Bohdan POCIEJ

MUZYKA I DOBRO

Dobro przysługuje muzyce z jednej strony immanentnie – w znaczeniu bycia dobrą, czyli wartościową, z drugiej zaś strony transcendentnie – w sensie czynienia sobą Dobra, pomnażania Dobra. Prawda przysługuje muzyce, kiedy ta jest prawdziwa, rzeczywista; z drugiej zaś strony muzyka świadczy Prawdę, kiedy o niej dźwiękami mówi, wyraża ją i przedstawia. Muzyka jest piękna sama w sobie, a równocześnie partycypuje w Pięknie powszechnym, sobą piękno w świecie pomnaża.

PRZENIKNIĘCIE I POSŁANNICTWO

Punkt wyjścia będzie subiektywny, osobisty (bo inny być nie może), wszelako z intencją z-obiektywizowania i u-powszechnienia. A w punkcie wyjścia – dwie refleksje wynikające z doświadczenia muzyki.

Pełna, doskonała percepcja – odczucie, doznanie, przeżycie i rozumienie muzyki zasadza się na przeniknięciu mnie muzyką na wskroś; jest to warunek sine qua non. Tylko muzyka tak na swoich perceptorów (słuchaczy) oddziałuje: bezpośrednio, całą sobą, swymi elementami i swoją formą. Inne sztuki zawsze swe oddziaływanie zapośredniczają: poezja – słowem, malarstwo – wyglądem naocznym. Słuchając muzyki w sposób maksymalny, doskonały, pełny (co nieczęsto się zdarza), doznaję podwójnego przeniknięcia: muzyka jest we mnie i ja jestem w niej. W skrajnych przypadkach pełnego wzajemnego oddania (na przykład gdy słucham *Das Lied von der Erde* Gustava Mahlera) nawiedza mnie osobliwe pragnienie, aby utożsamić się z muzyką całkowicie, stać się nią.

Naczelną powinnością muzyki, jej posłannictwem, jest nic innego jak uszczęśliwianie: dawanie ludziom szczęścia, czynienie człowieka szczęśliwym.

Kiedy odczuwam całkowite przeniknięcie muzyką, gdy obcuję z jej dziełami, które kocham najbardziej, wówczas myślę, wierzę, wiem, że dawanie szczęścia jest jedyną istotną powinnością muzyki, wobec której wszystkie inne zdają się pozorne...

Egzystencjalne przeniknięcie i totalne uszczęśliwienie... Już z tych dwu przesłanek wywnioskować można, że muzyka wiąże się jakoś (jak?) z Dobrem, choć nie jest to związek prosty i jednoznaczny. Wiąże się również z Prawdą i Pięknem, czyli ogólnie z transcendentaliami. Jakie to są związki? Ich wykrycie i uzasadnienie sprawiało nieraz spory kłopot etycznie nastrojonym estetykom

i filozofom sztuki (to określenie współczesne, w dawnych epokach, aż do siedemnastego wieku, jeszcze się tak nie nazywali), od Platona poczynając; większy zapewne niż w przypadku innych sztuk, przedstawiających słowem czy obrazem. Choć też sztuka w ogóle, w ciągu swoich dziejów w kulturze Zachodu, często wobec postulatów etyki okazywała się niesforna. Sztuka Zachodu, od swych początków w greckiej starożytności, zachowuje się wobec transcendentaliów, jeśli można tak powiedzieć, dialektycznie: częścią im podlega, częścią zaś zdaje się z nimi igrać (co jest zresztą zgodne ze sztuki naturą: igranie wszak, moment ludyczny należy do jej istoty); to igranie zaś z Dobrem, Prawdą, Pięknem, Bytem w skrajnych wypadkach posunąć się może wręcz do negacji...

Gdy muzykę, tę najbardziej niezależną (i niesforną?) ze sztuk skonfrontujemy z Dobrem, Prawdą, Pięknem, wówczas pojęcia te zaskakująco ujawniają swoją wobec muzyki dwuznaczność. I tak: D o b r o przysługuje muzyce z jednej strony immanentnie – w znaczeniu (aksjologicznym) bycia dobrą, czyli wartościową po prostu, z drugiej zaś strony transcendentnie – w sensie czynienia sobą Dobra, pomnażania Dobra. Podobnie z Prawdą: P r a w d a przysługuje muzyce, kiedy ta jest prawdziwa, rzeczywista; z drugiej zaś strony muzyka świadczy Prawdę, kiedy o niej dźwiękami mówi, wyraża ją i przedstawia. Podobnie z Pięknem: Muzyka jest piękna sama w sobie, a równocześnie partycypuje w P i ę k n i e powszechnym, sobą piękno w świecie pomnaża.

Tyle tytułem wstępu do dwóch poniższych szkiców związanych wspólną ideą[1]. Dotyczą one bowiem tego rodzaju muzyki, w którym najbardziej ujawnia się jej (niekonieczny?) związek z Dobrem.

DŹWIĘKOWA FORMA DUCHOWOŚCI

W powyższej formule pobrzmiewa metafora zwracająca uwagę na niematerialną lotność muzyki i na jej nieumiejscowioną przestrzenność. Zwrot ten mówi też o paradoksalnie dialektycznej naturze muzyki, jej dwoistości, dualizmie: płynna stałość, intuicyjna racjonalność, lotna konstrukcyjność, matematyczna fantazyjność. Ważniejsze jednak jest to, że wyrażenie „dźwiękowa forma duchowości" okazuje się kluczem do określenia aksjologicznego sedna muzyki: Muzyka to szczególny akt ducha; duchowość urzeczywistniana w strukturach dźwiękowych i w brzmieniu samym, w czystym dźwięku.

Muzyka jako dźwiękowa, uchwytna słuchem forma duchowości; duch wcielany w substancję muzyki, posługujący się mową dźwiękowych struktur. Co to znaczy? Czyż muzyka w ogóle nie jest natury duchowej? Czy sztuka w ogóle nie

[1] Tekst niniejszego artykułu oparty został na dwóch moich szkicach: *Dźwiękowa forma duchowości*, „W drodze" 1988, nr 10 oraz *Czas adagia*, „Przegląd Powszechny" 1984, nr 11.

jest wytworem ducha, należącym do dziedziny dóbr duchowych, wykwitem duchowej kultury?

Mnie jednak chodzi tutaj o duchowość szczególną, właściwą tylko muzyce. Istnieje bowiem w dziejach chrześcijańskiej kultury Zachodu sfera muzyki zdająca się wykraczać poza kategorie fenomenologicznej intencjonalności (to znaczy uzależnienia od naszej świadomości) i transcendująca samą siebie, własną muzyczność, wchodząca w sferę Boskości. O tego rodzaju muzyce powiedzieć można, że jest wprost przeniknięta Bogiem – do głębi religijna, do rdzenia teologiczna. Taki charakter mają na przykład: chorał gregoriański, msze i motety polifoniczne szkół burgundzkiej i flamandzkiej piętnastego i szesnastego wieku (takich kompozytorów, jak: Guillaume Dufay, Johannes Ockeghem, Jacob Obrecht, Josquin des Pres, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Thomás Luis de Victoria, Orlando di Lasso), chorały organowe i *Die Kunst der Fuge* Jana Sebastiana Bacha. Mamy tu w pełnym znaczeniu muzykę duchową, urzeczywistnianą w przestrzeni ducha. Duchowy pierwiastek ją przenika; moc ducha ją ożywia, motor ducha ją porusza.

Taka też muzyka poprzez ruch struktur dźwiękowych, poprzez współgranie swoich elementów staje się ekspozycją duchowości – w znaczeniu metafizycznym i religijnym. Religijność wszak to wyższe stadium metafizyczności: intuicja Bytu transformowana w intuicję Boskości. Intuicja metafizyczna otwiera przed człowiekiem i jego rozumem dwie drogi doznania i poznania świata, rzeczywistości, bytu, które człowiek w swej wolności może wybierać: jedna droga, droga wiary pozytywnej, wiedzie ku Bogu, druga – wiary negatywnej, ku nicości. Metafizyczność otwarta jest więc zarówno na wiarę (religijną), jak i na jej zaprzeczenie. Ktoś, kto istotnie afirmuje Byt w jego Prawdzie, Dobru i Pięknie, wybierze niewątpliwie drogę pierwszą. W niej też tłumaczy się głęboki sens sztuki i hierarchia jej wartości: to, co w sztuce najcenniejsze – rdzeń wartościowości, sedno aksjologii – jest ekspresją estetyczną intuicji metafizycznych pozytywnych, otwartych na wiarę.

Duchowość, intuicja metafizyczna i wiara to pojęcia bliskoznaczne. W tym najgłębszym znaczeniu, które tłumaczy Paul Tillich: „Wiara jest stanem najwyższego zatroskania – dynamika wiary jest dynamiką ludzkiej troski ostatecznej. [...] Wiara jako najwyższa troska jest aktem angażującym całość osobowości. [...] Owa nieuwarunkowana troska, jaką jest wiara, jest troską o to, co ma charakter bezwarunkowy. Ta bezgraniczna namiętność, jak często nazywano wiarę, jest namiętnością do tego, co nieskończone"[2].

Tak więc muzyka nas tu interesująca powstaje z głębokich intuicji metafizycznych, dla których również forma dźwiękowa – konkretyzowana w brzmieniu i dźwiękowych strukturach – równoznaczna jest z aktami wiary poświadczanej w religijnych symbolach. Tak rozumiana muzyka duchowa okazuje się

[2] P. Tillich, *Dynamika wiary*, tłum. A. Szostkiewicz, W drodze, Poznań 1987, s. 31, 33, 37.

też najbardziej humanistyczna, ludzka, człowiecza; albowiem człowiek jest istotą duchową, która stale zmaga się z oporem cielesnej materii, przydanej mu z konieczności, aby przez nią czy w niej duch mógł się przejawić.

Tu wszakże natrafiam na pewne trudności mojej muzyko-filozoficznej antropologii, związane z różnym pojmowaniem ducha i duchowości. Ściślej – z dwiema koncepcjami ducha. Jedna jest źródłowo chrześcijańska, bowiem dobitnie i najobszerniej wyłożona została w Listach św. Pawła. Druga znalazła swoje gruntowne uzasadnienie w pismach Maxa Schelera[3]. Są to koncepcje zasadniczo przeciwstawne, choć zgodne w swym nastawieniu aksjologicznym: przyznawania duchowi wartości bezwzględnie najwyższej. Różnią się natomiast istotnie w ujęciu siły, energii, mocy ducha.

Dla św. Pawła duch, ów Boski pierwiastek w człowieku, jest pierwszym źródłem bytowej siły, kreatywnej energii, uwalnia nas od słabości ciała, jest samą mocą, siłą wszechmiłości, wszystko może, jest ponad wszelkimi uwikłaniami w czasie i przestrzeni, ponad oporami doczesnej ziemskiej rzeczywistości.

Dla Schelera (w jego pismach z ostatnich lat życia) przeciwnie: duchowość – ludzka, gdyż Boską tu fenomenologicznie zawiesza – jako sfera najwyższa fundowana na warstwach niższych, przeciwstawiana życiu popędowemu, biologicznemu, jest czymś najkruchszym, najdelikatniejszym. Na ducha czyhają tu stale różne ciemne siły, pragnąc go – świadomie i podświadomie – ściągnąć do swojego zwierzęco-wegetatywnego poziomu, a tym samym poniżyć i unicestwić. Pisał Scheler: „Krótkie i rzadkie są okresy rozkwitu kultury w dziejach ludzkości. Krótkotrwałe i niezwykłe jest piękno w swej delikatności i kruchości. Czymś pierwotnie pozbawionym wszelkiej mocy, wszelkiego sprawstwa jest właśnie duch, im czystszym jest duchem. [...] Potężne jest pierwotnie to, co niskie, bezsilne to, co najwyższe"[4]. Zbliżona do Schelerowskiej jest też Ingardena koncepcja duchowości, najszerzej wyłożona w *Książeczce o człowieku*[5].

Jak wobec tych dwu koncepcji duchowości wygląda kwestia muzyki duchowej? Otóż wyrażenie „dźwiękowa forma duchowości" nabiera treści, znaczenia i sensu jedynie w związku z chrześcijańską koncepcją ducha i duchowości. Natomiast w konfrontacji z koncepcją Schelera staje się frazesem, banalnym ogólnikiem, boć przecież każda muzyka jest jakąś dźwiękową formą tej delikatnej i nietrwałej duchowości. Natomiast muzyce zaistniałej w rzeczywistej przestrzeni ducha przysługuje moc istnienia, energia bytowa i związana z tym siła oddziaływania, szczególna, bo niekojarząca się z żadną materialną cielesnością. W podanych wyżej przykładach muzyki duchowej – chorale gregoriańskim, mszy flamandzkiej, chorale czy fudze Bacha, adagiu z symfonii Antona Bruck-

[3] Zob. zwłaszcza: M. Scheler, *Die Stellung des Menschen im Kosmos*, Reichl, Darmstadt 1928.

[4] Tenże, *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*, tłum. S. Czerniak, A. Węgrzecki, PWN, Warszawa 1987, s. 116n.

[5] Zob. R. Ingarden, *Książeczka o człowieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.

nera – nie wyczuwamy wszak żadnej delikatnej kruchości czy wiotkości; to dopiero postromantyczna estetyka dziewiętnastego wieku zredukuje w muzyce duchowość do takich niematerialnych znamion. Przeciwnie, jest to muzyka pełna wewnętrznej siły, dla której nie sposób znaleźć lepszego określenia jak siła ducha – w znaczeniu chrześcijańskim.

CZAS ADAGIA

Co to znaczy „muzyka duchowa"? Niemieckie geistliche Musik czy francuskie musique spirituelle zbliżają się do tego pojęcia, choć się z nim nie pokrywają. Gdy Niemcy mówią geistliche Koncerte czy geistliche Lieder, myślą o muzyce kościelnej, religijnej w węższym sensie, z nabożnymi tekstami. Ja natomiast chcę zwrócić uwagę na obszar większy, eksponując w muzyce europejskiej nurty szczególnie inspirowane tym, co duchowe. Czy jest to więc jakiś odrębny rodzaj lub gatunek muzyki? Nie, bo duchowość może przejawiać się w różnych muzyki rodzajach, gatunkach i formach. Muzykę duchową wyróżnia raczej odrębna i wyrazista jakość, niesprowadzalna do innych jakości, ale swoiście panująca nad nimi, przyciągająca je ku sobie. Duchowość jako cecha nadrzędna zabarwia i modyfikuje inne jakości ekspresyjne, a działając w kreacyjnym rdzeniu utworu muzycznego przeobraża również elementy muzyki: rytm i melodię, harmonię i barwę, polifonię oraz formę.

O takiej właśnie muzyce chcę tutaj mówić: nie z nazwy jedynie religijnej, nie z tytułu tylko czy programowego komentarza metafizycznej, ale o takiej, której sama substancja brzmieniowa – interwał, współbrzmienie, akord, motyw – i sam ruch dźwięków zostały tknięte tym, co metafizyczne, i tym, co religijne, a więc najcenniejszym pierwiastkiem duchowym stanowiącym esencję człowieczeństwa.

Historia od chorałowego średniowiecza jest jedynie wycinkiem z rozległych dziejów muzyki świata, ale dla nas, ludzi Zachodu, jest ona najistotniejsza, bowiem wtedy właśnie kształtował się nasz światopogląd muzyczny, a także system wartości związany z określonymi wzorcami i modelami utworu muzycznego. W tym obszarze wyodrębnimy – oczywiście upraszczając – dwie sfery: muzykę „z ciała" i muzykę „z ducha". Chodzi tu o rozróżnienie dwóch zasadniczych pierwiastków, żywiołów konstytuujących dzieło muzyczne w kulturze europejskiej: cielesności (materialności) i duchowości (niematerialności). Ta analogia antropologiczna, funkcjonująca i w innych sztukach, byłaby banalna, gdyby tyczyła tylko strony mimetycznej: pierwiastków ciała i ducha przedstawionych w malarstwie, opisywanych w literaturze. Mnie wszakże interesuje tej analogii aspekt substancjalny: jak sprawdza się ona w materii i formie dzieła sztuki. W muzyce zaś to złożenie ciało-duch jest szczególnie intrygujące z uwagi na semantyczną muzyki nieprzejrzystość, swoistość jej materii i formy danej

nam w doświadczeniu słuchowym. Dzieło muzyczne kultury Zachodu, w swej postaci modelowej – na przykład któraś z fug Bacha czy sonat Ludwiga van Beethovena – jako rezultat wielowiekowego rozwoju świadomości i wyobraźni kompozytorskiej, charakteryzuje się osobliwą dialektyką. Jest samo w sobie konstrukcją dźwiękową złożoną i ścisłą. Lecz ta precyzyjna struktura dzieła w całej swej konkretności, którą przyrównać można do konkretności konstrukcyjnej dzieła architektury, nie ma żadnych odpowiadających jej podstaw materialnych, żadnego twardego, namacalnego odpowiednika konstrukcyjności, w rodzaju kamienia, gliny, cegły, metalu i innych materiałów. Konstrukcję dźwiękową dzieła muzycznego można jedynie odwzorować, w notacji czy wykresie-schemacie, lecz przecież nie jest to rzeczywisty materialny fundament i korelat konstrukcyjności. Konstrukcja dzieła muzycznego rozpina się, by tak rzec, w naszym słuchu, konkretyzuje w procesie słuchowym, zawieszona w naszych uszach. A tak odbierana konstrukcja, wprojektowywana w naszą świadomość, w przeżycie czasu, w cały retencyjno-protencyjny proces utrwalania i antycypowania, rezonująca w naszym życiu uczuciowym, wydana emocjonalnym żywiołom, nie jest już czystą konstrukcją dźwiękową (jej konstrukcyjność nie jest dana bezpośrednio), lecz także przeżyciem w jego energii, dynamice, grze napięć; jest również grą kojarzeń, sugestią znaczeń, znaków i symboli, dźwiękowym odpowiednikiem obrazów, wydarzeń, akcji...

Na czym więc polega ta cielesność i duchowość w muzyce? W czym się te dwie cechy przejawiają? Dlaczego jeden rodzaj muzyki – na przykład poematy czy dramaty Richarda Straussa – chętnie określilibyśmy jako „cielesny" czy „materialny", drugi zaś rodzaj – na przykład ostatnie kwartety Beethovena – jako „duchowy" i „niematerialny"? Decyduje tu przewaga i dominacja jednego z pierwiastków – cielesności bądź duchowości. A jest kwestią szczególnego wyrazowo-symbolicznego języka muzyki, że odczytywać (wysłuchiwać) w niej możemy zarówno cielesność, jak i duchowość.

Bujność i różnorodność barw brzmieniowych, gęstość faktury orkiestrowej, dosadność rytmu, soczystość melodii, witalna energia, szorstkość i ostrość efektów dźwiękowych – to niewątpliwe cechy cielesności. Wysublimowanie tkanki dźwiękowej, jasność, świetlistość kolorytu, lekkość konsystencji, przejrzystość faktury, delikatność rytmu, cienkie linie, subtelne kontury melodii, spowolnienie czasu – świadczą o duchowości.

Chorał gregoriański, organum i motet średniowieczny, polifonia Palestriny, *Die Kunst der Fuge* Bacha, ostatnie kwartety Beethovena, symfoniczne adagia Brucknera i Mahlera – to przykłady czystej muzyki duchowej z różnych epok.

Zarówno cielesność, jak i duchowość w muzyce Zachodu mają swoją długą historię i ewolucję. Są to dzieje postępu i bogacenia. Od dwunastego wieku począwszy (późne organum, motet), cielesność, materialność muzyki ciągle rośnie – w ogólnym polu duchowości, gdyż ona aż po wiek szesnasty w muzyce dominuje. Cielesność muzyki wzmacnia jej ducha, materia dźwięku wzmacnia

jej duchową formę. Utwór muzyczny w ciągu wieków rośnie objętościowo i gęstnieje; nabiera nowych współbrzmień, barw, głosów, linii. Jak ogromna ewolucja w stronę maksymalnej cielesności tu się dokonała, uzmysłowi nam na przykład porównanie czternastowiecznego motetu z dziewiętnastowiecznym symfonizmem w finale *Zmierzchu bogów* Richarda Wagnera.

Czas adagia jest właściwym czasem muzyki duchowej. Duchowy pierwiastek przejawia się najpełniej w czasie nie przyspieszanym, a raczej powstrzymywanym, kiedy to wrażenie jednoznacznego – linearnego – ruchu naprzód zaciera się, zostaje tylko doznanie powolnego przepływu w rytmie miarowym bądź swobodnym i – trwania. Uspokojenie, wyciszenie to stan, od którego zaczyna się praca ducha. Z tego właśnie stanu zawieszenia czasu rodzi się ta szczególna forma muzyki: adagio. Forma w innym znaczeniu niż formy sonaty, fugi, ronda czy wariacji; nie znajdziemy formy adagia w podręcznikowych systematykach form. A przecież w poważnej historii form muzycznych, traktującej nie o schematach tylko, lecz także o ideach kształtowania, forma adagia zasługuje na wyodrębnienie. Adagio pojawia się zazwyczaj w ramach form dużych, kilkuczęściowych i przedstawia sobą odrębny stan muzyki. Idea adagia zaowocować mogła określoną formą dopiero w epoce muzycznego baroku (w latach 1600-1750). Wtedy to bowiem w muzyce osiągnięto pełną świadomość zróżnicowania przejawów ruchu. W elementarnym złożeniu adagio-allegro – wolne-szybkie, trwanie-ruch – odkryto ruch jako istotny wymiar muzyki. I tak dojrzała nowa odrębna jakość: adagiowość. Kiedy pierwszy raz zaowocowała ona formą – trudno powiedzieć. Może pod koniec wieku siedemnastego, w concerti grossi Arcangela Corellego, prekursora nowożytnej formy symfonicznej, dla których kontrast temp był naczelną zasadą kształtowania formy? Ważne jest natomiast to, że ideę przejmą kompozytorzy niemieckojęzyczni. Bach, największy twórca muzyki czasów nowożytnych, jest również pierwszym (i zarazem największym) geniuszem adagiowości: w partitach i sonatach na skrzypce solo, w suitach na wiolonczelę solo, w sonatach na skrzypce i klawesyn.

Odtąd dzieje tej formy związane będą przede wszystkim z muzyką Niemiec i Austrii, instrumentalną – kameralną, fortepianową, symfoniczną. Kompozytorzy mówiący po niemiecku szczególnie sobie upodobali tę formę wyrazu ducha i uczuć; najwięksi po Bachu to: Mozart, Beethoven, Franz Schubert, Wagner, Bruckner, Johannes Brahms, Mahler; także wiedeńscy twórcy nowej muzyki w dwudziestym wieku: Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern; wreszcie najwybitniejszy bodaj niemiecki symfonik po Mahlerze – Karl Amadeus Hartmann. Wszyscy oni czuli szczególną wagę adagiowego czasu, w którym muzyka nie spieszy się ani nie wzburza, ale spokojnie pozwala wypełniać sobą do gruntu każdą chwilę, wybrzmiewać każdemu dźwiękowi, trwać każdemu brzmieniu.

Podobnie jak i muzycy poprzedniej, barokowej epoki romantycy niemieccy – od późnego Mozarta po Mahlera – lubią wszak także ruch intensywny, tempa

szybkie, przebiegi burzliwe, narastania, przyspieszania, starcia; czystą energię dźwięków, dynamikę stawania się formy. Romantycy kochają ruch żywiołowy natury i ruch jako napór świata zewnętrznego, ruch, który muzyka wchłania w siebie, sublimuje w grze dźwięków i transformuje w brzmieniową formę (znakomicie to określił Arthur Schopenhauer, charakteryzując symfonie Beethovena, w drugim tomie swego głównego dzieła![6]). Jednak ostateczny sens i cel tej ruchliwości w dziele muzycznym epoki romantyzmu tłumaczy się poprzez a d a g i o: muzyka w całym swoim ruchu pragnie stanu duchowej kontemplacji i zmierza doń, choć nie zawsze go osiąga. Allegro dąży do adagia. Romantycy niemieccy zdają się upatrywać w adagiowości nowe urzeczywistnienie kategorii sprzed dwu wieków: geistliche Musik. W istocie, miejsca adagiowe późnych sonat i kwartetów Beethovena czy ostatnich utworów kameralnych Schuberta mają w sobie coś religijnego, coś, czego korzenie i źródła sięgają stu lat przed Bachem: adagiowość niemiecka rodzi się w utworach religijnych wokalno-instrumentalnych Heinricha Schütza, żyjącego w latach 1585-1672, największego twórcy muzyki niemieckiej przed Bachem (wspomnijmy tu zwłaszcza jego głęboką medytację *Siedem słów Chrystusa na krzyżu*).

Dzieje a d a g i a w muzyce niemieckiej skłaniają do pewnej paraleli. Może ono być nazwane naczelną formą muzyczną niemieckiej duchowości. Duchowość ta wynika z głębokiej intuicji metafizycznej, rozwija się w metafizycznej perspektywie, zaś jądro jej jest mistyczne. Fascynująca jest historia niemieckiego mistycyzmu: od Mistrza Eckharta w czternastym wieku, poprzez jego następców (takich jak: Heinrich Seuse, Johann Tauler), a dalej – Martina Lutra, Jakuba Boehme, Anioła Ślązaka, aż do prekursora duchowości romantycznej Friedricha von Hardenberga-Novalisa. Ów niemiecki mistycyzm charakteryzuje się: wyostrzoną intuicją teologii negatywnej, szczególnym wyczuciem Absolutu, poczuciem bytowej (istnieniowej) współzależności duszy ludzkiej i Boga – Bóg mieszka w nas i my żyjemy w Nim. Pisał Mistrz Eckhart: „Tak więc człowiek ma być przeniknięty boską obecnością, ma przyjąć formę swego ukochanego Boga i wejść w Jego istotę, aby mu Jego obecność świeciła bez żadnego wysiłku. [...] Podobnie siła słońca porywa w korzeniach drzewa to co najczystsze i najdelikatniejsze i pociąga wszystko w górę, do gałęzi i tam staje się to kwiatem. W taki sam sposób iskierka duszy pociągnięta jest w górę do światła i do Ducha Świętego, zostaje wchłonięta w pierwszą przyczynę i jednoczy się z Bogiem i przenika Go i ściślej łączy się z Bogiem niż pożywienie z moim ciałem. [...] Jest to wielką prawdą, że Bóg musi nas szukać, tak jakby całe Jego bóstwo od tego zawisło – jak też jest w istocie i Bóg tak samo nie może obejść się bez nas, jak my bez Niego"[7].

---

[6] Zob. A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 2, tłum. J. Garewicz, PWN, Warszawa 1995.

[7] Cyt. za: ks. F. Sawicki, *U źródeł chrześcijańskiej myśli*, Księgarnia św. Jacka, Katowice 1947, s. 147-149.

Z twórczością Schütza w pierwszej połowie siedemnastego wieku w nurt niemieckiego mistycyzmu włącza się muzyka; uczestniczyć będzie w doświadczeniu mistycznym, przejmując je w siebie. Współtwórca romantycznego nurtu, ostatni mistyk niemiecki z paruwiekowej linii, poeta i filozof Novalis odczuwa rzeczywistość poetycko i zarazem muzycznie, powiedzielibyśmy adagiowo. Muzyczne są jego *Hymny do nocy*[8] – wynikające z intuicji Tajemnicy, w dialektyce mroku i światła, narracji kolistej i spiralnej z nawrotem motywów przewodnich; muzyczne – w immanencji i transcendencji, kontemplacyjności i ekstatyczności. Natchniona Boskością i przeniknięta Duchem poezja antycypuje tutaj to, co po kilkudziesięciu latach, za sprawą Wagnera dokona się w dźwiękowej substancji i formie adagia symfonicznego. Podobną antycypacją romantycznej duchowości muzyki przez malarstwo jest na przykład *Mały poranek* (1808), z cyklu *Pory dnia*, współczesnego Novalisowi malarza i myśliciela Philipa Otto Runge.

Po śmieci Novalisa w roku 1801 wielka mistyka niemiecka, rezygnując jakby z języka słów i pojęć, wciela się już całkowicie w muzykę. W drugiej połowie dziewiętnastego wieku intuicja mistyczna osiągnie apogeum w adagiach z symfonii Antona Brucknera – zwłaszcza z drugiej, siódmej i dziewiątej. Ich muzyczną wagę i głębokie piękno zrozumiemy lepiej, wiedząc, z jakich tradycji duchowości ta muzyka wyrasta. Fundowana jest ona, jeśli można tak powiedzieć, na wyobraźni adagiowej Bacha, Beethovena i Wagnera, duchowo zaś zakorzeniona znacznie głębiej: w intuicji mistycznej i myśli religijnej średniowiecza, religijności nowożytnej szesnastego i siedemnastego wieku, duchowości romantycznej wreszcie. Czy sam Bruckner uświadamiał sobie w pełni głębię duchowego zakorzenienia swojej muzyki? Tego nie wiemy. Ważne natomiast jest to, że dla niego, człowieka głębokiej i prostej wiary, oczywista była więź doświadczenia religijnego z komponowaniem muzyki. Ruch frazy Brucknerowskiego adagia wynika wprost z umiłowania Boga; intensywne uczucie religijne jest tu pierwszym źródłem inspiracji.

Słów jeszcze parę o naturalnych korzeniach czasu adagia. Ów czas silnych przeżyć duchowych wywodzi się również z kosmicznych rytmów natury – dzień i noc, pory dnia i pory roku, miesiące i tygodnie, dni i godziny – czego odbiciem i symbolem jest tarcza zegara i niedostrzegalny w swej powolnej ciągłości ruch wskazówek na niej.

W naturze z jej makrorytmem nie ma pośpiechu. I podobnie jej wielki rytm musi być przez nas dostrzegany i przeżywany. Kto chce śledzić ruchy gwiazd i planet, winien nastroić się na czas adagia. Podobnie ten, kto chce przeżywać wschód i zachód słońca, nadejście wiosny, pełnię i zmierzch lata, odchodzenie jesieni...

---

[8] Zob. Novalis, *Hymnen an die Nacht*, w: tenże, *Werke*, Beck Werlag, München 1981. Zob. też: tenże, *Hymny do nocy*, tłum. A. Pomorski, „Znak" 1994, nr 475, s. 41-51.

Niegdyś ludzie pracujący na roli, całym swym życiem związani z uprawą ziemi, mieli naturalne poczucie kosmicznego rytmu natury. Przejawiał się on w rytmie całodziennych zajęć: rytmie pługa i brony, rytmie ręki wsiewającej ziarno w ziemię, rytmie sadzenia i wykopywania, rytmie sierpa i kosy, młócenia i mielenia, rytmie miesienia ciasta na chleb i rytmie spożywania posiłków.

To był właśnie czas adagia odczuwany przez ludzi, którzy nic zgoła nie mieli wspólnego z twórczością kompozytorską i przeżywaniem estetycznym dzieł muzycznych. Czas adagia – nasze wspólne medium dobrego przeżywania świata.

Muzyka konkretyzowana i rozwijana w czasie adagiowym zdolna jest, jak żadna inna, wypełnić mnie całkowicie i przeniknąć do głębi. Ów czas niespieszny, w którym żaden element, żadna cząstka, żaden dźwięk utworu nie może ujść mojej uwadze, szczególnie temu sprzyja. Takie zaś muzyką przeniknięcie równoznaczne jest z intensywnym i pełnym wewnętrznego spokoju poczuciem szczęścia, szczęśliwości. Wiem, że nie jest to tylko przelotna przyjemność obcowania z muzyką, ale doznanie trwalsze, ugruntowane w samym jej istnieniu jako czystej ekspresji życia duchowego.