

Rafał Mazur

***Gǔqín* (古琴) – muzyczny instrument filozofów.**

**W jaki sposób gra na *gu qín* i słuchanie muzyki na nim wykonywanej prowadzi do mądrości?**

Chiński instrument strunowy zwany *gǔqín* (古琴), stanowi rodzaj fenomenu sam w sobie, nawet bez dodatkowej filozofii, która wokół niego wyrosła. Z badań wynika, że jest on najstarszym, zachowanym w niezmienionej formie i wciąż używanym instrumentem solowym na świecie. Tradycja konfucjańskich uczonych *wénrén* (文人) podaje, iż konstruktorami i pierwszymi użytkownikami *qín* byli mityczni założyciele cywilizacji chińskiej, Fu Xi, Shun i Shen-nung. Tak głębokie zanurzenie instrumentu w przeszłości wydaje się być wątpliwe, gdyż znaku *qín* nie znajdujemy na najstarszych zabytkach pisma chińskiego, jakim są inskrypcje na kościach wróżebnych, według których ówczesną, wczesną chińską muzykę rytualną wykonywano na brzęcych kamieniach, gongach i bębnach. Jednak *qín* pojawia się już w Księdze Pieśni, w hymnie *Lu-ming* (鹿鳴), datowanym na okres Zachodniej Dynastii Zhou (1122-770 p.n.e.) . „Jest to >>święteczny hymn, śpiewany dla rozrywki królewskich ministrów i feudalnych gości.<< Gospodarz mówi: >>Mam eleganckich gości, gra *sê* (*sè*), dmuchamy w organy piszczalkowe<<, a w trzeciej strofie: >>Mam eleganckich gości, gra *sê* (*sè*), gra lutnia.<<”<sup>1</sup> Instrument *sè*, wymieniony obok *qín* był również instrumentem strunowym, bardzo popularnym w starożytności, który niestety nie zachował się do naszych czasów. Możemy więc założyć, iż nawet jeśli *qín* nie pochodzi od mitycznych założycieli chińskiej cywilizacji i nie towarzyszy chińskim obrzędom od ich początków, pochodzenie jego wciąż możemy datować na czasy starożytne, powiedzmy na drugą połowę dynastii Shang (1600 p.n.e. - 1046 p.n.e.), około 1400 p.n.e., co jednoznacznie daje mu pierwszeństwo wśród wszystkich zachowanych, wciąż używanych, nie współczesnych instrumentów na świecie.

Nie wchodząc w szczegóły budowy, możemy powiedzieć, iż *gǔqín* jest instrumentem strunowym, drewnianym, na którym gra się za pomocą szarpania strun palcami. Na opisy dotyczące konstrukcji instrumentu nie ma tutaj miejsca, niemniej należy stwierdzić, iż każdy szczegół *qín*, od rozmiarów jego poszczególnych części, położenia mostka, systemu strojenia, przez ilość strun, aż po tzw. techniki wykonawcze, dotyczące palcowania i artykulacji miały wymiar symboliczny. I tak np. początkowe 5 strun było kojarzone z pięcioma przemianami, lub też w późniejszych czasach z

---

1 R. Van Gulik, *The Lore of the chinese lute*, Orchid Press, Bangkok 2011, s.7.

pięcioma klasami społeczeństwa konfucjańskiego.

Mimo, iż według tradycji *wénrén qín* był pierwotnie używany jako instrument solowy, należy znowuż odstawić przekaz konfucjańskich uczonych na stronę. Wszelkie dostępne źródła (poza zapisami konfucjanistów) wskazują, iż *qín* był jednym z wielu instrumentów używanych w orkiestrach wykonujących muzykę rytualną. I ze względu na swój niezwykle subtelny i cichy dźwięk (co w przyszłości stanie się atutem tego instrumentu), nigdy nie grał w orkiestrze jako pojedynczy egzemplarz, lecz przeważnie była to grupa 6 *qín*, aby dźwięk instrumentu nie ginął w zgłębku dzwonów, fletów, piszczałek, bębnów i gongów. W okresie dynastii Zhou znajdujemy również wspomniany instrument w dworskiej orkiestrze, która składała się z 48 śpiewaków i 12 *qín*. Choć w tamtym okresie już znany, nie miał przecież wtedy takiego specjalnego znaczenia jakie zyskał później. Stopniowo coraz częściej preferowany jako instrument solowy, z rozwojem klasy *wénrén* zyskał wyjątkowy status instrumentu będącego ucieleśnieniem mądrości i wytworności.

Aby zrozumieć, dlaczego instrument muzyczny stał się jednym z atrybutów mędrca-filozofa, musimy przyjrzeć się znaczeniu muzyki w cywilizacji chińskiej. Bezsprzecznie muzyka odgrywała ważną rolę w chińskim obrazie świata. Dość wspomnieć, iż najważniejszy termin mający zastosowanie we wszelkich dziedzinach umysłowości chińskiej, od wiedzy kosmologicznej po teorie społeczne, pochodzi z dziedziny muzyki. Mam na myśli pojęcie harmonii - *hé* (和). Pierwotnie *hé* oznaczało „harmonia tonu”, lecz jego znaczenie rozszerzono tak, że „obejmowało wszystkie typy harmonii, pomiędzy wszystkimi elementami muzyki i pomiędzy muzyką a światem zewnętrznym”<sup>2</sup>. Harmonia stała się z biegiem czasu jednym z najważniejszych postulatów dotyczących zarówno osobowości mędrca, jak i kształtu społeczeństwa. Również kosmos, czyli wszechświat jako taki, zdaniem Chińczyków cechowała harmonia, do której starano się dostroić zachowanie człowieka. Terminologia dotycząca dźwięków była stosowana zarówno w kosmologii (wczesne chińskie mity wywodziły powstanie poszczególnych interwałów z procesów kosmicznych) jak i w kwestiach dotyczących funkcjonowania społeczeństwa. Dobrym przykładem tego zjawiska jest pochodzący z epoki Han „Traktat o kamertonie dętym i kalendarzu” w którym „wszystkie aspekty życia wpasowane są w jeden ogromny schemat taksonomiczny, dostrojony do kalendarza i skal muzycznych”<sup>3</sup>. „Uczeni tworzący muzykę i ją wykonujący byli głęboko przekonani o jedności świata, o tym, że rytmy muzyki i rytmy wszechświata są tego samego rodzaju czy też mają ten sam charakter”<sup>4</sup>. Znamienny jest również fakt, iż „klucz >>ucho<< (*ěr* 耳) jest kluczem znaczeniowym i prawdopodobnie fonetycznym w takich wyrazach jak >>mędrzec<< (*shèng* 聖) i innych mających związek z mądrością i przenikliwością”<sup>5</sup>. W językach

2 K. De Voskin, *A song for one or two. Music and the Concept of Art in the Early China*, Center of Chinese Studies University of Michigan, Ann Arbor 1982, s. 81.

3 Ibid., s. 74.

4 A. I. Wójcik, *Filozoficzne podstawy sztuki kręgu konfucjańskiego*, WUJ, Kraków 2010, s. 122

5 K. De Voskin, *A song for one or two*, s. 72.

indoeuropejskich ta grupa wyrazów ma odniesienie do zmysłu wzroku i władzy widzenia: „wiedza” - „wiedzieć” - „widzieć”. W Chinach „mędrzec >>wysłuchuje się<< w wezwania z Nieba, >>wysłuchuje się<< w potrzeby ludzi, >>wysłuchuje się<< w >>rytm<< świata naturalnego po to, by odtwarzać niebiańskie zasady na płaszczyźnie norm ludzkich oraz za pomocą swej mądrości kierować ludzkimi działaniami”<sup>6</sup>.

Terminologię estetyczną stosowaną w Chinach, dotyczącą sztuki w ogóle, wywiedziono również z terminologii muzycznej, co przekonywająco przedstawił deWoskin w cytowanym powyżej artykule pt: „Dawna chińska muzyka a pochodzenie terminologii estetycznej”.

W konfucjańskiej koncepcji ładu społecznego, który miał notabene harmonizować z ładem kosmicznym, muzyka odgrywała zasadniczą rolę. Wraz z rytuałami, matematyką, łucznictwem, kaligrafią/pisaniem i powożeniem zaprzęgiem konnym, należała do kanonu Sześciu Sztuk (*liùyì* 六艺), których opanowanie wyróżniało „człowieka szlachetnego”. Sam Konfucjusz był przekonany o wielkiej sile muzyki w kwestii kształtowania charakterów ludzkich, odróżniając w muzyce swoich czasów muzykę złą, która jest frywolna i porusza ludzkie zmysły, od muzyki wzniosłej, uspokajającej umysł i wprowadzającej harmonię pomiędzy ludźmi, a także ustanawiającej w społeczeństwie ład odpowiedni kosmicznemu. Mędrzec twierdził, iż „skutecznym sposobem na urzeczywistnienie >>rządów cnoty<< jest właściwe sprawowanie rytuałów i wykonywanie muzyki, co pozwala wykonawcom pozostawać w stanie szczerości i lojalności oraz dawać dobry przykład prostemu ludowi, dzięki czemu poznaje on, co jest dobre, a co złe”<sup>7</sup>. Ceremonie uważane były za czynnik regulujący zewnętrzną (*wai*) sferę człowieka, jego zachowanie, gesty i czyny. Muzyka uznawana była za narzędzie regulujące sferę wewnętrzną (*nei*) istoty ludzkiej.

Jeden z wybitniejszych następców Konfucjusza – Xun Zi, poświęcił znaczeniu muzyki odrębny traktat „O muzyce”, w którym opisuje użyteczność melodii wzniosłych i zastosowanie muzyki w harmonizowaniu życia społecznego, oraz szkodliwość muzyki wulgarnej i frywolnej.

Gdy muzyka jest frywolna i nieprawa, wśród ludu panuje rozwiązłość i rozprężenie, podłość i wulgarność [...]. Wszelkie nieprawe melodie pobudzają człowieka, a w reakcji na to siła życiowa zaczyna poruszać się w odwrotnym kierunku. Odwrotny kierunek siły życiowej objawia się zaburzeniem życia. Gdy prawidłowe melodie pobudzają człowieka, wówczas w reakcji jego siła życiowa porusza się we właściwym kierunku, a właściwe *qi* objawia się uporządkowaniem życia [...]. Dlatego muzyka jest najdoskonalszym sposobem rządzenia ludźmi<sup>8</sup>.

W koncepcji Xun Zi muzyka odgrywała rolę drogi, po której rozumiejący ją człowiek mógł

6 Xinzhong Yao, *Konfucjanizm, wprowadzenie*, przeł. Justyn Hunia, WUJ, Kraków 2009, s. 160.

7 Ibid., s. 24.

8 Xunzi, *O muzyce*, przeł. M. Religa, w: red. A. Zemanek, *Estetyka chińska – antologia*, Universitas, Kraków 2006, s. 58.

dotrzeć do harmonii cechującej rzeczywistość - Naturę. W ten sposób również prowadziła do ładu społecznego i do mądrości.

Dążenie do harmonizowania przeciwieństw w kulturze chińskiej, znalazło również swoje odbicie w specyfice działalności filozoficznej konfucjańskich uczonych. Starali się oni, doskonaląc swoją płaszczyznę duchowo-intelektualną, swoje wnętrze (*wai*), nie zaniedbywać wymiaru fizycznego, zewnętrznego (*nei*). Pierwotnie temu celowi służyło Sześć Sztuk, zalecanych przez Konfucjusza. Z biegiem czasu zmalało znaczenie łucznictwa i powożenia zaprzęgiem konnym, lecz w zamian, konfucjaniści oddawali się praktykowaniu innych czynności, które stały się nieodłącznymi elementami kultury życia *wénrén*. Stały się narzędziami doskonalenia się chińskich filozofów, koherentnymi z ich refleksją filozoficzną. Jednym z takich narzędzi stał się instrument zwany w starożytności *qín*, występujący we współczesnym instrumentoznawstwie również pod nazwą *gǔqín*, co oznacza po prostu „starożytną *qín*”. Rozróżnienie to jest o tyle konieczne, że zarówno w wiekach średnich, w czasach nowożytnych, czy też współcześnie, wiele instrumentów określa się nazwą *qín* (np. skrzypce: 小提琴 *xiǎotíqín*, wiolonczela: 大提琴 *dàtíqín*, fortepian: 钢琴 *gāngqín*)

Większość europejskich tłumaczy słowo *qín* przekłada jako cytra, ja jednak pozostanę przy tłumaczeniu van Gulika, który uważa, iż bliższym *qín* instrumentem europejskim jest lutnia. Pozostaję przy terminologii holenderskiego badacza nie dlatego, iż podzielam pogląd o podobieństwie instrumentów, a z powodu częstego cytowania jego dzieła „The lore of the chinese lute”. Chciałbym uniknąć terminologicznego zamieszania, spowodowanego pisaniem o cytrze, podczas gdy w cytatach pojawiać się będzie lutnia. Niemniej uważam, iż tłumaczenie nazwy tego instrumentu jest przykładem jaskrawego europocentryzmu, gdyż *qín* nie jest ani odmianą, ani pochodną lutni, jest oryginalnym, chińskim instrumentem i w zasadzie, równie dobrze można by powiedzieć, iż lutnia jest po prostu europejską *qín*.

*Qín* stał się emblematycznym instrumentem dla klasy *wénrén*. Gra na nim została uznana za najwznioślejszy rodzaj muzykowania, a sam instrument za posiadający najbardziej wyrafinowany ton, ucieleśniający, najwyższe ideały starożytności. Konfucjańscy filozofowie „spreparowali” mitologię *qín*, wywodząc instrument od mitycznych założycieli cywilizacji. Jak czytamy w traktacie filozoficznym z epoki Han *Huainanzi* (淮南子), lutnia „powstała w mitycznych czasach, by człowiek mógł powrócić do swych boskich korzeni, by powstrzymać jego niskie zapędy i pasje i pozwolić mu powrócić do jego niebiańskiej natury.”<sup>9</sup> W przekonaniu ówczesnych filozofów, dźwięk lutni, jak i cała muzyka były częścią Niebios. W księdze *Qín-cāo* (琴操) czytamy: „Fu Xi stworzył lutnię by powstrzymać fałsz, chronić serce przed niskimi popędami, aby człowiek mógł rozwijać się/wzrastać i regulować swą naturę, by pozwolić człowiekowi powrócić do tego co

---

9 R. Van Gulik, *The lore of the chinese lute*, s. 42.

niebiańskie w jego naturze”<sup>10</sup>. Jak głosi przekaz, w zaginionej Księdze Muzyki napisano, iż muzyka była używana przez Starożytnych Mędrców i Królów do regulowania Królestwa. Echo tego twierdzenia znajdujemy w licznych tekstach filozoficznych z epoki Han, jak np. we wspomnianym *Huainanzi*: „Kiedy Shun był władcą, grał na pięciostrunowej lutni i śpiewał pieśń Nan-feng i królestwo było uregulowane”. Słowniki z epoki Han tłumaczą słowo *qín* jako „powstrzymanie”. „Przy tym instrumencie wyuzdanie i fałsz są powstrzymane, a ludzkie serce jest oczyszczone”<sup>11</sup>. Konfucjańska nauka twierdziła, iż lutnia jest instrumentem, który się używa do „odżywiania serca”.

Prawdopodobnie już od czasów dynastii Han (206 p.n.e. - 220 n.e.), *qín* zaczął funkcjonować jako emblemat, symbol wytwornego stylu życia członka klasy *wénrén*. W dawnych tekstach filozoficznych znajdujemy często zdania typu: „Najwyższy człowiek nie pozwala sobie na rozstanie z lutnią nawet na jeden moment”<sup>12</sup>. *Qín* był przez konfucjanistów traktowany jako wyjątkowy, czysto chiński instrument, w zalewie instrumentów obcego pochodzenia używanych w muzyce rozrywkowej. Był utożsamiany z elegancją i mądrością starożytności, a należy pamiętać, że cywilizacja chińska, znajduje swoje Złote Wieki w najodleglejszej przeszłości i początkach cywilizacji. Na przykład Konfucjusz, zwany też Pierwszym Nauczycielem, sam o sobie twierdził, iż nic nie wynalazł, a jedynie umiłował starożytność i przekazuje jej dziedzictwo. Ponoć, jak twierdzi tradycja, był mistrzem w grze na *qín*.

Z biegiem czasu *qín* opuścił orkiestry ceremonialne i stał się instrumentem służącym klasie urzędników-filozofów w doskonaleniu się w byciu ludźmi „szlachetnymi”. Zostały opracowane drobiazgowo zasady stanowiące między innymi, w czyjej obecności oraz o jakich porach można było grać na nim. Instrument nie mógł być nawet dotykany przez ludzi „niegodnych profesji”, takich jak tancerze, śpiewacy, czy w ogóle ludzie z gminu. Granie na *qín*, szczególnie tradycyjnych, starych melodii było traktowane jako łączenie się z ideałami starożytności i jako takie było zarezerwowane tylko dla eleganckich, wykształconych i wyrafinowanych ludzi, czyli dla konfucjańskich filozofów. Muzyka *qín* była ochroną przed wulgarnością muzyki popularnej i przed obcymi wpływami. Dodatkowo izolację instrumentu potęgowała jego wysoka cena, niewielka liczba nauczycieli oraz niezwykle, niespotykany system notacji muzycznej, bazujący na uproszczonych znakach chińskich, a więc dostępny do odczytu tylko dla ludzi wykształconych.

W epoce Sześciu Dynastii, wraz z rozwojem tzw. „tajemnej/ciemnej nauki” - *xuanxue* (玄学), zaczęła wokół *qín* formować się oryginalna filozofia. Wraz ze zmianami w wizerunku mędrca-filozofa, z pojawieniem się neodaoizmu, czyli z przenikaniem idei daoistycznych do doktryny konfucjańskiej, zmieniła się rola *qín* w życiu ludzi z kręgu *wénrén*. Granie na instrumencie stało się rodzajem daoistycznej medytacji, narzędziem pomagającym zapomnieć o swoim ego,

---

10 Ibid.

11 Ibid.

12 Ibid., s. 43.

pomagającym w zjednoczeniu się z *Dào* (道). *Qín* stał się instrumentem dzięki któremu mędrzec mógł „pielęgnować istotę życia” (*yang sheng* 養生). Jak pisze van Gulik:

grą na lutni oczyszcza się ludzką naturę, pozbywa się niskich żądz, zatem jest to rodzaj medytacji, narzędzie bezpośredniej komunikacji z tao. Jej (lutni) rozrzedzone dźwięki odtwarzają >>brzmienie pustki<< a zatem muzyka lutni dostraja duszę grającego do harmonii tao. Co więcej, rozmiary i szczegóły konstrukcji lutni są odbiciem kosmicznych elementów zatem jej kontemplacja prowadzi do realizacji wiecznej prawdy i kosmicznej harmonii<sup>13</sup>.

W kolejnych epokach, gdy filozoficzna nauka daoistyczna zaczęła łączyć się z alchemią, z grą na *qín* skojarzono medytację zdrowotną połączoną z technikami regulowania przepływu *qì* i wydłużania życia, zawartymi w ćwiczeniach zwanych *lien qì* (鍊气). Granie na lutni miało harmonizować przepływ krwi oraz regulować oddech.

Z biegiem czasu *qín* stał się najcenniejszym ze Skarbów Biblioteki – gabinetu konfucjańskiego uczonego. Obok kaligrafowania, gry w szachy chińskie – *wéiqí* (圍棋), i podziwiania zwojów kaligrafii i malarstwa, muzykowanie na *qín* było jedną z „czterech przyjemności” (*yànxián sìshì* 燕闲四適) praktykowanych przez urzędników-filozofów w wolnych chwilach. W „Pytaniach i odpowiedziach dotyczących studiów nad lutnią” czytamy w dyskusji na temat wartości szachów i *qín*, iż „kwartet lutnia-szachy-kaligrafia-obrazy malarstwa tuszowego są na wyposażeniu Biblioteki od czasów cesarza Huitsung z dynastii Song. Ale faktycznie lutnia jest instrumentem który ucieleśnia tao i jako taki jest całkowicie różny od szachów. Lutnia jest związana blisko z Taoizmem i uczy jak przyciszyć uschematyzowany umysł”<sup>14</sup>. Daoiści uważali, że człowiek może powrócić do swej pierwotnej natury i żyć w zgodzie z całością otaczającej go rzeczywistości tylko gdy umysł jego stanie się przezroczysty i odrzuci kulturowe schematy myślenia, rozróżniania i oceniania. Lutnia będąca w posiadaniu uczonego, pozwalała mu oderwać się od zgiełku codzienności i kultywować jasność umysłu. W tym momencie należy wyjaśnić, iż instrument w większości przypadków, nie był wykorzystywany przez konfucjańskich urzędników, w pełni jego możliwości. Bardzo rzadko można było spotkać pośród filozofów autentycznych muzyków dysponujących odpowiednim talentem i techniką do prawdziwego grania na *qín*. Większość z nich zadowalała się wykonywaniem uproszczonych wersji klasycznych melodii. Prawdziwi mistrzowie *qín* byli rzadkością i w wielkiej cenie. W epoce Ming (1368 – 1644) *qín* był głównie traktowany jako cenny przedmiot kupowany do celów kolekcjonerskich, aczkolwiek nie tylko. Przyjęcia urządzone na cześć zakupionych *qín* (przeważnie za bardzo duże pieniądze) oraz zbiory wierszy na ich cześć, często wydawane przez szczęśliwych właścicieli, nie wynikają tylko z

---

13 Ibid., s. 46.

14 Ibid., s. 47.

próżności i chęci pochwalenia się drogocennymi przedmiotami przez zamożnych uczonych. Aby wyjaśnić fenomen ogromnej estymy jaką cieszył się instrument pośród ludzi, którzy nie dążyli do perfekcji w graniu na nim i równocześnie wejrzeć w najbardziej wyrafinowany poziom znaczenia filozoficznego *qín*, musimy odwołać się do stwierdzenia jednego z największych poetów-filozofów okresu Sześciu Dynastii – Tao Yuanming, który wypowiedział słynne zdanie: „Zrozumiałem głębokie znaczenie lutni; dlaczego powinienem dążyć do dźwięku strun?”.

W tym momencie dotykamy jednego z subtelniejszych aspektów filozofii i sztuki Dalekiego Wschodu, który w przypadku muzyki i filozofii związanej z *qín* znajduje wyraz w idei Muzyki bez Dźwięku. Koncepcja niebrzmiącej muzyki ma swoje odpowiedniki w pozostałych aktywnościach artystycznych, gdzie znajdujemy na przykład w malarstwie tuszowym „obraz poza obrazem”. Tego rodzaju subtelne rozumienie sztuki, jej znaczenia i źródła, ma swoje głębokie korzenie filozoficzne. I mimo, iż większość badaczy wskazuje na daoizm, jako na jej źródło, warto przecież zwrócić uwagę na stosunek konfucjanizmu do tej koncepcji, wyrażony np. w konfucjańskiej Księdze Rytuałów: „Zixia powiada: Teraz, gdy zapytałem i zostałem pouczony na temat Pięciu Osiągnięć, ośmielałem się zapytać o znaczenie Trzech Pozbawień. Konfucjusz odpowiedział: Muzyka pozbawiona dźwięku, rytuał pozbawiony gestu i żałoba pozbawiona szaty [żałobnej]. To są trzy pozbawienia”<sup>15</sup>.

W daoizmie koncepcja Muzyki bez Dźwięku wyrasta z najstarszego z kanonicznych tekstów tej szkoły, czyli z *Dàode jing*, gdzie znajdujemy słynny ustęp: „Wielki Dźwięk nie brzmi (大音希声 *Dà yīn xī shēng*)”<sup>16</sup>. Tak komentuje ten fragment Wang Bi: „Wielkiego Dźwięku nie można usłyszeć. Gdyby brzmiał, to jego dźwięk oddalałby się i przybliżał, raz byłby wyraźny, innym razem byłby mniej wyraźny. I jako taki nie mógłby rządzić wszystkimi dźwiękami”<sup>17</sup>.

Aby uchwycić intuicję stojącą za Muzyką bez Dźwięku musimy zwrócić się do metafory *běn mò* (本末), często używanej w nauczaniu daoistów. Wymienione znaki odsyłają nas do korzeni (*běn*) i gałęzi (*mò*) drzewa. Niezwykle jasno wyrażą tę intuicję Wang Bi we wstępie do komentarza *Dàode jing*: „Ach! Zadbaj o korzenie – dla wzrostu i rozwoju gałęzi nic nie jest bardziej korzystne”<sup>18</sup>. Metafora ta, ukazuje nam obraz świata w daoistycznej filozofii, gdzie wszelkie elementy rzeczywistości postrzegalne zmysłowo, wyłaniają się z niedostrzegalnego zmysłami korzenia. Gałęzie zatem, to poziom rzeczywistości na którym rozróżniamy rzeczy, ich formy, kształty, kolory i dźwięki. Korzeń zaś reprezentuje poziom niezróżnicowany, o którym możemy tylko powiedzieć, iż jest nieokreślony. Żaden z tych poziomów nie istnieje bez drugiego; gałęzie muszą mieć swój korzeń, a korzeń musi wyrosnąć gałęziami. Nie ma w tej wizji rozdziału na dwie

---

15 K. De Woskin, *A song for one or two.*, s. 73.

16 Laozi, *Księga dao i de z komentarzami Wang Bi*, przeł. A. I. Wójcik, WUJ, Kraków 2006, s. 91.

17 Ibid., s. 92.

18 Ibid., s. 21

rzeczywistości, drzewo z korzeniem i gałęziami tworzy jedną całość. Gałęzie to metafora fenomenalnego poziomu świata, zaś korzeń to metafora *Dào*, z którego wyłania się cała rzeczywistość, które jest „matką dziesięciu tysięcy rzeczy”, a które pozostaje nieokreślone i niezróżnicowane. Jak mówi Laozi: „*Dao*, które może być nazwane, nie jest wiecznym *dao*”<sup>19</sup>.

W sytuacji gdy mówimy o muzyce, gałęziami są konkretne fenomeny dźwiękowe oraz ich różne konfiguracje, zwane utworami muzycznymi bądź melodiami. Te akustyczne zjawiska kryją się pod znakiem *shēng* – 声. Ale każdy dźwięk ma swoje „przedłużenie” w warstwie niesłyszalnej. Na ten „przedłużony, niesłyszalny” dźwięk, Chińczycy używają znaku *yīn* – 音. Para *shēng* - *yīn*, jest kolejną parą przeciwieństw, jaką znajdujemy w chińskim postrzeganiu rzeczywistości. Ale Wielki Dźwięk (大音 *dà yīn*) nie ma już swojego przeciwieństwa, gdyż jest Najwyższą Rzeczywistością. To metafora samego *Dào* (道), które jest korzeniem wszechrzeczy, jest ostateczną i najwyższą rzeczywistością. „Nasłuchuję i nie słyszę – nazywam je niesłyszalnym”<sup>20</sup>, pisze Laozi, a Wang Bi tak to komentuje: „To jest...bez dźwięku i bez echa – dlatego może wszystko przenikać i wszystko wzbogacać”<sup>21</sup>.

Wielkiego Dźwięku nie można usłyszeć za pomocą uszu. Ale można z nim obcować za pomocą umysłu, niemniej musi to być umysł mędrca, pusty umysł - *wúxīn* (无 心). Ten kto obcuje z Wielkim Dźwiękiem, kto przebywa z „korzeniem” dźwięków, obcuje z nierozróżnialnym poziomem rzeczywistości z którego wyłaniają się wszystkie fizycznie postrzegalne dźwięki. Dysponując umysłem mędrca doświadcza się samego „korzenia” muzyki, a to pozwala na bezwysiłkowe (*wú wèi* - 无 为) tworzenie w rzeczywistości postrzeganej ludzkimi zmysłami, wszelkich form dźwiękowych i ich dowolnych konfiguracji. Jednakże celem konfucjanistów nie było tworzenie skomplikowanych struktur dźwiękowych. Poszukiwali oni praktyki do jednoczenia się z korzeniem rzeczywistości, z samym *Dào*. Złączywszy się z *Dào* pozostawali w jedno z przemianami świata i mogli swym przykładem wprowadzać w lud porządek i ład, mogli w świecie ustanawiać harmonię. Jak pisał o tym Wang Bi: „Jeśli posłużysz się Wielkim Dźwiękiem, to obyczaje i zwyczaje zmieniają się na lepsze. Gdy ukazuje się to, co samo nie ma formy, to świat przybywa [do tego, kto potrafi, posługując się formą, ukazywać to, co nie ma formy] i nie ma wytłumaczenia, dlaczego tak się dzieje. Gdy to, co samo nie brzmi, rozbrzmiewa, wtedy obyczaje i zwyczaje ulegają zmianom i nikt nie potrafi tego analizować”<sup>22</sup>.

Praktyka muzyczna była zatem dla konfucjanistów rodzajem aktywności filozoficznej. Starając zjednoczyć się z *Dào*, niezróżnicowanym poziomem rzeczywistości, zaczynali od zajmowania się bardzo zróżnicowanymi, fizycznymi dźwiękami. Musimy bowiem pamiętać o

---

19 Ibid., s. 26.

20 Ibid., s. 46

21 Ibid., s. 47.

22 Ibid., s. 16.



nierozdzielności gałęzi od korzenia. Niezróżnicowany poziom świata jest nierozzerwalnie złączony z poziomem zróżnicowanych form i tylko zaczynając od obserwacji tych form, możemy dojść do nieokreślonego i nienazywalnego *Dào*. Albowiem, wprowadzie „dźwięk, który ma [określone] brzmienie, nie jest Wielkim Dźwiękiem. Jednak [...] jeśliby pięć dźwięków<sup>23</sup> nie brzmiało, Wielki Dźwięk nie miałby jak rozbrzmiewać.[...] Pięć dźwięków rozbrzmiewa [...], zatem Wielki Dźwięk rozbrzmiewa”<sup>24</sup>. Należy więc praktykować grę na *qín*, aby poprzez jego dźwięk dojść do Wielkiego Dźwięku. W ten sposób można zostać mędrcem i w konsekwencji doprowadzić świat do harmonii. Praktyka muzyczna *wenren* miała wymiar filozoficzny. Niewielu z nich dążyło do profesjonalnego mistrzostwa w uprawianiu muzyki, natomiast wszyscy starali się obcować z Wielkim Dźwiękiem. Chcąc tego dokonać, musieli używać instrumentu i dźwięków - gałęzi, aby dotrzeć do korzenia. Ale osiągnięcie mądrości i jednoczenie się z *Dào* nie polega na gromadzeniu pozytywnej wiedzy, czy też pomnażaniu umiejętności, gdyż, jak czytamy w *Dàode jing*: „Kto się uczy, ten dzień po dniu powiększa. Kto *dao* zgłębia, ten dzień po dniu pomniejsza”<sup>25</sup>. Większość z konfucjańskich filozofów praktykowała tylko granie prostych, starożytnych melodii, zaś najwybitniejsi z nich, obywali się bez fizycznych dźwięków.

W ikonografii przedstawiającej konfucjańskich uczonych z *qín*, często widać filozofów trzymających instrument na kolanach. Wbrew pozorom, ten obraz wcale nie przedstawia mędrca grającego na *qín*. Instrument ten potrzebuje specjalnego stolika na którym może leżeć i przy którym zasiada grający na nim. Z dwóch powodów: po pierwsze jako że posiada bardzo delikatny i „rozrzedzony” dźwięk, specjalnie skonstruowany stół pełni rolę dodatkowego pudła rezonansowego, by wzmocnić dynamikę. Po drugie technika gry na *qín* wymaga, aby obie ręce grającego było wolne, podczas gdy układając instrument na kolanach, muzyk zmuszony jest podtrzymywać go jedną ręką. Nie można grać w takiej pozycji. Mędracy sportretowani z *qín* na kolanach zajmują się wykonywaniem muzyki bez dźwięku. Obcuja z najwyższym źródłem muzyki, które jest równocześnie najwyższym źródłem wszystkiego, jednoczą się z *Dào*. Tylko z pustym, oczyszczonym umysłem można w ten sposób muzykować. Instrument w takiej sytuacji swoją obecnością, wyglądem, kształtem pomaga wyciszyć umysł i czynić go przeźroczystym, a równocześnie jego pudło rezonansowe służy do łapania w nie wszelkich subtelnych dźwięków, otaczających muzykującego w ten niezwykły sposób filozofa, na przykład dźwięków wiatru. Czasem ręka mędrca delikatnie dotknie jednej ze strun, lub wydobędzie akord z instrumentu, cichy, subtelny, trudny do wyróżnienia z otaczającej go ciszy. Sama cisza przecież gra, czy w muzyce ważne są tylko konkretne dźwięki? Niesłyszalna muzyka jest najwyższą muzyką! W licznych tekstach na przestrzeni dziejów chińskiej myśli estetycznej znajdujemy następujące wzmianki na

---

23 Pięć dźwięków pentatoniki, podstawowej skali muzycznej: 宮 Gōng, 商 Shāng, 角 Jué, 徵 Zhǐ oraz 羽 Yǔ.

24 Ibid., s. 15-16.

25 Ibid., s. 101.

ten temat: „Nieuformowane jest wielkim przodkiem wszystkich rzeczy. Niesłyszalne jest protoplastą wszystkich dźwięków”- księga *Huainanzi*<sup>26</sup>, „Najwyższy ton pozbawiony jest dźwięku” – Li Puwei, a zachowany fragment z Księgi Muzyki obwieszcza: „Czasami dźwięki są niesłyszalne”<sup>27</sup>. Sima Qian w „Zapiskach historyka” (*Shǐjì* 史记) notuje zaś na ten temat następującą uwagę: „Muzyczne tony mają swoje źródło w ludzkim umyśle, będąc najwyższym połączeniem człowieka z kosmosem”<sup>28</sup>. Oznacza to, iż dźwięki które tworzy człowiek są tylko odbiciem niesłyszalnego Wielkiego Dźwięku, uformowaniem nieuformowanego, określeniem nieokreślonego, konkretnymi fenomenami fizycznymi, które wyłoniły się z „niesłyszalnego” *Dào*. Najwyższy Dźwięk może być słyszalny tylko dla Najwyższego Człowieka. Dla filozofów zafascynowanych *qín*, obcowanie z instrumentem, granie na nim, bądź wykonywanie „muzyki bez dźwięku” nie było już nawet sztuką muzyczną, lecz Drogą. Drogą do mądrości i oświecenia. Rodzajem medytacji, dzięki której oczyszczało się umysł i jednoczyło z najwyższym rodzajem rzeczywistości, z *Dào*. Poprzez praktykowanie muzyki bez dźwięku, konfucjańscy filozofowie zwracali uwagę, iż ważniejszy dla nich jest wysiłek, proces, praktyka której się oddają, niż sam końcowy efekt w postaci utworu muzycznego. Zwracali uwagę na znaczenie ciszy, z której wyłaniają się dźwięki, kierując tym samym uwagę słuchaczy ku najwyższym poziomom świadomości. Przecież „nawet w normalnych wykonaniach muzyki, bezdźwięczne momenty są momentami należącymi do muzycznej formy, cisza w muzyce ma znaczenie. Nie ma w muzyce momentów niegrania. Ręce mogą się poruszać lub też nie, ale nawet bezdźwięczne momenty, nie są po prostu odpoczynkiem”<sup>29</sup>. Najbardziej wyraźnym znakiem takich przekonań było posiadanie lutni z niekompletną ilością strun, lub też bez strun. Sam korpus instrumentu pełnił rolę narzędzia pozwalającego wkroczyć na Drogę, zjednoczyć się z *Dào*. Symbolem takiej postawy jest wspomniany już Tao Yuanming, o którym w licznych biografiiach można przeczytać, iż: „posiadał jedną, bardzo prostą *qín*, bez żadnej struny, którą mógł dotykać i gładzić”<sup>30</sup>. W ten sposób jego umysł pozostawał zawsze czysty i w najwyższych rejonach bytu. Pozostawał zjednoczony z *Dào*.

---

26 K. De Woskin, *A song for one or two*, s. 138.

27 *Ibid.*, s. 139.

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*, s. 141.

30 *Ibid.*, s. 144.