

Czy muzyce kościelnej potrzebna jest „inkulturacja”?

Antonina Karpowicz-Zbińkowska

szkice **P**rzyglądałam się niedawno dyskusji, w której zestawiono wypowiedzi dwóch Papieży poświęcone muzyce kościelnej. Pierwszą były słowa Piusa X:

Ponieważ jednak muzyka nowoczesna wyrosła na służbie u świata, dlatego tym bardziej trzeba uważać na to, by kompozycje, na których wykonywanie w kościele się pozwala, nie były przesiąknięte duchem tego świata ani też przeplatane reminiscencjami z teatru i nie wzorowały się, nawet w zewnętrznych swych formach, na światowych kompozycjach¹.

¹ Motu proprio

Tra le sollecitudini 5.

Druga zaś to wypowiedź Papieża Franciszka:

Chodzi, z jednej strony, aby chronić i waloryzować bogate i różnorodne wielowiekowe dziedzictwo; korzystając z niego współcześnie z umiarem i unikając ryzyka wizji nostalgicznej lub „archeologicznej”. Z drugiej strony koniecznym jest sprawiać, aby muzyka kościelna i śpiew liturgiczny były „inkulturowane” we współczesne języki artystyczne i muzyczne; muszą zatem potrafić ucieleśniać i tłumaczyć Słowo Boże w pieśniach, dźwiękach, harmoniach, które poruszają serca nam współczesnych, tworząc również odpowiedni nastrój emocjonalny, który otwierał będzie na wiarę oraz pobudzał do przyjęcia i pełnego uczestnictwa w odprawianych tajemnicach².

² Przemówienie Papieża

Franciszka o muzyce

liturgicznej z 9 marca

2017 r. podczas

spotkania z uczestnikami

międzynarodowego

kongresu pt. „Muzyka

a Kościół: Kult a kultura

w 50 lat od *Musicam*

sacram”.

Warto już tu na wstępie zaznaczyć, że mówiąc o inkulturacji, Papież Franciszek nie ma na myśli tego pojęcia w rozumieniu Kon-

stytucji o Liturgii świętej *Sacrosanctum Concilium*³ oraz Instrukcji Kongregacji ds. Kultu Bożego i Dyscypliny Sakramentów pt. *Liturgia rzymska i inkulturacja*⁴. Wyżej wymienione dokumenty określają inkulturację jako dostosowanie śpiewów liturgicznych do tradycji i ducha tych ludów, plemion i narodów, które mają swoje własne, odrębne tradycje muzyki religijnej.

Co Papież Franciszek rozumie przez inkulturację? Wyraźnie mówi o stosowaniu inkulturacji wobec nas wszystkich, dla których śpiew Kościoła rzymskiego jest własną tradycją, a nie do tych narodów i plemion, które wykształciły tradycje muzyki religijnej poza tradycją rzymską lub w ogóle poza chrześcijaństwem. Co zatem ma na myśli? Do jakiej to tradycji Kościół ma się dostosowywać? Najwyraźniej Papież ma tu na myśli powszechny obowiązek nadążania śpiewów Kościoła powszechnego za panującymi obecnie, acz zmieniającymi się jak w kalejdoskopie, prądami muzycznymi w świecie. Krótko mówiąc: mamy dostosować muzykę kościelną do świata, a zatem znieść całkowicie podział na muzykę świecką i kościelną.

Pomijając kwestię obsesyjnego powracania w dzisiejszej duchowości do budowania relacji z Bogiem na najbardziej kruchych i nietrwałych fundamentach, jakimi są emocje, przeżycia i nastroje, do którego wzywa tutaj także na gruncie muzyki kościelnej Papież Franciszek, najbardziej zdumiało mnie przekonanie części dyskutantów, że obie te wypowiedzi – Piusa X i Franciszka – wzajemnie się dopełniają i, co więcej, potwierdzają.

Przyjrzyjmy się jednak najpierw wypowiedzi Piusa X. Była ona próbą ratowania katolickiej muzyki kościelnej, liturgicznej, niestety ratowania w sytuacji, gdy pozostały z niej już tylko gruzy jej dawnej świetności.

Kiedy zaś rozpoczęło się to dzieło zniszczenia i upadek muzyki kościelnej? Różni uczeni wskazują rozmaite momenty, sama byłaby jednak skłonna wskazać jako ten moment narodziny baroku w muzyce.

Do czasów baroku Kościół nie dążył do inkulturacji w muzyce, ale wręcz przeciwnie, szukał odpowiedniego języka muzycznego, godnego

muzycznej misjonarzy trzeba pilnie troszczyć się o to, aby w miarę możliwości potrafili oni pielęgnować tradycyjną muzykę tych ludów, tak w szkołach, jak i w liturgii”, KL 119.

⁴ https://opoka.org.pl/biblioteka/W/WR/kongregacje/kkultu/de_liturgia_romana_25011994.html.

³ „Zachowując istotną jedność obrządku rzymskiego, także przy reformowaniu ksiąg liturgicznych, należy uwzględnić uprawnione różnice oraz dostosowanie do rozmaitych ugrupowań, regionów i narodów, zwłaszcza na misjach. Zasadę tę należy brać pod uwagę przy układaniu obrzędów i formułowaniu przepisów rubryk”, KL 38. W odniesieniu do spraw związanych z muzyką liturgiczną dokument ten określa, że: „W niektórych krajach, zwłaszcza na misjach, żyją ludy posiadające własną tradycję muzyczną, która ma doniosłe znaczenie dla ich życia religijnego i społecznego. Dlatego należy odnosić się do tej muzyki z szacunkiem i przyznawać jej odpowiednie miejsce w kształtowaniu zmysłu religijnego tych ludów oraz w dostosowywaniu kultu do ich charakteru, w myśl art. 39 i 40. Z tego też powodu w formacji

do wyrażania tajemnic wiary podczas liturgii, a wykształciwszy go, narzucał ton całej muzyce zachodniej. Ta hegemonia muzyki Kościoła na tyle zawładnęła wyobraźnią muzyczną swoich czasów, że to właśnie świat próbował wybić się na odrębność i szukał swojego własnego języka muzycznego. Słysząc to np. w średniowiecznej monodii akompaniowanej trubadurów czy pierwszych świeckich *chansons*, które stanowiły dzieła pionierskie w dziedzinie poszukiwań innych środków wyrazu niż te w „poważnym” świecie muzyki sakralnej.

Owe dwa, całkowicie różne światy muzyki świeckiej i kościelnej w jakimś stopniu przenikały się, to oczywiste. Przykładem może być krótki epizod *travestimento spirituale* w ramach dekadentckiego stylu *ars subtilior* z okresu jesieni średniowiecza czy renesansowa maniera komponowania mszy opartych na *cantus firmus* zaczerpniętego ze świeckich melodii. Niemniej jednak siłą katolickiej muzyki kościelnej był właśnie ten jego własny, niepodrabialny i rozpoznawalny styl muzyczny. Niezależnie od tego, czy mówimy tu o języku muzycznym chorału gregoriańskiego, wczesnej polifonii średniowiecznej, czy dojrzalej polifonii renesansowej, z małymi wyjątkami, niemożliwością było pomylić muzykę kościelną ze świecką.

Nieszcześnie barok rozpoczął proces, w założeniach chwilowego, romansu z językiem muzyki świeckiej. Proces ten jednak doprowadził do całkowitego i bezpowrotnego opanowania muzyki kościelnej przez język muzyki świeckiej.

Kompozytorem, którego najłatwiej wskazać jako luminarza nowego stylu barokowego, wprowadzonego do muzyki kościelnej, w jakimś sensie odpowiedzialnego za ten „romans” ze światem, jest oczywiście Claudio Monteverdi (1567–1643). O jego muzyce śmiało można powiedzieć, że świetnie realizuje ona sens powiedzenia „miłe złego początki”, bo nie sposób nie przyznać, że jest to muzyka skończenie piękna.

O tym, że romans z muzyką świecką miał być początkowo – w założeniach – tylko przelotny, świadczy chociażby to, że Monteverdi nazwał ten styl uprawiania muzyki kościelnej *seconda prattica*. Pierwszą i podstawową praktyką muzyki kościelnej (*prima prattica*) miał być nadal styl palestrinowski, utwierdzony przez Sobór Trydencki jako oficjalny i własny styl muzyki polifonicznej Kościoła. Nie miał zatem Monteverdi planów na rewolucję w muzyce kościelnej, a jedynie właśnie na przelotny romans. Chodziło o eksperyment mający przenieść

na grunt muzyki sakralnej zdobyte z dziedziny języka muzycznego i jego rozwinięcie w zakresie precyzji oraz wyrażania wszelkich ludzkich afektów.

Dla współczesnego, a zwłaszcza niewyrobionego słuchacza w muzyce tej nie słychać zresztą nic zdrożnego. Dopiero wprawny odbiorca dostrzeże, że kompozytor używa tu np. w *Nieszporach Maryjnych* czy drobniejszych utworach religijnych dokładnie tych samych środków wyrazu, których wcześniej używał w świeckich madrygałach i operach, do świeckiej poezji, często miłosnej czy nawet erotycznej, autorstwa Petrarci, Tassa, Striggia czy Rinucciniego.

I samo używanie świeckiego języka muzycznego do arcydzieł przecież muzyki sakralnej wczesnego baroku może nie byłoby jeszcze takim problemem, gdyby nie stało się początkiem całkowitego wyparcia tradycyjnej techniki polifonicznej, kojarzonej dotąd z muzyką kościelną, z praktyki kompozytorskiej Kościoła. Doprowadziło to ostatecznie do utracenia z nią kontaktu, gdyż porzucona i nierozwijana, stała się w następnych epokach – w powszechnym odbiorze – anachroniczna i nieatrakcyjna. Sztuka kontrapunktu, zwanego palestrinowskim, przetrwała, jako smutny odbłask dawnej chwały zachodniej liturgii, jedynie jako styl akademicki.

Barok tymczasem rozwijał się dalej, w ramach logiki form wokalnoinstrumentalnych, w których prym wiodła jednak partia solowa, nadal kształtowana na wzór świeckiej arii operowej⁵.

Dało to efekt taki, że gdy słyszy się obecnie jakąkolwiek muzykę barokową (może z wyjątkiem Bacha) i nie słyszymy śpiewanych słów, to mamy statystycznie pięćdziesiąt procent szans, że trafimy na muzykę sakralną, a pięćdziesiąt, że będzie to jakieś świeckie oratorium, opera, kantata czy motet. Muzyka świecka i sakralna stają się nie do rozróżnienia.

Wobec tego zatarcia różnic okazało się, że w romantyzmie nie bardzo już potrafiono komponować muzykę sakralną nadającą się do użytku liturgicznego. Usiłowania powrotu do stylu palestrinowskiego, jako remedium na tę bolączkę sztuki kościelnej (np. w twórczości Liszta), dały bardzo mizerny efekt w postaci dzieł przesłodzonych, cikliwych i egzaltowanych. Kościół faktycznie wobec zalewu nowej, świeckiej muzyki stał się niemy. Mógł zaoferować właściwie tylko to, co wypracował w dziedzinie muzyki kościelnej w dawniejszych epokach.

⁵ Zauważmy, że Pius X podkreśla konieczność powrotu do muzyki chóralnej, która nie ma tak bardzo subiektywnego charakteru jak aria solowa, zatem w służbie Bożej to właśnie śpiew chóralny powinien mieć przewagę nad śpiewem solowym. Por. *Tra le sollecitudini* 12.

Ta sytuacja ma miejsce aż do dnia dzisiejszego. Karą za tamten, rozpoczęty w epoce baroku romans ze światem jest utracenie przez Kościół własnego języka muzyki liturgicznej. Czy istnieje bowiem współcześnie język muzyczny, który nadawałby się do użytku liturgicznego? Właściwie wskazać tu moglibyśmy tylko te utwory współczesne, które nawiązują w jakiś sposób do muzyki dawnej.

Dodatkowo w romantyzmie dokonał się jeszcze inny proces, mianowicie proces rozszczepienia się muzyki sakralnej na dwa rodzaje: użytkową i nieużytkową. Wielkie formy wokально-instrumentalne sakralne, właściwie od czasu *Missa solennis* Beethovena, nie są już dziełami przeznaczonymi do użytku liturgicznego, a jedynie do użytku świeckiego kultu sztuki, który rozgrywał się w świeckich świątyniach, jakimi były sale koncertowe. Ten kult, całkowicie odrębny wobec kultu chrześcijańskiego, katolickiego, nie ma z nim nic wspólnego, a nawet był zamierzony jako konkurencyjny wobec niego.

Nie zawsze zdawały sobie z tego sprawę rzesze pocziwych katolików, zwiedzionych narracją romantyczną o wyzwoleniu ducha, o zbawieniu przez sztukę, o pokrewieństwie dusz wrażliwych na piękno itd., itp., wreszcie zwiedzionych narracją heglowską (a później także nietzscheańską) o duchu absolutnym przejawiającym się w sztuce. Zatem o jakimś konkurencyjnym wobec Kościoła zbawieniu możliwym do uzyskania za pośrednictwem sztuki. Za pośrednictwem sztuki to znaczy o własnych siłach człowieczych, poprzez pośrednictwo istoty półboskiej, którą jest artysta. Sale koncertowe były zatem miejscem autentycznego misterium, liturgii niemalże, podczas której człowiek wyrwał się ze swojej doczesnej kondycji i jednoczył z duchem absolutnym.

W bardziej przyziemnej narracji obcowanie ze sztuką „wysoką” stało się elementem nobilitującym. Nawet jeżeli adept takiego misterium wcale nie gustował w tego rodzaju muzyce, samo „bywanie” stało się świeckim rytuałem, mieszczańskim snobizmem, w pewnym sensie obowiązkiem każdego przyzwoitego człowieka, który chciał się liczyć w towarzystwie; sposobem potwierdzania swojej tożsamości człowieka „na poziomie”.

Resztki obu tych sposobów funkcjonowania muzyki widać do dziś zarówno w sposobie komponowania, jak i w społecznym odbiorze współczesnych wielkich form wokально-instrumentalnych sakralnych, nienadających się do użytku liturgicznego, bo pisanych od razu z zało-

żeniem, że będą wykonywane w salach koncertowych. One nadal komponowane są w kluczu dzieła romantycznego.

Nieszczęśliwym zbiegiem okoliczności, w dobie całkowitego opowania współczesnej duchowości przez emocjonalizm, to właśnie takie dzieła spełniają oczekiwania współczesnych słuchaczy jako utwory wyrażające „nastroyenie emocjonalne”, które, w powszechnym wyobrażeniu, powinno towarzyszyć liturgii, a w każdym razie przeżyciu religijnemu.

Wracając do kontekstu historycznego powstania instrukcji *Tra le sollecitudini* i sytuacji muzycznej, w której znalazł się Kościół za czasów św. Piusa X, łatwiej możemy zrozumieć, czym Papież się kierował, opracowując swoje reguły dotyczące muzyki kościelnej. Były to bowiem czasy, gdy muzykę kościelną zdominował wszechobecny styl operowy i maniera bel canto, z gruntu nienadające się do użytku w świętych rytuałach.

Zaskakujące może dla nas dzisiaj stwierdzenie z *Tra le sollecitudini*, że „muzyka jest tylko częścią liturgii”⁶, staje się jasne, gdy zobaczymy, że święty Papież bronił w ten sposób liturgii przed emancypacją muzyki wobec niej i przed popadnięciem w świecki kult sztuki, będący konkurencją dla samej świętej liturgii⁷.

Święty Pius X był zdecydowanie przeciwny podążaniu przez muzykę kościelną za zmiennymi modami panującymi w muzyce świeckiej⁸. Sztuka i muzyka Kościoła powinna wyrażać przede wszystkim to, co wieczne, niezmiennie. Tak Papież pisze we wstępie *Tra le sollecitudini* o muzyce, która ze względu na swój świecki charakter wnosi subiektywizm do liturgii, a więc też zamiast skierowywać ludzkie oczy ku temu, co wieczne, przeciwnie, kieruje je na to, co w ludzkiej naturze najbardziej płochę i zmiennie:

Przyczyną tego to sama natura tej tak zmiennej i różnorodnej dziedziny sztuki, ponadto zmieniające się z biegiem czasu zapatrywania, zgubny wreszcie wpływ, jaki wywiera na tę zaiste świętą sztukę sztuka świecka i teatralna, nie mniej zapatrywania subiektywne, które muzyka bezpośrednio przynosi, a które trudno powstrzymać godziwymi sposobami, w końcu liczne błędne zapatrywania, w tej sztuce rozpowszechnione, znajdujące nawet posłuch u niektórych osób wpływowych i religijnych. I zaprawdę

⁶ Tamże, 23.

⁷ Warto tu dodać, że z Konstytucja o liturgii Soboru Watykańskiego II nazywa muzykę „integralną częścią liturgii”, co ma wydźwięk taki, iż jest to „aż część liturgii”, bo broni z kolei tę muzykę przed pomniejszaniem jej znaczenia.

⁸ Znane jest powiedzenie abpa Fultona Sheena, że Kościół, który by poślubił jedną epokę, w następnej by wdowił.

⁹ *Tra le sollecitudini*, wstęp.

grzeszy się tu przeciwko prawu zasadniczemu, które chce, by sztuka podporządkowała się świętym obrządkom⁹.

Dalej zaś pisze o tym, czym ma się charakteryzować muzyka kościelna:

Muzyka kościelna winna przeto posiadać w wyższym stopniu własności przysługujące liturgii, zwłaszcza zaś świętość, dobroć form i wypływający z tych ostatnich dalszy jej charakter, tj. powszechność.

Muzyka kościelna winna być świętą, tj. wykluczać wszystko, co jest światowe, i to nie tylko z istoty swojej, ale i ze sposobu wykonywania.

Winna posiadać dobroć form, czyli być prawdziwą sztuką, bo inaczej nie pozostawi w duszy słuchacza tego wrażenia, jakie kościół, wprowadzając sztukę muzyczną do liturgii, zamierza.

Winna być powszechną w tym sensie, że chociaż pozostawia każdemu narodowi swobodę w kompozycji kościelnej, stanowiącą jakoby charakter właściwy własnej jego muzyki, to jednak o tyle uwzględnić winna charakter powszechny muzyki kościelnej, iżby każdy obcoziemiec, słuchając jej, dodatnie odniósł wrażenie¹⁰.

¹⁰ Tamże, 2.

¹¹ Sobór Trydencki, Sesja 22 (17.09.1562), Dekret o tym, co należy zachować, a czego unikać podczas odprawiania Mszy, 6. Naukę Piusa X na temat światowości w muzyce kościelnej kontynuował potem w tym samym duchu Pius XII w encyklikach *Mediator Dei* oraz *Musicae sacrae disciplina*.

Warto tu przypomnieć, że Pius X powtarza tutaj naukę sformułowaną już na Soborze Trydenckim, który odrzucił wszelką światowość, nakazując, by „z kościołów były usunięte takie rodzaje muzyki, w których tkwi domieszka czegoś swawolnego albo nieczystego, czy to wykonywanej na organach, czy też śpiewanej, jak również wszelkie świeckie sprawy”¹¹.

Nawoływanie przez Papieża Franciszka do inkulturacji oraz do coraz mocniejszego osadzenia muzyki kościelnej w języku muzycznym współczesnego świata jest co najmniej bardzo nieprzemyślanym posunięciem, sprzecznym z dotychczasową nauką Kościoła w tej dziedzinie, wpychającym muzykę kościelną w jeszcze głębszy kryzys.

Znany argument, że dawna muzyka Kościoła jest niezrozumiała dla współczesnego odbiorcy, bo nie ma on z nią na co dzień do czynienia,

jest nietrafiony. Po pierwsze, ta muzyka porusza serca współczesnych wiernych, jeśli tylko mają do niej dostęp, a mają niestety najczęściej poza kościołem lub poza liturgią. Po drugie, im częściej wierni będą mieli do niej dostęp podczas liturgii, tym szybciej się z nią oswoją i docenią jej wartość. Tak jak doceniają ją już teraz w zupełnie nieliturgicznym kontekście.

Papież Pius X w motu proprio *Tra le sollecitudini* sformułował ponadczasowe zasady dotyczące muzyki kościelnej. To nie tylko doraźna recepta, ale reguły, którymi zawsze powinna się rządzić każda muzyka kościelna. Ponieważ zaś już w czasach powstawania tego dokumentu nie istniała żadna nowa muzyka realizująca w pełni te zasady, a przeciwnie, panował zalew egzaltowanej twórczości wzorowanej na operze, Papież zaaplikował Kościołowi w ramach lekarstwa powrót do chorału gregoriańskiego oraz, jako ostatniego zdrowego stylu muzyki kościelnej, zachodniej – polifonii palestrinowskiej, cieszącej się poparciem Soboru Trydenckiego.

Niestety z powodu wskazania przez Piusa X konkretnych, tzn. dawnych repertuarów muzycznych jako realizujących zasady dobrej muzyki kościelnej niemalże natychmiast wśród wiernych pojawiła się postawa archeologizująca, czyli uznająca tylko to, co dawne, i to ze względu właśnie na tę dawność. Współczesna odmiana archeologizmu dodatkowo akcentuje jeszcze konieczność wykonywania dawnej kościelnej muzyki w formie możliwie najbardziej wiernej historycznie, czyli zbliżonej do tej, w jakiej była wykonywana w czasach swego powstawania.

Należy więc przyznać, że zarzut takiej postawy „archeologicznej” w ustach Papieża Franciszka nie jest bezpodstawny. Niestety problem polega na tym, że wydaje się, iż nie ma obecnie współczesnego stylu muzycznego godnego liturgii. Jak to próbowałam opisać wyżej, w wyniku procesu wypierania własnego stylu muzycznego (może z wyjątkiem śpiewu ludowego) Kościół utracił własny język muzyczny. Póki co może się więc posiłkować jedynie tym, co pozostawiły mu ze swego skarbca poprzednie epoki.

Jak można zatem zareagować, by uniknąć z jednej strony postawy archeologizowania¹², nie zamykać się wyłącznie w tym, co jest słuszne wyłącznie dlatego, że jest dawne, a z drugiej jednak przy poszukiwaniu nowych środków muzycznego wyrazu unikać zalewającej nas zewsząd światowości, przed którą przestrzega Pius X?

¹² Przy jednoczesnym pamiętaniu o wypełnieniu zalecenia z Konstytucji o Liturgii świętej, by „z największą troskliwością (...) zachowywać i otaczać opieką skarbiec muzyki kościelnej”, KL 114, oczywiście by zachowywać ten skarbiec muzyki kościelnej w ramach liturgii.

W rozwiązywaniu tego dylematu pomaga nam jak zwykle Papież Benedykt XVI – wielki teolog muzyki. W swoim przemówieniu z 12 września 2008 roku w Kolegium Bernardynów w Paryżu do przedstawicieli świata kultury analizuje on początki teologii zachodniej i korzenie kultury zachodniej, których upatruje w kulturze monastycznej. To w niej znajduje swe źródło wielka zachodnia muzyka kościelna:

Patrząc na historyczne owoce życia monastycznego, możemy stwierdzić, że w okresie gwałtownych przemian kulturowych, spowodowanych przez migracje ludów i tworzenie się nowych struktur państwowych, klasztory były miejscami, w których przechowywały się skarby kultury antycznej i gdzie – czerpiąc z nich – stopniowo ukształtowała się nowa kultura. Jak to się odbywało? Jaka była motywacja osób gromadzących się w tych miejscach? Jakie mieli pragnienia? Jak żyli?

Przede wszystkim trzeba przyznać z dużą dozą realizmu, że ich pragnieniem nie było budowanie nowej kultury ani też przechowywanie kultury przeszłości. Motywacją była o wiele prostsza. Ich celem było poszukiwanie Boga, *quaerere Deum*. W zamieszaniu tamtych czasów, gdy zdawało się, że nic nie może się ostać, mnisi pragnęli rzeczy najważniejszej: poświęcić się temu, co wartościowe, nieprzemijalne, znalezieniu samego Życia. Poszukiwali Boga. Od spraw drugorzędnych pragnęli przechodzić do rzeczywistości zasadniczej, do jedynej rzeczy naprawdę ważnej i pewnej. Mówi się, że ich życie miało nastawienie „eschatologiczne”. Nie należy jednak pojmować tego w sensie czasowym, tak jakby żyli oni, wyczekując końca świata czy własnej śmierci, ale w sensie egzystencjalnym: za tym, co przemijające, szukali tego, co ostateczne¹³.

¹³ Przemówienie Ojca Świętego Benedykta XVI do przedstawicieli świata kultury, Paryż, Kolegium Bernardynów, 12 września 2008 r.

Zatem możemy powiedzieć, że zgodnie ze słowami Pana Jezusa: „Starajcie się naprzód o królestwo i o Jego sprawiedliwość, a to wszystko będzie wam dodane” (Mt 6, 33), poszukiwanie nowych środków wyrazu w muzyce nie może się stać celem samym w sobie. Pierwszym i podstawowym celem ma być poszukiwanie Boga,

a dopiero temu celowi ma być podporządkowana muzyka i cała kultura. Jaka zaś była ta muzyka, którą tworzyli mnisi średnio-wieczni, a także jaka ma być ta muzyka dzisiaj, Papież Benedykt XVI opisuje w taki sposób:

Z tej zasadniczej potrzeby rozmawiania z Bogiem i opiewania Go słowami danymi przez Niego zrodziła się wielka muzyka zachodnia. Nie była to twórczość indywidualna, poprzez którą człowiek sam sobie stawia pomnik, stosując jako podstawowe kryterium ukazanie własnego „ja”. Było to uważne rozpoznawanie „usami serca” podstawowych praw muzycznej harmonii stworzenia, zasadniczych form muzyki, jaką Stworzyciel napełnił świat i człowieka, i poszukiwanie muzyki, która będąc godna Boga, jest zarazem naprawdę godna człowieka i we wzniosły sposób tę godność głosi¹⁴.

¹⁴ Tamże.

To takiej muzyki powinniśmy poszukiwać, a nie „świętego gra-ala” muzyki autentycznej, jedynie słusznego wykonania, najlepiej oddającego sposób wykonywania muzyki w dawnych czasach. ■