

TEOLOGICZNE REFLEKSJE NAD MUZYKĄ SAKRALNĄ

Na pierwszy rzut oka mogłoby zaskakiwać i wydawać się niewłaściwe lub sztuczne łączenie muzyki sakralnej z teologią. Pierwsza z tych dziedzin jest praktyką i sztuką, podczas gdy druga z nich, w znaczeniu ogólnym, jest rozumnym owocem wiary. Jednakże bardziej wnikliwa refleksja pozwala nam poznać, że muzyka sakralna jawi się właśnie jako praktyka i sztuka czy też jako estetyka wiary, czyli przeżywanie jej w formie uczucia i piękna, w związku z czym można ją ujmować z takiego właśnie punktu widzenia: nie dlatego że w teologii znajdują się kryteria oceny estetycznej, ale ponieważ może ona osądzić jej charakter sakralny oraz umiejętność wyrażania, za pomocą melodii i śpiewu, chrześcijańskiego misterium. W muzyce sakralnej — rozumianej jako melodia i śpiew — zbiegają się równocześnie uczucie, estetyka i misterium, których wspólnym owocem jest „symbol” liturgiczny, znak i język, które nie istnieją ponad liturgią, lecz współistnieją z nią bądź też — o wiele głębiej — znacząco ubogacają jej postać.

Spróbujmy najpierw wyjaśnić terminy trzech komponentów symbolu muzyki sakralnej.

Na pierwszym miejscu znajduje się „uczucie”. Wskazuje ono na pryncypium, z którego rodzi się każda muzyka, a tym samym też muzyka sakralna. Jest to *cordis ima* (posługując się wyrażeniem św. Ambrożego), bez których nie powstaje melodia i nie rozbrzmiewa *vox canora*. Uczucie oznacza wewnętrzne uczestnictwo lub przeżycie, które rodzą melodię i śpiew i które same w sobie mogłyby stanowić przedmiot badań antropologicznych lub rozważań filozoficznych.

„Estetyka” (którą św. Ambroży określiłby terminem *gratia*) reprezentuje „formę” bądź piękno melodii i śpiewu, z którego pochodzi — jak pisze św. Augustyn w dziele *O porządku* — „miłe dla ucha brzmienie” i odkrywanie „śladów rozumu w zmysłach”:

* Inos Biffi (ur. w 1934 r.) jest wykładowcą historii teologii średnio-wiecznej i teologii systematycznej na Wydziale Teologicznym Północnych Włoch. Kieruje serią *Biblioteca di Cultura Medievale* przy wydawnictwie Jaca Book. Jest autorem wielu artykułów o teologach XII i XIII wieku. Jest redaktorem wydania *Opera Omnia* św. Anzelma i *Opera Omnia* św. Ambrożego.

tym sposobem sfera uczuciowa zostaje uwolniona ze swej kondycji czysto instynktowej i objęta „pewną miarą i proporcją”¹. Posługując się wciąż jeszcze językiem św. Augustyna, uczucie, które może być zarówno radosnym uniesieniem, jak też namiętnością, przyjmuje właściwą harmonię, przeobraża się w muzykę, stając się *scientia bene modulandi*² i uzyskując możliwość tworzenia i budzenia duchowych przeżyć. Z tego punktu widzenia melodia i śpiew sakralny są właściwymi przedmiotami estetyki i sztuki, wraz z ich kanonami, które raz jeszcze nie mogą być zaczerpnięte z teologii.

Tak więc ani jej aspekt emocyjny, ani aspekt estetyczny — które z drugiej strony są nierozłącznie związane z każdą muzyką, a tym samym z muzyką sakralną — nie upoważnia nas do tego, by uciekać się do teologii; powód taki jednak płynie z wewnętrznej relacji, którą uczucie i muzyczna estetyka przedstawiają w żywym kontekście celebracji chrześcijańskiej, gdzie *scientia bene modulandi* jawi się jako pewien wymiar, oraz w pamiętce tajemnicy chrześcijańskiej, gdzie otrzymuje ona charakter „symbolu” wiary, czerpiącego swą postać i swe określenie ze *suavitas dulcedinis*, bądź też — jak dokładnie stwierdza św. Ambroży — z *sacrae suavitate dulcedinis*³. W liturgii *cordis ima* w ich *concinere* oraz *vox canora* w jej *concrepare* wywierają wpływ na *mentis adoratio* — chrześcijańską adorację; trzeba przy tym zaznaczyć, że w takim swym nastawieniu adoracyjnym muzyka nie staje się służebnicą teologii (także słynne określenie: *philosophia ancilla theologiae* nie jest bez zarzutu): domagając się jej jako momentu liturgicznego, obrzęd nie uzależnia jej od siebie bez znajomości jej osobliwego charakteru, czy też nawet wypaczając jej naturę. Wprost przeciwnie, uznaje jej osobliwość i ją określa w terminach: *fidei canora confessio*; dając jej istotną motywację i miarę, zaprasza ją i zarazem pobudza do ofiarowania siebie zgodnie ze swą tożsamością definiowaną jako *scientia bene modulandi*.

Te trzy aspekty: uczucie, estetyka i teologia są w muzyce sakralnej ściśle ze sobą połączone. Bez uczucia, które wypływa z wezwania i przeżycia, nie zrodzi się muzyka; żadna melodia i żaden śpiew nie powstaje bez „przeżycia” i „wdzięku”, kiedy brakuje uczestnictwa i głębokich uczuć. W takim przypadku bowiem mielibyśmy do czynienia z formami czysto abstrakcyjnymi.

¹ Św. Augustyn, *O porządku*, II, 11, 33 (tekst polski w tłum. W. Seńki w: Św. Augustyn, *Dialogi filozoficzne*, Kraków 1999, s. 215 i 216.

² Tamże, I, 2.

³ Św. Ambroży, *Expl. Ps.* I, 5.

Jednakże uczucie musi się przeobrazić estetycznie bądź zmieścić do takiego przeobrażenia, uzyskując miarę sztuki, choć na różnych jej szczeblach, i pokonując brak miary, przesadność i banalność. Brzydota i brak „chwały” (*gloria*) są zawsze — w pewnym sensie — śladem i dowodem nieobecności Boga i Jego „wdzięku” (*gratia*).

Lecz definiowanie muzyki sakralnej należy w swej istocie do liturgii, ponieważ w niej uczucie płynie ze wzruszającego udziału w zbawczym wydarzeniu, które w niej się celebruje, w którym piękno jest ukierunkowane na to, by odzwierciedlać w sobie „wdzięk” (*gratia*) i blask chwały Bożej, a w którym melodia i śpiew odgrywają rolę dającą się określić jako *concinere in Ecclesia*⁴.

Uczucie pozbawione estetyki zredukowałoby się do bezładnego krzyku; estetyka bez uczucia — jeśliby w ogóle była możliwa — produkowałaby nieczułość; zaś jedno i drugie, gdyby ich nie ożywiło misterium chrześcijańskie, nawet jeśliby osiągnęły wysoki stopień artyzmu muzycznego, nie będą mogły się stać muzyką sakralną i nie znajdą zastosowania w celebracji liturgicznej bez powodowania rozdzźwięku i dysharmonii.

Można by zapytać, czy kryzys muzyki sakralnej, pewne jej wyblaknięcie, zagubienie się czy nawet zepsucie, nie jest spowodowane rozbiciem tej harmonijnej całości, przzerwaniem wzajemnego przenikania tych trzech elementów, czego przyczyną z kolei jest niezrozumienie lub niezauważenie samej natury liturgii lub teologii celebracji, która jest źródłem, miejscem i racją bytu muzyki sakralnej. Ściśle rzecz biorąc, tej właśnie teologii celebracji możemy zawdzięczać niektóre syntetyczne rozważania, z których da się wyłowić pewne uwagi dotyczące uczucia i estetyki, a zwłaszcza wskazówki na temat muzyki i śpiewu, które można by określić jako *caelestis sonus gratiae*⁵, bądź też — jeszcze raz powtarzając wyrażenie św. Ambrożego — jako *fidei canora confessio*.

Liturgia

1. Za pośrednictwem znaków urzeczywistnia się w liturgii, zwłaszcza w liturgii eucharystycznej, tajemnica zbawienia dokonywanego przez Pana, który staje się prawdziwie obecny w ofierze składanej z siebie Ojcu i w darze swego Ducha posłanego do nas. W liturgii czerpiemy z łask Chrystusa, oddajemy Mu chwałę i cześć oraz uczestniczymy w Jego miłości. Jest ona sakramentem

⁴ Tenże, *Exp. Ev. sec. Lucam*, VII, 237.

⁵ Tenże, *Expl. Ps.* I, 5.

śmierci i zmartwychwstania Jezusa, skutecznym obrzędem Jego Paschy.

Źródło i skuteczność liturgii znajduje się nie w inicjatywie Kościoła, lecz w woli samego Jezusa Chrystusa i w działaniu Jego Ducha, który w głównym sakramencie, jakim jest Eucharystia, uobecnia — w „Ciele za nas wydanym” i w „Krwi przelanej” — ofiarę Krzyża, która w różnym stopniu i w różnych formach znajduje swe odzwierciedlenie także w innych sakramentach i w innych obrzędach. Wszystko w liturgii ma sens, jeśli oznacza i urzeczywistnia tę właśnie wspólnotę.

2. Z drugiej strony, o ile tajemnica zbawienia jest wyłącznie dziełem Pana, o tyle akcja liturgiczna, która jest jej sakramentem, nie może się dokonać bez łączności z Kościołem, płynącej z nakazu: „Czyńcie to na moją pamiątkę”, naśladując znaki ustanowione przez Chrystusa i w oparciu o nie tworząc nowe. Kościół sprawuje liturgię nie po to, by się zabawić, i nie celebrować jej z własnej woli, ale ponieważ czuje bezwzględłą konieczność otrzymania Pana i Jego Ducha. Liturgia ujawnia niezbędną konieczność Jezusa Chrystusa, zainteresowanie Jego Ciałem, potrzebę Jego miłości, jak również ukazuje wierność Kościoła wobec nakazu Pana. Kościół, który przestałby być wierny lub zatraciłby pamięć, nie sprawowałby celebracji, bądź też kierowałby swe zainteresowanie ku sobie samemu, daleki od posłuszeństwa i słuchania. Znaki liturgiczne mają na celu objawienie Jezusa Chrystusa, uobecniają Go i mają charakter znaków samego Pana; zarazem jednak są epifanią Kościoła, objawieniem jego celu, którym jest udział w wydarzeniu zbawczym i jego aktualizacja w życiu wiernych; mają one fundamentalne znaczenie w uznaniu go jako Kościoła.

W tym sensie gesty liturgiczne nie są prywatnymi gestami, pozostawionymi wolnej woli poszczególnych wierzących, lecz gestami eklezjalnymi, ustanowionymi dla ludu Bożego oraz dla niego zrozumiałymi i przyjętymi przez niego z pełną wrażliwością.

3. Kiedy liturgii nie ujmuje się radykalnie jako aktu Jezusa Chrystusa i nie sprawuje się jej ze względu na Niego, który ją zapoczątkował, wówczas traci ona swą tożsamość i rację bytu; jej znaki gubią swą spójność i swe znaczenie i stają się absolutne, a zarazem bez znaczenia. Tym sposobem Eucharystia, której nie interpretuje się na podstawie wiary, wychodząc z jej ustanowienia przez Chrystusa, a tym samym nie pojmuje się jej jako całkowicie odmiennego stołu, „stołu Pana”, może stać się wszystkim: będzie mogła stać się miejscem i okazją dla każdej koncepcji i wszelkiej samowoli. Ale właśnie wtedy Eucharystia straci swe właściwe ukierunkowanie i będzie niezdolna do tego,

by podtrzymywać pragnienie jej ponawiania, ponieważ taką moc przyciągającą może mieć jedynie „prawdziwa” wieczerza Pańska.

Z drugiej zaś strony, jeśli słabnie eklezjalny charakter liturgii i gdy już nie jest widoczna — w określonej celebracji wspólnoty partykularnej — łączność jej akcji z dziełem całego Kościoła, wówczas znaki liturgiczne gubią swe przeznaczenie i w sposób nieszczęśliwy stają się własnością i źródłem zadowolenia niektórych tylko osób, a tym samym przybierają formę czegoś narzuczonego z góry. Zapominając o swej obecności w Kościele i dla Kościoła celebrującego misterium zbawienia, przestają służyć wierze Kościoła i stanowić jej „symbol”.

4. W tej teologii liturgii znajduje swe miejsce i fundament „chrześcijańskie *sacrum*”, które nic nie ma wspólnego ani z przejętym na nowo pogańskim tabu, ani ze swego rodzaju „urzeczywieniem” łaski lub magiczności. *Sacrum* chrześcijańskie jest w swej istocie „sakramentem”, bądź też znakiem skutecznie przekazywanego nam zbawienia, który nie warunkuje i nie ogranicza Jezusa Chrystusa, lecz — wprost przeciwnie — obwieszcza Jego wolność i wielkoduszność, polegającą na udzieleniu w znakach chleba i wina, za pośrednictwem posługi kapłańskiej, Jego Ciała i Krwi. Chrześcijańskie *sacrum* jest zrozumiałe tylko wtedy, gdy dostrzega się jego związek z Jezusem Chrystusem, uznając jego oryginalność i odrębność, choć służy ono naszemu pożytkowi, podobnie do tego, co zostało powiedziane o „Jego stole”, którego nie da się porównać z naszym stołem i w odniesieniu do którego św. Paweł mocno podkreślał nie pokrewieństwo, lecz odmienność.

W związku z tym *sacrum* jest tym, co pozostaje spójne z sakramentem i z jego *res*, tym, co się udziela na jego podobieństwo i z nim się łączy, tym, co weń wprowadza i go przywołuje. Jest liturgiczną obrzędowością w różnym stopniu związaną z wydarzeniem Chrystusa, które w nim się odnajduje. Kontestacja tego, co święte (nie mówię tu o niewłaściwej i przytłaczającej sakralności, definitywnie przewyciężonej przez nowość Jezusa Chrystusa, który jest sam w sobie osobową Świętością, lecz o *sacrum* ujętym w opisanych wyżej granicach), jest zawsze oznaką mniej lub bardziej świadomej kontestacji lub niewystarczającej wrażliwości w stosunku do oryginalności i pierwszeństwa Chrystusa i zbawienia mającego charakter łaski.

5. Z tych rozważań wyłania się — jak mi się zdaje — natura i specyficzna rola muzyki i śpiewu liturgicznego.

a) Z chrystologicznego i teologicznego wymiaru liturgii muzyka i śpiew uzyskują treść, język i szczególne akcenty: mamy tu do czynienia z muzyką i śpiewem o zbawieniu. Św. Ambroży pisał:

„Bóg ma upodobanie w tym, że się Go chwali śpiewem. Co więcej, także w tym, że przez śpiew jest pojednany. Dlatego również Mojżesz posłużył się poetycką pieśnią przede wszystkim wtedy, gdy wydawał świadectwo o niebie i ziemi: aby na dźwięk niebieskiego piękna (*caelestis sono gratiae*) świat z większym zainteresowaniem słuchał śpiewu o własnym zbawieniu i by dzięki słodyczy tej świętej przyjemności (*sacrae suavitate dulcedinis*) na zawsze się zakorzeniło w duszy człowieka przestrzeganie Prawa. (...) Pieśń Pana zstąpiła z nieba niczym delikatna «rosa z nieba» i deszczem duchowego piękna (*gratiae spiritualis*) nawodniła jak trawę wiarę ludzi”⁶.

W liturgii wyśpiewuje się i — można by rzec — muzycznie komentuje się chrześcijańskie *Credo*; w niej *vox canora* opiewa Jezusa Chrystusa, Trójcę Świętą i cudowne dzieła Boże, w niej też rozbrzmiewa na nowo melodia Pąschy. Oto teraz lepiej rozumiemy cytowane już wcześniej określenie św. Ambrożego: *fidei canora confessio*. W obrzędach chrześcijańskich śpiew sakralny czerpie natchnienie przede wszystkim z wiary, a nie z własnych uczuć; wzrusza się nie z powodu własnych modulacji, lecz z powodu urzeczywistnionego odkupienia. *Te vox canora concrepet*.

Nie każdy język i nie każdy śpiew można uznać za śpiew liturgiczny i muzykę sakralną. Na pierwszym miejscu na takie określenie zasługuje język wiary bądź też język noszący w sobie znamiona wiary. Śpiew liturgiczny jest śpiewem sakralnym z tej właśnie przyczyny. Nie jest przeto rzeczą dziwną, że po zagubieniu racji liturgicznej pojawiają się coraz bardziej banalne słowa i ich tematy. Nierzadko nawet konsekwencją tego jest przytłaczająca monotonia i powierzchowność, która nie buduje i szybko traci swą aktualność.

W czasach św. Ambrożego Kościół mediolański, ku zazdrości arian, wyśpiewywał prawowierną wiarę trynitarną, przez co „stali się mistrzami wszyscy, którzy mogli zaledwie być uczniami”⁷.

b) Z eklezjalnego wymiaru liturgii wypływa wspólnotowy charakter, który powinien mieć także znak muzyki sakralnej, jawiac się — zgodnie z różnorodnymi określeniami św. Ambrożego — jako *concentus Ecclesiae*⁸, jako *vox Ecclesiae* lub *consona populi vox*⁹, jako *plebis concordia concinentis*¹⁰, *clamare quod omnibus*

⁶ Tamże.

⁷ Św. Ambroży, *Ep.* III, 75 A, 34.

⁸ *Exam.*, III, 1, 5.

⁹ *Expl. Ps.* I, 9.

¹⁰ *Exp. Ev. sec. Lucam*, VII, 237.

*proficit*¹¹, a nie jako własność kogoś, kto ją narzuca innym i każe ją im znosić.

Uczucie

1. Skoro te nasze rozważania nad naturą liturgii pozwoliły nam określić i sprecyzować ogólny stan relacji zachodzącej między tą właśnie liturgią a muzyką sakralną i już pomogły wyjaśnić pojęcie chrześcijańskiego *sacrum* jako miejsca przekazywania łaski zbawienia, teraz pozostaje nam jeszcze zbadać i zgłębić muzykę sakralną w jej aspekcie „uczuciowym”, w jej ścisłym związku z tajemnicą spotykaną w czasie celebracji.

Jak już zauważyliśmy, celebracja ta rodzi się w atmosferze zgody i jednomyślności, których korzenie znajdują się w ludzkiej świadomości i woli i które rozciągają się na całą osobę wezwaną integralnie w akcie obrzędu, a tym samym wraz ze swymi zmysłami, z tym wszystkim, co jest widoczne na zewnątrz: *os, lingua, mens, sensus, vigor confessionem personent*. Cała konkretna antropologia, a nie tylko jakaś jedna jej dziedzina, powinna wejść w akcję liturgiczną: wzrok, słuch, słowo, głos i smak mają przyjąć i objawiać odbłask chrześcijańskiego *mysterium*, mają nim dysponować, tzn. kontemplować je, podziwiać i znajdować w nim upodobanie, przeżywać je ze wzruszeniem i komponować z niego pochwałę, nadawać mu liryczną postać i wczuwać się w jego dramat. Tym sposobem antropologia, dusza z ciałem, doznaje głębokiego przeobrażenia — *Tu Lux refulge sensibus* — przez odkupienie *profanum* i utworzenie chrześcijańskiego symbolu religijnego, którego nie da się zwyczajnie sprowadzić do jakiegoś pojęcia lub marginesowego objaśnienia.

2. Muzyka sakralna wyraża w sobie głębokie przeżycie i opiewa słodycz i smak (*suavitas*) chrześcijańskiego *mysterium*, celebrowanego w liturgii. Objawia ona głębię uczucia, które wyderzenie zhawcze wywołuje w tajnikach serca ludzkiego (*cordis ima concinat*). Św. Augustyn pisze w słynnym fragmencie *Wyznań*: „Nie mogłem się w owych dniach nasycić cudowną słodyczą rozmyślenia o głębi Twojego planu zbawienia ludzkości. Ileż łez wylałem słuchając hymnów Twoich i kantyków, wstrząśnięty błogim śpiewem Twego Kościoła. Głosy te brzmiały potężnie w moich uszach, do serca sączyła się Twoja prawda, a z niej wznosiło się i ogarniało

¹¹ *Expl. Ps. I, 9.*

mnie gorące uczucie pobożnego oddania, z oczu płynęły łzy, a były to łzy szczęścia”¹².

3. W tym miejscu należałoby szczególnie mocno podkreślić dwie kwestie:

a) Pierwsza z nich jest konsekwencją prawdy i antropologicznej integralności udziału w liturgii. Chodzi tu o czynne uczestnictwo w celebracji, które ma miejsce nie tylko w geście osobiście wykonanym. Także patrzeć jest jedną z form udziału; podobnie też słuchanie, wewnętrzne zadowolenie i upodobanie, uwaga pomagająca w rozmieniu. W tym kontekście nabiera swego znaczenia schola, która wykonuje tylko jej znane śpiewy liturgiczne, wszakże nie po to, by izolować się od całego zgromadzenia, ale by je reprezentować i interpretować. Jeśli *ecclesia* i jej członkowie nie są zdolni do takiego *concentus*, nie powinni z tego powodu przeżywać udręki. Ten *concentus* jest dekoracją ilustrującą i niosącą zadowolenie całemu Kościołowi, który rozkoszuje się jego słuchaniem, chłonie go i w nim współuczestniczy, znajdując w nim swój własny obraz, dowartościowanie siebie i bodziec, a nie przygnębienie: ten śpiew scholi wznosi się ku jednemu Panu; wdzięk i piękno, wyrażane przez scholę, są ofiarowywane Bogu przez wszystkich: stanowią chrystologiczny i trynitarny śpiew wnoszony przez zgromadzenie; są symbolem, w którym wszyscy się odnajdują i z którego wszyscy odnoszą pożytek, nawet jeśli nie wszyscy osobiście i bezpośrednio uczestniczą w jego wykonywaniu. Jest to swoiste *proficere omnibus*, także pod postacią duchowego i artystycznego wychowania i udoskonalenia.

Nie jest moim zadaniem wchodzić w szczegóły i byłbym nierozważny, gdybym się odważył na dawanie konkretnych wskazówek w tym względzie.

b) Druga kwestia, na którą należałoby zwrócić większą uwagę, dotyczy formy uczucia muzycznego w liturgii. Ponieważ w niej na różne sposoby wyraża się silne doświadczenie misterium chrześcijańskiego, powinna ona proponować środki wyrazu właściwe religijności kościelnej i charakterowi chrześcijańskiej pobożności. Nie oznacza to bynajmniej, że przez to natchnienie ma być ono skrzepowane i zmuszone do pewnej sztuczności, ale że powinno być ukierunkowane na swój cel, którym jest budzenie uczuć i sztuka muzyczna, rodząca się jedynie z głębokiego przeżycia historii zbawienia oraz jako *divinae laudationis cantilena*¹³. Zresztą cała tra-

¹² Św. Augustyn, *Wyznania*, IX, 6 (tekst polski w przekładzie Z. Kubiaka, Warszawa 1978, s. 161).

¹³ Św. Ambroży, *Expl. Ps.* I, 11.

dycja muzyki sakralnej zapewnia, że miara czy też „umiar” liturgii nie gasi natchnienia, lecz go wznieca i podtrzymuje jego płomień.

Estetyka

Ostatnia refleksja dotyczy „estetyki” muzyki i śpiewu sakralnego. One to bowiem nie mogą być pozbawione „wdzięku”, bez którego nie byłoby możliwe *dulcedo* — jeszcze raz posługując się wyrażeniem św. Ambrożego, wrażliwego jak żaden inny Ojciec Kościoła na taki wdzięk i na taką słodycz, a nawet genialnego i nieporównywalnego ich mistrza. Uważa on, że *animus* powinien *netiscere caelestis gratiae suavitate*: wdzięk nabiera znaczenia świętości i piękna.

Muzyka sakralna, właśnie dlatego, że czerpie swe natchnienie z misterium zbawienia i „wdzięku niebieskiego”, nie może nie rywalizować w osiągnięciu piękna i nie dążyć do tego, by być sztuką na różnych stopniach, a nawet w formie najprostszej i najbardziej dostępnej, i by stawać się liturgicznym symbolem, w którym znajduje swój wyraz Objawienie Boże, obraz jego Wdzięku, który zawiera w sobie słodycz, a zwłaszcza „blask chwały Ojca”.

Jeśli Boga można określić nie tylko jako Byt, Prawdę, Jedność lub Miłość, ale też jako *Pulchrum* (zgodnie z nauką o transcendentaliach), oznacza to, że Piękno przynależy Bogu ze swej istoty, natomiast brzydota — jak mówiliśmy na początku — wskazuje na Jego nieobecność, bądź też nawet Jego negację. Prawda ta odnosi się także do muzyki i śpiewu sakralnego: wymagają one estetyki, miary, wdzięku, ponieważ w liturgii stanowią symbol wewnętrznych przeżyć wiernych, którzy wyśpiewują Bogu własną wiarę i radość powodowaną tym, że zostali dopuszczeni do wspólnoty z Nim. Kościół ubogi ewangelicznie, a nie tylko retorycznie, unika wystawności i przepychu, ale z miłości i szacunku do ludu Bożego popiera to, co jest piękne: prawdziwie ubodzy pragną liturgii, która przyciąga, ponieważ jest ona znakiem Boga, Jego „człowieczeństwa”, a zarazem Jego transcendencji i cudowności. Z liturgią i muzyką godną pożałowania i z kontestacją *sacrum* idzie w parze tak zwana teologia śmierci Boga.

To samo można też powiedzieć o muzyce liturgicznej, która nigdy nie toleruje banalności, braku smaku i wieloznacznej popularności. Nie może ona być niczym innym, jak wyłącznie dobrze wykonanym śpiewem o Panu. *Delectatur cantico Deus* — mówił św. Ambroży, a św. Augustyn stwierdzał z naciskiem: „Śpiewaj, ale nie fałszuj. Nie wolno ranić Jego uszu. Śpiewajcie pięknie, bracia moi”.

Bez wątpienia także muzyczne upodobania są różne i zmieniają się zależnie od kultury i ich rozwoju. Wydaje się nam jednak, że niektóre wzorce śpiewu i muzyki sakralnej zawsze zachowują swą wartość paradygmatyczną i nie przemijają. Nie jest moją kompetencją mówić o nowych formach, które mogą lub nawet powinny powstawać w naszych czasach, lecz być może nie będzie rzeczą bezużyteczną, jeśli przy ich rozpatrywaniu weźmie się pod uwagę także te krótkie refleksje teologiczne.

tłum. ks. Franciszek Mickiewicz SAC