

KONTROWERSJE WOKÓŁ MUZYCZNEGO SACRUM

Kiedy stawiamy pytanie o to, jakie artystyczne warunki muszą być spełnione, by można było mówić o realizacji idei sacrum w muzyce, niezbędne staje się dookreślenie, jaką właściwie muzykę mamy na myśli. Istnieją różne typologie muzyki mającej związek z sakralnością; od tych najpopularniejszych i najprostszych (dzielących ją na: liturgiczną, kościelną pozaliturgiczną oraz sięgającą do tematyki i inspiracji religijnej, lecz egzystującą jako samodzielne zjawisko artystyczne, niezwiązane bezpośrednio z potrzebami kultu) aż do bogatych i systemowych klasyfikacji, które w orbitę zainteresowań włączają również muzykę pozornie niezwiązaną z inspiracją religijną, ale jednak w jakiś sposób ewokującą fenomen sacrum (autorem jednej z najbardziej wnikliwych typologii tego rodzaju jest Mieczysław Tomaszewski). Klasyfikacje te – co naturalne – dążą do pełni ujęcia tematu, niekoniecznie jednak łączy się to z odpowiednim wyartykułowaniem w nich problemu różnego stopnia „nasyce-
nia” sacrum konkretnych dzieł bądź dorobku poszczególnych kompozytorów,

nawet w ramach tak zwanej „wielkiej” muzyki religijnej. Dlaczego, myśląc o „idiomie” muzyki religijnej (rozpoznawalnym przez – mówiąc najogólniej – zdolność wywoływania przeżycia religijnego), częściej wymienia się na przykład dzieła Bacha niż oratoria Haendla? Dlaczego symfonie Brucknera a nie – chociażby – utwory religijne Rossiniego? Podstawowe pytanie dotyczy więc kwestii tego, co decyduje o „sakralności” dzieła muzycznego: inspiracja, słowo, funkcja, określony gatunek lub konwencja, czy może raczej konkretne właściwości języka dźwiękowego i stylu (które mogą, ale nie muszą współistnieć z warunkami wymienionymi wcześniej).

Biegunowe przeciwstawienie koncepcji dotyczących natury muzycznego sacrum – rozumianego jako fenomen niezależny lub przeciwnie, ściśle związany z konkretnymi właściwościami muzyki samej – charakterystyczne jest dla toczących się w kręgach muzykologicznych dyskusji (usystematyzowania tych stanowisk podjęli się między innymi ks. Joachim Waloszek oraz Mieczysław Perz²³). Co ciekawe, zarówno jedna, jak i druga strona dyskursu bardzo często przywołuje dla poparcia swojego stanowiska te same przykłady muzyczne (jak chorał gregoriański, szesnastowieczna polifonia a cappella, muzyka Bacha, Oliviera Messiaena czy Henryka Mikołaja Góreckiego). Oczywiście zdarza się, że głosiciele tych poglądów nie przyjmują skrajnych postaw. Interesujące są na przykład sposoby uzasadniania „sakralności” niektórych dzieł przez zwolenników pierwszego stanowiska. Znany niemiecki muzykolog Thrasybulos Georgiades w głośnym tekście *Sakral und profan in der Musik* pisał, że muzyka jako czysty materiał jest profaniczna, dopiero treść oraz cel, któremu służy, czynią ją świecką lub „duchową” (niem. geistliche Musik); muzyka może stać się „sakralna” jedynie przez związek z uświęcającym Słowem Bożym. „Wszystko jest najpierw profaniczne – pisze Georgiades – żeby być sakralne, musi najpierw zostać uświęcone. Tylko Jedno może być samo z siebie sakralne – Święte, które uświęca (niem. das Weihende). [...] Jest to Słowo, samo Słowo. Profanum jest uświęcane, jest konsekrowane zawsze «w Imię», przez nazywające Słowo, przez Słowo jako prafenomen ludzkości i religii”²⁴. Autor uważa jednak, że Jan Sebastian Bach „uświęcił” również muzykę instrumentalną poprzez przeniesienie nań prozodii słowa. Odtąd element sakralny, duchowy może zaistnieć również w muzyce instrumentalnej, dotąd świeckiej²⁵. Podobne, teologizujące interpretacje charakterystyczne są dla hermeneutów. Poszukując warunków epifanii w muzyce, Maria Piotrowska na przykładzie polifonicznych dzieł z szesnastego i siedemnastego wieku (re-

²³ Zob. W a l o s z e k, dz. cyt.; P e r z, dz. cyt.

²⁴ T. G e o r g i a d e s, *Sakral und profan in der Musik*, Max Hueber, München 1960, s. 98 (tłum. fragm. – K.K.).

²⁵ Por. tamże, s. 101-103.

nesansowej twórczości a cappella oraz instrumentalnej fugi Jana Sebastiana) dowodzi, że „sama technika kompozytorska tego czasu przeniknięta jest ideą religijną; ideą naśladowania Chrystusa, wyrażoną symbolicznie w imitowaniu, czyli naśladowaniu głosu prowadzącego w polifonicznym utworze wielogłosowym”²⁶. Opinie te mogą stanowić dowód istnienia intersubiektywnej intuicji, że kategoria sakralności w muzyce nie musi mieć jednak charakteru czysto zewnętrznego, lecz może znaleźć swe ugruntowanie w tworzywie dzieła; sama materia muzyczna może być „nośnikiem” sacrum.

Właśnie to przeświadczenie jest głównym i niewymagającym specjalnego uzasadniania założeniem przedstawicieli drugiego z omawianych stanowisk, w Polsce reprezentowanego zwłaszcza przez Bohdana Pocięja. W jednej z wielu swoich prac zgłębiających ten temat pisał on: „[Sacrum] przejawia się przez zmysłową powierzchnię muzyki (dźwięk, barwa, kontur, melodia, ruch), ale wynika z głębi, z rdzenia, z dźwiękowej substancji; musi być obecne już w samej nagiej, elementarnej strukturze dźwiękowej”²⁷.

Niejako na tle muzykologicznych dyskusji trzeba dodać, że historia twórczości muzycznej nie ułatwia tego dyskursu, zwłaszcza tak zwanym funkcjonalistom (a więc zwolennikom czysto zewnętrznego pojmowania kategorii sacrum w muzyce). Jak wiadomo, w pewnym okresie (którego kulminacja przypada na wiek osiemnasty) nastąpiło rozdzielenie muzyki religijnej i liturgicznej; wielkie dzieła kantatowo-oratoryjne powstałe z inspiracji religijnej przeznaczone były do sal koncertowych, a nie do wykonania podczas nabożeństw kościelnych. Druga połowa dziewiętnastego wieku i wiek dwudziesty przyniosły dalsze zmiany – kompozytorzy, których twórczość łączy się z idiomem sakralnym, coraz częściej przestawali sięgać po tradycją uświęcone gatunki muzyki religijnej (mowa tu o symfoniach Brucknera i Góreckiego, instrumentalnej twórczości religijnej Messiaena i Sofii Gubajduliny czy kwartetach smyczkowych Zbigniewa Bujarskiego). Pytanie o „warunki” muzycznego sacrum powraca wobec tej twórczości ze wzmoczoną siłą. Czy wystarczający jest tytuł, intencja twórcza, program utworu? Jak należy traktować deklaracje kompozytorów, którzy w ogóle podważają sens podziału na twórczość świecką i sakralną, a swoją muzykę uważają za osobisty sposób kontaktu z Bogiem? Zbigniew Bujarski mówił: „Dla mnie każda muzyka (myślę o swojej) jest religijna. [...] Ludzie modlą się w różny sposób. [...] Dla mnie środkiem kontaktu

²⁶ M. Piotrowska, *Muzyka i epifania (Fragmenty hermeneutyczne)*, w: *Księga pamiątkowa poświęcona pamięci ks. Karola Mrowca*, s. 20.

²⁷ Cyt. za: W a l o s z e k, dz. cyt., s. 46. Por. B. P o c i e j, *Czy możliwy jest w muzyce mistycyzm?*, w: *Muzyka religijna w Polsce. Materiały i studia*, t. 10, red. ks. J. Pikulik, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1988, s. 41.

z Bogiem jest muzyka”. Używając niemal identycznych słów, wypowiadał się Henryk Mikołaj Górecki: „Dla mnie cała muzyka jest religijna. To, co ja piszę, też w jakimś stopniu jest związane z Bogiem”. Postawę taką świetnie rozumiał Ojciec Święty Jan Paweł II, który w *Liście do artystów* pisał: „Sztuka bowiem, jeżeli jest autentyczna, choć niekoniecznie wyraża się w formach typowo religijnych, zachowuje więź wewnętrznego pokrewieństwa ze światem wiary, tak że nawet w sytuacji głębokiego rozłamu między kulturą a Kościołem właśnie sztuka pozostaje pewnego rodzaju pomostem prowadzącym do doświadczenia religijnego. [...] sztuka jest ze swej natury swoistym wezwaniem do otwarcia się na Tajemnicę”.

W poszukiwaniu religijnego idiomu muzyki niezbędne stają się zatem przyjęcie dwóch perspektyw. Pierwsza – szeroka – pozwala w kręgu muzyki związanej z sacrum ujrzeć całą autentyczną twórczość artystyczną, która – jak pisze ks. Tadeusz Dzidek, interpretując myśl Nikołaja Bieriajewa – „jest wyrazem aspiracji ludzkiego ducha zmierzającego do tego, co nieskończone”. Druga perspektywa, węższa, skupia się na dziełach w jakiś szczególny „naznaczonych” fenomenem sacrum – nie w sensie funkcji utworu, lecz właściwości samej muzycznej materii. Perspektywa ta pozwala przeprowadzić próbę dookreślenia „syndromu” właściwości muzycznych sprzyjających zaistnieniu tego fenomenu. Przyjmując zatem stanowisko, że w muzyce pewne środki mogą ułatwić „uchylenie drzwi” do innej rzeczywistości, warto przyjrzeć się bliżej tym środkom.