

MUZYKA A LITURGIA

O tym, jak wielkie znaczenie ma muzyka w religii biblijnej, można łatwo się przekonać na podstawie tego, że samo słowo „śpiewać” (wraz z terminami pochodnymi, takimi jak „śpiew” itp.) jest jednym z terminów najczęściej używanych w Piśmie świętym: w Starym Testamencie występuje 309 razy, zaś w Nowym Testamencie 36 razy. Tam, gdzie Bóg spotyka się z człowiekiem, zwyczajne słowo nie wystarcza. Doznają poruszenia najskrytsze pokłady jego bytu, które spontanicznie reagują śpiewem: to, co jest najbardziej specyficzne dla człowieka, okazuje się już niewystarczające do tego, co musi on wyrazić, tak że wzywa całe stworzenie do śpiewania wraz z nim pieśni uwielbienia: „Zbudź się, duszo moja, zbudź, harfo i cytro! Chcę obudzić jutrzeńkę. Wśród ludów będę chwalił Cię, Panie; zagram Ci wśród narodów, bo Twoja łaskawość sięga aż do niebios, a wierność Twoja po chmury!” (Ps 57, 9-11). Pierwsza wzmianka o śpiewie w Biblii znajduje się w opisie przejścia przez Morze Czerwone. W owej chwili Izrael został definitywnie wyzwolony z niewoli, w sytuacji bez wyjścia ze zdumieniem doświadczył zbawczej potęgi Boga. Podobnie jak Mojżesz, gdy był dzieckiem, został ocalony z wody Nilu i właśnie w ten sposób prawdziwie otrzymał życie, tak też Izrael ze swej strony czuje się ocalony z morskich odmętów, wolny i na nowo przywrócony sobie samemu przez potężne ramię Boga. W opowieści biblijnej reakcja ludu na fundamentalne wydarzenie zbawcze została opisana w słowach: „ulękli się Pana i uwierzyli Jemu oraz Jego słudze Mojżeszowi” (Wj 14, 31). Zaraz potem jednak pojawia się druga reakcja, która wypływa z pierwszej z wielką gwałtownością: „Wtedy Mojżesz i Izraelici razem z nim śpiewali taką pieśń ku czci Pana” (Wj 15, 1).

W celebrowaniu nocy paschalnej chrześcijanie z roku na rok przypominają ten hymn, śpiewają go na nowo jako swój hymn, ponieważ także oni wiedzą, że zostali „wydobyci z wody” Bożą potęgą, ocaleni przez Boga do prawdziwego życia. Apokalipsa św. Jana jeszcze bardziej rozszerza ten łuk zbawczy. Po wejściu na scenę historii ostatnich wrogów ludu Bożego: szatańskiej trójcy, składającej się z Bestii, jej obrazu i liczby jej imienia, tzn. kiedy wszystko już się zdaje stracone dla świętego Izraela Bożego w obliczu takiej wszechpotęgi, wizjoner otrzymuje wizję wybaw-

cy: „I ujrzałem jakby morze szklane, pomieszane z ogniem, i tych, co zwyciężają Bestię i obraz jej, i liczbę jej imienia, stojących nad morzem szklanym, mających harfy Boże. A taką śpiewają pieśń Mojżesza, sługi Bożego, i pieśń Baranka...” (Ap 15, 2-3). Ów paradoks przybiera tu jeszcze większe rozmiary: nie zwyciężają drapieżne bestie, dysponujące ogromną mocą i szczególnymi zdolnościami technicznymi, lecz baranek złożony w ofierze. Tym sposobem jeszcze raz, już definitywnie, rozbrzmiewa pieśń sługi Bożego, Mojżesza, która teraz staje się pieśnią anioła.

Śpiew liturgiczny sytuuje się w obszarze tego wielkiego łuku historycznego. Dla Izraela wydarzenie zbawcze, które dokonało się nad Morzem Trzcina, na zawsze pozostało głównym motywem uwielbiana Boga i podstawowym tematem śpiewu przed Bogiem. Dla chrześcijan zmartwychwstanie Chrystusa, który pokonał „Morze Czerwone” śmierci, wszedł w świat ciemności i otworzył na oścież bramy więzienia, oznaczało prawdziwe wyjście, którego kontynuacją jest chrzest święty: w nim to uczestniczymy w zstąpieniu Chrystusa do otchłani i w Jego wyjściu, w którym On przyjmuje nas do wspólnoty nowego życia. Już następnego dnia po przeżyciu radości Wyjścia Izraelici musieli dostrzec, że przed nimi rozciąga się pustynia wraz ze swymi niebezpieczeństwami i że wędrówka do Ziemi Obiecanej była pełna zagrożeń. Wciąż jednak nowe dzieła Boże pozwalały im kontynuować kandydaturę Mojżesza i pokazywały, że Bóg nie jest Bogiem przeszłości, lecz teraźniejszości i przyszłości. W każdym nowym śpiewie oczywiście była też świadomość jego tymczasowości i potrzeba śpiewu nowego i ostatecznego, potrzeba zbawienia, po którym już nie byłoby nawet przez chwilę choćby cienia lęku, lecz tylko hymn uwielbienia. Ten, kto wierzył w zmartwychwstanie Chrystusa, znał prawdziwie definitywne zbawienie i wiedział, że chrześcijaństwo, którzy weszli w „nowe przymierze”, śpiewali nową pieśń, która była definitywnie i rzeczywiście „nowa” w związku z całkowicie nowym wydarzeniem, które dokonało się wraz ze zmartwychwstaniem Chrystusa. Przejściowy stan chrześcijan, który już nie jest tylko cieniem, ale też nie jest jeszcze pełną rzeczywistością, lecz tylko „obrazem”, trwa nadal: zabrzmiał śpiew nowy i ostateczny, ale trzeba, by się spełniły wszystkie cierpienia historii, aby została zebrana cała męka i złożona w ofierze dziękczynnej, a następnie przestoczona w hymn uwielbienia.

We wszystkim tym ujawnia się teologiczna podstawa śpiewu liturgicznego. Teraz należy nieco uważniej przyjrzeć się jego stronie praktycznej. Obok różnych świadectw dotyczących śpiewu jednostek i wspólnoty w Izraelu, podobnie jak też ówczesnej mu-

zyki, które można znaleźć w całym Piśmie świętym, Księga Psalmów jest prawdziwym źródłem, na którym możemy się oprzeć. Chociaż z braku nut nie jesteśmy w stanie zrekonstruować „muzyki sakralnej” Izraela, księga ta pozwala nam wyrobić pojęcie zarówno o bogactwie instrumentów, jak też o różnych typach śpiewu, używanych w Izraelu. W jego modlitewnej poezji odkrywamy całą gamę doświadczeń, które przed Bogiem zamieniają się w modlitwę i śpiew. Żałoba, lament, a nawet skarga, strach, nadzieja, zaufanie, wdzięczność, radość — całe życie znajduje w nich swe odzwierciedlenie w chwili, gdy się rozwija dialog z Bogiem. Uderza nas to, iż nawet lamentacja, która rozbrzmiewa w sytuacjach bez wyjścia, prawie zawsze kończy się słowami wyrażającymi ufność, można by nawet rzec: antycypacją zbawczej działalności Boga. Dlatego wszystkie te „nowe hymny” można określić w pewnym sensie jako wariacje na motywach kantyku Mojżesza. Z jednej strony śpiew przed Bogiem wznosi się z sytuacji zagrożenia, z których żadna potęga ziemską nie może wybawić, tak iż jedyną ucieczką pozostaje sam Bóg; zarazem jednak wypływa on z zaufania człowieka, który nawet w największych ciemnościach jest świadomy tego, że wydarzenie znad Morza Czerwonego ma charakter obietnicy, do której należy ostatnie słowo w życiu i historii. Rzeczą ważną jest wreszcie fakt, iż Psalmi nierzadko wypływają z czysto osobistego doświadczenia cierpienia i wysłuchania próśb, a mimo to stały się wspólną modlitwą Izraela, jak gdyby się opierały na wspólnym fundamencie tego, czego Bóg dokonał.

Jeśli chodzi o śpiewający Kościół, także tutaj możemy zauważyć ten sam związek kontynuacji i odnowy, jaki dostrzegamy w architekturze kościelnej i obrazach świętych, jak też — ogólniej — w samej istocie liturgii: psalterz sam przez się staje się księgą modlitwy pielgrzymującego Kościoła, który właśnie tym sposobem stał się Kościołem modlącym się także za pomocą śpiewu. Odnosi się to zwłaszcza do psalterza, który wraz z Chrystusem otrzymuje nowy sens. Podobnie jak Izrael w swym kanonie przypisał większość psalmów królowi Dawidowi, nadając im w taki sposób określoną interpretację historyczno-zbawczą i teologiczną, tak też dla chrześcijan jest rzeczą jasną, że Chrystus jest prawdziwym Dawidem, że Dawid w Duchu Świętym modli się przez Tego i z Tym, który miał być jego synem, a zarazem Jednorodnym Synem Bożym. Posługując się takim kluczem interpretacyjnym, chrześcijanie włączają się w modlitwę Izraela, wiedząc, że właśnie w taki sposób czynią ją nową pieśnią. Zauważmy, że przez taki zabieg Psalmi otrzymały interpretację trynitarną: Duch

Święty, który natchnął Dawida do śpiewu i modlitwy, sprawia, że mówi on o Chrystusie, a nawet staje się Jego głosem. Dzięki temu w Psalmach mówimy przez Chrystusa do Ojca w Duchu Świętym. Ta pneumatologiczna i chrystologiczna interpretacja Psalmów dotyczy nie tylko ich tekstu, ale też elementu muzycznego: to sam Duch Święty uczy Dawida, jak ma śpiewać, a przez niego poucza Izrael i Kościół. Śpiew, ponieważ przewyższa powszedni sposób mówienia, jest w swej istocie wydarzeniem pneumatycznym. Muzyka kościelna jawi się jako „charyzmat”, jako dar Ducha: jest ona prawdziwą „glosolalią”, „nowym językiem”, który pochodzi od Ducha. W niej to dochodzi do „trzeźwego upojenia” wiarą, ponieważ są wyczerpane wszystkie możliwości czystej racjonalności. Ale to upojenie pozostaje trzeźwe, ponieważ Chrystus i Duch stanowią jedno, ponieważ ten „upojny” język jest trzymany w ryzach przez *Logos*, przez nową racjonalność, która ponad wszelkimi słowami służy jako słowo pierwotne, będące podstawą każdego rozumu. Do tego motywu będziemy musieli jeszcze powrócić.

Znaleźliśmy już w Apokalipsie poszerzenie horyzontu przez wyznanie wiary w Chrystusa tam, gdzie pieśń zwycięzcy została nazwana pieśnią sługi Bożego Mojżesza i Baranka. Tym sposobem jednak pojawił się jeszcze inny wymiar śpiewania przed Bogiem. W Biblii hebrajskiej zauważyliśmy do tej pory dwa podstawowe motywy śpiewania przed Bogiem, którymi są: określona potrzeba i radość, ucisk i ocalenie. Relacja z Bogiem była z pewnością naznaczona zbyt mocno lękiem przed nieskończoną potęgą Stwórcy, aby można było uznać pieśni na cześć Pana pieśniami miłości do Niego, aczkolwiek w ufności, która od wewnątrz promieniuje we wszystkich tych tekstach, kryje się miłość, która jeszcze pozostaje nieśmiała i ledwie widoczna.

Ścisły związek między miłością a śpiewem po raz pierwszy pojawia się w Starym Testamencie w taki sposób, że w pierwszej chwili może budzić zdziwienie, gdyż w Pieśni nad Pieśniami, która pierwotnie była zbiorem ludzkich poezji miłosnych. Kiedy jednak przyjmowano ją do kanonu, wzięto już z pewnością pod uwagę szerszą jej interpretację. Można było uznać ten przepiękny miłosny poemat Izraela za natchnione Pismo święte, ponieważ istniało przekonanie, że w ludzkiej miłości, tam opiewanej, ujawniała się tajemnica miłości Boga do Izraela. W języku prorockim kult obcych bóstw był określany jako prostytutka (co miało sens całkowicie konkretny, jako że zazwyczaj kultury płodności stanowiły część obrzędów płodności i przybierały formę prostytutki sakralnej, praktykowanej przy świątyniach). Teraz zatem wybór Izraela jawi się jako historia miłości Boga do swego ludu. Pzymierze

interpretuje się za pomocą obrazu narzeczeństwa i małżeństwa jako związek miłości Boga z człowiekiem i człowieka z Bogiem. Tym sposobem miłość ludzka mogła się stać rzeczywistym obrazem stosunku Boga do Izraela. Jezus do tego stopnia przejął ten nurt tradycji Izraela, że w jednej ze swych pierwszych przypowieści mówi o sobie jako o oblubieńcu. Na pytanie, dlaczego Jego uczniowie, w przeciwieństwie do uczniów Jana Chrzciciela i faryzeuszów, nie poszczą, On odpowiedział: „Czy goście weselni mogą pościć, dopóki pan młody jest z nimi? Nie mogą pościć, jak długo pana młodego mają u siebie. Lecz przyjdzie czas, kiedy zabiorą im pana młodego, a wtedy, w ów dzień, będą pościć” (Mk 2, 19-20). W słowach tych kryje się prorocka zapowiedź Jego męki, ale też głoszenie godów, które potem znowu się pojawia w przypowieściach mówiących o uczcie weselnej, stając się centralnym tematem ostatniej księgi Nowego Testamentu, Apokalipsy: wszystko podąża przez mękę do godów Baranka. Ponieważ są one zawsze antycypowane w wizjach liturgii niebieskiej, chrześcijanie zrozumieli, że Eucharystia jest obecnością Oblubieńca i w związku z tym antycypacją Bożej uroczystości godowej. W niej dokonuje się szczególnie komunია, której odpowiednikiem jest małżeńskie zjednoczenie mężczyzny i kobiety: podobnie jak oni stają się „jednym ciałem”, tak też my wszyscy stajemy się w komunii jednym „duchem”, czymś jednym z Nim. Tajemnica oblubieńczego zjednoczenia Boga i człowieka, zapowiedziana w Starym Testamencie, w sposób całkowicie rzeczywisty dokonuje się w sakramencie Ciała i Krwi Chrystusa, właśnie przez Jego mękę (por. Ef 5, 29-32); 1 Kor 6, 17; Ga 3, 28). Pieśń Kościoła wypływa ostatecznie z miłości: to ona w swej głębi jest źródłem śpiewu. *Cantare amantis est* — pisał św. Augustyn: śpiewanie jest sprawą miłości. Tym sposobem znowu stanęliśmy przed trynitarną interpretacją muzyki kościelnej: Duch Święty jest miłością i to właśnie On stoi u początku śpiewu. On jest Duchem Chrystusa, w miłości pociąga nas ku Chrystusowi, a tym samym prowadzi nas do Ojca.

Jeszcze raz musimy przejść od tych rozważań duchowych nad muzyką liturgiczną do zagadnień bardziej praktycznych. Wyrażenie, którym posługują się Psalmy na określenie „śpiewania” należy — zgodnie ze swym rdzeniem językowym — do wspólnego dziedzictwa języków wschodnich i opisuje śpiew wykonywany z akompaniamentem instrumentalnym (a ściślej mówiąc, z towarzyszeniem instrumentów strunowych), który ma odniesienie do konkretnego tekstu i co do treści jest przyporządkowany do określonych zdań. Chodziło w tym przypadku o śpiew wokalny, który prawdopodobnie tylko na początku i na końcu wersetu pozwalał

na melodyjne ruchy tonalne. Biblia grecka przetłumaczyła hebrajski termin *zimir* przez *psallein*, posłużyła się zatem czasownikiem, który w języku greckim oznaczał „ciągnąć” (zwłaszcza w odniesieniu do grania na instrumencie strunowym), ale od tego momentu stał się wyrażeniem określającym muzyczną specyfikę kultu judaistycznego, aby później zdefiniować także sposób śpiewania właściwy chrześcijanom. Wiele razy towarzyszy mu dodatek, którego znaczenie pozostaje niejasne, ale który w pewien sposób wskazuje na śpiew artystyczny, uporządkowany. Wiara biblijna urzeczywistniała tak własną formę kulturalną w dziedzinie muzyki, ów sposób wyrazu wewnątrznie jej odpowiadający, który nadaje własną miarę wszystkim następnym inkulturacjom.

Pierwotne chrześcijaństwo bardzo prędko stanęło przed konkretnym pytaniem, do jakiego stopnia może sięgać inkulturacja w odniesieniu do muzyki. Nowe wspólnoty chrześcijańskie miały swe korzenie w liturgii synagogałnej i z niej przejęły też sposób śpiewania Psalmów, którym nadawano jednak interpretację chrystopologiczną. Bardzo prędko powstały też nowe hymny i pieśni chrześcijańskie; w pierwszym etapie pojawiły się na podłożu całkowicie starotestamentalnym *Benedictus* i *Magnificat*, a potem również teksty o treści w pełni chrystopologicznej, do których należy przede wszystkim Prolog z Ewangelii Janowej (J 1, 1-18), chrystopologiczny hymn z Listu do Filipian (Flp 2, 6-11) czy też hymn o Chrystusie z 1 Tm 3, 16. Św. Paweł w Pierwszym Liście do Koryntian dostarcza nam interesującej informacji o przebiegu liturgii pierwotnego Kościoła: „Kiedy się razem zbieracie, ma każdy z was już to dar śpiewania hymnów (*psalmôn*), już to łaskę nauczania albo objawiania rzeczy skrytych, lub dar języków, albo wyjaśniania: wszystko niech służy zbudowaniu” (1 Kor 14, 26). Od pisarza rzymskiego Pliniusza Młodszeo, z listu napisanego do cesarza w tym celu, by powiadomić go o kulcie chrześcijan, dowiadujemy się, że na początku drugiego wieku śpiew ku czci Chrystusa i Jego Bóstwa był konstytutywnym elementem liturgii chrześcijańskiej. Można sobie wyobrazić, że te nowe teksty chrześcijańskie pociągnęły za sobą poszerzenie poprzednich form śpiewu i że pojawiły się także nowe melodie. Wydaje się, że rozwój wiary chrześcijańskiej dokonał się również w hymnografii, której nowe utwory poetyckie rodziły się w tym okresie jako „pneumatyczne dary” Kościoła. Było to motywem nadziei, ale także niosło ze sobą pewne niebezpieczeństwo. Wraz ze stopniowym odchodzeniem Kościoła od korzeni semickich i z przejściem do świata greckiego zaczęto niemal spontanicznie czerpać głęboko z greckiej mistyki *logosu*, naśladować jej poezję i muzykę. Taki stan rzeczy jednak

zagroził tym, że wydarzenie chrześcijańskie zostanie rozmyte od wewnątrz i przeobrazi się w swego rodzaju mistykę ogólną. Właśnie dziedzina hymnów i ich muzyki stała się bramą, przez którą przedostawała się gnoza, czyli owa pokusa śmiertelna, która zaczęła rozkładać chrześcijaństwo od wewnątrz. Można zatem zrozumieć, dlaczego w walce o tożsamość wiary i jej zakorzenienie w historycznej postaci Jezusa Chrystusa władze kościelne powzięły radykalną decyzję. Kanon 59 Soboru w Laodycei zabrania używania w celebracji liturgicznej prywatnych kompozycji psalmicznych i pism niekanonicznych; kanon 15 natomiast ogranicza śpiew psalmów do chóru psalmistów, podczas gdy „inni zebrani w kościele nie powinni śpiewać”. Tym sposobem prawie całkowicie zaginęły utwory hymniczne niebiblijne i rygorystycznie powrócono do formy śpiewu odziedziczonego z synagogi, mającego charakter czysto wokalny. Można by oczywiście ubolewać nad wynikającymi z tego faktu stratami kulturowymi, jednakże były one konieczne po to, by ocalić to, co było najważniejsze: powrót do pozornego ubóstwa kulturowego ocalił tożsamość wiary biblijnej i właśnie w chwili, gdy Kościół odpierał fałszywy model inkulturacji, otworzył na przyszłość całe bogactwo kulturowe wydarzenia chrześcijańskiego.

W historii muzyki liturgicznej da się zauważyć rozległe podobieństwo do rozwoju zagadnienia obrazu. Wschód — przynajmniej na terenie bizantyjskim — pozostał wierny muzyce czysto wokalne, która na terytoriach słowiańskich, także dzięki wpływom zachodnim, została ubogacona polifonią, której chóry męskie, odznaczające się wielkim dostojeństwem sakralnym oraz szczególną energią, poruszają serce i czynią z Eucharystii uroczystą manifestację wiary. Na Zachodzie psalmodia przekazana nam w chorale gregoriańskim uzyskała nową wzniosłość i czystość, która stanowi stałe kryterium muzyki sakralnej, innymi słowy: muzyki towarzyszącej liturgicznym celebracjom Kościoła. W późnym Średniowieczu rozwija się z niej polifonia i ponownie wchodzi do liturgii instrumenty, zresztą całkiem słusznie, ponieważ Kościół — jak widzieliśmy — nie jest tylko kontynuacją synagogi, lecz zawiera też w sobie rzeczywistość ukazywaną w świątyni począwszy od Paschy Chrystusa. W tym czasie więc w muzyce kościelnej współdziałają ze sobą dwa czynniki: po pierwsze, wolność artystyczna domaga się dla siebie coraz więcej miejsca w służbie liturgicznej; po drugie zaś, muzyka kościelna i świecka przenikają się nawzajem, co się dostrzega szczególnie mocno w tzw. mszach parodystycznych, w których tekst mszalny zostaje podporządkowany jakiemś tematowi, jakiejś melodii, która pochodzi z mu-

zyki świeckiej, tak iż może się zdarzyć, że słuchacze słyszą w nich nawet piosenki ludowe. Jest rzeczą oczywistą, że większe możliwości otwarte przed twórczością artystyczną i przyjmowaniem motywów świeckich pociągnęły też za sobą pewne zagrożenia: muzyka już nie rozwija się z modliwy, lecz właśnie z powodu wyimaganej autonomii elementu artystycznego odbiega od liturgii, staje się celem sama dla siebie lub otwiera na oścież drzwi przed formami zupełnie odmiennych doświadczeń i odczuć, a w końcu odbiera liturgii jej prawdziwą istotę.

W tym właśnie punkcie Sobór Trydencki musiał interweniować w dobie trwającego wówczas konfliktu kulturowego i na nowo ustanowił jako normę priorytet dosłownej muzyki liturgicznej, znacznie ograniczając tym samym posługiwanie się instrumentami jącej się subiektywności — do opanowania *sacrum* przez muzykę sakralną. Druga i analogiczna interwencja miała miejsce na początku XX wieku, a była dziełem papieża Piusa X. Okres baroku (który niekiedy odmiennie się kształtował w świecie katolickim i protestanckim) jeszcze raz odnalazł zdumiewającą jedność między muzykologią świecką a muzyką wykonywaną w czasie celebracji liturgicznej i usiłował oddać na służbę chwale Bożej całą oświeceniową potęgę muzyki, która w tym czasie rozwinęła się do najwyższego punktu w całej historii cywilizacji. Także w kościele ludzie słuchają Bacha lub Mozarta, a w obu przypadkach odczuwają w zdumiewający sposób, co oznacza *gloria Dei*, Chwała Boża: tajemnica nieskończonego piękna staje się namacalnie obecna i pozwala odczuć obecność Bożą w sposób bardziej rzeczywisty i żywy aniżeli jakiegokolwiek kazania. Wszakże już da się zauważyć pewne niebezpieczeństwa: wymiar subiektywny i uczuciowy trzyma się jeszcze porządku całego świata muzycznego, który odzwierciedla w sobie porządek całego stworzenia Bożego. Ale już widać skłonności do wirtuozostwa, do próżnego chlubienia się własnymi umiejętnościami, które nie mają charakteru służebnego, lecz wysuwają siebie na plan pierwszy. W wielu przypadkach takie właśnie tendencje doprowadziły w wieku XIX — wieku emancypującej się subiektywności — do opanowania *sacrum* przez muzykę operową, na nowo wyłaniając owe zagrożenia, które swego czasu sprowokowały interwencję Soboru Trydenckiego. W podobny sposób Pius X zdecydował się usunąć muzykę operową z liturgii, wskazując na chorał gregoriański i wielką polifonię z czasów renesansu katolickiego (z Giovannim Palestriną na czele) jako na kryterium muzyki liturgicznej, która powinna wyraźnie odróżniać się od muzyki religijnej w pojęciu ogólnym, analogicznie do tego, co się dzieje w sztuce figuratywnej, która w liturgii powinna kie-

rować się kryteriami innymi niż sztuka religijna jako taka. W liturgii na sztuce spoczywa szczególna odpowiedzialność i właśnie w ten sposób zawsze staje się ona źródłem kultury, która w swej istocie zawdzięcza swe istnienie kultowi.

Obecnie, po rewolucji kulturalnej ostatnich dziesięcioleci, stajemy wobec wyzwania, które bynajmniej nie jest mniejsze od trzech ostatnich okresów kryzysu, przedstawionych w naszym szkicu historycznym: od pokusy gnozy, kryzysu z końca Średniowiecza i początku nowożytności oraz kryzysu, który pojawił się na początku XX wieku, kiedy to zaznaczył się początek wielkich kwestii, które jeszcze bardziej zdominowały czasy współczesne. Trzy fenomeny rozwinięte w naszej epoce charakteryzują problematykę, której musi stawić czoło Kościół w dziedzinie muzyki liturgicznej. Na pierwszym miejscu chodzi o uniwersalizm kulturalny, któremu Kościół musi podołać, jeśli chce definitywnie przełamać granice ducha europejskiego. Zaznacza się tu problem charakteru inkulturacji w dziedzinie muzyki sakralnej która by z jednej strony zachowała tożsamość wymiaru chrześcijańskiego, a z drugiej strony pozwoliła na pełne rozwinięcie się jej uniwersalności. Zauważa się następnie dwa zjawiska związane z ewolucją samej muzyki, które swe źródło mają na Zachodzie, ale w dobie kształtowania się kultury światowej od dawna oszarniają całą ludzkość. Tak zwana „muzyka klasyczna” — poza niektórymi wyjątkami — znalazła się obecnie w swoistym getcie, do którego dostęp mają tylko specjaliści, a nawet oni niekiedy sięgają po nią jedynie z pewnego sentymentu i z różnymi przedwzrostkami. Muzyka masowa natomiast odseparowała się od niej i podąża swą własną drogą. Można tu spotkać, z jednej strony, muzykę „pop”, która już nie jest rozwijana przez sam lud (*pop*) w dawnym sensie, lecz jest nastawiona na zaspokojenie potrzeb masowego odbiorcy, jest tworzona na szeroka skalę i metodami przemysłowymi i powinna być ostatecznie określona jako kult banalu. Z kolei muzyka „rockowa” jest wyrazem elementarnych uczuć, które przyjęły charakter kultyczny w wielkich zbiorowiskach muzyki rockowej, stanowiąc swoisty kontrkult w stosunku do kultu chrześcijańskiego i pragnąc uwolnić człowieka od niego samego, wciągając go w swego rodzaju masówkę i wywołując w nim wstrząs poprzez rytm, hałas i efekty świetlne, a tym samym spychając go w prymitywną Wszechwładzę, w której się uczestniczy przez ekstazę prowadzącą do przełamania własnych barier i ograniczeń. Muzyka trzeźwego upojenia Duchem Świętym widać tutaj niewielkie możliwości, gdzie ludzkie ja stało się więzieniem, gdzie duch stał się łańcuchem, a gwałtowne wyrwanie się spod panowa-

nia ich obu zdaje się obiecywać wyzwolenie, którego się zakosztowało przynajmniej na krótką chwilę.

Co w takiej sytuacji należy czynić? Tutaj być może, tym bardziej jeszcze niż w przypadku sztuk figuratywnych, pomocy nie mogą przynieść teoretyczne recepty, lecz dokonać tego może wyłącznie wewnętrzna odnowa. Postaram się jednak mimo wszystko wskazać na niektóre kryteria, które wypływają z naszych refleksji jako wnioski i są oparte na wewnętrznych podstawach chrześcijańskiej muzyki sakralnej.

Chrześcijańską muzykę liturgiczną da się zdefiniować w odniesieniu do *Logosu* zgodnie z trzema znaczącymi cechami:

1. Odnosi się ona do wydarzeń, poprzez które Bóg wkroczył w dzieje świata. Są one poświadczane na kartach Pisma świętego i uobecnianie w kulcie i nadal zachowują swą aktualność w historii Kościoła, lecz swoje nienaruszalne centrum mają w Passze Jezusa Chrystusa: Jego krzyżu, zmartwychwstaniu i wniebowstąpieniu. Ta historyczna interwencja Boga zawiera w sobie również starotestamentalne wydarzenie zbawcze, podobnie jak też doświadczenia zbawcze i nadzieje historii religii, interpretuje je i prowadzi do pełni. W muzyce liturgicznej, opierającej się na wierze biblijnej, zaznacza się zatem wyraźnie panowanie słowa; to ono jest głównym przekaznikiem orędzia. W swej istocie muzyka wypływa z miłości, która odpowiada na miłość Boga Wcielonego w Chrystusie, na tę miłość, która dla nas pozwoliła się ukrzyżować. Ponieważ nawet po zmartwychwstaniu krzyż nie stał się wyłącznie minionym wydarzeniem, ta miłość ciągle nosi na sobie także znamiona cierpienia z powodu ukrywania się Boga i nosi w sobie wołanie wydobywające się z głębin ludzkiej nędzy — *Kyrie eleison* — na skrzydłach nadziei i modlitwy. Ponieważ jednak ta miłość może już doświadczyć zmartwychwstania jako prawdy, przeto wywołuje radość powodowaną tym, że się jest miłowanym, ową radość, którą odczuwał Haydn, kiedy pisał muzykę od tekstów liturgicznych. Odniesienie do *Logosu* oznacza więc przede wszystkim odniesienie do słowa. To właśnie stąd płynie w liturgii wyższość śpiewu nad muzyką instrumentalną (której jednak nie powinno się całkowicie wykluczać). Z takiego punktu widzenia staje się też rzeczą zrozumiałą, dlaczego teksty biblijne i liturgiczne są punktami odniesienia, dostarczającymi nam kryteriów, którymi powinna się kierować muzyka liturgiczna, co bynajmniej nie sprzeciwia się tworzeniu nowych „hymnów”, lecz że właśnie to stanowi ich natchnienie oraz nadaje im pewny fundament oraz wiarygodność.

2. Św. Paweł pisze, że my sami z siebie nie wiemy, o co powinniśmy prosić, lecz że Duch Święty wstawia się za nami „w błaganiach, których nie można wyrazić słowami” (Rz 8, 26). Modlitwa jako taka, a zwłaszcza śpiew i dźwięk wykraczający ponad słowa, jest darem Ducha, który jest Miłością, rodzi w nas miłość i tak pobudza nas do śpiewu. Ponieważ jednak Duch Chrystusa „bierze z Niego” (por. J 16, 14) dar pochodzący od Niego i wznoszący się ponad słowa z tej właśnie przyczyny zawsze stoi w relacji do słowa, w tym znaczeniu, że tworzy i podtrzymuje życie, a to oznacza: w relacji do Chrystusa. Przewycięża się słowa, ale nie Słowo, *Logos*; jest to druga i głębsza forma odniesienia do Słowa, do *Logosu* muzyki liturgicznej. Właśnie to ma się na myśli, kiedy w tradycji kościelnej się mówi o trzeźwym upojeniu, które Duch Święty powoduje w nas. Pozostaje zatem ostatnia trzeźwość, głębsza racjonalność, która nie ma nic wspólnego z zatopieniem się w rzeczywistości irracjonalnej i w braku miary.

Praktyczną stronę tego zagadnienia można skonkretyzować w oparciu o historię muzyki. To, co Platon i Arystoteles napisali na temat muzyki, pokazuje, że w ich czasach świat grecki stanął przed wyborem jednego z dwóch różnych typów kultury oraz dwóch różnych obrazów Boga i człowieka, jak również jednego z dwóch odmiennych, podstawowych typów muzyki. Z jednej strony jest muzyka, którą Platon wywodzi mitologicznie od Apollona, boga światła i rozumu, muzyka, która kieruje zmysły do wnętrza ducha, a tym sposobem prowadzi człowieka do integralnej całości; muzyka ta nie przewycięża zmysłów, lecz je sytuuje w jedności ludzkiej istoty. Ona podnosi ducha w tej samej chwili, w której go łączy ze zmysłami, i podnosi zmysły w chwili, w której je czyni jednością wraz z duchem; tak oto wyraża ona szczególne miejsce człowieka w całej budowlu bytu. Z drugiej natomiast strony jest muzyka, którą Platon przyporządkowuje Marsowi, a którą my z punktu widzenia historii kultury moglibyśmy też określić jako „dionizyjską”. Ona spycha człowieka do upojenia zmysłowego, depcze racjonalność i podporządkowuje ducha zmysłom. Sposób, w którym Platon (a z nim — choć z większym umiarem — Arystoteles) przydziela poszczególne instrumenty i tony jednemu i drugiemu rodzajowi muzyki, jest już przestarzały i pod wieloma względami może budzić zdziwienie. Wszakże ta alternatywa jako taka jest zauważalna w całej historii religijnej i nawet w naszych czasach dochodzi do głosu w sposób całkowicie rzeczywisty. Nie każda forma muzyki może wejść do liturgii chrześcijańskiej. Ona wymaga pewnego kryterium, a tym kryterium jest *Logos*. To, czy mamy do czynienia z Duchem Świętym,

czy też ze złym duchem, można rozpoznać — jak mówi św. Paweł — po tym, że tylko pod natchnieniem Ducha Świętego możemy powiedzieć: „Panem jest Jezus” (1 Kor 12, 3). Duch Święty prowadzi do *Logosu*, prowadzi do muzyki, która pełni dla Niego rolę znaku uniesienia serca (*sursum corda*). Integracja człowieka wraz z jego wywyższeniem, a nie jego rozkład w bezsensownym upojeniu lub w czystej zmysłowości, stanowi kryterium muzyki odpowiadającej *Logosowi*, konkretnej formie kultu rozumnego (*logike latreia*).

3. Słowo (*Logos*), które w Chrystusie stało się Człowiekiem, nie jest tylko potęgą nadającą sens jednostce lub samej historii, ale jest stwórczym sensem, z którego pochodzi Wszystko, Wszechświat, i którego ów Wszechświat (*Kosmos*) jest odzwierciedleniem. Dlatego słowo to wydobywa nas z zamknięcia się w sobie ku coraz większym czasom i miejscom wspólnoty świętych. Jest to właśnie owo „miejsce przestronne” (Ps 31, 9), w którym Bóg nas umieszcza. Ale na tym jeszcze nie koniec. Jak już słyszeliśmy, liturgia chrześcijańska jest też zawsze liturgią kosmiczną. Jakie to ma znaczenie w naszej refleksji? Prefacja, pierwsza część kanonu eucharystycznego, kończy się regularnie wezwaniem, abyśmy śpiewali trzykrotnie: „Święty, święty, święty” wspólnie z Cherubinami i Serafinami, i ze wszystkimi zastępami niebieskimi. W tym miejscu liturgia nawiązuje do wizji Boga z szóstego rozdziału Księgi Izajasza. Prorok widzi w Świętym Świętych tron Boży, strzeżony przez Serafinów, którzy wołali jeden do drugiego: „Święty, Święty, Święty jest Pan Zastępów. Cała ziemia pełna jest Jego chwały” (Iz 6, 1-3). W czasie sprawowania Mszy świętej włączamy się w tę liturgię niebieską, która nas zawsze uprzedza. Przez swój śpiew natomiast uczestniczymy w śpiewie i modlitwie wielkiej liturgii, która ogarnia całe stworzenie.

Spośród Ojców Kościoła najbardziej św. Augustyn starał się połączyć tę pierwotną perspektywę liturgii chrześcijańskiej ze starożytną grecko-rzymską wizją świata. W swym młodzieńczym dziele o muzyce wykazuje on jeszcze zależność od pitagorejskiej teorii muzyki. Według Pitagorasa, kosmos jest zbudowany w oparciu o zasady matematyczne jako wielka struktura liczbowa. Nowożytna koncepcja nauk przyrodniczych, zapoczątkowana przez Keplera, Galileusza i Newtona, powróciła do tej wizji i umożliwiła nawet techniczne wykorzystanie energii wszechświata dzięki jego matematycznej interpretacji. Dla pitagorejczyków ten matematyczny porządek wszechświata (*kosmos* oznacza „porządek”!) był identyczny z samą istotą piękna: piękno płynie z wewnętrznego porządku racjonalnego. Takie zaś piękno miało, według nich,

naturę nie tylko optyczną, ale też muzyczną. Kiedy Goethe mówi o konkursie śpiewu w „braterskich sferach”, podziela taką właśnie perspektywę, zgodnie z którą matematyczny porządek planet i ich obroty niosą ze sobą ukryty dźwięk stanowiący pierwotną formę muzyki. Ruchy gwiazd są niczym melodie, porządki liczbowe są rytmem, a relacje między poszczególnymi orbitami stanowią harmonię. Muzyka tworzona przez człowieka powinna wsłuchiwać się w wewnętrzną muzykę wszechświata i jego prawa oraz włączać się w „śpiew braterskich sfer”. Piękno muzyki opiera się na tym, że jest ona zgodna z rytmicznymi i harmonicznymi prawami wszechświata. Muzyka ludzka jest tym „piękniejsza”, im bardziej jest włączona w muzyczne prawa wszechświata.

Św. Augustyn na samym początku przyswoił sobie tę teorię, a potem ją coraz bardziej pogłębiał. Recepja jego myśli w wizji świata właściwej wierze powodowała w ciągu historii dwojaką formę personalizacji. Już pitagorejczycy nie pojmowali matematyki wszechświata w sposób czysto abstrakcyjny. Zgodnie z pojęciem ludzi starożytnych, inteligentne czyny zakładały inteligencję, która była ich przyczyną. W związku z tym inteligentnych (matematycznych) ruchów ciał niebieskich nie wyjaśniano tylko w sposób czysto matematyczny, lecz rozumiano je w świetle założenia, że ciała te są ożywione, to znaczy „inteligentne”. Dla chrześcijan było rzeczą zupełnie naturalną przejście od bóstw astralnych do chórów anielskich, które otaczają Boga i oświecają wszechświat. Tym sposobem percepcja „muzyki kosmicznej” staje się słuchaniem chóru aniołów. Widać też w tym zupełnie jasne odniesienie do tekstu z Iz 6. Następny krok naprzód dokonał się przez przyjęcie wiary trynitarnej, wiary w Ojca, w *Logos* i w Ducha (*Pneuma*). Matematyka wszechświata nie jest sama przez się jasna i nie da się jej wytłumaczyć — jak zobaczymy — za pośrednictwem bóstw astralnych. Ma ona o wiele głębszy fundament, którym jest Duch Stworzyciel. Jej źródłem jest *Logos* zawierający w sobie pierwotne idee porządku kosmicznego, które On stapia z materią dzięki Duchowi. Wychodząc z jego stwórczej roli określono zatem *Logos* również jako *Ars Dei* — sztukę Bożą (*Ars = Techne!*). Sam *Logos* jest wielkim artystą, w którym są pierwotnie obecne wszystkie dzieła sztuki (całe piękno wszechświata). Tak więc uczestnictwo w śpiewie wszechświata oznacza wejście na ślady *Logosu* i podążanie za Nim. Każda prawdziwa sztuka ludzka jest przybliżaniem się do Tego, który jest „artystą”, do Chrystusa i do Ducha Stworzyciela. Idea muzyki kosmicznej, uczestniczenia w śpiewie aniołów, przechodzi w relację sztuki do *Logosu*, jednakże jest poszerzona i pogłębiona w odniesieniu

do swego komponentu kosmicznego, który ze swej strony nadaje sztuce liturgicznej zarówno kryterium, jak też rozmach: „twórczość” czysto subiektywna nie mogłaby nigdy osiągnąć rozmiaru porównywalnego do wielkości kosmosu i jego orędzia piękności. Tak więc dostosować się do owego kryterium nie oznacza ograniczenia wolności, lecz poszerzenie swoich horyzontów.

Z tych refleksji wypływa jeszcze jedna wskazówka. Kosmiczna interpretacja muzyki pozostała żywa aż do czasów nowożytnych, choć uległa różnym modyfikacjom. Odszedł od niej dopiero wiek XIX, ponieważ miał wrażenie, że przewyciężył „metafizykę”. Hegel starał się interpretować muzykę w całości jako wyraz podmiotu i subiektywności. Podczas gdy jednak u Hegla zawsze jest obecna podstawowa idea rozumu jako punktu wyjścia i celu wszystkiego, u Schopenhauera dokonuje się prawdziwy przewrót, który wywarł silny wpływ na następnych myślicieli. Świat począwszy od jego podstaw, nie jest już rozumem, lecz „wolnością i reprezentacją”. Wolność jest przed rozumem, muzyka zaś jest najbardziej pierwotnym wyrazem istnienia ludzkiego, czystym — wyprzedzającym rozum — wyrazem wolności, która stwarza świat. Z tej przyczyny muzyka nie musi być podporządkowana słowu i tylko w wyjątkowych przypadkach powinna z nim się łączyć. Ponieważ jest ona samą wolnością, jest bardziej pierwotna od rozumu i przed nim prowadzi nas do prawdziwej pierwszej przyczyny świata rzeczy.

Przychodzi tu na myśl dokonane przez Goethego przekształcenie Prologu św. Jana: „Na początku było Słowo” w stwierdzenie: „na początku był czyn”. W naszych czasach proces ten wciąż trwa i zaznacza się w próbie zastąpienia „ortodoksji” „ortopraksją”: nie ma już wspólnej wiary (ponieważ prawda jest nieosiągalna), a pozostaje tylko wspólna praktyka. Wszakże dla wiary chrześcijańskiej nadal zachowuje swą prawdziwość to, co Guardini zdołał ukazać z wielką wyrazistością w swym znakomitym dziele: *O duchu liturgii*, a mianowicie prymat *Logosu* przed etosem. Kiedy ten prymat się burzy, chrześcijaństwo jako takie traci swój fundament. Dwukrotnemu przesunięciu ośrodka, dokonанemu przez czasy nowożytne w interpretacji muzyki (muzyka jako czysta subiektywność i jako wyraz czystej wolności), przeciwstawia się kosmiczny charakter muzyki liturgicznej: śpiewamy razem z aniołami. Wszakże ten kosmiczny charakter zasadza się na odniesieniu do *Logosu* całego kultu chrześcijańskiego. Spójrzmy więc jeszcze na krótko na czasy współczesne. Rozkład podmiotu, którego doświadczamy dziś wraz z radykalnymi formami subiektywizmu, doprowadził w anarchicznej teorii sztuki do dekonstruktywiz-

mu. Wszystko to może chyba pomóc w przewycięzeniu przesadnego wywyższania podmiotu i w ponownym zrozumieniu tego, że jedynie odniesienie do *Logosu*, który był na początku, ocali też podmiot, czyli osobę, i ją nanowo ustawi w relacji ze wspólnotą, w tej relacji, która w swej istocie opiera się na miłości trynitarnej.

Kontrast współczesnej nam epoki zakłada bez wątpienia trudne wyzwanie dla Kościoła i kultury liturgicznej. Fakt ten jednak nie powinien nas zniechęcać. Oto bowiem z jednej strony wielka kulturowa tradycja wiary ma niezwykłą moc, która oddziałuje także w naszych czasach: To, co w muzeach może być jedynie świadectwem przeszłości, podziwianym z nostalgią, w liturgii nadal jest obecne i żywe. Kto patrzy uważnie, zauważy, że właśnie w naszych czasach powstały i wciąż powstają z natchnienia wiary ważne arcydzieła artystyczne, i to zarówno w sztuce figuratywnej, jak też w dziedzinie muzyki (i literatury). Także dzisiaj radość w Bogu i spotkanie z Jego obecnością w liturgii stanowią niewyczerpalną siłę natchnienia. Artyści, którzy oddają się temu zadaniu, nie powinni w żadnym przypadku uważać siebie za tylną straż kultury: pusta wolność, od której uciekają, napęlni ich obrzydzeniem. Natomiast pokorne poddanie się temu, co istnieje przed nimi, przyniesie im rzeczywistą wolność i doprowadzi ich do prawdziwej wielkości powołania ludzkiego.

tłum. ks. Franciszek Mickiewicz SAC