

Ks. GRZEGORZ POŹNIAK

Wydział Teologiczny
Uniwersytet Opolski

W poszukiwaniu miejsca dla koncertów muzyki popularnej w świątyni katolickiej

Poświęcam pamięci Norberta Blachy (+ 3 II 2012) –
– muzyka kościelnego, wybitnego twórcy piosenek religijnych

Streszczenie: Artykuł podejmuje tematykę organizowania koncertów w kościołach. Reflektuje jednakże nad specyficzną twórczością muzyczną – popularną muzyką chrześcijańską i piosenką religijną. Zasadniczym punktem artykułu jest próba odpowiedzi na pytanie: Jakie warunki winna spełniać piosenka religijna, aby można było ją wykonywać podczas koncertów w kościołach? Odpowiedź i wszelkie uwarunkowania zostały przedłożone w treści podzielonej na następujące części: 1. repertuar; 2. „intencje” wykonawców; 3. akustyka przestrzeni kościelnej; 4. stylistyka muzyczna; 5. ekspresja wykonawców – ekspresja odbiorców.

Słowa kluczowe: koncerty w kościołach, muzyka sakralna, piosenka religijna.

Wstęp

22 listopada 2011 r., w dzień wspomnienia św. Cecylii – patronki muzyki kościelnej, kard. Stanisław Dziwisz przesłał do muzyków kościelnych archidiecezji krakowskiej swój list, w którym podejmuje m.in. problematykę konfrontacji *sacrum* i *profanum* w łonie tak delikatnej materii, jaką jest muzyka. Jednym z głównych celów tych rozważań, ale także m.in. celów napisania tego listu przez kardynała, była chęć podania zasad, które będą regulować organizowanie koncertów muzyki religijnej w Kościele krakowskim. Trudno oprzeć się wrażeniu, że „inspirujący” w tej materii był sam Kraków, który stał się w ostatnich latach miejscem wielu festiwali i przedsięwzięć koncertowych, a świątynie (głównie katolickie) tego miasta wykorzystuje się do „ustawiania” w nich scen.

Problem koncertów w kościołach to jednak zagadnienie zdecydowanie szersze terytorialnie. Generuje ono szereg pytań i wątpliwości w łonie wielu

środków oraz w wielu diecezjach w Polsce, szczególnie zaś w tych ośrodkach, gdzie na większą skalę animuje się życie koncertowe i organizuje różnego rodzaju festiwale z muzyką religijną. Z tego też powodu list kard. Stanisława Dziwisza nie przeszedł niezauważony poza archidiecezją krakowską, ponieważ, generalnie rzecz biorąc, muzyka „tuła” się u nas raczej po marginesach oficjalnych wypowiedzi biskupów i Episkopatu lub też jest zupełnie przemilczana. Z tych też racji środowisko muzyków kościelnych przyjęło list biskupa krakowskiego z pewnego rodzaju satysfakcją, a nawet wdzięcznością.

Jak każda tego rodzaju wypowiedź, szczególnie w tak nieuchwytniej materii, jaką jest muzyka, musiała doprowadzić do postawienia pewnych pytań. Zanim jednak zostaną one wyartykułowane, skupmy się na pewnych treściach listu. Kard. Stanisław Dziwisz pisze, że „nic, co świeckie, nie powinno mieć miejsca w naszych świątyniach”; a w innym miejscu tegoż listu: „...zauważyłem, że w naszych świątyniach ma miejsce wiele koncertów muzyki religijnej, ale niestety odbywają się także koncerty muzyki świeckiej. Nieuszanowana jest sakralność miejsca. (...) Nie łudźmy się: nie dotrzemy do wiernych przez muzykę, która nie ma inspiracji religijnych, chociażby była napisana przez wybitnych kompozytorów, nawet głęboko wierzących”¹. Właśnie te słowa stanowią inspirację do napisania niniejszego artykułu. Zasada generalna jest oczywista i bezdyskusyjna: nic, co świeckie, nie powinno mieć miejsca w naszych świątyniach. W zasadzie na tym można byłoby zakończyć rozważania – byłyby one jednak w najlepszym wypadku pobieżne. Kiedy bowiem spojrzeć nieco głębiej, podejmując jednocześnie konfrontację z licznymi przykładami, które dyktuje codzienność, wtedy okazuje się, że ta prymarna oczywistość nie wytrzymuje próby i ztraca swoją klarowność. Mało tego – oto staje przed nami dodatkowo jeszcze szerokie spektrum problemów, pojęć, podziałów itp. W efekcie okazuje się, że nie sposób jest posługiwać się jakimikolwiek prostymi rozwiązaniami – w szczególności zaś wtedy, kiedy domagają się ich organizatorzy koncertów, oczekując odpowiedzi na pytanie, dlaczego ten czy inny utwór nie może zostać wykonany w świątyni. W tym kontekście należy podkreślić, że artykuł niniejszy wygeneruje najprawdopodobniej więcej pytań niż odpowiedzi, ale może właśnie jest to ten kierunek działania, który z czasem pozwoli wszelkie wątpliwości należycie wytłumaczyć i rozwikłać. Autor niniejszego artykułu pragnie jednakże nadać szczególny wymiar zagadnieniu, ponieważ zwróci się w kierunku popularnej muzyki chrześcijańskiej i piosenki religijnej oraz ewentualnego dla nich miejsca w świątyni katolickiej.

Zanim jednak przejdziemy do rozważań, warto jeszcze odnotować, że problemy, które zasygnalizował kard. Stanisław Dziwisz, dość prędko zostały podjęte przez różnego rodzaju gremia i publikatory, m.in. łamy „Tygodnika Powszechnego” (2011, nr 50). W słowie wprowadzającym do całego numeru ks. Adam Boniecki pisze: „Podane w cytowanym dokumencie przepisy są zrozumiałe: bezpłatny wstęp do kościoła, w którym odbywa się koncert, godne stroje

¹ S. Dziwisz, *VII List Arcybiskupa Metropolity Krakowskiego o muzyce kościelnej. O koncertach w świątyniach Archidiecezji Krakowskiej*, „Biuletyn duszpasterski” 2011, nr 12, s. 11-12.

i zachowanie uczestników, przeniesienie *Sanctissimum* do bocznej kaplicy itd. Najtrudniejsze zadanie ma biskup, który rozstrzyga o *sakralności* programu². To jest właśnie pierwsza trudność, która zdaje się wyłaniać z listu kard. Stanisława Dziwisza. Łatwo jest dokonywać pewnej selekcji w programie, kiedy zestawimy ze sobą np. suitę *Peer Gynt* Edwarda Griega i *Magnificat* Jana Sebastiana Bacha. Jednocześnie jednak można przedstawić inną parę, gdzie wybór ten będzie powodował szereg trudności.

1. Przegląd pojęć

Mówienie o muzyce sakralnej prowadzi nas do rozróżnienia kategorii *sacrum* i *profanum* w muzyce. Przyjrzyjmy się teraz tym kwestiom.

1.1. *Sacrum* i *profanum* w muzyce

Z całą pewnością nie sposób omówić tych zagadnień w ramach niniejszego artykułu. Jak słusznie zauważa Hanna Kostrzewska, pojęcie *sacrum* to „jedno z najważniejszych pojęć współczesnego religioznawstwa i antropologii kulturowej”³. Autorka ta przedstawia swoje rozważania dotyczące *sacrum* w muzyce odwołując się m.in. do Jacka Wachowskiego i za tym autorem proponuje jako *sui generis* probierz 7 cech *sacrum*. Są to: 1. czas, 2. przestrzeń, 3. cykliczność, 4. wzniosłość, 5. wertykalność, 6. sprawczość, 7. zasięg społeczny⁴. Trudno przedstawić tu szerzej tok myślowy Jacka Wachowskiego. Hanna Kostrzewska podaje, że „muzyka sakralna nie jest odrębnym gatunkiem wśród dzieł muzycznych wiążących się z religią chrześcijańską. Jest natomiast zbiorem szczególnego rodzaju utworów, takich, które poprzez swoje – zarówno intencjonalne, jak i artystyczne (zwłaszcza w warstwie tekstowej) – ukierunkowanie wertykalne – ku Istocie Najwyższej, ku Bogu – zyskują atrybut sakralności. Przesądza o nim, bądź o jego braku, siedem głównych cech, właściwych *sacrum* oraz ich opozycja wobec sfery *sacrum* przeciwstawnej – wobec *profanum*”⁵.

Kategorie *sacrum* i *profanum* w muzyce w sposób kompaktowy, a jednocześnie w miarę dogłębny i precyzyjny, próbuje wyjaśnić Joachim Waloszek w swojej *Teologii muzyki*⁶. Autor ten zauważa, że generalnie funkcjonują dwa skrajne podejścia. Pierwsze można by ująć w sposób następujący: muzyka sama w sobie, „rozumiana jako surowy materiał, przedstawiający się w postaci

² A. Boniecki, *Zakazujemy chórów trębaczków*, „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 50, s. 2.

³ H. Kostrzewska, *Muzyka sakralna – próba definicji*, „Musica Sacra Nova” 2007, nr 1, s. 16.

⁴ Por. J. Wachowski, *Poznawanie i komunikowanie*, Poznań 2005, s. 155n.

⁵ H. Kostrzewska, dz. cyt., s. 16.

⁶ J. Waloszek, *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, Opole 1997, s. 237-253.

określonych struktur dźwiękowo-formalnych, jest profana”⁷, a sakralność zostaje nadana jej przez sakralne słowo. Z kolei drugi pogląd, którego rzecznikiem na gruncie polskim był m.in. Bohdan Pocij, twierdzi, że w muzyce egzystuje obiektywny pierwiastek sakralny. Autor ten pisze, że *sacrum* „przejawia się przez zmysłową powierzchnię muzyki (dźwięk, barwa, melodia, kontur, ruch), ale wynika z głębi, z rdzenia, z dźwiękowej substancji; musi być obecne już w samej nagiej, elementarnej strukturze dźwiękowej”⁸. Ostatecznie Joachim Waloszek zmierza w swoich rozważaniach do mówienia o muzyce kultycznej, na określenie której używa się obecnie pojęcia „muzyka liturgiczna”. Wyjaśnienia powyższe wskazują, że uchwycenie sakralności jest jednoznacznie niemożliwe lub w najlepszym razie bardzo trudne. Tyle naukowego podejścia.

W niniejszym artykule, jak już wspomniano, mówić będziemy o muzyce popularnej i piosence religijnej. Wydaje się zatem, że warto jeszcze przedłożyć w tym miejscu rozumienie *sacrum* w muzyce, jakie wyrażają sami muzycy. Bardzo egzemplaryczny jest tu np. rockman Tomasz Budzyński. W jednym z wywiadów mówi, że „cała przestrzeń, w której żyjemy, jest święta. Ale to człowiek, to my sami, podzieliliśmy sobie rzeczywistość na *sacrum* i *profanum*. Wydarliśmy Bogu kawałek stworzenia, żeby zrobić parę rzeczy z założenia nie-świętych, mówiąc: tu Pana Boga nie będzie. Przecież Pan Bóg ani nie chce, ani nie potrzebuje *profanum*. Człowiek sam się poodgradzał od tego, co dobre”⁹. W innym miejscu tegoż wywiadu Tomasz Budzyński chyba nie bez racji mówi, że „dziś na pierwszym miejscu w Kościele jest moralizm, wobec którego zresztą ludzie się buntują, a piękno i estetyka traktowane tak, jakby nie miały żadnej roli”¹⁰.

We wszystkie te zawłości wpisuje się także muzyka popularna i piosenka religijna, które od dobrych kilkudziesięcioleci (na pewno od czasów zainicjowania reform Soboru Watykańskiego II) tętnią życiem w łonie katolicyzmu, a są, niestety, traktowane po macoszemu w naukowej i popularnonaukowej refleksji. Piosenka religijna nie jest muzyką liturgiczną, ale co z koncertowym jej wykonywaniem w ramach świątyni katolickiej? Właśnie ta kwestia nurtuje autora niniejszego artykułu. Niech odpowiedź na postawioną wątpliwość będzie owocem rozważań, które zostaną zaprezentowane poniżej.

1.2. Pojęcie piosenki religijnej

Pierwszym wyjaśnieniem, jakie należy się czytelnikowi na tym etapie rozważań, jest prezentacja pojęcia „piosenka religijna”. To dość szeroki problem. Lokuje

⁷ Tamże, s. 240.

⁸ B. Pocij, *Sacrum w muzyce dzisiaj – problem estetyki*. Referat wygłoszony na sesji *Wartościowanie w badaniach literackich*, Lublin 1982(mps).

⁹ *Profanum to kicz* [z T. Budzyńskim rozmawia T. Ponikło], „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 50, s. 5.

¹⁰ Tamże, s. 6.

się ona w obszarze muzyki popularnej, które to zagadnienie, a także – szerzej – zjawisko popularnej muzyki chrześcijańskiej zostało omówione w rozprawie *Popularna muzyka chrześcijańska w Polsce. Teologiczno-muzykologiczne spojrzenie*¹¹. Trudno pojęcie piosenki religijnej opisać tu w całej rozciągłości. Niech wystarczy kilka podstawowych wiadomości.

Choć rozwój muzyki popularnej był wielokierunkowy i spowodował szereg modyfikacji, to jednak generalizując, stwierdzić należy, że dzisiejsza piosenka religijna (czy też piosenka w ogólności) najczęściej przyjmuje charakter 16-, 32-taktowy, a także typowy dla bluesa 12-taktowy. *Encyklopedia muzyki PWM* wymienia 3 standardowe formy piosenki:

- kupletowa – kolejne zwrotki tekstu posługują się tą samą melodią;
- bluesowa – zostanie omówiona poniżej;
- zwrotkowa – (w terminologii anglosaskiej zwana *ballad*) – składa się ze stałego fragmentu muzycznego, zwanego refrenem lub chorem, oraz zmieniających się fragmentów tekstu, otrzymujących stałą – ale różną od refrenu – melodię, zwanych zwrotkami (w terminologii anglosaskiej: *canto* lub *verse*). Charakterystyczną cechą piosenki zwrotkowej jest schemat typowego refrenu składającego się z czterech 8-taktowych odcinków o budowie AABA, gdzie A oznacza główny odcinek, powtórzony dwukrotnie i przedzielony odcinkiem kontrastującym B. Możliwe są oczywiście inne warianty, np. ABAA lub też ABAB. Występują one jednakże w popularnej muzyce chrześcijańskiej rzadko. Temat A – nazywany żargonowo *hook* (haczyk) – na ogół pokrywa się z tytułem piosenki¹².

Z kolei ks. Ireneusz Pawlak podaje, że piosenka religijna to „krótki utwór słowno-muzyczny wyrażający treści religijne. Jest to forma, którą charakteryzuje prostota, chwytliwość i łatwa przyswajalność. Jej melodia często nawiązuje w swoim charakterze do piosenek świeckich. Przy niektórych zamieszczono nawet informację odnośnie do stylu country, reggae, blues, rumba, flamenco. Wiele piosenek tworzono w oparciu o wzory muzyki świeckiej, przyswajając motywy melodyczne tanga, walca, czy innego rodzaju melodii rozrywkowych, znanych niekiedy uprzednio jako przeboje estrady. Również rytmika piosenek posługuje się zjawiskami typowymi dla muzyki rozrywkowej, np. kontrasty rytmiczne, synkopy, pauzy na mocnej części taktu, rytmy punktowane itp. Jeśli chodzi o teksty, to w dużej mierze są one religijne (biblijne, o świętych, na okresy liturgiczne, na poszczególne części mszalne), ale dość pokaźna liczba piosenek reprezentuje teksty puste, nie mówiące o niczym głębszym, pełne fantazji czy rozczulania się nad sobą. Często zawierają one sentymentalne frazesy, subiektywne odczucia i nierealne oczekiwania”¹³.

¹¹ G. Poźniak, *Popularna muzyka chrześcijańska w Polsce. Teologiczno-muzykologiczne spojrzenie*, Opole 2009.

¹² Por. *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski Kraków 2001, s. 691; G. Poźniak, *dz. cyt.*, s. 166.

¹³ I. Pawlak, *Muzyka jako niezbędny element pracy duszpasterskiej*, w: *Muzyka i śpiew liturgiczny*, red. J. Zimny, Sandomierz 2001, s. 59.

Dodajmy jeszcze, że Richard Middleton wskazuje, iż przy opisie piosenki religijnej od strony jej formalnego ukształtowania wskazać należy dwie pierwszorzędnne składowe jej „szkieletu” muzycznego. Są to:

- *riff* – krótka, powtarzana, rytmiczna, melodyczna lub harmoniczna figura, która kształtuje strukturalną podstawę utworu;
- *call-and-response* – powtarzalne „antyfonalnie” relacje między głosem i/lub instrumentami¹⁴.

1.3. Rodzaje, gatunki i style popularnej muzyki chrześcijańskiej

O ile podanie w skrótowej formie definicji piosenki religijnej jest zadaniem karkołomnym, to próba pojęciowego uchwycenia różnorodności rodzajowej, gatunkowej i stylistycznej popularnej muzyki chrześcijańskiej trudności te wielokrotnie pomnaża. Dość problematyczne jest także już samo posługiwanie się terminami „rodzaj”, „gatunek” czy „styl” w odniesieniu do omawianej tu muzyki. Nie ma tu jednakże miejsca na szersze omawianie tych zagadnień. Zasygnalizowane tu kategoryzowanie muzyki popularnej ma na celu jej uporządkowanie i wskazanie, jak płynne i wariabilne jest to zjawisko. Śpiewa się piosenki religijne z gitarą, z stylowym akompaniamentem instrumentów klawiszowych, ale przecież piosenka religijna wykonywana jest także na scenie w aranżacjach z rockowo brzmiącymi gitarami, zestawem perkusyjnym. Spotyka się także raperów deklamujących treści religijne. Różnorodność, wielokierunkowość, fluktuacja, zapożyczenia stylistyczne są tu dominantą, która niejednokrotnie przybiera skrajne postaci. Dodajmy do tego jeszcze, że każda stylistyka muzyczna prezentuje się tu typowym dla siebie aparatem brzmieniowym oraz – co ma bardzo ważne znaczenie w kontekście naszych rozważań – elektroniczną amplifikacją dźwięku.

2. Koncerty piosenki religijnej w świątyni katolickiej

Po powyższych, skrótowych, wyjaśnieniach terminologicznych zapytajmy o piosenkę religijną i jej koncertowe wykonywanie w ramach świątyń katolickich. Można ją śpiewać na pielgrzymkach, katechezie, scenach domów kultury i innych miejscach, które nie są przestrzenią sakralną. A co z kościołami?

2.1. Repertuar

Niech jako odskocznia w tym punkcie posłużą kryteria, wg których ks. Ireneusz Pawlak weryfikuje muzykę religijną, ale nienadającą się do liturgii. Są to następujące jej cechy:

¹⁴ Por. R. Middleton, *Form*, w: *Key Terms in Popular Music and Culture*, red. B. Horner, T. Swiss, Malden 1999, s. 141-155.

1. tekst liturgiczny, ale ze zmienionym porządkiem słów;
2. tekst religijny, ale pozaliturgiczny;
3. brak tekstu, a tytuł dzieła lub intencje kompozytora wiążą się z tematyką religijną¹⁵.

Piosenka religijna jest utworem muzycznym, który ma tekst religijny. Spełnia zatem pewien – jeżeli można tak to ująć – „zewnątrzny” wymóg. Często spotyka się jednakże opinie, które – nie wiedzieć dlaczego – twierdzą, że w przypadku piosenki religijnej dobry tekst to za mało. Tymczasem np. w Niemczech nowa twórczość, z pogranicza piosenki religijnej i śpiewów liturgicznych, znalazła wręcz pewną akceptację nawet jako śpiewy liturgiczne – określa się ją jako *Neues Geistliches Lied* (NGL). Dokonywana jest oczywiście pewna selekcja, po której śpiewy te umieszcza się w oficjalnych śpiewnikach liturgicznych. W jednym z wywiadów Peter Planyavsky twierdzi, że „NGL nie jest żadną kontrkulturą ani szumowiną. Nie powinno się i nie można tej twórczości ignorować. Wykształcony muzyk kościelny musi znać ten repertuar i musi umieć się z nim obchodzić; wykonywać go. Oczywiście, jeśli wykonujemy NGL – musi on być jakościowy: i to zarówno w przygotowaniu, jak i wykonaniu”¹⁶. W niniejszym artykule nie zajmujemy się muzyką liturgiczną, lecz koncertami muzyki religijnej w kościołach. Ale znajdujemy tu pewną podpowiedź w kwestii repertuaru tychże koncertów. Skoro nowa twórczość może stawać się w pewnych sytuacjach muzyką liturgiczną, to niewątpliwie jest także „materiałem” koncertowym. A jej „jakość” muzyczna zależy od poziomu muzycznych umiejętności wykonawcy. To m.in. dlatego w Niemczech bardzo konsekwentnie kształcą się w szkołach muzyki kościelnej, owszem – w kierunku gry organowej, rozumienia liturgii itd. Ale bardzo ważnym wymiarem kształcenia np. w Hochschule für Katholische Kirchenmusik und Musikpädagogik w Ratybonie (najstarsza szkoła muzyki kościelnej w świecie) jest muzyka popularna. Twierdzi się bowiem, że współczesny Kościół potrzebuje „klasycznych” muzyków kościelnych, ale jednocześnie repertuar muzyki kościelnej (liturgicznej i pozaliturgicznej) nie może być pozostawiony „pastoralistom, młodym wikarym i matkom kościoła”¹⁷, ponieważ w ten sposób Kościół może stracić szansę wpływu na jakość tych śpiewów. Kiedy więc powrócimy do głównego nurtu rozważań w niniejszym artykule, to należy z całą mocą podkreślić, że współcześnie prawdziwym wyzwaniem wydaje się być znalezienie miejsca dla muzyki popularnej w Kościele – bezsprzecznie jedną z takich przestrzeni mogą być koncerty takiej muzyki. Oczywiście, jeżeli mają odbywać się w świątyniach, to należy postawić im pewne wymagania np. co do poziomu wykonawczego. Nie może być mowy o odsunięciu piosenki religijnej. W kwestii repertuaru należy z całą mocą

¹⁵ Por. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2000, s. 54.

¹⁶ *Wir brauchen einen Wagner für die Kirchenmusik* [z P. Planyavskym rozmawia R. Nika], „Singende Kirche” 2011, nr 2, s. 63–68.

¹⁷ *Tamże*.

podkreślić, że piosenka religijna – utwór słowno-muzyczny – jak najbardziej może znaleźć się w repertuarze koncertów organizowanych w świątyniach.

2.2. „Intencje” muzyków

Przy omawianiu pojęcia „muzyka sakralna” wskazane zostało, że niezwykle ważnym punktem przy określaniu „sakralności” utworu jest przekonanie twórcy, jego intencje i ewentualna „dedykacja” utworu. Nabiera to szczególnego znaczenia w przypadku muzyki instrumentalnej (dominujący jest w tym zakresie jazz). Tu dobrą podpowiedzią może być sam tytuł. Ale w przypadku muzyki popularnej nakierowany na Transcendencję wymiar procesu twórczego odnotowywany może być także w samych wydawnictwach płytowych. Niezwykle wymowne są tu tzw. podziękowania, jakie w *bookletach* dołączonych do płyt zamieszczają m.in. artyści jazzowi. Oto kilka przykładów:

- „Szczególne podziękowania Bogu za dar muzyki i możliwość dzielenia się nim ze światem” (Kevin Mahogany, wokalista, CD *Double Rainbow*);
- „Dziękuję Bogu za wszystko, co mi dał. Chciałbym, by moja muzyka pomogła światu. To moja modlitwa. Niech was Bóg błogosławi” (Zachary Breaux, gitarzysta, CD *Groovin'*);
- „Dziękuję przede wszystkim memu Ojcu Niebieskiemu, który widzi moje błędy i zna potrzeby, który jest Prawdziwy, Miłosierny, Wieczny. Dziękuję, Panie, jesteś tak dobry, że niemal nie potrafię tego wyrazić. Z miłością, Natalie” (Natalie Cole, wokalistka, CD *Take A Look*);
- „Żaden człowiek niczego nie tworzy, jedynie porządkuje coś, co już tu jest. Dzięki Bogu (Alleluja!) za wspaniałe dzieło muzyki. Oby zajęła właściwe miejsce w życiu ludzkości” (Hubert Laws, flecista, CD *My Time Will Come*)¹⁸.

Przy ewentualnym poszukiwaniu racji dla aprobaty koncertu któregośkolwiek artysty warto spojrzeć w jego życiowy „program” religijny, który często zawarty jest na płytach. I nawet wtedy, kiedy samą twórczość muzyczną przewidzianą jako repertuar koncertowy trudno ocenić na podstawie np. samego tytułu, to można, a nawet należy oprzeć się na religijnych deklaracjach twórcy.

2.3. Akustyka przestrzeni kościelnej

Tomasz Smółka, opisując koncert rockowy, wskazuje, że jednym z ważnych dla tej muzyki czynników był „rozwój techniki umożliwiającej nagłaśnianie wielkich przestrzeni”¹⁹. Nie chcemy jednakże tu mówić o tym, że muzyka, o której piszemy, jest na ogół bardzo głośna, a zakres wzmocnienia dźwięku po wielokroć przekracza wartości niebezpieczne dla ludzkiego słuchu. Pomińmy

¹⁸ Cyt. za: K. Brodacki, *W poszukiwaniu prawdy*, „Ethos” 2006, nr 73-74, s. 303.

¹⁹ T. Smółka, *Inwazja decybeli, czyli muzyka rockowa i okolice*, Tychy 2003, s. 62.

te kwestie. Natomiast niewątpliwie trzeba zauważyć, że nawet w bardzo dobrych od strony akustycznej salach koncertowych potrzebna jest elektroniczna amplifikacja instrumentów, choćby tylko po to, by uzyskać odpowiedni poziom ekspresji dźwięków, a ponadto, by móc odpowiednio zbalansować różne instrumenty. Akustyka kościelna jest często bardzo poważnym zadaniem i wyzwaniem dla przygotowujących koncert – także wtedy, kiedy jest to koncert muzyki klasycznej. Muzyka popularna z kolei domaga się na ogół jakiegoś rodzaju nagłośnienia i raczej trudno sobie wyobrazić, aby mogło to być tzw. nagłośnienie kościelne, którego używa się do sprawowania liturgii. Przygotowując koncert, pamiętać należy zatem o odpowiednim wyważeniu zakresu nagłośnienia. Ale jeszcze jedną bardzo istotną uwagę wydaje się być ta, by iść raczej w kierunku przygotowywania koncertów, podczas których używa się instrumentów akustycznych. Fachowa nomenklatura podpowiada tu anglojęzyczne pojęcie *unplugged*. Akustyczne gitary, instrumenty smyczkowe, niezbyt rozbudowana sekcja instrumentów perkusyjnych itp. nie będą raczej budzić sprzeciwu w przestrzeni kościelnej. Podkreślmy raz jeszcze, że organizatorzy tego rodzaju koncertów winni skonsultować zakres amplifikacji dźwięku z osobami o odpowiednim przygotowaniu, które wskaże rządca kościoła.

2.4. Stylistyka muzyczna

Poważne trudności z piosenką religijną wykonywaną w ramach prezentacji koncertowej w świątyni pojawiają się, gdy weźmiemy pod uwagę np. idiomatykę rockową. Bardzo znamienne są w tym kontekście słowa o. Notkera Wolfa, opata-prymasa benedyktynów, ale także gitarzysty i flecisty w zespole rockowym *Feedback* (w 2008 r. o. Notker Wolf wystąpił razem z zespołem *Deep Purple*). W jednym z wywiadów stwierdził: „...nie zaadaptowałbym rocka do Eucharystii. Wokaliści i soliści zajmują tu zbyt centralną pozycję, a podczas Mszy w centrum ma być Bóg. Rock o tyle pasuje do chrześcijaństwa, że ma w sobie duży potencjał protestu, np. wobec wojny, kłamstwa rządzącego światem, przemocy, wykorzystywania kobiet, czy niesprawiedliwego bogactwa”²⁰. Z podobnych powodów rockowa piosenka nie bardzo mieścić się będzie także w obrębie świątyni katolickiej jako repertuar koncertowy. Tomasz Budzyński, rockman, wskazuje, że rock „ze swoim buntowniczo-politycznym kontekstem kompletnie do takiej przestrzeni nie pasuje”²¹. Nie ulega wątpliwości, że może być dobrym „transmitterem” wartości chrześcijańskich, być może nawet narzędziem ewangelizacji, ale zdecydowanie wymaga przestrzeni otwartych albo odpowiedniej sali koncertowej. Należy zwrócić uwagę, że nie mówimy tu o warstwie wykonawczej rocka w aspekcie brzmieniowo-akustycznym. Jesteśmy bowiem

²⁰ *Złoty środek* [z N. Wolfem rozmawia M. Müller], „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 28, s. 16.

²¹ *Profanum to kicz* [z T. Budzyńskim rozmawia T. Ponikło], „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 50, s. 6.

w kontekście społecznym, w obszarze uwarunkowań socjologicznych. Podobnie jak z rockiem ma się sprawa np. z hip-hopem, w którym tak wiele jest wulgarności²². Nie sposób wymienić tu oczywiście i omówić wszystkich rodzajów czy stylistyk muzycznych, wskazując na ewentualne ich znamiona, które będą dyskwalifikujące przy dopuszczeniu takiego materiału muzycznego jako koncertowy w świątyni. Należy jednakże bardzo wrażliwie podchodzić do pewnych konotacji społecznych; do tzw. prawa pierwszych skojarzeń. Kościół w swojej historii bowiem zawsze zwracał uwagę na to, by nie gorszyć, nawet wtedy, kiedy osoba czy grupa podatna na zgorszenie nie do końca rozumiałaby pewne procesy czy sytuacje. Epatowanie skrajną oryginalnością czy bezceremonialne łamanie konwenansów może być społecznie szkodliwe, a nawet niebezpieczne. Jest z pewnością w przypadku koncertów w kościołach zupełnie niepotrzebne.

2.5. Ekspresja wykonawców – ekspresja odbiorców

Wydaje się, że ostatnim problemem, który należy poruszyć, jest „sposób” bycia artysty na scenie oraz to, jak przekłada się on na zgromadzoną publiczność. Niezwykle interesujące stwierdzenia przedkłada w tym zakresie Grażyna Filipiak. Autorka ta wskazuje, że „muzyka wywołuje określone stany emocjonalne już samym tylko materiałem dźwiękowym, a więc brzmieniami i rytmami. Jednak emocje w muzyce powstają także pod wpływem, nieodłącznych z wykonywaniem utworów, czynników pozamuzycznych, to jest: 1) miejsca i specyfiki przestrzeni – np. scenografii i gry świateł, 2) obecności i zachowania innych ludzi, w szczególności zachowania wykonawców i publiczności”²³. Mamy tu do czynienia z pewną kondensacją treści, która może mieć dla popularnej muzyki chrześcijańskiej, rozumianej jako *performance* w kontekście świątyni, charakter negujący, ale również afirmujący. Świątynia domaga się w pierwszym rzędzie od samego artysty odpowiedniej postawy oraz powściągnięcia emocji. Grażyna Filipiak pisze w innym miejscu swojego artykułu, że „porywające emocje wielotysięcznych audytoriów podczas współczesnych widowisk muzycznych powstają jako efekt specjalnego sprzężenia emocjonalnych właściwości muzyki z profesjonalnie aranżowanym kółem czynników pozamuzycznych. Z tego powodu oszołomienie w przypadku muzyki przejawia się w różnorodny sposób. Innym bowiem przeżyciem jest wzruszenie do łez pod wpływem piękna utworu słuchanego w ciszy sali koncertowej czy pod wpływem wrażenia, że obcuje się z ideałem wykonawczym, innym zaś – upojenie szaleńczym rytmem muzyki bądź równie szaleńczym wykonaniem utworu podczas masowego widowiska muzycznego”²⁴.

²² Zob. np. M. Olszewski, *Diabeł jest gdzie indziej*, „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 40, s. 10-11.

²³ G. Filipiak, *Muzyka – zabawa i oszołomienie*, w: *Ludyczny wymiar kultury*, red. J. Grad, H. Mamzer, Poznań 2004, s. 5.

²⁴ *Tamże*.

Grażyna Filipiak podaje wreszcie propozycję uporządkowania rozległego spektrum reakcji związanych z oszołomieniem, gdzie czynnikiem porządkującym jest to czego lub kogo dotyczy. Wyróżnia tu doznania związane z:

1. własną psychiką;
2. własnym ciałem;
3. rzeczywistością zewnętrzną;
4. innymi ludźmi: z ich fizycznością, tj. wyglądem, zachowaniami oraz z ich psychiką²⁵.

Trzeba tu raz jeszcze bardzo wyraźnie zaznaczyć, że przestrzeń kościoła wymaga bardzo zdecydowanego tonizowania tych emocji, które przekładałyby się w jakikolwiek sposób na desakralizację miejsca, np. poprzez taniec czy też poprzez wywołania w publiczności jakiegoś rodzaju niewłaściwych zachowań, okrzyków itp.

Zakończenie

Bohdan Pocij pisze, że „muzyka, z racji swojej płynnej konsystencji, ciągle nam się jakby w słuchaniu wymyka; nie przystaje do słów, którymi ją chcemy nazwać, do pojęć, jakimi pragniemy ją określić. Lecz z drugiej strony – z tych samych powodów – muzyka swoją płynną strukturą i ruchomą formą oraz swą zdolnością do przenikania nas na wskroś może, poruszając naszą intuicję, udzielić iluminacji: dać czułość na źródła inspiracji, tych tajemniczych impulsów, z których sztuka się poczyną. Trzeba się tylko na muzykę prawdziwie otworzyć, dosłuchać jej metafizycznego przesłania”²⁶. Niech to przekonanie Bohdana Pocija będzie zachętą do otwarcia się na piosenkę religijną, która ciągle traktowana jest w Kościele jako rodzaj muzyki niższej wartości. Tymczasem nie chce ona i nie może być muzyką liturgiczną, może natomiast dobrze egzystować jako narzędzie animowania kultury religijnej, choćby tylko w ramach różnego rodzaju koncertów, ale przecież także podczas katechezy, pielgrzymek, festiwali itp. Heinz Werner Zimmermann jeszcze podczas obrad Soboru Watykańskiego II pisał na łamach „Musik im Gottesdienst”, że w tzw. mszach jazzowych wtargnął do naszych kościołów nowy styl muzyczny. Było to już wtedy bardzo symptomatyczne, gdyż muzyka kościelna dostała świeżego powietrza. Trudno oprzeć się wrażeniu, że nie zostało ono właściwie wykorzystane po dziś dzień. Rozważania niniejszego artykułu zakończymy jeszcze raz słowami Heinza Wenera Zimmermanna: „Kościół będzie winny zaniedbań, kiedy pozwoli tym nowym stylistom wzrastać w sposób dziki”²⁷.

²⁵ Por. *tamże*.

²⁶ B. Pocij, *Z perspektywy muzyki. Wybór szkiców*, Warszawa 2005, s. 196.

²⁷ „Die Kirche würde sich der Fahrlässigkeit schuldig machen, wenn sie solche neuen stilistischen Einflüsse dem Wildwuchs überlassen würde“; zob. H. W. Zimmermann, *Neue Musik und Neues Kirchenlied*, „Musik und Kirche” 1963, nr 2, s. 56.

Literatura

- Boniecki A., *Zakazujemy chórów trębaczów*, „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 50.
- Brodacki K., *W poszukiwaniu prawdy*, „Ethos” 2006, nr 73-74.
- Dziwisz S., *VII List Arcybiskupa Metropolity Krakowskiego o muzyce kościelnej. O koncertach w świątyniach Archidiecezji Krakowskiej*, „Biuletyn duszpasterski” 2011, nr 12.
- Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Kraków 2001.
- Filipiak G., *Muzyka – zabawa i oszołomienie*, w: *Ludyczny wymiar kultury*, red. J. Grad, H. Mamzer, Poznań 2004.
- Kostrzewska H., *Muzyka sakralna – próba definicji*, „Musica Sacra Nova” 2007, nr 1.
- Middleton R., *Form*, w: *Key Terms in Popular Music and Culture*, red. B. Horner, T. Swiss, Malden 1999.
- Olszewski M., *Diabeł jest gdzie indziej*, „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 40.
- Pawlak I., *Muzyka jako niezbędny element pracy duszpasterskiej*, w: *Muzyka i śpiew liturgiczny*, red. J. Zimny, Sandomierz 2001.
- Pawlak I., *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2000.
- Pociej B., *Sacrum w muzyce dzisiaj – problem estetyki*. Referat wygłoszony na sesji *Wartościowanie w badaniach literackich*, Lublin 1982 (mps).
- Pociej B., *Z perspektywy muzyki. Wybór szkiców*, Warszawa 2005.
- Poźniak G., *Popularna muzyka chrześcijańska w Polsce. Teologiczno-muzykologiczne spojrzenie*, Opole 2009.
- Profanum to kicz* [z T. Budzyńskim rozmawia T. Ponikło], „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 50.
- Smołka T., *Inwazja decybeli, czyli muzyka rockowa i okolice*, Tychy 2003.
- Wachowski J., *Poznanwanie i komunikowanie*, Poznań 2005.
- Waloszek J., *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, Opole 1997.
- Wir brauchen einen Wagner für die Kirchenmusik* [z P. Planyavskym rozmawia R. Nika], „Singende Kirche” 2011, nr 2.
- Zimmermann H.W., *Neue Musik und Neues Kirchenlied*, „Musik und Kirche” 1963, nr 2.
- Złoty środek* [z N. Wolfem rozmawia M. Müller], „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 28.

In a search for a place for popular music concerts in the Catholic Church

Summary

The article focuses on the issue of organizing concerts in churches. More precisely, it concerns a specific musical creativity, that is, popular Christian music and a religious song. The starting point of this paper has its source in the letter written by the bishop of Cracow, Card. S. Dziwisz, published on the day commemorating St. Cecilia, the patroness of Church music. Among other issues, Card. Dziwisz points to the church environment as the one designed exclusively for sacred music. Speaking about sacred

music leads to a distinction in music between the categories of *sacrum* and *profanum*, to which the author refers. However, the fundamental point of this article is an attempt to answer the following question: what are the conditions that a religious song should comply with in order to be appropriate to be performed during concerts in churches. The answer as well as all of the conditions are presented in the following parts of the article: 1. repertoire; 2. performers' "intentions"; 3. acoustics of the church space; 4. music stylistics; 5. the expression of performers vs. the expression of receivers.

Keywords: concerts in churches, religious song, sacred music.