

Ks. Wojciech Kałamarz CM
„Pro Musica Sacra”, t. 2,
Kraków 2005, s. 159–182.

MUZYKA DROGĄ DO BOGA

Jest to najwyższa postęga muzyki, dzięki której nie zaprzecza ona swej artystycznej wielkości, lecz dopiero ją w pełni znajduje: odślania zasypaną drogę do serca, do centrum naszego istnienia, tam, gdzie styka się ono z istnieniem Stwórcy i Zbawiciela. Gdziekolwiek to się udaje, muzyka staje się drogą prowadzącą do Jezusa; drogą, na której Bóg ukazuje swoje zbawienie.¹

(kard. Joseph Ratzinger)

Wstęp

Kiedy słuchamy chorału gregoriańskiego, czy utworów takich kompozytorów jak Hildegarda z Bingen, Thomas Tallis, Thomás Luis de Vittoria, Jan Sebastian Bach, Wolfgang Amadeusz Mozart, Anton Bruckner, Olivier Messiaen, Arvo Pärt, może się zdarzyć, iż doświadczymy szczególnego dotknięcia w sferze ducha. By to nastąpiło niekoniecznie musimy słuchać, czy wykonywać muzykę religijną, choć wydaje się, że ten rodzaj twórczości muzycznej jest tu uprzywilejowany. Podobnie jak piękny pejzaż może w nas pobudzić głębokie poruszenie ducha, często większe niż niejeden wizerunek świętego, czy przedstawienie biblijnej sceny. Wprawdzie nie sposób nie przyznać racji kardynałowi Ratzingerowi w poniższej wypowiedzi: *Istnieje muzyka zmysłowa, która pobudza człowieka erotycznie albo w inny sposób zmierza do wywołania rozkoszy zmysłowej. Jest też muzyka czysto rozrywkowa, która nie chce niczego wyrażać, a jedynie przelamuje brzemień ciszy. Jest muzyka racjonalistyczna, w której dźwięki służą tylko racjonalnym konstrukcjom, nie przenikając do ducha i zmysłów. Zapewne należałoby tutaj zaliczyć niektóre oschłe pieśni katechizmowe, niektóre współczesne utwory skonstruowane komisyjnie. Muzyka odpowiadająca liturgii ku czci Tego, który stał się człowiekiem i został wywyższony na krzyżu, czerpie soki żywotne z innej, większej i rozleglejszej syntezy ducha, intuicji i oddziałującego na zmysły dźwięku. Można powiedzieć, że muzyka Zachodu - poczynając od chorału gregoriańskiego poprzez muzykę katedr i wielką polifonię, poprzez muzykę renesansu i baroku aż po Brucknera i dalej - jest wykwitem wewnętrznego bogactwa tej syntezy i rozwinęła całą pełnię zawartych w niej możliwości. Ten wielki fenomen możliwy był tylko tutaj, mógł bowiem wyrosnąć jedynie z*

¹ Kardynał Joseph Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana*, przeł. J. Zychowicz, Kraków 1999, s. 174.

*antropologicznego podłoża, które zespoliło element duchowy i świecki w najgłębszą ludzką jedność;*² jednak, wydaje się, że utwór, by prowadził do Boga, niekoniecznie musi powstać z inspiracji religijnych, ani z przeznaczeniem do użytku liturgicznego.

W artykule tym chciałbym przedstawić zatem fenomen traktowania muzyki, jako swoistego objawienia Boga, następnie zaprezentuję zjawisko podejścia do muzyki jako pewnego *katharsis*, drogi dotarcia człowieka do Boga. Potem zatrzymam się na chwilę nad pięknem w muzyce jako tą wartością, która zdaniem wielu jest odpowiedzią na występowanie obydwu, zaprezentowanych w pierwszym i drugim rozdziale podejść do muzyki. Warto już tu zaznaczyć, że te trzy drogi najczęściej współwystępują: poprzez zawarte w muzyce piękno objawia się w jakimś mglistym wymiarze Bóg, co znowu pociąga człowieka do przemiany serca i wzniesienia go ku swemu Stwórcy. W końcu jednak postaram się bardziej rzeczowo, obiektywnie odpowiedzieć na pytanie, czy wiązanie tych dwóch rzeczywistości przeżycia muzycznego i doświadczenia Boga jest w ogóle uzasadnione. Które z cech muzyki zbliżają nas do doświadczenia Boga i czy w ogóle istnieją racje dla myślenia o muzyce jako drodze do Boga.

1. Muzyka objawieniem Boga

Zdaniem wielu osób muzyka posiada niebiański rodowód. O boskim pochodzeniu muzyki możemy wiele przeczytać w starożytnych pismach różnych kultur. Także Żydzi i chrześcijanie są zgodni co do tego, że śpiew i muzyka wskazują na niebo, przychodzą z nieba lub są zasłyszane w niebie.³

Najwięcej tego typu opinii dotyczy muzyki towarzyszącej obrędom kultowym, tzw. muzyce sakralnej, liturgicznej. Warto więc zauważyć, że nie ma tu mowy o muzyce w ogóle jako sztuce, lecz o specyficznym jej rodzaju. Czy takie zawężenie jest właściwe, postaram się rozważyć to później. Na początku jednak warto przytoczyć słowa Jana Pawła II mówiące w ogóle o sztuce.

W zakończeniu swego *Listu do Artystów* papież nazywa Ducha Świętego tajemniczym Artystą wszechświata. Jego zdaniem każde autentyczne natchnienie artysty zawiera w sobie ślad owego tchnienia, którym Duch Stwórcy przenikał dzieło stworzenia od początku. Papież pisze: *Przekraczając tajemnicze prawa, które rządzą wszechświatem, Boskie tchnienie Ducha Stwórcy spotyka się z geniuszem człowieka i rozbudza jego zdolności twórcze. Nawiązuje z nim łączność przez swego rodzaju objawienie wewnętrzne, które zawiera w sobie wskazanie dobra i piękna oraz budzi w człowieku moc umysłu i serca, przez co uzdalnia go do podjęcia jakiejś idei i do nadania jej formy w dziele sztuki. Słusznie mówi się wtedy choć tylko przez analogię o „działaniu łaski”, ponieważ człowiek ma tu możliwość doświadczenia w jakiejś mierze Absolutu, który go*

² Tamże, s. 195.

³ Por. Ph. Harnoncourt, *Gesang und Musik im Gottesdienst*, cyt. za: Joseph Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana*, dz. cyt., s. 215.

przerasta.⁴ Tak więc artysta, w tym także muzyk, poprzez otrzymany od Boga talent staje się swoistym miejscem objawienia przymiotów Bożych. W tym swoim darze doświadcza także samego Boga.

Jest rzeczą znamioną, że w księdze Wyjścia artyści zostali określani tymi samymi słowami co prorocy, to znaczy jako ludzie, którym *Pan dał mądrość i rozum do poznania* (Wj 35, 30-32). Wydaje się więc, że są oni obdarowani przez Boga narzędziami odpowiednimi do widzenia rzeczy niewidzialnych, odczucia ich boskiej natury, ale także umiejętnościami niezbędnymi do przekazania tej rzeczywistości innym ludziom. Są więc pośrednikami, dzięki którym na ziemi staje się odczuwalne to co niematerialne, wieczne i święte.

Wiele na ten temat pisała Hildegarda z Bingen, żyjąca w XII w. niemiecka mistyczka, pisarka, poetka, kompozytorka, która pozostawiła po sobie także wiele prac z zakresu teologii, hagiografii, medycyny i nauk przyrodniczych. Swoją twórczość poetycką i muzyczną przypisywała proroczemu natchnieniu. Oto fragment jej listu skierowanego do prałatów mogunckich: *Bóg zaś, który napędza dusze wybranych światłem prawdy i prowadzi je do pierwotnej szczęśliwości, w swoim zamyśle postanowił, że ilekroć dusze wielu będą odnawiane przez wlanie Ducha proroczego, wewnętrzne oświecenie pozwoli im odzyskać część tej wiedzy, którą Adam miał przed karą za swój występki. Aby zaś ludzie mogli przypominać sobie w miejscu wygnania o słodyczy i uwielbieniu, które przed upadkiem Adam miał wspólne z aniołami i aby byli do tych spraw pociągani, ci sami święci prorocy wymyślili nie tylko psalmy i kantyki, które śpiewa się dla rozpalenia pobożności słuchaczy, ale i rozmaite instrumenty muzyczne, które wydają wielorakie dźwięki. Dokonali tego z tym zamiarem, aby, jak powiedziano, za pośrednictwem zarówno kształtu i rodzaju instrumentów, jak i znaczenia śpiewanych słów, słuchacze, zachęcani i pouczeni przez to, co zewnętrzne, zdobyli wiedzę o rzeczach wewnętrznych. Naśladując świętych proroków, ludzie pilni i mądrzy wynaleźli ludzką sztuką różne instrumenty, aby grać ku radości duszy. Dostosowali instrumenty do gry za pomocą zginania palców, przypominając sobie, że Adam został uformowany przez palec Boży, czyli Ducha Świętego.*⁵

Mowa tu o muzyce danej za pośrednictwem proroków wszystkim ludziom. Zdaniem Hildegardy muzyka, podobnie jak proroctwo, rodzi się z natchnienia Ducha Świętego, źródła życia i harmonii. W sekwencji *O ignis Spiritus Paracliti* Hildegarda mówi o Duchu Świętym jako Tym, od którego pochodzi muzyka:⁶ *Zważcie więc, że tak jak Ciało Jezusa Chrystusa narodziło się z Ducha Świętego z nienaruszonej Dziewicy Maryi, tak i pieśń chwały na*

⁴ Jan Paweł II, *List do Artystów*, Kraków 1999, s. 35.

⁵ Hildegarda z Bingen, cyt. za Błażej Matusiak, *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*, Kraków 2003, s. 119-120.

⁶ Por. tamże, s. 120.

wzór niebiańskiej harmonii zakorzenił Duch Święty w Kościele. Ciało zaś jest odzieniem duszy, która ma żywy głos i dlatego przystoi, aby ciało wraz z duszą śpiewało Bogu chwałę głosem.⁷ I w innym miejscu Hildegarda pisze: ... wszystkie sztuki, które przynoszą człowiekowi pożytek i korzyść, zostały odkryte za sprawą tchnienia, które Bóg włożył w ludzkie ciało, więc jest sprawiedliwe chwalić Boga we wszystkim.⁸

Ciekawe jest również chrystologiczne ujęcie muzyki. Zdaniem mistyczki to, kim jest Chrystus, uwidacznia się także w samej strukturze muzyki: *Tak więc słowo oznacza ciało, muzyka zaś wyraża ducha, ponieważ również muzyka niebieska oznacza bóstwo, a słowo ukazuje człowieczeństwo Syna Bożego.*⁹ T a k więc muzyka w ujęciu Hildegardy wydaje się być nie tylko znakiem niebiańskiej harmonii, ale w pewnym sensie także jej częścią, jej ziemskim odpowiednikiem.¹⁰

Te twierdzenia Hildegardy są również obecne w myślach współczesnych muzyków. Na przykład według polskiego kompozytora Wojciecha Kilara, najbardziej uduchowiony śpiew, za jaki uważa on chorał gregoriański, charakteryzuje się wręcz niebiańskim pochodzeniem. Według niego, w tej muzyce obecne są: jakaś wielkość, tajemnica i metafizyka.¹¹

Polski muzykolog, Bohdan Pociąg, uważa muzykę za dar, który spływa na człowieka z Niebios.¹² Zawsze angażowało go poszukiwanie związków mistyki ze sztuką, chociaż podkreślał wyraźnie istotową odrębność obu dziedzin. Zdaniem B. Pociąga, dzieło sztuki powstaje wskutek natchnienia, duchowego aktu twórczego. Polega to na objawieniu się artyście pewnej prawdy, która wskazuje mu drogę twórczej pracy nad dziełem. Artysta, w sposób wolny, może się poddać natchnieniu i pójść objawioną drogą.¹³ Według B. Pociąga, muzyka stanowi też najodpowiedniejszy i najsubtelniejszy środek wyrazu i medium dla

⁷ Tamże, s. 123.

⁸ Tamże, s. 122-123.

⁹ Tamże, s. 123-124.

¹⁰ Por. tamże, s. 134.

¹¹ Por. wypowiedź W. Kilara w: Klaudia Podobińska, Leszek Polony, *Cieszę się darem życia. Rozmowy z Wojciechem Kilarem*, Kraków 1997, s. 83.

¹² Por. Bohdan Pociąg, *Idea, dźwięk, forma. Szkice o muzyce*, Kraków 1972, s. 35.

¹³ Por. B. Pociąg, *Muzyka i mistyka*, w: *Znak*, 12/1994, s. 59. Konstanty Regamey przytacza wypowiedź W.A. Mozarta, który w liście do barona v. P. opisuje proces własnej twórczości. Otóż po całym szeregu stadiów wstępnych, następował moment, kiedy ów kompozytor ogarniał dzieło jednym spojrzeniem i słyszał je w wyobraźni nie w następstwie czasu, ale od razu - w całości. Por. Konstanty Regamey, *Treść i forma w muzyce*, Warszawa 1933, s. 17. Podobne doświadczenie miał W. Lutosławski. B. Pociąg pisze, że ten polski kompozytor, jeden z utworów projektował jako swobodny cykl. W trakcie komponowania W. Lutosławski spostrzegł jednak, że nie może wyzwolić się spod tyranii formy. Projektowany luźny szereg części okazał się zwartą, spójną całością. Por. B. Pociąg, *Idea, dźwięk, forma. Szkice o muzyce*, dz. cyt. s. 314.

mistyki. Żadna ze sztuk nie potrafi bowiem tak sugestywnie uobecnić tego, co niewidzialne w tym, co słyszalne. Zmysł słuchu jest w naturalny sposób nastrojony na tajemniczość. Ponadto, jego zdaniem sztuka jest wielkim pośrednikiem między światem doraźnie rzeczywistym, a sferą idei. Ze świata idealnego, pochodzą dźwiękowe struktury oparte na układach i konstelacjach liczb.¹⁴ Muzyka jest bowiem czystą energią dźwięków, ustrukturyowanych przez inteligencję według zasad matematycznych, scala w sobie kosmiczny ład, ziemski żywioł i matematykę.¹⁵ Według niego u źródeł muzyki tkwi również jakaś wielka duchowa energia kosmiczna, którą nie odznacza się żadna z innych sztuk. B. Pociąg sędzi, że kompozytor, najbardziej ze wszystkich twórców, jest podatny na działanie tej kosmicznej, czy też boskiej energii. Twórca przejmuje ją bezpośrednio i wciela w konstrukcje dźwiękowe. Kosmiczna, duchowa energia przenika kompozytorów i przymusza ich niejako do pisania muzyki.¹⁶ Zdaniem B. Pociąga, muzyka jest sztuką najbardziej zbliżoną do Absolutu, rodzi się wprost z intuicji metafizycznych, z przecucia świata idealnego; jest też najczystsza ze sztuk, najmniej uwikłaną w rzeczywistość codziennego życia.¹⁷

Również obecny papież Benedykt XVI, w swojej książce z 1995 roku pt. *Ein neues Lied für den Herrn* zawarł pewne myśli o niebiańskim pochodzeniu muzyki. Warto jednak zauważyć, iż ówczesny kardynał J. Ratzinger opinie te odnosił głównie do tzw. muzyki sakralnej, liturgicznej.

Jego zdaniem nie jest tak, że człowiek coś sobie wymyśla, a potem to śpiewa, lecz zapożycza on śpiew od aniołów, i musi wznieść swoje serce, aby współbrzmiało ono z dochodzącymi doń dźwiękami. Według kardynała Ratzingera liturgia nie jest czymś, co mnisi „robią”, lecz jest czymś już zastanym, wstąpieniem w odwiecznie dokonującą się liturgię niebios. Liturgia ziemską jest liturgią wyłącznie dlatego, że włącza się w to, co już się dzieje i co ją przewyższa.¹⁸

W innym miejscu kardynał Ratzinger przytacza myśl Philippa Harnoncourta, który parafrazując znane powiedzenie Wittgensteina: *O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć*, powiedział: *O czym nie można mówić, to można, a nawet trzeba - jeśli nie wolno milczeć - wyrażać śpiewem i muzyką*. Nieco później dodaje: *Żydzi i chrześcijanie są zgodni co do tego, że ich śpiew i muzyka wskazują na niebo albo też przychodzą z nieba lub są zasłyszane z*

¹⁴ Por. B. Pociąg, *Harmonia świata*, w: *Znak*, 5/1994, s. 124.

¹⁵ Por. B. Pociąg, *Paradoksalna moc muzyki*, w: *Znak*, 3/1994, s. 107.

¹⁶ Por. B. Pociąg, *Sprzeczności i paradoksy albo dialektyka muzyki*, w: *Znak*, 2/1994, s. 115 - 116.

¹⁷ Por. B. Pociąg, *Muzyka i totalizm*, w: *Tygodnik Powszechny*, 2/1991, s. 8.

¹⁸ Por. J. Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana*, dz. cyt. s. 203.

nieba...".¹⁹ Według kardynała Ratzingera w zdaniach tych zawarte są podstawowe zasady muzyki liturgicznej. Zwraca on również uwagę na istotny wymiar muzyki, jakim jest milczenie. Wydaje się to może paradoksalnym twierdzeniem, ale cisza jest nie tylko celem muzyki, lecz stoi również u jej początku, a także na wskroś ją przenika: *Wiara pochodzi ze słuchania słowa Bożego. Tam wszakże, gdzie słowo Boże zostaje przełożone na słowo ludzkie, pozostaje pewna reszta w postaci tego, co nie zostało wypowiedziane i co nie daje się wypowiedzieć, co wzywa nas do milczenia - milczenia, które w końcu sprawia, że to, co niewypowiedzialne, staje się śpiewem, i przyzywa na pomoc także głosy kosmosu, aby nie wypowiedziane stało się słyszalne. Oznacza to, że muzyka kościelna, pochodząc ze słowa i dosłyszanego w nim milczenia, wymaga nasłuchiwania stale na nowo całej pełni Logosu.*²⁰

2. Muzyka drogą do Boga

Tak, jak muzyka wydaje się być tchnieniem Bożym, darem niebios, sposobem objawienia człowiekowi odblasku piękna Absolutu, tak może być dla nas ścieżką w drugą stronę. Ta funkcja muzyki wydaje się być bardziej zakorzeniona w ludzkiej świadomości.

Oto w Piśmie św. czytamy o tym, jak gra harfiarza wprawiała Elizeusza w modlitewny nastrój, w trakcie którego *spoczęła na nim ręka Pańska* (2 Krl 3,15). Zaś św. Augustyn w swoich *Wyznaniach* pisał: *Ileż razy płakałem słuchając hymnów Twoich i kantyków, wstrząśnięty błogim śpiewem Twego Kościoła. Głosy te wlewały się do moich uszu, a gdy Twoja prawda ściekała kroplami do serca, parowało z niego gorące uczucie pobożnego oddania. Z oczu płynęły łzy i dobrze mi było z nimi.*²¹ Zauważamy we fragmencie z Pisma św. i w słowach Augustyna nałożenie się tych dwóch dróg, ich współwystępowanie. Wynika z nich, że zarówno Boże objawienie przez słowa i muzykę jak też wzruszenie serca, jego nawrócenie - są darem Bożym, Jego łaską. Papież Grzegorz Wielki pisze: *Kiedy ... śpiew psalmodii rozbrzmiewa z samej głębi serca, wszechmocny Pan znajduje przezeń dostęp do serca, tak że wlewa w nasłuchujący umysł tajemnice przepowiedni czy łaskę skruchy. Dlatego napisane jest: «Pieśń pochwalna oddaje mi cześć, i to jest droga, na której pragnę ukazać Boskie zbawienie» (Ps 50,23). To bowiem, co po łacinie znaczy salutare, zbawienie, to po hebrajsku znaczy Jezus. Dlatego w pieśni pochwalnej stworzona zostaje możliwość objawienia się Jezusa, kiedy bowiem przez śpiew*

¹⁹ Ph. Harnoncourt, *Gesang und Musik im Gottesdienst*, cyt. za: J. Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana*, dz. cyt., s. 215.

²⁰ J. Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana*, dz. cyt., s. 215.

²¹ Św. Augustyn, *Wyznania*, Pax, Warszawa 1992, s. 257-258.

*psalmów wylana zostaje skrucha, powstaje w nas droga do serca, u której kresu dochodzi się do Jezusa...*²² Według J. Ratzingera w słowach św. Grzegorza zawarta jest prawda o najwyższej posłudze muzyki, dzięki której nie zaprzecza ona swej artystycznej wielkości, lecz dopiero ją w pełni znajduje: *muzyka (liturgiczna) odsłania zasypaną drogę do serca, do centrum naszego istnienia, tam, gdzie styka się ono z istnieniem Stwórcy i Zbawiciela. Gdziekolwiek to się udaje, muzyka staje się drogą prowadzącą do Jezusa; drogą, na której Bóg ukazuje swoje zbawienie.*²³

Znamienne dla tego zagadnienia wydają się być rozważania Hildegardy z Bingen. Drogę duchową człowieka po wygnaniu z raju chętnie opisuje ona jako śpiew. Cała sztuka muzyczna jest dla niej wyrazem tęsknoty za rajem.²⁴ To wspomnienie raju, które dzieje się za przyczyną muzyki, nie tylko kieruje myśl ku utraconej chwale, ale pociąga do tego, co było istotą stanu rajskiego: do uwielbienia Boga. Przypomnienie to jest zachętą do chwaleń Boga i środkiem do rozpalenia pobożności. Celem muzyki jest podniesienie ludzkiego ducha do Boga.²⁵ Hildegarda, podobnie jak św. Augustyn zdaje się dostrzegać w psalmach pieśni pielgrzymów, którzy śpiewem dodają sobie otuchy w drodze do niebiańskiej Jerozolimy.²⁶ Wydaje się więc, że zdolność człowieka kroczenia do Boga na drodze muzyki jest pozostałością stanu człowieka sprzed grzechu pierworodnego. Jest to pewien dar, który, choć bardzo mglisty, zachował się po skażeniu nieprawością. Hildegarda jest przekonana o ogromnej mocy oddziaływania muzyki na duszę. Wyraża to w słowach: *Jak moc Boża wszędzie wzlatując wszystko okrąży i nie napotyka żadnej przeszkody, tak i rozumność człowieka przejawia się z wielką mocą w rozbrzmiewaniu żywymi głosami i w pobudzaniu przez muzykę sennych dusz do czuwania. (...) Albowiem muzyka zmiękcza twarde serca i wprowadza w nie wilgoć skruchy oraz przyzywa Ducha Świętego.*²⁷ W innym miejscu tak pisze o śpiewie osób poświęconych Bogu: *(...) Od Syna Bożego otrzymały ten dar, że kiedy wyszedł głos od tronu, odpowiedział mu z tęsknotą śpiew chóru dziewic wysławiających nową pieśń (novum canticum symphonizando), jak o tym świadczy umiłowany dziewiczy Jan: «I śpiewają jakby pieśń nową przed tronem i przed czterema zwierzętami, i przed Starcami». Co to znaczy? W tych wiernych, którzy w dobrej intencji przyjmują czystość i zachowują dziewictwo z miłości do Boga, dobra wola wznosi się*

²² Grzegorz Wielki, *Hom.in Ez I*, cyt. za J. Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana*, dz. cyt. s. 174.

²³ J. Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana*, dz. cyt. s. 174.

²⁴ Por. B. Matusiak, *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*, dz. cyt., s. 117.

²⁵ Por. tamże, s. 121.

²⁶ Por. tamże.

²⁷ Hildegarda z Bingen, *Scivias III*, cyt. za: B. Matusiak, *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*, dz. cyt., s. 125.

*przedziwnie ku chwale Stwórcy. Jak? Ponieważ w jutrzence czystości, która zawsze łączy do Syna Bożego, ukryta jest przemożna chwała, której nie zdoła sprzeciwić się żaden ziemski urząd ani nakaz prawa, a chwała ta głosem radości wyśpiewuje niebiańską pieśń uwielbiając Boga. Jak to się dzieje? Ponieważ pieśń ta, która mknie szybko i odznacza się przedziwną, nową wolnością, nie była słyszana, zanim Jednorodzony Syn Boży, który jest kwiatem dziewictwa, wrócił wcielony ze świata do nieba i zasiadł po prawicy Ojca.*²⁸

Hildegarda przywiązuje wielką wagę do oddawania Bogu chwały w Kościele. Według niej śpiew uwielbienia niejako łączy człowieka z aniołami, przypomina raj, a także kieruje ku chwalebnej przyszłości, w której zbawieni będą na wieki radować się w Bogu. Hildegarda pisze także o sile, która nienawidzi śpiewu, o diable, który próbuje przeszkodzić wznoszeniu pieśni chwały. Pieśń uwielbienia przypomina bowiem szatanowi o chwale, do której był powołany i z której zrezygnował. Dlatego więc diabeł stara się wszelkimi sposobami zakłócić pieśń chwały, bowiem wyraża ona harmonię człowieka ze Stwórcą, z innymi ludźmi i z sobą samym: *Gdy zaś jego zwodziciel, diabeł, usłyszał, że człowiek z natchnienia Bożego zaczął śpiewać i przez to przypominać sobie słodycz pieśni niebiańskiej ojczyzny, ujrzał, że jego przemyślnie knowania idą na marne. Tak się wówczas przestraszył, że niemałego stąd doznał niepokoju i odtąd na wiele sposobów rozwija swoją przemyślność, aby zakłócić albo wyrwać wyznawanie i piękno oraz słodycz Bożej chwały - nie tylko z serca człowieczego przez złowrogie podszepty, nieczyste myśli albo rozliczne zajęcia, ale i z ust Kościoła, gdy tylko może, przez rozłamy, zgorszenie albo przygnębienie.*²⁹ Hildegarda dopatruje się wręcz diabelskiego podszeptu w tym wszystkim, co sprawia, że poszczególni wierni i cały Kościół zaprzestaje wznosić pieśń uwielbienia.³⁰

Muzyka liturgiczna jest więc jednym z ważnych elementów, które wprowadzają wiernych w aurę uwielbienia Boga, w trzeźwe upojenie wiarą. Pisze kard. J. Ratzinger: *Zadaniem muzyki jest wprowadzanie ludzi modlących się w obcowanie z Chrystusem. Muzyka – dodaje J. Ratzinger - podnosi na wyżyny Boga, na te wyżyny, które są Bogiem i które w Chrystusie dotykają ziemi, przyciągają ją do siebie i wnoszą ku sobie.*³¹

Wśród niemieckich pisarzy, poetów, filozofów i protestanckich teologów okresu romantyzmu pojawiły się teorie, które wskazywały na szczególniey związek pomiędzy muzyką a światem Transcendencji. I tak, na przykład, Karl

²⁸ Hildegarda z Bingen, *Scivias II*, cyt. za: B. Matusiak, *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*, dz. cyt., s. 131-32.

²⁹ Hildegarda z Bingen, *Epistolarium*, cyt. za: B. Matusiak, *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*, dz. cyt., s. 132-33.

³⁰ Por. B. Matusiak, *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*, dz. cyt., s. 133.

³¹ J. Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana*, dz. cyt. S. 217.

Wilhelm Ferdinand Solger pisał: *W chwili swego jawienia się jako zjawisko muzyka zdolna jest przenieść nas w teraźniejszość wieczności (...). Muzyka kruszy naszą własną świadomość i przemienia ją w postrzeganie wieczności. Właściwy istotny pożytek, jaki niesie muzyka jest więc natury religijnej.*³² Pisarz Wilhelm Heinrich Wackenroder, podobnie jak Ludwig Tieck, wręcz utożsamiał muzykę z religią: *Muzyka - pisał - stanowi bez wątpienia ostatnią tajemnicę wiary, mistykę, religię do końca objawioną.*³³

Również wśród współczesnych częsta, żeby nie powiedzieć powszechna jest opinia o muzyce jako drodze do Boga. K. Penderecki wyznaje, że nie potrafi powiedzieć, co jest dla niego ważniejsze: sztuka czy religia. Twierdzi, że właśnie dzięki muzyce sakralnej stał się człowiekiem bardziej religijnym.³⁴

Koreańczyk M.W. Chung, dyrygent i dyrektor francuskiej *L'Opera – Bastille*, sądzi, że muzyka jest prawie zawsze formą modlitwy, że jest ona szmerem, szeptem duszy.³⁵

Podobne poglądy prezentuje K. Tarnowski, pianista i filozof z Krakowa. Jego zdaniem, w muzyce może objawić się Absolut. Poprzez kontakt ze światem niewidzialnym, który objawia się w dziele muzycznym, człowiek może otworzyć się na Transcendencję i stać się osobą religijną. Jako przykład, K. Tarnowski podaje nawrócenie egzystencjalisty, Gabriela Marcela.³⁶ Filozof ten przeżył nawrócenie na chrześcijaństwo w 1928 roku i wydarzenie to wiązał z przeżyciami muzycznymi.³⁷

K. Tarnowski zwraca też uwagę na specyficzną jakość, która pojawia się w dziełach muzycznych J.S. Bacha. Utożsamia ją ze swoistą religijną głębią, pełną niezwyklej powagi i tajemnicy, która zmusza człowieka do kontemplacyjnej zadumy, przenika wraz z pięknem w samo jądro naszego człowieczeństwa i przemienia naszą kontemplację w adorację, w bezsłowną modlitwę, w niezwykle skupienie. Skupienie to pozwala na wejście w głąb nas samych, tam gdzie mieszka świętość Boga.³⁸ Zdaniem K. Tarnowskiego, muzyka Bacha nie

³² Karl Wilhelm Ferdinand Solger, *Vorlesungen uber Aesthetik*, cyt. za Carl Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej*, przeł. A. Buchner, Kraków 1988, s. 82.

³³ Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Werke und Briefe*, cyt. za C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej*, dz. cyt., s. 90.

³⁴ Por. wypowiedź K. Pendereckiego w: Krasowski R. (red.), *Ostatni Mohikanin*, w: *Życie*, 97/1998, s. 12.

³⁵ Por. wypowiedź M.W. Chung'a w: B. Revillion (red.), *La musique est le murmure de l'ame*, w: *La Croix*, 24 – 25.08.1997, s. 13.

³⁶ Por. Karol Tarnowski, *Człowiek i Transcendencja*, Kraków 1995, s. 21.

³⁷ Ponadto, w swojej twórczości G. Marcel często posługiwał się muzycznymi porównaniami. Por. Gabriel Marcel, *Tajemnica bytu*, przeł. M. Frankiewicz, Kraków 1997, s. 389 - 390.

³⁸ Por. K. Tarnowski, *Człowiek i Transcendencja*, dz. cyt., s. 357 - 358.

jest tylko symbolem tego co święte, ale w pewien szczególny sposób uobecnia sacrum, stanowi rodzaj ikony.³⁹

Muzykolog B. Pociąg formułuje przypuszczenie, jakoby muzyka spełniała specyficzną funkcję, misję docierania do samej istoty czasu. Według niego, muzyka poprzez swoją formę, poprzez swoją naturę, odsyła nas do wieczności i do nieskończoności.⁴⁰

Ciekawe jest też spojrzenie Sri Chinmoy'a, duchowego mistrza Wschodu z Bengal. Według niego muzyka jest wewnętrznym, uniwersalnym językiem Boga. Bóg jest kosmicznym Muzykiem, a my spełniamy rolę instrumentów. Bóg jest dla muzyka zasadniczym inspiratorem. Prawdziwa, uduchowiona muzyka stanowi rodzaj światła, które chce wyrazić siebie w boski sposób. Sri Chinmoy twierdzi, że uduchowiona muzyka niesie nas ku Świadomości Uniwersalnej i sprawia, że czujemy się zjednoczeni z tym, co najwyższe, najgłębsze i najdalsze. Jego zdaniem, pośród stworzenia Bóg jest najwyższą muzyką, muzyka zaś posiada klucz i sama jest kluczem, który otwiera drzwi do serca Najwyższego.⁴¹

Sobór Watykański II uznaje tradycję muzyczną za „skarbiec nieocenionej wartości”, a śpiew kościelny za „nieodzowną oraz integralną część liturgii”.⁴² Józef Ratzinger - idąc po tej samej linii – stwierdza, że muzyka jest samą liturgią, a muzyka sakralna stanowi w Kościele symbol obecności bezinteresownego piękna. Zdaniem tego teologa, muzyka jest drogą prowadzącą do Jezusa, drogą, na której Bóg ukazuje swoje zbawienie.⁴³ W innym miejscu pisze, że muzyka liturgiczna jest jednym z elementów wprowadzających wiernych w aurę uwielbienia Boga, w trzeźwe upojenie wiarą.⁴⁴

Według papieża Jana Pawła II, sztuka - nawet wtedy, gdy nie wyraża się w formach religijnych - zachowuje więź wewnętrznego pokrewieństwa ze światem wiary tak, że nawet w sytuacji głębokiego rozłamu między kulturą a Kościołem, właśnie sztuka pozostaje swego rodzaju pomostem prowadzącym do doświadczenia religijnego. Sztuka - pisze papież - jest ze swej natury swoistym wezwaniem do otwarcia się na Tajemnicę.⁴⁵ Tak więc nie tylko w sztuce tworzonej dla liturgii i przez liturgię, ale także w muzyce w sensie ogólnym

³⁹ Por. tamże, s. 358.

⁴⁰ Por. B. Pociąg, *Forma i czas*, w: *Ruch Muzyczny*, 10/1969, s. 18.

⁴¹ Por. Sri Chinmoy, *Medytacja*, przeł. B. Rubczyńska, Warszawa 1992, s. 116 – 123.

⁴² Por. Sobór Watykański II, *Konstytucja o liturgii świętej*, nr 112, w: Sobór Watykański II, *Konstytucje, Dekrety, Deklaracje*, Poznań 1968, s. 89.

⁴³ Por. J. Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana*, dz. cyt., s. 174.

⁴⁴ Por. tamże, s. 213.

⁴⁵ Por. Jan Paweł II, *List do Artystów*, dz. cyt., s. 26.

istnieje to, co na przykład Hildegarda, czy J. Ratzinger przypisywali muzyce liturgicznej. Jan Paweł II podkreśla, że świat potrzebuje artystów, aby tworząc dzieła ukazujące w jakiejś mierze nieskończone piękno Boga kierowali ku Niemu ludzkie umysły. Zatem tym, co w sztuce jest objawieniem Boga i drogą człowieka do Boga jest według polskiego papieża *kalokagathia*, czyli „piękno-dobroć”, swoista wartość, o której pisze w *Liście do Artystów*.⁴⁶

3. Piękno jako objawienie i droga do Boga

Według Jana Pawła II piękno jest poniekąd widzialnością dobra, tak jak dobro jest metafizycznym warunkiem piękna. W muzyce piękno niejako łączy się z „prawdą”, aby także drogami sztuki przenosić ludzkie dusze ze świata zmysłowego w rzeczywistość wieczną.⁴⁷

O wzajemnym przenikaniu się, zazębieniu zakresu znaczeniowego wartości: piękna, dobra, prawdy, uczciwości, słuszności, właściwej proporcji w sztuce - możemy również usłyszeć z ust muzyków. Wydaje się bowiem, że owe wartości opalizują niczym różne barwy na tym samym kamieniu, będącym odbiciem, namiastką, objawieniem olśniewającego cienia samego Stwórcy. Jeden z najwybitniejszych znawców muzyki dawnej, muzykolog i dyrygent Nikolaus Harnoncourt w swej książce *Dialog muzyczny* pisze m.in. o muzyce Mozarta i Monteverdiego. Według niego scenę finałowego *accompagnato* króla Idomeneo w akcie drugim *Eccoti in me barbaro Nume* pomiędzy dwoma ustępami chóralnymi *Qual nuovo terrore* oraz *Corriamo, fuggiamo* W.A. Mozart określa jako „najpiękniejszą z całej opery”. W rzeczywistości - zdaniem Harnoncourta - jest to scena najstraszliwsza, ale wyraża ona dokładnie to, o co mu chodziło, i dlatego jest piękna: *Używając słowa „piękna” (Mozart) myślał więc nie o urodzie zewnętrznej. W scenie tej, będącej pozornym monologiem, Idomeneo wyznaje, że sam jest odpowiedzialny za wszystkie nieszczęścia. Przyniósł ofiarę Neptunowi, ale teraz, gdy okazało się, że chodzi o jego syna Idamante, nie może dotrzymać słowa. Monolog jest w rzeczywistości wielkim dialogiem między Idomeneo a Neptunem. Przerażliwy bóg morza w całej operze nie odzywa się ani słowem, niemniej jest wszechobecny w orkiestrze, począwszy od uwertury. W tym *accompagnato* słyszymy jego straszliwe „Nie” w odpowiedzi na nieśmiałą prośbę Idomeneo, czy mógłby odstąpić od poświęcenia niewinnej ofiary. Jest to wspaniały przykład pozasłownego dyskursu dźwiękowego. W języku Mozarta (podobnie jak w języku Monteverdiego) „piękne” oznacza więc coś w rodzaju słuszne lub prawdziwe.*⁴⁸

W innym miejscu N. Harnoncourt ujawnia kolejną znamioną cechę talentu Mozarta. Przyzwyczailiśmy się do opinii o Mozarcie, jako o geniuszu piszącym

⁴⁶ Por. tamże, s. 9.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ Nikolaus Harnoncourt, *Dialog muzyczny*, Warszawa 1999, s. 269.

z natchnienia i niemal od razu w całości swoje utwory. Tymczasem był on także (jak niemal każdy kompozytor), rzemieślnikiem w swoim muzycznym warsztacie. Nie szczędził trudu, czasu i wyobraźni dla napisania wspaniałych arii operowych, ale wykreślał je bez wahania (pomimo powszechnego zachwyty), gdy widział, że te radykalne cięcia są niezbędne dla dobra dzieła jako całości. Według Harnoncourta walor dramatyczny był dla Mozarta ważniejszy, niż względy czysto muzyczne: *Ekspresja dramatyczna (którą Monteverdi nazywał prawdą), również była dla Mozarta ważniejsza niż piękno czysto muzyczne.*⁴⁹

Takie podejście do doskonałości formy, jako warunku piękna, prawdy w muzyce zgadza się z opinią żyjącego w XX w. szwajcarskiego kompozytora i krytyka muzycznego Konstantego Regamey'a. Regamey pisze, że to właśnie forma jest owym czynnikiem wprowadzającym scalenie wielości czynników tworzących dzieło muzyczne w pewną jakościową jedność. Jego zdaniem najpiękniejsze miejsca w utworze to te, w których dany kompleks (składający się z brzmienia, pamięci brzmień poprzednich itd.) robi wrażenie szczególnie spotęgowanej jedności.⁵⁰ Wskazuje on także inne czynniki jednoczące dzieło sztuki. Idąc za myślą Witkacego, stwierdza, że działającym pozamyślowo formalnym konstrukcjom artystycznym najbardziej odpowiada odczucie jedności osobowości. Właśnie to odczucie jedności jest człowiekowi najbardziej bezpośrednio dane i ma wpływ na jedność konstrukcji artystycznych, wpływa na całość formy.⁵¹ Mimo tych wyjaśnień Regamey przyznaje jednak, że istota piękna jest trudna do wyjaśnienia, tak trudna jak wyjaśnienie faktu, iż pewne kompleksy dźwiękowe, mogą wywołać u różnych ludzi wszystkie uczucia: od erotyzmu do mistycyzmu.⁵²

Zdaniem B. Pocięja to właśnie forma gwarantuje dziełu istnienie. Wynika ona z istoty dzieła i jest czymś, dzięki czemu dzieło przechodzi ze stanu możliwości do stanu aktualności.⁵³ Według niego sztuka jest wielkim pośrednikiem między światem doraźnie rzeczywistym, a sferą idei. Piękno przejawiające się w świecie jest przejawem świata wyższego, idealnego. Sztuka organizuje owe przejawy piękna w artystyczne formy za pośrednictwem dźwięków.

Podobne stanowisko prezentuje K. Tarnowski. W jego opinii muzyka wskazuje na Transcendencję poprzez piękno swej formy, która niejako budzi

⁴⁹ Tamże, s. 265.

⁵⁰ Por. K. Regamey, *Treść i forma w muzyce*, dz. cyt., s. 5 - 6, 17.

⁵¹ Por. K. Regamey, *Treść i forma w muzyce*, dz. cyt., s. 47. Na aspekt antropologiczny zwracał również uwagę kardynał Ratzinger w cytowanej we wstępie wypowiedzi.

⁵² Por. K. Regamey, *Treść i forma w muzyce*, dz. cyt., s. 14. Por. też J. Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana*, dz. cyt., s. 195.

⁵³ Por. B. Pocięj, *Forma i czas*, w: *Ruch Muzyczny*, 7/1969, s. 17.

tęsknotę za pięknem absolutnym ujawniając zarazem, że już w nim uczestniczy, że jest sobą jedynie jako jego odbłask. Piękno muzyki może jednak tylko ujawniać swój udział w Pięknie absolutnym, ponieważ w przejściu od piękna muzyki do Boga nie tkwi żadna oczywistość.⁵⁴

Ciekawe spostrzeżenia na temat piękna w muzyce mają także psychologowie. Jan Wierszyłowski wspomina o funkcji uświatniającej muzyki, czyli o oddziaływaniu piękna muzycznego na człowieka.⁵⁵ Zdaniem innego psychologa, Anny Gałdowej, obecne w dziele muzycznym piękno stanowi odbicie piękna Boga. Sądzi ona, że wielkie dzieła muzyki, poezji, architektury, rzeźby czy malarstwa, czerpią swe nieprzemijające piękno właśnie ze źródeł religijnych.⁵⁶

4. Podobieństwa i różnice

Powyższe rozważania są dowodem na istnienie w mentalności ludzkiej różnorodnych wzajemnych powiązań sfery sacrum ze sferą muzyki. Nasuwają się tutaj jednak poważne pytania: czy takie ściśle związki pomiędzy obu tymi dziedzinami rzeczywiście zachodzą, czy nie są jedynie uwodzającym złudzeniem, któremu ulegają ludzie szczególnie wrażliwi i czy – tym bardziej – uprawnione jest częste utożsamianie przeżycia muzycznego z przeżyciem religijnym. Nierzadko bowiem te twierdzenia są wynikiem jedynie pewnego przeczucia, poglądów filozoficznych, estetycznych czy religijnych. Często trącą wręcz swoistą poetyką, piękną ale niezbyt przekonującą racjonalnie podchodzącego do życia człowieka. Nie dają odpowiedzi na istotne wydaje mi się pytanie „dlaczego”. Co takiego jest w muzyce, iż bywa ona pojmowana jako ikona Boga, czy ścieżka do Niego. Czy pozostawiając na boku istotne lecz jednocześnie bardzo problematyczne i szerokie zagadnienie piękna, do którego wielu zwykło się odwoływać jako do ostatecznej, acz niejedyniej i głęboko niewystarczającej odpowiedzi, możemy odnaleźć jakieś cechy wspólne lub podobne, które zbliżają obydwie dziedziny życia?

Odpowiedzi na te pytania można szukać przede wszystkim na drodze porównania istotowych cech przeżyć muzycznych jak również przeżyć religijnych, a szczególnie tej ich formy, którą określa się jako przeżycia czy doświadczenia mistyczne. Pozwoli to na jakieś ukazanie zachodzących pomiędzy nimi podobieństw i różnic. Zadaniem niniejszego rozdziału byłaby więc próba wydobywania wzajemnych powiązań pomiędzy przeżyciami muzycznymi a doświadczeniami mistycznymi. Przy czym, po opis istotowy

⁵⁴ Por. K. Tarnowski, *Człowiek i Transcendencja*, dz. cyt., s. 22 - 24.

⁵⁵ Por. Jan Wierszyłowski, *Psychologia muzyki*, Warszawa 1970, s. 267 – 268.

⁵⁶ Por. Anna Gałdowa, *O niespiesznej podróży do raj*, w: *Znak*, 12/1994, s. 21. Por. też B. Pociąg, *Idea dźwięku, forma. Szkice o muzyce*, dz. cyt., s. 34. Por. K. Regamey, *Treść i forma w muzyce*, dz. cyt., s. 41. Por. J. Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana*, dz. cyt., s. 153.

dzieła muzycznego sięgnąłem do rozważań Romana Ingardena,⁵⁷ po istotowy opis doświadczenia mistycznego zaś do analiz Waltera Terence'a Stace'a.⁵⁸ Obaj autorzy zapewniali czytelnika o możliwie bezstronnym podejściu do badanego problemu.

Mam nadzieję, że przynajmniej w jakiejś mierze zdołam ukazać, czy w ogóle i w jakim znaczeniu przeżywanie muzyki, dzieła muzycznego łączy się z doświadczeniem religijnym. Od razu jednak zaznaczam, że biorę tu pod uwagę muzykę jako taką, wyłączając zupełnie jej związek z liturgią, czy ze słowem Bożym.

Tym, co w pierwszym rzędzie upodabnia przeżycie dzieła muzycznego do przeżycia mistycznego jest pojawiające się w obu przypadkach doznanie jakiejś jedności. I tak, dzieło muzyczne jest percypowane jako jednowarstwowe. Składa się ono - jak wskazuje analiza R. Ingardena - z tworów dźwiękowych i niedźwiękowych, przynależących do siebie, ściśle ze sobą zespolonych, stanowiących nierozzerwalną jedność. Te znowu składają się z wielu elementów należących do siebie, przechodzących w siebie tak, że tworzą jedną całość. Również większe elementy dzieła, na przykład tematy muzyczne, czy też poszczególne, zamknięte w sobie części dzieła muzycznego, uzupełniają się wzajemnie i stanowią nierozzerwalną jedność. Podobna cecha pojawia się w doświadczeniu religijnym, którego najgłębszym wymiarem jest doświadczenie mistyczne. Jest to szczególnie widoczne w tak zwanym ekstrawertywnym doświadczeniu mistycznym. Występuje w nim zróżnicowanie, które jest jednak częścią jedności. Świat odrębnych przedmiotów, mimo swej różnorodności, doświadczany jest jako coś jednego i pozbawionego różnic.

O podobieństwie pomiędzy przeżyciem dzieła muzycznego a przeżyciem mistycznym świadczy również obecne w nich szczególne doświadczenie zanikania czasu. Dzieło muzyczne posiada specyficzną strukturę quasi-czasową. Jedynie w trakcie wykonania utworu muzycznego struktura ta zamienia się w ściśle czasowe następstwo kolejnych faz utworu. Wykonania dzieła muzycznego nie można jednak utożsamiać z nim samym. Poprzez wykonanie dzieło muzyczne jedynie nam się objawia. Poszczególne części dzieła muzycznego, mimo że są uporządkowane według pewnego porządku następstwa, nie następują po sobie, ale wszystkie istnieją równocześnie. W tym właśnie wyraża się ponadczasowość dzieła muzycznego. Podobna cecha pojawia się w doświadczeniach mistycznych. Mistyk doświadcza bowiem całkowitego zaniku

⁵⁷ Dzieło *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości* R. Ingardena uchodzi dotąd za jedyną pracę, która zawiera całościową analizę filozoficzną dzieła muzycznego. R. Ingarden zwraca szczególną uwagę na tak zwane podłoże dźwiękowe i niedźwiękowe dzieła muzycznego, na zagadnienie jego jedności oraz sposobu istnienia. Por. Roman Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków 1973.

⁵⁸ Autor ten wyszczególnia dwa podstawowe typy przeżyć mistycznych, a mianowicie ekstrawertywne i intrawertywne przeżycie mistyczne. W swoich badaniach uwzględnia wypowiedzi mistyków różnych krajów, kultur i orientacji religijnych. Por. Walter Terence Stace, *Mysticism and Philosophy*, London 1960.

czasu. Charakterystyczny jest powrót ze stanu przeżycia mistycznego do rzeczywistości. Mistyk odnosi wówczas wrażenie wchodzenia z czegoś jakby rzadkiego, w coś jakby bardziej gęstego.⁵⁹

Analogiczne zjawisko w obu omawianych przeżyciach odnosi się do doświadczenia przestrzeni. Dzieło muzyczne charakteryzuje się mianowicie specyficznym ruchem i przestrzenią. Ruch w dziele muzycznym różni się od fizycznej zmiany ciała w przestrzeni. Współtworzy on wraz z czasem muzycznym swoistą przestrzenność. Trzeba zaznaczyć, że przestrzeni dzieła muzycznego nie można utożsamiać z przestrzenią wzrokową. Ruch i przestrzeń muzyczna są nieuchwytnie. Poza tym, samo dzieło muzyczne, w przeciwieństwie do swoich wykonań, nie posiada żadnej lokalizacji przestrzennej. Również w doświadczeniu mistycznym nie istnieje ruch jako taki. Znamienny jest pewien opis doświadczenia zamieszczony u Stace'a, w którym „osa poruszała się niejako w bezruchu”. Chodzi tu o szczególne, paradoksalne stwierdzenie na temat ruchu w rzeczywistości mistycznej. Zresztą, ta sama osoba pisała wręcz o wrażeniu zanikania czasu.⁶⁰ Ponadto, cała postrzegana rzeczywistość mistyczna wydaje się być przeniknięta boską obecnością tak, że wszystko wydaje się być Jednym. Zanika poczucie przestrzeni, bowiem przeżywana mistyczna rzeczywistość jest czymś zupełnie odmiennym, całkowicie przekraczającym jakiegokolwiek poczucie przestrzenności.⁶¹ W intrawertywnych przeżyciach mistycznych znikają wszelkie formy, kształty, postaci a więc to wszystko, co świadczyłoby o przestrzenności. Charakterystyczną cechą tych przeżyć jest również poczucie pustki i nicości, a więc brak czegokolwiek, także brak przestrzeni.

O jakimś podobieństwie pomiędzy przeżyciem dzieła muzycznego a przeżyciem mistycznym można też mówić od strony ich obiektywności. Dzieło muzyczne charakteryzuje się swoistą obiektywnością. Nie jest ono tylko treścią przeżycia psychicznego, ale jest wobec niego transcendentne, stanowi osobną całość. Jako takie, posiada też cechę niezmienności. Różne mogą być wykonania, ale dzieło muzyczne pozostaje to samo, nie zmienia się. Mimo, iż dzieło muzyczne powstaje poprzez twórcze akty człowieka, mimo, iż w istnieniu jest zależne od jego autonomicznego bytu, to jednak nie można dzieła muzycznego utożsamiać z samym jego wykonaniem czy przeżywaniem. Poprzez wykonania dzieło muzyczne tylko się objawia, a więc jest w pewien sposób obiektywne wobec przeżyć człowieka. A zatem, mimo nieuchwytności i intencjonalnej struktury dzieła muzycznego możemy o nim mówić jak o czymś realnie istniejącym, tworzącym swoistą rzeczywistość, jak o czymś niezależnym od człowieka i niewrażliwym na zmiany. Cecha obiektywności była też jedną z

⁵⁹ Por. W.T. Stace, *Mysticism and Philosophy*, dz. cyt., s. 72 – 73. Por. też J.A. Symonds, za W. James, *Doświadczenia religijne*, Warszawa 1958, s. 349 – 350. Por. W.T. Stace, *Mysticism and Philosophy*, dz. cyt., s. 91.

⁶⁰ Por. W.T. Stace, *Mysticism and Philosophy*, dz. cyt., s. 71 – 73.

⁶¹ Por. tamże, s. 77.

głównych cech przeżycia mistycznego. Na przykład, J. Boehme był przekonany, że jego przeżycie nie stanowiło jakiegoś stanu duszy, czy umysłu, lecz było w stosunku do niego obiektywne.⁶² Cecha ta jest bardzo widoczna we wszystkich opisach ekstrawertywnych, a także intrawertywnych przeżyć mistycznych. Doświadczana rzeczywistość jest dla mistyka czymś odrębnym od sfery, na którą mógłby wpływać poprzez wolę, akty umysłu, czy uczucia.

Podobieństwa pomiędzy przeżyciem dzieła muzycznego a przeżyciem mistycznym dotyczą też tak zwanych jakości emocjonalnych. Twory dźwiękowe, a więc nie tylko dźwięki jako takie lecz, jak mówi R. Ingarden, również sama barwa dźwięku, charakteryzują się jakościami emocjonalnymi.⁶³ Jakości te, osadzone na tworach dźwiękowych, są czymś różnym od emocji słuchacza czy wykonawcy. Chodzi tu o jakości wzruszeniowe, a także o jakości stanów podniecenia, upojenia, na przykład o jakości tajemniczości, „szczególnej rzewności lub słodyczy”, upojności, szczęśliwości, grozy, czy niesamowitości. Na podłożu jakości estetycznie wartościowych ujawniają się inne jakości, na przykład jakości prostoty, jasności, wielokształtności, metafizycznego blasku. Obecność tych jakości w dziele muzycznym nasuwa podobieństwo do uczuć, jakich doznaje mistyk podczas doświadczenia mistycznego. Są to przecież uczucia błogości, radości, zadowolenia, pokoju, satysfakcji. W kontakcie z dziełem muzycznym człowiek styka się z jakościami emocjonalnymi właściwymi poszczególnym twórcom dźwiękowym. W trakcie przeżycia mistycznego natomiast zostaje on przepelniony uczuciami błogości i radości dzięki doświadczanej jedności z Bogiem.

O podobieństwach pomiędzy omawianymi przeżyciami decyduje także ich swoista niewyraźność. Właściwością dzieł muzycznych jest występowanie tak zwanych miejsc niedookreślonych. Określone są w nich te strony ich zawartości, które są wyznaczone intencyjnie. W zawartości dzieł muzycznych nie jest natomiast określone to, co w akcie ich doznawania jest współpomyślane i wspomniane. Przedmiot intencjonalny znajduje się zawsze niejako w toku konstytuowania, które zdaje się nie mieć końca. Dlatego dzieło muzyczne wydaje się nieuchwytnie i niewyraźne. Podobnie było z przeżyciami mistycznymi, które - zgodnie ze świadectwem mistyków - są całkowicie niewyraźne i niekomunikowalne. Dlatego filozof religii W.T. Stace w swojej książce ustawicznie podkreślał, że język mistyków jest językiem paradoksów. Paradoksalność języka mistycznego jest w tym przypadku uzasadniona niewyraźnością doświadczanej rzeczywistości.

Jednakże pomiędzy przeżyciem muzycznym, a przeżyciem mistycznym zachodzą także podstawowe różnice.

Do różnic pomiędzy przeżyciem dzieła muzycznego a przeżyciem mistycznym należy zaliczyć przede wszystkim tę, która ma swoje źródło w

⁶² Por. W.T. Stace, *Mysticism and Philosophy*, dz. cyt., s. 69.

⁶³ Por. R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, dz. cyt., 115.

sposobie istnienia dzieła muzycznego oraz w sposobie istnienia przedmiotu przeżycia mistycznego. Dzieło muzyczne powstaje w czasie, podczas gdy przedmiot doświadczenia mistycznego jest wieczny. Ponadto, dzieło muzyczne powstaje dzięki działalności człowieka, poprzez twórcze procesy artysty (zostawiam na boku sprawy natchnienia będącego, zdaniem niektórych tchnieniem Ducha), podczas gdy doświadczenie mistyczne - oprócz tego, że może być doświadczone przez człowieka - nie jest przez niego tworzone. Dzięki swej intencjonalnej budowie dzieło muzyczne jest w pewnym sensie nieuchwytnie, puste. Posiada dwustronną przynależącą do siebie strukturę formalną. Stwarza ono pozór rzeczywistości, gdyż pod wpływem wielości danych wrażeniowych jesteśmy skłonni uważać to, co stanowi zawartość przedmiotu intencjonalnego za samodzielną i samoistną rzeczywistość. Tymczasem zawartość, czyli jedna ze stron budowy formalnej dzieła muzycznego, to nic innego jak to, czym ma ono być wedle treści tworzącej go intencji aktu. Z całą mocą należy jednak podkreślić, że żaden mistyk nie doświadcza jakiegś pozornej rzeczywistości, ale czegoś realnego i istniejącego obiektywnie.

W obu typach przeżyć dochodzi też do głosu inny rodzaj jedności. W dziele muzycznym jest mowa o jedności tworzywa muzycznego i rzeczywistości dźwiękowej. W doświadczeniu mistycznym nie ma o tym mowy. Chodzi w nim natomiast nie tylko o jedność postrzeganego świata – jak w przypadku ekstrawertywnych przeżyć mistycznych - ale przede wszystkim o jedność ludzkiej jaźni z Bogiem lub z pozytywnie rozumianą nicością lub pustką.

W opisie istoty przeżycia mistycznego występowała cecha aczasowości i aprzestrzenności. Mistycy doświadcniają swoistego zaniku takich aspektów rzeczywistości jak czas, ruch i przestrzeń. Wynika to stąd, że doświadczenie mistyczne odnosi się do rzeczywistości całkowicie niematerialnej, która po prostu takich cech nie posiada. W przypadku dzieła muzycznego mówi się jednak o ruchu, czasie i przestrzeni. Wprawdzie określa się je mianem „specyficznej” przestrzenności, ruchu czy quasi-czasu, ale jednak są one w dziele muzycznym obecne (tak więc to, co jest w pewnym sensie podobieństwem stanowi także różnicę pomiędzy tymi zjawiskami).

Również jakości emocjonalne, które towarzyszą przeżyciu muzycznemu i przeżyciu mistycznemu są zupełnie odmienne. Bowiem, poza jakościami tajemniczości i szczęśliwości, twory dźwiękowe charakteryzują się na przykład takimi jakościami emocjonalnymi jak przerażenie, groza i demoniczność. Ponadto, dzieło muzyczne nie może być źródłem błogosławieństwa, ponieważ nie posiada charakteru sakralnego. Może ono być źródłem zachwyty, rozkoszy, przyjemności, ale wyłącznie na płaszczyźnie emocji. Uczucie błogosławieństwa i szczęścia, jakie towarzyszy doświadczeniu mistycznemu sięga poza płaszczyznę emocji. Ponieważ przeżycie mistyczne jest zakorzenione w doświadczeniu Jednego Jedyne, dlatego przenika mistyka do jego głębi, co dokonuje się niejako ponad jego emocjami. R. Ingarden nie wspomina w ogóle

o sakralności, czy świętości dzieła muzycznego. Dzieło muzyczne nie ma w sobie nic boskiego czy świętego i stanowi twór czysto dźwiękowy, intencjonalny. Wszyscy mistycy, odwrotnie, byli przekonani, że to czego doświadczają – niezależnie w jakich terminach się to określa – jest czymś na wskroś rzeczywistym i świętym.

Porównanie przeżycia dzieła muzycznego z przeżyciem mistycznym zdaje się wskazywać na to, że zachodzą pomiędzy nimi pewne podobieństwa. Nie są to jednak podobieństwa ściśle i zupełne. Na przykład, mówi się wprawdzie o przeżyciu jedności zarówno w doznaniu dzieła muzycznego jak i w przeżyciu mistycznym, ale w obu przypadkach chodzi o inny rodzaj jedności. Należy podkreślić, że oba rodzaje przeżyć różnią się zasadniczo swymi przedmiotami, które są radykalnie odmienne co do istoty i sposobu istnienia. Nie ulega wątpliwości, iż łączące oba fenomeny podobieństwa mogą doprowadzić do jakiegoś ich utożsamienia. Zdarza się to szczególnie wtedy, gdy muzyk jest zarazem mistykiem, lub odwrotnie – mistyk muzykiem. Próba zestawienia ze sobą analiz R. Ingardena odnośnie dzieła muzycznego z analizami doświadczenia mistycznego dokonanyymi przez W.T. Stace'a okazuje się więc ciekawa, ale i głęboko pouczająca. Estetyczne doświadczenie dzieła muzycznego jest czymś istotnie odmiennym od doświadczenia mistycznego. Wydaje się natomiast, że można mówić o otwartej zawsze możliwości zachodzenia pomiędzy nimi wielorakich inspiracji.

Zakończenie

Zagadnienie wzajemnych powiązań pomiędzy przeżyciem dzieła muzycznego a przeżyciem mistycznym domaga się dalszych, szczegółowych badań. Przy czym, postulat ten odnosi się szczególnie do dzieła muzycznego. Bowiem sam R. Ingarden przyznawał, że dokonane przez niego analizy dzieła muzycznego stanowią w gruncie rzeczy dopiero zapoczątkowanie badań w tej materii. Tym bardziej, że ów krakowski filozof – zgodnie zresztą ze swoimi przekonaniem metodologicznymi – w ogóle nie zajmował się wieloma innymi, doniosłymi kwestiami. Należy do nich między innymi kwestia ostatecznej genezy i źródeł dzieła muzycznego. Inni badacze, tacy jak B. Pocij czy Jan Paweł II, przywiązywali do tego zagadnienia ogromną wagę. Wskazywali oni często na Boga jako ostateczne źródło wszelkiej sztuki, także sztuki muzycznej. Doceniali też rolę, jaką przy komponowaniu dzieła muzycznego odgrywa dar boskiego natchnienia czy światło Ducha Świętego.

Tak więc zagadnienie podjęte jako temat tej pracy, poprzez powyższe rozjaśnienia wydaje się być dodatkowo zaciemnione. Ale tak chyba zawsze bywa, gdy dotykamy sfery przekraczającej nasze rozumienie. Pozostaje więc mądrze korzystać z daru jakim jest muzyka. Dobremu człowiekowi na pewno pomoże w drodze do Boga, zły – może posłużyć się nią do podłych celów.

Dla zdrowego życia duchowego warto jednak pamiętać o podobieństwie, a jednocześnie o zupełnej odmienności muzyki i sfery Sacrum, by nie utożsamiać zwykłych przeżyć emocjonalnych, choćby były najbardziej wzniosłe, z autentycznym nawróceniem, z intymnym spotkaniem z Bogiem.