

Nowak, Andrzej T.

Psalmody jako archetyp europejskiej kultury muzycznej

Kwartalnik Historii Nauki i Techniki 54/3-4, 255-273

2009

Artykuł umieszczony jest w kolekcji cyfrowej Bazhum, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych tworzonej przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego.

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie ze środków specjalnych MNiSW dzięki Wydziałowi Historycznemu Uniwersytetu Warszawskiego.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



Andrzej T. Nowak

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina
w Warszawie

PSALMODIA JAKO ARCHETYP EUROPEJSKIEJ KULTURY MUYZCZNEJ*

W roku 1934 Carl Gustav Jung użył w swej rozprawie *Archetypy i symbole* następującego określenia: „Podstawowe zasady (*archetypoi*) nieświadomości są nie do opisania przez wzgląd na bogactwo ich odniesień, chociaż same w sobie są rozpoznawalne.” Jak widać, Jung dostrzegał złożoność zjawisk, dzięki którym ogląd rzeczywistości jest w jakimś stopniu możliwy do zwerbalizowania, a co za tym idzie, do opisu i dokonania racjonalnej analizy. Jednak sytuowanie archetypu, li tylko, w sferze nieświadomości wywoływało niedającą się przezwyciężyć sprzeczność logiczną pomiędzy analizą archetypu jako fenomenu i analizą jego form przejawiania się. Myśl Junga, poza odesłaniem do sfery podświadomości, sprowadzała tego rodzaju dyskurs do pojęć z gatunku pozaczasowości, odnosiła ją niejako do metafizyki, mitycznej transcendencji, relacji z bóstwem, a więc ściśle korelując go ze sferą określaną jako *sacrum*. Koncepcja Junga stawała się w tym ujęciu rozwinięciem platońskich rozważań nad „ideą”, kantowskiej teorii o „sądach *a priori*” czy schopenhauerowskich „prototypów”. Jednak, wyraz archetypowy ma także świadome działanie i interakcje, obejmujące zbiorowe i indywidualne wyobrażenia, zachowania, nastawienia itp., słowem to, co prowadzi do konkretnych działań w realnym świecie. Zachowania archetypalne najpełniej objawiają się w sytuacjach ekstremalnych, momentach

* Referat wygłoszony 18 czerwca 2008 r. na Uniwersytecie Warszawskim podczas Pierwszego Warszawskiego Kongresu Judaistycznego.

kryzysowych bądź przełomowych, przejawiając się zwłaszcza w sferze symboliki i procesach kulturowego utożsamiania się z nią¹.

Archetypy powtarzają się w rozmaitych kulturach, w rozmaity sposób warunkowane społecznie. Z oczywistych względów, najłatwiej analizować zjawiska noszące znamiona archetypalne w kulturze europejskiej, najbliższej nam i najpełniej zbadanej, o złożonej, wielopokoleniowej tradycji. Współczesny niemiecki myśliciel, osiadły w Izraelu, Erich Neumann, rozumiał archetypy jako coś, co powraca w każdym pokoleniu, nabiera jego historii i rozszerza jego świadomość, samo ulegając również rozszerzeniu. W ujęciu, reprezentowanym przez Neumanna, widać więc znaczenie powtarzalności archetypu, jego ukonkretnienie w czasie, wpływ nawarstwień kulturowych, rozszerzających pole znaczeniowe i zapewniające ponadczasowość trwania. Odwoływanie się do sfery archetypów uważa Neumann za konstytutywną cechę antropologii kulturowej, umożliwiającą dokonywanie społeczno-historycznej analizy zjawisk i procesów zachodzących w kulturze. Takie rozumienie archetypu staje się szczególnie przydatne, gdy podejmujemy próbę oceny dorobku kultury muzycznej, występującego w danym kręgu cywilizacyjnym, nie dysponując przy tym pełną gamą źródeł, pochodzących z danej epoki historycznej. Przykładem tego może być ocena stanu kultury muzycznej u schyłku starożytności, gdy na zrębach greckorzymskiego Antyku formowały się pierwociny cywilizacji europejskiej. Dysponujemy tu całym szeregiem źródeł literackich, pochodzących z tego okresu, natomiast – poza nielicznymi wyjątkami – nie posiadamy niemal żadnych przykładów muzycznych. Jak więc podejść do tego zagadnienia, które stanowi tytułową myśl niniejszego opracowania? Jak podejść do fenomenu kształtowania się europejskiej tradycji muzycznej, czy szerzej, jej kultury muzycznej, tak przecież specyficznej w dorobku cywilizacyjnym?²

Zacznijmy od wyjaśnienia samego pojęcia „kultury muzycznej”. Będziemy go tu rozumieć jako całokształt społecznie wytworzonych i akceptowanych w powszechnym obiegu kulturowym dóbr materialnych i duchowych, mających związek z przekazem muzycznym lub, ściślej, sferą ludzkiej działalności, powszechnie uznaną za „muzykę”. Co do pojęcia „psalmodii” i jego rozumienia ograniczymy się tu jedynie do podania jej najbardziej rozpowszechnionych definicji. W świecie hellenistycznym określenie *psalmodia* (złączenie słów *psalmos* i *aidein*) oznaczało śpiew, wykonywany przy akompaniamencie instrumentu strunowego, najczęściej harfy. Nie odnoszono tego pojęcia do konkretnego zasobu literacko-muzycznego, lecz rozumiano w znaczeniu ogólnym, bardziej jako rodzaj praktyki muzycznej. W świecie wyznawców judaizmu funkcjonowało – obok potocznej nazwy greckiej – określenie *mizmor*, rozumiane jako „modlitwa”, „modlitewna pieśń”, choć cały zasób psalmiczny oznaczano tam mianem *sefer tehilim*, co można tłumaczyć zarówno jako „księga pochwał” jak i „księga miłości”³.

Określenie „psalmodia” funkcjonuje współcześnie w trzech znaczeniach: jako samo recytowanie konkretnego tekstu, pochodzącego z zasobu psalmicznego; jako kompozycja przeznaczona do melorecytacji albo też przeznaczona do użycia w liturgii; jako jedna z form modlitwy. Słowem „psalmodia” określa się także cały zbiór psalmów, zawarty w pismach biblijnych oraz formy i sposoby jego realizacji. Z kolei słowo występujące w języku polskim określenie „psalterz” (od greckiego *psalterion*) oznacza zbiór pieśni religijnych, przeznaczonych do śpiewania z towarzyszeniem instrumentu. Z punktu widzenia naszych dywagacji, to określenie wydaje się najmniej przydatne; stąd pozostajemy przy analizie pojęcia i znaczenia psalmodii. Rozważając jej znaczenie dla ukształtowania się kultury muzycznej kręgu europejskiego i traktując ją jako fenomen o cechach archetypicznych, musimy mieć również na względzie zastosowanie trzech istotnych kryteriów: względnej identyczności zróżnicowanych w czasie sytuacji społeczno-kulturowych; wspólnego zakorzenienia kulturowego określonych pojęć, uczuć i nastawień estetycznych; oraz podobną formę literacko-muzyczną, którą cechuje określony styl i konkretna struktura⁴.

W naszych rozważaniach skupimy się zasadniczo na zasobie utworów literacko-muzycznych, wywodzącym się z tradycji żydowskiej i zamieszczonym w starotestamentowej *Księdze Psalmów*. Ich dzieje, jak zresztą większości pism biblijnych są złożone. Znany nam zbiór 150 psalmów powstawał przez dość długi, parowiekowy okres czasu, stąd nie może być on dziełem jednego autora. Nawet ich najwcześniejsza część, określana jako psalmy Dawida, odwołuje się bardziej do zmitologizowanej historii niż do tradycyjnie przyjętej jako ich autora postaci historycznego władcy starożytnego Izraela. Przyjmuje się, iż większość utworów, noszących miano psalmów, ma rodowód pieśni liturgicznej, choć nie wszystkie psalmy zawdzięczają swoje istnienie kultowi. Jednak w toku skomplikowanych dziejów dawnego Izraela nawet te z nich, które miały swój indywidualny, pozakulturowy rodowód, stały się częścią aktu liturgicznego, spełnianego skrupulatnie przez Żydów, zarówno żyjących na terenach palestyńskich, jak i pozostających w rozproszeniu (diasporze)⁵.

Śpiew i muzyka stanowiły w kultach starożytnego Bliskiego Wschodu zawsze niezwykle istotne składniki sprawowania liturgii; muzyka, zwłaszcza ze względu na swoje piękno, miała wpływać na bóstwa i duchy, uszlachetniać dusze wyznawców, a nawet – dzięki swej szczególnej mocy – odpędzać demony. W judaizmie, czynnik piękna jako kategorii estetycznej schodził wprawdzie na dalszy plan, lecz oddziaływanie muzyki i związanego z nią słowa miało podkreślać chwałę Najwyższego. Psalmi były osadzone właśnie w tej, specyficznej dla Izraela, aurze bezwarunkowego uwielbienia Boga. Muzyka i śpiew liturgiczny, obecne na codzień w kulcie żydowskim, mają więc charakter znaku eschatologicznego; psalmy stanowią podstawowy zasób modlitewnych pieśni ludu Izraela, uważającego się za naród wybrany przez Stwórcę. Warto podkreślić, iż choć utwory te nie były jedynymi tekstami, śpiewanymi zarówno

w Świątyni jak i w synagogach, to stanowiły najważniejszy element liturgii judaizmu. Czy utwory te posiadały konkretny kształt muzyczny, czy też stanowiły wynik twórczej improwizacji kantora, prowadzącego nabożeństwo, trudno dziś dociec. Najwcześniejsze zapisy muzyczne, tzw. masoreckie, pochodzą dopiero z połowy I tysiąclecia n.e. i nie mogą – osobno – być przedmiotem analizy formalnej⁶.

Pewnych wskazówek dotyczących sposobu wykonywania może dostarczyć wiedza o specyficznych właściwościach hebrajskiej poezji, której kanony nie uległy zmianie od czasów starożytnych. Ważną rolę odgrywa też wymagana skrupulatnie wierność tradycji wykonawczej żydowskiego śpiewu psalmicznego, przestrzegana od czasów starożytnych po współczesność. Poezja hebrajska nie posługuje się ani rymem, ani regularną strukturą metryczną (jak klasyczna poezja grecka), w tekstach poetyckich nie ma zapisu samogłosek, a tym bardziej czasu ich trwania – elementów tak istotnych dla prozodii antycznych tekstów świata, objętego wpływem kultury hellenistycznej. Poezją hebrajską rządzą reguły kształtowania struktur akcentacyjnych oraz semantyki tekstu – sylab mocniejszych i słabszych, wznoszących się intonacyjnie, zachowujących poziom dynamiczny lub opadających, uwzględniających znaczenie słów-kluczy, takich jak Bóg, Najwyższy, Pan i tym podobnych określeń Stwórcy lub działań przezeń podejmowanych. Tak więc struktura muzyczna psalmów miała zawsze charakter logogeniczny, w pełni uzależniony od konkretnej struktury tekstowej, traktowanej jako przekaz o stygmatach, wywodzących się ze sfery *sacrum*. Co więcej, schemat melodyczny musiał dostosowywać się do nierównej długości wersów tekstu literackiego, będącego natchnionym zapisem Słowa Bożego. Z tego względu melodie składały się raczej z krótkich motywów muzycznych, sięgających zwykle do połowy długości wersu. Do niezbędnego minimum zredukowano też strukturę interwałową melodii, posługując się zazwyczaj unisonem i innymi brzmieniami czystymi – interwałami kwarty i kwinty⁷.

Ten rodzaj muzyki kultowej przejęły niewątpliwie pierwsze gminy chrześcijańskie, rekrutujące swych członków przede wszystkim spośród nawróconych Żydów. Tradycje śpiewu psalmicznego wśród pierwszych chrześcijan potwierdza szereg świadectw, pochodzących zarówno z pism ewangelicznych, listów apostoelskich, piśmiennictwa pierwszych apologetów chrześcijańskich, jak też ze źródeł niezwiązanych z tymi kręgami (Józef Flawiusz, Pliniusz Młodszy i in.). Pozostaje otwartą kwestią, czy ze zasobu psalmicznego korzystano tak powszechnie, jak to bywało we wspólnotach judaistycznych; wspomniana wyżej literatura wczesnochrześcijańska nie poruszała w sposób otwarty tego tematu. Wiele jednak wskazuje, iż tożsamość zarówno praktyk kultowych, jak i życia codziennego była w owym czasie bardzo zbliżona we wspólnotach judaistycznych i judeochrześcijańskich. Inaczej mogło to wyglądać w gminach skupiających większość nawróconych pogan, a te – w miarę ekspansji nowej wiary

– szybko zdominowały liczebnie szeregi wyznawców Chrystusa. Wychowywani w duchu politeistycznej kultury hellenizmu, musieli stykać się ze zgoła odmiennymi wzorcami zachowań i, w przypadku przedstawicieli wykształconych na wzorcach klasycznej *paidei* warstw posiadających, wręcz innymi postawami oraz nastawieniami estetycznymi. W świecie zdominowanym przez cywilizację rzymską, rozwijającą się z kulturowej podbudowy hellenizmu, publiczne uroczystości i przedstawienia miały bardzo rozbudowaną oprawę muzyczną. Muzyków często zapraszano też na prywatne uroczystości, gdzie grą na instrumentach, śpiewem i tańcami zabawiali gości lub umilali życie domownikom. Przy wtórze muzyki odbywały się dysputy i wykłady filozofów, *symposiony* oraz uczty. Muzyka była także nieodłącznym elementem wszelkich przejawów aktywności militarnej, zarówno na stopie pokojowej, jak i w razie licznych wojen⁸.

Szczególne znaczenie posiadała muzyka służąca jako oprawa uroczystości religijnych, często o charakterze magiczno-misteryjnym. Pieśni i tańce obrzędowe i kultowe, wykonywane przez różnego rodzaju bractwa muzyczne w związku z tymi uroczystościami, były wyrazem próśb oraz modlitw, kierowanych do bóstw, w celu uzyskania ich przychylności, przebłagania, dziękczynienia, laudacji itp. Szczególnie zadomowione w późnym świecie rzymskim, orientalne misteria religijne przyniosły ze sobą nowe wzorce kulturowe pieśni, muzyki instrumentalnej, tańca i samego sposobu łączenia tych komponentów sztuki o nastawieniu wybitnie synkretycznym. Pieśni towarzyszyły Rzymianom nie tylko w czasie uroczystości *stricte* religijnych; oprawa muzyczna uroczystości o charakterze parareligijnym jak wesela czy pogrzeby była, według wielu świadectw, mocno rozbudowana, zwłaszcza gdy uświetniała ceremonie, w których uczestniczyły prominentne osoby. Oprócz tego świat ówczesnej muzyki obejmował też pieśni biesiadne, pieśni pracy, różnego rodzaju przyśpiewki (*fescenniny*) oraz cały szereg drobnych form wokalnych i wokalnie-instrumentalnych, wykonywanych przy najrozmaitszych okazjach lub, po prostu, spontanicznie. Pomimo oficjalnie deklarowanego obojętnego a nawet potępiającego stosunku do muzyki i muzyków, charakterystycznego dla zachowań klas wyższych społeczeństwa rzymskiego, naukę muzyki, śpiewu i prawidłowej wymowy traktowano jako jeden z ważniejszych elementów obywatelskiego wychowania młodego pokolenia. Muzyka, rozumiana jednak bardziej w sensie teoretyczno-filozoficznym niż praktycznym, była istotnym elementem wyższego stopnia edukacji, tzw. *quadrivium*. Traktowano ją jako swoiście pojmowany łącznik pomiędzy makro- i mikrokosmosem, spajający harmonię sfer niebieskich z porządkiem doczesnej rzeczywistości⁹.

Była to jednakże rzeczywistość, w której nie za bardzo mieścił się judeo-chrześcijański obraz Boga, Syna Bożego, zbawczych mocy Mesjasza, realizowanych w Trójcy Świętej oraz całej, jakże skomplikowanej dla politeistów, sfery dogmatyki wczesnego chrześcijaństwa. Z drugiej strony, dla wczesnochrześcijańskich myślicieli świat kultury hellenistycznej nie był czymś skrajnie odmiennym,

co należało bezwarunkowo potępiać. Realia cywilizacji rzymskiej, a raczej grecko-rzymskiej, były raczej czymś, co należało oswoić, dopasować do sfery wyobrażeń chrześcijanina, dla którego życie doczesne było tylko krótkim epizodem w drodze ku wieczności. Wskazywał już na to Apostoł Paweł, usiłując swą działalnością w środowiskach politeistycznych doprowadzić do formowania się chrześcijaństwa jako na wskroś nowego systemu ideowego o powszechnym zasięgu, nie ograniczonego, li tylko, do społeczności żydowskiej i jej tradycji. O roli psalmów (oraz „hymnów i innych pieśni”) wspominają niejednokrotnie Pawłowe pisma; co charakterystyczne, ów Apostoł zdaje się nie rozróżniać tych gatunków literacko-muzycznych. Podobne zjawisko obserwujemy u wczesnych apologetów chrześcijańskich, takich jak żyjący w II w. n.e. Justyn czy Tacjan; widoczne jest to także u autorów, związanych z gnostyckimi nurtami chrześcijaństwa¹⁰.

Klemens Aleksandryjski, zmarły przed 215 r. n.e., gruntownie wykształcony w zakresie filozofii i literatury greckiej, podjął jedną z pierwszych prób pogodzenia różnorodnego przekazu kulturowego, który niósł ze sobą politeistyczny czy wręcz pogański Antyk, z wymogami rodzącej się doktryny chrześcijańskiej, z gruntu ascetycznej, oraz jej stosunkiem do tego, co wchodziło w zakres klasycznych siedmiu sztuk wyzwolonych. U Klemensa, autora takich filozoficzno-dydaktycznych dzieł jak *Wychowawca (Paidagogos)* czy *Kobierce zapisków filozoficznych (Stromateis)*, nie znajdziemy jeszcze bezpośrednich odniesień do muzyki, przynajmniej w jej praktycznym znaczeniu. Autor zdaje się jednak dostrzegać korzyści płynące z wdrażania systemu klasycznej *paidei* – systemu, w którym muzyka odgrywała tak istotną rolę – dla godnego formowania się osobowości człowieka, przejawiającej się w jego społecznej aktywności. Klemens jawi się nam jako klasyczny humanista antyczny, który we wzorcach kulturowych, propagowanych ówczas, widzi dobre narzędzie, służące krzewieniu nowej wiary. Tak jak większość Ojców Kościoła, wzorujących się na nim, widzi w muzyce potężną moc, stanowiącą i odzwierciedlającą zasady harmonii pomiędzy elementami wszechświata¹¹.

Współczesny Klemensowi Tertulian (ok. 155–po 220 r.), pierwszy myśliciel chrześcijański, tworzący wyłącznie w języku łacińskim, był przedstawicielem nurtu, który usiłował wykazać ideową i intelektualną wyższość myśli chrystologicznej nad klasycznym dorobkiem Antyku. W koncepcjach tego autora próżno więc byłoby szukać prób godzenia obu tradycji. Z pism Tertuliana przebija wręcz niechęć do powielania wzorców kulturowych, funkcjonujących powszechnie w ówczesnym świecie śródziemnomorskim; w tym myśl tego autora przypomina fundamentalistyczne podejście do tej kwestii wspólnot esseńskich, co ciekawe, posługujących się własną psalmodią i hymnodją jako ważnymi elementami katechezy. Tertulian nie pisał o muzyce pochlebnie, przeciwnie, zwalczał ją zwłaszcza jako element publicznych widowisk, budzących szczególną

odrazę tego autora. Zalicza do nich zarówno igrzyska, jak i widowiska cyrkowe, teatralne, uroczystości związane z kultem bóstw itp. Daje on dobitny wyraz temu w traktacie *De spectaculis (O widowiskach)*¹².

Inaczej przedstawia się ta kwestia u młodszego o pokolenie Orygenes, zmarłego ok. 254 r. Orygenes był pisarzem niezwykle płodnym, autorem filozoficznych rozważań, obejmujących wszystkie księgi *Starego i Nowego Testamentu*. Dysponujemy zachowanym komentarzem do *Pieśni nad Pieśniami*, w której autor dokonuje wykładni tekstu księgi w duchu nauczania chrześcijańskiego; strona muzyczna jest tu właściwie pominięta, choć ze źródeł żydowskich wynika, iż tekst wszystkich ksiąg biblijnych był wykonywany melorecytacyjnie. Komentarz Orygenes do *Księgi Psalmów* nie zachował się, lecz częste powoływanie się nań św. Hieronima wskazuje na ważne dla rozwoju myśli chrześcijańskiej znaczenie egzegezy tekstu psalmów, dokonanej przez tego autora. Częste powoływanie się na fragmenty tekstów konkretnych utworów w komentarzach do innych ksiąg dowodzi wielkiego znaczenia, jakie Orygenes przypisywał psalmom jako jednemu z istotniejszych źródeł Objawienia. Tekst psalmiczny staje się w tym ujęciu prefiguracją dziejów zbawienia, metaforą losów chrześcijan, stanowiących nowy Naród Wybrany. Zmienia się również sam język wypowiedzi; Orygenes pisze w języku greckim, opierając się na tekście *Septuaginty*, tłumaczeniu tekstu *Starego Testamentu* na grecką *koine*, powszechnie używaną w świecie późnego antyku¹³.

U wczesnych Ojców Kościoła widać zachodzącą stopniowo zmianę nastawienia do tekstów biblijnej psalmodii; już wtedy nabiera ona cech archetypu literackiego, czy – szerzej – literacko-muzycznego. Oprócz zmiany nastawienia teologiczno-dogmatycznego, rozszerzającej znaczeniowo warstwę tekstową psalmów, ważne jest też nadanie nowego znaczenia warstwie muzycznej, ściśle powiązanej z kształtującą się chrześcijańską liturgią. „Chrześcijańska psalmodia ma swoje korzenie wyraźnie nie w praktyce żydowskiej, ale w ważnym dla niej od samego początku zwyczaju, polegającym na wprowadzeniu do chrześcijańskiej liturgii czytań, w ramach czytania Proroków, pewnych wycinków z *Księgi Psalmów* w odpowiadającej im literalnie specyfic, polegającej właśnie na śpiewaniu.”¹⁴

Również sam sposób wykonywania psalmów uległ, zwłaszcza w ciągu III i IV stulecia istotnym zmianom. Upowszechniły się dwa sposoby śpiewania psalmodii, rozwinięte najwcześniej w środowisku syryjsko-palestyńskim: antyfonalny i responsoryjny. W pierwszym z nich mamy do czynienia z naprzemiennym śpiewem chóru i całego zgromadzenia wiernych, drugi sposób zakłada śpiewanie przez kantora (solo) wybranych fragmentów psalmu i następującą po nich odpowiedź chóru z powtarzającym się, identycznym tekstem. Niezależnie od sposobu wykonywania psalmów, mają one wielkie znaczenie edukacyjno-wychowawcze, zwłaszcza jako narzędzia uwznioślenia religijnego. Św. Bazyli

Wielki, żyjący w latach 329–379 tak pisze w *Homilii o Psalmie I*: „Psalm daje spokój duszy, jest panem pokoju, łagodzi nieład i rozterkę myśli, albowiem uspokaja namiętności duszy i miarkuje jej rozpasanie.”¹⁵

Psalmodia staje się dominującym sposobem wyrażania uczuć religijnych w formie literacko-muzycznej; nawet wywodzące się z niej gatunki pokrewne, jak chrześcijański hymn czy pieśń, nie zawierają w sobie początkowo elementów różnicujących je w sposób istotny od wzorca psalmicznego. Wzorec ten ulega, z niewielkimi, lokalnymi modyfikacjami, upowszechnieniu we wszystkich środowiskach, w których znajdują się gminy chrześcijańskie. Co więcej, stały wzrost liczby wyznawców Chrystusa w świecie rzymskim powoduje proces rozprzestrzeniania się tej wiary, stopniowo traktowanej jako religii powszechnej. Już na przełomie III i IV stulecia liczny stan chrześcijan jest tak duży, iż – po krótkim okresie gwałtownych prześladowań – rzymscy władcy decydują się uczynić tę wiarę w pełni legalną a nawet, od 313 r., po ogłoszeniu Edyktu Mediolańskiego, oficjalną religią Cesarstwa. Jeszcze wcześniej, w 303 r. status religii panującej uzyskuje chrześcijaństwo w Królestwie Armenii. Konsekwencją takiego stanu rzeczy jest przede wszystkim gwałtowny rozwój liczny; w ciągu niespełna kilkudziesięciu lat niemal cała wschodnia część Imperium Rzymskiego zostaje schryścianizowana. Chrześcijańska psalmodia, powiązana ściśle ze sprawowaniem kultu, stopniowo nabiera więc cech wzorca kulturowego o powszechnym zasięgu występowania. Uzyskuje oficjalną sakralizację, stając się rychło jednym z ważnych elementów kultu państwowego, obejmującego wiele cech związanych z liturgią chrześcijańską. Ale zachodzi też proces odwrotny; do sprawowanej przez Kościół liturgii wprowadzone zostaje wiele elementów cesarskiego kultu państwowego, co nie zawsze jest dobrze postrzegane przez wspólnoty wiernych, zwłaszcza w zachodnich prowincjach państwa rzymskiego, tam, gdzie chrześcijaństwo ma stosunkowo niedawny rodowód. Jego oblicze jest bardziej fundamentalistyczne, jego formacja ideowo-intelektualna bardziej powierzchowna niż ma to miejsce na Wschodzie¹⁶.

Prowincje zachodnie, słabiej schryścianizowane i przeżywające kryzys gospodarczy, od połowy III stulecia nękane są dodatkowo przez powtarzające się łupieżcze wyprawy barbarzyńskich plemion germańskich. Pozycja Kościoła jest tu nadwątlona przez silne wpływy politeizmu, wciąż stanowiącego dominującą większość w społeczności rzymskiej. Nie sprzyja to rozwojowi kultury chrześcijańskiej, w tym muzyki; wydaje się, że zarówno w liturgii, jak i w praktyce życia codziennego posługiwano się tam wciąż wzorcami o rodowodzie judeochrześcijańskim. Na Wschodzie, zwłaszcza na terenach prowincji syryjsko-palestyńskich, sytuacja pod tym względem przedstawiała się dużo korzystniej. Przekłady *Biblii* (w tym *Księgi Psalmów*) na język zachodnio-syryjski (aramejski) datowane są w tych środowiskach już na połowę II wieku n.e. i za podstawę mają tekst hebrajski (*Peszitta* – przekład „prosty”, „wierny”); formy

wywodzące się z psalmodii są także podstawą gatunków muzycznych, powstających w ciągu III w., takich jak *sogitha*, *kala* czy *enjana*, których rozpowszechnianie – również na gruncie gmin chrześcijańskich w środowisku europejskim – trwa także w następnym stuleciu. W środowiskach syryjskich rozwija się w tym czasie także twórczość literacko-muzyczna, wprawdzie niezwiązana z nurtem ortodoksji chrześcijańskiej, lecz oparta na kulturowych wzorcach psalmodii hebrajskiej, aczkolwiek przekształconych w duchu chrystologicznym. Zapoczątkowuje to kształtowanie się chrześcijańskiej hymnodii i innych, pokrewnych gatunków¹⁷.

Sam dobór psalmów wyznaczonych na konkretne pory sprawowania liturgii Kościoł również przejął z liturgii żydowskiej. Dawne liturgie chrześcijańskie, zarówno na Wschodzie, jak i na Zachodzie, zawierają dokładnie ten sam zasób i kolejność sprawowanej psalmodii, jakich używano we wspólnotach judeochrześcijańskich przed odłączeniem się Kościoła. Odrębnością stawał się z kolei stopniowo wprowadzany całkowity zakaz używania instrumentów akompaniujących oraz form, związanych z tańcem – nawet liturgicznym, obecnym w żydowskich praktykach kultowych. W tym przypadku już wcześniej ujawniła się koordynacyjno-kontrolna rola instytucjonalizującego się Kościoła w dziedzinie wyznaczania kanonicznych form sprawowania kultu. Zarówno w pismach ówczesnie działających Ojców Kościoła, jak i w uchwałach zgromadzeń synodalnych z przełomu III i IV stulecia spotykamy się z niezwykle ostrym potępieniem zarówno tańca, jak i muzyki instrumentalnej, kojarzonych z rozpustą i zanikiem zasad moralnych. Takie postawy ulegają nasileniu w IV i V stuleciu; szczególne znaczenie miało tu zdanie chrześcijańskich luminarzy kultury, działających na terenie wschodnich prowincji Cesarstwa (Pseudo-Bazyli, Efreem Syryjski, Jan Chryzostom i in.). Nawet u Ojców Kapadockich (Bazyli Wielki, Grzegorz z Nazjanzu, Grzegorz z Nissy), otwarcie sympatyzujących z kulturą hellenistyczną, dezaprobata dla tego rodzaju twórczości jest aż nadto wyraźna¹⁸.

Podobne zasady wprowadzono w pragmatyce religijnej, kierującej się zasadami Kościoła bizantyńskiego, pod koniec IV stulecia wysuwającego się na czoło w dziedzinie regulacji normatywnych, regulujących sfery codzienności i odświętności chrześcijaństwa. Ośrodek rzymski pozostawał nadal centrum duchowości chrześcijańskiej, jednak faktyczny punkt ciężkości w decydowaniu o konkretnych sprawach kościelnych przesunął się do ośrodków metropolitarnych, powiązanych z centrami władzy państwowej, takimi jak Mediolan, Trewir, Kartagina, Antiochia czy Aleksandria, a zwłaszcza Bizancjum, będące od 330 r. nową stolicą Imperium Rzymskiego. Regulacje, o których mowa, dotyczyły również sfery muzycznej, gdzie nadal pierwszoplanowe miejsce zajmowało sprawowanie psalmodii. Jednak, podobnie jak w okresie poprzedzającym oficjalną chrystianizację Cesarstwa, psalmodia posiadała już wyraźny stygmat chrystologiczny. Pozostając wiernym tradycyjnej, wywodzącej się jeszcze z synagogalnego śpiewu, formalnej strukturze psalmów, nasycono go odniesieniami do

chrześcijańskich dziejów Zbawienia. Warto zaznaczyć, iż analogiczną lub zbliżoną formę posiadają wszystkie gatunki literacko-muzyczne owego czasu, które swój rodowód biorą z psalmodii¹⁹.

Muzyczna struktura psalmów składa się z czterech zasadniczych elementów: formuły początkowej (klauzuli), prowadzącej do dźwięku, na którym oparta jest melorecytacja psalmicznego wersu, serii powtarzających się dźwięków – w zasadzie niezmiennych – zmierzających do środkowej półkadencji (tenor) oraz formuły zakończeniowej, nierzadko rozbudowanej i opatrzonej kadencją, oznaczającą koniec wersu. Ważne znaczenie posiadają zwłaszcza formuły inicjalne i zakończeniowe, określane mianem tonów psalmowych. W muzyce Kościoła bizantyńskiego panowała dość znaczna swoboda w określaniu treści muzycznej; zostawiano znaczną swobodę w kształtowaniu melodii i stosowania się do ścisłych zasad kształtowania poszczególnych fragmentów psalmów. Skutkowało to znaczną rozbudową meliki i ornamentyki w porównaniu z regułami rządzącymi psalmodią, uprawianą w zachodnich prowincjach Cesarstwa. Jeszcze bardziej ozdobny charakter mają dodane do bizantyńskiego *Psalterza* religijne kantyki, zwane *Dziewięcioma pieśniami* (*Ai Ennea Oidai*), wprowadzone do liturgii oficjalnie na przełomie IV i V stulecia, choć zachowały się wzmianki o istnieniu większej ilości tych pobożnych pieśni już wcześniej. Swoboda doboru materiału tekstowego, nierozłącznie związanego z dokonywanymi zmianami melodycznymi, pozwoliła z czasem na tworzenie nowych form i gatunków literacko-muzycznych, charakterystycznych dla muzycznej kultury świata bizantyńskiego²⁰.

W świecie łacińskiej cywilizacji Zachodu zmiany nie dokonywały się tak szybko, jak miało to miejsce we wschodnich prowincjach Cesarstwa w okresie wczesno-bizantyńskim. Jednak dopóki istniały formalne, społeczne i kulturowe więzi pomiędzy grecką a łacińską częścią Imperium, dochodziło do częstej recepcji atrakcyjnych wzorców chrześcijańskiej kultury – w jej zhellenizowanej wersji – co obejmowało także sferę sztuki muzycznej. Najbardziej rozwinięta w świecie zdominowanym przez grecki system *paidei*, od niepamiętnych czasów dostarczała nowych impulsów twórczych dla kultury muzycznej rozmaitych prowincji antycznego świata śródziemnomorskiego. Tak stało się również z chrześcijańską psalmodią, ulegającą procesom transformacji kulturowej, swoistej „de judaizacji” i adaptacji do powszechnie przyjmowanych i stosowanych standardów. Dodatkowymi impulsami, wywołującymi zmiany, były w zakresie psalmodii dokonywane w ciągu IV i V stulecia przekłady *Biblii* (a zwłaszcza *Księgi Psalmów*) na powszechnie używane w zachodniej części świata rzymskiego języki oraz coraz częściej pojawiające się egzegetyczne komentarze różnych autorów. W literaturze patrystycznej podkreśla się zwłaszcza zasługi św. Hieronima (ok. 340–419), twórcę łacińskiego przekładu *Pisma Świętego* (*Vulgata*). Równie ważny jest jednak przekład *Biblii*, dokonany przez gockiego mnicha, Ulfillasa (Wulfili, żyjącego w latach ok. 311–383), umożliwiający zapoznanie się ze świętymi tekstami chrześcijaństwa plemionom germańskim, coraz

bardziej przenikającym w świat cywilizacji rzymskiej. Zarówno Hieronim, jak i Ulfillas dokonując swych przekładów rozpoczęli je od *Księgi Psalmów*, co ukazuje znaczenie, jakie żyjący ówczesnie myśliciele chrześcijańscy przywiązywali do zasobu psalmicznego, wskazując zarazem na powszechność praktyki wykonywania tych utworów w późno-antycznej rzeczywistości²¹.

Niezależnie od nasilających się różnic ideowych, doktrynalno-religijnych i społeczno-kulturowych pomiędzy łacińskim Zachodem a greckim Wschodem Cesarstwa, usankcjonowanych oficjalnie podziałem państwa na dwie części po śmierci Teodozjusza w 395 r., nie ustawał przepływ ludzi, towarów, myśli i cały obieg kulturowy na obszarze cywilizacji śródziemnomorskiej. Bardziej zróżnicowane kulturowo i jakościowo bogatsze cywilizacyjnie prowincje wschodnie stanowiły nadal centrum duchowo-ideowe ówczesnego świata. Stąd promieniowała kultura i sztuka, na przełomie IV i V stulecia już w pełni schrystianizowana, aczkolwiek niecałkowicie odcięta od tradycji, wywodzącej się z politeistycznego Antyku. Ale brak jedności politycznej dotychczasowego imperium Rzymskiego dał o sobie znać postępującym procesom duchowego rozwoju, jak określa to Paul Veyne, wskazując jednocześnie na rosnącą pogardę Greków w stosunku do Rzymian, ale też i zachodzące zjawiska odwrotne. Pomimo tego zjawiska dyfuzji kulturowej nie zostają przerwane; wyższość Wschodu w sferze duchowej jest bowiem wciąż niekwestionowana. Płynące z prowincji chrześcijańskiego Orientu wzorce kulturowe, będące syntezą tradycji klasycystycznej oraz chrześcijańskiej, usiłowali przeszczepiać na grunt zachodniej cywilizacji tacy luminarze myśli oraz wybitni praktycy, filozofowie i literaci jak św. Ambroży z Mediolanu, Hieronim ze Strydonu, Augustyn z Hippony, nieco później od nich działający Boecjusz, Kasjodor czy tworzący u schyłku chrześcijańskiego Antyku Izydor z Sewilli²².

Główną zasługą św. Ambrożego (ok. 337–397) na niwie europejskiej kultury muzycznej jest twórcza adaptacja dla potrzeb kultu wspomnianych już wzorców muzyki i gatunków literacko-muzycznych, rozwiniętych na Bliskim Wschodzie w III i IV stuleciu. Jako miłośnik kultury klasycznej, a przy tym żarliwy apologeta chrześcijański, potomek wielkiego rodu rzymskiego, był Ambroży osobą, która swoje życie poświęciła w pełni potrzebom wiernych i Kościoła. Oddziaływanie jego osobowości było tak znaczące, iż przed wolą Ambrożego, jako biskupa Mediolanu, uginali się wszyscy możni ówczesnego świata, łącznie z władcami Rzymu. Równie gwałtownie zwalczał arianizm, herezję mającą ówczesnie oparcie w szeregach armii (zwłaszcza coraz liczniejszych Germanów) oraz na dworze cesarskim, herezję dysponująca potężnym orężem propagandowym w postaci odrębnej literatury i form literacko-muzycznych, jak na przykład psalmy. We własnej twórczości literacko-muzycznej Ambroży preferował schrystianizowane wzorce kultury hellenistycznej, tworząc wspaniałe hymny chrystologiczne oraz szereg innych utworów religijnych. Hymnodia

ambrożyjska polegała na przemianym wykonywaniu psalmów i okolicznościowych hymnów, przypadających na konkretny dzień tygodnia bądź święto, obchodzone przez Kościół. Tak też opisuje to współczesna relacja św. Augustyna: „Wtedy to, według zwyczaju panującego na Wschodzie, wprowadzono śpiewanie hymnów i psalmów, aby lud znudzony smutkiem nie upadał na duchu; odtąd zwyczaj ten zachował się do dnia dzisiejszego, a naśladowują go liczne, prawie wszystkie kościoły.” Twórczość Ambrozego stanowiła przełom w muzyce chrześcijańskiej świata łacińskiego, wprowadzając istotne zapożyczenia z bogato rozwiniętej na Wschodzie psalmodii i hymnodii, zarazem dźwignęła ją na wyższy poziom artystyczny²³.

Św. Hieronim, wspomniany wyżej luminarz kultury chrześcijańskiej, pochodzący z iliryskiego Strydonu, pozostawił po sobie oprócz *Wulgaty* wspaniały pomnik literacki w postaci tzw. *Psalterza gallikańskiego*, będącego w powszechnym użyciu w środowiskach gmin chrześcijańskich Zachodu aż po czasy epoki karolińskiej. Ten zbiór psalmów, którego tłumaczenie na łacinę dokonane zostało z języka hebrajskiego, został uzupełniony cyklem komentarzy własnych Hieronima oraz tłumaczeniem pism Orygenesusa, komentujących *Księgę Psalmów* (które zachowały się niekompletnie). Hieronim uważany jest za twórcę „judaizującego”, na co wpływ ma, niewątpliwie, jego wnikliwa analiza żydowskiego piśmiennictwa biblijnego oraz oparcie się na tekstach hebrajskich. Na tym tle pozostawał w ostrych sporach doktrynalno-metodologicznych zwłaszcza z potępiającym żydowską tradycję św. Janem Chryzostosem (ok. 340–407), autorem *Homilii o Księdze Psalmów* i szeregu innych dzieł egzegetycznych. Jan Chryzostom nie roztrząsa w niej, bynajmniej, kwestii estetycznych, a tak jak inni egzegeci tej epoki dąży przede wszystkim do nadania nowego sensu samym tekstom psalmicznym. Będąc w opozycji zarówno do tradycji judaistycznej, jak też potępiając dorobek cywilizacji hellenistyczno-rzymskiej, „wrywa” zasób psalmodii z kontekstu historyczno-kulturowego, choć niewątpliwie docenia wychowawczą moc dobrej, boskiej muzyki – takiej jak muzyka psalmów. W swej *Homilii o Psalmie XLI* Jan pisze m.in.: „Bóg zmieszał melodie i prorocstwo w taki sposób, iż wszyscy, rozkoszując się modulacją śpiewu, mogą z wielkim zapałem kierować ku Niemu święte hymny. Kojąca dusze siła, która ma źródło w muzyce, rozpościera się także na jej użycie poza religią: mężczyźni, kobiety, wieśniacy i ludzie morza starają się ulżyć sobie w znoјnej pracy, ponieważ dusza łatwiej znosi trudy i wysiłki, słuchając melodii i śpiewu.”²⁴

Ani dorobek pozostawiony przez Hieronima, ani też piśmiennictwo Jana Chryzostoma nie znalazło większego uznania u św. Augustyna (354–430), najwybitniejszego myśliciela chrześcijańskiego owej doby. Biskup Hippony, w młodości zwolennik manicheizmu, cenił natomiast wysoko literacką twórczość św. Ambrozego, pozostając pod jego wyraźnym wpływem i urokiem osobowości. W dorobku Augustyna obszerne, egzegetyczne komentarze do *Księgi Psalmów*

(*Enarrationes in Psalmos – Objaśnienia Psalmów*) mają kapitalne znaczenie, będąc systemową wykładnią istoty tych utworów jako wyrazu ekspresji uczuć religijnych, a zarazem zbiorem zasad postępowania, zgodnego z duchem chrześcijaństwa. Psalmi, w ujęciu Augustyna, to księga mądrości, objaśniająca sens świata, nadająca nowe, profetyczne znaczenie biblijnym tekstom, pełniącym w tym ujęciu rolę prefiguracji chrystologicznej. Ma więc niejako wymiar transcendentny; przekraczając doczesność, ukazuje zarazem drogę do wieczności. Ważnym *novum* jest też u Augustyna zupełny brak wzmianek o muzycznej stronie psalmów; co więcej, autor zajmuje się jedynie marginalnie praktyczną stroną psalmodii nawet w swym traktacie *De musica (O muzyce)*. Tu jednak Augustyn wznosi się na wyżyny dyskursu filozoficznego, sytuując muzykę jako kategorię wiedzy (*scientia*), dającej się ogarnąć za pomocą absolutnej racjonalności. Autor przyznaje, iż w potocznym znaczeniu muzyka może być także źródłem przyjemności, choć ten stan mogą wywoływać również zjawiska instynktowne, takie jak śpiew ptaków. Prawdziwą muzyką nie jest też muzyka instrumentalna, gdyż polega ona tylko na naśladowaniu, jest więc umiejętnością wtórną, która nie wyczerpuje znamion wiedzy. Dopiero tym, co, według Augustyna, spełnia wymogi wiedzy, jest znajomość prawideł dobrze uporządkowanego ruchu dźwięków, tak iż „jest on osiągany dla samego siebie”. Musi to przebiegać „wedle praw liczbowych, określających proporcje miar i interwałów”. Takie ujęcie muzyki było, z oczywistych względów, pozbawione wymiaru praktycznego. Kontrastuje to wyraźnie ze współczesną czasom Augustyna relacją mniszki Egerii, pielgrzymującej do Jerozolimy pod koniec IV stulecia. Według tego świadectwa, rola muzyki w życiu chrześcijanina jest niezwykle istotna, co potwierdzone zostało chociażby w stale przewijającym się w relacji wątku śpiewania psalmów, powtarzanych przy każdej modlitwie pańniczej. Konfrontując te dwie postawy, Augustyna i Egerii, widać wyraźnie, iż psalmodia – jako główny komponent życia muzycznego owej doby – nabiera już w pełni nomicznych cech archetypu kulturowego, przejawiającego się powszechnie w różnych formach i na różne sposoby²⁵.

Jeszcze wyraźniej widoczne są te cechy u najbardziej klasycyzującego z zachodnich autorów chrześcijańskich owej doby, Boecjusza (ok. 480–ok. 524). Nie był on autorem w pełni oryginalnym, jego zasługą pozostaje wszakże uporządkowanie późno-antycznej wiedzy muzycznej w oparciu o pisma autorów, znanych mu z lektury. Mimo, iż sprawował ważne funkcje na dworze gockich władców Italii, Boecjusz pozostawał wierny kulturowym tradycjom łacińskiej cywilizacji rzymskiej. Konfrontacja poglądów myślicieli antycznych, reprezentujących różne szkoły filozoficzne, przeplata się tu z przytaczaniem najważniejszych idei i poglądów estetycznych, wyrażanych przez czołowych Ojców Kościoła. Kompilacja, dokonana przez Boecjusza w traktacie *De musica*, posiada natomiast niezaprzeczalny walor – jest jedynym, zachowanym zbiorem pism

estetycznych, powstałym u schyłku epoki antycznej w kręgu cywilizacji zachodniej. Autor jawi nam się jako zdeklarowany zwolennik chrześcijańskiego neoplatonizmu, wywodzący istotę i sens muzyki oraz dokonując jej wartościowania w oparciu o platońską triadę Prawdy, Piękna i Dobra. Zawarta w platońskim *Fajdroście* koncepcja boskości, bytu idealnego jako konglomeratu tych cech, daje się u Boecjusza prowadzić do recepcji plotyńskiej relacji dobro-mądrość-piękno, gdzie najwyższym dobrem staje się chrześcijański Bóg. Ale Boecjusz idzie jeszcze o krok dalej, klasyfikując muzykę w triadzie *mundana-humana-instrumentalis*. Muzyka w tym ujęciu jest przede wszystkim realizacją Idei i nie jest tu istotne czy przybiera materialną postać psalmu, hymnu czy pieśni; są to tylko różne formy urealnionego przejawiania się samej koncepcji boskiego Piękna, naznaczonego stygmatem chrystologicznego Logosu. Twórczość Boecjusza to, niewątpliwie, szczytowe osiągnięcie późno-antycznej teorii i estetyki muzycznej, rzutujące w decydującym stopniu na kształt średniowiecznej nauki o muzyce²⁶.

Podobne, kompilatorskie z ducha, aczkolwiek mniej oryginalne w treści, ujęcie problematyki muzyki chrześcijańskiej prezentuje Kasjodor (ok. 490–ok. 583), działający – podobnie jak niegdyś Boecjusz – na dworach władców gockich w Italii. Pod koniec życia, w 555 r., po złożeniu urzędów publicznych założył wspólnotę monastyczną w Vivarium, którą zamierzał uczynić ośrodkiem naukowym, zajmującym się badaniem spuścizny kulturowej świata antycznego. Zakonnicy mieli tu zdobywać rozległą wiedzę zarówno w zakresie teologii, jak i nauk świeckich; dla ich kształcenia Kasjodor wspaniale wyposażył własnym sumptem bibliotekę, skryptorium, zaangażował czołowych gramatyków i retorów, biegłych w zakresie siedmiu sztuk wyzwolonych. Sam, bardzo wszechstronnie wykształcony, nadzorował proces nauczania, w którym niepoślednie miejsce zajmowała muzyka. W księdze II *Institutiones*, autorstwa Kasjodora, traktującej o siedmiu sztukach wyzwolonych, ostatni rozdział poświęcony jest właśnie sztuce muzycznej (*ars musica*), traktowanej – na sposób pitagorejski, podobnie jak u św. Augustyna – jako nauka umiejętności właściwego doboru brzmienia i łączenia dźwięków (*scientia bene modulandi*), co sprowadza ją do zachowania właściwych proporcji pomiędzy nimi, a więc stosunków wyrażanych zależnościami liczbowymi. W pracy *Expositio psalmodum* (*Przedstawienie psalmów*) mamy z kolei do czynienia z egzegezą tekstu, rozszerzającą jego pole semantyczne o pierwiastek chrystologiczny. Kasjodor pisze m.in.: „Kto czerpie ze źródeł Zbawiciela, Jego mądrości dóbr i cnót – znajduje życie i doskonałość.” Muzyka stanowi więc, według autora, swoisty rodzaj wewnętrznej harmonii, tkwiącej w każdym człowieku za sprawą Bożej łaski, choć – z naukowego punktu widzenia –, „wiedza o muzyce jest dyscypliną, traktującą o relacjach liczbowych, jakie zachodzą pomiędzy poszczególnymi dźwiękami.”²⁷.

Zbliżone, neopitagorejskie z ducha, ujęcie istoty i znaczenia muzyki zauważamy w piśmiennictwie Izydora z Sewilli (560–636). Jego *Originum sive etymologiarum* (*Zasady, czyli etymologie*) w znacznej mierze poświęcone są rozważaniom o roli poszczególnych dyscyplin ówczesnej nauki. Muzyka stanowi w ujęciu Izydora kwintesencję wszelkiej wiedzy, nauką o punktach stycznych poszczególnych dziedzin, ich wzajemnych powiązaniach, zbieżnościach świata etycznego oraz intelektualnego; stanowi łącznik pomiędzy tym, co wieczne i tym, co doczesne. Jak stwierdza autor *Etymologii*: „bez muzyki żadna dyscyplina nie może być doskonałą, ponieważ bez niej nic nie może istnieć. W istocie bowiem, jak mówią, utrzymywany jest w całości przez określone harmonie dźwięków, a te same ciała niebieskie uczynione są tak, aby obracały się wedle pewnych modulacji harmoniczných.” Pomimo, iż Izydor sam odebrał wykształcenie muzyczne, a nawet istnieją przypuszczenia, że posiadał praktyczne umiejętności w tej dziedzinie, w jego obszernej spuściźnie trudno znaleźć nawet niewielkie wzmianki o uprawianiu sztuki dźwięku. Nic też nie mówi nam o nauczaniu muzyki, choć w uwagach o pożądaných cechach katedralnych kantorów żąda od uczniów *scholi*, by ich głos był „śpiewny, aksamitny, czysty, wysoki, melodia zaś dostosowana do świętej religii.” Zwraca się też do nich, by ćwiczyli pamięć, gdyż „dźwięki giną, ponieważ nie można ich zapisać.”²⁸.

Warto wreszcie przywołać postać Benedykta z Nursji (ok. 480–547), rzeczywistego prekursora rozwiniętego monastycyzmu zachodniego. Ruch monastyczny, zrodzony na przełomie III i IV stulecia w anachoreckich wspólnotach Egiptu, był formą alternatywną wobec hedonistycznego modelu życia klas posiadających w dobie późnego Antyku. Programowa asceza, będąca świadomym wyrzeczeniem się dóbr doczesnego świata, wzmożony nacisk na formowanie duchowe, dokonywane w myśl zasad ewangelicznych, na podobieństwo pierwszych Apostołów, stanowiło o atrakcyjności modelu monastycznego, zdającego się w pełni prowadzić do osiągnięcia Zbawienia. W regułach monastycznych, kształtujących sposób codziennych posług i obowiązków religijnych mnichów, istotną rolę zajmowało sprawowanie psalmodii, traktowanej jako podstawowy zbiór modlitw, odbywanych – niezależnie od mszy – ośmiokrotnie w ciągu każdego dnia (godziny kanoniczne). Wzorcem wykonawczym pozostawał tu nadal biblijny zasób psalmodyczny; śpiewanie opierało się na podobnych zasadach, w dalszym ciągu obowiązywał zakaz używania instrumentów akompaniujących. Muzyka, o charakterze kantyleny, nadal naśladowała energetyczny przebieg tekstu, z tym, że teraz był to tekst łaciński, o zgoła innych regułach prozodii niż teksty hebrajskie. Musiała więc zmienić się struktura fonetyczno-akcentacyjna, a sama melodia dostosować się do reguł prozodii łacińskiej. Trzeba tu zaznaczyć, iż nie była to już klasyczna łacina, lecz jej lokalne odmiany, często rażąco odrębne od finezji języka Horacego czy Wergiliusza. Na podobne problemy, tyle że w przypadku języków greckiego i koptyjskiego, natknął się już w IV stuleciu

teoretyk wschodniego monastycyzmu, św. Atanazy Wielki (295–373), autor m.in. *Wykładni psalmów*. Doradzał on raczej melorecytację niż śpiew psalmiczny, aby uniknąć problemów związanych ze zróżnicowaną prozodią tekstów; informuje nas o tym obszerny wywód św. Augustyna, który jednak nie do końca zgadzał się z tą praktyką²⁹.

Na zachodzie świata rzymskiego sytuacja komplikowała się wskutek zaniku centrów kulturowych i osłabienia silnych dotąd ośrodków decyzyjnych. Decentralizacja, a właściwie autarkizacja poszczególnych części dawnego Imperium, wywołana najazdami barbarzyńskich plemion germańskich i rozpadem struktur Cesarstwa, zwłaszcza po roku 476, spowodowała poważny regres we wszystkich dziedzinach życia. Nie ominął on kultury, bardzo podatnej na niesprzyjające jej rozwojowi warunki. Ucierpiała na tym sfera kultury muzycznej i sama muzyka, jako praktyka wykonawcza. Nowi władcy kształtującej się po Rzymie barbarzyńskiej Europy, a zwłaszcza ich poddani, nie mieli potrzeby rozwijania tej dziedziny życia. Upadała też kultura miejska, chluba rzymskich *civitas*; wielkie centra polityczne, łącznie z dawną stolicą, Rzymem, znajdowały się – co najwyżej – w permanentnej stagnacji. Wobec takiej sytuacji, kulturotwórczy punkt ciężkości musiał przesunąć się w kierunku instytucji kościelnych, a zwłaszcza wspólnot monastycznych, samodzielnych jednostek o dobrym stopniu samoorganizacji. W coraz liczniejszych klasztorach i opactwach na Zachodzie kulturowano chrześcijańsko-rzymską tradycję wychowywania przez kulturę, wprawdzie mocno cenzurowaną, ale niosącą tradycyjne przesłanie. Niepozbawiona całkowicie elementów klasycznej edukacji świeckiej (sztuki wyzwolone) dostosowywała je do okrojonych – w stosunku do wymogów klasycznych – rozmiarów. Była to więc swoiście pojmowana kultura utylitarna, raczej wtórna, odtwórcza, pozbawiona cech kreatywności. Muzyka, traktowana teraz jako, li tylko, umiejętność (*techne*) była całkowicie podporządkowana wymogom religijnym. Zanikała też klasyczna regulacja czasu wykonywania przebiegu muzycznego; znajomość stóp metrycznych, regulujących iloczasy tekstu, była dostępna jedynie nielicznym, najbardziej wykształconym jednostkom. Wskutek tego, formy śpiewów kościelnych zaczęły przybierać coraz bardziej ametryczną regulację przebiegu; przez długi okres czasu panowała pod tym względem duża dowolność. Zadaniem muzyki było nie tyle zilustrowanie tekstu, ile ubranie go w odpowiednio ozdobną, godną świętego przesłania tekstu biblijnego, formę³⁰.

Benedykt z Nursji nie zajmował się stroną muzyczną psalmodii, lecz wprowadzając własną regułę, normującą codzienną pragmatykę zakonną, nałożył obowiązek kształcenia w tym zakresie oraz wprowadził zasadę ciągłego sprawowania liturgii psalmicznej. Śpiewanie całego *Psalterza* odbywało się teraz w ciągu jednego tygodnia, co w ciągu roku dawało powtarzanie go cyklicznie kilkadziesiąt razy. Początkujący mnisi i klerycy rozpoczynali swe nauki we wspólnotach od pamięciowego opanowania tekstu *Księgi Psalmów*. Przy tej okazji opanowywano podstawowe tajniki śpiewu, doskonaląc tę umiejętność

poprzez częste wykonywanie repertuaru psalmicznego. Jego zasady wykonawcze legły również u podstaw innych kościelnych śpiewów, które stały się zrębem najbardziej reprezentatywnego dla europejskiego Średniowiecza gatunku muzycznego, jakim stał się chorał gregoriański. Jest dość uprawnioną hipotezą, iż psalmodia była pierwowzorem również dla popularnych form muzyki świeckiej, które rozwinęły się właśnie w ciągu trwania tej epoki. W czasie jej długiego trwania stosunek do muzyki i jej problematyki estetycznej przybrał w pełni charakter dyskursu filozoficznego, opisującego rzeczywistość nie tyle przez pryzmat zaistniałych faktów, związanych z konkretną praktyką, ile bardziej w sferze postulatywnej, akcentując oczekiwany i propagowany wymiar etyczny i estetyczny³¹.

Reasumując powyższe, można stwierdzić, że psalmodię jako archetyp literacko-muzyczny należy rozumieć jako akt, formę oraz praktykę budowania i realizowania określonej struktury tekstowo-dźwiękowej, dokonywane według wspólnych zasad, które istnieją, powtarzają się lub są modyfikowane od czasów ich powstania aż po współczesność. Dystans ponad dwóch tysiącleci, jaki wyznacza ten okres czasu, wypełnia praktyka religijna, jak i metareligijna zarówno Żydów, jak i chrześcijan. Forma psalmów ma uświęconą tradycję i nie ulega zasadniczym zmianom, jest w pełni powszechna zarówno w tych środowiskach, jak też – spełniając rolę przekazu kulturowego – jest recypowana niezależnie od jej religijnego wymiaru. Archetyp literacko-muzyczny, reprezentowany przez biblijną psalmodię pełnił więc (i spełnia je nadal) istotne społecznie funkcje, umacniając samoświadomość zbiorową. Psalmodya, jako forma, jak i gatunek literacko-muzyczny, stanowi, niewątpliwie, fundament europejskiej kultury muzycznej, kształtującej się od schyłku starożytności. Funkcje, jakie spełnia i atrybuty, jakie posiada, słusznie predestynują ją do roli prawzorcu współczesnego, specyficznego dla zachodniej kultury, rozumienia sensu i znaczenia muzyki, czy szerzej, sztuki muzycznej. W najszerszym rozumieniu tego pojęcia, które zarysował C.G. Jung, jest więc archetypem europejskiej kultury muzycznej. Poetycki język psalmów i jego dopełnienie muzyką, poprzez obrazy i symbole, którymi operował, przekazywał pewność istnienia. Jak słusznie zauważył kardynał Joseph Ratzinger, komentując współcześnie muzyczne aspekty tekstów biblijnych, w tym tych, które pochodzą z *Księgi Psalmów*: „(muzyka) odśladania zasypaną drogę do serca, do centrum naszego istnienia, tam, gdzie styka się ono z istnieniem Stwórcy i Zbawiciela.”³².

Przypisy

¹ Na temat rozważań Junga por. rozprawa pod tym tytułem w zbiorze *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*. Warszawa 1976, s. 9 i nn.

² Przegląd myśli E. Neumanna najpełniej przedstawiony jest w jego dziele *The Origins and History of Consciousness*. New York 1973. Na temat powiązań teorii Junga i myśli jego ucznia, Neumanna, por. ostatnio pracę K. Pajora *Śladami Junga*. Warszawa 2008.

³ Por. hasło: *Księga Psalmów w Encyklopedii biblijnej*. Pod redakcją P.J. Achtemeyera. Warszawa 1999, s. 616 i nn.

⁴ Tamże. Por. też hasło: *Psalmody w The American Heritage Dictionary of English Language*. New York 2007.

⁵ Por. A. Tronina: *Psalterz Biblii greckiej*, Lublin 1996, s. 7 i nn.

⁶ Por. hasło: *Masora i masoreci w Polskim słowniku judaistycznym*. Pod redakcją Z. Borzymińskiej i R. Żebrowskiego. T. II. Warszawa 2003, s. 114–115.

⁷ Por. C. Sachs: *Muzyka w świecie starożytnym*. Kraków 1988, s. 84 i nn.

⁸ Por. J.G. Landels: *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*. Kraków 2003, s. 217 i nn.

⁹ Tamże. Por. też H.-I. Marrou: *Historia wychowania w starożytności*. Warszawa 1969, s. 419 i nn.

¹⁰ Por. A. Wilson-Dickson: *Historia muzyki chrześcijańskiej*. Warszawa 2007, s. 28 i nn.

¹¹ Por. S. Swieżawski: *Dzieje europejskiej filozofii klasycznej*. Warszawa 2000, s. 281 i nn.

¹² Por. F. Drączkowski: *Patrologia*. Pelplin-Lublin 1999, s.133–134.

¹³ Tamże, s.121 i nn.

¹⁴ Por. M. Kunzler: *Liturgia Kościoła*. Poznań 1999, s. 202.

¹⁵ Por. J. Hojnowski SCJ: *Mądrość Ojców Kościoła*. Kraków 2006, s. 289. Podobnie, w śpiewie synagogałnym „kantylacja odchodzi od modeli związanych z wierszami tekstu w kierunku motywów związanych z poszczególnymi słowami. Gotowe motywy, z których każdy składa się z dwóch lub więcej dźwięków, i których łącznie jest około dwudziestu, zmieniają się już nie ze zmianą wiersza tekstu, lecz wraz ze zmianą słów.” Por. Sachs, dz. cyt., s. 84.

¹⁶ Por. J. Daniellou, H.-i. Marrou: *Historia Kościoła*. T. I. Warszawa 1986, s. 190 i nn.

¹⁷ Por. J. Quasten: *Music and Worship in pagan and Christian antiquity*. New York 1983, s. 172 i nn.

¹⁸ Por. F. Drączkowski, dz. cyt. s. 216 i nn. Na temat kontrowersji doktrynalnych wczesnego chrześcijaństwa i ich wpływom na relacje z kulturą klasyczną por. pracę J. Pelikana: *Tradycja chrześcijańska*. T. I. Powstanie wspólnej tradycji (100–600). Kraków 2008, s. 28 i nn.

¹⁹ Por. E. Wellesz: *Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej*. Kraków 2006, s. 49 i nn.

²⁰ Por. E. Wellesz, dz. cyt., s. 56 i nn.

²¹ Por. B. Altaner, A. Stuiber: *Patrologia. Życie, pisma i nauka Ojców Kościoła*. Warszawa 1990, s. 519 i nn.

²² Tamże.

²³ Por. A u g u s t y n, św.: *Wyznania*. Warszawa 1985, s. 180–181.

²⁴ Por. J.N.D. K e l l y: *Złote usta. Jan Chryzostom*. Kraków 2000, s. 125 i nn.

²⁵ Por. J. W i t k o w s k i: *Św. Augustyna traktat „O muzyce”*. Lublin 1999, s. 50–51.
Por. relację Egerii w części dotyczącej sprawowania psalmodii w pracy A. W i l s o n -
D i c k s o n a, dz.cyt., s. 38–39.

²⁶ Por. P. W e i s s, R. T a r u s k i n: *Music in the Western World*. London 1984, s. 33.

²⁷ Por. E. F u b i n i: *Historia estetyki muzycznej*. Kraków 1997, s. 84; por. C. C o r -
n a t o: *Biblia w interpretacji Ojców Kościoła*. Kraków 2007, s. 201 i nn. Na temat roli
Vivarium por. L.D. R e y n o l d s, N.G. W i l s o n: *D'Homere a Erasme. La trans-
mission des classiques grecs et latins*. Paris 1984, s. 54 i nn.

²⁸ Tamże. Por. F u b i n i, dz. cyt., s. 85.

²⁹ Por. Reguła *Mistrza. Reguła św. Benedykta* (tłum. i opr. M.M. D y b e k).
Kraków-Tyniec 2006, s. 418. Na temat translacyjnego aspektu działalności św.
Atanazego por. św. Augustyna *Wyznania*, dz. cyt., s. 230.

³⁰ Muzyka staje się w tym czasie dyscypliną, regulowaną głównie przez przepisy
Kościoła. Na ten temat por. K u n z l e r, dz. cyt., s. 294 i nn. Niemniej rezydua kultury
klasycznej, o politeistycznym rodowodzie, są nadal obecne, a ich oddziaływanie jest
wciąż znaczące; por. P. C h u v i n: *Ostatni poganie*, Warszawa 2008, s. 11 i nn.

³¹ Por. F u b i n i, dz. cyt., s. 86–88.

³² Por. J. R a t z i n g e r: *Nowa pieśń dla Pana. Wiara w Chrystusa a liturgia dzi-
siaj*. Kraków 2005, s. 174.