

o. Dominik Jurczak OP

Pontificio Istituto Liturgico Sant'Anselmo w Rzymie

Klasztor dla muzyki czy muzyka dla klasztoru? Refleksje na temat muzyki kościelnej

Byłoby sporym zaniedbaniem, przy rozważaniu relacji między klasztorem a muzyką zabrakło liturgicznej refleksji nad charakterem ich obu¹. O ile jednak „klasztor”, widziany przez pryzmat *locus liturgicus*, nie nastęrcza większych trudności, o tyle w przypadku „muzyki kościelnej” (*musica sacra*) w obecnych czasach nasza intuicja wydaje się gubić. Stąd, zanim zmierzmy się z pytaniem postawionym w tytule w sposób prowokacyjny, wypada rozważyć, czym *musica sacra* jest oraz jakie ma zadanie w życiu klasztoru i Kościoła. Rzecz jasna, nie pretenduję, by temat wyczerpać, pragnę raczej, by stał się pomocą w rozumieniu specyfiki muzyki kościelnej.

Zacznijmy od stwierdzenia, które tylko z pozoru wygląda banalnie: muzyka w liturgii jest przedłużeniem dialogu ze Słowem Bożym. Nie jest zatem czymś zewnętrznym, dodatkiem, ozdobnikiem, „zapchajdziurą”, ale czymś, co z jednej strony stoi na przedłużeniu Boskiego *Logosu* i co, z drugiej strony, pozwala człowiekowi Boga wysławiać. Muzyka w liturgii rodzi się z głębokiego doświadczenia, które z czasem stać się powinno przeświadczeniem, że dialogu z Bogiem nie da się wyczerpać w ludzkiej mowie, że gdy w grę wchodzi kontakt ze Stworzycielem, to potrzeba „czegoś ekstatycznego”, czegoś, co przekracza ludzki sposób porozumiewania się. Nic zatem dziwnego, że muzyka i liturgia od samego początku były, i muszą być, ze sobą związane, że w liturgicznym słowniku chrześcijańskiej starożytności „czytać głośno” (*legere*) to tyle co „śpiewać” (*cantare*).

Nieco wcześniej, to znaczy jeszcze w czasach Pierwszego Przymierza, analogiczną drogę przeszedł hebrajski czasownik (זָמַר) *zimmer*, oddany przez tłumaczy Septuaginty jako ψάλλειν lub ὑμνεῖν, by w świecie łacińskim zafunkcjonować jako *psallere*². To hebrajskie słowo oznacza śpiew, najczęściej z towarzyszeniem instru-

¹ Tekst został wygłoszony jako referat 5 maja 2015 r. podczas międzynarodowej konferencji naukowej „Klasztor i muzyka od średniowiecza do czasów współczesnych” na Jasnej Górze w Częstochowie.

² Por. Ps 46[47], 7–8: (Hbr) זָמַר וְזָמַר לְמִלְכָּנוּ וְזָמַר וְזָמַר אֱלֹהִים וְזָמַר מִשְׁבִּיל (v. 7) כָּל-הָאָרֶץ אֱלֹהִים וְזָמַר מִשְׁבִּיל (v. 8) || (LXX) ψαλατε τω θεω ημων ψαλατε ψαλατε τω βασιλει ημων ψαλατε οτι

mentu, przy czym zawsze mowa o śpiewie odniesionym do tekstu. Choć w klasycznej grece ψάλλειν oznaczało grę na instrumencie strunowym, jednak w kontekście biblijnym – *de facto* stając się neologizmem – oznacza natchnione wiarą śpiewy Izraela: ψάλλειν to śpiewać w taki sposób, w jaki jedynie Izrael śpiewa swemu Bogu³. Tę samą charakterystykę, być może nawet jeszcze wyraźniej, widać w kontekście chrześcijańskim, kiedy staje się źródłem muzyki kościelnej: śpiew – w towarzystwie instrumentów lub nie, problem, który świadomie przemilczam – to wejście w konkretną odpowiedź Bogu: odpowiedź „nowego Izraela”, to znaczy Kościoła, odpowiedź nie byle jaką, ale taką, która związana jest z tekstem, z *Logosem*. Warto przypomnieć z naciskiem, że mowa o „czymś ekstatycznym”, co przekracza ludzki sposób porozumiewania się, czego, z jednej strony, nie wyczerpuje ludzka kreatywność, co, z drugiej, domaga się wewnętrznego spojrzenia na *Logos*.

Czy w takiej perspektywie nie jesteśmy skazani na milczenie? Czy możliwe są tu na ziemi „muzyczne אִשְׁמְרֵהֶם אֱלֹהִים”? Tak postawiony problem w gruncie rzeczy stanowi wersję sporu o ikonoklazm, to znaczy o prawomocność oddawania czci obrazom, co zostało rozwiązane na Soborze Nicejskim II (787), ostatnim w pełni uznawanym przez Wschód i Zachód chrześcijaństwa: „jeżeli ktoś nie dopuszcza, aby opowieści ewangeliczne były przedstawiane na obrazach – niech będzie wyłączony”⁴. Linia argumentacyjna ojców soborowych w sposób jednoznaczny poszła w kierunku obrony konsekwencji Bożego Wcielenia:

Zachowujemy nienaruszoną całą przekazaną nam tradycję Kościoła, zarówno pisaną, jak i niepisaną. Jednym z elementów tej tradycji jest malowanie wizerunków na obrazach, w ten sposób, by obraz był zgodny z przekazem podanym przez Ewangelie, aby te wizerunki potwierdzały, że Słowo Boże naprawdę było człowiekiem, a nie wytworem fantazji, i abyśmy mieli z tego korzyść, utwierdzając się w tej wierze. Albowiem wizerunek i rzecz, którą wyobraża, wskazują na siebie nawzajem i stanowią niedwuznacznie swoje odzwierciedlenie⁵.

βασιλευς πασης της γης ο θεος ψαλατε συνετως || (Vulg.) *Psallite Deo nostro, psallite; psallite regi nostro, psallite; quoniam rex omnis terrae Deus, psallite sapienter.*

³ Por. J. Ratzinger, *Teologia della liturgia. La fondazione sacramentale dell'esistenza cristiana*, Città del Vaticano 2010, s. 671–693.

⁴ *Dokumenty soborów powszechnych. Tekst grecki, łaciński, polski*, t. 1: *Nicea I, Konstantynopol I, Efez, Chalcedon, Konstantynopol II, Konstantynopol III, Nicea II (325–787)*, oprac. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2007, s. 341.

⁵ *Dokumenty soborów powszechnych...*, dz. cyt., s. 337, p. 13.

Jeśli zatem muzykę kościelną potraktować jak sztukę kościelną, to otrzymujemy interesującą analogię. Może nawet o tyle ciekawszą, że gdy dyskutowano temat liturgii podczas Soboru Watykańskiego II, redagując konstytucję *Sacrosanctum concilium*, zastanawiano się, czy nie umieścić muzyki w jednym rozdziale ze sztuką. Koniec końców zdecydowano się na dwa oddzielne fragmenty, propozycja jednak, jaka się wówczas pojawiła, jest ze wszelch miar zasadna. Jeśli z muzyką kościelną jest jak ze sztuką kościelną, to jak ją właściwie rozumieć? Jeśli konsekwencją wcielenia, jak chciał Sobór Nicejski II, jest fakt, że możemy malować i czcić obrazy Jezusa, Maryi czy świętych, to, idąc tym tropem, należałoby stwierdzić, że podobnie muzyka kościelna jest konsekwencją wcielenia, że samo Słowo Boże i muzyczna odpowiedź na nie nie są produktem chorej wyobraźni. Skoro wizerunki mają potwierdzać, „że Słowo Boże naprawdę było człowiekiem, a nie wytworem fantazji”, to podobnie po muzyce należałoby oczekiwać, że będzie potwierdzeniem i instrumentem, dzięki któremu człowiek może odpowiadać Bogu w sposób właściwszy. W argumentacji Soboru Nicejskiego II znajdujemy fragment psalmu, na który warto zwrócić uwagę ze względu na paradoks, jakiego dotyczy: „Jakośmy słyszeli, tak i zobaczyli, w mieście Pana Zastępów” (Ps 47[48], 9: *sicut audivimus et sic vidimus in civitate Dei nostri*). To, co zostało USŁYSZANE w obrazie, ma służyć OGLĄDANIU Słowa. Ów paradoks to nie *unicum*, lecz doświadczenie, które Pismo Święte próbuje oddać także w kilku innych miejscach, by ograniczyć się do pism Janowych: „A Słowo stało się ciałem i zamieszkało wśród nas. I oglądaliśmy Jego chwałę, chwałę, jaką Jednorodzony otrzymuje od Ojca, pełen łaski i prawdy” (J 1, 14); „I obróciłem się, aby widzieć, co za głos do mnie mówił” (Ap 1, 12). Zatem, *per analogiam*, muzyka kościelna rodzi się ze słuchania Słowa Bożego, w ścisły sposób związana jest z *Logosem*, by, koniec końców, stać się bardziej adekwatną odpowiedzią na Słowo samego Stwórcy.

W jaki sposób dokonuje się jednak wspomniane „bardziej adekwatnie”? Znowu warto sięgnąć do konstytucji *Sacrosanctum concilium*, do pierwszych zdań rozdziału poświęconego muzyce:

Tradycja muzyczna całego Kościoła stanowi skarbiec nieocenionej wartości, wybijający się ponad inne sztuki, przede wszystkim przez to, że śpiew kościelny związany ze słowami jest nieodzowną oraz integralną częścią uroczystej liturgii. [...] Toteż muzyka kościelna tym świętsza, im ścisłej związanej się z czynnością liturgiczną, już to serdeczniej wyrażając modlitwę, już też przyczyniając się do jednomysłności, już wreszcie nadając uroczysty charakter obrzędom świętym (SC 112)⁶.

⁶ Konst. o liturgii świętej *Sacrosanctum concilium*, w: *Sobór Watykański II. Konstytucje, dekrety, deklaracje. Tekst polski*, red. J. Groblicki, E. Florkowski, Poznań 1986, s. 65, p. 112 (= SC 112).

Warto zwrócić uwagę na zdanie, które przez polskiego tłumacza zostało oddane w sposób nie do końca właściwy. Łacińskie *musica sacra tanto sanctior erit, quanto arctius cum actione liturgica connectetur* należałoby przetłumaczyć dosłownie w następujący sposób: „święta muzyka będzie tym świętsza, im ściślej powiązana z akcją liturgiczną”. A zatem muzyka liturgiczna to nie jakakolwiek odpowiedź, ale święta odpowiedź, uświęcona działaniem liturgicznym samego Jezusa, do którego Kościół, Oblubienica umiłowana, jedynie się przyłącza (por. SC 7), a której zadaniem jest ściślej towarzyszyć Chrystusowi, zrodzonemu, a nie stworzonemu *Logosowi* Ojca (por. *Credo*).

Tym sposobem dotarliśmy do tematu, który obecnie coraz trudniej nam zrozumieć, lecz z którym, jeśli uczciwie chcemy podejść do problemu muzyki w Kościele, musimy się zmierzyć. Mowa o kreatywności. Nasza mentalność w tej dziedzinie zmieniała się i nadal się zmienia. W zasadzie aż do Soboru Watykańskiego II kreatywność w dziedzinie muzyki kościelnej oznaczała lepszy – to znaczy piękniejszy, bardziej adekwatny – sposób odpowiedzi na Słowo Boże. Artysta kościelny, nie przez przypadek anonimowy, zmagał się zasadniczo z jednym problemem: jak zachować pierwszeństwo *Logosu*, bezwzględny prymat Bożego Słowa. Przykładów można mnożyć wiele, jednak chciałbym ograniczyć się wyłącznie do Reguły św. Benedykta, której znaczenia chyba nie trzeba nikomu udowadniać. Ojciec monastycyzmu zachodniego, rozważając *disciplina psallendi*, poleca, „aby nasze serce było w zgodzie z tym, co głoszą nasze usta” (*ut mens nostra concordet voci nostrae*)⁷. „Mens”, *nota bene*, należy traktować tu nie tylko jako miejsce decyzyjne człowieka, intelekt czy myśli, lecz przede wszystkim jako serce, oznaczające całą ludzką egzystencję. Tę samą prawdę powtarza *Sacrosanctum concilium*, gdy mowa o liturgii godzin: „Ponieważ brewiarz (*officium divinum*), jako publiczna modlitwa Kościoła, jest źródłem pobożności i zasileniem modlitwy osobistej, najusilniej zachęca się w Panu kapłanów oraz innych uczestniczących w oficjum, aby przy jego odmawianiu myśli odpowiadały słowom” (SC 90). Wydaje się jednak, że obecnie żyjemy dokładnie w przeciwnym paradygmacie: zamiast szukać takich myśli, takiej muzyki czy kompozycji, które lepiej odpowiadałyby – współgrały, *ut concordet* – boskim Słowom, to znaczy samemu *Logosowi*, większy nacisk kładziemy na to, by w wypowiedzianych przez nas słowach – dodajmy z całą stanowczością: nie zawsze natchnionych – wyrażały się nasze przeżycia, myśli i emocje. A zatem już nie „aby nasze serce było w zgodzie z tym, co głoszą nasze usta”, jak chciała Reguła św. Benedykta, ale aby nasze usta były w zgodzie z tym, co czujemy, co jest w naszym sercu. W starożytności, czy jeszcze ogólniej – w pierwszym tysiącleciu

⁷ Benedykt z Nursji, *Reguła*, 17,7 (= RB 17,7), w: *Reguła Świętego Benedykta. Święty Grzegorz Wielki. Dialogi. Księga druga*, tłum. A. Świderkówna, Kraków 2005, s. 55.

chrześcijaństwa *musica sacra* jest po to i „tylko” po to, by lepiej odpowiadać na Słowo, by wspomóc proces dostosowania naszego życia do *Logosu*, nie odwrotnie, jak chcielibyśmy dzisiaj.

To powód, dla którego przez większość wieków chrześcijaństwa, praktycznie aż do XI w., fundamentalną kategorią była pamięć i przeświadczenie, że muzyki nie da się utrwalić inaczej niż w taki właśnie sposób. Wystarczy wspomnieć fragment *Etymologii* Izydora z Sewilli (VII w.): „Jeżeli człowiek nie zapamięta dźwięków, one zginą, gdyż nie da się ich zapisać”⁸. Nie bez powodu najstarsze muzyczne księgi liturgiczne – takie jak gradualy, pulpitarze czy antyfonarze – z definicji były księgami kantora, a nie „przeciętnego zakonnika”, który to tekst i melodię miał znać na pamięć. Nie bez powodu Reguła Benedykta w kilku miejscach *explicit* zaznacza, że tekst należy wygłosić z pamięci⁹. Warto zasygnalizować na marginesie, jak kategoria „pamięci” współgra z ideą św. Augustyna, dotyczącą obrazu Boga, opartą na teologicznej koncepcji człowieka – *memor, notitia, amor* (ludzka pamięć, poznanie i miłość) – które to podpowiadają prawdę o Bogu Trójjedynym. Nie z innej przyczyny, ile z powodu trudności z nauką i zapamiętywaniem melodii oraz rytmiki śpiewu gregoriańskiego, Gwidon z Arezzo, przebywający jeszcze w opactwie w Pomposie (okolice Ferrary), opracował nową, uznawaną obecnie za *akme* tradycji zachodniej, metodę zapisu śpiewu. Jaka była pierwsza reakcja? Niezrozumienie, bo propozycja Gwidona szła w poprzek wielowiekowej tradycji. Współbracia nie tylko „przesiedlili” go do Arezzo, co więcej, jego „nowinkarstwo” spowodowało zdziwienie na twarzy papieża Jana XIX, który to zaprosił go z prezentacją do Rzymu.

Nadszedł w końcu czas na syntezę: czym jest *musica sacra*? To słowo, ekstatyczny głos Kościoła, który odpowiada na *Logos*, odczytując z pamięci Boskie Słowo oraz akompaniując Słowu Ojca (Chrystusowi). Głos, którego nie sposób zapisać bez utraty „czegoś istotnego”, taki, z którym powinniśmy uzgadniać nasze życie.

Dopiero w tym momencie może paść kluczowe pytanie, zawarte w tytule tego referatu – muzyka dla klasztoru czy może klasztor dla muzyki? Pytanie o tyle zasadne, że w dzisiejszych klasztorach, często zamiast *silentium sacrum*, które predysponowało do nasłuchu Słowa, oraz *musica sacra*, która uzdalniała do odpowiedzi na *Logos*, obecna jest muzyka, lecz bynajmniej nie kościelna. Jeśli przez klasztor rozumieć to, czego św. Dominik pragnął dla swoich braci, dając im Regułę św. Augustyna (przykłady oczywiście można mnożyć) – „zasadniczą przyczyną, dla której zgromadziliście się razem, jest to, abyście jednomyślnie mieszkali w domu i mieli

⁸ Izydor z Sewilli, *Etymologiae*, Liber III, cap. 14: *nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribi non possunt* (tłum. moje).

⁹ Np. RB 9, 10; 10, 2; 12, 3; 13, 11 *etc.*

jedną duszę i jedno serce skierowane ku Bogu”¹⁰ – to klasztor jest dla muzyki, bez której nie może właściwie funkcjonować, jeśli nie chce przekształcić się w dobrze zarządzony hotel. Z drugiej strony każda duchowość, każda wspólnota ma własną odpowiedź na przedwieczny *Logos* i w tym sensie muzyka jest dla klasztoru. Przy właściwie rozumianym „klasztorze” i dobrze zdefiniowanej „muzycy” – to znaczy zgodnej z tradycjami Kościoła – nie istnieje alternatywa wykluczająca między tymi dwoma, przeciwnie, jest wzajemne przenikanie i uzupełnianie się. Do złudzenia przypomina to historię samego *Logosu*: „Wszystko przez Nie [Słowo, *Logos*] się stało, a bez Niego nic się nie stało, co się stało” (J 1,3). W greckim *δια* kryje się nie tylko „przez” Słowo, ale także „ze względu na” Słowo. Analogicznie zatem każdy klasztor jest przez muzykę i ze względu na muzykę jednocześnie.

Streszczenie

Klasztor dla muzyki czy muzyka dla klasztoru? Refleksje na temat muzyki kościelnej

Referat jest próbą uchwycenia najistotniejszych cech, którymi powinna odznaczać się muzyka kościelna, zwłaszcza gdy mowa o jej analizie w historii. Analizując świadectwa pochodzące z różnych epok – począwszy od biblijnych, poprzez średniowieczne, aż do tych współczesnych – można wyłonić specyficzne zadania muzyki kościelnej, które w odmiennych paradygmatach myślenia, jak obecne, doprowadzić mogą do niepotrzebnych nieporozumień i nadinterpretacji. Referat stawia sobie za cel przypomnienie, czym muzyka kościelna jest i jakie zadanie spełnia w liturgii i w życiu Kościoła.

Summary

A monastery for music, or music for a monastery? Reflection on liturgical music

The purpose of this paper is to analyze the most essential characteristics of sacred music, especially from an historical perspective. By using different textual witnesses from the

¹⁰ Augustyn z Hippony, *Reguła*, w: *Księga konstytucji i Zarządzeń Braci Zakonu Kaznodziejów*, tłum. J. Janczak, Poznań 2003, s. 17.

biblical, patristic, medieval, modern, and contemporary periods, the function of sacred music in the prayer of the Church will emerge, as will some of the causes for unnecessary misunderstanding and over-interpretation in our own time of changing paradigms. In short the goal of this investigation will be to provide insight into the nature of sacred music and its function in the liturgy and life of the Church.

Słowa kluczowe: muzyka liturgiczna, muzyka kościelna, Sobór Nicejski II, *Sacrosanctum concilium*, Sobór Watykański II, klasztor, modlitwa, kontemplacja

Keywords: liturgical music, Church music, II Council of Nicea, *Sacrosanctum Concilium*, Vatican II, monastery, priory, convent, prayer, contemplation

Bibliografia

Augustyn z Hippony, *Reguła*, w: *Księga konstytucji i zarządzeń Braci Zakonu Kaznodziejów*, tłum. J. Janczak, Poznań 2003.

Dokumenty soborów powszechnych. Tekst grecki, łaciński, polski, t. 1: *Nicea I, Konstantynopol I, Efez, Chalcedon, Konstantynopol II, Konstantynopol III, Nicea II (325–787)*, oprac. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2007.

Ratzinger J., *Teologia della liturgia. La fondazione sacramentale dell'esistenza cristiana*, Città del Vaticano 2010.

Wykaz skrótów

SC Konstytucja o liturgii świętej *Sacrosanctum concilium*, w: *Sobór Watykański II. Konstytucje, dekryty, deklaracje. Tekst polski*, red. J. Groblicki, E. Florkowski, Poznań 1986 (wyd. 1: 1986).

RB Benedykt z Nursji, *Reguła*, w: *Reguła Świętego Benedykta. Święty Grzegorz Wielki. Dialogi. Księga druga*, tłum. A. Świderkówna, Kraków 2005 (wyd. 1: 1994).