

# MUZYKA



*Liturgia Sacra 3-4 (1995) 153-162*

KS. JOACHIM WALOSZEK

## **BIBLIJNE PODSTAWY MUZYKI SAKRALNEJ (cz. 2)**

### **Nowy Testament**

W dziedzinie muzyki Nowy Testament czuje się najpierw niewątpliwie spadkobiercą Starego. I to zarówno jeśli chodzi o samą praktykę muzyczno-liturgiczną w gminach apostołskich, zwłaszcza praktykę śpiewu Psalmów, jak też o "teoretyczne" wyobrażenia o muzyce i jej egzystencjalno-religijnym znaczeniu. Trudno zresztą, żeby było inaczej, skoro pierwsi chrześcijanie nie tylko wzrastali w muzycznej tradycji Izraela, ale również, przynajmniej na początku, nadal traktowali świątynię i synagogę jako miejsce swoich zgromadzeń modlitewnych<sup>1</sup>. Nowe, specyficznie chrześcijańskie nabożeństwa, zwłaszcza sprawowanie Eucharystii, nie zniosły od razu praktyk modlitewnych przepisanych Księgami Prawa Mojżeszowego. Przynajmniej jeśli chodzi o zewnętrzną formę wyrażania modlitwy, można mówić - z pewnymi wyjątkami - o ciągłości tradycji; choć z biegiem czasu podlegającej ewolucji i wzbogacanej

---

<sup>1</sup> Dz 5,12. 20. 42; 13,14; 14,1; Por. E. Werner. *Die jüdischen Wurzeln der christlichen Kirchenmusik*. W: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*. Red. K. G. Fellerer. Bd. 1 *Von Anfängen bis zum Tridentinum*. Kassel 1972 s. 22-30; S. Corbin. *La musica cristiana dalle origini al gregoriano*. Tłum. z franc. Milano 1987 s. 39-53.

pierwiastkami religijności greckiej, zwłaszcza elementami niektórych kultów misteryjnych.

Najczęściej przypominanym argumentem za "muzycznością" chrześcijańskiej liturgii jest scena z Wieczernika. Sam Jezus i Apostołowie dają podczas Ostatniej Wieczerzy przykład kultuwowania tradycyjnego śpiewu o charakterze para-liturgicznym<sup>2</sup>. Pierwsza Eucharystia jak relacjonuje nam Ewangelista Marek zakończona została śpiewem: *Po odśpiewaniu hymnu (ὕμνησαντες) wyszli w stronę Góry Oliwnej* (Mk 14,26; par. Mt 26,30). Hymnem, o którym jest tu mowa, była najprawdopodobniej zgodnie z żydowską tradycją świętowania uczty paschalnej - druga część wielkiego *Hallelu*, skomponowanego z Ps 114, względnie Ps 115 - 118; a zatem wcale pokaźna kompozycja! Prosty śpiew wspólnotowy jest od samego początku naturalną formą modlitwy pierwszych wyznawców Chrystusa. Zgodnie z relacją Dz 16,25, śpiewem hymnów wielbią Boga, i to nawet w porze nocnej, uwięzieni Paweł i Syłas. Zaś wzmianka w liście św. Jakuba: *Spotkało kogoś z was nieszczęście? Niech się modli! Jest ktoś radośnie usposobiony? Niech śpiewa hymny!* (Jk 5,13), pozwala domyślić się praktykowania przez chrześcijan również śpiewu domowego, poza oficjalnym kultem<sup>3</sup>

W poszukiwaniu elementów "teologicznej" koncepcji muzyki autorów ksiąg nowotestamentalnych pierwszorzędne znaczenie przypisuje się najczęściej dwóm korespondującym ze sobą wypowiedziom św. Pawła: Kol 3,16 i Ef 5,18-20. Obydwie traktują - jak się wydaje - o zgromadzeniach liturgicznych, choć nie jest pewne, czy chodzi tu o Eucharystię, czy tylko o liturgię Słowa albo Agape. W tłumaczeniu Biblii Tysiąclecia te dwa najważniejsze, z punktu widzenia teologii muzyki, teksty biblijne przedstawiają się następująco:

*Słowo Chrystusa niech w was przebywa z (całym swym bogactwem); z wszelką mądrością nauczajcie i napominajcie samych siebie przez psalmy, hymny, pieśni pełne ducha, pod wpływem łaski śpiewając Bogu w waszych sercach* (Kol 3,16).

*A nie upijajcie się winem, bo to jest (przyczyną) rozwiązłości, ale napętniajcie się Duchem, przemawiając do siebie wzajemnie w*

<sup>2</sup> Fakt Jezusowego śpiewu wzmiankowany jest (pośrednio) w Ewangelii jeszcze w innym miejscu, mianowicie w scenie czytania przez Jezusa w synagodze księgi Izajasza proroka (Łk 4,16-19); wiadomo, że tego typu lektura odbywała się w formie muzycznej kantyleny.

<sup>3</sup> Por. Dz 2,46-47. Na temat śpiewu pierwszych chrześcijan mamy również wzmiankę w źródłach pozachrześcijańskich, mianowicie w *Liście Pliniusza Młodszego* (Ep. X, 96,7), który w pewnym miejscu stwierdza, że chrześcijanie gromadzą się razem "aby naprzemian śpiewać pieśń (carmen) Chrystusowi jako Bogu" K. H. Bartels. *Lied*. W: Brockhaus Theologisches Begriffs Lexikon zum NT. Red. L. Coen. Bd. 2. Wuppertal 1986<sup>4</sup> s. 909.

*psalmach i hymnach, i pieśniach pełnych ducha, śpiewając i wystawiając Pana w waszych sercach. Dziękujcie zawsze za wszystko Bogu Ojcu w imię Pana naszego Jezusa Chrystusa (Ef 5,18-20).*

Obszerną i przekonującą egzegezę powyższych fragmentów biblijnych przedstawił w swojej *Theologie der Musik* O. Söhngen<sup>4</sup>, a w nawiązaniu do niego również W. Kurzschenkel<sup>5</sup>. Wnioski do jakich prowadzą analizy obydwu tych autorów można, jak się wydaje, zawrzeć w następujących punktach:

a) Śpiew liturgiczny pierwszych gmin wykazywał już pewne zróżnicowanie form. Nie jesteśmy w stanie wyjaśnić dziś, co dokładnie oznaczają w tekście pawłowym wyliczone przez niego "gatunki" muzyki kościelnej: psalmy, hymny, pieśni pełne Ducha. Zdaniem O. Söhngena, z dużym prawdopodobieństwem można przyjąć, że chodzi tu już o różne formy śpiewu. Obok spontanicznych, improwizowanych śpiewów solowych charyzmatyków w użyciu były również ustalone, powszechnie znane śpiewy całej wspólnoty<sup>6</sup>.

b) Śpiew nie przedstawia jakiejś marginalnej formy duchowego życia wiernych, lecz jest istotną i nieodzowną formą wyrażenia wiary. Zachęta do śpiewu pojawia się w obydwu fragmentach w kontekście bardzo znaczących "poleceń" Apostoła: *Słowo Chrystusa niech w was przebywa z całym swym bogactwem* (Kol), a także: *napętniajcie się Duchem* (Ef). Według najbardziej prawdopodobnej wykładni obydwu tych upomnień śpiew przedstawia jeden ze sposobów w jaki Słowo Chrystusa i Duch Boży (Pneuma) dosięgają i ogarniają wierzących oraz budują z nich Kościół; a zatem rzeczywistość, której chrześcijaninowi w żaden sposób nie wolno zlekceważyć.

c) Z wypowiedzi Pawłowych wynika, że jeden i ten sam śpiew wspólnoty celuje jakby równocześnie w dwóch kierunkach. Z jednej strony zmierza on bezpośrednio do uwielbienia Boga (Kol), względnie Chrystusa Pana (Ef), z drugiej wyraża charyzmatyczny zwrot ku braciom, tzn. służyć ma wzajemnemu pouczeniu, upomnieniu, zbudowaniu we wierze. Te dwa kierunki nie wykluczają się nawzajem, bo - jak zauważa W. Kurzschenkel - "kiedy chrześcijanie chcą śpiewać Panu, czują się zmuszeni do tego, żeby śpiewać sobie nawzajem

---

<sup>4</sup> O. Söhngen. *Theologie der Musik*. Kassel 1967 s. 13-21.

<sup>5</sup> W. Kurzschenkel. *Die theologische Bestimmung der Musik. Neuere Beiträge zur Deutung und Wertung des Musizierens im christlichen Leben*. Trier 1971 s. 94-100.

<sup>6</sup> Taką opinię reprezentują: O. Söhngen, R. Schömig, W. Kurzschenkel. Innego zdania jest S. Corbin. *Grundlagen und erste Entwicklung der christlichen Kultmusik*. W: *Geschichte* s. 16-21; wg. niej z greckich terminów: psalmy, hymny i ody nie można wnioskować z pewnością o tym, iż chodzi tu o różne formy śpiewu wspólnotowego pierwotnej gminy.

i w ten sposób skutecznieć jedność w jednym Duchu" Tylko podejmując wysiłek bycia "jednym Ciałem", co może mieć miejsce również we wspólnotowym śpiewie, można zrealizować dzieło uwielbienia Chrystusa, który w tajemniczy sposób utożsamiał się z każdym z braci i zapewnił nas o swojej obecności we wspólnocie zgromadzonych w Jego imię. Uwypuklenie wspólnotowego wymiaru śpiewu liturgicznego nie oznacza jednak dla św. Pawła pragmatycznego podejścia do praktyki muzycznej w kulcie Kościoła. Jeśli tekst sugeruje, iż wspólnota wiernych nie może się ostać bez "pieczęci śpiewu", nie jest sobą bez wzajemnego umacniania się we wierze pieśniami, psalmami i hymnami, to oznacza to, że element muzyczny uznać trzeba za nośnik ważnych "treści" kerygmaticznych. Nigdzie natomiast nie jest powiedziane, że spełnia on funkcję wyłącznie pragmatyczną: czyni atrakcyjnym nabożeństwo i pobudza aktywność i uwagę jego uczestników.

d) W obydwu tekstach zaznaczony jest mocno "pneumatologiczny" charakter muzyki liturgicznej. Nawet jeśli w liście do Kolosan słowo *πνευματικαί* odnosi się zgodnie z regułami gramatycznymi - do *ᾠδαί*, to jednak, jak się wydaje, zastosować je można również do pozostałych gatunków śpiewu, tym bardziej, że w tekście paralelnym z listu do Efezjan wyszczególnienie trzech odmian śpiewu kościelnego poprzedza ogólne życzenie: *napelnijcie się Duchem*. "Pneumatologiczny" charakter śpiewu wspólnoty chrześcijan znowu można objaśniać w dwu kierunkach. Po pierwsze oznacza on, że najgłębsze źródła autentycznej inspiracji muzycznej sięgają rzeczywistości Bożego Ducha, a zatem śpiew przedstawia się jako swoistego rodzaju "charyzmatyczny" dar. Po drugie, wewnętrzna moc śpiewu, siła jego oddziaływania na wspólnotę jest narzędziem "przelewania się" Ducha, czyli sposobem wzajemnego przekazywania sobie Ducha, napelniania się Duchem. Ten pożądaný rodzaj "ulegania" mocy Ducha, za pośrednictwem "medium muzycznego", przeciwstawia św. Paweł iluzorycznemu, sztuczному i amoralnemu odurzeniu wywołanemu nadużyciem wina. Chrześcijaninowi przystoi jedynie "trzeźwe upojenie" Duchem, entuzjazm, zaangażowanie, rozmiłowanie w modlitwie, a więc działania, które nie likwidują świadomości i nie oznaczają pogrążenia się w zmysłowości. Z drugiej zaś strony nie mają też nic wspólnego z beznamiętnym racjonalizmem, czy płytkim sentymentalizmem. Jak więc widać, Kościół Chrystusowy od samego początku dystansuje się od wszelkiej narkotycznej, orgiastycznej "duchowości", typowej w owym czasie dla wielu misteryjnych kultów pogańskich.

e) Umieszczenie muzycznej ekspresji modlitewnej na poziomie serca (*ἐν ταῖς καρδίαις ὑμῶν*) oznacza postawienie akcentu na zgodność, na jedność zewnętrznej aktywności i wewnętrznego nastawienia. Dopiero modlitwa sercem, w której dochodzi do głosu głębokie przekonanie człowieka, może być

autentyczną modlitwą i podobać się Bogu. I znowu, nie chodzi tu tylko o wzbogacenie samej recytacji słów, poruszania wargami i wydobywania dźwięków jakąś dodatkową emocją psychiczną. W znaczeniu biblijnym serce przedstawia samo centrum duchowego życia człowieka, to "miejsce", w którym podejmuje on osobiste decyzje i określa swoje nastawienie wobec rzeczywistości, a zatem również "miejsce" rozstrzygające o jego moralności. Jeśli chwalba Boża ma wychodzić z serca, to w pierwszym rzędzie znaczy to, iż akty liturgiczne winny być potwierdzone świadectwem chrześcijańskiego życia i znaleźć w nim swoją kontynuację. Chrześcijaninowi nie wolno bowiem zapomnieć, że wszelkie charyzmaty mają swój sens jedynie o tyle, o ile są objęte i przeniknięte miłością.

Nieprzekonywujące natomiast wydają się być interpretacje spirytualistyczne analizowanego przez nas pojęcia "serce". Doprowadziły one nawet - jak w przypadku H. Zwingliego<sup>7</sup> - do całkowitego odrzucenia muzyki z kultu. Można co najwyżej przystać na ostrożną sugestię O. Söhngena, iż śpiew "sercem" ma miejsce wtedy, kiedy wszyscy uczestnicy zgromadzenia liturgicznego nie biorą bezpośredniego udziału w śpiewie, śledzą jednak wewnętrznie śpiew wykonywany przez solistę albo określoną grupę śpiewaków<sup>8</sup>. Nie muszą w tych sytuacjach czuć się bynajmniej wyłączeni z aktywnego uczestnictwa w nabożeństwie, ale mogą i powinni towarzyszyć wykonywanym śpiewom poprzez wewnętrzną medytację tego, czego słuchają. Słuchanie nie musi oznaczać bierności i wcale nie przekreśla głębokiego zaangażowania zarówno emocjonalnego, estetycznego jak i modlitewnego.

Niektóre przedstawione wyżej wnioski z egzegezy Kol 3,16 i Ef 5,18-20 znajdują mniej lub bardziej wyraźne potwierdzenie i uzupełnienie w innych stwierdzeniach Nowego Testamentu. Dotyczy to zwłaszcza, zauważonego w punkcie czwartym (d), "pneumatologicznego" aspektu muzyki kościelnej. Duch Św. jest nie tylko najgłębszym źródłem wszelkiej modlitwy chrześcijanina, ale - zgodnie z innym stwierdzeniem św. Pawła - *sam przyczynia się za nami w błaganiach, których nie można wyrazić słowami* (Rz 8,26). On też jest dawcą radości (Gal 5,22; Rz 14,17; 15,13; 1 Tes 1,6), a radość, "wylewając się" na zewnątrz, odruchowo sięga po poetycko-muzyczne środki wyrazu: śpiew, hymn, radosne okrzyki.

---

<sup>7</sup> H. Zwingli interpretuje interesujący nas tu tekst św. Pawła z listu do Kolosan jako upomnienie do czysto duchowego, wewnętrznego uwielbienia Boga, a nie - jak dosadnie stwierdza - jako nakaz "wycia i mrużenia" w kościele. Por. Söngen. *Theologie* s. 29.

<sup>8</sup> Söhngen. *Theologische Grundlagen der Kirchenmusik*. W. Leiturgia. T. IV. Kassel 1961 s. 8n.

I tak już na pierwszych kartach Nowego Testamentu spotykamy napełnioną duchem radości Elżbietę. Pod wpływem Ducha Bożego wydaje ona okrzyk błogosławieństwa pod adresem Maryi: *Błogosławiona jesteś między niewiastami i błogosławiony jest owoc Twojego łona* (Łk 1,42). Zaraz potem Maryja, której Anioł Gabriel zwiastował, że *zstąpi na nią Duch święty*, wygłasza swój *Magnificat* (Łk 1,46-55). Ewidentna jest jego poetycko-muzyczna forma i wyraźne nawiązanie do tradycji starotestamentalnych kantyków (daje się zauważyć zwłaszcza podobieństwo do pieśni Anny z 1 Sm 2,1-10). Duchem

Św. - jak czytamy dalej w Ewangelii łukaszej napełniony jest również Zachariasz, gdy intonuje swój pochwalny *Benedictus* (Łk 1,67-79), a i o starcu Symeonie, błogosławiącym Jezusa kantykiem *Nunc dimittis* (Łk 2,29-32), Ewangelista powiada, że *przyszedł do świątyni za natchnieniem Ducha* (Łk 2,27).

Cenne spostrzeżenia odnośnie "pneumatologicznego" charakteru śpiewu liturgicznego możemy znaleźć w 1 Kor 14. Podaje tu Apostoł Narodów zasady korzystania z charyzmatów, do których jak przekonywująco dowodził Ch. Wetzel św. Paweł zalicza między innymi dar śpiewu. Najwięcej uwagi poświęca jednak Apostoł glosolalii. Nie ulega wątpliwości, że ta ostatnia pozostawała w ścisłym związku z muzyką, ze śpiewem. Za tym ostatnim przemawia np. porównanie mówienia językami do "brzmienia cymbałów" (1 Kor 13,1), choć porównanie to dotyczy jedynie glosolalii pozbawionej miłości. Poza tym niezrozumiałość wygłaszanych podczas mówienia językami słów powodowała, że świadkowie takiej modlitwy musieli odbierać ją najpierw jako zjawisko typu muzycznego<sup>9</sup>

Z 1 Kor 14 wynika, że Paweł zamierza "utemperować" zbyt zagorzałych entuzjastów glosolalii i przeciwstawić się nadużyciom w tego typu praktykach. Owszem uznaje w mówieniu językami cenny dar Ducha, dar, który zresztą sam posiadał w stopniu wyższym od innych (por. 1 Kor 14,18), ale w zgromadzeniu liturgicznym, podczas wspólnej modlitwy przedkłada ponad mówienie językami inne charyzmaty: *W Kościele wolę powiedzieć pięć słów według mego rozeznania, by pouczyć innych, zamiast dziesięć tysięcy wyrazów według daru języków* (1 Kor 14,19). Powód jest bardzo prosty - wzgląd na dobro i pożytek uczestników nabożeństwa: *Ten kto mówi językiem buduje siebie samego, kto zaś*

---

<sup>9</sup> Według Ch. Wetzla, porównanie wyrażenia «śpiew w Duchu» (1 Kor 14,15) z muzyczną praktyką śpiewu psalmodii w Starym Testamencie i dalej, z analogicznym wyrażeniem «modlitwa w Duchu», pozwala na wyciągnięcie wniosku, że chodzi tu o "instrumentalne muzykowanie ludzkiego głosu", które św. Paweł traktuje jako jedną z odmian glosolalii. Zob. Ch. Wetzel. *Die Träger des liturgischen Amtes im evangelischen Gottesdienst bei dem Apostel Paulus und bei Martin Luther*. Leiturgia Bd. 4. Kassel 1961 s. 273-274.

*prorokuje, buduje Kościół* (1 Kor 14,19). Liturgiczną nieprzydatność zupełnie niezrozumiałej glosolalii wyjaśnia Paweł znowu posługując się obrazem muzycznym, mianowicie obrazem źle nastrojonych, bądź niewłaściwie używanych instrumentów (1 Kor 14,7-9). Innymi słowy, św. Paweł stara się przekonać Koryntian, że dar Ducha Św. nie sprzeciwia się w żaden sposób zachowaniu trzeźwości i władzy rozumu, roztropności i krytycyzmu; wręcz przeciwnie: w działaniu poddanym kontroli świadomości dar ten manifestuje się poniekąd w sposób bardziej przekonujący niż w stanach utraty kontroli nad sobą. Dlatego też konkludując Apostoł stwierdza: *Będę się modlił duchem, będę się też modlił umysłem, będę śpiewał duchem, będę też śpiewał umysłem - Bóg bowiem nie jest Bogiem zamieszania lecz pokoju* (1 Kor 14,32).

Stale powtarzającym się na kartach Nowego Testamentu tematem teologiczno-muzycznym jest temat radości<sup>10</sup>. Wielokrotnie pojawia się skojarzenie chrześcijańskiej radości płynącej z wiary ze śpiewem, z muzycznymi okrzykami radości. Muzyka przedstawiana jest jako wyraz radosnego i entuzjastycznego nastawienia do życia, charakteryzującego człowieka, którego udziałem stało się Zbawienie. Istotnie chrześcijanin, którego *oczy zobaczyły to, na co pragnęli patrzeć prorocy, a uszy usłyszały to, czego daremnie nastuchiwali prorocy* (por. Łk 10,24) ma, jak nikt inny, powody do radości, i stąd też powody do tego, żeby otworzyć swe usta do śpiewu. Wyznanie wiary w sposób naturalny i spontaniczny realizuje się między innymi poprzez ekspresję muzyczną. Wcześniej wspomnieliśmy trzy nowotestamentalne kantyki; nietrudno zauważyć że ze wszystkich promieniuje atmosfera radości i szczęścia. Radosną chwałbę intonują też zastępy aniołów i pasterze podczas Narodzin Zbawiciela (Łk 2,13n; 2,20). Podobnie rzesze witające Jezusa podczas Jego wjazdu do Jerozolimy, wykrzykują radośnie: *Hosanna, Błogosławiony Ten, który przychodzi w imię Pańskie. Błogosławione królestwo ojca naszego Dawida, które przychodzi. Hosanna na wysokościach* (Mt 11,9-10). Motyw radości płynącej z wiary w Jezusa Chrystusa, która manifestuje się w śpiewie uwielbienia, powtarza się też wielokrotnie w Listach i Dziejach Apostolskich: 1 P 1,6-9; Dz 5,41. 8,8. 39; 11,18; 13,48; 15,3; 16,34.

I wreszcie, obrazami muzycznymi przedstawiona jest rzeczywistość eschatologiczna, ostateczna radość i szczęście zbawionych w niebie. Celuje w tym zwłaszcza Apokalipsa św. Jana; choć ukrytych obrazów muzycznych domyśleć się można również w "eschatologicznych" przypowieściach Jezusa. W bogatej treściowo wizji czasów ostatecznych, jaką prezentuje Apokalipsa,

<sup>10</sup> Por. zwłaszcza P. Dacquino. *Die menschliche Freude und das Jenseits in der Bibel*. "Concilium" 4: 1968 s. 651-657; Orędzie nowotestamentalne w swej istocie identyfikuje się orędziem radości, jest εὐ-αγγέλιον.

zauważyć można kilka rodzajów ekspresji muzycznej. I tak np. jeśli chodzi o "nową pieśń", o pieśń Mojżesza, sługi Bożego czy o pieśń Baranka, mowa jest po prostu o śpiewie (Ap 5,9; 14,3; 15,3), gdzie indziej w odniesieniu do hymnów, aklamacji i pieśni zwycięskiej - autor Apokalipsy używa terminów, wskazujących na muzykę bardzo ekstatyczną: "donośny głos", "głośnie okrzyki" i "zawołania" (Ap 5,12; 6,10; 7,2; 7,10; 12,10; 17,7. 9. 15; 18,2; 19,1; 17; *χράζειν* (*λεγειν*), *φωνή μεγάλη* (*ἰσχυρᾶ*). Jeszcze w innym miejscu wspomniana jest muzyka instrumentalna, a mianowicie gra na harfie (*χιταρα*) (Ap 15,3; 5,8; 14,2n). W niebieskiej liturgii muzycznej uczestniczą nie tylko różne kręgi niezliczonej rzeszy zbawionych, na czele z czterema zwierzętami, dwudziestoma czterema starcami i chórami aniołów, ale również *wszelkie stworzenie, które jest w niebie i na ziemi, i pod ziemią, i na morzu, i wszystko, co w nich przeżywa* (Ap 5,13).

Nas interesuje tu przede wszystkim pytanie, na ile te bogate obrazy muzyczne Apokalipsy pozwalają na teologiczną promocję muzyki. Na pewno nieuzasadnione metodologicznie byłyby próby traktowania obrazów muzycznych Apokalipsy jako obrazów realnych i dlatego zakwestionować trzeba jakiegokolwiek spekulacje na temat muzyki faktycznie uprawianej w niebie. Natomiast z pewnością przyjąć można, że natchniona wizja liturgii celebrowanej przed tronem Baranka przedstawia wyjątkowej rangi argument na rzecz teologicznej wartości sztuki muzycznej w liturgii Kościoła pielgrzymującego na ziemi. Jeśli bowiem dla przedstawienia ostatecznej i doskonałej liturgii celebrowanej przed tronem Baranka, św. Jan używa obrazów muzycznych, to tym samym, najmocniej jak tylko można było, potwierdza stosowność i znaczenie muzycznej formy kultu Kościoła Chrystusowego na ziemi. Dla chrześcijanina ostateczne czasy już się zaczęły i odbijają się w szczególnie przejrzysty sposób, *jakby w zwierciadle*, właśnie w liturgii. Wieczna, kosmiczna liturgia niebieskiego Jeruzalem ogarnia swoim zasięgiem liturgię Kościoła na ziemi. Już tu intonuje się "pieśń nową", której w niebie nauczyć się mogą tylko zbawieni (Ap 14,3), ponieważ już tu jak powie w innym miejscu św. Paweł - *kto pozostaje w Chrystusie staje się nowym stworzeniem. To co dawne minęło, a oto [wszystko] stało się nowe* (2 Kor 5,17).

Jak dowodzi E. Peterson<sup>11</sup>, janowy obraz liturgii Baranka przedstawia rozwinięcie wizji świątynnej Izajasza. Cztery zwierzęta Apokalipsy wykazują np. zadziwiające podobieństwo do Izajaszowych Serafinów (Ap 4,8). To podobieństwo pozwala na wyciągnięcie wniosku, iż Kościół wschodzącego chrześcijaństwa ze swoją, okrojona do prostych form, liturgią (ze względu na prześladowania), w gruncie rzeczy zawsze czuł się dziedzicem bogatego,

<sup>11</sup> E. Peterson. *Von den Engeln*. W: Tenze. *Theologische Traktate*. München 1951 s. 334nn.

uroczystego kultu świątynnego, a nie tylko uszczuplonej, "świeckiej" obrzędowości synagogi. Bliżej wyjaśnia to J. Ratzinger: "Judaizm zawsze utrzymywał, również po zburzeniu świątyni, że Chwała Boża przebywa jedynie w świątyni Jerozolimskiej. Chrześcijanie przeciwnie, są zdania, że podczas ukrzyżowania Chrystusa, kiedy zasłona świątyni rozdarła się na dwoje, Chwała Boża opuściła to miejsce i przebywa odtąd tam, gdzie jest Chrystus, czyli w niebie i w Kościele, który gromadzi się z Chrystusem. Wobec tego miejscem pochwalnego śpiewu jest teraz niebo i ziemia. Oznacza to jednak, iż Kościół jest czymś zupełnie innym niż synagoga, która pozostała Żydom po zburzeniu świątyni, i która nigdy nie chciała, ani nie mogła im świątyni zastąpić. Synagoga jest miejscem liturgii wyłącznie świeckiej, która jako taka była też jedynie liturgią Słowa. Kto by chciał zredukować Kościół do liturgii świeckiej oraz liturgii Słowa, ten zapoznaje chrześcijańskie *novum* i ustawiając się na jednej linii z synagogą, przekreśla drogę do Chrystusa. Kościół podejmuje w nowy sposób, razem z Chrystusem, również tradycję świątyni. W liturgii zaznacza się to w tym, że gromadzi się on nie tylko na czytanie Słowa i modlitwę, ale także na sprawowanie ofiary eucharystycznej. To zaś w konsekwencji znaczy, że w kształtowaniu swojej Uczty może i powinien rościć sobie prawo do dziedzictwa świątyni"<sup>12</sup>.

Tak więc apokaliptyczny obraz liturgii, ze swoimi ewidentnymi nawiązaniem do rozwiniętych form kultu świątynnego, staje się cennym atutem w ręku obrońców elementu kultycznego i estetycznego chrześcijańskiej liturgii. W batalii jaką ci ostatni toczą przeciwko zwolennikom tzw. desakralizacji liturgii i jej powrotu do czystych i prostych form pierwotnych którym rzekomo obce były jakiegokolwiek roszczenia artystyczne - mogą oni odwołać się do świadectwa biblijnego, wykazując, że wszelkie przejawy chrześcijańskiego "muzyko-burstwa", deprecjacji elementu kultycznego i artystycznego w Kościele, pozbawione są podstaw biblijnych. Apokalipsa dowodzi, że liturgia Kościoła od początku nastawiona była, przynajmniej intencjonalnie, na okazałą i pełną blasku formę, że zależało jej na stworzeniu, również przy pomocy elementów artystycznych (dekoracji wnętrza, szat, śpiewu) przestrzeni wyodrębnionej od *profanum*. Co więcej, Apokalipsa uczy, że liturgia Kościoła od początku zgłaszała roszczenia kosmiczne. Wielbiącej Boga rzeszy zbawionych towarzyszy również całe nieme stworzenie. (Ap 5,13).

Jak dalece Apokalipsa pozwala na wyciąganie wniosków szczegółowych? Czy np. apokaliptyczne harfy (Ap 15,3; 5,8; 14,2) uznać można za nowotesta-

---

<sup>12</sup> J. Ratzinger. *Theologische Probleme der Kirchenmusik*. W: *Gastvorträge an der katholischen Kirchenmusik-Abteilung der Staatlichen Musikhochschule Stuttgart*. Stuttgart 1978 s. 15.

mentalny argument przemawiający na korzyść liturgicznej muzyki instrumentalnej?<sup>13</sup> Tego typu pytania muszą chyba pozostać bez odpowiedzi.

Wiele współczesnych prac zwraca uwagę na jeszcze jeden istotny moment nowotestamentalnej oceny muzyki. Nie opiera się on tym razem o jakąś konkretną wypowiedź autora natchnionego, lecz bierze pod uwagę osobliwy fenomen "muzyczności" tekstów zarówno Ewangelii jak i wielu Listów Apostolskich. Zwróciliśmy już uwagę, na upodobanie starotestamentalnej kerygmy do prezentowania się w formie wersetów o charakterze poetycko-muzycznym. Jeśli jednak wziąć pod uwagę znacznie mniejsze rozmiary Nowego Testamentu, to trzeba powiedzieć, że jeszcze bardziej obfituje on w teksty o charakterze muzycznym: doksologie, eulogie, hymny, kantyki, uroczyste dziękczynienia itp. Odnosi się wrażenie, jakby Apostołowie chcieli zaznaczyć, że chodzi tu o Słowo Boże pełni czasów, o Słowo ostateczne i nieodwołalne. Wymieńmy dla przykładu niektóre z muzycznych tekstów Nowego Testamentu: pieśń Maryi (Łk 1,46-55); pieśń Zachariasza (Łk 1,68-79); pieśń Symeona (Łk 2,29-32); osiem błogosławieństw z Kazania na górze (Mt 5,3-12); Jezusowa pochwała Ojca (Mt 11,25-27); dziękczynna i błagalna modlitwa wspólnoty chrześcijańskiej (Dz 4,24-30); *catena aurea* (Rz 8,28-30). Boża gwarancja nadziei zbawienia (Rz 8,31-39), pochwała nieprzeniknionej Mądrości Bożej (Rz 11,33-36); hymn o Miłości (1 Kor 13); prośba Apostoła o umocnienie we wierze (Ef 1,14-21); pieśń o zmartwychwstaniu (Ef 5,14); pieśń o kenozie Chrystusa (Fil 2,3-17); pieśń o godności Chrystusa (Kol 1,14-20), hymn o tajemnicy pobożności (1 Tm 3,16), hymn o współdzieleniu cierpień i zwycięstwa Chrystusa (2 Tm 2,11-13), o Objawieniu Łaski Bożej w świecie (Tyt 2,11-14), aklamacja "Axios" (Ap 5,9nn), oda Mojżesza (Ap 15,3) i inne. Współczesna egzegeza biblijna jest w zasadzie zgodna co do tego, że we wielu tego typu fragmentach Nowego Testamentu dopatrywać się wolno śpiewów albo przynajmniej muzycznych recytacji liturgicznych pierwszych gmin chrześcijańskich<sup>14</sup>. Niewątpliwie również ten fakt zachęca do rozważań na temat muzycznego wymiaru chrześcijańskiego orędzia. Czyż samo Pismo św. nie sugeruje bowiem, że Słowo Boże przepowiadać należy śpiewem?

<sup>13</sup> Tak chce Ch. Wetzell. Zob. Wetzell, j.w. *Die Träger* s. 272. Dla K. Bartha np. apokaliptyczne harfy reprezentują w niebiańskiej liturgii chwały głosy niemego kosmosu; por. *Kirchliche Dogmatik*. III. Zürich 1949 s. 552.

<sup>14</sup> Por. R. P. Martin. *Hymnus in the NT*. W: *The International Standard Bible Encyclopedia*. T. II. Red. G. W. Bromiley. Grand Rapids 1982 s. 788; H. Langkammer. *Hymny Chrystologiczne Nowego Testamentu*. Katowice 1976 s. 7.