



Muzyka w kontekście nauki o Kościele Augustyna z Hippony

Music in the context of Augustine of Hippo's teaching on the Church

Marek Malec^a ✉

^a Dr Marek Malec, <https://orcid.org/0000-0002-2316-1638>, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

✉ marekmaliec@op.pl

Abstrakt: W artykule opisano niektóre założenia Augustyna dotyczące muzyki kościelnej. Współcześnie szeroko badane i znane są jego myśli związane z muzyką zawarte w jego dziełach filozoficznych. W niniejszej pracy natomiast oparto się głównie na jego homiletycznych i okolicznych przemówieniach, w których Augustyn nauczał o Kościele. W swoich wypowiedziach Augustyn przedstawiał muzykę, jako zewnętrzny znak jedności i powszechności Kościoła, o które troszczono się w starożytnej wspólnotie. Muzyka wykonywana w czasie liturgii Kościoła stała się dobrym przykładem także dla polemiki z poganami i heretykami. W mniemaniu Augustyna muzyka dobrze wspiera także eschatologię, ponieważ obrazuje wydarzenia przyszłe, w których uwielbienie Boga przez muzykę nie będzie mieć końca. Zachowało się wiele przemyśleń Augustyna nawiązujących do Kościoła i muzyki, natomiast w pracy ograniczono się tylko do kilku ciekawszych przykładów. Wyniki przeprowadzonych analiz można zestawzić ze współczesną nauką Kościoła na temat muzyki sakralnej, w której podkreśla się chociażby aktywne uczestnictwo wiernych w liturgii, a także aktywność wewnętrzną – źródło tychże sugestii osadzone jest w starożytnym Kościele i przypominają te tezy, które między innymi zapisał w swoich dziełach i głosił święty Augustyn z Hippony.

Słowa kluczowe: alleluja, eschatologia, Kościół, muzyka sakralna, psalmy

Abstract: The article presents some of Augustine's assumptions about church music. Nowadays, his thoughts related to music contained in his philosophical works are widely known and studied. This paper, however, concentrates mainly on his homiletic speeches and speeches delivered on special occasions in which Augustine taught about the Church. In his speeches, Augustine portrayed music as an external sign of the unity and universality of the Church, which were taken care of in the ancient community. The music performed during the Church's liturgy also became a good example for polemics with pagans and heretics. In Augustine's opinion, music also supports eschatology well, as it pictures future events in which the worship of God through music will have no end. Many of Augustine's thoughts referring to the Church and music have been preserved, however the work is limited to only a few of the more interesting examples. The results of the analysis can be compared with the contemporary teaching of the Church on sacred music, which emphasizes, for example, the active participation of the faithful in the liturgy, as well as internal activity—the source of these suggestions is embedded in the ancient Church and reminds us of those theses, among others, recorded in his works and preached by Saint Augustine of Hippo.

Keywords: alleluia, eschatology, Church, sacred music, psalms

Wprowadzenie

Współcześnie niewielu autorów podejmuje się wyjaśnienia pastoralnego ujęcia problematyki muzycznej Augustyna z Hippony (354-430 n.e.). Dzieje się tak dlatego, ponieważ wysiłki intelektualne badaczy koncentrują się raczej wokół trudnego zagadnienia teorii muzyki zawartej w dziełach filozoficznych – wystarczy wspomnieć badanie Marii Bettetini, w którym autorka wymienia i streszcza siedemdziesiąt cztery artykuły powstałe w latach 1940-1990 poświęcone dziełu *De musica* (Bettetini, 1991). Wśród nielicznych autorów częściowo podejmujących zagadnienia symboliczne i teologiczne muzyki można wymienić niemiecką

badaczkę Jutte Günther, która wnika w istotę pieśni serca (Günther, 2019) oraz dwóch włoskich badaczy: Laurence Wuidar, która bada symbolikę instrumentów muzycznych zawartą w dziele *Enarrationes in Psalmos* (Wuidar, 2014) oraz Giuseppe Micunco, który zakłada, iż Augustyn w swoich wystąpieniach poruszał kwestie muzyczne zasadniczo w trzech aspektach: egzystencjalnym, zawodowym i duszpasterskim (Micunco, 2011).

W niniejszym artykule proponuje się zaprezentować kilka kwestii związanych z teologią muzyki odczytując homiletyczne nauczanie biskupa Augustyna w związku z jego myślą eklezjologiczną. Kwestia ta, jak

się zakłada, jest pominięta w przywołanych pracach. Zaproponowany natomiast schemat pomoże wniknąć w problematykę współczesnej muzyki liturgicznej.

1. Śpiew liturgiczny sposobem wyrażania się Kościoła

Biskup Augustyn niejednokrotnie swoje homilie rozpoczynał od przywołania fragmentu psalmu śpiewanego w czasie liturgii, a nawet poświęcał psalmom całe homilie, szczególnie widoczne to jest w zbiorze kazań dedykowanych Księdze Psalmów Starego Testamentu. W homiliach tych autor skupił się na wyjaśnieniu istoty modlitwy i wspólnego uwielbienia Boga. Psalmi natomiast śpiewane w czasie nabożeństw wyrażały charakter dziękczynny zgromadzenia liturgicznego, co niejednokrotnie stało się elementem teologicznego pouczenia. Nie umknęła autorowi również uwaga, że niektóre psalmy śpiewane były bardziej uroczyste i często (En. Ps. 41.1).

Szczególną cechą śpiewu Kościoła, którą chętnie podkreślał Augustyn w swoich przemówieniach była zgodność (*consona voce*), gdyż, jak uważał, wspólny śpiew wskazuje na jedność i podkreśla charakter wspólnoty (Sermo 153.1). Autor uważał, że muzyka zachowuje jedność serc między wierzącymi, którzy śpiewają – *una voce et uno corde* (Sermo 162C.1). Augustyn przekonany był o tym, że wspólny śpiew wpływa na wiarę pojedynczego człowieka (Ev. Io. Tr. 12.9). W końcu twierdził także, że śpiew wszystkich chrześcijan tworzy jeden wspólny głos (*unus cantat*) ponieważ w Kościele Chrystus także jest jeden (*unus Christus*) (En. Ps. 86.4).

Ważnym elementem nauczania Augustyna było zwrócenie uwagi na podział wiernych w czasie śpiewu psalmów w liturgii, co stanowiło właściwy punkt dla eklezyjalnych rozważań. Zwyczajem Kościoła w Hipponie był naprzemienny śpiew kantora oraz zgromadzenia liturgicznego i na tej podstawie Augustyn konkludował, że kantor śpiewa w imieniu wszystkich zebranych na liturgii, a odpowiedź zgromadzenia liturgicznego wykonywany jest w imieniu pojedynczego chrześcijanina (Ev. Io. Tr. 12.9). Według Augustyna w Kościele zatem dochodzi do wymiany wzajemności między członkami wspólnoty przez co zostaje zachowana jedność w Kościele.

Muzyczna praktyka wykonawcza Kościoła w Hipponie stała się punktem wyjścia dla pewnych teologicznych uogólnień. Augustyn głosił: „*cantat Ecclesia*” (Sermo 366.1), przez co rozumiał, że śpiew nie tylko dotyczy umownego zachowania w czasie liturgii, ale stał się sposobem wyrażania jedności Kościoła do tego stopnia, iż śpiew Augustyn uznał za równoważny ze słuchaniem czytań i przyjmowaniem Eucharystii (Sermo 57.7.7). Dlatego też psalmy wykonywane w Kościele z czasem stały się obrazem także chrześcijańskiego życia, zwłaszcza wybrzmiewa to w charakterystycznym i powtarzalnym zwrocie Augustyna skierowanym do społeczności chrześcijan w Hipponie: „*śpiewaj życiem*”. Według biskupa Hippony śpiew jest pochwałą Boga w Kościele, pośród świętych i wykonywany jest w radości (Sermo 34.1.6). Śpiew, który podejmuje Kościół, jest pieśnią chwały (En. Ps. 21(1).23), która wznoszona jest do Boga z uwielbieniem i radością w sercu (Ep 140.17.44). Zatem śpiew psalmów dobrze wyrażał tożsamość i życie Kościoła. Augustyn podkreśla, że to, co jest śpiewane w psalmie, powinno stać się częścią życia chrześcijańskiego. Księga Psalmów stała się etycznym podręcznikiem dla chrześcijan wskazującym moralność postępowania. W końcu poprzez śpiew chrześcijanie odróżniają się od pogan (Tr. con. pag. 1.).

W kolejnych założeniach biskupa Hippony śpiew Kościoła łączy się ze śpiewem Chrystusa, który jest Głową Kościoła. W teologicznej interpretacji Księgi Psalmów starożytny biskup zwrócił uwagę na te psalmy, które należą jedynie do Chrystusa, i które Dawid wyśpiewał w Jego imieniu stając się tym samym Jego typem. Pośród psalmów są również takie, które wyśpiewuje Kościół włączając się do śpiewu Chrystusa, który harmonizuje wspólnotę chrześcijan (De Tr. 4.3.6). Gdyby śpiewał tylko Chrystus, śpiew ten należałby do Niego, ale skoro śpiewa cały Kościół, śpiewa on w Chrystusie i cały staje się Chrystusem. Kościół łączy się z Chrystusem, kiedy śpiewa wiarą, nadzieją i miłością (En. Ps. 100.3). Przez swój śpiew Kościół włącza się do ofiary dokonanej przez Chrystusa na krzyżu. W tę ofiarę Kościół włącza się poprzez własną ofiarę uwielbienia (*sacrificium laudis*), którą chrześcijanie wyrażają poprzez modlitwę lub działanie, kiedy to język błogosławi Boga przez śpiew oraz znoszenie trudu własnego życia (En. Ps. 49.23).

Kościół śpiewając, nie tylko manifestuje swoją jedność, ale łączy się z Chrystusem, który daje nowe życie. To złączenie Kościoła z Chrystusem także wyjaśnione jest przez obraz muzyczny. Nowy człowiek w nauczaniu Augustyna posługuje się nową pieśnią, inną, niż ta, która była wykonywana w czasach Starego Testamentu (En. Ps. 39.13). Od starego człowieka pochodzą nie tylko pieśni stare, ale także pieśni złe (*cantica mala*) (En. Ps. 137.10). Chrystus sam uczynił swój głos śpiewem Kościoła (Epist. 140.6.15; De Tr. 4.3.6.). Kościół cały staje się jednym Chrystusem, jeśli łączy się ze swoją Głową-Chrystusem kiedy wykonuje psalmy i hymny (En. Ps. 100.3). Poprzez śpiew całego Ciała Chrystusa dokonuje się budowa nowej społeczności, domu Bożego. W mniemaniu Augustyna nowa pieśń także tworzy społeczność Kościoła (Sermo 116.7.7).

Śpiew nowej pieśni dotyczy spełniania nowego przykazania, tj. miłości Boga i bliźniego i jest to zadanie nie tylko pojedynczego człowieka, ale jest udzielone społeczności nowego człowieka, jakimi są chrześcijanie (Sermo 336.1). Nowy człowiek przeciwstawia się staremu człowiekowi dzięki posiadanej wierze (Cont. Faust. 24.1) oraz polega na posiadaniu w sobie Ciała i Krwi Chrystusa. Wyraża się to między innymi śpiewem nowej pieśni, która wskazuje na nowe życie (En. Ps. 39.13). Usta nowego człowieka śpiewają pieśń, a serce czyni to, o czym się śpiewa. Augustyn w swoich wypowiedziach posługuje się przykładem heretyków, którzy w mniemaniu biskupa Hippony krzyczą i śpiewają na głos, ale serce mają zamknięte. Są wśród nich również tacy, którzy mają usta zamknięte i nie śpiewają pochwały Boga (En. Ps. 119.9). Augustyn twierdził, iż to, co jest śpiewane w czasie liturgii ma swoje oddziaływanie na życie codzienne. Zasadniczo codzienne obyczaje są akompaniamentem tego, o czym śpiewa się na co dzień (En. Ps. 132.5).

Jedność między Chrystusem a chrześcijaninem wyjaśniona została także przy pomocy innych obrazów, na przykład instrumentu tympanonu. Rozciągnięta skóra na bębnie instrumentu przypomina Chrystusa zawieszzonego na krzyżu na Golgocie. Według Augustyna, alegoria bębna wskazuje na najwyższą miłość Chrystusa do człowieka. Kościół natomiast wykonuje grę na tympanonie i śpiewa ra-

zem z Chrystusem, co ma oznaczać dziewiczą radość Kościoła rozbrzmiewającą duchowymi pieniami (*spiritualiter sonorae*) (En. Ps. 67.35).

Pierwszeństwo w śpiewie wykonywanym przez Kościół ma serce człowieka, które jest źródłem modlitwy, bowiem z serca pochodzi wszelka pochwała Boga, która wychodzi na zewnątrz i jest słyszalna. Stąd też chrześcijańska pieśń ma najpierw ukierunkowanie wewnętrzne (*canticum intus*), które trudno jest rozpoznać na zewnątrz nie zachowując jedności w Kościele (Sermo 198.1). W końcu to sama miłość śpiewa nową pieśń (Sermo 33.1; En. Ps. 95.2.). Zachowanie chrześcijańskiej pieśni w sercu jest również gwarantem tego, że śpiew nigdy nie będzie przerwany, nawet, jeśli zewnętrznie milczy (En. Ps. 37.14.). Dlatego Augustyn uważa, że śpiew ten może być kontynuowany także poza liturgią, w akcie uwielbienia, poprzez chrześcijańskie życie. Pochwała Boga może dokonywać się nie tylko ustami, ale także poprzez uczynki, miłosierdzie, wdzięczność, umiarkowanie, skromność (Ep. Io. Tr. 8.1; En. Ps. 149.16.). Słyszalny śpiew natomiast jest kontynuacją i wyrażeniem śpiewu zachowanego w sercu.

Trzeba pamiętać, że śpiew chrześcijański ukierunkowany wewnętrznie wynika z pitagorejskich założeń autora. Z analizy fragmentów dzieł Augustyna wynika jednak, że śpiew mający swoje miejsce w sercu może być słyszalny i Augustyn przekonuje, że usta mają współbrzmieć z sercem (Epist. 48.3). Zasadniczo pouczenie Augustyna na temat języka, jako organu wykorzystywanego w muzyce prowadzi się w dwóch płaszczyznach. Z jednej strony Augustyn twierdzi, że język jest zgubny, szczególnie wtedy, gdy nie pozostaje w jedności z sercem, a z drugiej strony język jeśli współpracuje z sercem, może oddawać Bogu chwałę. Starożytny filozof wskazał wyraźnie, że język stał się narzędziem zbawienia – Jezus posłużył się tym, co śmiertelne, przemijającymi dźwiękami, aby poznać niebo i Słowo nieśmiertelne (En. Ps. 103(1).8). Augustyn posługuje się tu swoistym syllogizmem i stwierdza, że głoszenie prawdy nic nie znaczy, jeśli serce nie zgadza się z językiem (En. Ps. 57.23), zaś samo serce wręcz domaga się śpiewu warg (En. Ps. 48(2).10). Dlatego Augustyn nawołuje: „śpiewaj głosem, śpiewaj sercem” (*cantate vocibus, cantate cordibus*) (Sermo 34.3.)

We współczesnych badaniach nad myślą Augustyna podkreśla się internalizację śpiewu co wynika z filozoficznego podejścia do ówczesnej sztuki muzycznej. Dopełnieniem tej zarówno teologicznej, jak i filozoficznej myśli jest modlitwa Kościoła, który w Hipponie chętnie posługiwał się sztuką muzyczną, śpiewając psalmy lub w charakterze uwielbienia przez wykonywanie znanych jubilacji, czyli pieśni bez słów. Niewątpliwie usprawiedliwienie dla wspólnego śpiewu wykonywanego w Kościele wpływa także z nawrócenia Augustyna, gdyż sam podkreślał wpływ śpiewu na duszę, szczególnie zwracając uwagę na wykonywanie psalmów w Mediolanie w czasie nabożeństw prowadzonych przez świętego Ambrożego. Augustyn zachwycony jest śpiewem całego Kościoła i zastanawia się jaka jest relacja pomiędzy rozumem i uczuciem w kontekście słyszalnej muzyki (Conf. 10.33). Dlatego stwierdza ostatecznie, że śpiew daje pociechę (consolationis) i wzmacnia ducha (exhortationis) (Conf. 9.6.15). Nawrócenie Augustyna daje mu nowe spojrzenie na Kościół oraz estetykę muzyczną. Josef Ratzinger stwierdził, że po nawróceniu Augustyna nie interesowała powszechna, ahisteryczna prawda filozoficzna dostępna w przedmiotowym wymiarze, gdzie historycznemu objawieniu nadawał jedynie znaczenie formalne, gdyż po nawróceniu przyjął w pełni objawienie zawarte w Piśmie Świętym, ale także poznawał tradycje Kościoła w Hipponie (Ratzinger, 2014). Wydaje się, że ujęcie to wpisuje się także w refleksję dotyczącą muzyki, która w czasach duszpasterzowania Augustyna w Hipponie przestała być interpretowana jedynie jako spekulacja, ale wykonywana w Kościele uzewnętrzniała zamiary serca i przyczyniała się, zgodnie ze słowami Dziejów Apostolskich, aby chrześcijanie byli jednego serca i jednego ducha (por. Dz 4, 32).

2. Jedność, powszechność, świętość Kościoła

Obrazy muzyczne Augustyna osadzają się na kilku założeniach tożsamościowych Kościoła, do których można zaliczyć między innymi: jedność, powszechność i świętość. Okazuje się, że wszystkie trzy rysy

teologiczne związane są w jakiejś mierze z nauczaniem o muzyce, co każe przypuszczać, że Kościół wyraża się poprzez muzykę, która posiada naturę eklezjalną.

Pouczenie o jedności stanowi główny wątek nauczania Augustyna. Augustyn twierdzi, że jedynie Kościół Katolicki może śpiewać autentyczną pieśń miłości (nową pieśń). Z tej pieśni wykluczeni są ci, którzy nie zachowują jedności z Kościołem. Celem jedności Kościoła jest bowiem pojednanie z Bogiem i człowiekiem co dokonuje się tymi samymi widzialnymi znakami, na przykład wspólnym śpiewem wiernych. Cały świat – jak mniema Augustyn – śpiewa tę samą pieśń Bogu w zgodzie i jedności. Augustyn posługuje się wymownym przykładem, uważa, że również donatyści śpiewają psalmy w czasie swoich nabożeństw, a jednak nie posiadają tej samej miłości (caritas), gdyż są oderwani od Kościoła Katolickiego, stąd ich śpiew nie jest ani godny ani autentyczny. Wprawdzie katolicy i heretycy wypowiadają te same słowa, śpiewają ten sam tekst psalmów, a jednak jedni i drudzy żyją w niezgodzie. Oznacza to, że śpiew donatystów jest głuchy (En. Ps. 95.11) i nie prezentuje trwałych wartości (En. Ps. 95.3). Zauważyć należy, że chrześcijańska estetyka muzyczna w tym miejscu nauczania nie została osadzona o wyraz artystyczny, ani nawet o sposób wykonania śpiewu, ale o kryteria wewnętrzne, w tym przypadku miłość i jedność Kościoła. Można zatem mniemać, że zachowany sens śpiewanego słowa ma pierwszeństwo przed estetyką zewnętrzną. Augustyn zasadę tę ujmuje w słowach: niezgodność w śpiewie prowadzi do dysharmonii serca (En. Ps. 95.11).

Wspólnotę jedności między Chrystusem i Kościołem wyjaśnił Augustyn także przez odwołanie się do biblijnego obrazu miłości Oblubieńca i oblubienicy. Obraz ten nosi w sobie znaczenie muzyczne. Zarówno Oblubieniec, jak i oblubienica śpiewają tę samą pieśń, a ich głosy współbrzmiały ze sobą. W tym porównaniu występuje także obraz teologiczny: skoro zaślubieni oboje są jednym ciałem, to także powinni tworzyć jeden głos (Epist. 140.6.18). W alegorii Augustyna pieśń weselna zawiera pochwałę Oblubieńca, natomiast tematem śpiewu oblubienicy jest radość i fakt, że Kościół za swojego Oblubieńca ma Chrystusa (En. Ps. 44.3). Augustyn w swoim porównaniu idzie jeszcze dalej i zmienia sens alegoryczny w dosłowny, gdyż

doszukuje się również gatunku muzycznego, który godny byłby opiewać taką miłosną relację. Starożytny autor pisze zatem o weselnej pieśni używając starożytnych terminów technicznych *carmen nuptiale* oraz *epitalamium* nawiązując do zaślubin (Malec, 2023).

Pouczenie na temat powszechności Kościoła wyrażone zostało w przekonaniu, że cały świat wyśpiewuje tę samą pieśń, dlatego wszyscy chrześcijanie powinni włączyć się do wspólnego śpiewu Alleluja, który zwyczajowo był wykonywany w Hipponie w okresie Wielkanocnym. Kto natomiast nie śpiewa wspólnie z Kościołem, ten bluźni przeciwko Bogu. Naturalnym przedłużeniem śpiewu powinno być spełnianie dobrych uczynków (En. Ps. 149.2). Ci bowiem, którzy nie śpiewają w zjednoczeniu z Kościołem powszechnym, tj. śpiewają w oderwaniu od Kościoła są wrogami miłości, której pełnia zawarta jest w dziesięciu strunach psalterium symbolizującej dziesięć przykazań Bożych (Sermo 33.5). Śpiew Kościoła rozbrzmiewa na całym świecie (*omnis terra*), choć u Augustyna wyrażenie to odnosi się do Kościoła rozsianego po całym świecie. Udział w śpiewie nowej pieśni mają wszyscy chrześcijanie na całej ziemi (Contr. Pet. 2.47.110.). Zatem nowej pieśni nie śpiewa się w pojedynkę, ale w Kościele, kiedy chrześcijanin dołącza swój głos do głosu całej społeczności (En. Ps. 66.6). Kościół śpiewa pieśń jedności poprzez wspólną modlitwę, zachowując w sercu radość i uwielbienie (Epist. 140.17.44).

O tym, że muzyka jest święta Augustyn wyraził w słowach: *sancta musica* (En. Ps. 143.18; Conf. IV. 15.), choć przyznać należy, że wyrażenie to występuje dość rzadko. Natomiast należy zauważyć, że Augustyn poszukiwał granicę między tym co świeckie, a tym co święte, co współcześnie przybiera postać formuły *sacrum-profanum*. Muzyka wykonywana w Kościele i przez Kościół jest różna od tej, którą słyszy się w teatrach czy niemoralnych biesiadach. Po pierwsze Augustyn stwierdził, że śpiew powinien być zaczerpnięty z Pisma Świętego o czym można się dowiedzieć z historycznego kontekstu, gdyż w czasach Augustyna w czasie liturgii zwyczajowo wykonywano psalmy. Po drugie z zachowanych mów Augustyna wynika, że ówczesnie funkcjonujący teatr związany był z niemoralnym zachowaniem aktorów oraz bezczeszczeniem dni świątecznych (Ep. Io. Tr. 4.4).

Trzecim powodem oddzielenia się muzyki Kościoła od muzyki świeckiej było szerokie zastosowanie sztuki muzycznej w kultach pogańskich, gdzie muzyka przyczyniała się nawet do cielesnych rozkoszy negatywnie ocenianych przez biskupa Hippony (Sermo 279.13).

Kolejnym elementem związanym z poszukiwaniem *sacrum* dla muzyki Kościoła było rozbudowanie teologii muzyki i ustalenie osobnej autonomicznej chrześcijańskiej estetyki muzycznej. Augustyn przekonany był o tym, że muzyka sakralna powinna komunikować i wyjaśniać prawdy wiary oraz obrazować rzeczy przyszłe. Augustyn tłumaczył, że muzyka nie może być przywiązana do piękna niższego rzędu, czyli tego słyszalnego i widzialnego (Grzeškowiak, 2014), ale źródło muzyki Kościoła należy upatrywać w Słowie Bożym oraz w ludzkim sercu, które jest podmiotem pełnego poznania Boga. O doskonałości muzyki świadczy również jej powiązanie z liturgią oraz zgromadzeniem liturgicznym, które gotowe jest do oddawania Bogu chwały we wspólnocie wraz z Chrystusem-Głową. Muzyka powinna zawierać treści pozytywne, a jej tematem powinno być uwielbienie Boga w nadziei (*in spe*). Ważną cechą muzyki sakralnej była dla Augustyna również rozumność śpiewu, co sprzeciwia się pobudzaniu wyłącznie emocjonalnej i afektywnej percepcji (En. Ps. 98.5). Rozumność śpiewu wyznaczona zostaje przez Augustyna poleceniem skierowanym do chrześcijan, aby śpiewali oni w prawdzie (*in veritate cantare*) (En. Ps. 123.3), co naturalnie u Augustyna oznacza odwrócenie się od praktyki wykonywania mitologicznych śpiewów dedykowanych bóstwom wymyślonym przez człowieka.

Pewnym dopełnieniem powyższych cech muzyki jest przekonanie Augustyna o tym, że śpiew powinien być pobożny (*divino cantico*) (Contr. Jul. 4.14.66; por. Conf. 10.49-50), co wskazuje na przeznaczenie oraz godność sztuki wykonywanej w Kościele. Muzyka dla Augustyna staje się narzędziem do poszukiwania samego Boga przez piękno i oznacza to, że chrześcijanie nie powinni zatrzymywać się jedynie na elementach formalnych muzyki, takich, jak na przykład stopy metryczne stosowane jeszcze w czasach Augustyna. Muzyka Kościoła nie może prowadzić jedynie do doskonałości estetycznej, gdyż, jak już powiedziano, źródłem dla estetyki tejże muzyki

było zwrócenie się do Słowa Bożego i duszy. Jednocześnie z muzyką Kościoła związane było opiewanie przymiotów Bożych. W jednym ze swoich kazań Augustyn stwierdził, że tematyką śpiewu powinien być sam majestat Boga i jego przymioty: wszechmoc, niezmierność, wieczność, miłość czy fakt, że jest on Stworzycielem świata i Zbawicielem w swoim Synu Jezusie Chrystusie (Sermo 33.2).

Muzyka zatem w tekstach biskupa Hippony jest święta z powodu swojej autonomii i niezależności od muzyki powszechnie wykonywanej. Trzeba nadmienić, że w jednym ze swoich tekstów polemicznych Augustyn zwrócił się do pelagiańskiego biskupa Juliana, że powinien on znać muzykę kościelną (*ecclesiastica musica*) (Contr. Iul. 5.5.23) co świadczy o rozwiniętych wyrażeniach technicznych określających śpiew Kościoła oraz potwierdza niezależność i autonomię kościelnej sztuki.

3. Śpiew nadziei eschatologicznej

Starożytny autor wprowadza dwa podstawowe horyzonty znaczeniowe śpiewu Kościoła. Pierwszy wyrażony jest słowem *in re*, tj. w rzeczywistości, a drugi słowem *in spe*, tj. w nadziei (Sermo 255.5.5). Podział ten wynika ze złożoności Kościoła widzialnego i niewidzialnego i oznacza to, że śpiew Kościoła rozbudzany w rzeczywistości ziemskiej będzie kontynuowany w niebie. Dlatego właściwym momentem do wyjaśnienia tych kwestii stał się w Hipponie liturgiczny okres Wielkanocny. W zasadzie cały okres liturgiczny Kościoła w Hipponie dzielił się na dwie podstawowe części: przygotowanie do zmartwychwstania i czas po zmartwychwstaniu. Śpiew stanowił istotną część celebracji wielkanocnej. Poza tym, że pieśni w tym okresie wyrażały nadzieję i radość, to Augustyn twierdził jeszcze, że muzyka przygotowuje chrześcijan do śpiewu, który będzie trwał bez końca w niebie (En. Ps. 137.7.). Czas zmartwychwstania jest również nadzieją dla Kościoła, który wykonując śpiew zmartwychwstania sam odmładza się ciągle przechodząc ze *starej pieśni* wykonywanej w Starym Testamencie do *nowej pieśni* wykonywanej przez *nowego człowieka* odrodzonego przez wydarzenie zmartwychwstania (Wuidar, 2014).

W temat muzyki wpisuje się również prawda o pielgrzymowaniu Kościoła. Śpiew towarzyszy chrześcijanom w drodze do nieba poprzez rozbudzenie w sobie nadziei na wieczność. Sam śpiew zatem nie zaspokaja chrześcijan, jak to bywało w kultach pogańskich, gdzie zadaniem muzyki było wyzwolenie uczuć, przez co doprowadzała do niemoralnego zachowania. Śpiew natomiast chrześcijan towarzyszył w pielgrzymce do nieba (En. Ps. 66.6).

Nadzieję na wieczność, którą posiada Kościół wyjaśnia Augustyn najczęściej poprzez śpiew alleluja. W zasadzie śpiew ten również ma w tekstach Augustyna dwa odniesienia: śpiew ten jest bowiem wykonywany przez aniołów w niebie przed Bogiem oraz na ziemi przez Kościół. Dlatego poprzez ten śpiew chrześcijanie wyznaczają sobie drogę do Królestwa niebieskiego (Günther, 2019). Śpiew alleluja wskazuje także na radość Kościoła, który poprzez ten zewnętrzny wyraz przygotowuje się do wiecznego pokoju i radości, gdzie bez końca będzie wykonywany śpiew uwielbienia (Sermo 252.9). Również sposób wykonania psalmów stał się dla Augustyna okazją do teologicznego wyjaśnienia. Śpiew bowiem wykonywano w sposób melizmatyczny, co dla niektórych chrześcijan wydawało się zbyt długie i nużące. Augustyn pouczał wiernych, że śpiew w niebie nie będzie mieć końca, ale także nie będzie się nikomu nudził, gdyż będzie wykonywany doskonale (Ep. Io. Tr. 10.6; En. Ps. 83.8).

Przekonanie o anielskim wykonywaniu śpiewu Augustyn czerpał głównie z filozoficznej wiedzy oraz pitagorejskiego podejścia do muzyki, w którym człowiek zostaje włączony do harmonii wszechświata, w której dokonuje się wieczna muzyka. Augustyn przekonany był o tym, że muzyka, którą werbalizuje Kościół, dokonuje się najpierw w niebie i w niej ma swoje źródło. Przez śpiew Kościoła Augustyn tłumaczył obcowanie świętych oraz wyjaśniał wzajemną zależność pomiędzy ziemską i niebieską rzeczywistością. To przede wszystkim Bóg Ojciec jest tym, który pierwszy śpiewa we wszechświecie, jak to wynika ze spójnego projektu Augustyna dotyczącego teologii muzyki. Augustyn twierdził, że cały Wszechświat jest psalmem wyśpiewywanym przez Boga (Epist. 166.13). Bóg śpiewa, a muzyka przyciąga do siebie ludzkie dusze. Natomiast w historię człowieka wpisana jest

postać Chrystusa-Logosu, który także rozbrzmiewa przez ciszę i w pieśniach i przemawiają do człowieka (Wuidar, 2014).

4. Perspektywa dla współczesnej muzyki sakralnej

W pismach świętego Augustyna można dostrzec podstawę nauczania Soboru Watykańskiego II, który zauważył, że śpiew, jako związany ze słowami, jest integralną częścią uroczystej liturgii (KL 112). Augustyn rozwija ten wątek, gdy rozważa śpiew Kościoła w typowych gatunkach zaczerpniętych z Biblii, jak psalmy, hymny czy śpiew alleluja. W niniejszym artykule natomiast skupiono się na ukazaniu eklezjalnej natury muzyki chrześcijańskiej, co wzbogaca omawianą problematykę relacji do słowa o ukazanie jej w zjednoczeniu Kościoła z Chrystusem-Głową, który jednocześnie jest odwiecznym Słowem Ojca.

Istotnym rysem nauczania Augustyna jest ukazanie Kościoła modlącego się wspólnie, a więc chrześcijan aktywnie uczestniczących w liturgii. Ta aktywność nie jest jedynie zewnętrznym wyrazem przypadkowych ludzi zgromadzonych w jednym miejscu i czasie, ale skoro modlitwa ta wypływa z serca człowieka, jest przemyślana i dokonuje się w sposób świadomy. Współczesne pouczenie na temat modlitwy serca można odnaleźć w postulatach instrukcji *Musicam Sacram*, w której podkreśla się aktywność uczestnictwa wiernych w sposób zewnętrzny i wewnętrzny (MS 15). Natomiast przedstawiony dualizm zasadniczo zapoczątkowany w czasach Platona dziś przyjmuje kształt dwójakiego kierunku podejścia do muzyki sakralnej: spirytualizm – który ma wspomagać uduchowienie człowieka w czasie modlitwy oraz nurt inkarnacjonistyczny – będący przedłużeniem Wcielenia (Karpowicz, 2021). Zadaniem muzyki jest nie tylko zbliżenie do Boga, ale także ukazanie pełni człowieczeństwa (Stankiewicz, 2014).

Rozwinięciem teologicznym dla muzyki sakralnej jest także ukazanie oblicza *sacrum* tejże muzyki, a więc rozbudowanie teologii nowej pieśni śpiewanej przez przyjęcie wydarzeń krzyża oraz udziału w zmartwychwstaniu. Nowy człowiek śpiewa inną, nieznaną obcym nową pieśń, wraz z Chrystusem,

który umierając na krzyżu zharmonizował się z nowym człowiekiem oraz został pogrzebany po to, aby razem z nim zmartwychwstać do nowego życia (Rz 6, 4). Ten udział w wydarzeniach zbawczych dobrze obrazuje muzyka, którą chrześcijanin wykonuje, aby zjednoczyć się z Chrystusem. Rysem wyraźnie wpływającym z nauczania Augustyna na temat muzyki jest zjednoczenie Chrystusa i Kościoła podczas śpiewu. Także we współczesnym nauczaniu podkreśla się, że Chrystus jest obecny w Kościele zawsze wtedy, gdy ten modli się i śpiewa psalmy (KL 7).

Wyraźnym powrotem do nauczania Augustyna jest ukazanie muzyki sakralnej jako świętej przez papieża Piusa X w swoim motu proprio o muzyce. W niniejszym dokumencie papież zalecał, żeby muzyka sakralna była oderwana od wszystkich elementów świeckich oraz teatralnych (Pius X 2002). Prawda ta została niejako wskrzeszona także w nauczaniu innych współczesnych papieży, a jednak swoimi korzeniami sięga nauczania świętego Augustyna, który dokładnie z tym samym problemem słuchania i wykonywania muzyki teatralnej mierzył się w swoim miejscu duszpasterzowania w Afryce.

Ostatnim elementem porównawczym dla współczesnej muzyki sakralnej omawianym w niniejszym artykule jest nauka o rzeczach przyszłych. Temat ten wykorzystał Augustyn szczególnie w swoich kazaniach i mowach. Taki kierunek rozumienia muzyki obrała także współczesna instrukcja *Musicam Sacram*, w której zapisano, że sztuka muzyczna wykonywana w Kościele jest zapowiedzią i obrazem tego, co dokonuje się w Jeruzalem (*Musicam Sacram* 5).

Teksty źródłowe

Dzieła Augustyna w języku łacińskim dostępne są pod adresem internetowym: www.augustinus.it

Skróty zastosowane w tekście

Ev. Io. Tr. – In Iohannis Evangelium tractatus centum viginti quatuor

En. Ps. – Enarrationes in Psalmos

Tr. con. pag. – Tractatus contra paganos (Sermo 198augm.)

De Tr. – De Trinitate

Epist. – Epistolae

Contr. Faust. – Contra Faustinum Manichaeum

Conf. – Confessiones

Contr. Pet. – Contra Litteras Petilianii

Ep. Io. Tr. – In epistolam Iohannis ad Parthos

Contr. Iul. – Contra Iulianum

Bibliografia

- Bettetini, M. (1991). Stato della questione e bibliografia ragionata sul dialogo „De musica” di sant’Agostino (1940-1990). *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica*, 83(3), 430-469.
- Miśkiewicz, G. (2014). *Grecki etos muzyczny i jego wpływ na kształtowanie się koncepcji śpiewu Kościoła w pierwszych wiekach chrześcijaństwa*. Lublin: Polihymnia.
- Günther, J. (2019). *Musik als Argument spätantiker Kirchenväter. Untersuchungen zu Laktanz, Euseb, Chrysostomos und Augustinus*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Karpowicz-Zbińkowska, A. (2021). *Rozbite zwierciadło. O muzyce w czasach ponowoczesnych*. Kraków: Wydawnictwo Benedyktynów.
- Malec, M. (2023). *Muzyka w liturgii sakramentu małżeństwa. Teoria, praktyka i perspektywa*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akapit.
- Micunco, G. (2011). *Canto chi ama. La musica e il canto in sant’Agostino*. Madugno: Stilo Editrice.
- Pius X, (2002). *Motu proprio papieża Piusa X o muzyce i śpiewie kościelnym*. Warszawa: Wydawnictwo Tradycji Katolickiej.
- Ratzinger, J. (2014). *Lud i Dom Boży w nauce św. Augustyna o Kościele*. (W:) K. Gózdź, M. Górecka (red.), *Opera Omnia Josepha Ratzingera*, t. 1. Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Sobór Watykański II, (2002). *Konstytucje, dekryty, deklaracje*. Poznań: Wydawnictwo Pallottinum.
- Stankiewicz, D. (2014). *Musica sacra w służbie personae sanctae*. (W:) J. Bramorski (red.), *Muzyka sakralna wobec współczesnych wyzwań kulturowych*, 32-48. Gdańsk: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku.
- Święta Kongregacja Obrzędów, (2011). *Instrukcja o muzyce w świętej liturgii Musicam Sacram*. (W:) A. Filaber (red.), *Prawodawstwo muzyki kościelnej*, 43-59. Warszawa: Wydawnictwo Archidiecezji Warszawskiej : Centrum Duszpasterstwa Archidiecezji Warszawskiej.
- Wuidar, L. (2014). *La simbologia musicale nei Commenti ai salmi di Agostino*. Milano: Mimesis.