościelnej). Jednym ze sposobów może być sponsoring. M. Heinbach przedstawia m.in. warunki, jakie muszą być spełnione ze strony Kościoła, aby takie działania

przyniosły oczekiwane korzyści: tylko ranga muzycznego przedsięwzięcia, społeczna akceptacja w fazie planowania, również obecność (informacja) w mediach (jest rzeczą oczywistą, że nikt nie będzie finansował czegoś, o czym nie wie, że jest w fazie przygotowywania) mogą przyciągnąć osoby prywatne, podmioty gospodarcze lub instytucje finansowe do wymiernego włączenia się w realizację. Autor artykułu postuluje, aby do programu studiów muzycznych włączyć również ogólnie pojętą tematykę ekonomiczną.

Innym sposobem pozyskiwania środków finansowych na kościelną działalność muzyczną, do tej pory mało wykorzystaną, jest tworzenie fundacji. Ute Stey w swoim artykule (*Durch Stiftungen Kirchenmusik fördern*, s. 82–84) skupia się na warunkach formalnych, jakie muszą być spełnione przy jej powoływaniu, a także wymienia korzyści wynikające z działalności fundacji.

W pierwszej połowie lat 90-tych ubiegłego wieku zapadła decyzja o budowie nowych organów w ewangelickiej katedrze (*Stiftskirche*) w Stuttgarcie. Powołano wówczas stowarzyszenie, którego celem było zgromadzenie funduszy na pokrycie 50% (ok. 1,3 mln marek) całości kosztów tego przedsięwzięcia. W tym celu sięgnięto do idei patronatu w celu sfinansowania zakupu piszczałek do nowego instrumentu. Polega ona na tym, że osoby kupują za określoną sumę (od 50 do 5000 marek) konkretną piszczałkę. Otrzymują wówczas specjalny dokument, gdzie to wszystko jest zapisane; poza tym ich nazwiska umieszczone są na tablicach postawionych w kościele, a później znajdują się one w tzw. księdze patronackiej. Kay Johannsen w swojej relacji (*Orgelpfeifen-Patenschaften für die Stiftskirche*, s. 84–86) opisuje te wszystkie działania (*fundraising*) podejmowane przez stowarzyszenie.

Swoistym komentarzem do inicjatywy podjętej w Stuttgarcie są rozważania Mathiasa Kriegera, które dotyczą idei *fundraisingu* w odniesieniu do podobnych działań inwestycyjnych (*Orgelpfeifen für Stuttgart*, s. 87–89). Autor wskazuje po kolei na warunki, jakie muszą być spełnione, aby całość przyniosła zadawalający efekt (m.in. dokładny program plan prac, poparcie ze strony wpływowych osób, obecność w mediach), a można tego dokonać tylko poprzez systematyczną pracę, konsekwencję w działaniu i korzystaniu z nowoczesnych metod marketingu.

Drugą część tego numeru „Musik und Kirche” wypełniają najpierw dwa artykuły. W pierwszym z nich Siegfried Vogelsänger ukazuje czytelnikom, jak można kształtować liturgię w oparciu o utwory Michaela Praetoriusa — kompozytora niemieckiego, żyjącego na przełomie XVI i XVII w., autora aż 1710 dzieł (*[...] damit es nicht allezeit in einem Tono und Sono fortgehe*, s. 90–99). Rozważania S. Vogelsängera koncentrują się głównie wokół problemu obsady wykonawczej i wzajemnych relacjach: śpiew wiernych — chór — zespół instrumentalny. W zakończeniu autor przedstawia dwie konkretne propozycje ułożenia kantaty bożonarodzeniowej z wykorzystaniem utworów Praetoriusa.

W 2001 r. przypadała 200-na rocznica urodzin Johanna W. Kalliwoody (1801–1866) — zapomnianego XIX-wiecznego kompozytora, działającego przede wszyst-

kim na dworze w Donaueschingen. Bernd Boie kreśli portret twórcy (*Zu Unrecht vergessen*, s. 100–102), skupiając się głównie na prezentacji jego *Mszy A-dur*.

W dziale „Sylwetka” (*Das Porträt*) powraca postać Kaya Johannsena (p. jego artykuł omówiony wyżej) — od 1994 r. kantora katedralnego w *Stiftskirche* w Stuttgarcie. Opisana jest jego wszechstronna działalność na polu muzyki kościelnej w tym mieście.

We wstępie (*Editorial*) do trzeciego numeru „Musik und Kirche” z 2001 r. (maj–czerwiec) Johannes Mundry zapowiada i uzasadnia wybór tematu: fascynacja angielską muzyką kościelną (*Faszination England*). Po ogólnych uwagach Johanns Irmscher (*Faszination England*, s. 138–139), która w encyklopedycznym skrócie przedstawiła najważniejszych współczesnych jej twórców, John Harper w obszernym przedłożeniu kreśli obraz angielskiej muzyki kościelnej w obecnej dobie (*Englische Kirchenmusik heute*, s. 139–149). Po uwagach wstępnych, które pozwalają czytelnikowi zapoznać się ze specyfiką życia religijnego na Wyspach Brytyjskich w ujęciu historycznym, autor w pierwszej części artykułu skupia się na formie nabożeństw i muzycznych wykonawcach (chórach) podczas liturgii w angielskich kościołach katedralnych. W miejsce tradycyjnego składu osobowego chóru katedralnego (sopran — chłopcy, alt, tenor i bas — mężczyźni) zaczynają się w ostatnim czasie pojawiać zespoły, w których zamiast chłopców (albo razem z nimi) śpiewają dziewczynki. Zmieniła się także rola głównego muzyka kościelnego w katedrach: z organisty, który równocześnie prowadził chór (*Organist and Master of the Choristers*), w muzyka odpowiedzialnego za całość życia muzycznego w katedrze (*Director of Music*). Dalsze rozważania autora koncentrują się wokół obecności muzyki podczas liturgii w lokalnych kościołach parafialnych. Z uwagi na brak własnej tradycji, sięga się tam po repertuar z innych wspólnot, m.in. z Taizé, Iona Community, Kościoła prawosławnego, a nawet muzyki świeckiej. W ostatniej części swojego artykułu J. Harper przedstawia sytuację szkolnictwa wyższego w zakresie muzyki kościelnej.

Z kolei Jürgen Schaarwächter opisuje historię *Evening Canticles* (*Evensong*) — jednego z tradycyjnych elementów muzycznych wieczornego nabożeństwa w Kościele anglikańskim (*Lebendige Tradition*, s. 150–154). Są to utwory napisane do tekstów dwóch kantyków: *Magnificat* i *Nunc dimittis*. Od 1550 r. do czasów współczesnych takie dzieła komponowali najwybitniejsi twórcy na polu sakralnej muzyki angielskiej: Byrd, Gibbons, Tallis, Purcell, Wesley, Stanford, Tippett, Walton i in.

Erik Dremel w swoim artykule skupia się na tradycji liturgicznej gry organowej oraz miejscu angielskiej muzyki organowej w repertuarze rodzimych organistów (*Englische Orgelmusik in der anglikanischen Kirche*, s. 155–157). Towarzystwo śpiewowi chóru jest najważniejszą rolą organisty w Kościele anglikańskim. Wychoząc z założenia, że muzyka solowa (improwizacja) przygotowuje daną czynność liturgiczną i skłania do refleksji po jej zakończeniu, stąd pełni ona istotną funkcję podczas liturgicznej procesji wejścia i wyjścia oraz przed i po czytaniach. Drugą część tego tekstu wypełnia zestawienie największych angielskich twórców muzyki organowej (od Tallisa i Byrda po Tippetta i Davisa).

Tematyka religijna w twórczości angielskich kompozytorów zajmuje niepoślednie miejsce, o czym przekonuje nas Andrew Gant, który kreśli sylwetki sześciu wybitnych twórców współczesnych: Johna Ruttera, Johna Tavenera, Philipa Moore'a, Jonathana Harvey'a, Jamesa MacMillana i Richarda Rodney'a Bennetta (*In choirs and places where they sing*, s. 158–164).

Interesującą historię angielskiego budownictwa organowego, która swój początek bierze w 1606 r. (King's College Chapel w Cambridge), omawia Karl-Heinz Göttert (*Orgellandschaft England*, s. 165–169).

„Angielską” część tego numeru zamyka rozmowa z Bobem Chilcottem — wybitnym kompozytorem, skupiającym się w swojej twórczości głównie na muzyce wokalne (chóralnej).

Wśród omówień pozycji nutowych znajduje się również wydana w Augsburgu *Pastoralmesse in C* Ignaza Reimanna (1820–1885) — kiedyś bardzo znanego i cenionego śląskiego kompozytora, którego twórczość przeżywa obecnie swoisty renesans.

Motto czwartego numeru „Musik und Kirche” (lipiec–sierpień) zamyka się w haśle: „Twórczość muzyczna ku czci świętych i aniołów” W słowie wstępnym (*Editorial*) Klaus Röhring, uzasadniając taką tematykę podjętą na łamach ewangelickiego przecież pisma, podkreśla, że w swoim Kościele ponownie „odkrywani są” aniołowie i święci, czci się ich wspomnienia, które zawarte są w księgach liturgicznych: Jana Chrzciciela, Najświętszej Maryi Panny, uczniów Jezusa, Michała, Marcina z Tours, Elżbiety z Turynii, Barbary, Mikołaja, Bonifacego, Hildegardy von Bingen, Franciszka z Asyżu, ale także: Lutra, Bucera, Zinzendorfa, Wicherna, Bonhoeffera, M.L. Kinga. Nie są oni traktowani, według ewangelickiego rozumienia, jako pośrednicy między ludźmi a Bogiem, ale ich wiara i świadectwo stanowią mogą przykład do naśladowania nie tylko dla katolików.

Cykl pięciu artykułów otwiera przedłożenie Christiana Trappe, który z perspektywy czysto teologicznej przedstawia stanowisko Kościoła ewangelickiego wobec kultu świętych (*Ein bunter Haufen Leitbilder*, s. 206–211). Po uwagach wprowadzających (kim są święci?), krytycznie odnosi się do instrumentalizowania ich postawy w interesie Kościoła i władzy świeckiej, co można było zaobserwować w historii. Następnie podaje konkretne przykłady wielkich świętych, których imiona są synonimami poszczególnych aspektów chrześcijańskiej wiary: Michała (ostateczne zwycięstwo dobra nad złem), Franciszka z Asyżu (świadomy wybór ubóstwa jako duchowej drogi), Elżbiety z Turynii (miłość bliźniego), Marcina (walczyć nie orężem, ale wykorzystywać środki pokojowe), Mikołaja (dobroczynność). Wymienia również Piotra i Pawła, których wspomnienie może być okazją do nabożeństw eukharystycznych. W zakończeniu Ch. Trappe, cytując odpowiednie teksty z ksiąg liturgicznych, wskazuje na Wieczerzę Pańską oraz pogrzeb jako dwa elementy liturgii ewangelickiej, gdzie najpełniej widoczna jest obecność świętych.

Dopelnieniem poprzedniego artykułu są rozważania Klauza Röhringa na temat kantaty *Es erhub sich ein Streit* (BWV 19) J.S. Bacha, napisanej na dzień św. Mi-

chała Archaniola (*Lass dein Engel mit mir fahren auf Elias Wagen rot*, s. 212–217). Autor na wstępie przedstawia przed- i biblijną genezę obecności aniołów, następnie skupia się na legendzie mówiącej o ich upadku i przybliża św. Michała jako postaci obdarzonej złożoną osobowością: z jednej strony walczącego o sprawiedliwość anioła, a z drugiej — służącego pomocą anioła stróża, przewodnika dusz. I taki obraz tego świętego anioła kreuje Bach w swojej kantacie, co K. Röhring z wielką precyzją stara się udowodnić.

Günter Ruddat przenosi czytelnika z okresu baroku w obszar muzyki współczesnej, i to w specyficznym wydaniu. Analizuje bowiem z wielką precyzją *Franciszka z Asyżu i Elżbietę z Turynii* — dwa czteroaktowe musicale zmarłego w 1998 r. niemieckiego kompozytora Petera Janssensa (*Bruder und Schwester Armut*, s. 218–225).

W niemieckiej tradycji (nie tylko kościelnej) bardzo mocno eksponowane są postaci czterech świętych, których wspomnienie obchodzi się u schyłku roku kalendarzowego: Marcina, Barbary, Mikołaja i Łucji. Głównymi „aktorami” są wtedy dzieci. Treścią artykułu Martina Riekera jest ukazanie szerszych niż dotychczas możliwości przedstawiania tej tematyki (symbolika) we wspólnym działaniu przedszkoli, chórów dziecięcych i szkół podstawowych w czasie nabożeństw, koncertów czy chodzeniu „od domu do domu” (*Von Martin bis Nikolaus*, s. 226–233). W zakończeniu podany jest wybór literatury do ewentualnego wykorzystania.

Niezwykle interesującym dla muzyków kościelnych powinien być wykaz utworów poświęconych postaciom sześciu wielkich świętych: Jana Chrzciciela, Michała, Franciszka z Asyżu, Marcina, Elżbety z Turynii i Mikołaja, które z prawie pięciusetletniej tradycji muzycznej zebrał Alexander Reischert (*Musik zu Heiligen. Ein Verzeichnis*, s. 234–241). Wśród 158 tytułów brak jednak np. dzieł wyrosłych z ruchu cecylińskiego, nie mówiąc już o muzyce kompozytorów polskich.

Poza tematyką zakreśloną w tym numerze naszego dwumiesięcznika znajduje się obszerny szkic Reinharda Schäfertönsa dotyczący *Małej mszy* Ernsta Peppinga (1901–1981), napisanej w 1929 r. na 3-gł. chór *a cappella* (SAB), wykorzystującej tylko tekst *Kyrie*, *Gloria* i *Sanctus*, która w swoim czasie (lata 30-te XX w.) stanowiła przedmiot ożywionych dyskusji przede wszystkim muzykologów (*Polyphonie in Potenz*, s. 242–249).

Jakby echem z drugiego numeru „Musik und Kirche” odbija się główna tematyka piątego z 2001 r. (wrzesień–październik). Co się stanie, kiedy w kościele nie będzie można usłyszeć muzyki, żadnego chorału, liturgii, dzwonów, gry organowej, kantat Bacha, fantazji Regera, mszy Perotina, tylko słowo mówione, często suche i bez wyrazu? Czy można sobie wyobrazić duszpasterstwo osób dotkniętych żalobą, również sam pogrzeb bez przynoszącej pociechę muzyki? Dlaczego koncerty muzyki religijnej cieszą się wielką frekwencją, w przeciwieństwie do nabożeństwa, gdzie „głównym bohaterem” jest słowo mówione? Te i inne pytania stawia w rozszerzonym słowie wstępnym (*Statt eines Editorials*) Klaus Röhring w kontekście dyskusji spo-

wodowanej zmianami strukturalnymi w obszarze ewangelickiej muzyki kościelnej (stąd tytuł numeru: *Strukturwandel in der Kirchenmusik*), które określa się wyrażeniem: prywatyzacja działań na tym polu działalności (w znaczeniu samofinansowania). Jest to wypowiedź pełna gorzkości i wyraz z troską o przyszłość muzyki kościelnej w swoim Kościele.

Do tego tematu nawiązują trzy artykuły i jedna rozmowa. Michael Lochner zastanawia się, czy ewangelicka muzyka kościelna powinna zostać sprywatyzowana według klasycznych reguł ekonomicznych i jakie pociąga to za sobą konsekwencje (*Soll Kirchenmusik privatisiert werden?*, s. 284–287). Czyni to w oparciu o „sztukę w trzech aktach” Akt I: wielkowiejska parafia otrzymuje ofertę wynajęcia świątyni na zorganizowanie koncertu przez artystów spoza niej. Na posiedzeniu rady duszpasterskiej parafialny muzyk kościelny wyraża swoją opinię, ale nie ma prawa głosu. Rada sprawdza, czy zaproponowany program nie stoi w sprzeczności z miejscem sakralnym, ustala się wysokość sumy za wynajem i ceny biletów. Z czasem takie koncerty wykonawców z zewnątrz stają się tradycją, ponieważ przynoszą wymierne korzyści finansowe do kasy parafialnej. Natomiast muzyk kościelny jest z troską, bowiem przynajmniej niektórzy z nich mógłby poprowadzić ze swoim zespołem. Prosi więc radę o lepszą koordynację działań, ale nie znajduje w niej partnera. On i zespół czują się odrzuceni. Akt II: wybory do nowej rady duszpasterskiej spowodowały m.in. odsunięcie spraw muzycznych na dalszy plan, co skutkowało obcięciem budżetu na przygotowanie koncertów kantatowo-oratoryjnych o 75%. Chór został zobowiązany do samofinansowania swojej działalności poprzez organizację koncertów z muzyką *a cappella*, nie wymagającej wielkich nakładów finansowych — na wzór zespołu z tej samej parafii, który przy wypełnionej świątyni wykonuje muzykę *gospel*. Wpływy mogłyby zostać przeznaczone na większe przedsięwzięcia, ale przy najlepszych chęciach tak się nie dzieje. Wobec tego chór zakłada stowarzyszenie w celu finansowania swojej działalności (w jego skład wchodzi w pierwszym rzędzie sami chórzyci i członkowie rodzin), ale i tak rada w dalszym ciągu zastanawia się nad celowością danych koncertów, a ponadto domaga się regularnych wpłat całości składek członkowskich do kasy parafialnej, aby służyły... wspieraniu muzyki kościelnej, co w konsekwencji prowadzi do tego, że wielu członków rezygnuje z płacenia składek, widząc w tym „lekceważący stosunek Kościoła”. Akt III: zespół, aby uratować swoją egzystencję, przekształca się w niezależne finansowo towarzystwo śpiewacze, co uzyskuje akceptację rady duszpasterskiej. Głównym jego zadaniem jest oprawa muzyczna w... tym samym kościele, gdzie wcześniej występował jako chór parafialny. Zostaje podpisane odpowiednie porozumienie: zespół nie płaci parafii za udostępnienie kościoła na swoje koncerty i wynajęcie sali parafialnej na jedną próbę w tygodniu, ale w ramach rekompensaty musi pokazać ilość razy występować podczas nabożeństw. Praca kantora (dyrygenta) zostaje uznana jako zajęcie dodatkowe, a chór występuje jako niezależny zespół. Na zewnątrz parafia nic nie traci, przeciwnie — zyskuje, tylko podczas spotkań po próbie niektórzy zastanawiają się, czy nie lepiej wystąpić z Kościoła, przeznaczając zaoszczędzony podatek

kościelny bezpośrednio do kasy choralnej. Konkludując, M. Lochner postuluje, aby środki finansowe wspierające działalność muzyczną w Kościele wykorzystywać w sposób odpowiedzialny i przemyślany, z korzyścią dla wszystkich.

Podobną tematykę, jaka zaprezentowana została przez M. Lochnera, podejmuje Carsten Klomp (*Drittmittelakquisition — ein kritische Praxisbericht*, s. 288–289), skupiając się na sytuacji w tej dziedzinie z perspektywy własnych doświadczeń jako muzyka kościelnego działającego w południowej Badenii.

O tym, jaka sytuacja panuje w obszarze katolickiej muzyki kościelnej w Niemczech, a szczególnie w archidiecezji kolońskiej, traktuje artykuł Richarda Mailändera (*Katholische Kirchenmusik im Wandel*, s. 290–296). Opierając się na danych statystycznych pochodzących z wszystkich niemieckich diecezji, analizuje następujące aspekty: liczbę muzyków kościelnych zatrudnionych na pełnym etacie w stosunku do ilości katolików w poszczególnych diecezjach (tu prym wiedzie Akwizgran: na jednego muzyka przypada 7569 wiernych); to samo w odniesieniu do muzyków zatrudnionych na mniej niż cały etat, ale powyżej 50% (na czele znajduje się Spirra: 2120 katolików na jednego muzyka); aktywność (udział) wiernych w kościelnej działalności muzycznej (przoduje diecezja bamberska: prawie 3%). Przechodząc do drugiej części artykułu, R. Mailänder przedstawia „Koncepcję muzyki kościelnej w archidiecezji kolońskiej”, która powstała w drugiej połowie lat 90-tych ubiegłego wieku. Przyświecały jej trzy cele: zatrudnienie w możliwie wszystkich parafiach wykwalifikowanych muzyków kościelnych, dać perspektywę pracy w pełnym wymiarze godzin dla najlepiej wykształconych, a sprawy finansowe traktować odpowiedzialnie. Nawiązując do tej koncepcji, kreśli przede wszystkim dokonania, nie wahając się wskazywać na pojawiające się trudności.

Tą część wieńczy rozmowa z Bernhardem Reichem — Prezydentem Stowarzyszenia Ewangelickich Muzyków Kościelnych, który z perspektywy swego stanowiska formułuje postulaty dotyczące dalszego rozwoju i przeszłości muzyki kościelnej w Kościele ewangelickim.

Drugą część piątego numeru „Musik und Kirche” wypełniają trzy artykuły. W pierwszym z nich Christine Blanken prezentuje *Dialogus von der Geburt Christi* — nieznaną do tej pory oratorium bożonarodzeniowe Reinharda Keisera (1674–1739), niemieckiego kompozytora, znanego przede wszystkim z dzieł operowych (*Feines Klanggewebe*, s. 300–305).

O zapomnianym wycinku twórczości kompozytorskiej Friedricha Silchera (1789–1860) traktuje artykuł Wolfganga Marii Hoffmanna. Analizuje on jego wielogłosowe opracowania pieśni (chorałów), „śpiewy figuralne” oraz utwory organowe (*Friedrich Silcher — ein ökumenischer Kirchenmusiker*, s. 306–313). Równocześnie próbuje uzasadnić ekumeniczny charakter tej muzyki.

Z innym jeszcze kompozytorem zapoznaje nas Peter Kopp. Z racji 200-nej rocznicy śmierci przybliżył nam w swoim przedłożeniu postać Johanna Gottlieba Naumanna (1741–1801) — związanego z dworem drezdeńskim niemieckiego twór-

cy m.in. 25 włoskich oper, ale także okazałej liczby utworów religijnych: 21 mszy, 11 oratoriów napisanych w stylu włoskim, litanii, nieszpórów (*Lohnende Wiederentdeckung*, s. 314–316).

W ostatnim numerze „Musik und Kirche” z 2001 r. (listopad–grudzień) Klaus Röhrling uzasadnia wybór tematu głównego: chorał gregoriański (*Gregorianik*) i stawia pytanie o jego znaczenie dla twórczości muzycznej dawniej i dziś.

Pierwszy z dwóch artykułów napisał Matthias Kreuels. Zajmuje się w nim specyficzną formą chorału, jakim był (i jest obecnie) w wydaniu niemieckim (*Deutsche Gregorianik*, s. 342–347). Przedstawia również sylwetkę Godeharda Joppicha — współczesnego twórcy pisanych w stylu gregoriańskim melodii do tekstów antyfon i refrenów psalmów responsoryjnych.

O wpływie chorału gregoriańskiego na muzykę Oliviera Messiaena pisze Dieter Buwen (*Gregorianik im Werk Olivier Messiaens*, s. 349–355). Z bogatej spuścizny kompozytorskiej wybrał on jego *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* z 1969 r., skupiając się głównie na ostatniej, ósmej medytacji.

„Luźnym” nawiązaniem do głównej tematyki tego numeru jest portret zespołu wokalnego *Singphoner*, który do swojego bogatego repertuaru włącza również chorał gregoriański.

Warto jeszcze nadmienić, że w części omawiającej pozycje książkowe zamieszczono dziewięć dotyczących chorału gregoriańskiego, natomiast w sprawozdaniach kilku muzyków kościelnych dzieli się swoimi doświadczeniami na polu jego wykonawstwa.

Kolejne dwa artykuły poświęcone są postaci Gabriela Josefa Rheinbergera (1839–1901) — wielkiego „nieobecnego” na polu wykonawstwa muzycznego (wyjątek stanowią utwory organowe). Matthias Schneider w obszernym szkicu (*Kennen Sie Rheinberger?*, s. 359–365) prezentuje jego życie i twórczość, natomiast Martin Weyer analizuje jedną z 20 sonat organowych tego kompozytora — nr 12 (*Meine Rheinberger-Sonate*, s. 366–367).

Zamach terrorystyczny dokonany 11 września 2001 r. w Stanach Zjednoczonych również w kręgach muzyków kościelnych wywołał wielkie poruszenie. O tym, jak (jaka) muzyka może wypełnić obszar bólu, rozpacz, czy rezygnacji traktują refleksje kilku ich przedstawicieli (s. 400–407).

Wiele ze znajdujących się w tym roczniku „Musik und Kirche” tekstów zostało omówionych szerzej, ponieważ wydaje się, że mogą dotyczyć (albo już dotyczą) również sytuacji, w jakiej znajdzie (znajduje) się kultura muzyczna w Kościele katolickim w naszym kraju. Warto się z nimi dokładniej zaznajomić, aby poznać skalę problemów, z jakimi boryka się nasz siostrzany Kościół w Niemczech.