

# Mistyka tego świata. Droga muzyki zachodniej<sup>1</sup>

DOI: 10.14746/rfn.2022.23.10

## CZĘŚĆ TEORETYCZNA

### 1.

Kiedy w drugiej połowie XX wieku rozpoczęła się dyskusja na temat muzyki i duchowości, muzykę europejską powstałą między rokiem 1600 a początkiem wieku XX określono mianem „przywiązanej do «ja»” lub „egotycznej”<sup>2</sup>. Wprawdzie już wówczas pojawiły się głosy przeciwne<sup>3</sup>, jednak odczytanie historii muzyki pod kątem rozwoju duchowego jest zadaniem wciąż jeszcze nie odrobionym.

Rozmyślać o muzyce i duchowości, ograniczając się przy tym jedynie do muzyki skomponowanej, to zgodzić się na konieczne dla takiej pracy zawężenie tematu. Muzyka skomponowana zdana jest na wykonawców, a jeśli chodzi o pytanie, jak możliwe jest „doświadczenie świętości”<sup>4</sup> poprzez muzykę,

decydującą różnicę robi postawa i duch interpretatora, który muzykę brzmieniowo urzeczywistnia: albo służąc jej bez domieszki woli osobistej, pełniąc rolę jakby instrumentu, poprzez który muzyka zaczyna dźwięczeć, albo brylując, własną osobę umieszczając w centrum.

Każdy rodzaj muzyki może otwierać na doświadczenie świętości – czy to śpiewy gregoriańskie, czy pieśni, czy też złożone kompozycje symfoniczne. Oprócz tych komponentów „wertikalnych” mogą się pojawić także „horyzontalne”. Dlaczego muzyka się zmienia i ewoluuje? Czy istnieją ukryte atraktory, których celem jest, być może, rozwinięcie jej duchowego potencjału? Czy dotyczy to także muzyki skomponowanej po roku 1600? Odczytanie, pod tym właśnie kątem, muzyki komponowanej jest celem niniejszego szkicu.

### 2.

W duchowości istnieją – nie tylko w odniesieniu do muzyki – dwie drogi: duchowość, którą przeżywa się w oderwaniu od świata, oraz duchowość, która przejawia się w świecie i chce objąć to, co „świeckie” (nie stanowiące zatem przeciwieństwa tego, co „duchowe”). Archetypy tych dwóch postaw odnaleźć można w biblijnej historii Marii i Marty:

<sup>1</sup> Podstawa przekładu: W.-A. Schultz, *Weltzugewandte Mystik. Der Weg der abendländischen Musik*, [w:] idem, *Trauma – Avantgarde – Spiritualität*, Mainz 2014, s. 109–122. Przekład publikowany za uprzejmą zgodą SCHOTT MUSIC, Mainz.

<sup>2</sup> P. M. Hamel, *Przez muzykę do samego siebie. O nowym przeżywaniu muzyki*, tłum. P. Maculewicz, Wrocław 1995 (wydanie niemieckie 1976); J. E. Berendt, *Nada Brahma*, Reinbeck b. Hamburg 1983. Obaj autorzy później zrewidowali swą diagnozę.

<sup>3</sup> J. Kirchhoff, *Klang und Verwandlung*, München 1989.

<sup>4</sup> R. Walsh, *Die Erfahrung gelebter Spiritualität*, Stuttgart 2008, s. 22: „Duchowość odnosi się do «bezpośredniego doświadczenia» świętości”.

W dalszej ich podróży przyszedł do jednej wsi. Tam pewna niewiasta, imieniem Marta, przyjęła Go do swego domu. Miała ona siostrę, imieniem Maria, która siadła u nóg Pana i przysłuchiwała się Jego mowie. Natomiast Marta uwijała się koło rozmaitych posług. Przystąpiła więc do Niego i rzekła: „Panie, czy Ci to obojętne, że moja siostra zostawiła mnie samą przy usługiwaniu? Powiedz jej, żeby mi pomogła”. A Pan jej odpowiedział: „Marto, Marto, troszczysz się i niepokoisz o wiele, a potrzeba [...] tylko jednego. Maria obrała najlepszą czastkę, której nie będzie pozbawiona”<sup>5</sup>.

Tradycje mistyczne podkreślają jednak, że duchowość wymaga czynnego życia w świecie: Teresa z Ávila<sup>6</sup> uważa, że postawy Marii i Marty są równie uzasadnione, natomiast Mistrz Eckhart zachowanie Marty stawia wręcz wyżej niż Marii:

Marta była tak utwierdzona, że nie przeszkadzało jej działanie; tak jak i uczynki wiodło ją ono do wiecznej szczęśliwości [...]. Również Maria, zanim stała się Marią, była najpierw Martą; kiedy bowiem siedziała u stóp Pana, nie była jeszcze prawdziwą Marią. [...] kiedy bowiem siedziała tak w poczuciu błogości i słodyczy, dopiero uczyła się życia. [...] Święci zaczynają praktykować cnoty dopiero wtedy, gdy się stają święci<sup>7</sup>.

Większość mistyków była jednak outsiderami, toteż postawa Kościoła wobec muzyki była postawą Marii – w znaczeniu, jakie podsuwa Mistrz Eckhart w interpretacji przywołanej tu sceny biblijnej. Dlatego wciąż dyskutowano o tym, w jakim stopniu „świecka” może być muzyka „duchowa”. Pytanie to jest o tyle uzasadnione, o ile zadanie muzyki miałyby polegać na – czasowym przynajmniej – zapewnianiu ludziom azylu uwalniającego ich od utrapień codzienności, na udzielaniu pomocy w dystansowaniu się względem emocji, na odnajdywaniu spokoju, ciszy i okazji do spotkania z samym sobą. W takim przypadku muzyka istotnie powinna unikać wszelkich powiązań ze światem, czyli wyzbyć się cielesności, emocji, przesadnie indywidualnych i skupiających zbyt wiele uwagi szczegółów oraz tych sposobów rozwoju formalnego, które

zapraszałyby słuchacza do podróży zasugerowanej przez jej czasowy przebieg. Powinna być natomiast kontemplacyjna, zgoła wyzuta z emocji; winna ignorować indywidualność i stać się niejako beczasowa.

### 3.

W zasadzie należałoby tu opowiedzieć dwie historie: po pierwsze ponadczasową opowieść o Marii i Marcie, czyli o relacji duchowości przeżywanej w oderwaniu od świata do tej, która włącza świat w swój obręb i w nim się urzeczywistnia; ponadczasową, bo każdy człowiek każdego dnia musi odnaleźć własną równowagę między nimi.

Druga historia dotyczy ewolucji świadomości, czyli historycznych zmian w myśleniu, odczuwaniu, wierzeniach i wyobrażeniach Boga. Po pionierskich pracach m.in. Jeana Gebsera<sup>8</sup>, kolejni autorzy, tacy jak Don E. Beck<sup>9</sup> oraz Ken Wilber<sup>10</sup>, przedstawili bardzo subtelne modele pokazujące, że ludzka świadomość rozwija się ponad podziałami kulturowymi, przechodząc poprzez określone i w swym następstwie ustalone poziomy, które jednak na powierzchni rozmaitych kultur mogą się mocno różnić od siebie. Model ten, w międzyczasie podjęty przez teologię<sup>11</sup>, stwarza możliwość znalezienia w Piśmie Świętym poświadczeń istnienia owych zróżnicowanych poziomów, dzięki czemu te rozmaite i sprzeczne obrazy Boga łatwiej będzie odczytać jako proces ewolucji wyobrażeń Boga.

Wczesne stadia wystarczy tu krótko wymienić: archaiczny etap woli przeżycia; magiczno-animistyczny etap duchów przodków i szczepów; egocentryczny etap potężnych bóstw i wojowników społeczeństw plemiennych, kierujących się zasadą „etyczną”, która mówi, że dobre jest to, co służy plemieniu; oraz etap wartości absolutnych, z bezwzględą moralnością i z wyobrażeniem winy i grzechu. Etap ten, w którym dokonuje się rozróżnień między dobrem a złem, prawdą a herezją, duchowością a świeckością, dominował w chrześcijańskim średniowieczu i wciąż jeszcze

<sup>5</sup> Łk 10, 38–42. Cytat za Biblią Tysiąclecia.

<sup>6</sup> Święta Teresa od Jezusa, *Twierdza wewnętrzna*, tłum. ks. bp H.P. Kossowski, Kraków 2006, s. 257–258.

<sup>7</sup> Mistrz Eckhart, *Pouczenia duchowe. Wybór traktatów i kazań*, tłum. i wstęp W. Szymona OP, Poznań 2011, s. 346–348.

<sup>8</sup> J. Gebser, *Ursprung und Gegenwart*, München 1973.

<sup>9</sup> D.E. Beck, Ch. C. Cowman, *Spiral Dynamics*, Bielefeld 2007.

<sup>10</sup> K. Wilber, *Psychologia integralna. Świadomość, duch, psychologia, terapia*, tłum. H. Smagacz, Warszawa 2002.

<sup>11</sup> Por. T. Haberer, M. Küstenmacher, W.T. Küstenmacher, *Gott 9.0*, Gütersloh 2010.

króluje w obszarze religijnego fundamentalizmu. Tam istnieje tylko *jedna*, własna prawda – wczucie się w myślenie i stanowisko innych jest prawie niemożliwe. Stanowisko takie wiązało się z uciskiem i dyscyplinowaniem natury i cielesności, co zaznacza się w muzyce o tyle, o ile wszystko to, co uznawano za świeckie – rytmy podkreślane cielesną ekspresją i całe obszary uczuć – próbowano z muzyki duchowej wyeliminować; w epoce renesansu nawet melodia świeckiej pieśni użyta jako materiał mszy wielogłosowej mogła stać się kamieniem obrazu.

#### 4.

Po okresie średniowiecza – poczynając od renesansu, z apogeum w epoce oświecenia – napotykamy tendencje rozwojowe, które można by interpretować jako przejście do nowego etapu ewolucji świadomości: ku poziomowi racjonalnych dążeń i badań; ku indywidualum odpowiedzialnemu przed samym sobą i w miarę możliwości kierującemu się rozumem, wyposażonemu we własną wolę i zdolność autoekspresji. Także tu może kryć się rozwój duchowy.

W tym sensie zmiany, jakie zaszły w muzyce po roku 1600, należałoby interpretować nie jako błędne odejście od czystej muzyki kościelnej, lecz jako próbę – być może nie zawsze udaną i często niepewną – połączenia świata doczesnego z doświadczeniem świętości. Zbliżając się do człowieka pełnego, we wszystkich jego aspektach, owa epoka historii muzyki rozwija nowe „sygnatury duchowe” pozwalające odkryć możliwości wewnętrznego wzrostu w nurtach zaistniałych po 1600 roku. Wszelako każdy rozwój niesie ze sobą także stronę potencjalnie ciemną, a niekiedy patologiczną, czyli tzw. „tematykę cienia” w sensie Carla Gustava Junga. Także o tym należy mówić otwarcie.

## BAROK: WCIENIE MUZYKI

Okolo 1600 roku na scenie pojawia się pojedynczy człowiek – w sensie przenośnym w solowym śpiewie z akompaniamentem generalbasu, w sensie zaś dosłownym w nowym gatunku – operze. Tym samym do muzyki wkracza przedstawienie człowieka, a z nim wielość uczuć i różnorodność ludzkich charakterów.

Tradycje mistyczne uważają, że Wcielenie Boga nie było jednorazowym wydarzeniem historycznym, lecz czymś, co może wydarzyć się w każdym człowieku. W ten sposób wzrasta znaczenie pojedynczego człowieka jako miejsca, w którym Bóg się wciela, a co za tym idzie – człowiek ten niesie ciężar większej odpowiedzialności. Anioł Ślązak idzie jeszcze dalej: „To wiem, że Bóg nie może ni chwili żyć beze mnie; / Gdy się nicością stanę, i On się ducha zbędzie”<sup>12</sup>. Takie ujęcie Wcielenia stanowi istotny krok na drodze od teistycznego wyobrażenia Boga (Bóg jako ponadświatowy lub pozaświatowy Stwórca i Zarządca) do doświadczenia mistycznego, w którym Boga odnaleźć można w duszy indywidualnej. W *Oratorium na Boże Narodzenie* Jana Sebastiana Bacha głos altowy odpowiada na pytanie, gdzie znajduje się nowonarodzony król żydowski: „Szukacie go w mej piersi, tu mieszka, ku swej i mej radości”<sup>13</sup>.

„Dla mistyki chrześcijańskiej – a jest ona tłem wielu tekstów u Bacha – prócz miłości, czyli wewnętrznej relacji wiernego z Bogiem, niezwykle istotnym zjawiskiem jest też Wcielenie: Bóg staje się bratem, zbawczym pomocnikiem. [...] Stąd już tylko mały krok do chrześcijańskiej mistyki oblubieńczej, w której – w nawiązaniu do biblijnej *Pieśni nad pieśniami* – Chrystus uważany jest za umiłowanego Oblubieńca duszy ludzkiej”<sup>14</sup>.

Skoro centralnymi uczuciami (bądź afektami, jak się wówczas mówiło) są miłość i współczucie, to nic dziwnego, że w centrum uwagi znalazły się opowieści, z którymi ludzie mogli współodczuwać w znanym im dobrze świecie emocji: opowieści o Bożym Narodzeniu, zwłaszcza zaś historie pasyjne. Haselböck tak komentuje tekst *Pasji Mateuszowej*: „W libretcie pasyjnym Picandra [...] człowiek oddaje się całkowicie osobistemu i refleksyjnemu współczuciu, by w końcu, wewnętrznie oczyszczony, w mistycznej inkarnacji ofiarować martwemu Jezusowi «grób własnej duszy» [...]”<sup>15</sup>.

Do jakiego stopnia „świeckie” przeżycie miłości staje się pudłem rezonansowym duchowej miłości Boga,

<sup>12</sup> Anioł Ślązak, *Cherubinowy wędrowiec. Poglądowe opisanie czterech spraw ostatecznych* (1657) (I,8), tłum. A. Lam. Cyt. za: A. Lam, *Anioł Ślązak Mickiewicza*, Kraków 2015, s. 99.

<sup>13</sup> Część piąta, numer 45.

<sup>14</sup> L. Haselböck, *Bach-Textlexikon*, Kassel 2004, s. 12.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 27.

widać szczególnie wyraźnie w tekstach inspirowanych *Pieśnią nad pieśniami*, a mniej więcej to samo można by powiedzieć o doświadczeniach cierpienia, które wibrują we współczuciu pasyjnym. Tym samym do muzyki weszła ważna część „świata” – do muzyki duchowej, która posługuje się tym samym słownikiem, co świecka opera. Z tego powodu ci wszyscy, którzy nie mogli lub nie chcieli przejść w muzyce z pozycji Marii na stanowisko Marty, czynili Bachowi gwałtowne zarzuty<sup>16</sup>.

Udźwiękowanie uczuciowego świata człowieka jest krokiem do tego stopnia decydującym, który tak silnie naznaczył muzykę aż do naszej współczesności, że należy także omówić aspekt jego cienia. Związana z tą tendencją tematyka cienia koncentruje się mianowicie na dwóch współzależnych problemach: po pierwsze, może dojść do redukcji obrazu człowieka, jeśli wyższe poziomy świadomości, rozpoznane przez tradycje mistyczne, są w tym obrazie nieobecne, a „ja” codzienne i świat jego uczuć zdają się jedyną rzeczywistością; po drugie, istnieje niebezpieczeństwo, że wobec braku ram ponadosobowych lub transcendentnych człowiek, pozostawiony samemu sobie i na siebie tylko zdany, nie zapanuje nad negatywnymi i destrukcyjnymi emocjami<sup>17</sup>.

Ale w epoce baroku rozwinęła się także samodzielna muzyka instrumentalna. Także ona interpretowana była jednak przez odwołanie do języka i afektu, a wielu teoretyków nie odróżniało wcale muzyki wokalne i instrumentalnej. Na przykład Mattheson „nie zna różnicy między śpiewaniem i graniem; sprawy instrumentalne podlegają tym samym prawom, co muzyka wokalna z tekstem”<sup>18</sup>. W międzyczasie wykształciło się coś w rodzaju muzycznej logiki – dotyczącej rozwoju motywów, budowy fraz i konstrukcji form. Czy można by tu mówić o afektach

„zobiektywizowanych”? O afektach, które nie pojawiają się spontanicznie i momentalnie jak w recytatywie, lecz uprzedmiotawiają się w postaci wielkich form, bądź to arii w muzyce wokalne, bądź koncertu w muzyce instrumentalnej? Tu właśnie położone zostają fundamenty umożliwiające pojawienie się następnej sygnatury duchowej w muzyce klasycznej.

## KLASYCYZM: FORMA – „HEN KAI PAN”

O zmianie stylistycznej, która zaszła między barokiem a klasycyzmem, zdecydowało m.in. spowolnienie rytmu harmonicznego oraz rygorystyczna ekonomia w dziedzinie harmoniki i dysponowania tonacjami – oba te czynniki sprawiły, że można było przeciwstawiać sobie większe kompleksy tonacyjne. Napięcie tonacyjne między nimi jest nośnikiem dłuższych przebiegów czasowych [*Zeitablauf*]. Umożliwia ono także odbiór najrozmaitszych motywów i charakterów wyrazowych jako jedności. Dokładna zaś hierarchizacja i wzajemna relacja zwrotów kadencyjnych pomaga słuchaczowi w tych przebiegach czasowych się odnaleźć<sup>19</sup>.

Chociaż na plan pierwszy wysuwa się teraz czysta muzyka instrumentalna, klasycyzm bazuje na muzyce baroku – w tej mierze, w jakiej zachowuje bogactwo ludzkich charakterów wyrazowych i po aktorsku je odgrywa. W epoce baroku muzyka, omalże bez wyjątku, podlegała zasadzie jedności afektu. Zadanie klasycyzmu dałoby się natomiast sformułować następująco: wiele idei, postaci, charakterów – ale pod *jednym* łukiem muzycznym.

Jako że ujednoczenie motywiczne nie odgrywa we wczesnym klasycyzmie jakiejś znaczącej roli, to jedność owa uzyskana zostaje przede wszystkim poprzez makroformalny układ harmoniczny, który łączy i obejmuje wielość charakterów – i to właśnie jest specyficznym *novum* klasycyzmu.

W ten sposób zbliżyliśmy się do formuły stanowiącej duchowe tło klasycyzmu: „hen kai pan” – jedno i wszystko; lub: wszech-jedno; czy też: jedno we wszystkim. Jak wykazał Jan Assmann<sup>20</sup>, na Zachodzie istniał ukryty nurt duchowy, którego korzenie sięgają –

<sup>16</sup> Pewna arystokratka po wykonaniu *Pasji Mateuszowej*: „Niech Bóg broni! To tak, jakby się człowiek znalazł w Comedii operowej”. Cyt. za: K. Eidam, *Das wahre Leben des Johann Sebastian Bach*, München 1999, s. 222.

<sup>17</sup> Bach oraz Händel (kiedy pożegnał się z operą i komponował oratoria) sprawiają, że afekty w wyimaginowanym teatrze rytualnym stają się dźwiękiem. U Händla (np. w *Saulu*) chór, w funkcji analogicznej do chorałów w oratoriach Bachowskich, tworzy owe ramy ponadosobowe, w których wydarzenia ludzkie są jakby zniesione. Inaczej jest w operach Händla, lecz krytyka opery nie powinna dotyczyć gatunku jako takiego, lecz tylko obrazu człowieka realizującego się w muzyce i osobach dramatu.

<sup>18</sup> H.-H. Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16–18. Jahrhundert*, reprint, Hildesheim 1969, s. 56.

<sup>19</sup> Chodzi o subtelny hierarchizację kadencji doskonałej, niedoskonałej i zawieszanej.

<sup>20</sup> J. Assmann, *Moses der Ägypter*, München 1988.



za pośrednictwem *Corpus Hermeticum* Hermesa Trismegistosa – starożytnego Egiptu. Ówczesne debaty, w których uczestniczyli między innymi Lessing i Schiller, dotyczyły wprawdzie przede wszystkim postaci Mojżesza i jego egipskich korzeni, w istocie jednak chodziło o światopogląd wciąż wówczas wyklętych myślicieli, Giordana Bruna i Barucha Spinozy, określane przez Assmanna mianem „kosmoteizmu”. W ujęciu tym cały kosmos, łącznie z naturą, uważa się za stopniowe urzeczywistnienie Boga.

Assmann pisze: „Wraz z wystąpieniami Reinholda i Schillera debata o Mojżeszu osiąga poziom, na którym staje się religią wykształconego oświecenia. Zostaje podniesiona do rangi *credo* teologii naturalnej, odpowiadającej mądrości egipskiej”<sup>21</sup>. Beethoven przepisał zdania z artykułu Schillera *Przesłanie Mojżesza* i umieścił je, oprawione w szklaną ramkę, na swym biurku<sup>22</sup>, a Mozart w *Czarodziejskim flecie* wystawił na scenie rytuał inicjacyjny misteriów staroegipskich<sup>23</sup>, tak jak wyobrażano go sobie wówczas w kręgach masonskich.

Idea „hen kai pan” znalazła swe odzwierciedlenie w formie klasycznej, obejmującej „najrozmaitsze charaktery i formy wyrazu pod *jednym* łukiem”. Oto wkład muzyki w nową duchową sygnaturę epoki. Integrując pod jednym i jednorodnym łukiem muzycznym charaktery i postaci zdawałoby się niezborne, a czasem wręcz ze sobą sprzeczne, forma klasyczna odzwierciedla procesy psychiczne, których celem jest stawanie się osobową pełnią. Poprzez wielkoformalny łuk harmoniczny, wzmocniony później pracą tematyczno-motywiczną, poprzez transformację i połączenia motywów, forma klasyczna zdołała wytworzyć obraz stawania się całością w znaczeniu C.G. Junga: forma jest procesem integracji, a tym samym obrazem duchowego rozwoju.<sup>24</sup>

Już w klasycyzmie podejmowano próby osiągnięcia takiej integracji na innej jeszcze płaszczyźnie – starano się połączyć różne poziomy stylizacyjne. Najdalej zapuścił się Mozart, w finale *Symfonii „Jowiszowej”*

łącąc sonatę z fugą, zaś w *Czarodziejskim flecie* – styl seria ze stylem buffo oraz elementy barokowe z klasycznymi. A ponieważ każdy styl reprezentuje określoną ludzką postawę i charakter, to wewnętrzna różnorodność wzbogaca muzykę także o możliwości wyrazowe. Beethoven w późnych sonatach fortepianowych i kwartetach smydkowych podążał śladem Mozarta: zawierają one fugi, opracowania chorałów w modusach kościelnych, utwory liryczne, bogate w kontrasty części sonatowe, marsze, scherza, recytatyw – zatem prawie cały ówczesny świat muzyczny.<sup>25</sup>

Czas zostaje za pomocą form klasycznych ustrukturyzowany – czas linearny, który zarazem (poprzez segmenty powracające, takie jak reprzyza) zawiera też elementy starszego, cyklicznego wyobrażenia czasu. Dysponować czasem linearnym oznacza: rozwijać tożsamość osobową (mimo upływu czasu uznawać siebie za tę samą osobę), mieć możliwość wzięcia na siebie odpowiedzialności, a także mieć szansę na samodoskonalenie (w sensie moralnym) oraz integrację. Na tym polegają wielkie zalety tego światopoglądu. Lecz szybko ujawnia się też tematyka, która kryje się w jego cieniu: wykluczenie poza nawias wszystkiego, co przekraczało ówczesne możliwości muzycznej integracji – poziomów archaicznych (reprezentowanych muzycznie na przykład przez kwinty burdonowe; nieregularne, silnie nacechowane cielesnością rytmy i rodzaje metrum; instrumenty perkusyjne), obcych kultur (moda na Egipt nie miała nic wspólnego z muzyką egipską), skrajnie negatywnych emocji, rozpadu osobowości oraz związanej z nim utraty czasu linearnego, obłąd – to wszystko pozostawało na zewnątrz: „ale kto miłości nie zna, niech nie wchodzi tu na próg” (przekład Konstantego I. Gałczyńskiego) [dosłownie: „A kto tego [*scil.* rozpalic miłości choć w jednej duszy] nie zdoła, ten, płacząc, opuszcza ukradkiem nasz związek” – dopisek tłumacza]. Tak wygląda wykluczenie u Schillera i w *IX Symfonii* Beethovena.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 183.

<sup>22</sup> Por. ibidem.

<sup>23</sup> Por. J. Assmann, *Die Zauberflöte*, München 2005.

<sup>24</sup> Może się zdarzyć, że ludzie zostaną podświadomie tak bardzo poruszeni doskonałą równowagą, pięknem i elegancją formy klasycznej, iż zaczną przeczuwać jakąś sferę leżącą poza tym co ludzkie – sferę przekraczającą subiektywność kompozytora i wykonawcy.

<sup>25</sup> Są to dzieła, które wprawdzie rozciągają język form klasycznych do granic jego możliwości integracyjnych, ale go nie rozszadają – wbrew temu, co często się sądzi. W przekraczaniu granic zbyt wąsko pojętej indywidualności tkwią istotne szanse rozwoju, o ile tylko osobowość ta nie rozpadnie się, lecz będzie wzrastać.

## ROMANTYZM: NIESKOŃCZONOŚĆ – ZNIESIENIE GRANIC

„Religia całe swe życie żyje również w naturze, ale w nieskończonej naturze całości, jednego i wszystkiego”<sup>26</sup>. Tak pisze zwolennik kosmoteizmu i – jakby w charakterze komentarza do różnorodności płaszczyzn stylistycznych u Mozarta i Beethovena – dodaje: „wy sami jesteście kompendium ludzkości, wasza osobowość obejmuje w pewnym sensie całą ludzką naturę [...]”<sup>27</sup>. Kolejny fragment brzmi jak program romantyzmu: „Już tu dążcie do zniszczenia waszej indywidualności i do życia w jednym i we wszystkim, dążcie do bycia czymś więcej, niż sami jesteście”<sup>28</sup>. Pobrzmiwa tu motyw rozstrzygający: przekroczenia granicy „ja”, transcendencji jaźni<sup>29</sup> – istotny krok na każdej ścieżce duchowego treningu, prowadzący do doświadczenia nieskończoności. „Religia [jest] zmysłem dla i upodobaniem do nieskończoności”<sup>30</sup>. Wszystko to napisał teolog Friedrich Schleiermacher w roku 1799.

W pieśni *Auflösung*<sup>31</sup> [Rozpuszczenie] Schubert skomponował takie wizjonerskie doświadczenie nieskończoności. Kadencja pojawia się dopiero na samym końcu, poza tym nie ma ani jednej kadencji, ani nawet półkadencji, a muzyka płynie naprzód bez formalnych lub syntaktycznych granic i sugeruje jakby nieskończoną dal. Aby wywołać poczucie nieskończoności, kompozytorzy stosują także technikę „wewnętrznego rozszerzenia”, polegającą na takim rozciągnięciu muzyki za pomocą powtórzeń i progresji, że gubi się odniesienie do punktu wyjścia, a rozpuszczona muzyka zaczyna się jakby unosić nad ziemią<sup>32</sup>. W wolnej części *Kwintetu smyjkowego* Bruckner zakreśla ogromny okres muzyczny: zakończony półkadencją poprzednik obejmuje aż dwanaście taktów, następnik zaś, jakby zagubiony w nieskończoności<sup>33</sup>, nigdy nie osiąga kadencji doskonałej w tonacji zasadniczej.

<sup>26</sup> F.D.E. Schleiermacher, *Mowy o religii*, tłum. J. Prokopiuk, Kraków 1995, s. 74.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 99.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 116.

<sup>29</sup> Przy czym należy sobie także uświadamiać tematykę cienia: obok również w kontekście muzycznym możliwego pomieszenia transcendencji „ja” z rozpadem „ja” (zob. niżej), innym zagrożeniem byłoby narcystyczne samowywyższenie.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 75.

<sup>31</sup> D 807, do wiersza Mayrhofera.

<sup>32</sup> Por. *Sonata fortepianowa a-moll D 537*, cz. 3, t. 59–95.

<sup>33</sup> Od taktu 19.

Czasem muzyka nie ma rzeczywistego początku, lecz zdaje się stopniowo wyłaniać z niesłyszalnego, jakbyśmy wsłuchiwali się w muzykę, która niesłyszalnie zawsze już była tu obecna (w *Balladzie F-dur* Chopina lub tam, gdzie Schumann rozpoczyna od zwrotu końcowego). Techniki łączenia (pierwsza fraza kończy się na akordzie dominanty septymowej, następna rozpoczyna się od powiązanej z nią toniki) i ząbienia się fraz (ten sam takt jest jednocześnie końcem jeden frazy i początkiem kolejnej) dają kompozytorom możliwość uwolnienia strumienia muzyki i zasugerowania nieskończoności, zniesienia granic [*Entgrenzung*] w muzyce.

W kontekście zniesienia granic i transcendencji jaźni ponownie aktualna staje się mistyka – tym razem chodzi jednak o mistykę islamu, Hafiza i Rumiego, których wiersze znane były romantikom dzięki przekładom Friedricha Rückerta. Upodobanie romantyków do Orientu nie wynikało tylko z egzotycznego powabu, należy też wziąć pod uwagę szyfry zniesienia granic i nieskończoności.

W jednym z wierszy Rumiego czytamy: „Bo tam, gdzie budzi się miłość, umiera jaźń [...]”<sup>34</sup>. Tym samym podjęty został centralny motyw zniesienia granic i transcendencji jaźni, przy czym „śmierć ja” oznacza wyrośnięcie poza starą osobowość ograniczoną mocnym i samotójsamym „ja”, czyli (jak się to dziś powiada) przewyciężenie ego – ważny temat każdego rozwoju duchowego. Tęsknota za śmiercią jest często tęsknotą za śmiercią „ja”, za zniesieniem granic, za przemianą i psychicznym wzrostem w obszary duchowe, za „zniesieniem granic w górę”<sup>35</sup>. Pojawia się tu wszelako pewna niebezpieczna dwuznaczność, bo może się też zdarzyć „zniesienie granic w dół” – nie w kierunku poziomów duchowych, lecz ku patologicznemu rozpadowi „ja” lub ucieczki w oszołomienie czy też regresji we wcześniejsze stadia ewolucji „ja”. Opera Wagnera *Tristan i Izolda*, pod względem muzycznym szczyt romantycznej sztuki znoszenia granic, w warstwie akcji i tekstu zawiera kilka takich ambiwalentnych momentów.

<sup>34</sup> Cyt. za: F. Rückert, *Werke*, Bd. 2, Frankfurt am Main 1988, s. 15. [Por. puentę *Farysa* Mickiewicza: „Jak pszczoła topiąc żądló i serce z nim grzebie,/tak ja za myślą duszę utopiłem w niebie!” (przyp. tłum.)].

<sup>35</sup> Por. R.A. Johnson, *Traumvorstellung Liebe. Der Irrtum des Abendlandes*, München 1987.

Tęsknota za nieskończonością, „zniesieniem granic w górę”, to jednak tylko jeden z tematów romantyzmu. Innym była penetracja nocnych stron egzystencji, snów, obłąd, sataniczności („czarny romantyzm”)<sup>36</sup>, rozdwojenia i utraty jaźni oraz związanego z tą utratą rozpadu czasu linearnego. Słowem – „zniesienie granic w dół”. Pobrzmiewa tu tematyka romantycznego cienia, zwłaszcza że rozpad „ja” łatwo pomylić z transcendencją „ja”, a rozszerzenie języka form klasycznych prowadzić może do rozpuszczenia wszelkich form, do rozpadu czasu linearnego na niepowiązane z sobą momenty. Najważniejsze jednak jest to, że spojrzenie w otchłań duszy, w nieświadomość wypartych wspomnień i uczuć, negatywnych emocji i archaicznego dziedzictwa bez odpowiednio wzmocnionej świadomości nie jest całkiem bezpieczne.

Każda nowa sygnatura duchowa powinna być zbudowana na poprzedniej, którą winna też obejmować. Tam właśnie znajdują się kontrsiły zdolne przeciwstawić się zagrożeniom związanym z każdą nową sygnaturą – w przypadku romantyzmu kontrsiły te można było czerpać z języka form klasycznych i ich sygnatury „hen kai pan”. Późni romantycy, tacy jak Brahms lub Bruckner, nawiązywali właśnie do tego aspektu. A ambicją Wagnera było to, by w pracy tematycznej jego dramatów muzycznych przejąć dziedzictwo Beethovena.

Większość szkół duchowych zgodna jest co do tego, że droga Marty – polegająca na tym, by duchowe życie wieść w świecie codziennym – jest trudniejsza i mniej bezpieczna. Nic więc dziwnego, że już na początku romantyzmu można znaleźć nurt opozycyjny. Pojawił się on w dyskusji o muzyce kościelnej u E.T.A. Hoffmanna i w piśmie Justusa Thibauta *Über die Reinheit der Tonkunst* [O czystości muzyki]<sup>37</sup>.

Artykuł Hoffmanna *Alte und neue Kirchenmusik* [Muzyka kościelna dawna i nowa] wyraźnie wypowiada romantyczne rozdwojenie. Tak o tym pisze Peter Rummenhüller: „Prawdziwą muzyką jest też dla Hoffmanna [...] prawdziwa muzyka kościelna, ta zaś należy bezpowrotnie do przeszłości”<sup>38</sup>. W opozycji do niej staje „romantyczna” muzyka teraźniejszości –

Haydn, Mozart i Beethoven: „Muzyka Beethovena wywołuje dreszcz grozy, lęku, rozpacz, bólu i budzi ową nieskończoną tęsknotę, która stanowi istotę romantyzmu”<sup>39</sup>, pisze Hoffmann. A Rummenhüller komentuje: „Oczywiście ta wychwalana przez Hoffmanna sztuka prawdziwie romantyczna i muzyczna nie ma z religią i Kościołem nic wspólnego”<sup>40</sup>. Tak się to przedstawia z pozycji Marii, a Hoffmann nie kryje swego sceptycyzmu, czy aby w ogóle można jeszcze komponować dobrą muzykę kościelną, która nie byłaby tylko naśladowaniem dawnych mistrzów, jak to się zdarzyło w przypadku ruchu cecylińskiego. Tu otwarła się przepaść między ewolucją, która przyniosła nowe sygnatury duchowe (czego Hoffmann jeszcze nie mógł dostrzec), a ówczesną praktyką muzyki kościelnej.

Pierwsze konflikty między zapotrzebowaniem na muzykę nabożną, spokojną i wycofaną ze świata oraz na muzykę, która uwzględnia światowość („operowość”) pojawiły się w baroku. Konflikty te zaostryły się w romantyzmie, który z większym impetem zwracał się ku ciemnej stronie duszy. Spojrzeniu Marii mogą się one wydawać „nieczyste”, dlatego Thibaut chciał to wszystko z muzyki wypłenić. Lecz czy częścią rozwoju duchowego nie jest poznanie i postrzeganie samego siebie – zdolność i wola wejrzenia we własne ciemne strony?

## WIEK XX: POSTTRAUMATIC GROWTH, POSZUKIWANIE ŹRÓDEŁ I NOWA MARIA

Wniknięcie w ciemne strony człowieka jest niebezpieczne zwłaszcza wtedy, kiedy dochodzi do utożsamienia z tymi ciemnymi stronami, z poziomami nieświadomymi i archaicznymi, które wydają się wówczas rzeczywistością ostateczną. Doprowadziły do tego dwa nurty: nie jest przypadkiem, że muzyka ekspresjonizmu, która z niespotykaną wcześniej konsekwencją protokołuje poruszenia duszy człowieka samotnego, zranionego i straumatyzowanego<sup>41</sup>, pojawiła się

<sup>39</sup> Cyt. za: ibidem, s. 39.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 46.

<sup>41</sup> Np. *Elektra* Richarda Straussa (tytułowa postać jest straumatyzowana, bo musiała przeżyć mord na swym ojcu); Arnolda Schönberga *Oczekiwanie* (kobieta szuka nocą w lesie swego partnera i odkrywa, że został zamordowany); Albana Berga *Wozzeck*.

<sup>36</sup> Por. M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, tłum. K. Żaboklicki, Warszawa 1974.

<sup>37</sup> A.F.J. Thibaut, *Über die Reinheit der Tonkunst*, Heidelberg 1825.

<sup>38</sup> P. Rummenhüller, *Romantik in der Musik*, Kassel 1989, s. 39.

jednocześnie z psychoanalizą Freuda. Drugim nurtem był „neoprymitywizm”, który tego, co źródłowe, poszukiwał w odległych kulturach i przedchrześcijańskich, pogańskich rytuałach (Strawiński, *Święto wiosny*). Poszukiwanie źródeł i początków – czy to w niezafalszowanym wyrazie uczuć i nieświadomości, czy też w tym, co archaiczne – oto, co łączy dwie antypody: Schönberga i Strawińskiego.

Oba te nurty na pierwszy rzut oka niewiele mają wspólnego z duchowością, jednakże doświadczenia otchłani własnej duszy i ukrytego tam dziedzictwa archaicznego mogą okazać się istotnym krokiem w procesie rozwoju, o ile jest się w stanie dokonywać dokładnej obserwacji, zarazem nie utożsamiając się z tymi warstwami, lecz włączając je w szerszy obraz człowieka, w „świadomie osobowe ja”<sup>42</sup>. „Poszukiwacz Boga i sensu musi się skonfrontować z wszystkimi demonami, które przez swoją niewiedzę sam stworzył lub przyciągnął. Później nie sprowadzą go już one z właściwej drogi, lecz będą wręcz gotowe iść mu z pomocą”<sup>43</sup>. Jest to dobry obraz możliwości wzrostu dzięki doświadczeniu warstw nieświadomych i archaicznych.

Traumy dwóch wojen światowych naznaczyły muzykę XX wieku w niewyobrażalnym stopniu, zwłaszcza tam, gdzie cierpienia i ból ukryte zostały za fasadą obiektywności, rzeczowości, bezwyrazowości i konstruktywizmu<sup>44</sup>. Dotyczy to zarówno neoklasycyzmu lat 20., jak i techniki dodekafonicznej, przede wszystkim zaś muzyki serialnej komponowanej po 1950 roku. Lecz psychologia zna fenomen „wzrostu posttraumatycznego” [*posttraumatic growth*], polegający na tym, że ludzie z odrętwienia bezuczuciowości, dezorientacji wynikającej z zaburzonej percepcji czasu i dysocjacji jaźni odnajdują powrotną drogę ku życiu i potrafią wzrastać ku duchowym obszarom transcendencji jaźni<sup>45</sup>.

Także w muzyce XX wieku można wyczuć tęsknotę za duchowością, która jednak uzewnętrzniała się często jedynie w skłonności do archaicznych rytuałów (Strawiński, Jolivet) i przejawiała się w postaci owych nieszczęsnych, już w neoklasycyzmie chętnie stosowanych opozycji obiektywności i subiektywności – która tego, co ponadosobowe, duchowe poszukiwała w tym, co nieosobowe, bezpodmiotowe, a często przedindywidualne. Wyjątkiem był Messiaen – choć w latach 50. nawet on nie potrafił się oprzeć pokusie „obiektywności”.

Ogólnie rzecz ujmując, tematyka cienia odgrywa w XX w. pierwszoplanową rolę. Płynące stąd szanse można sprowadzić do zdolności do wglądu w warstwy ciemne i archaiczne, nadania im kształtu dźwiękowego i podniesienia do poziomu świadomego oraz zintegrowania ze świadomym, osobowym „ja”. Tematyką cienia XX wieku jest identyfikacja z tymi warstwami, która ma miejsce wtedy, gdy uznaje się je za rzeczywistość źródłową i ostateczną (psychoanaliza Freuda nie jest tu bez winy). Jeśli taka integracja się nie powiedzie, destrukcyjne siły mogą się uwolnić i oddziaływać niszcząco.

Czyżby należało uznać, że próba muzyki zachodniej podążania drogą Marty nie powiodła się? W obliczu szans wzrostu obecnych także w muzyce XX wieku sąd taki byłby przedwczesny. Trzeba raczej pozostawać otwartym na dalszy rozwój.

Z drugiej strony nie można przeoczyć licznych poszukiwaczy duchowości, którzy – bez popadania w naśladownictwo Palestriny – tworzyli muzykę spokojną, cichą, trzymającą się z dala od emocji, często beczasowo statyczną, która w wycofaniu ze świata przywraca postawę Marii. Wymienić trzeba przede wszystkim Arvo Pärta i Mortona Feldmana. Ich muzyka wzmacnia medytacyjny spokój, koncentrację i wyciszenie, choć brak jej ożywienia i witalności, toteż nie zdoła ona towarzyszyć człowiekowi zmagającemu się z uczuciami, lękami i demonami, z ciałem i jego energiami; nie pomoże w przemianie tego wszystkiego, nie pomoże też w duchowym wzroście związanym z tymi aspektami<sup>46</sup>.

<sup>42</sup> H. Piron, *Die Seelenburg der Teresa von Ávila und ihre Bedeutung für die Psychotherapie*, „Bewusstseinwissenschaften – Transpersonale Psychologie und Psychotherapie“ 2012, nr 1, s. 10.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>44</sup> Por. W.-A. Schultz, *Avantgarde und Trauma. Die Musik des 20. Jahrhunderts und die Erfahrungen der Weltkriege*, [w:] idem, *Avantgarde – Trauma – Spiritualität*, Mainz 2014, s. 20–39.

<sup>45</sup> Por. U. Wirtz, *Die spirituelle Dimension der Traumatherapie*, „Transpersonale Psychologie und Psychotherapie“ 2003, nr 1, s. 4; *Posttraumatic Growth*, red. R.G. Tedeschi, C.L. Park, L.G. Calhoun, New Jersey–London 1998.

<sup>46</sup> Być może z wyjątkiem niektórych dzieł Pärta, np. *Fratres* lub *Cantus in Memory of Benjamin Britten*.



## MOŻLIWA PRZYSZŁOŚĆ: SIEĆ INDRY

Jak można w muzyce połączyć to, co osobowe i ponadosobowe? Czy w ten właśnie sposób można sformułować zadanie, które czeka muzykę w dalszym rozwoju? Czy reprezentację człowieka i jego uczuć w całej pełni, ale bez założenia, że są one jedyną treścią muzyki, można pogodzić ze strukturami i symbolami, które wykraczają poza to, co tylko ludzkie? Czy to się w ogóle może udać bez poświęcenia tego, co ludzkie, jak to się stało w konstruktywistycznych i „obiektywnych” nurtach XX wieku? Czy subiektywność da się wpisać w transcendentne ramy?

Warunkiem *sine qua non* takiej drogi jest refleksja nad obrazem człowieka. Mistyczne tradycje Zachodu zawsze rozpoznawały możliwość rozwoju wykraczającego poza normalną, codzienną świadomość „ja”, a krytycy redukcjonistycznego obrazu człowieka w psychoanalizie, od Abrahama Masłowa<sup>47</sup> po Daniela Golemana<sup>48</sup> i Kena Wilbera<sup>49</sup>, w międzyczasie w różny sposób opisali owe wyższe poziomy. Uznanie istnienia tych poziomów jest warunkiem dalszego rozwoju muzyki, która chciałaby być czymś więcej niż penetracją materiału dźwiękowego. Należy jednak przypomnieć, o czym była mowa na początku: relacja muzyki i duchowości ma komponent jakby wertykalny, tj. w każdej epoce i w ramach każdego stylu możliwe jest doświadczenie świętości w medium muzyki, oraz komponent jakby horyzontalny, tj. atraktorem ewolucji muzycznej jest realizacja duchowego potencjału.

Postmodernizm, w którym znów wszystko zdaje się możliwe (*anything goes*), przedstawia szczebel ewolucji świadomości, na którym staje się jasne, że każda epoka wnosi coś wartościowego, że każdy styl pozwala udźwiękować się ludzkim postawom i sposobom ekspresji, które bynajmniej nie giną bezpowrotnie; i staje się też jasne, że dawniejsze szczeble ewolucji należy zintegrować z nowszymi, aby muzyka nie zubożała i nie stała się jednostronna – Don E. Beck mówi o *second tier* ewolucji świadomości.

Mogłoby stąd wynikać kolejne zadanie na przyszłość, które dobrze się łączy z tym, co dotychczas zostało powiedziane. Chodzi mianowicie o to, by rozwijać modalności i techniki służące sensownej syntezie [*Integration*], która z tego względu byłaby podobna nieco do zadania, przed którym stanął klasycyzm: na nowo przemyśleć formę, dzięki której to, co odmiennie i różnorodne mogłoby utworzyć sensowną całość.

Zadanie takiej syntezy mogłoby się w pierwszej kolejności odnosić do własnej tradycji, do rozmaitych poziomów stylistycznych, które są przecież obliczami ludzkiej ekspresji – pionierem takiego podejścia był Alfred Schnittke. Nauczyciele duchowi, tacy jak Śri Aurobindo i Ken Wilber, umiejętność przyjęcia różnych punktów widzenia – innych niż własna egoistyczna perspektywa – uważają za istotny krok w rozwoju. To, co nazywamy „polistylistyką”, zmierza w tym właśnie kierunku, przy czym powodzenie na tym polu zależy od stopnia osiągniętej integracji – zwykły kolaż nie wystarczy.

Wielość perspektyw może też – także muzycznie – obejmować inne kultury. Reżyser Peter Brook napisał kiedyś: „Człowiek jest czymś więcej, niż tym, co go kulturowo określa; [...]. Każda kultura wyraża inną częśćkę wewnętrznego świata: pełna ludzka prawda jest globalna, a teatr jest miejscem, w którym można te puzzle złożyć w całość”<sup>50</sup>. To samo można powiedzieć o muzyce.

W obszarze buddyzmu znajdziemy piękny obraz, który pokazuje, jak każda kultura, a wręcz każda indywidualność pozostaje uszanowana, a jednak może się w niej odzwierciedlać wszystko inne: to sieć Indry, „sieć wyłożona perłami, które odbijają się w sobie wzajemnie, przez co w każdej perle rozbłyskują wszystkie pozostałe”<sup>51</sup>. Chodzi tu zatem o „niczym nie zmaconą relację między zjawiskiem a zjawiskiem, bez zniesienia własnej tożsamości”<sup>52</sup>.

Połączenie tego, co osobowe i ponadosobowe, wielość perspektyw wewnątrz- i wielokulturowych, można chyba uznać za duchową sygnaturę XXI wieku, za muzykę Marty w sensie Mistrza Eckharta.

<sup>47</sup> A.H. Maslow, *Motywacja i osobowość*, tłum. J. Radzicki, Warszawa 2006.

<sup>48</sup> D. Goleman, *Emocje destrukcyjne: jak możemy je przezwyciężyć? Dialog naukowy z udziałem Dalajlamy*, tłum. A. Jankowski, Poznań 2003.

<sup>49</sup> K. Wilber, op. cit.

<sup>50</sup> P. Brook, *Wanderjahre*, Berlin 1989, s. 177.

<sup>51</sup> M. Friedrich, *Indras Netz im Kegon*, [w:] *Indras Netz*, München 1997, s. 26.

<sup>52</sup> J.B. Quenzer, S. Girmont, *Indras Netz in der buddhistischen Kunst*, w: ibidem, s. 55.



Najważniejsze jednak pozostaje to, czy muzyka ludzi porusza i jest w stanie zapośredniczyć doświadczenie świętości.

Tłum. Marcin Trzęsiok

## BIBLIOGRAFIA

- Anioł Słazak, *Cherubinowy wędrowiec. Poglądowe opisanie czterech spraw ostatecznych* (1657), tłum. Andrzej Lam, Konwersatorium im. Josepha von Eichendorffa, Opole 2012.
- Assmann Jan, *Die Zauberflöte*, Carl Hanser, München 2005.
- Assmann Jan, *Moses der Ägypter*, Carl Hanser, München 1988.
- Beck Don Edward, Cowman Christopher C., *Spiral Dynamics*, Kamphausen, Bielefeld 2007.
- Berendt Joachim Ernst, *Nada Brahma*, Rowohlt, Reinbeck b. Hamburg 1983.
- Brook Peter, *Wanderjahre*, Alexander Verlag, Berlin 1989.
- Eidam Klaus, *Das wahre Leben des Johann Sebastian Bach*, Piper, München 1999.
- Friedrich Michael, *Indras Netz im Kegon*, [w:] *Indras Netz*, Disegno, Gesellschaft für interkulturelle Studien e. V., München 1997.
- Gebser Jean, *Ursprung und Gegenwart*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1973.
- Goleman Daniel, *Emocje destrukcyjne: jak możemy je przezwyciężyć? Dialog naukowy z udziałem Dalajlamy*, tłum. Andrzej Jankowski, Rebis, Poznań 2003.
- Hamel Peter Michael, *Przez muzykę do samego siebie. O nowym przeżywaniu muzyki*, tłum. Piotr Maculewicz, Sartorius, Wrocław 1995.
- Haselböck Lucia, *Bach-Textlexikon*, Bärenreiter, Kassel 2004.
- Johnson Robert A., *Traumvorstellung Liebe. Der Irrtum des Abendlandes*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1987.
- Kirchhoff Jochen, *Klang und Verwandlung*, Kösel, München 1989.
- Küstenmacher Marion, Haberer Tilmann, Küstenmacher Werner Tiki, *Gott 9.0*, Gütersloher Verlagshaus, Gütersloh 2010.
- Lam Andrzej, *Anioł Słazak Mickiewicza*, Universitas, Kraków 2015.
- Maslow Abraham H., *Motywacja i osobowość*, tłum. Józef Radzicki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.
- Mistrz Eckhart, *Pouczenia duchowe. Wybór traktatów i kazań*, tłum. i wstęp Wiesław Szymona OP, W drodze, Poznań 2011.
- Piron Harald, *Die Seelenburg der Teresa von Ávila und ihre Bedeutung für die Psychotherapie*, „Bewusstseinwissenschaften – Transpersonale Psychologie und Psychotherapie“ 2012, nr 1.
- Posttraumatic Growth*, red. Richard G. Tedeschi, Crystal L. Park, Lawrence G. Calhoun, Routledge, New Jersey–London 1998.
- Praz Mario, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, tłum. Krzysztof Żaboklicki, PIW, Warszawa 1974.
- Quenzer Jörg B., Girmont Sibylle, *Indras Netz in der buddhistischen Kunst*, [w:] *Indras Netz*, von Disegno, Gesellschaft für interkulturelle Studien e. V., München 1997.
- Rückert Friedrich, *Werke*, Bd. 2, Insel, Frankfurt am Main 1988.
- Rummenhüller Peter, *Romantik in der Musik*, Bärenreiter, Kassel 1989.
- Schleiermacher Friedrich D.E., *Mowy o religii*, tłum. Jerzy Prokopiuk, Znak, Kraków 1995.
- Schultz Wolfgang-Andreas, *Avantgarde und Trauma. Die Musik des 20. Jahrhunderts und die Erfahrungen der Weltkriege*, [w:] idem, *Trauma – Avantgarde – Spiritualität*, Schott, Mainz 2014, s. 20–39.
- Święta Teresa od Jezusa, *Twierdza wewnątrzna*, tłum. Henryk Piotr Kossowski, Wydawnictwo Karmelitów Bosych, Kraków 2006.
- Thibaut Anton Friedrich Justus, *Über Reinheit der Tonkunst*, J.C.B. Mohr, Heidelberg 1825.
- Unger Hans-Heinrich, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, reprint, Georg Olms, Hildesheim 1969.
- Walsh Roger, *Die Erfahrung gelebter Spiritualität*, Theseus, Stuttgart 2008.
- Wilber Ken, *Psychologia integralna. Świadomość, duch, psychologia, terapia*, tłum. Henryk Smagacz, Jacek Santorski & Co, Warszawa 2002.
- Wirtz Ursula, *Die spirituelle Dimension der Traumatherapie*, „Bewusstseinwissenschaften – Transpersonale Psychologie und Psychotherapie“ 2003, nr 1.