

Antonina Karpowicz-Zbińkowska

Rozbite zwierciadło

O muzyce
w czasach ponowoczesnych



TYNIEC

WYDAWNICTWO BENEDYKTYNÓW

Projekt okładki:
Paweł Kula

Na okładce wykorzystano obraz Williama Holmana Hunta
The Lady of Shalott

Redakcja:
Elżbieta Wiater

Korekta:
Agnieszka Nieć

Imprimi potest: Opactwo Benedyktynów
L.dz. 43/2021, Tyniec, dnia 22.03.2021
† o. Szymon Hiżycki OSB, opat tyniecki

Wydanie pierwsze – Kraków 2021

ISBN 978-83-8205-098-1

© Copyright by Christianitas
© Copyright by Tyniec Wydawnictwo Benedyktynów
ul. Benedyktyńska 37, 30-398 Kraków
tel. +48 (12) 688-52-90, tel./fax: +48 (12) 688-52-95
e-mail: wydawnictwo@tyniec.com.pl
zamowienia@tyniec.com.pl
www.tyniec.com.pl

Druk i oprawa:
Tyniec Wydawnictwo Benedyktynów
druk@tyniec.com.pl

*Zerwana nić jak cienki włos,
Zwierciadło pęka w odłamków stos,
„Klątwa nade mną”, woła w głos
Pani na Shalott.*

Alfred Tennyson, *The Lady of Shalott* (*Pani na Shalott*)
tłum. M Szwaja



Wstęp

Do rąk czytelnika oddaję książkę, która stanowi kontynuację i rozwinięcie wątków poruszonych w mojej poprzedniej publikacji pt. *Zwierciadło muzyki*, zatem z konieczności niektóre z nich muszą być tutaj powtórzone. Rozpatruję tu tę sferę działalności artystycznej człowieka w rozumieniu *musica speculativa*, czyli w jej najgłębszym aspekcie i prawdziwej naturze czy nawet, moglibyśmy powiedzieć, przeznaczeniu – w jej zdolności do bycia zwierciadłem logosu.

Jednocześnie tym, co odróżnia tę książkę od poprzedniej, jest zmiana perspektywy. O ile w pierwszej starałam się odkrywać przed czytelnikiem tę zwierciadlaną naturę muzyki, to tutaj raczej akcent pada na sytuację obecną, w której się znajdujemy, czyli po katastrofie rozbicia tego lustra na tysiąc kawałków. Z różnych bowiem względów nie możemy już go podziwiać w pełnej krasie. Staliśmy się raczej piewcami dawnego, czasem może na poły mitycznego, blasku czasu, kiedy było nie-naruszone, a także zbieraczami porozrzucanych odłamków. Próbujemy z nich ułożyć choćby część całości, powodowani oczywistym pędem do poszukiwania piękna

i z jego pomocą – Boga. Podświadomie bowiem odczytujemy ślady logosu odbite nawet w najmniejszych znalezionych okruchach tego lustra. Jak doszło do rozbicia i na czym ono polega? Czy jest szansa na poskładanie zwierciadła muzyki?

Znajdą się być może także i tacy, którzy radykalnie będą chcieli powrócić do stanu sprzed „katastrofy”, jaką było rozbicie, odzyskać dawną muzykę i dawny obraz świata, idealizując oczywiście przeszłość. To ci, którzy podobnie jak dzisiejsi kontrrewolucjoniści i monarchiści pragną odwrócenia nie tylko biegu historii, ale też zmiany ludzkiej mentalności, „naprawy” świata.

Inni z kolei prezentują podejście archeologiczne, mówiąc: „Możemy kultywować i w naszych czasach dawną muzykę, pod warunkiem, że zostanie ona oczyszczona z patyny późniejszych interpretacji”. To ideowi sojusznicy tych, którzy pragną całkowitego powrotu do źródeł we wszelkich przejawach kultury, jak choćby powrót do Biblii w jej czystej postaci, bez nalotu późniejszych tłumaczeń i egzegezy, czy liturgii pierwszych chrześcijan, bez skażenia i zafałszowania późniejszymi rozumieniami jej sensu i natury itd. Muzyka dawna, ta „prawdziwa”, będzie w ich ujęciu autentyczna tylko wtedy, gdy będzie wykonywana w sposób dokładnie taki sam jak w przeszłości. Tylko bowiem powrót do historycznych źródeł może, ich zdaniem, zapewnić nam kontakt z „muzyką prawdziwą”.

Jeszcze inni jedynie zbierają rozsiane artefakty dawnego muzycznego świata i, traktując je niczym relikwie, ze łzami wzruszenia wspominają dawną świetność swia-

ta jedności natury i kultury – harmonii świata i harmonii muzyki, swoisty dowód na istnienie Boga. Dążą zaś do zamknięcia się przed współczesnością i uprawiania kultu przeszłości.

Są też tacy, którzy nawołują do podjęcia albo i sami podejmują przerwane dziedzictwo i tradycję muzyczną w tym punkcie, w którym została ona przerwana. Mają jednak wtedy do wyboru: albo trwać w zastygłym kanonie sztuki muzycznej z przeszłości niczym w preparacie z formaliny, czyli narazić się na epigonizm i brak jakiegokolwiek kreatywności w rozwoju form muzycznych, albo też podjąć starania o kontynuowanie jej przerwanego rozwoju, próbując zignorować to, co się wydarzyło w niej przez ostatnie dwieście lat. To z kolei powoduje nieuniknione zepsucie muzyki, gdyż rozwijając ją zgodnie z duchem i zmysłem współczesnej mentalności, choćby nawet nieświadomie, będzie się ją kształtowało w duchu zerwania z porządkiem jako wewnętrzną matrycą wszelkiej muzyki. Ona bowiem zawsze odbija także ducha własnej epoki, współcześnie zaś duch epoki zawiera wiele chaosu, nic zaś prawie z porządku.

Są oczywiście również i tacy, których nic nie obchodzi sens tej muzyki, traktują ją jako jeden z wielu istniejących gatunków, do których mają prawo sięgać, jak do całej reszty wspólnego dziedzictwa muzycznego ludzkości. Będą jej używać wbrew jej przeznaczeniu i wypreparowaną z właściwego jej kontekstu, szukając jedynie ciekawych brzmień i zestawień.

To pewnie nie jedyne możliwe postawy wobec dawnego dziedzictwa z tego zakresu, które mogą się po-

jawić. Która z nich jest właściwa? Na to i inne pytania próbuję dać odpowiedź w kolejnych rozdziałach tej książki, sięgając przede wszystkim do myśli wielkiego teologia muzyki – Josefa Ratzingera, który odrodzenie całej kultury, w tym również i muzyki, widzi w jej radykalnej przemianie i powrocie do Boga. Nie ma zatem prostej recepty na posklejanie rozbitego zwierciadła, ani formalnej, ani harmonicznego, ani nawet filozoficznej czy antropologicznej. Jediną drogą jest szukanie w muzyce nie samego siebie, ale Boga, zgodnie ze słowami Pana Jezusa: *Starajcie się naprzód o królestwo Boga i o Jego sprawiedliwość, a to wszystko będzie wam dodane* (Mt 6,33).

Wspomniane rozbicie rozpatruję w kolejnych wątkach według następującego porządku: najpierw o niemożności powrotu do dawnego obrazu świata i muzyki oraz przywrócenia go, a jeżeli to tylko częściowo i raczej wyłącznie symbolicznie. Potem dokonuję przeglądu wybranych przykładów dawnej muzyki, która zachowuje jeszcze cechy owego zwierciadła logosu, rozpatrując je jako zachowane odłamki ukazujące różne aspekty muzyki dawnego świata. Następnie przyglądam się rzeczywistemu, dokonanemu w historii aktowi rozbicia tego lustra. I na koniec rozpatruję kwestię muzyki kościelnej, która jest chyba najsmutniejszym aspektem tego rozbicia. Muzyka kościelna, ta najpiękniejsza muzyka na świecie, została dotknięta i naznaczona wieloaspektowym pęknięciem i rozdziałem, a przecież powinna ona być, i przez wiele wieków była, odbiciem tej niebieskiej (*musica coelestis*). Dziś zaś niemal zupełnie przestała nim być.

Ostatecznie można się było tego spodziewać, że skoro stanowi ona najbardziej bezpośrednio oddziałujące na człowieka zwierciadło niebios, to szatan będzie wszystkimi siłami dążył do jej zniszczenia. Stanęliśmy w momencie, w którym to dzieło zniszczenia jest tak wielopoziomowe i złożone, że aż trudne do uchwycenia w jego istocie.

I. W poszukiwaniu „muzyki prawdziwej”
– składanie całości z odłamków



Antyczna koncepcja muzyki jako *speculum musicae*

W dziejach muzyki przez wieki dominujące były dwa podejścia: to wywodzące się od Arystoksenosa z Tarentu, eksponujące głównie zmysłowe i przyjemnościowe jej ujmowanie, często ujmowane łącznie wraz z arystotelesowskim rozumieniem muzyki jako sztuki naśladowania ludzkich uczuć, oraz to pitagorejskie, które sprowadza muzykę do liczb.

Właśnie to drugie ujęcie ukształtowało rozumienie muzyki w całym średniowieczu, a także wywierało istotny wpływ na nie niemal aż do XIX w., później zaś zostało gwałtownie zapomniane i niemal przysypane gruzami, jakie pozostawiła po sobie romantyczna rewolucja kulturowa.

Pitagorejczycy, widząc wszędzie matematyczny ład¹, a także odkrywając matematyczność muzyki, uznali ją

¹ „Tak zwani pitagorejczycy, pierwsi zająwszy się naukami matematycznymi, nauki te rozwinęli, a zaprawiwszy się w nich sądzą, że ich zasady są zasadami wszystkich rzeczy. Skoro tedy liczby zajmują pierwsze miejsce wśród tych zasad, a w liczbach w większym

za model wiecznych proporcji i relacji pomiędzy bytami, które obserwować możemy zarówno na niebie, jak i na ziemi. Nadaje się ona bowiem wspaniale, by odbijać w sobie całą rzeczywistość, którą da się ostatecznie sprowadzić właśnie do liczb.

Ponadto rozwinęli oni teorię etosu, która podkreślała bardzo ścisły związek pomiędzy muzyką i ludzką duszą. Każda z antycznych tonacji (*modi*) miała swój własny etos (charakter): modus dorycki miał charakter waleczny i bohaterski, modus frygijski – dziki, modus eolski – płaczliwy itd. Pitagorejczycy, a wraz z nimi całe generacje filozofów greckich innych nurtów, uważali, że za pośrednictwem etosu (charakteru) danego modus można wpływać na stan duszy i jej emocje. Przypisywano również muzyce właściwości lecznicze, muzyką można było leczyć duszę².

Platon przypisywał muzyce wybitne właściwości edukacyjne, z tego względu przeznaczył jej szczególne

stopniu niż w ogniu, ziemi i wodzie, można dostrzec, jak sądzili, wiele podobieństw do rzeczy istniejących i powstających [...]; dostrzegli też w liczbach właściwości i proporcje muzyki; skoro więc wszystkie inne rzeczy wzorowane są, jak im się zdawało, w całej naturze na liczbach, a liczby wydają się pierwszymi w całej naturze, sądzili, że elementy liczb są elementami wszystkich rzeczy, a całe niebo jest harmonią i liczbą”; ARYSTOTELES, *Metafizyka* A 5, 985 b 23–986 a 3, tłum. K. LEŚNIAK, Warszawa 1984, s. 17.

²Obszernie na ten temat pisze zarówno Platon (zob. np. *Państwo*, 399 A–C, tłum. W. WITWICKI, Warszawa 1990, s. 156), jak i Arystoteles (zob. np. *Polityka*, 1341 B – 1342 A, tłum. L. PIOTROWICZ, [w:] ARYSTOTELES, *Dzieła wszystkie*, t. 6, Warszawa 2001, s. 224).

miejsce w ramach *paidei* w swojej koncepcji idealnego państwa. Ponieważ poszczególne modi wywierały określony wpływ na dusze ludzkie, należało zatem używać przy wychowaniu młodych ludzi tylko odpowiedniej muzyki w odpowiednim modus.

Boecjusz zaś, zebrawszy całą tradycję antyczną na temat muzyki, skodyfikował ją w spójny system jak gdyby trzech wzajemnie odbijających się w sobie zwierciadeł: harmonii kosmicznej (*musica mundana*), harmonii duszy ludzkiej (*musica humana*) oraz harmonii w muzyce będącej dziełem człowieka (*musica instrumentalis*).

Od tego filozofa wywodzi się również późniejsze, średniowieczne postrzeganie muzyki jako sztuki przeznaczonej wcale nie dla uszu, ale dla oczu. To zmysłem wzroku bowiem uczony *musicus* wglądał w zapis muzyczny i widział w nim niezmiennie prawa rządzące wszechświatem. Efekt słyszalności i idącej ewentualnie za nim przyjemności wywołanej dźwiękiem, był ubocznym, a nie najważniejszym celem muzyki.

Średniowiecze będzie zatem posługiwało się pojęciem *musica speculativa* (od łac. *speculum* – zwierciadło), czyli będąca przedmiotem oglądu intelektualnego i spekulacji umysłowych³. Jakże to różne od współczesnego rozumienia, w którym muzyka jest przede wszystkim czymś bardzo zmysłowym, ewentualnie powiązanym z emocjami.

³ E. WITKOWSKA-ZAREMBA, „*Musica Muris*” i nurt spekulatywny w muzykografii średniowiecznej, Warszawa 1992, s. 5–7.

Pitagoras ochrzczony

Pitagorejskie ujęcie muzyki można znaleźć u św. Augustyna, który, jeszcze jako młodzieniec a niedługo po swym nawróceniu, miał zamiar napisać podręczniki do wszystkich sztuk wyzwolonych⁴. Gdyby ten zamiar urzeczywistnił, mielibyśmy kompletne ujęcie, w chrześcijańskich kategoriach, sztuk wyzwolonych. Niestety spośród ich wszystkich Hipponita opracował tylko muzykę.

O ile w średniowieczu dialog *O muzyce* był chętnie czytany, to dla dzisiejszego czytelnika jest jednak zupełnie niezrozumiały. Przede wszystkim nie do końca rozumie on, o czym jest to dzieło, wrażenie to spotęgowane jest oczywiście kwiecistym stylem wypowiedzi autora, który nieustannie zbacza z wątku, porywają go coraz odleglejsze dygresje. Mowa zaś tutaj właściwie cały czas tylko o rytmie i to, co gorsza, tym poetyckim, sama zaś muzyka staje się ostatecznie tylko przedmiotem oglądu teologicznego.

Kluczem zaś do zrozumienia tego dialogu jest wielokrotnie używane przez Augustyna słowo *numeri*. W różnych tłumaczeniach było ono przekładane na język polski jako „wartości liczbowe”, „rytmy”, a nawet „wymiary”, co miało w intencji tłumaczy iść za sensem poetyckim wywodu i wskazywać na miarę wierszową, a więc iloczynową sylab, tymczasem taki przekład istot-

⁴ AUGUSTINUS, *Retractationes*, 1, 5, 4 (PL 32, 591) (wyd. pol.: AUGUSTYN, *Sprostowania*, tłum. J. SUŁOWSKI, PSP 22, Warszawa 1979, s. 194).

nie zaciemnia właściwy sens dialogu. Dopiero gdy słowo to przetłumaczy się po prostu jako „liczby”, sens ten jawi się naszym oczom. Otóż jest on w istocie pitagorejskim traktatem o liczbach właśnie. Akurat tutaj mowa o tych w poezji i muzyce.

Należy bowiem pamiętać, że św. Augustyn zbiera tradycję antyczną, w której muzykę rozpatruje się zawsze w łączności z tekstem poetyckim; wyrażenie „śpiew poety” nie było jedynie romantycznym obrazem, ale określeniem rzeczywistego, nierozzerwalnego związku tych dwóch sztuk. Zatem jeśli Hipponita pisze o muzyce, zwłaszcza o rytmie, to oczywiście ma na myśli przede wszystkim poezję, rozpatrując tę pierwszą właśnie jako śpiewany tekst poetycki. Czyni to jednak zawsze w kategorii liczb, bo ostatecznie każda muzyka, czy niesłyszalna, czy słyszalna, to właśnie one. A stopień doskonałości odzwierciedlenia wiecznych wzorców proporcji stanowi o doskonałości danej muzyki.

Z jednej strony, nie jest to oczywiście systematyczny wykład dotyczący liczb i boecjańskich „zwierciadeł”, tym bardziej, że Boecjusz swojej syntezy i kodyfikacji nomenklatury dokonuje niemal sto lat później. Augustyn jednak dokonuje zapisu stanu odczuwania i rozumienia muzyki w swoich czasach, a te przesiąknięte były ideami pitagorejskimi.

Muzyką jest więc dla Augustyna wszystko, na wszystkich poziomach bytu: zarówno harmonijnie uporządkowany kosmos, wszystkie procesy zachodzące w przyrodzie, relacje pomiędzy duszą i ciałem ludzkim, wreszcie wszelka działalność ludzka, począwszy od fizjologii czło-

wieka (wszak krew pulsuje w nas rytmicznie, oddychamy rytmicznie, chodzimy i mówimy rytmicznie), przez sztukę i piękno wytwarzane przez niego, aż do samej filozofii i teologii. Można zatem powiedzieć, że biskup Hippony ochrzcił Pitagorasa i za pośrednictwem swojego wywodu o muzyce przekazał jego sposób rozumienia rzeczywistości cywilizacji chrześcijańskiej.

Musica mundana

To więc, co u Boecjusza było określone jako *musica mundana*, u św. Augustyna można zobaczyć najpierw w myśli, że zasadą wszystkich bytów jest liczba:

Przypatrz się niebu i ziemi, i morzu, i temu wszystkiemu, co w ich granicach jaśnieje w górze, pełza na dole, lata lub pływa. To wszystko ma kształty, ponieważ ma liczbowe wymiary. Odbierz je, a nic nie pozostanie z tych rzeczy. Od kogo więc pochodzą, jak nie od Tego, kto stworzył liczbę? Przecież liczba jest warunkiem ich istnienia⁵.

Pitagorejski kosmos jest opisywany przez Doktora Łaski za pośrednictwem zasady porządku, który, zdaniem Hipponity, jest narzędziem, za pomocą którego Pan Bóg rządzi światem. Porządek ten został wprowa-

⁵ AUGUSTINUS, *De libero arbitrio*, 2, 16, 42 (PL 32, 1263) (wyd. pol.: AUGUSTYN, *O wolnej woli*, tłum. A. TROMBALA, [w:] TENŻE, *Dialogi filozoficzne*, Kraków 1999, s. 568).

dzony ze względu na zło, które się zagnieździło w świecie. W dialogu *O porządku* czytamy:

W jakim sposobie mogłoby istnieć przeciwieństwo rzeczy, która obejmuje, ogarnia sobą wszystko? Stąd też to, co byłoby przeciwieństwem porządku, z konieczności musiałoby istnieć poza porządkiem. A widzę, że poza porządkiem nic nie istnieje. Dlatego też nie należy niczego uważać za przeciwieństwo porządku⁶.

I dalej:

Tam gdzie wszystko jest dobrem [...] nie występuje porządek, bo tam trwa najwyższa sprawiedliwość, która nie wymaga istnienia porządku⁷.

Stąd wniosek, że gdyby zło nie istniało, porządek nie byłby potrzebny. To oczywiście pójdzie o wiele dalej niż pitagorejczycy, którzy uważali, że harmonia i porządek są zasadami kosmosu.

Co zatem ze złem, ludzkimi grzechami i, wreszcie, upadłymi aniołami? Święty Augustyn z mocą stwierdza, że w żadnym wypadku zło nie narusza porządku świata, a właśnie go dopełnia. Potępieni aniołowie zaś zajmują miejsce dopełniające porządek i harmonizujące z pięknem wszechświata. Pan Bóg, rzecz jasna, nie chciał ani upadku aniołów ani upadku człowieka, wiedział jed-

⁶ TENŻE, *De ordine*, 1, 6, 15 (PL 32, 985) (wyd. pol.: TENŻE, *O porządku*, tłum. J. MODRZEJEWSKI, [w:] TENŻE, *Dialogi filozoficzne*, Kraków 1999, s. 167).

⁷ Tamże, 2, 1, 2 (PL 32, 994) (TENŻE, *O porządku*, [w:] TENŻE, *Dialogi filozoficzne*, s. 183).

nakże o nim jeszcze przed stworzeniem. Upadek ten nie narusza jednak w żadnym wypadku Bożego panowania nad całą rzeczywistością:

Ale nawet grzechy i kary duszy nie mogą tego sprawić, by jakakolwiek szpetota skałała wszechświat. Istota bowiem rozumna, czysta od wszelkiego grzechu, poddawszy się Bogu, sama panuje nad resztą świata, który jej podlega. Ta zaś, która zgrzeszyła, znajduje się w takim położeniu, jakie jest dla niej odpowiednie, i w ten sposób wszystko jest właściwie urządzone przez Boga, Stwórcę i Rządcę wszechświata⁸.

Ustanowiony przez Boga porządek jest zatem absolutnie nienaruszalny, a On jest w sposób doskonały Panem całego stworzenia.

Musica humana

Harmonia duszy i ciała człowieka stanowi ten rodzaj muzyki, który Boecjusz określił terminem *musica humana*. Pojęcie to oznacza tę ludzką zdolność do bycia jak gdyby zwierciadłem odbijającym harmonię kosmosu. Dzieje się tak dlatego, że nasza natura znajduje się na styku świata cielesnego i duchowego, człowiek jest za-

⁸ TENŹE, *De vera religione*, 23, 44 (PL 34, 141) (wyd. pol.: TENŹE, *O prawdziwej wierze*, tłum. J. PTASZYŃSKI, [w:] TENŹE, *Dialogi filozoficzne*, Kraków 1999, s. 766).

tem mikrokosmosem i ta właściwość jest warunkiem do tego, by mógł tę harmonię odzwierciedlać. Dla Boecjusza *ratio* oraz *sensus* stanowią w człowieku konsonans, który składa się na harmonię duszy i ciała:

Rozumie ją każdy, kto wchodzi w głąb samego siebie. Czym bowiem jest to, co ową bezcielesną żywość umysłu miesza z ciałem, jeżeli nie jakimś dopasowaniem i zestrojeniem, które czyni, tak jak z niskich i wysokich dźwięków, jakby jeden konsonans? Czymże innym jest to, co łączy między sobą części samej duszy, która, jak uważa Arystoteles, jest połączeniem racjonalnego i nieracjonalnego?⁹

Musica humana jest więc w istocie harmonijną jednością różnych części duszy oraz duszy i ciała. Językiem dzisiejszym moglibyśmy powiedzieć, że jest ona harmonią psychofizyczną. Jest jednak także czymś więcej, odzwierciedla bowiem muzykę sfer.

Zjawisko objęte terminem *musica humana*, czyli stan wewnętrznej harmonii i doskonałości psychofizycznej, nie jest jednak czymś statycznym, aktualnie posiadanym przez każdą jednostkę ludzką. Każdy człowiek ma do niego dążyć, temu służyła cała grecka *paideia*. To właśnie w tym celu Platon rozważa w *Państwie* możliwość stworzenia człowiekowi idealnych warunków do osiągnięcia takiej harmonii¹⁰.

⁹ BOETIUS, *De institutione musica*, I,2 (PL 63, 1172).

¹⁰ Zob. W. JAEGER, *Paideia*, tłum. M. PLEZIA, H. BEDNAREK, Warszawa 2001, s. 767–960.

Święty Augustyn, rozważając ten aspekt ludzkiej natury, czyli jej odzwierciedlanie kosmicznej harmonii, nawiązuje oczywiście do ujęć znanych z *Państwa* Platona, czy do muzycznych porównań relacji pomiędzy ciałem i duszą autorstwa pitagorejczyka Filolaosa, jednak stawia sprawę bardzo jasno: ludzka natura ma zaburzoną harmonię, co więcej, jest to stan trwały. Przywrócenie jej jest możliwe, jednak dokona się całkowicie dopiero po zmartwychwstaniu. Teraz jesteśmy skazani na życie wśród wewnętrznego chaosu, który został spowodowany przez grzech, to on tak naprawdę kieruje nami, my sami nie mamy pełnej kontroli nad samymi sobą. Szczególnie piękny i obrazowy jest następujący fragment dialogu *O wolnej woli*, w którym to fragmencie św. Augustyn porównuje duszę ludzką do państwa targanego przez różne siły:

Czy to mała kara w pojęciu ludzkim, że przewodzi jej namiętność i szarpią ją między sprzecznymi stanami jak bezsilną nędzarkę, wyzuwszy ją poprzednio z bogactwa cnoty? Bywa tak, że każe jej pochwałać fałsz zamiast prawdy, innym razem nawet bronić go; to znowu każe zastępować naganami dawne pochwały, wtrącając ją przy tym w nowe błędy. Czasami działa hamująco na jej gotowość do zgody i często wywołuje w niej obawę przed jasnymi dowodami. Przygniata ją zwątpieniem w możliwość odkrycia prawdy i więzi w ciemnych otchłaniach głupoty. Chwilowy pęd ku światłu poznania kończy się depresją i uczuciem znużenia. A tymczasem sroży się tyrańska władza namiętności. Wzniecając burze zmiennych a sprecznych uczuć, wprowadza za-

męt w duszę i w całe życie człowieka. Odstępuje obawą, wabi pożądaniem. To przygnębia zgryzotami, to znowu mami oszukańczą radością. Dręczy świadomością utraty ukochanego przedmiotu lub pali pragnieniem zdobycia nie posiadanego. Bądź jątrzy boleśnie poczuciem krzywdy, bądź podsycą płomień mściwości. A dzieje się to w zakresie wszystkiego, ku czemukolwiek zwraca się zaciśnięta dłoń skąpca, marnotrawcza rozrzutnika, zaborczy egoizm złej ambicji, nadęta wielkość pychy, zgryzoty zazdrości, rozkładowe działanie lenistwa, buntowniczy upór, gniotący ciężar przygnębiania i wszystkie inne złe siły zaludniające to państwo namiętności, w którym ujęły ster¹¹.

Stan ten jest zarówno skutkiem grzechów, jak i karą za nie.

Święty Augustyn nawiązuje również do teorii etosu – starożytnej nauki o wpływie muzyki na ludzką duszę. Ujęcie augustynowe wznosi się jak zwykle ponad wcześniejsze, autorstwa greckich i rzymskich filozofów, i przenosi nas w wymiar nadprzyrodzony. Według biskupa Hippony muzyka ma za zadanie wnieść nas ponad to, co przyziemne, i przez liczby (proporcje) zmysłowe przenieść do liczb (proporcji) wiecznych, a za ich pośrednictwem aż ku samemu Bogu. Taki jest, zdaniem Augustyna, prawdziwy etos muzyki. Właśnie to ujęcie ukształtowało na długie wieki jej zachodnie rozumienie.

¹¹ AUGUSTYN, *De libero arbitrio*, 1,11,22 (PL 32, 1233) (AUGUSTYN, *O wolnej woli*, [w:] TENŻE, *Dialogi filozoficzne*, s. 513–514).

Musica instrumentalis

Pojęcie *musica instrumentalis* oznaczało wszelką muzykę tworzoną przez człowieka, która odwzorowuje harmonię kosmiczną oraz harmonię wewnątrz człowieka. Jeśli jednak odczytujemy dialogi filozoficzne św. Augustyna w kluczu poszukiwania triady *musica mundana, humana, instrumentalis*, to autor rozciąga to pojęcie (choć sam go wprost nie używa) na wszelką działalność ludzką, która ma być tworzeniem harmonii, a przez to jest uczestnictwem w Bożym akcie stwórczym.

Co więcej w tej harmonii Bożego dzieła stwórczego uczestniczymy nie tylko przez świadomą działalność, ale także przez nasze funkcje wegetatywne, harmonię funkcji ludzkiego ciała, rytmiczność oddechu, pulsowania żył itd. Także nasza mowa, nieświadomie, ale realizuje wieczne wzorce liczbowe miar i proporcji.

Ze świadomej działalności człowieka Augustyn wymienia w tym kontekście zwłaszcza sztuki wyzwolone, o których pisze, że stanowią jak gdyby szczeble drabiny, po których człowiek może się wspinać ku samemu Bogu. Na samym jej szczycie są oczywiście filozofia i teologia – te dwie dają poznanie Boga samego.

Jak wspominałam już wcześniej, jedną z charakterystycznych cech wywodu św. Augustyna jest kwieciistość stylu, a także to, że często nie kończy on myśli i popada w dygresje, porusza bardzo wiele wątków, ale rzadko kiedy wyłania się z tego gąszczu myśli dokończona wizja. Trochę tak, jakby autor zakładał znajo-

mość tego obrazu czy idei u czytelnika. Należy zatem składać ten obraz w całość niczym z odłamków, by ujrzeć zarys całości. Gdy jednak poskłada się wiele drobnych myśli, znajdujących się w różnych miejscach, oczom badacza ukazuje się zapierająca dech w piersiach wizja, równa swych rozmachem innym Augustynowym ideom, takim jak *Christus totus* czy koncepcja państwa Bożego.

Dalsze dzieje koncepcji *speculum musicae*

Przez niemalże dziesięć wieków praktyka Zachodu szła za pitagorejsko-boecjańsko-augustyńskim rozumieniem muzyki, a więc jej brzmienie było podyktowane doskonałością matematyczną kompozycji. Nie liczył się zatem jej zmysłowy odbiór, a jedynie wartość spekulatywna. Do tego stopnia, że dopiero w XV w. do użytku w muzyce kościelnej dopuszczono tercję, która przecież do tej pory była uważana za dysonans. Powodem tego przekonania była matematyczna niedoskonałość tercji, nie jest bowiem, tak jak pryma, oktawa, kwinta i kwarta – prostą i doskonałą matematycznie proporcją.

Renesans zaś przyniósł powrót muzyki jako źródła przyjemności (*fauxbourdon*) i później również jako naśladownictwa uczuć (na to ostatnie nacisk kładzie przede wszystkim wczesny barok, zwłaszcza w madrygalach, gatunku *musica reservata*, teorii afektów, katalogu

figur retorycznych opisujących afekty w muzyce autorstwa m.in. Monteverdiego).

Wraz z nadejściem epoki romantycznej miał miejsce przewrót i odwrócenie zwierciadła – muzyka stała się odbiciem duszy kompozytora. Ciekawą wariacją czy też echem tej teorii (inaczej *musica triplex*) jest ujęcie Hegla, który uznawał muzykę za swego rodzaju lustro, w którym dusza przegląda się i rozpoznaje siebie samą a dzieje się to na zasadzie pokrewieństwa pomiędzy nią a muzyką. Filozof rozumie to tak, że ta ostatnia jest ucieleśnieniem emocji właśnie. Tym samym dusza – siedlisko uczuć – w ten sposób rozpoznaje znane sobie uczucia, czyli za pośrednictwem muzyki poznaje własną tożsamość. Zarazem odcięta jest od wglądu w to, co znajduje się ponad nią¹².

Muzyczny ikonoklazm

Jeżeli chodzi o kościelne rozumienie muzyki i jej roli w liturgii, to św. Augustyn najmocniej wpłynął na jego kształt. Nawet gdy pitagorejsko-boecjańskie postrzeganie muzyki jako trzech zwierciadeł, królujące zwłaszcza w średniowieczu, ale odbijające się echem w całej kulturze aż do rewolucji romantycznej, zostało ostatecznie

¹² Zob. E. FUBINI, *Historia estetyki muzycznej*, tłum. Z. SKOWRON, Kraków 1997, s. 271.

w świecie zachodnim już zapomniane, to nadal jednym z najmocniejszych akcentów w nauczaniu Kościoła na temat roli muzyki jest ukształtowana przez Hipponitę chrześcijańska teoria etosu muzyki kościelnej. Jednak obok niezaprzeczalnych zasług dla teologii muzyki trzeba wskazać, że zapisał się on niestety w dziejach muzyki Kościoła zachodniego także jako główny hamulcowy. Zwłaszcza dziś, w dobie powracającego ikonoklazmu, jego wątpliwości zapisane na kartach *Wyznań*¹³ są częstym argumentem na rzecz ograniczenia okazałości tzw. oprawy muzycznej¹⁴ liturgii. Święty Augustyn bowiem rozpacza nad tym, że muzyka odwraca jego uwagę od samego Boga i skupia ją na nim samym. Wspaniale z tym, ikonoklastycznym w swej istocie, ujęciem rozprawa się w swoich dziełach kard. Ratzinger. Szerzej będę to zagadnienie omawiać dalej, tam gdzie będzie poruszana kwestia muzyki kościelnej.

Na współczesne podejście do muzyki kościelnej i liturgicznej, niestety również w Kościele katolickim, ma wpływ w ostatnim czasie myśl Marcina Lutera, który doprowadził antyczną teorię etosu muzycznego do skrajnej postaci. Nadał bowiem muzyce doniosłą rolę, uważając ją za narzędzie realnej walki z szatanem, np. w zmaganiu

¹³ AUGUSTYN, *Wyznania* X, 33, tłum. Z. KUBIAK, Warszawa 1987, s. 254–255.

¹⁴ Staram się na ogół unikać określenia „oprawa muzyczna”, bo muzyka, zgodnie z zapisami Konstytucji o liturgii *Sacrosanctum consilium* nie jest jedynie oprawą, a integralną częścią liturgii (zob. KL 112).

się z acedią czy depresją, które uważał za dzieło diabła. Jest to ciekawy paradoks, bo o ile ojciec protestantyzmu odmawia realnego działania łasce (jego zdaniem natura ludzka jest do szpiku kości zepsuta i nie da się jej naprawić, jedyne, co łaska może sprawić, to zasłonić naszą grzeszność płaszczem zasług Chrystusa; również sakramenty nie mają według niego mocy uleczenia ludzkiej natury), to przyznaje tę quasi-sakramentalną moc (egzorcyzmu) właśnie muzyce. To dlatego stawia ją na piedestale, tuż za teologią¹⁵.

Jest to pójście o wiele dalej niż św. Augustyn w instrumentalnym rozumieniu muzyki kościelnej i liturgicznej. Luter sprowadza ją wyłącznie do roli kagańca nałożonego na ludzkie emocje i władze, a nie tylko, jak to ujmował Doktor Łaski, jako pomocy w ponownym odwróceniu się od rzeczy stworzonych ku samemu Stwórcy. Należy też zwrócić uwagę, iż ujęcie luterańskie sprowadza człowieka do roli mechanicznie pobudzanego muzyką do życia pobożnego. Nauka Kościoła zaś podkreśla, że człowiek jest zdolny do takiego życia mocą wolnej woli, wspomaganą łaską i sakramentami.

¹⁵ Zob. J. WALOSZEK, *Teologia muzyki*, Opole 1997, s. 61–62.