



ŚPIEW GREGORIAŃSKI I KICZ W KONTEKŚCIE NAUCZANIA PAPIEŻA BENEDYKTA XVI (SŁUCHAJĄC *MUSIC FROM THE VATICAN. ALMA MATER*)

TERESA GRĘZIAK

Wydział Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Uniwersytetu
Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie
Department of Composition, Conducting and Theory of Music
The Fryderyk Chopin University of Music in Warsaw (Poland)
teresagreziaak@gmail.com

Na miejsce muzyki sakralnej, usuniętej z katedr i wykonywanej jedynie okazjonalnie – weszła muzyka „użytkowa”: pioseneczki łatwe i modne. [...] Kościół ograniczający się do grania muzyki „modnej”, „popularnej”, popada w nieudolność i staje się nieprzydatny.

Joseph Ratzinger¹

Muzyka sakralna i kicz spotykają się nader często: zarówno w ramach muzycznych występów w świątyniach (podczas liturgii czy koncertów), jak i na albumach muzycznych z utworami wykorzystującymi treści sakralne. Jako że kicz jest „pojęciem nieokreślonym, wieloznacznym, używanym niemal intuicyjnie”², wypada, bym zaznaczyła, że rozumiem je tutaj przede wszystkim w ogólnym i popularnym sensie estetycznym – jako coś „wykonanego z przepychem, ale zupełnie pozbawionego gustu”³, co jednak niekoniecznie musi zostać osiągnięte tanimi środkami. To ważne zastrzeżenie dla niniejszego wywodu. Problem kiczowatego charakteru niektórych realizacji

¹ *Raport o stanie wiary: z Ks. Kardynałem Josephem Ratzingerem rozmawia Vittorio Messori*, tłum. Z. Oryszyn, J. Chrapek, Marki 1986, s. 110-111.

² Opinia Pawła Beylina zawarta w książce *Kicz jako zjawisko estetyczne i pozaestetyczne*, [cyt. za:] M. Poprzęcka, *O złej sztuce*, Warszawa 1998, s. 208.

³ Hasło: ‘Kicz’, [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, <http://sjp.pwn.pl/sjp/kicz;2470599.html> [dostęp: 15.10.16].

muzyki sakralnej, źródeł zaistnienia samego zjawiska, zgody osób decyzyjnych i skutków, z jakimi się to wiąże, nie jest praktycznie podejmowany w polskim środowisku naukowym⁴. Wokół kiczu w muzyce sakralnej panuje jakby zmowa milczenia. Któż by się odważył nazwać to zagadnienie wprost i powiedzieć, że w wielu przypadkach przyczyną obecności prac artystycznych o miernej wartości jest niekompetencja duchowieństwa zaangażowanego w zlecenie wykonania konkretnych dzieł i akceptacja skandalicznie kiczowatych formuł wybranych przez artystów?

Wydaje się, że zapobieganiu obecności kiczowatych form w przestrzeniach sakralnych miało służyć konkretne zalecenie papieża Benedykta XVI – które odnieść można również do sfery muzycznej – sformułowane w posynodalnej adhortacji apostolskiej *Sacramentum caritatis*:

Jest więc rzeczą konieczną, by w formacji seminarzystów i księży była przewidziana historia sztuki, jako ważna dyscyplina, ze szczególnym uwzględnieniem charakteru budowli przeznaczonych do sprawowania kultu w świetle norm liturgicznych. W końcu jest konieczne, by w tym wszystkim, co odnosi się do Eucharystii, było zachowane wyczucie piękna⁵.

Zdarzają się co prawda głosy podnoszące kwestię doniosłej roli formacji muzycznej przyszłych kapłanów, jak ten autorstwa Michała Sławeckiego w temacie chorału gregoriańskiego:

[...] jeszcze większe i bardziej odpowiedzialne wyzwania stoją przed kapłanami i kandydatami do kapłaństwa oraz ich formatorami. To od nich zależy, czy i w jakimi stopniu wierni docenią wartość śpiewu gregoriańskiego. Jeżeli duszpasterze nie będą zaangażowani w to wielkie dzieło odnowy, własny śpiew liturgii rzymskiej bezpowrotnie zniknie z naszych świątyń,

⁴ Jeden z nielicznych wyjątków stanowi artykuł księdza Krzysztofa Kurnika: *Muzyka czy „pioseneczki łatwe i modne”? Spojrzenie na muzyczną sztukę w liturgii w oparciu o wybrane wypowiedzi Josepha Ratzingera – Benedykta XVI, „Pro Musica Sacra” 2015, nr 13, s. 71-84.*

⁵ Benedykt XVI, *Posynodalna adhortacja apostolska Sacramentum caritatis o Eucharystii, źródle i szczycie życia i misji Kościoła*, Poznań 2007, par. 42.

a jego miejsce zajmie zalewająca nas z każdej strony fala muzyki pop, której nieodłącznym elementem w wydaniu kościelnym są nienastrojone gitary⁶.

Brak natomiast diagnozy dotyczącej wystąpienia konkretnych przypadków kiczu w ramach muzyki sakralnej i pogłębionej analizy problemu. W refleksji na ten temat zdana jestem na korzystanie z tekstów dotyczących kiczowatych wymiarów wyrobów katolickich⁷ czy też dzieł plastycznych⁸.

Materiału do refleksji nad kiczowatym charakterem muzyki sakralnej jest wiele. Interesujące w tym kontekście pole badawcze stanowi już sam YouTube – kanał internetowy, w którym odnaleźć można wiele przykładów muzyki sakralnej w kiczowatym ujęciu; także takich, w których nawet najdoskonalszej warstwie muzycznej towarzyszy tak kiczowata forma wizualna, że całość wywołuje, delikatnie mówiąc, grymas niezadowolenia. Można by też mnożyć przypadki zepsucia i spychania pięknego dzieła muzycznego w stronę kiczu na poziomie jego interpretacji. Czy jednak warto pochyłać się nad przykładami skrajnego „upośledzenia” muzyki poprzez wypaczone wykonawstwo (proponuję sięgnąć do licznych nagrań pieśni *Barka*), niewłaściwe użycie instrumentarium (szczególnie miejsce w tym gronie zajmują keyboardy) czy sam dobór repertuaru o wątpliwej jakości? Innymi słowy, czy poświęcać swój wysiłek analityczny na rzecz muzyki, która nie ma jak się bronić? Nie moja to ambicja – uderzać bezbronnego.

Istnieją wszelako i takie przypadki, w których kicz ukrywa się pod przykrywką profesjonalnej, kosztownej produkcji. Tym trudniej go dostrzec, nazwać i wskazać, gdy takowe przedsięwzięcie firmowane jest przez wielkie nazwiska. Istnieje też obawa przed wytknięciem komuś nieudanego działania artystycznego. Obawa tym większa, im większy autorytet stoi za projektem. O tym drugim przypadku będzie tu mowa.

⁶ M. Sławecki, *O śpiewie gregoriańskim*, [w:] idem, *LIBER VIGRENSIS ad usum christifidelium*, Wigry 2009, s. 164. W kontekście rozważań podejmowanych w niniejszym szkicu warto sięgnąć do artykułu tegoż samego autora pt. *Główne aspekty śpiewu gregoriańskiego* zamieszczonego w: M. Bornus-Szczyński, A. Nowak, M. Sławecki, *Monodia*, Warszawa 2008, s. 103-178.

⁷ P. Oczko, *Święte obrazki – campowe igraszki? Camp a (pop)katolicyzm*, [w:] *CAMPania. Zjawisko campu we współczesnej kulturze*, red. P. Oczko, Warszawa 2008.

⁸ Zob. M. Poprzęcka, op. cit., s. 161 i n.

* * *

Wymagający odbiorca nie da się oszukać przepychowi konkretnej realizacji artystycznej, nawet jeśli wie, że jej twórcy – Simon Boswell, Stefano Mainetti czy Nour Eddine – należą do nagradzanych i popularnych muzyków związanych z branżą filmową. Na przykład Mainetti to współproducent pierwszego w historii albumu muzycznego, w którym użyto głosu papieża (Jana Pawła II – album nosi tytuł *Abbà Pater*), wydanego w 1999 roku w wytwórni Sony Music Entertainment Inc. Dziesięć lat później, przy znacznym udziale Mainettiego, powstał album muzyczny *Music from the Vatican. Alma Mater*, wykorzystujący tym razem głos Benedykta XVI.

Ośmioczęściowy program albumu powstałego przy udziale Radia Watykańskiego przywołuje różne określenia maryjne (tytuły kolejnych części: 1. *Sancta Dei Genitrix*, 2. *Mater Ecclesiae*, 3. *Advocata nostra*, 4. *Benedicta tu*, 5. *Causa nostrae laetitiae*, 6. *Auxilium christianorum*, 7. *Regina coeli*, 8. *Magistra nostra*) i potraktowany jest dość schematycznie: na początku pojawia się fragment litanii maryjnej⁹, następnie przemawia papież Benedykt XVI (w różnych językach: po włosku, niemiecku, francusku, portugalsku, zawsze z akompaniamentem instrumentalnym), a po zakończeniu jego krótkiej refleksji na pierwszy plan wysuwa się wyspiewany fragment chorałowej modlitwy – *Gaude Mater Jesu Christi...*, *Inviolata, integra et casta es, Maria...*, *Alma Redemptoris Mater...*, *Regina coeli* – by przywołać część z utworów, którym towarzyszy muzyka instrumentalna, czy też – jak w przypadku przedostatniej części *Regina coeli* – również bezsłowna, rozemocjonowana wokaliza w wykonaniu Yaseminy Sannino. To istotny element kształtujący narrację muzyczną albumu: chorał nie występuje tu tradycyjnie, a więc *a cappella*, towarzyszy mu natomiast orkiestra, ewentualnie pojedyncze instrumenty. Niekiedy śpiew gregoriański nakłada się na wypowiedź papieską, tak jak w przypadku *Alma Redemptoris Mater* (w części *Advocata nostra*), utworu początkowo śpiewanego bez akompaniamentu, po chwili z towarzyszeniem wiolonczeli i gitary (której partia przypomina popowe piosenki), a w zakończeniu także perkusji.

Odbiorca omawianej płyty – o ile jest słuchaczem wrażliwym na problematykę muzyki sakralnej i obeznanym z refleksją nad nią – nie pozwoli

⁹ Wyjątek stanowi tu część siódma.

omamić się bogactwu kolorystyki brzmieniowej, słodkiej harmonizacji czy też prostocie pomysłu polegającego na tym, by użyć mniej lub bardziej znanych cytatów muzycznych z utworów maryjnych i poprzeplatać je fragmentami wypowiedzi papieża o Matce Bożej wygłaszanymi w różnych okolicznościach – od Watykanu po brazylijskie sanktuarium Maria Aparecida. Obecność w tym przedsięwzięciu głosu następcy Jana Pawła II zakrawa o paradoks. Cóż jednak w tym dziwnego?

Otóż Benedykt XVI od lat – jeszcze jako Joseph Ratzinger – jak mało który teolog przypisywał w swoich wystąpieniach i pismach niezwykle istotne znaczenie muzyce sakralnej, w tym chorałowi gregoriańskiemu¹⁰. Wspomniana wyżej adhortacja *Sacramentum caritatis* mówi wprost: „W końcu, biorąc pod uwagę różne kierunki i różne, godne pochwały tradycje, pragnę przypomnieć, o co prosili Ojcowie synodalni, by odpowiednio doceniono chorał gregoriański, jako właściwy dla liturgii rzymskiej”¹¹. Wyrazistość i w pewnym stopniu radykalność refleksji Benedykta XVI dotyczącej muzyki sakralnej (głównie liturgicznej) można by zilustrować bardzo licznymi cytatami (*vide* słowa otwierające niniejszy artykuł). Posłużę się tu wszelako tylko jednym: „Nie jest więc tak, że człowiek coś sobie wymyśla, a potem to śpiewa, lecz zapożycza on śpiew od aniołów, i musi wznieść swoje serce, aby współbrzmiało ono z dochodzącymi doń dźwiękami”¹². Co znamienne, refleksja na ten temat prowadzi Benedykta XVI nierzadko do formułowania też o szerszym oddziaływaniu: „Teolog niekochający sztuki, poezji, muzyki, natury, może być niebezpieczny. Ta bowiem ślepotą i głuchotą na piękno nie jest sprawą drugorzędną, lecz może wycisnąć piętno także na jego teologii”¹³. W całej historii Kościoła niewielu hierarchów – w tym papieży – poświęciło równie wiele uwagi muzyce co Benedykt XVI. Na polskim gruncie wielokrotnie mówili i pisali o tym ksiądz Kazimierz Szymonik (skądinąd postać wielce

¹⁰ Z bogatej listy wypowiedzi Benedykta XVI o muzyce warto sięgnąć m.in. do książki *Nowa pieśń dla Pana. Wiara w Chrystusa a liturgia dzisiaj*, tłum. J. Zychowicz, Kraków 2005, przedrukowanej w: J. Ratzinger, *Opera omnia*, t. XI: *Teologia liturgii*, Lublin 2012.

¹¹ Benedykt XVI, *Posynodalna adhortacja apostolska Sacramentum Caritatis*, op. cit., par. 43.

¹² J. Ratzinger (Benedykt XVI), *Nowa pieśń dla Pana*, op. cit., s. 203.

¹³ *Raport o stanie wiary*, op. cit., s. 111-112.

zasłużona dla polskiej muzyki kościelnej, wieloletni dyrygent Chóru ATK/UKSW)¹⁴ i Emilia Dudkiewicz – muzykolożka i teolożka z Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, która poświęciła swoją pracę magisterską myśli Josepha Ratzingera na temat muzyki¹⁵. Najobszerniejszą analizę tekstów papieża o muzyce przedstawił kilka lat temu ksiądz Jacek Bramorski w książce *Pieśń nowa człowieka nowego. Teologiczno-moralne aspekty muzyki w świetle myśli Josepha Ratzingera – Benedykta XVI*¹⁶. To w związku z tak chętnie podejmowanym przez papieża zagadnieniom teologii muzyki sakralnej w lipcu 2015 roku przyznano Benedyktowi XVI godność doktora *honoris causa* Akademii Muzycznej w Krakowie i Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie (uczelnie te prowadzą wspólnie nauczanie muzyki kościelnej w ramach Międzyuczelnianego Instytutu Muzyki Kościelnej).

W tym kontekście użycie głosu papieża Benedykta XVI na płycie, której pewne elementy określić można mianem kiczu, wydaje się szczególnie niefortunne. Wypada wszelako przyznać, że całość jest tak zręcznie podana, iż – wbrew pewnej wypowiedzi Jerzego Pilcha¹⁷ – nie przychodzi mi łatwo określenie tego produktu jako w całości kiczowatego. Ograniczam się więc do nazwania w taki sposób jednego, za to bardzo istotnego elementu płyty.

¹⁴ Zob. np. K. Szymonik, *Papież Benedykt XVI o muzyce*, [w:] *LIBER VIGRENSIS...*, op. cit., s. 127-141. Por. wypowiedź ks. Szymonika w „Ruchu Muzycznym” 2003, nr 4, s. 4: „Muzyka sakralna zawsze różniła się od pozostałej. Powinna być znakiem sprzeciwu, takim jak Ewangelia [...]. Jej poziom świadczy o poziomie naszej duchowości. Niestety teraz »równa w dół«, czyli niekiedy podlizuje się modom i publiczności. A przecież to nie jest lista przebojów!”.

¹⁵ E. Dudkiewicz, *Muzyka jako miejsce doświadczenie Boga według nauczania Josepha Ratzingera – Benedykta XVI*, praca magisterska napisana pod kierunkiem ks. dr. Marka Szymuli, Warszawa 2008. E. Dudkiewicz jest też autorką bodaj jedynej, zdawkowej wprawdzie, recenzji omawianej tu płyty: „Muzyka21” 2010, nr 6(119), s. 48-49. Zob. też: E. Dudkiewicz, *Kompozytor kreatywności biblijnej jako apologeta chrześcijaństwa w świetle myśli Josepha Ratzingera. Wprowadzenie w problematykę zagadnienia*, „Seminare” 2015, t. 36, nr 2, s. 45-60.

¹⁶ Ks. J. Bramorski, *Pieśń nowa człowieka nowego. Teologiczno-moralne aspekty muzyki w świetle myśli Josepha Ratzingera – Benedykta XVI*, Gdańsk 2012.

¹⁷ „Kicz to obszar tandety, która jest niezwykle łatwa i w ocenie, i w odbiorze”. *Łatwość kiczu. Z Jerzym Pilchem rozmawiają Krzysztof Burnetko i Michał Nawrocki*, „Tygodnik Powszechny” nr 5 (2795) z 2 lutego 2003 roku.

Kiczowaty rys całego projektu przejawia się według mnie w sposobie użycia i wykonania śpiewu gregoriańskiego – w ułożeniu, w ramach tej muzyczno-teologicznej narracji, szeregu średniowiecznych kompozycji jednogłosowych w instrumentalnym podkładzie o brzmieniu słodkim *ad nauseam*. Album ten – promowany w Rzymie w listopadzie 2009 roku przy obecności papieskiego rzecznika prasowego Federica Lombardiego SJ – wydaje się szczególnie interesującym przykładem zastosowania śpiewu gregoriańskiego w skrajnie naiwny sposób. Co znaczące, zaprezentowanym na płycie cytatami ze średniowiecznej monodii o tematyce maryjnej prawie zawsze towarzyszy akompaniament orkiestry symfonicznej o cikliwym opracowaniu harmonicznym, instrumentacji i melodyce rodem z muzyki filmowej. Wydaje się warte podkreślenia, że – z wyjątkiem bardzo nielicznych i krótkich fragmentów – chorał gregoriański nie jest tu tworem samodzielnym. Innymi słowy – prawie nigdy nie jest prezentowany tradycyjnie, to jest *a cappella*. Nie musiałby to być wielki zarzut, a jednak kontekst i przebieg akompaniamentu instrumentalnego, w którym pojawia się ów śpiew, sprawia, że nie sposób uciec od określenia tego elementu płyty mianem przesłodzonego i kiczowatego. Tak jakby sam chorał gregoriański nie mógł się obronić – koniecznie trzeba mu instrumentalnego dopowiedzenia, w dodatku banalnego jeśli chodzi o struktury harmoniczne i sposoby budowania za ich pomocą napięcia.

Pojawia się nieodparte wrażenie, że sam śpiew gregoriański, gdyby potraktować go tradycyjnie (wykonać i zarejestrować *a cappella*), straciłby – według producentów płyty – na atrakcyjności. To musiała być świadoma decyzja – użycie akompaniamentu orkiestry symfonicznej dla chorału gregoriańskiego. Schlebia ona w efekcie prostym gustom (typowa cecha kiczu), choć przyznać należy, że płyta i tak jest dalece bardziej wyrafinowana i udana niż inne popkulturowe przedsięwzięcia inspirowane chorałem, np. działalność zespołu Gregorian. Zapewne dla wielu słuchaczy spotkanie z albumem *Music from the Vatican. Alma Mater* będzie przygodą bezbolesną, a może wręcz przyjemną czy nawet wzruszającą. To ważna cecha kiczowatej muzyki sakralnej – poruszyć słuchacza w łatwy i szybki sposób. Pozostawiam jednakże na boku rozważania o „kiczowatym odbiorcy” i związanej z tym kwestii przeżywania „sztucznych emocji”¹⁸.

¹⁸ Pisze o tym M. Poprzęcka, op. cit., s. 261-262.

Rzecz jasna, użycie średniowiecznego chorału w muzyce współczesnej nie powinno być z definicji czymś o pośledniej wartości. To w gruncie rzeczy bardzo tradycyjna i uznana strategia, obecna wielokrotnie w muzyce sakralnej tworzonej po epoce średniowiecza. Gdy mowa o muzyce nam współczesnej, wydaje się, że inspiracje muzyką gregoriańską mogą owocować bardzo udanymi realizacjami¹⁹, nawet z użyciem podkładów instrumentalnych. Tym większe rozczarowanie budzi zatem zaprzepaszczenie tkwiącego w tej muzyce potencjału przez twórców omawianej płyty. Współczesny dialog ze średniowieczną muzyką maryjną zapowiadał się bowiem nader interesująco.

Już sama – wysoce wątpliwa – jakość wykonania śpiewu sprawia, że ten intrygujący w założeniu projekt niezwykle razi słuchacza. Szczególnie dyskwalifikująca jest w tym wypadku interpretacja śpiewu gregoriańskiego, która nie uwzględnia ani najnowszych, ani dawniejszych dokonań semiologii gregoriańskiej. Fragmenty chorałowe są tu ponadto banalnie powiązane z przerywnikami instrumentalnymi, a co więcej – podporządkowane są im chociażby w zakończeniach fraz, co zniekształca oryginał w karykaturalny, by nie powiedzieć: wulgarny sposób²⁰. Chorał jest więc tu lekki, łatwy i przyjemny w odbiorze. W dodatku wykonawcy najczęściej śpiewają utwory gregoriańskie równymi wartościami (*vide* choćby większa część *Magnificatu*), co jawnie sprzeciwia się koncepcji wykonywania tego rodzaju muzyki, wypracowanej przez badaczy począwszy od XIX wieku

¹⁹ Zob. np. współczesny utwór choralny autorstwa Miłosza Bembinowa, warszawskiego kompozytora związanego z Uniwersytetem Muzycznym Fryderyka Chopina, pt. *Veni Sancte Spiritus* na chór mieszany *a cappella* (1996). Na temat inspiracji chorałem gregoriańskim we współczesnej muzyce choralnej zob. np. M.T. Łukaszewski, *Gregoriańskie inspiracje w twórczości choralnej współczesnych kompozytorów warszawskich*, [w:] *LIBER VIGRENSIS...*, op. cit., s. 165-199; S. Dąbek, *Chorałowe fundamenty i inspiracja chorałowa we współczesnej wielogłosowej muzyce religijnej – próba typologii. Na materiale „Missa corale” (2003) Józefa Świdra i „Mszy legnickiej” (2000) Stanisława Moryto*, [w:] *Monodia et harmonia polonica sacra. Gregorio Pikulik cordis donum*, red. S. Dąbek, Cz. Grajewski, Z. Kołodziejczak, K. Niegowski, Warszawa 2013.

²⁰ Zob. M. Białkowski, *Kadencje gregoriańskie elementem architektury słowno-melodycznej*, „*Studia Gregoriańskie*” 2010, nr 3, s. 57-92.

aż po dziś²¹. Zdaniem ekspertów w tej tematyce podstawowe znaczenie dla ukształtowania wykonawstwa chorału ma tekst i akcenty w ramach słów, czego skutkiem jest zróżnicowanie długości trwania poszczególnych sylab (choć istnieją wyjątki od tej reguły). Problem ten poruszył niedawno Nino Albarosa w tomie *LIBER VIGRENSIS ad usum christifidelium*, pisząc o dokonaniach Dom Eugène'a Cardine'a (1905-1988) – zakonnika z Solesmes i wieloletniego wykładowcy Papieskiego Instytutu Muzyki Sakralnej w Rzymie, wielce zasłużonego dla badań nad semiologią gregoriańską:

Ten subtelny znawca języka śpiewu gregoriańskiego i jego struktury uchwycił co najmniej dwa główne prawa rządzące dyscypliną: prawo elastyczności czasu sylabicznego i prawo artykulacji neumatycznej. Prawo elastyczności czasu sylabicznego oznacza, iż – jak dowiedziono na podstawie analiz średniowiecznych manuskryptów – pojedyncze dźwięki nie są traktowane w jednaki sposób [podkr. T.G.]. Logika każdego dźwięku jest współesencjonalna z logiką tekstu. Oznacza to wzajemne współistnienie, „zestrojenie” tekstu i melodii; dlatego tekst dobrze artykułowany jest melodii potrzebny w tym samym stopniu, co podkreślenie pewnych dźwięków potrzebne jest tekstowi, gdyż właśnie przez wzgląd na tekst dźwięki są akcentowane²².

Pojawia się w związku z tym zasadne pytanie: skoro już zdecydowano się na użycie w albumie chorału, dlaczego wykonano go w sposób daleki od obecnych wzorców? Gdzie podziwiali się specjaliści od śpiewu gregoriańskiego, kiedy przygotowywano album? Czy w ogóle zaproszono ich do współpracy? Domyślać się jedynie można, że nie skonsultowano obecnych na płycie interpretacji fragmentów gregoriańskich ani z Alberto Turco, ani

²¹ Zob. N. Albarosa, *Rozwój interpretacji semiologicznej chorału gregoriańskiego*, „Studia Gregoriańskie” 2008, nr 1, s. 13-23.

²² N. Albarosa, *Śpiew gregoriański dzisiaj*, [w:] *LIBER VIGRENSIS...*, op. cit., s. 125. Zob. też uwagę M. Sławckiego zamieszczoną w: *Monodia*, op. cit., s. 204: „Przy wykonywaniu jakiegokolwiek utworu należącego do lub wzorowanego na klasycznym śpiewie gregoriańskim [...] należy mieć zawsze na uwadze nadrzędną funkcję tekstu w stosunku do melodii i wszystkie inne czynniki podporządkować tej zależności. Trzeba jednocześnie pamiętać o tym, że podstawą rytmu każdego słowa, frazy czy zdania jest swobodny rytm oratorski”.

z Nino Albarosą – by przywołać tylko największych gregorianistów działających obecnie we Włoszech. Obaj ci specjaliści od lat prowadzą schola gregoriańskie, które modelowo wykonują repertuar liturgicznej monodii średniowiecznej w oparciu o wnikliwe badania zapisu neumatycznego, czego przykład stanowi chociażby album *Ancilla Domini. Donne Sante nella Liturgia* z 1997 roku w wykonaniu zespołu Coro Gregoriano Mediae Aetatis Sodalitium pod dyrekcją Albarosy²³.

Zapewne można się ze mną nie zgodzić. Przecież każdy wielbiciel śpiewu gregoriańskiego winien przede wszystkim docenić niezwykle wyróżnienie, jakim jest postawienie na piedestale²⁴ owego „własnego śpiewu Kościoła katolickiego” (takim właśnie mianem zwykło się określać chorał gregoriański²⁵). I może na tym fakcie należałoby poprzestać – ot, wyrazić radość, może tylko lekkie zdziwienie, że spośród tak bogatej literatury muzycznej związanej z tradycją katolicką, w tym maryjną, postawiono akcent przede wszystkim na jednogłosie. Docenić fakt subtelnego pozostawienia głosu Benedykta XVI *a cappella* w momencie, gdy intonuje modlitwę *Regina coeli* – inaczej niż w przypadku wspomnianego już albumu *Abbà Pater*, na którym papieżowi towarzyszy akompaniament drastycznie wypaczający oryginalny, niemierzalny charakter rytmu modlitwy *Pater noster*... Więcej nawet! Wypadałoby ucieszyć się również z tego, że na płycie *Music from the Vatican* rozbrzmiewa chorał w wykonaniu zarówno mężczyzn, jak i kobiet! – rzecz nie do pomyślenia dla słuchaczy słabiej zorientowanych w temacie.

²³ Na gruncie polskim od 2007 roku ten sam kierunek interpretacji semiologii gregoriańskiej podejmuje – z sukcesami – dr hab. Michał Ślawecki z Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, tegoroczny laureat nagrody Fryderyk w kategorii muzyki dawnej.

²⁴ Jedynym chóralnym utworem wielogłosowym pojawiającym się na omawianej płycie jest popularna pieśń włoska *Mira il tuo popolo* autorstwa Guido Maria Confortiego, znajdująca się w części *Benedicta tu*.

²⁵ Tak określają śpiew gregoriański dokumenty *Konstytucji o Liturgii Świętej*, rozdział VI, punkt 116: „Kościół uznaje śpiew gregoriański za własny śpiew liturgii rzymskiej. Dlatego w liturgii powinien zajmować on pierwsze miejsce wśród innych równorzędnych rodzajów śpiewu”. Zob. też: E. Dudkiewicz, *Śpiew gregoriański jako własny śpiew liturgii i wyraz jedności Kościoła*, „Teologia Młodych” 2014, nr 3, s. 5-16.

Ileż to razy słyszy się autorytarne i wynikające z ignorancji stwierdzenia o ekskluzywnym wobec kobiet charakterze chorału gregoriańskiego. A tu proszę: prosty dowód – udział w zarejestrowanym śpiewie głosów żeńskich. Dowód ważny i godny podkreślenia. Czego chcieć więcej ponad opisane tu pokrótce cechy?

Otóż prawdopodobnie nie byłoby problemu – nie pierwszy to i zapewne nie ostatni raz, gdy chorał gregoriański wykonany jest źle²⁶ – gdyby nie obecność głosu papieskiego, niejako legitymizująca całość projektu, a tym samym w pewnym sensie stwierdzająca jego wyjątkową wartość. I podobnie jak było z *Barką* – ulubioną pieśnią Jana Pawła II, która, wedle jego słów, towarzyszyła mu w momencie ogłoszenia wyników konklawe²⁷ – także i tutaj mamy do czynienia z usankcjonowaniem poprzez autorytet papieski muzycznego tworu nie najwyższych lotów. Trzeba zresztą w tym miejscu przyznać, że przytoczone powyżej słowa papieża Jana Pawła II miały zapewne – przynajmniej w Polsce – o wiele większe znaczenie dla kształtowania gustów muzycznych katolików niż te z *Listu do Artystów*, przywołujące postaci Palestriny, Orlanda di Lasso, Haendla czy innych uznanych kompozytorów, jakże dalekich od tego, co określilibyśmy mianem kiczu.

W całym tym zestawieniu – chorału gregoriańskiego, zaprezentowanego w niedbały, banalny sposób, z głosem papieża Benedykta XVI, którego spojrzenie na muzykę sakralną (w tym doniosłą rolę śpiewu gregoriańskiego) i radykalna walka piórem o jej jakość²⁸ były cechą wyróżniającą jego

²⁶ Por. rozważania M. Poprzęckiej w książce *O złej sztuce*, zwłaszcza te wieńczące publikację: „Zła sztuka to taka, która nie stawia żadnych wymagań, zwalnia z wszelkiego trudu, podsuwa łatwe poczucie samozadowolenia”.

²⁷ „Chcę powiedzieć na zakończenie, że właśnie ta oazowa pieśń wyprowadziła mnie z Ojczyzny przed dwudziestu trzema laty. Miałem ją w uszach, kiedy słyszałem wyrok konklawe. Z nią, z oazową pieśnią, nie rozstawałem się przez wszystkie te lata. Była jakimś ukrytym tchnieniem Ojczyzny. Była też przewodniczką na różnych drogach Kościoła. I ona przyprowadzała mnie wielokrotnie tu, na te Błonia pod Kopiec Kościuszki”.

²⁸ To w kontekście refleksji na temat muzyki sakralnej papież Benedykt XVI użył radykalnych słów: „Banalizacja wiary nie jest żadną nową inkulturacją, lecz zaprzeczeniem jej kultury i prostytutką uprawianą z antykulturą”. *Nowa pieśń dla Pana*, op. cit., s. 173.

pontyfikatu²⁹ – jest też inny ciekawy aspekt. Czyż nie można by potraktować opisywanej tu sytuacji (wyprodukowania albumu, w którym istotny udział ma śpiew gregoriański w „lekkim wydaniu”) jako próby ocieplenia wizerunku papieża znanego ze swoich radykalnych opinii na temat muzyki? Czy omawiany projekt można potraktować jako swego rodzaju muzyczny dialog z Josephem Ratzingerem – wszak to przyszedłszy papież Benedykt XVI powiedział niegdyś: „Trudno byłoby dzisiaj sprawić, by młodzi ludzie słuchali starych chorałów, a jeszcze bardziej, by je sami śpiewali”³⁰, a także – co jeszcze bardziej komplikuje sytuację – podejmował „zdecydowaną krytykę tak estetycznego elitaryzmu, który czyniąc muzykę sztuką dla sztuki, ogranicza dostęp do niej dla wąskiego grona słuchaczy, jak i duszpasterskiego pragmatyzmu, który z kolei skłaniając się ku owym »łatwym i modnym pioseneczkom«, czyni muzykę towarem na popyt”³¹

Należałoby wówczas zaakceptować nie całkiem odpowiednie wykonanie chorału, towarzyszący mu akompaniament oraz wszystko, co się z tym wiąże, i cieszyć się ogólnym przesłaniem, które zresztą zostało wyrażone wprost na ostatniej stronie książeczki towarzyszącej albumowi. Benedykt XVI stwierdza tam, że jest przekonany, iż „muzyka prawdziwie jest uniwersalnym językiem piękna, który może połączyć wszystkich ludzi dobrej woli na Ziemi” (cytat z 16 kwietnia 2007 roku). Wolno w tym miejscu zapytać: czy powinniśmy wyrazić zgodę na przeciętność, jeśli tylko ma ona służyć uniwersalizmowi? Czy poszanowanie dorobku badaczy semiologii gregoriańskiej i wykonanie śpiewu w przyjętej dziś estetyce wykonawczej zmieniłoby coś w efekcie końcowym? Album ten nie był przeznaczony dla grupy specjalistów. Przeciwnie – skierowano go do szerokiego grona odbiorców. Zarejestrowana na płycie uproszczona wersja średniowiecznych utworów z pewnością łatwiej zapadnie słuchaczom w pamięć. Instrumentalny „komentarz” umożliwi współczesnemu odbiorcy, nieznającemu odległej estetyki muzycznej, kontakt z archaicznymi dziełami. Wszyscy (prawie) są zadowoleni, po cóż więc przejmować się garstką wymagających? Otwiera się tu pole do szerokiej analizy dotyczącej negatywnej wartości kiczu – w wymiarze

²⁹ Z refleksji odnoszących się do muzyki sakralnej Joseph Ratzinger wyciąga wnioski natury ogólniejszej, zob. np. *Raport o stanie wiary*, op. cit., s. 112.

³⁰ Ibidem, s. 111.

³¹ K. Kurnik, op. cit., s. 82.

już nie tyle estetycznym, ile etycznym³². Wzmiankuję tu jedynie ten ważny problem, którego rozwinięcie zasługuje na osobny artykuł.

Producenci albumu, związani na co dzień przede wszystkim z muzyką popularną, nastawieni byli bez wątpienia na wskaźniki sprzedaży³³. Co ciekawe, sięgnęli po chorał gregoriański – wytwór elitarnej kultury muzycznej średniowiecza. Ktoś ze strony reprezentującej Watykan wyraził zgodę na użycie w projekcie głosu Benedykta XVI – papieża reprezentującego wymagające i ambitne spojrzenie na muzykę sakralną, oceniającego – za Calvinem M. Johanssonem – na przykład pop jako muzyczne uosobienie kiczu³⁴. W efekcie powstała sytuacja konfliktowa, problematyczna, która jednocześnie stanowiła wielkie wyzwanie artystyczne. Twórcy płyty według mnie niestety mu nie podolali.

Autorytet papieski, obejmujący również opinie Benedykta XVI na temat muzyki sakralnej, miał dla mnie kluczowe znaczenie przy sięganiu po album *Music from the Vatican. Alma Mater* i mój udział w jego akcji promocyjnej w Rzymie przed siedmiu laty. Zdziwienie formą tego przedsięwzięcia artystycznego, wraz z jego balansowaniem na granicy kiczu, towarzyszy mi do dziś, a jego wyrazem jest niniejszy tekst.

³² Zob. H. Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, tłum. G. Borkowska, R. Turczyn, Warszawa 1998.

³³ Na taki wymiar muzyki popularnej zwracał uwagę Joseph Ratzinger, cytując słowa Arthura Korba z książki *How to Write Songs That Sell*: „Muzykę popularną pisze się i produkuje przede wszystkim po to, aby zarobić pieniądze”. *Nowa pieśń dla Pana*, op. cit., s. 172.

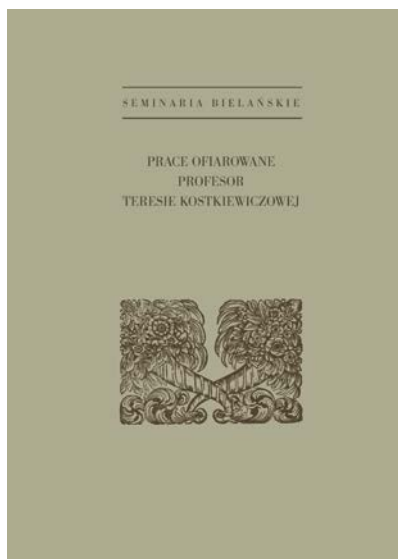
³⁴ *Ibidem*, s. 171.

Wydawnictwo Naukowe UKSW poleca

Seminaria bielańskie

Prace ofiarowane profesor Teresie Kostkiewiczowej

(red.) Tomasz Chachulski, Dorota Kielak, Magdalena Ślusarska



Zbiór szkiców zadedykowanych prof. Teresie Kostkiewiczowej, które powstały jako wyraz szczególnej pamięci o roli, jaką prof. Kostkiewiczowa odegrała w tworzeniu środowiska filologicznego UKSW. W tomie znalazły się prace badawcze z zakresu historii literatury polskiej i obcej od XVIII w. do czasów współczesnych, teorii literatury, teksty poświęcone wybranym problemom kultury antycznej, zagadnieniom edytorskim oraz językoznawczym. Obszar problemowy poruszanych zagadnień jest bardzo szeroki: w największym zbiorze prac historycznoliterackich widać ogromne zróżnicowanie. Ich autorzy nie tylko podejmują refleksję na temat rozmaitych problemów literatury na przestrzeni trzech stuleci, ale też czynią to z wielu perspektyw badawczych: genologicznej, intersemiotycznej, geoliterackiej czy też badań nad recepcją literatury. W różnorodności tej spotykają się nie tylko odmienne perspektywy badawcze, ale także kolejne pokolenia badaczy.