



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Hymnodia : teologia dźwięku

Author: Antoni Reginek

Citation style: Reginek Antoni. (2002). Hymnodia : teologia dźwięku. "Ruch Biblijny i Liturgiczny" (T. 55 (2002), nr 1, s. 31-40), doi 10.21906/rbl.1724



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

ks. Antoni Reginek

HYMNODIA – TEOLOGIA DŹWIĘKU

„Jakże płakałem, gdy poruszony do głębi słuchałem głosów Twego Kościoła, rozbrzmiewających słodko wśród hymnów i pieśni! Wpływały one do uszu, a z nich wsączała się do serca prawda i rozpalało się od niej uczucie pobożności, płynęły łzy i dobrze mi z nimi było”².

„W liturgii ziemskiej ze wszystkimi zastępami duchów niebieskich wyśpiewujemy Panu hymn chwały...”³

Grecki termin *hymnos* obejmuje, w najszerszym tego słowa znaczeniu, śpiewaną poezję religijną z zaakcentowaniem chwały i dziękczynienia. Już św. Augustyn w komentarzu do Ps 148 definiuje hymn jako śpiew połączony z chwaleniem Boga („cantus cum laude Dei”)⁴.

Hymn, zdaniem św. Augustyna, domaga się trzech rzeczy: uwielbienia, i to uwielbienia Boga, oraz śpiewu. W pochwalnym śpiewie okazuje się miłosną przychyłość⁵. Hymn odrecytowany byłby pozbawiony istotnego wymiaru, można by go porównać do trójkąta o dwóch bokach, dlatego słuszna jest uwaga św. Augustyna: „Jeśli składasz uwielbienie, a nie śpiewasz, nie mówisz hymnu”⁶. Formalnie

¹ *Pieśń o perle* 4, 2-3; tł. W. KANIA, *Muza chrześcijańska I*, Kraków 1985, 200.

² Św. AUGUSTYN, *Wyznania*, IX, 6, tł. ks. J. Czuj, Warszawa 1955, s. 180.

³ LG 50; KKK 1090.

⁴ Enarratio in Ps 148, PL 37, 1948. W innym tekście spotykamy podobną definicję: „Oporet ergo ut, si sit hymnus, habeat haec tria: et laudem, et Dei, et canticum”. Enarratio in Ps 72, PL 36, 914.

⁵ Por. Enarratio in Ps 72, PL 36, 914.

⁶ Enarratio in Ps 72, 1, PL 36, 914.

więc, hymn będzie oznaczał współdziałanie muzyki, melodii, rytmu, muzycznej dynamiki wyrazowej i zaangażowania emocjonalnego.

W sensie węższym – hymny to śpiewy w ściślejszej formie językowej i prostszej formie muzycznej, wywodzące się częściowo z nabożeństw, częściowo z medytacji religijnej poezji, występujące w syryjskim śpiewie kościelnym w IV w. (Efrem Syryjczyk, † 373), a następnie przejęte na Zachodzie, w Galii (Hilary z Poitiers, † 366) i w ośrodku mediolańskim (św. Ambroży † 397)¹. W tym wąskim znaczeniu chodzi oczywiście również o śpiew wyrażający Bożą chwałę, związany z danym okresem liturgicznym lub określonymi dniami czy świętami.

Muzyka jest często definiowana jako sztuka układania dźwięków albo mowa dźwięków. Gdy jakiś motyw muzyczny związany jest z tekstem słownym i ten tekst do nas jasno dociera, to wtedy możemy powiedzieć, że rozumiemy daną mowę dźwięków. Ale czasem jest tak, że muzyka zawiera język symboliczno-znaczeniowy², w wypadku kompozycji chorałowych będzie to ów tajemniczy klimat przebiegu melodycznego, harmonizujący z okresem Roku liturgicznego.

Teologiczne znaczenie uporządkowanych dźwięków nie wynika z samej istoty takiego uporządkowania, a raczej tkwi w tym, na co te uszeregowane dźwięki wskazują, symbolizują, co pozwalają przeczuć, doświadczyć³. Jednocześnie nie można umiejętnie uporządkować dźwięków bez uprzedniego talentu muzycznego, bez podarowanego przez Stwórcę muzycznego słuchu, bez pamięci, intuicji, muzycznej wrażliwości⁴. Stąd też na gruncie nauki katolickiej możliwe jest poszukiwanie teologicznych treści w fenomenie uporządkowanych dźwięków w formie hymnodii. Co więcej, można i należy je interpretować jako wyraz manifestacji tajemnicy Boga w porządku stworzenia⁵.

¹ K. H. SCHLAGER, *Hymnen*, [w:] *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, red. K. G. FELLNERER, t. 1, Kassel-Basel 1972, s. 283.

² B. POCIEJ, *Zapomniany język*, „Canor” 3 (1993) 3 (4), s. 27.

³ Taką opinię prezentuje niemiecki muzykolog R. H. Wallau. Podobny wydzwięk ma wypowiedź W. Kurzschenkla, który twierdzi, że muzyka jako taka nie jest żadną rzeczywistością nadprzyrodzoną, ale należy do obszaru rzeczywistości ziemskich. Podają za: J. WALOSZEK, *Teologia muzyki, Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, Opole 1997, s. 129 i 131.

⁴ Waloszek, jw., s. 142.

⁵ Por. jw., s. 149.

Hymnodia pierwszych wieków chrześcijaństwa rozwija się w dwóch nurtach, związanych głównie z obszarami językowymi, ale też i kulturowymi: grecki (wschodni) i łaciński (zachodni). Hymnodia grecka, z której wyłoni się później liturgiczna muzyka Bizancjum, a w dalszej kolejności Kościoła wschodniego, prawosławnego, jest bliższa już przez sam modus rytmiczny języka hymnodii antycznej Grecji. W gminach syryjskich, szczególnie w Antiochii, Damaszku, a także w Jerozolimie, pojawiały się, zwłaszcza od V w., całe rzesze hymnografów, z których wielu było muzykami. Naliczono ich sześciuset, wśród nich po Efreemie wyróżniał się Romanos, poeta nowej Grecji, nazywany Pindarem czy Dantem chrześcijaństwa. Znamy około osiemdziesięciu jego hymnów, a legenda przypisuje mu ich tysiąc¹.

Natomiast hymnodia łacińska, prostsza w swych strukturach tekstowo-melodycznych, rozwinięta najpierw we wspomnianym już ośrodku mediolańskim, za sprawą św. Ambrożego, który dostrzegł w śpiewie hymnów znakomity środek duchowego pokrzepienia wiernych podczas prześladowań². Intensywny rozwój hymnodii daje się zauważyć w renesansie karolińskim; a szczególny rozkwit poezji hymnicznej zaczyna się na przełomie tysiącleci. W wiekach średnich, począwszy od tego czasu, była tak rozwinięta twórczość hymniczna, że zbiór hymnów tego czasu dokonany przez Drevesa i Blume'a *Analecta hymnica Medii Aevi* liczy 55 tomów³.

Liturgicznym miejscem hymnów jest zasadniczo Modlitwa Godzin (*officium brewiarzowe*)⁴, a najczęstszymi przekazami źródłowymi są antyfonarze, brewiarze i hymnarze. Stereotypowy tytuł *Liber hymnorum* oznacza również, powstałe między XII a XV w., objaśnienia tekstów hymnów, jednakże bez podania zapisu melodii⁵.

Najwcześniejsze zapisy melodii hymnów łacińskich datują się na wiek XI i XII⁶. Szczególne znaczenie hymnów w *Officium Divinum*

¹ A. SOLOMOS, *Ta scena dzieje się w niebie*, „Więź” 42 (1999) 3 (485), s.40.

² Por. *Wyznania* św. Augustyna.

³ J. A. JUNGSMANN, *Sprawowanie liturgii. Podstawy i historia form liturgii*, tł. M. Wolicki, Kraków 1992, s. 129.

⁴ Pomijamy tu hymny prozodyczne (np. Gloria) czy procesyjne (np. Gloria laus).

⁵ B. STÄBLEIN, *Der lateinische Hymnus*, [w:] MGG, t. 6, Kassel-Basel 1957, k. 995.

⁶ A. T. DAVIDSON, *Hymn*, [w:] *Harvard Dictionary of Music*, red. W. APPEL, Cambridge 1973, s. 397; R. STEINER, *Hymn. 2 Monophonic Latin*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. SADLE, t. 8, London 1980, s. 839.

wynika w pierwszym rzędzie z zastosowanych w nich tekstów. Tekst nie jest tutaj – jak przy wszystkich pozostałych formach officium – zaczerpnięty z Pisma Świętego, lecz jest indywidualną twórczością poetycką. Sama budowa officium wskazuje też na jednoczącą rolę hymnu. Wiąże on muzykę i tekst, śpiew i myśl. W hymnodii mamy do czynienia z zasadą pokrewieństwa i wewnętrznej odpowiedniości muzyki i słowa, chodzi w tym wypadku o istnienie jakiegoś wspólnego duchowego źródła, z którego te obydwie formy ekspresji wiary, czyli słowo i dźwięki, wypływają¹. Na niezwykłą siłę oddziaływania hymnów i ich niesłabnącą rolę w officium wskazuje fakt, że w okresie reform trydenckich zachowały one swoje miejsce w liturgii, podczas gdy prawie wszystkie pozostałe teksty pozabiblijne zostały usunięte².

Hymnodię charakteryzuje swoisty moment enuncjacji – wypowiedź ona głębię rzeczywistości Bożej, treści prawd wiary, jak i ich świętego, nadprzyrodzonego charakteru. Stąd wynika jakby kolejna mało dostrzegalna wartość hymnodii – jej funkcja kerygmaticzna³.

Inne ważne znaczenie śpiewu hymnów dotyczy odniesienia do liturgii. Wydaje się na pierwszy rzut oka, że jest to w sumie relacja dosyć swobodna. Melodia hymnu jest często związana z kilkoma różnymi tekstami, podobnie zresztą jak do jednego tekstu przylegają różne melodie. W tej relacji tekstowo-muzycznej istotne znaczenie dla formy hymnu posiadają zjawiska izosylabizmu i izostrofizmu. W prowadzeniu linii melodycznej w mniejszym stopniu chodzi o podkreślenie interpretacji tekstu, a raczej o pewną stylistyczną ozdobę, która powinna podnieść znaczenie tekstu, uczynić go bardziej dobitnym, wyraźnym. Stąd melodia w hymnach rzadziej tworzy ścisły, tematyczny związek z konkretnym tekstem liturgicznym, można by raczej dopatrywać się ściślejszych odniesień do okresu liturgicznego czy do określonego kręgu świąt⁴. Niemniej pojawiają się utwory oryginalne, w których melodia egzystuje wyłącznie z danym tekstem, czyli przylega do tekstu w sensie ścisłym. Np. w najstarszych hymnach diecezji krakowskiej takimi oryginalnymi utworami, nigdzie indziej nie spotykanymi

¹ R. WALLAU, dz. cyt., s. 103 n.

² A. REGINEK, *Repertuar hymnów diecezji krakowskiej*, [w:] *Musica Medii Aevi*, t. 8, red. J. MORAWSKI, Kraków 1991, s. 161.

³ Por. J. WALOSZEK, dz. cyt., s. 232 nn.

⁴ B. STABLEIN, *Der lateinische Hymnus*, MGG, t. 6 (1957), k. 997

będą dwa hymny rodzimych twórców: *Plaude caelestis civitas* – na cześć Matki Bożej Śnieżnej (zob. ilustr. 1) i *Laudibus summi decus ad tonantis* – ku czci św. Jana Jąłmużnika¹.

Ilustracja 1. Średniowieczny hymn polskiej proveniencji ku czci Matki Bożej Śnieżnej według najstarszego znanego przekazu krakowskiego *Antiphonale Cracoviense* z 2 poł. XV w. (Bibl. Kap. Krak. 49)²:

1. Plau-de, ce - les-tis ci - vi - tas,
 gau - de, ma - ter ec - cle - si - a,
 a - dest no - va fes - ti - vi - tas
 Ma - ri - e pre - cla - ris - si - ma.

2. *Qua in estate media / virginitatis speculum / nives spargit et gelua, / miretur omne seculum.*

3. *Nam pregrandi miraculo / Romana plebs obstupuit / et nives sub signaculo / basilicam mox construit.*

4. *Super nives et lilium / virguncula nitidior / ex nive domicilium / format nive candidior.*

5. *Pudorem eius niveum / figura hec precinuit, / que summi patris lilium / summo pudore genuit.*

6. *Ob hoc reginam virginum / laudemus mente sedula, / ut nos per suum filium / salvificet per secula.*

7. *Presta, Pater, per Filium / una cum Sancto Spiritu, / et virginale lilium / nos servet ab interitu.*

¹ Por. A. REGINEK, *Repertuar hymnów*, dz. cyt., s. 320.

² Hymny polskie, zebrał i przygotował do wyd. H. Kowalewicz, oprac. muz. J. Morawski, w; MMAe, dz. cyt., s. 126 oraz A. REGINEK, dz. cyt., s. 161, 270n i 312.

Inna praktyka to *divisio*, czyli podział dłuższego hymnu na krótsze utwory, złożone z wybranych strof, egzystujące jako odrębny hymn, z własnym, oddzielnym przeznaczeniem liturgicznym. W ten sposób, w ramach dawnego układu Liturgii godzin, podzielono znany hymn Rabana Maurusa: *Veni Creator Spiritus*: podczas liturgicznej Seksty wykonywano trzy strofy o incypitach: *Tu septiformis, Accende lumen, Per te sciamus*; w ramach Nony: *Hostem repeltas, Da gaudiorum, Per te sciamus*, podczas procesji: *Veni creator, Da gaudiorum, Per te sciamus*. W formie kompletnej hymn był wykonywany w Nieszporach Niedzieli Pięćdziesiątnicy.

Na gruncie hymnodii obserwujemy niezwykle kunsztowne formy poetyckie, włącznie z pewnymi tekstowymi figurami. Np. taką interesującą konstrukcją przedstawia hymn Alkuina († 804) *Crux decus es mundi*. Jest to obraz poezji figuralnej, pojawiającej się u twórców hymnów czasów karolińskich, m.in. u Rabana Maurusa – 28 utworów poetyckich o charakterze hymnicznym na temat Krzyża świętego.

Tekst Alkuina przedstawia figurę złożoną z 37 wierszy, a każdy z nich liczy po 37 liter. Pośród geometrycznych figur możemy odczytywać inwokacje o świętym Krzyżu:

a.	(1 poziomo)	Crux, decus es mundi...
b.	(37 poziomo)	Suscipe sic talem...
c.	(1 pionowa)	Crux pia vera...
d.	(37 pionowa)	Alma teneto tuam...
e-f.	(19 Lewy skos)	Salve sancta...
g-h.	(19 prawy)	Signa valete...
i-k.	(19 pionowo)	Surge, lavanda...
l-m.	(19 poziomo)	Rector in orbe...

Treściowo hymn Alkuina został podzielony przez poprzeczne belki krzyża na dwie formalne części. Ilustracyjność tematyczna została podkreślona przez tę niezwykle skomplikowaną strukturę¹.

Tekst hymnów, podobnie jak chorałowa melodia egzystująca z tym tekstem, nie powinny być rozpatrywane tylko i wyłącznie pod względem technicznym, jako zjawisko literackie czy muzyczne. Znanca chorału – benedyktyn o. Dominicus Johner – powiada, że chorał jest śpiewaną liturgią, a jego piękno wynika z ducha modlitwy. Tekst chorałowy, słowo sakralne rodzi muzykę². W drugiej połowie pierwszego tysiącle-

¹ J. SZÖVERFFY, *Hymns of the Holy Cross*, Brookline-Leyden 1976, s. 2425.

² B. POCIEJ, *Historia muzyki (2). Formy chorałowe*, „Ruch Muzyczny” 27 (1992) 8-9, s. 9.

cia daje się zauważyć niezwykle zjawisko. Dotąd wzorowano się w konstrukcji utworu chorałowego na monodii antycznej, helleńskiej, gdzie zachodzi całkowita zgodność poetyckiego rytmu wiersza z rytmem muzycznym, natomiast w tym nowym etapie rozwoju kompozycji chorałowych coraz częściej mamy do czynienia z kompozycjami muzycznie, metodycznie samodzielnymi. Siła wiary chrześcijańskiej, jako nowa, potężna energia staje się inspiracją melodii. I nie tyle odrywa je od słowa czy uniezależnia, co raczej uskrzydla, uświetnia.

Ilustracja 2. Średniowieczny hymn Alkuina *Crux, decus es mundi* jako obraz poezji figuralnej¹:

**CRUX DECUS ESMUNDI IESSUDE SANGUINESANCTA
 REX DEVS EXCRVCEDONAVIT CAELESTETRIBVNAL
 VICTORTOLLENDOMALAREGNATVICITETHOSTEM
 XRISTVS NOSTRACRVCIGRANDISENHOSTIAFIXA
 5 PASTOROVESMORIENSDEXTRASANANTEREDEMIT
 INCLITASANCTASALVSLIGNIVENERABILISORE
 ABSOLVENDOTRAHITPRAEDAMCARNALELIGAMEN
 VINCTVSENIMMOSREX SVMMVSSOLVEBATETIPSE
 EXTRADENDOCRVCIVITAMDEMORTETHRIVMPHAT
 10 REGIASANCTAPATETMVNDISICHOSTEPEREMPTO
 AMPLIVSHAECTOTOLAVDANDAVIGOREPATEBVNT
 SIGNAGERENDABONISNAMCERNANTOMNIASENSV
 ALTI VSVTVIDEANTQVOT SOLVITPASSIOSANCTA
 LVCTIBVSAETERNISVNVMQVEATEMPOREVICTVM
 15 VTPRESSOSPLAGISSANARETABHOSTISETISTIC
 SITNVNCNOSTRASALVSEXCELSVSVERVSIOSEPH
 PASSV SINARCECRVCISSICNESEDVCCERETERORR
 AFFICIENS HOMINESTRVDENSQVEFLVCEFIDEI
 RECTORINORBETVISSANAVITSAECLASIGILLIS
 20 TEMEA VITASALVSTIBITANTVMCANTICACONDET
 ETGENEROSACANETVOXSEMPERCARMINA APERTO
 SILIGEATPLECTROQVIA CLARVSCARMINEDAVID
 INSISTENDOPROBATPRETIOSOSANCTACOTVRNO
 NOBISTESTIFICAREDECENSESSEINDEPARATVM
 25 QVEMPRIMVMINCOEPI TVCHRISTISVMESVPERNI
 VERASALVSCALAMVMTVLVXPIASANCTAQVEDEIN
 ALMACRVCISVEXILLACANVNTGENTILIASAECLA
 TOTATREMENSTELLVSEFFERTVRETVNITENOMEN
 TESTIFICATCRVCISENORANSSVBTILIA PANDIT
 30 VISCERANUNCVANUSCONFOSV SINIQVVS AVETE
 OMNIPOTENS FVLGETSITCORDEBEATAFIDESNEC
 RVRSVSYLIDRVSAGATVETERIVTPECTORARETRO
 OPTIMVSADREGNVMNOSFIDVSETILLEREDEMTOR
 REDDIDITETRIGIDVMSIGNOSVPERAVITINISTO
 35 BELLIGERVM EVERTENSDEREGNISORTESATANAN
 INCLYTACRVXMVNDVSDDEBETTIBISOLVEREVOTA
 SVSCIPESICTALEMRVBI CVNDAMCIBELSA CORONAM**

¹ J. SZÖVERFFY, dz. cyt. s. 25.

Niekiedy w hymnodii daje się zauważyć próbę ilustracyjności tekstu za pomocą melodii. Tak można by zinterpretować zastosowanie punktu kulminacyjnego w melodycznym przebiegu. Np. w wypadku hymnu na uroczystość Wniebowstąpienia Pańskiego *Festum nunc celebre magnaue gaudia*, przypisywanym Rabanowi Maurusowi, przy słowach „cum Christus sodum scandit”, następuje kulminacja melodii na sylabę **scan**.

Inną ciekawą praktyką jest przyjęcie określonej miary rozpiętości melodycznej. Podobnie jak w innych kompozycjach chorałowych przyjęto decachord jako maksymalną miarę rozpiętości śpiewów, powołując się przy tym na autorytet Pisma Świętego, błędnie interpretując fragment Ps 144 (143), 9: „... in psalterio decachordo psallam tibi”. Wyjątkowa np. rozpiętość duodecymy świadczy o późniejszym, może XV wiecznym pochodzeniu melodii¹. Hymnodia jest w dużym stopniu pokrewna mistyce chrześcijańskiej, oznaczającej zanurzenie się w boskim źródle, doznanie boskiej emocji. Również muzyka sakralna w formie hymnodii próbuje przedostać się przez owe głębokie pokłady człowieczeństwa, gdzie archetypicznie zamknięte jest wspomnienie naszego pierwotnego boskiego odbicia. Hymnodia jest tu drogą, aby wstąpić na wyżyny boskie, zbliżyć się do Boga, jest ona w pewnym sensie środkiem osiągnięcia Boga².

W doświadczeniu wiary, w zetknięciu się ze słowem Bożym pozostaje jakaś myśl niewypowiedzialna, misterium wzywające do milczenia – milczenia, które w konsekwencji sprawia, że to co niewypowiedziane staje się śpiewem. Ratzinger w swoich rozważaniach na temat muzyki kościelnej przytacza wymowne zdanie muzykologa Filipa Harnoncourta: „O czym nie można mówić, to można, a nawet trzeba – jeśli nie wolno milczeć – wyrażać śpiewem i muzyką”³.

Hymnodia jest takim właśnie wyrazem dotknięcia Bożej tajemnicy, a jednocześnie sposobem muzycznego uzewnętrznienia stanów duszy ludzkiej. Warto w tym miejscu przytoczyć fragment zachęty z Listu św. Jakuba Apostoła: „Spotkało kogoś z was nieszczęście? Niech się modli! Jest ktoś radośnie usposobiony? Niech śpiewa hymny!”⁴.

¹ B. STÄBLEIN, dz. cyt., k. 1010.

² Por. M. HUBER, *Mehr als Worte sagt ein Lied*, „Gottesdienst” 33 (1999) 11, s. 85.

³ J. RATZINGER, *Nowa pieśń dla Pana*, tł. J. Zychowicz, Kraków 1999, s.215.

⁴ Jk 5, 13.

Taki właśnie całościowy sposób wyrażania przez człowieka radości czy smutku, aprobaty czy skargi, jaki dokonuje się w śpiewie, jest konieczny jako odpowiedź dana Bogu, który zwraca się do człowieka w całości naszego istnienia¹.

Hymnodia chrześcijańska jest sławieniem Boga, czyli spełnia w ten sposób funkcję służebną, a służąc Najwyższemu staje się w ogóle sobą². Stąd nawet nowotestamentalne kantyki, chociaż nie są hymnami w sensie ścisłym, formalnym, to jednak zachowują charakter śpiewów pochwalnych, służąc Najwyższemu Bogu.

„Dlatego Hymn Maryi – łacińskie Magnificat; bizantyjskie Megalúnei – jest zarazem hymnem Matki Boga i hymnem Kościoła, hymnem Córy Syjonu i nowego ludu Bożego, hymnem dziękczynienia za pełnię łask udzielonych w ekonomii zbawienia...”³.

Wiemy, że hymny kończą się doksologią trynitarną. W początkowym etapie rozwoju hymnodii doksologia spełniała rolę wersetu refrenowego, przyjmuje się, że właśnie z taką praktyką hymnodii o charakterze responsorialnym zetknął się i propagował ją św. Efrem⁴.

Ważnym wydzwiękiem teologicznym hymnodii może być jej siła wywołująca więź i spójność ludu Bożego, tak, że staje się ona cechą rozpoznawczą danej społeczności. Czyż właśnie w tym duchu nie należy interpretować Pawłowej wypowiedzi z Listu do Kolosan „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)? Czy również w ten sposób nie należy oceniać fenomenu śpiewania hymnów w ośrodku mediołańskim pod inspiracją św. Ambrożego?

Dwa kierunki – uwielbienie Boga i charyzmatyczny w śpiewie zwrot ku braciom absolutnie nie wykluczają się nawzajem. Kiedy chrześcijanie śpiewają Panu, czują się przynagleni do tego, by śpiewać we wspólnocie, śpiewać sobie nawzajem i w ten sposób skuteczniają jedność w jednym Duchu⁵.

¹ RATZINGER, jw., s. 159.

² Jw., s. 169.

³ KKK 2619.

⁴ C. A. MOBERG, *Die liturgischen Hymnen in Schweden*, Kopenhagen 1947, s. 5 i 8.

⁵ Por. wypowiedź W. Kurzschenkla, podają za: WALOSZEK, dz. cyt., s. 90.

Dziś coraz częściej mówi się o harmonii znaków celebracji, jako sposobie oddziaływania liturgicznego, pastoralnego, „aby celebrowane misterium wycisnęło się w pamięci serca, a następnie znalazło swój wyraz w nowym życiu wiernych”¹. Do takiej harmonii może należeć kontemplacja świętych obrazów, medytacja słowa Bożego i właśnie śpiew liturgicznych hymnów. Nie jest to wcale nic nowego, gdyż warto wspomnieć w tym adwentowym czasie praktykę, jaka miała miejsce w Krakowie przez kilka wieków. Kapela rorantystów – zespół duchownych, śpiewaków, którzy wykonywali śpiewy liturgiczne, w tym również hymnodę, w kaplicy Zygmuntowskiej. Zespół liczył 9 osób w harmonii z obrazem-freskiem w sklepieniu kaplicy, przedstawiającym 9 chórów anielskich. Wymowną jest tu liczba dziewięć, uchodząca już w starożytności za uświęconą i doskonałą. Do tej interpretacji nawiąże podział chórów anielskich, trzy razy trzy, Pseudo-Dionizego Areopagity².

Charakterystyczną i wymowną praktyką wykonawczą tylko dwóch hymnów: *Ave maris stella* i *Veni Creator* był fakt śpiewania pierwszej strofy na klęcząco, zgodnie z zaleceniem rubryk watykańskich – *flexis genibus*³.

Hymny gregoriańskie stały w dużym stopniu u początku rozwoju pieśni religijnych, wiele z nich zresztą weszło na stałe do skarbca pieśni kościelnych.

Hymnodia jest w końcu szczególnym świadectwem rozbrzmiewania chwały Bożej w kategoriach ziemskich i niebiańskich. „Najwyższy Kapłan Nowego i wiecznego Testamentu, Jezus Chrystus, przyjmując ludzką naturę, wniósł w to ziemskie wygnanie ów hymn, który w niebieskich przybytkach rozbrzmiewa po wszystkie wieki. Łączy On ze sobą całą społeczność ludzką, aby wspólnie śpiewać tę boską pieśń chwały”⁴.

Katowice

KS. ANTONI REGINEK

¹ KKK 1162.

² D. FORSTNER OSP, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekład i oprac. W. Zakrzewska i in., Warszawa 1990
s. 50.

³ Por. *Liber usualis. Missae et officii pro dominicis et festis*, Parisiis-Tornacii Romae 1954, s. 885.

⁴ KL 83.