

BOHDAN POCIEJ

## SACRUM W MUZYCE ROMANTYCZNEJ

### I

Celem niniejszego szkicu jest uchwycenie i określenie szczególnego zespołu jakości symboliczno-ekspresyjnych muzyki XIX wieku. Bez uwzględnienia i rozważenia tego kompleksu jakości obraz muzyki stulecia romantyzmu byłby niepełny. Właściwości muzyki, o których mowa, związane są ściśle z duchowością swoich czasów; a dotyczą one tego co święte, i tego co religijne - *sacrum*. Chcę się tutaj zająć sytuacją spotkania i sytuacją objawienia się. Spotykają się mianowicie dwie rozwinięte, wysoce wykształcone sfery: sztuka kompozycji muzycznej z przeżyciem i doświadczeniem religijno-metafizycznym; w jednej osobie spotykają się człowiek kompozytor z człowiekiem czującym na transcendencję, tajemnicę, na świętość, człowiekiem poszukującym Boga - *homo metaphysicus* i *homo religiosus*. W efekcie tego spotkania, urzeczywistnione w akcie twórczym, w spotęgowaniu wartości estetycznych, objawić się może *sacrum*. Ujawnić, rozbrzmieć w samym wnętrzu muzyki romantycznej.

Muzyka romantyczna i *sacrum*. Spróbuję najpierw dookreślić te pojęcia.

Obszarem rozważań będzie muzyka od późnego Beethovena i Schuberta - po Mahlera. Muzyka przeniknięta szczególnie romantycznym idiomem.

#### 1. Bliższe określenie pojęcia romantycznego idiomu

Można ująć jego chronologię, ewolucję, rozwój; rozkwit, ekspansję, apogeum i dekadencję. Pojawia się już u Mozarta - w tym sensie byłby on pierwszym kompozytorem romantycznym. Następnie intensywnie rozwija w XIX wieku; opanowuje całkowicie muzykę, określa jej jedyny powszechny język symboliczno-wyrazowy w tym stuleciu; rozrasta się, różnicuje, wysubtelnia; sięga szczytów wyrafinowania w muzyce Chopina, zaś apogeum mocy wyrazowej u Wagnera; potęguje się i zmierza do drugiego apogeum - i zarazem przesilenia - w twórczości Mahlera. Potem już następuje dekadencja romantycznego idiomu.

Romantyczny idiom jest sposobem wyrażania się muzyki mającym na celu uczuciowość bezpośrednią, ekspresję emocjonalną. Muzyka jest właściwie odbierana i rozumiana, bowiem "mówi" językiem uczuć. Z większym lub mniejszym stopniem wyrafinowania i mistrzostwa gra na skojarzeniach uczuciowych: czułość, zachwyt, błogość, radość, groza, lęk; sympatia-antypatia, przyciąganie-odpychanie; określenia jakości i odcieni uczuciowych można mnożyć z chaotyczną (pozornie) swobodą; jednak znajdujemy i tu pewną hierarchię, jakby koncentryczny system jakości: wszystkie uczucia krążą wokół gorącego centrum miłości. Ona jest tu pierwsza w hierarchii, rządząca językiem uczuć, i można powiedzieć, że ona właśnie jest *spiritus movens*

całej muzyki romantycznej.

Tak więc muzyka zwana tutaj, w wielkim uogólnieniu, romantyczną (jej dolna granica jest płynna, może jej początkiem jest ów "uczuciowy" styl "między barokiem a klasycyzmem" C.Ph.E. Bacha? - górna natomiast wyznaczona wyraźną cezurą ekspresjonizmu Szkoły Wiedeńskiej) odróżnia się tym od innych formacji muzycznych, wcześniejszych i późniejszych, że działa przede wszystkim i z bezwzględną koniecznością w sferze uczuć; i że ten klucz emocjonalny, pierwszy i zasadniczy, może dopiero otwierać sfery inne: kojarzeń wyglądowych, obrazowych; pojęć i konstrukcji intelektualnych; jakości metafizycznych i religijnych. Muzyka romantycznego idiomu - między Mozartem a Mahlerem - będzie niezrozumiała dla kogoś, powiedzmy, z innego kręgu kultury, nie nastrojonego na jej "grę na uczuciach".

Dla uprawiania jednak tak subtelnej gry, romantyczny idiom muzyki musiał zostać wyposażony w określone właściwości. Na idiom ten bowiem składają się: ruch-rytm, puls-przepływ (aspekt czasowy, linearny) z jednej strony, a z drugiej - konsystencja i temperatura muzyki. Ruch więc swobodny, rytm kapryśny, często jakby poza miarą taktu, puls nieregularny, tempo rubato, częste przyspieszenia i spowolnienia; konsystencja muzyki osobliwie miękka, czuła, rysunek kontur uwodząco płynny, a przy tym sugestia temperatur wysokich, rosnących - ciepło, gorąco, żarliwość, żar i związana z tym wizualna sugestia światła i światłocienia.

## 2. Idiom sakralny

Spróbujmy z kolei określenia idiomu sakralnego w muzyce kultury europejskiej ostatnich dziesięciu wieków. Ujmując rzecz najogólniej: jest to rodzaj dźwiękowo-substancjalnej symboliki muzycznej tyczącej zasadniczych stanów duchowych związanych ze sferą religijną: medytacja, kontemplacja, modlitwa, metafizyczno-religijna tęsknota, religijne uniesienie, mistyczna ekstaza. Muzyka chce być świadectwem - dźwiękowym symbolem, brzmieniowo-konstrukcyjnym znakiem tych stanów. Muzyka wprost chce być medytacją, kontemplacją, modlitwą, mistycznym objawieniem. Chce być - poprzez wrodzone sobie właściwości: ruch, rytm, kontur melodyczny; następnie - barwę brzmienia, konsystencję i temperaturę. W ten sposób, poprzez jakość brzmień i czystych struktur dźwiękowych, określić można najogólniej: ruch medytacji, trwanie kontemplacji, puls i dynamikę modlitwy, temperaturę mistycznego uniesienia, żarliwość ekstazy.

Idiom wyżej opisany jest ściśle związany z duchowością i obrzędowością religijną chrześcijańską, jest owocem tej duchowości. Przyjąć można, że istnieje on potencjalnie, jako idea, od zarania duchowości chrześcijańskiej i chrześcijańskiej liturgii; jednak urzeczywistnia się i wzbogaca stopniowo w ciągu wieków, a jego rozwój, jako idiomu muzycznego języka *sacrum*, związany jest ściśle z ewolucją muzyki kultury Zachodu. W każdym razie w tym zasobie form muzyki religijnej, który określamy nazwą chorału gregoriańskiego znajdujemy już, w stanie czystym, substancjalnym, zasadnicze właściwości sakralnego idiomu.

## 3. Idiom sakralny a idiom romantyczny

Ewolucja idiomu sakralnego w muzyce - jego przemiany, rozrost, zróżnicowania, ekspansje, redukcje i ograniczenia - to na pewno temat wart odrębnej książki. Szczególnie interesujące są tu zwiła-

szcza związki między rozwojem sakralnego języka a przemianami stylistycznymi samej muzyki. Jak wygląda język sakralny w poszczególnych epokach historii muzyki? Czy jego rozwój polega tylko na ciągłym wzbogacaniu środków wyrazu; na stałym postępie? Myślę, że sprawa nie jest tak prosta. Język sakralny z każdym kolejnym etapem swojej historii (według tradycyjnego podziału dziejów muzyki) coś zyskuje, ale i coś traci. Przykładowo: jeśli przyjmiemy, że czas panowania chorału gregoriańskiego i czas rozkwitu technik organalnych stanowią właściwie jedną epokę w dziejach dźwiękowego języka *sacrum* (idiomu sakralnego), i skoro przeciwstawimy tę epokę następującym po niej czasom panowania wielogłosowości w XIV i XV wieku - to okaże się, że język sakralny zyskuje tu cenne i nowe środki symboliczno-obrazowe: ekspresję współbrzmienia i harmoniczne kadencje, przestrzenną plastykę równoczesnego ruchu różnych głosów, symboliczny walor imitacji (zazębiania) głosów. A równocześnie traci tę krystaliczną czystość, przejrzystość, doskonałość gestu-symbolu religijnego, jaką miał w epoce chorałowej monodii.

Nie piszę tu jednak książki o dziejach idiomu sakralnego w muzyce a zajmuję się tylko wybranym odcinkiem tych dziejów. Wracam więc do epoki muzycznego romantyzmu. W XIX wieku następuje osobliwe spotkanie: wiekowego już idiomu sakralnego z młodym jeszcze idiomem romantycznym. Duchowym podłożem tego spotkania jest religijność romantyczna, zwłaszcza romantyczny katolicyzm (gdyż ten typ religijności, ze swą bogato rozwiniętą obrazowo-emocjonalną symboliką i ekspresją liturgiczno-obrzędową, wydawał się bliższy romantycznemu odczuciu świata).

Czym się ogólnie charakteryzuje religijność romantyczna? Łączeniem cech pozornie sprzecznych: z jednej strony - liberalizmem i swego rodzaju ekumenizmem - poszukiwaniem we wszystkich religiach jednego wspólnego rdzenia, w skrajnych wypadkach skłonnością do religijności "ponadwyznaniowej"; a równocześnie, z drugiej strony, przywiązaniem do całej liturgiczno-ceremonialno-obrzędowej symboliki, nabożeństw, uroczystości, święta, misterium; odchyleniami panteistycznymi (wpływ Spinozy, Jakuba Boehme, zakorzenienia neoplatonickie), ale też namiętnym przywiązaniem (tęsknotą) do Boga osobowego (często w naiwno, pseudo-ludowych wyobrażeniach); przenikliwą i głęboką intuicją metafizyczną i wysubtelnioną myślą, także spekulatywnością filozoficzną tematów i wątków religijnych, a równocześnie - skłonnością do magii, grozy, kultów ezoterycznych Wschodu.

Religijność romantyczna zawiera w sobie silną wiarę w nieśmiertelność duszy i supremację pierwiastka duchowego nad "znikomą materią"; wiara ta, doprowadzona do paradoksalnej skrajności, przekracza granice religii chrześcijańskiej i prowadzi nierzadko do wyznawania metempsychozy (wędrówki dusz).

Romantyczna religijność jest niejednolita i "nieumiarkowana", dramatycznie zawężlona, ujawniająca jak żadna inna rdzenne paradoksy związane z istotą wszelkiej wiary religijnej. Nie do pogodzenia bowiem, w normalnym, logicznym porządku, są tu trzy dążności, trzy tęsknoty, pragnienia, trzy religijne szaleństwa:

- szaleństwo serca - miłość i tęsknota - religijność uczuciowa - iskra Boga, żar wiary;
- szaleństwo myśli, która pragnie Boga - przedmiot wiary - określić i usensownić;
- szaleństwo piękna (zmysłu estetycznego) szukające objawienia Boskości w tym, co estetyczne.

Tak więc w romantycznej sferze religijnej i religijnym doświadczeniu łączą się na zasadzie harmonii napięć trzy potężne

intuicje:

- intuicja przeżycia bezpośredniego (czyli uczuciowego), zmysł religijny;
- intuicja metafizyczna - myśli poszukującej Boga;
- intuicja estetyczna.

Religijność romantyczna, w całej swojej sile, energii, dramatycznej dynamice, przejawia się poprzez indywidualności wybitnie twórcze:

- w poezji i dramacie Byrona, Mickiewicza i Słowackiego,
- w malarstwie C.D. Friedricha,
- w twórczości muzycznej Liszta.

Jak odczuwa i pojmuje *sacrum* kompozytor romantyczny? Oddajmy mu teraz głos. Sądzę, że charakterystyka Wagnerowskiego *Wstępu do Lohengrina*, napisana przez Liszta, będzie dobrym wprowadzeniem do naszego problemu.

"*Wstęp* ten zawiera i ujawnia element mistyczny, zawsze obecny i zawsze ukryty w tej sztuce [...]. By ukazać nam niewypowiedzianą moc tej tajemnicy, Wagner pokazuje przede wszystkim niewymowne piękno sanktuarium zamieszkanego przez Boga, który jest mścicielem uciśnionych, a żąda od swoich wiernych jedynie miłości i wiary. Wtajemnicza nas w misterium Graala, olśniewa oczy obrazem świątyni z niezniszczalnego drzewa, o wonnych murach, o drzwiach ze złota, belkowaniach z azbestu, kolumnach z opalu, ścianach z cymfanu, a której wspaniałe portyki dostępne są jedynie dla tych, co mają wzniosłe serca i czyste ręce. Nie ukazuje nam tej świątyni w jej okazałej realnej budowie, ale jakby chcąc oszczędzić słabość naszych zmysłów pokazuje nam ją najpierw odzwierciedloną w jakiejś toni lub odtworzoną przez opalizujący obłok. Z początku jest szeroką drzemiącą nawierzchnią melodii. Zwiewny eter, co się rozprzestrzenia po to, by uświęcony obraz zarysował się oczom profanów. Efekt ten powierzony został wyłącznie skrzypcom, które podzielone na osiem różnych pulpity po kilku taktach harmonicznym dźwięków kontynuują w najwyższych tonach swoich rejestrów. Motyw zostaje następnie podjęty przez najłagodniejsze instrumenty dęte. Waltornie i fagoty przyłączając się przygotowują wkroczenia trąbek i puzonów, które powtarzają melodię po raz czwarty w olśniewającym blasku barw, jak gdyby w tej jedynej chwili święta budowla zabłysła przed naszymi oślepiionymi oczami swojej świetlistej i lśniącej świetności. Ale to jaskrawe roziskwienie doprowadzone stopniowo do siły promieniowania słonecznego nagle gaśnie jak błysk na niebie. Przejrzysta mgławica obłoków zamyka się, wizja stopniowo zanika w tych samych tęczowych oparach kadzidła, w których się ukazała, i część ta kończy się sześcioma pierwszymi taktami, które stały się jeszcze bardziej powiewne. Idealnie mistyczny charakter został osiągnięty przede wszystkim przez to pianissimo stale zachowane w orkiestrze i przerwane zaledwie przez krótką chwilę, gdy blachy kazały rozbrzysnąć cudownym liniom jedyne przewodnego motywu tego wstępu. Taki właśnie obraz narzuca się w pierwszej chwili naszym poruszonym zmysłom przy słuchaniu tego boskiego adagia".

## II

### 1. Romantyczny idiom sakralny - zarys rozwoju

Romantyczny idiom sakralny jest wielkim osiągnięciem kompozytorów XIX wieku. Jego odkrycie zaś mogło dokonać się dopiero w tym stuleciu, gdy muzyka poprzez swoje właściwości melodyczno-sonorystyczne, harmonicznobrzmieniowe osiągnęła tak wysokie stadium

spotęgowanej ekspresywności, wyrazowości uczuciowej. A osiągnęła je dzięki niebywałemu rozwinięciu i zniuansowaniu dwóch elementów: melodyki i harmoniki.

Romantyczny idiom sakralny przejawia się:

- w brzmieniu muzyki,
- w jej czasie,
- w jej formie.

Działają tu więc dwa parametry:

- przekrój pionowy brzmienia - współbrzmienia - barwy;
- ruch na poziomej osi (linearyzm czasowy).

"Pion" i "poziom" zakomponowują się w całość wyższego rzędu - formę.

Romantyczny idiom sakralny jest, po raz pierwszy w historii muzyki Zachodu, pełnym zespołem jakości muzyki. A to znaczy, że obejmuje zarówno substancję czy esencję (tj. dźwięk "abstrakcyjny", abstrakt dźwiękowy i strukturę interwałową) jak i przypadłości czy egzystencję (barwa brzmienia, artykulacja, tempa, ekspresje). Mówić więc można o sakralnym dźwięku, sakralnej barwie brzmienia, sakralnej strukturze dźwiękowej, sakralnym czasie, sakralnej formie, a przede wszystkim - o wysokiej i nowej świadomości sakralnego idiomu. Staje się on w odczuciu i pojmowaniu kompozytorów romantycznych czymś cennym, wyszukany, niezwykłym. W epokach poprzednich, w czasach powszechnego i zwyczajowego uprawiania form muzyki religijnej, również i język muzyczny symboliki religijnej miał znamiona powszechności; w epokach przed-barokowych język sakralny był panującym językiem muzyki - w mszy i motecie przede wszystkim. Dopiero w pewnym przeciwstawieniu do tego wyższego języka, a także w pewnym z nim współgraniu, rozwijał się język drugiego, świeckiego obszaru, bardziej może uczuciowy i barwny język pieśni, tańców, chanson, madrygału.

W czasach baroku rozwija się jeden uniwersalny język opisowo-wyrazowy; szeroki zasób figur retorycznych, zwrotów, gestów, motywów znaczących poszczególne afekty i stany rzeczy, rodzaje ruchu; język obejmujący zarówno sferę *sacrum* jak i *profanum*.

Równocześnie jednak w późnym stadium barokowego stylu wykształca się, głównie za sprawą Bacha i w jego twórczości, substancjalna jakość muzyki, w której widzieć już można wzór romantycznego idiomu *sacrum*; myślę przede wszystkim o miejscach adagiowych utworów Bacha na skrzypce solo i wiolonczelę solo. Jakość dźwięku, konsystencja i temperatura brzmienia, kształt struktur dźwiękowych, motywów - linii - melodii, typ ruchu skrajnie spowolnionego - składają się na rodzaj ekspresji przysługującej jedynie owej najwyższej sferze bytu, istnienia, którą nazywamy świętością (*sacrum*).

Nakreślić można następującą linię rozwoju romantycznego idiomu w muzyce. Odkrywcą i prekursorem jest tu Bach, dający w utworach na instrumenty smyczkowe solo oraz w organowych kompozycjach chorałowych nieprześcignione wzory symboliczne sytuacji spotkania: muzyka wobec *sacrum*, muzyczne odpowiedniki stanów i stopni życia religijnego:

- medytacja (czas muzyki)
- kontemplacja (brzmienie substancjalne)
- modlitwa kontemplacyjna (współgranie "dialektyczne" brzmienia i czasu)
- doświadczenie Bożej obecności - akt mistyczny (forma muzyki - jej całość).

Po blisko stu latach Bachowskie doświadczenie religijne w muzyce podejmie Beethoven w ostatnich kwartetach i sonatach fortepianowych, *IX Symfonii (Adagio)* i *Missa solemnis (Benedictus)*.

Oznacza to rozwój i rozkwit romantycznego idiomu w jego zasadniczych parametrach: brzmieniowym, czasowym, formalnym; uintensywnienie, zróżnicowanie, zniuansowanie ekspresji. *Sacrum* mówi tu językiem wyzwolonym z konwencji stylu powszechnego (takie style uniwersalne panowały wszak w XVIII wieku: w pierwszej połowie "barok", w drugiej - "klasycyzm") i podległe jest tylko imperatywowi intensywnej ekspresywności stylu indywidualnego: kontemplacyjność skrzypcowej kantyleny z kwartetów smyczkowych, z mszalnego *Benedictus*; adagiowa medytacyjność *Sonat op. 109 i 111*; modlitewność tematu *Adagia* z *Kwartetu a-moll*; proces mistycznego konstituowania świętości, jaki przedstawia część druga *Sonaty op. 111* - mówią nam, iż tak właśnie swoją muzyką szukał i znajdował Boga Beethoven - człowiek-twórca, geniusz muzyki, *homo religiosus* i *metaphysicus*. Równocześnie jednak siła artystyczna tych muzycznych przekazów doświadczenia religijnego jest tak wielka, ich sugestia tak przemożna, że stając się własnością powszechną obiektywizują się one, ustanawiają jakby nowe zasady sakralnego języka muzyki.

To, co u Beethovena było sprawą natchnienia bądź też przywoływania siłą geniuszu - u Liszta stanie się obszarem systematycznej uprawy. Rozwija on i maksymalizuje dźwiękowy język *sacrum*, doprowadza idiom sakralny do pełnej samoświadomości, zwłaszcza w *Requiem*, *Via crucis*, niektórych utworach organowych, późnych utworach fortepianowych; określa też ową idiomatykę pojęciowo. Podobną pracę nad doskonaleniem i rozwijaniem idiomu sakralnego, dźwiękowego języka *sacrum*, obserwujemy u Wagnera (*Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Parsifal*). Tym romantycznym językiem mówi w swoich symfoniach Bruckner, i doprowadza go w mistycznych adagiach do pierwszego w historii apogeum; drugie i ostatnie apogeum romantycznego idiomu mamy u Mahlera.

## 2. Romantyczny idiom sakralny - próba systematyzacji i głębszej charakterystyki

Muzyka romantyczna w szerokim sensie - od Mozarta po Mahlera - muzyka romantycznego idiomu, charakteryzuje się własnym językiem symboliczno-ekspresywnym. Jest to język wzmożonej emocjonalności i jego zakorzenienie w osiemnastowiecznym *Empfindsamenstil* jest oczywiste. Język ten od swoich XVIII-wiecznych początków, aż do swej dekadencji w naszym stuleciu, przechodzi długą ewolucję, związaną z rozrostem samej muzyki: rozbudową środków harmoniczych, rozwojem kolorystyki, zwiększaniem objętości brzmienia, stopnia gęstości i komplikowania dźwiękowej tkanki. Jednak podstawowe zwroty pozostają tu niezmiennie. Romantyczny język jest drugą tak rozległą i uniwersalną formacją językową w dziejach muzyki kultury Zachodu. Pierwszą zrodziła muzyka epoki baroku (XVII - XVIII wiek). Natomiast to, co zwiemy stylem klasycznym (a co jest efektem zasadniczego przełomu koncepcji formy dzieła muzycznego) przynależy już do obszaru języka romantycznego. Te dwie wielkie formacje językowe w muzyce różnią się między sobą zasadniczo tak jak różni się w sposobie odczuwania świata człowiek epoki baroku od człowieka epoki romantyzmu; a przecież coś istotnego je łączy i formacja romantyczna nie mogłaby zaistnieć bez formacji barokowej: język wzmożonej emocjonalności i uczuciowości bezpośredniej jest zakorzeniony w języku afektywności retorycznej. Dźwiękowa symbolika epoki baroku, zasób motywów znaczących, opisujących, obrazujących staje się podstawą dla romantycznej wyrazowości, ilustracyjności, gestyki. O tym, jak głęboko substancjalnie te dwa systemy językowe muzyki - barokowy i romantyczny - są ze sobą powiązane, może nas przekonać

porównanie wielkich dzieł z obydwu epok: z jednej strony - *Oratorium na Boże Narodzenie i Pasji wg św. Mateusza* Bacha, *Mesjasza* Händla; z drugiej - *Podróży zimowej* Schuberta i *Parsifala* Wagnera. Dzieł wokalnie-instrumentalnych, ten gatunek bowiem głównie dotyczy, poprzez tekst słowny, pozwala bardziej określić językowo-symboliczne intencje kompozytorów, tu znajdują się właściwe klucze do odczytania, sprawdzenia i systematyzacji muzycznego języka.

Czym charakteryzuje się romantyczny język muzyczny? Jakich sfer i przejawów rzeczywistości dotyczy? Co znaczy? Co oznaczają jego zwroty - słowa, pojęcia, idiomy? Przypomnieć tutaj muszę, że mówiąc cały czas o języku muzyki używam pojęcia język jedynie analogicznie wobec dziedziny języka słownego, czyli medium międzyludzkiej komunikacji, w pierwszym i zasadniczym znaczeniu. Ów "język" którym "mówi" muzyka - przypominam tu prawdę banalną - tym się różni od języka w pierwszym znaczeniu, iż jest z natury wieloznaczny i że ta migotliwość semantyczna, mnogość i zmienność odcieni znaczeniowych jest jego wartością zasadniczą. A przy tym, co bardzo ważne, owa "językowość" czy "semantyczność" wcale nie należy do istoty dzieła muzycznego i nie jest konstruktywną cechą jego istnienia; stanowi raczej sferę przypadłościowego oddziaływania, określa egzystencjalnie bycie muzyki wśród ludzi i dla ludzi; "język" muzyki jest więc raczej faktem społecznym, stanowi nadwyżkę estetyczną, swojego rodzaju wartość dodatkową. Ów "język" muzyki naprowadza, przypomina, robi aluzje, gra na skojarzeniach emocjonalnych, podobieństwach kinestetycznych. Jest to szczególnie gra znaczeń: muzyka mówi swoistą, sobie tylko właściwą mową symboli, gdzie nic nie jest jasne ani zrozumiałe do końca, światłość może się okazać ciemnością, a każdy zwrot i wszelki kształt wypowiedzi zawiera w sobie ziarno tajemnicy.

Tu właśnie mamy przedziwnie dwoistą, dialektyczną naturę muzyki: im bardziej domagamy się od niej jednoznaczności i jasności językowej, tym bardziej staje się ona dla nas ciemna i niezrozumiała. Jeśli natomiast zawierzymy całkowicie jej dźwiękowej autonomii, poddamy się ufnie jej bezsłownej "mowie mówiącej samą siebie", wówczas wszystko stanie się jasne: tajemniczość przestaje być negatywnością, stając się samą istotą istnienia - w pełnej afirmacji Tajemnicy odsłania się najgłębszy sens muzyki (myślę naturalnie o muzyce wielkiej, tworzonej przez geniuszy kompozycji).

Sądzę, że zdania powyższe, stwierdzające podstawową prawdę o muzyce, wprowadzają nas na trop uchwytowania i właściwego określenia istoty romantycznego języka muzyki. Musimy bowiem od razu uchwycić jego główne centra - nerwy i ogniska muzycznej mowy - a nie rozdrabniać się na przykład w wyliczaniu i systematyce zwrotów, gestów, idiomów. Pytamy więc wprost: co chce wyrazić przede wszystkim swoją muzyką kompozytor romantyczny - wybitny, wielki genialny? Co i o czym chce mówić? Działa tu bowiem potężna formotwórcza wola mówienia; jej siła jest na miarę tego, o czym się chce mówić. Kompozytorowi epoki romantyzmu chodzi o wypowiedzenie spraw największych: one to stanowią stałe motory jego woli mówienia muzyką. Duchowe motory poruszają muzykę i pchają ją w stronę ekspresji quasi-językowej.

Widzimy trzy takie "motory":

Miłość i "sfera uczuć" - wielki subiektywizm, Ja, świat dany w uczuciu;

Tajemnica Bytu (Cudowność istnienia) - Natura - Kosmos;

Świętość - Bóg.

Nie są to izolowane sfery; przeciwnie - oddziałują wzajemnie na siebie, współgrają ze sobą.

Motor miłości jest zasadniczy, pierwszy. Miłość i wszystko co z nią związane - krąg pasji, marzeń i namiętności, sfera wielkiego subiektywizmu, odczucia i wczucia, Ja transcendentalnego - określa kompozytora romantycznego w jego szczególnym "słowotwórczym" działaniu. Język muzyki romantyzmu jest gorąco-symboliczny, grają w nim, znaczą i mówią odcienie emocjonalnej temperatury (jakby stopnie ciepła, gorącości, żaru, a także kontrastowego wychłodzenia). Miłość - w znaczeniu uczuciowej pełni świata danego we wczuciu, rzeczywistości odczuwanej - jest kluczem do dwóch wielkich Tajemnic, w których zawiera się całe duchowe istnienie człowieka:

- metafizycznej Tajemnicy Bytu i istnienia;
- metafizycznej Tajemnicy Świętości.

Kompozytor romantyczny - od Mozarta po Mahlera - ma wysoce rozwiniętą intuicję metafizyczną (zmysł metafizyczny); i jeśli nie jest nawet człowiekiem szczególnie religijnym (w sensie konfesyjnym, określonego wyznania - przykładem Wagner), to jest przecie wysoce uczulony na to, co święte, Boskie - *sacrum*. Zdolny jest głęboko przeżywać świętość, przejąć się nią, dać się przeniknąć tchnieniem boskości, widzieć w tym, co święte wartość najwyższą. Kompozytor XIX wieku, jako człowiek romantyzmu podatny na prądy deistyczne i panteistyczne, spadkobierca tradycji platońskich (neoplatonickich), czuje przecie Boga, pragnie Go i szuka, tęskni do Niego. Tylko świadectw tych odczuć, pragnień, tęsknot i poszukiwań szukajmy nie tyle w wypowiedziach słownych (choć i tu ich nie brak), ile w samej muzyce (wspomaganej, lub nie, religijnym tekstem). Przy takim nastawieniu na wykrywanie i uchwytywanie w muzyce epoki romantyzmu specyficznego sakralnego religijno-metafizycznego idiomu, dojdziemy do wyodrębnienia i określenia czterech zasadniczych stanów konstytuujących sferę przeżyć religijnych - doznań świętości, doświadczeń *sacrum*. Są to:

- medytacja
- kontemplacja
- modlitwa
- stadium mistyczne.

"Człowiek jest istotą stworzoną dla słuchania słowa i przez odpowiedź, jaką daje słowu, osiąga swą godność. W myśli Bożej jest tym, który ma prowadzić z Bogiem dialog. Rozum wyposażony jest we własne światło; ma go tyle, ile potrzeba, by zrozumieć Boga, który do niego przemawia. Wola tak przewyższa popędy i tak otwarta jest na wszelkie dobro, że bez przymusu może człowiek dążyć do najwyższego Dobra. Człowiek jest istotą, która nosi w sobie przerastającą go tajemnicę. Stanowi jakby tabernakulum wokół tej świętej tajemnicy. Gdy Słowo Boże chce w nim zamieszkać, nie musi sztucznie się usuwać, by Mu zrobić miejsce. W jego najtajniejszej głębi jest gotowość na przyjęcie Słowa, wola oddania się komuś, kto większy jest od niego. Dopuszcza do głosu głębszą prawdę, składa broń przed większą miłością. U grzesznika jest to pusta świątynia, zapomniana i pogrzebana, która stała się grobem i składem rupieci; potrzeba wysiłku, właśnie wysiłku modlitwy myślanej, by ją uporządkować, ażeby Bóg mógł w niej zagościć. Ale nie potrzeba jej budować; ona istnieje od dawna, jest samym centrum człowieka" <sup>2</sup>.

Mamy więc wyróżnione cztery zasadnicze stadia życia duchowego. Inspirują one kompozytora i niejako obligują go do szukania i znajdowania najlepszych, najodpowiedniejszych środków muzycznych, aby te stany wyrazić. Wymienione stadia życia duchowego "wykreowują" własną symbolikę.

Medytacja - "Rozmyślanie, którego przedmiotem są przeważnie ogólniejsze zagadnienia metafizyczne, etyczne, estetyczne, a także



religijne. Te ostatnie w większym lub mniejszym stopniu zbliżyć się mogą do przeżyć mistycznych, niemniej medytacja nie utożsamia się z kontemplacją ze względu na aktywność intelektualną oraz cele poznawcze właściwe medytacji" <sup>3</sup>.

Kluczem do wszystkich tych stadiów - stopni - życia duchowego, które muzyka może i chce wyrazić jest pewna kategoria (jakość) czasu muzycznego: czas adagiowy, czas adagia. Czas jest naturalnym wymiarem muzyki - utworu muzycznego w jego konkretyzacji. Medytacja jako rozważająco-refleksyjny ruch myśli rozpościera się w czasie, pośrednictwo czasu jest jej niezbędne. Wszelako jest to czas swoiście spowolniały, z tendencją do nawracania i utrwalania. Medytacja jest rozważaniem, gdzie przedmiot myśli często powraca na różnych stopniach i poziomach, w różnych naświetleniach.

Podobnie w muzyce, będącej analogią, ekspresją i symbolem medytacji: temat-myśl tematyczna nawraca na różnych stopniach i poziomach dźwiękowego uniwersum; jawi się w różnych rejestrach, różnych harmoniach, różnych odcieniach barwy brzmienia; przetwarzana i zmienna w swych przejawach, niezmienna w swym kształcie zasadniczym esencjalnym, w swej pra-postaci.

Taka "medytacja" jest stanem dość częstym w dziełach wielkich romantyków; jej najbardziej charakterystycznym przejawem są adagiowe przetworzenia i wariacje w wolnym tempie. Tak więc określimy jako medytacyjne rozległe płaszczyzny utworów Liszta - organowych, fortepianowych, symfonicznych (najbardziej może znamienym przykładem będzie tu ostatni poemat *Od kolebki do grobu*). Medytacja jest ważnym elementem konstytutywnym adagia Brucknera we wszystkich jego symfoniach. Wreszcie - medytacja przenika w silnym stopniu i symfonię Mahlera, dla której znamienne są rozległe obszary, płaszczyzny adagiowe.

Jakie mamy podstawy, aby mówić tu wszędzie o medytacji religijnej? Chodzi oczywiście o religijność w szerokim pojęciu: religijny pierwiastek, duch; przejawia się on w kombinacji jakości muzycznych niesprowadzalnych do żadnych innych: odcienie szczególnej wzniosłości, wyraz szczególnego skupienia, intensywności, ekspresja czystości, szlachetności. Ogólnie: muzyka swoim przebiegiem (czas!), rozwijaniem czasowo-przestrzennym, konsystencją, kolorytem, temperaturą - daje nam sugestię mówienia czy, lepiej, rozmyślenia o sprawach dla człowieka duchowego najważniejszych - boskich, świętych. Z muzyki tej emanuje autentyczna wielkość.

Skupmy teraz uwagę na jednym wybranym utworze - finałowym *Adagio* z *IX Symfonii* (ostatniej ukończonej) Gustawa Mahlera (1909). To właśnie *Adagio* będzie nam egzemplifikować wymienione stadia ducha religijności: medytację, kontemplację, modlitwę, mistycyzm.

Mamy tu późne wcielenie i artystycznie doskonałą syntezę idei adagia symfonicznego. Mahlerowskie *Adagio* wywodzi się z idei adagia symfonii Brucknera (które samo w sobie stanowi szczyt duchowości religijnej w muzyce symfonicznej). Kilka słów na temat charakteru tej osobliwej formy muzycznej (gatunku muzyki), której wielkość urzeczywistnia się w twórczości trzech kompozytorów: Beethovena ("wynałazcy" tego rodzaju adagia - w *IX Symfonii*), Brucknera i Mahlera. *Adagio* symfoniczne romantyzmu powstaje w rezultacie działania trzech silnych ognisk inspiracji; określić je można jako: miłość - intensywność czystego uczucia; zmysł metafizyczny; intuicja religijna - poczucie *sacrum*.

U Beethovena te trzy siły - pierwiastki pozostają w równowadze. U Brucknera nad wszystkim dominuje duch głębokiej religijności.

U Mahlera zaś mamy stałe współdziałanie dwóch silnych ognisk: metafizycznego i religijnego, poczucia istnienia (bytu) i poczucia

świętości. Pierwiastek metafizyczny - spotęgowane poczucie istnienia - otwiera formę i rozszerza przestrzeń; pierwiastek sakralny - poczucie świętości - przenika substancję muzyki, nadając jej odcień szlachetny i wzniosły.

Bruckner buduje swoje adagia (moment architektury trzeba tu szczególnie podkreślić) według muzycznych wzorów kompozycji sonatowej i wariacyjnej - wznosi je (moment przestrzenno-pionowy!) niby niezwykle, wspaniałe świątynie, wyznaczając przestrzeń miejsca świętego, przestrzeń misterium.

Mahler bardziej rozwija i wysnuwa, niż buduje; znosi Brucknerowską tarasową architektonikę, upłynnia ją swoiście i monotematyzuje. W *Adagio-Finale* Dziewiętej jeden, rozległy, kilkufazowy temat rozpościera się na cały czas utworu. A to rozpościeranie się, przeprowadzanie idei tematu przez różne strefy symfonicznego środowiska orkiestry (traktowanej jako jeden wielki "transcendentalny" instrument) jest odpowiednikiem medytacji. W całym adagio mamy ruch i przenikanie się kategorii - medytacyjne, kontemplacyjne, modlitewne, mistyczne - w szczególnych metamorfozach czasu.

Medytacja ujawnia się w czasie, jego adagiowym gęstnieniu, w linearnym i kontrapunktycznym doświadczeniu istoty czasu - poprzez konstytucję melodycznego kształtu nieskończonego tematu adagia.

Kontemplacja urzeczywistnia się w zniesieniu czasu, gdy ruch adagiowy gęstnieje "pionowo" (moment harmoniczo-wertykalny), w powstrzymującym utrwalaniu uniwersum dźwiękowego; ziarna kontemplacji rozsiane są i zawarte w całej medytacyjnej przestrzeni adagia.

Modlitewne - to synteza melodyczno-kontrapunktycznego czasu i harmoniczo-kolorystycznego brzmienia; przestrzeń modlitwy odsłania w intensywnym spotęgowaniu dialektyki "poziomu" i "pionu", modlitewna ekspresja, odcień hymniczny skupienie, odcień wewnętrznej czystości - szlachetności.

Mistyczne - oznacza najwyższą syntezę: zogniskowanie medytacji, kontemplacji, modlitwy w całościowej formie muzyki; dialektyczne napięcie między intensywnością (wewnętrznym skupieniem ducha) a ekstensywnością (dążnością do uzewnętrznienia owej duchowej pełni) daje w efekcie ekstatyczność. Aby w *Adagio* Mahlerowskim odczuć i pojąć obecny tam pierwiastek doświadczenia mistycznego musimy pozwolić ukonstytuować się formie adagia w wypełnieniu całkowitego czasu i przestrzeni. Jest to bowiem doświadczenie duchowej drogi, której dźwiękowym obrazem będzie konkretyzowana w czasie forma muzyki.

## P r z y p i s y

<sup>1</sup> Cyt. za J. S t a r z y ń s k i. *O romantycznej syntezie sztuk*. Warszawa 1965 s. 226-227.

<sup>2</sup> H. U r s v o n B a l t h a s a r. *Modlitwa i kontemplacja*. Kraków 1965.

<sup>3</sup> Cyt. za *Mały słownik terminów i pojęć filozoficznych*. Warszawa 1983 s. 209.

## THE SACRED IN ROMANTIC MUSIC

## S u m m a r y

The purpose of the present essay is to define a special set of symbolical and expressive values found in XIX<sup>th</sup> century music. The main problem is the relation between romantic music and the sacred. The problem concerns Beethoven's music of the late period as well as that of Schubert and Mahler.

The language of romantic music and the language of the sacred are present in European music of the last thousand years. These languages meet at the level of the madness of the heart, the madness of the mind and the madness of beauty. These are at the same time three powerful intuitions: the intuition of direct experience, of metaphysical experience and of aesthetic experience.

The discovery of the romantic sacred idiom only took place in the XX<sup>th</sup> century, when romantic music was studied for its sound, its tempo and its form. J. S. Bach was, however, a precursor of this discovery, in that in his compositions he provided musical counterparts for the states and degrees of the religious life: meditation (the tempo of the music), contemplation (material sound), contemplative prayer (the dialectical "co-playing" of the sound and of the tempo) as well as the experience of the presence of God - a mystical act (form). After hundreds of years of the religious experience in music was taken up by Beethoven (e. g. in the Adagio of the IX<sup>th</sup> Symphony, in the "Benedictus" from the "Missa solemnis"). F. Liszt cultivated the language of the sacred in music in a systematic way ("Requiem", "Via crucis"). A similar attempt at perfecting the language of sacred can be observed in Wagner ("Tannhäuser", "Lohengrin", "Parsifal") and Bruckner (the symphonies). The last zenith of the romantic idiom can be found in Mahler's music (the Adagio from the IX<sup>th</sup> Symphony).