UNIWERSYTET PAPIESKI JANA PAWŁA II
W KRAKOWIE
WYDZIAŁ TEOLOGICZNY

KS. MATEUSZ ZIEMLEWSKI

TWÓRCZOŚĆ RELIGIJNA HENRYKA MIKOŁAJA GÓRECKIEGO W ŚWIETLE KONCEPCJI *NOWEJ PIEŚNI* JOSEPHA RATZINGERA/BENEDYKTA XVI

Praca doktorska
przygotowana na seminarium z Kultury Chrześcijańskiej
pod kierunkiem Ks. prof. dra hab. Roberta Tyrały

Kraków 2021

Autor: ks. Mateusz Ziemlewski

Tytuł: Twórczość religijna Henryka Mikołaja Góreckiego w świetle koncepcji *Nowej Pieśni* Josepha Ratzingera/Benedykta XVI

Promotor: Ks. prof. dr hab. Robert Tyrała

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

Kraków 2021

Stron: 345

Abstrakt

Praca analizuje teologię muzyki zawartą w koncepcji *Nowej Pieśni* Josepha kard. Ratzingera. Interdyscyplinarne studium teologiczne odnosi się do teorii muzyki i twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego. Analiza muzyczna trzech wielkoobsadowych dzieł kompozytora stanowi punkt wyjścia dla interpretacji teologicznej. Każde dzieło posiada tabelaryczny wykaz formalny oraz opis struktury muzycznej. Szczególna uwaga poświęcona jest fragmentom utworu, które korelują z teologią katolicką. Treść tej ostatniej wyznacza siedem tomów „Opera Omnia" Josepha kard. Ratzingera/Benedykta XVI. Praca ukazuje przedmiot i metodykę dziedzin wchodzących w skład interdyscyplinarnego badania, tj. teologii oraz teorii muzyki. Koncepcja *Nowej Pieśni* pozwala na metodyczne wykazanie istotnych części dzieła sakralnego. Dorobek teologiczny Josepha Ratzingera umożliwia ich opis, a twórczość Henryka Mikołaja Góreckiego stanowi muzyczną egzemplifikację. Praca dowodzi zdania Benedykta XVI, wygłoszonego przy odbieraniu doktoratu honoris causa Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie, iż wielka muzyka sakralna posiada rangę teologiczną.

Słowa kluczowe

Imienne: Joseph kard. Ratzinger, Benedykt XVI, Jan Paweł II, Henryk Mikołaj Górecki, Władysław Stróżewski, Mieczysław Tomaszewski

Rzeczowe: teologia muzyki, muzyka sakralna, dzieło muzyczne, interpretacja, interdyscyplinarność, teologiczna interpretacja,

SPIS TREŚCI

BIBLIOGRAFIA **5**

WYKAZ SKRÓTÓW **12**

WSTĘP **13**

ROZDZIAŁ I.
***NOWA PIEŚŃ* – NOWEGO CZŁOWIEKA** **20**

I.1. TEOLOGIA A MUZYKA 20
I.2. JOSEPH KARD. RATZINGER A MUZYKA 46
I.3. HENRYK MIKOŁAJ GÓRECKI A TEOLOGIA 78

ROZDZIAŁ II.
TEOLOGICZNA INTERPRETACJA DZIEŁ H.M. GÓRECKIEGO **107**

II.1. CREATIO – II SYMFONIA „KOPERNIKOWSKA" OP.31. 107
II.2. REDEMPTIO – III SYMFONIA „PIEŚNI ŻAŁOSNYCH" OP. 36 145
II.3. HOMO – BEATUS VIR, NA BARYTON SOLO, CHÓR MIESZANY I ORKIESTRĘ OP. 36 180

ROZDZIAŁ III.
***NOWA PIEŚŃ* WEDLE J. KARD. RATZINGERA W TWÓRCZOŚCI H.M. GÓRECKIEGO** **219**

III.1. TRADITUM 219
III.2. NOVUM 252
III.3. SACRUM 285

ZAKOŃCZENIE **323**

ANEKS – TABELE ANALITYCZNE **331**

I.II SYMFONIA „KOPERNIKOWSKA" OP. 31 331
II.III SYMFONIA „SYMFONIA PIEŚNI ŻAŁOSNYCH" OP.36. 341
III.„BEATUS VIR" OP.38. 345

Bibliografia

1. LITERATURA ŹRÓDŁOWA

a. TEOLOGIA

Benedykt XVI, *Caritas in veritate*, [w:] *L'Osservatore Romano* 2009, nr 31.
Benedykt XVI, *Deus Caritas est*, Poznań 2005.
Benedykt XVI, *List apostolski "motu proprio datae" odnośnie do stosowania liturgii rzymskiej sprzed reformy przeprowadzonej w 1970 r*, *L'osservatore Romano* 2007, nr 9.
Benedykt XVI, *List do biskupów o „motu proprio"*, *L'osservatore Romano* 2007, nr 9.
Benedykt XVI, *Matka Boga. Maryja w wierze Kościoła*, Kraków 2019.
Benedykt XVI, *Poznanie prawdy*, Kraków 2017.
Benedykt XVI, *Posynodalna adhortacja apostolska Sacramentum Caritatis*, Kraków 2007.
Benedykt XVI, *Spe salvi*, Kraków 2007.
Benedykt XVI, *Św. Augustyn I. Audiencja generalna 9.01.2008*, [w:] *L'oseservatore romano*, nr 3 (301) 2008.
Benedykt XVI, *Św. Jan Maria Vianney*, [w:] *L'oseservatore romano* 2009 nr 10.
Benedykt XVI, *Wydarzenia, które zachowamy w pamięci i sercu*, [w:] *L'oseservatore romano* 2006 nr 2.
Ratzinger J, Balthasar H. U., *Maryja w tajemnicy Kościoła*, Kraków 2008.
Ratzinger J., *Czym jest teologia? Communio* 1991, nr 6.
Ratzinger J., *Europa, jej podwaliny dzisiaj i jutro*, Kielce 2005.
Ratzinger J., *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu, t.VI/1*., Lublin 2015.
Ratzinger J., *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu*, *T.VI/2*, Lublin 2015.
Ratzinger J., *Opera Omnia. O nauczaniu II Soboru Watykańskiego, T. VII/1*, Lublin 2016.
Ratzinger J., *Opera Omnia. O nauczaniu II Soboru Watykańskiego, T. VII/2*, Lublin 2016.
Ratzinger J., *Opera Omnia. Teologia liturgii*, T.XI, Lublin 2012.
Ratzinger J., *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*, T.IV, wydawnictwo KUL, Lublin 2017.
Ratzinger J., Opera Omnia, *Zmartwychwstanie i życie wieczne*, T.X, Lublin 2014.
Benedykt XVI, *Wykład wygłoszony z okazji przyjęcia doktoratu honoris causa*, [w:] red. Bramorski J., *Tradycja i współczesność w muzyce sakralnej*, Gdańsk 2015.

b. MUZYKA

Górecki H. M., *Beatus vir* op.38, Kraków 1982.
Górecki H. M., *II Symfonia „Kopernikowska"* op.31, Kraków 1973.
Górecki H. M., *III Symfonia „Pieśni żałosnych"* op.36, Kraków 1985.
Górecki H. M., *Miserere* op.44, Kraków 1990.
Górecki H. M., *Salve, sidus Polonorum* op.72, Londyn.
Górecki H. M., *Totus tuus*, op. 60, Kraków 1990.
Górecki H. M., *Wszystko przekazałem w muzyce*, https://www.polskieradio.pl/173/3132/Artykul/985786, Wszystko-przekazalem-w-muzyce, (02.04.2020).

Górecki H. M., *Wykład z okazji nadania tytułu doktora honoris causa Akademii Muzycznej w Krakowie*, Kraków 2008.
Górecki H.M., *Z pieśni kościelnych*, Kraków 2013.
Henryk Mikołaj Górecki on his Sympfony no. 3, https://www.youtube.com/watch?v=s xMRKKemfBQ, (15.06.2020).
red. Kubieniec J., *Wincenty z Kielczy, Oficjum o św. Stanisławie*, Kraków 2015.

2. LITERATURA POMOCNICZA

a. Dokumenty Urzędu Nauczycielskiego Kościoła

Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Poznań-Warszawa 1990.
Pius IX, *Divini Redemptoris*.
Konstytucja o Liturgii Świętej, [w:] red. Przybył M., *Sobór Watykański II, Konstytucje, Dekrety*, Deklaracje, Poznań 2002.
Konstytucja dogmatyczna o Kościele, [w:] red. Przybył M., *Sobór Watykański II, Konstytucje, Dekrety*, Deklaracje, Poznań 2002.
Konstytucja duszpasterska o Kościele w świecie współczesnym, [w:] red. Przybył M., *Sobór Watykański II, Konstytucje, Dekrety*, Deklaracje, Poznań 2002.

b. KSIĄZKI I ARTYKUŁY DRUKOWANE

Adorno T. W., *Kulturkritik und Gesellschaft*. In: Gesammelte Schriften, Band 10.1*: Kulturkritik und Gesellschaft I*, „Prismen. Ohne Leitbild". Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977.
Adorno T. W., *O muzyce popularnej*, „Res Facta Nova" 2015, nr 16 (25).
Augustyn, *Wyznania*, tłum. Z. Kubiak, Kraków 2018.
Balon M., *Kard. Stefan Wyszyński. Prymas Tysiąclecia*, Kraków 2011.
Bańko M., *Wielki Słownik wyrazów obcych PWN*, Warszawa 2005.
Bartnik Cz., *Metodologia teologiczna*, Lublin 1998
Barwinek B., Nowok-Zych A., *Relacje kulturalne polsko-niemieckie od czasów saskich do wybuchu II wojny światowej. Próba szkicu poglądowego*, [w:], red. Szulakowska J., *U źródeł polskiego neoklasycyzmu. Nauczanie Nadii Boulanger na tle edukacji kompozytorskiej w Belinie w I połowie XX wieku*, Katowice, 2018.
Barwinek B., *Relacje kulturalne polsko-francuskie od połowy XVII w. do wybuchu II wojny światowej. Krótki przegląd zagadnienia*, [w:] red. J. Szulakowska, *U źródeł polskiego neoklasycyzmu. Nauczanie Nadii Boulanger na tle edukacji kompozytorskiej w Belinie w I połowie XX wieku*, Katowice, 2018.
Baumann Z., *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006.
Bełch S., *Święty Stanisław. Biskup-męczennik. Patron Polaków*, Londyn 1977.
Biesaga T., *Spór o właściowości prawdy: relatywizm-absolutyzm*, [w:] red. A, Maryniarczyk, Stępień K., Gondek P., *Spór o prawdę*, Lublin 2011.
Bokwa I., red., *Breviarium fidei*, Poznań 2007.
Bramorski J, *Joseph Ratzinger – Benedykt XVI jako świadek tradycji we współczesności*, [w:] Bramorski J., red. *Tradycja i współczesność w muzyce sakralnej*, Gdańsk 2015.
Bramorski J., *Pieśń nowa człowieka nowego*, Gdańsk 2012.
Bramorski J., *Tradycja i współczesność w muzyce sakralnej*, Gdańsk 2015.

Brandstaetter R., *Z głębokości… Antologia polskiej modlitwy poetyckiej*, Warszawa 1974.
Brożek A., *Piękno i prawda*, Kraków 2017.
Bukofzer M., *Muzyka w epoce baroku*, tłum. E. Dziębowska, Warszawa 1970.
Cary C. A., *Darkness and light: Henryk Górecki's spiritual awakening and its socio-political context*, Florida 2005.
Chodkowski A., *Encyklopedia Muzyki*, Warszawa 1995.
Copernici N., *De revolutionibus orbium cœlestium* libri sex, Monachium 1949.
Chrostowski W., red., *Katolicki Komentarz Biblijny*, Warszawa 2013.
Chwałek J., *Budowa organów*, Warszawa 1971.
Crane T., *Sens wiary*, Warszawa 2019.
Dahlhaus C., Eggebrecht H.H., *Co to jest muzyka?*, Warszawa 1992
Dekret o posłudze i życiu kapłanów Presbyterorum Ordinis,
Drobner M., *Instrumentoznawstwo i akustyka*, Kraków 2014.
Dzidek T., *Funkcje sztuki w teologii*, Kraków 2013.
Dziębowska E., red., *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część bibliograficzna. Górecki*, Kraków 2011.
Dziemidok B., *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa 2012.
Einstein A., *Muzyka w epoce romantyzmu*, Kraków 1983.
Eliade M., *Sacrum. Mit. Historia*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1974.
Feicht H., *Polifonia renesansu*, Kraków 1976.
Filarska B., *Początki sztuki chrześcijańskiej*, Lublin 1986.
Franciszek, *Evangelii Gaudium*,
Freud S., *Kultura jako źródło cierpień*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 2013.
Fubini E., *Historia estetyki muzycznej*, Kraków 2015.
Galarowicz J., *Fenomenologiczna etyka wartości*, Kraków 1997.
Gigilewicz E., red., *Encyklopedia Katolicka*, t.XVIII, Lublin 2013.
Golianek R. D., *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Poznań 1998.
González D. J. V., *La recepción de la musica de Henryk Górecki. Un fenômeno postmoderno en españa?,* Sinfonia virtual 2012.
Heller M, *Wstęp do teologii nauki*, [w:] red. J. Mączka, P. Urbańczyk*, Teologia nauki*, Kraków 2015
Heller M., *Filozofia przypadku, Kosmiczna fuga z preludium i kodą*, Kraków 2012.
Heller M., *Granice nauki*, Kraków 2014.
Heller M., *Nowa fizyka i nowa teologia*
Heller M., *Ostatecznie wyjaśnienie wszechświata*, Kraków 2012.
Heller M., *Podglądanie Wszechświata*, Kraków 2011.
Heller M., *Sens życia i sens wszechświata*, Kraków 2014.
Heller M., *Wstęp do teologii nauki*, [w:] red. J. Mączka, P. Urbańczyk, *Teologia nauki*, Kraków 2015
Hussakowska-Szyszko M., *Spadkobiercy Duchampa?*, Kraków 1984.
Ingarden R., *Studia z estetyki*, t.III, Warszawa 1970.
Iwańska J., Martin M., Romkowska E., Semeniuk B., Topulos A., Werner M., red., *Leksykon naukowo-techniczny*, NT, Warszawa 2001.
Janicka-Słysz M., Poetyka muzyczna Karola Szymanowskiego. Studia i interpretacje, Kraków 2013.
Jastrzębska A., *Spór o piękno muzyki*, Toruń 2018.
Jeziński M., *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny*, Toruń 2011.
Jougan A., *Słownik Kościelny łacińsko-polski*, Sandomierz 2013.
Kaczmarski H., *Poczet papieży*, Warszawa 1986.
Kaczorowski B., Działoszyński B., Zwoliński M., red., *Historia świata.* G-O, Warszawa 2008.

Kaczorowski B., Działoszyński B., Zwoliński M., red., *Historia świata. P-Ż*, Warszawa 2008.
Kamiński S., *Nauka i metoda. Pojęcie nauki i klasyfikacja nauk*, Lublin 1992.
Karas M., Nowy obraz świata. Poglądy filozoficzne Mikołaja Kopernika, Kraków 2018.
Karoń K., *Historia antykultury*, Warszawa 2018.
Kopernik M., *O obrotach ciał niebieskich*, Warszawa 2009.
Kumaniecki K., *Słownik łacińsko-polski*, Warszawa 1983.
Łach S., *Księga Psalmów. Wstęp-przekład z oryginału-komentarz-ekskursy*, Poznań 1990.
Łach S., Stachowiak L., red., *Księga Psalmów. Wstęp, przekład z oryginału, komentarz, ekskursy*, Poznań 1990
Läpple A., *Mała historia Kościoła*, Poznań 2007.
Leon-Dufour X., red., *Słownik Teologii Biblijnej*, Poznań 1994.
Lewkowicz W., *Muzyka sakralna*, Warszawa 1961.
Lindstedt I., *Twórczość Henryka Mikołaja Góreckiego w perspektywie sonorystyki*, „Scontri" 2013 nr 1.
Lipka K., *Utopia urzeczywistniona. Metafizyczne podłoże treści dzieła muzycznego*, Warszawa 2009.
Lohfink G., *Przeciw banalizacji Jezusa*, tłum. E. Pieciul-Karmińska, Poznań 2015.
Ługowski A., red., *Słownik mitologii hinduskiej*, Warszawa 1994.
Mackowiak B., *Astronomia i kosmos*, Warszawa
Markiewicz L., *Bolesław Szabelski. Życie i twórczość*, Kraków 1995.
Markiewicz L., *Rozmowa z Henrykiem Góreckim*, „Ruch Muzyczny" 1964, nr 17.
Messori V., *Raport o stanie wiary*, Kraków-Warszawa 1986.
Michałowska T., *Literatura polskiego średniowiecza wobec poetyki europejskiej. Ornatus difficilis*, Warszawa 2008.
Michałowska T., *Średniowiecze*, Warszawa 1995.
Michalski G., Obniska E., Swolkień H., Waldorff J., *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Warszawa 1983.
Mizgalski G., *Encyklopedia muzyki kościelnej*, Poznań-Warszawa-Lublin 1959.
Mizgalski G., *Encyklopedia Muzyki Kościelnej*, Poznań-Warszawa-Lublin 1959
Morawski J., *Teoria muzyki w średniowieczu. Wybrane zagadnienia*, Warszawa 1979.
Mordka A., *Ontologiczne podstawy estetyki*, Rzeszów 2008
Murray D., *Szaleństwo tłumów*, tłum. J. Spólny, Poznań 2020.
Nadolski B., *Liturgika. IV Eucharystia*, Poznań 1990.
Nadolski B., *Wprowadzenie do Liturgii*, Kraków 2004.
Nietzsche F., *Ecce homo. Jak się staje, czym się jest*, Warszawa 2009.
Niewadomski P., *Teologia muzyki Josepha Ratzingera jako źródło inspiracji*, [w:] red. K. Kaucha, J. Mastej, *Teologia fundamentalna w twórczości Josepha Ratzingera*, Lublin 2017.
Niewęgłowski A., *Leksykon Świętych*, Warszawa 1998.
Nitecka E., *Twórczość polskich kompozytorów drugiej połowy XX i początku XXI wieku wobec przemian i osiągnięć muzyki europejskiej*, Rzeszów 2018.
Nowak A., Jan Paweł II. 1920-2005. Biografia Błogosławionego, Kraków 2011.
Nowik W., Szymańska-Stułka K., red., *Topos narodowy w muzyce polskiej międzywojnia*, Warszawa 2013.
Nycz R., *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*, Warszawa 2017.
Olender M., *Muzyka kurpiowska i muzyka polska a ksiądz Władysław Skierkowski*, Red. Demska-Trębacz M., *Kurpie i muzyka*, Warszawa 2014.
Østreng, W.*Science without boundries*, Lanham 2010.
Peeters M. A., *Nowa etyka w dobie globalizacji. Wyzwania dla Kościoła*, Warszawa 2009.
Pieszczoch Sz., *Patrologia. Wprowadzenie w studium Ojców Kościoła*, Poznań-Warszawa-Lublin 1964.

Pietroń K., *Od Szymanowskiego do Góreckiego. Pieśń kurpiowska w twórczości chóralnej kompozytorów polskich* [w:], Red. Demska-Trębacz M., *Kurpie i muzyka*, Warszawa 2014.
Pikulik J., *Święty Wojciech w polskiej muzyce średniowiecznej*, Warszawa 1996.
Piotrowski G., *Muzyka popularna*, Warszawa 2016.
Pisiewicz J., *Ekumeniczna Encyklopedia Świętych i wielkich postaci chrześcijaństwa*, Kielce 2011.
Piwowarski W., red., *Słownik katolickiej nauki społecznej*, Warszawa 1993.
Pociej B., *Bycie w muzyce. Próba opisania twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*, Katowice 2005.
Polony L., *Symbol i muzyka*, Kraków 2011.
Popiel M., *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, Kraków 2018.
Potocka M. A., *Nowa estetyka*, Warszawa 2016.
Potocka M. A., *Estetyka kontra sztuka*, Warszawa 2007.
Przybył M., red., *Sobór Watykański II, Konstytucje, Dekrety*, Deklaracje, Poznań 2002.
Przyłębski A., *Hermeneutyka. Od sztuki interpretacji do teorii i filozofii rozumienia*, Poznań 2019.
Rahner K., *Człowiek o przebitym sercu*, tłum. A. M., [w:] *Pastores. Kwartalnik poświęcony formacji kapłańskiej*, Warszawa 1999.
Ravasi G., *Psalmy. Psalmy 1-19 (wybór), część 1*, Kraków 2007.
Rops D., *Od Abrahama do Chrystusa*, Warszawa 1955.
Rozwadowski D., *Marksizm kulturowy*, Warszawa 2018. Sawicki B., *W chorale jest wszystko*, Kraków 2014.
Schaeffer B., *Dzieje muzyki*, Warszawa 1983.
Schäffer B., *Klasycy dodekafonii*, Kraków 1961.
Schäffer B., *Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej*, Kraków 1969.
Schmidt J., *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Katowice 1993.
Schneider T., *Znaki bliskości Boga. Zarys sakramentologii*, tłum. J. Tyrawa, Wrocław 1990.
Sesboüé B., red., tłum. P. Rak, *Historia Dogmatów. Bóg zbawienia*, t. I, Kraków 2001.
Siedlecki J., *Śpiewnik kościelny*, Kraków 2007.
Siedlik W., *H.M. Górecki i jego muzyka*, „Pro Musica Sacra" nr 10, Kraków 2012.
Sielepin A., Rozwój teologii liturgii. Liturgia Kościoła w myśli teologicznej, Kraków 2014.
Skowron Z., *Teoria i estetyka awangardy muzycznej drugiej połowy XX w*., Warszawa 2016.
Stańczyk A., *Filozoficzne inspiracje rozumienia czasu muzycznego*, Kraków 2013.
Stróżewski W., *Wokół piękna*, Kraków 2002.
Sudak B., *Matematyczna koncepcja muzyki*, Zielona Góra 1992.
Sudbrack J., *Mistyka*, Kraków 1996.
Szlagowska D., *Muzyka baroku*, Gdańsk 1998.
Szwarcman D., *Czas Warszawskich Jesieni. O muzyce polskiej 1945-2007*, Warszawa 2007.
Szymanowski K., *Pieśni Kurpiowskie – 12 pieśni na głos solowy z fortepianem* op. 58, Warszawa 1934.
Tatarkiewicz W., *Historia estetyki, t. 3 Estetyka Nowożytna*, Warszawa 1991.
Tatarkiewicz W., *Historia estetyki, t.1, Estetyka Starożytna*, Warszawa 1988.
Tatarkiewicz W., *Historia estetyki, t.2, Estetyka średniowieczna*, Warszawa 1988.
Tatarkiewicz W., *Historia filozofii*, Warszawa 1988.
Thomas A., *Energia-ruch-życie. Geneza Elementi*, tłum. M. Trzęsiok, „Scontri" 2013 nr 1.
Thomas A., *Górecki*, Kraków 1998.
Tomaszewski M., *Muzyka w dialogu ze słowem*, Kraków 2003.
Tomaszewski M., *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Kraków 2005.
Tyrała R., Kulturowy i religijny kontekst twórczości kompozytorskiej Henryka Mikołaja Góreckiego († 2010). „Niebiańskie polany" jako przesłanie jego kompozytorskiej twórczości, [w:] *Pro Musica Sacra*, nr 9 (2011), s. 11-17.
von Rad G., *Teologia Starego Testamentu*, tłum. B. Widła, Warszawa 1986.

Wagner R., *Sztuka i rewolucja*, Lwów 1904.
Walczak M., *Czy możliwa jest wiedza interdyscyplinarna?* [w:] *Zagadnienia naukoznawstwa* 1 (207), 2016.
Waloszek J., *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, Opole 1998.
Wendland A., *Górecki. Penderecki. Dyptyk*, Los-Angeles 2019.
Wilczek-Krupa M., *Górecki. Geniusz i upór*, Kraków 2018.
Wilkinson P., *50 instrumentów z historii muzyk*i, Warszawa 2019.
Wilson-Dickson A., *Historia Muzyki chrześcijańskiej*, Warszawa 2007.
Wozaczyńska M., *Muzyka renesansu*, Gdańsk 1996.
Wozaczyńska M., *Muzyka średniowiecza*, Gdańsk 1998.
Wszołek S., *Racjonalność wiary*, Kraków 2016.
Zahavi D., *Fenomenologia Husserla*, Kraków 2012.
Ziemiański S., *Muzyka w liturgii*, Kraków 2016.

c. ŹRÓDŁA INTERNETOWE

Augusti S. A. Hipponensis Episcopi, *Opera Omnia*, t.11, Paryż 1842, s.716., https://books.google.pl/books?id=xR1AAQAAMAAJ&pg=PA746&lpg=PA746&dq=Deus+continet+omnia&source=bl&ots=SfQnsfMR24&sig=ACfU3U1CskhEQZ9uBVYPBYB67OUxm4IyGw&hl=pl&sa=X&ved=2ahUKEwjlvMzEs4jpAhXQmIsKHRJXCnY4ChDoATAAegQIChAB#v=onepage&q=Deus%20continet%20omnia&f=false, (27.04.2020).
Biblia Sacra. Juxta Vulgatam Clementinam, Editio Electronica, Londyn 2005, https://ruchbiblijny.pl/ebook/wulgata.pdf, (26.04.2020).
Dekret z dnia 9 lutego 1953 r. o obsadzaniu stanowisk kościelnych, Dz. U. 1953 nr 10 poz. 32, ISAP – *Internetowy System Aktów Prawnych*, http://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU195301 00032&type=2, (13.07.2020).
Horkheimer M., Adorno T. W., *Dialektyka oświecenia*, Warszawa 1994. https://issuu.com/polishculturebrussels/docs/budzinska_en/5, (02.04.2020).
https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo9781561592630-e-0000004795?rskey=UEf08T&result=1, (30.01.2020).
Malatyńska-Stankiewicz A., *Nie będę pisał na metry i łokcie*, http://www.strony.ca/Strony24/articles/ a2402.html, (30.03.2020).
Ninateka, https://ninateka.pl/audio/miserere-op-44, (01.04.2020).
Ninateka, https://ninateka.pl/audio/swiety-swiety-swiety, (12.06.2020).
Ninateka, https://ninateka.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/gorecki/audio/blogoslawionepiesni-malinowe-op-43-na-glos-i-fortepian, (18.08.2020).
Ninateka, https://ninateka.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/gorecki/audio/kantatoswwojciechu-salve-sidus -polonorum-op-72, (18.08.2020).
Ninateka, https://ninateka.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/gorecki/audio/male-requiem-dla pewnej-polki- op-66, (01.04.2020).
Nowak G., *Związki Benedykta XVI z Polską*, Ekai, https://ekai.pl/zwiazki-benedykta-xvi-z-polska/, dostęp 13.07.2020.
Ps 93(94) 5-6, http://biblia-online.pl/Biblia/JakubaWujka/Ksiega-Psalmow/94/5?, (21.05.2020).
Sandow G., Celebrating the Surpries That Are Górecki's Gift, Los Angeles Times 1.10.1997, https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol6no2/celebrating-goreckis-gift-la-times/#[1], (19.08.2020).
Trochimczyk M. Composing is a Terribly Personal Matter: Henryk Mikołaj Górecki in Conversation with Maja Trochimczyk, https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol6no2/gorecki-trochimczyk-conversation/, (19.08.2020).

Warwic J., *Pop* https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/ 9781561592630.001.0001/omo9781561592630-e-1002259112?rskey=oIJTg9&result=4, (03.02.2020).
Wernicki P., *Muzyka popularna: coraz smutniej, coraz gniewniej*, http://naukawpolsce.pap.pl/aktualnosci/news%2C32646%2Cmuzyka- popularna-coraz-smutniej-coraz-gniewniej.html, (31.01.2020).
Zarządzenie nr 1/2020 Rady Stałej Konferencji Episkopatu Polski z dnia 12 marca 2020 r., https://episkopat.pl/komunikat-rady-stalej-konferencji-episkopatu-polski-4/, (29.07.2020).

Wykaz skrótów

KL – Konstytucja o Liturgii świętej – *Sacrosanctum Concilium*, Poznań 2002.

KK – sobór Watykański II, Konstytucja dogmatyczna o Kościele *Lumen Gentium*, Poznań 2002.

KDK – sobór Watykański II, Konstytucja duszpasterska o Kościele w świecie współczesnym *Gaudium et spes*, Poznań 2002.

Wstęp

Teologia katolicka posiada doktrynalne uzasadnienie sztuki sakralnej. Dzięki aksjomatom teologicznym, możliwa była nie tylko recepcja antyku, ale także dalszy rozwój idei i teorii filozoficznych oraz estetycznych – muzycznych. Najlepszym tego wyrazem jest sztuka europejska, zbudowana na kulturze chrześcijańskiej. Dlaczego chrześcijańskiej? Bowiem pierwsze sobory chrześcijaństwa uprawomocniły sztukę, opierając się na dogmacie wcielenia Jezusa Chrystusa. Warto pamiętać, że swoje orzeczenia wydawały w świecie stopniowo upadającej cywilizacji starożytnej, której Rzym był znamienitym ośrodkiem i symbolem. Kościół był spadkobiercą dorobku starożytności, której zdobycze obracały się w ruinę podczas przeorientowywania politycznych wpływów na Starym Kontynencie (ruchy wandalów itp.) Początkowo zakres sztuki obejmował przeważnie muzykę przeznaczoną do liturgii Kościoła Katolickiego – chorał gregoriański. Z czasem tematyka świecka emancypowała i uzyskała swoją autonomię. Nie oznacza to bynajmniej, że historia muzyki europejskiej nie cieszy się wielką biblioteką dzieł religijnych i sakralnych. Przeciwnie, powstające przez wieki utwory czerpały główne toposy religijne z Ksiąg Starego i Nowego Testamentu oraz Ksiąg Liturgicznych. Przez wieki obok muzyki świeckiej komponuje się muzykę sakralną.

Problemem badawczym niniejszej pracy jest fenomen koegzystencji teologii katolickiej i muzyki, czego wyrazem są dzieła sakralne. Punktem wyjścia jest zdanie Benedykta XVI, który przyjmując tytuł doktora *honoris causa* Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II i Akademii Muzycznej w Krakowie, stwierdził, że *wielka muzyka sakralna jest rzeczywistością o randze teologicznej oraz o trwałym znaczeniu dla wiary całego chrześcijaństwa*[1]. Z jednej strony należy zatem przeanalizować samą teologiczną drogę dowodzenia, pozwalającą na wykazanie roli teologii w kształtowaniu systemu muzycznego Europy. A z drugiej przedstawienie w jakim stopniu muzyka sakralna wpływa nie tylko na skarbiec historii i teorii muzyki, ale także na doktrynalną warstwę samej teologii. Niesamowicie nośne teologicznie zdanie papieża jest echem wcześniejszych analiz muzyki, którym teolog poświęcał niemało uwagi. Natychmiast należy wspomnieć o książkach „Duch Liturgii" oraz „Nowa pieśń dla Pana"[2]. Obecne w publikacjach tezy dowodziły jasno, że muzyka sakralna posiada bardzo

[1] Benedykt XVI, *Wykład wygłoszony z okazji przyjęcia doktoratu honoris causa*, [w:] red. J. Bramorski, *dz. cyt.*, s.13.

[2] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii*, T.XI, Lublin 2012, s.23-177. 469-568.

ważne miejsce w obrębie teologii. I co więcej, muzyka sakralna nie jest reliktem, ale miejscem rzeczywistej ewangelizacji bądź postępującej sekularyzacji i standaryzacji (na wzór kultury masowej – pop).

Wspomniany kierunek nauczania teologicznego najpierw kardynała Ratzingera, a później Benedykta XVI, był już niejednokrotnie badany i analizowany. Należy zauważyć, że przywoływano zazwyczaj historię muzyki, bądź poszczególne teorie, by ukazać muzyczną egzemplifikację teologicznej możliwości wskazanej przez kardynała. Tymczasem jest to niejako połowa drogi. Niniejsza praca naturalnie wykazuje te zależności, ale problem badawczy sięga głębiej. Zakładając, że muzyka może nieść teologiczne przesłanie, należy zapytać: gdzie ono się znajduje, co zawiera i jakimi środkami się przejawia. W jaki sposób można je dostrzec w dziele muzycznym?

Należy zwrócić uwagę na samo zestawienie słów: muzyka religijna, muzyka sakralna, muzyka kościelna, czy muzyka liturgiczna[3]. Pierwsze słowo „muzyka" odnosi się do gałęzi sztuki. Drugie słowa należą do kategorii teologicznych. Nie zrozumie się, na czym polega muzyka liturgiczna czy kościelna, bez pojęcia, co na temat liturgii i kościoła mówi teologia. A zatem spotykają się tutaj dwie odrębne dziedziny – teologia i muzyka. Chcąc odczytać teologiczne przesłanie utworu sakralnego, należy przyjąć cały aparat pojęciowy dotyczący kompozycji dzieła muzycznego, który zawiera nauka zwana teorią muzyki. W tej ostatniej także współcześnie pojawiała się możliwość „doktrynalnego otwarcia" na teologię. Szczególnie pomocna zdaje się być teoria integralnej interpretacji dzieła muzycznego Mieczysława Tomaszewskiego[4]. Zakłada ona uwzględnienie aspektu historycznego i biograficznego, a także pozamuzycznych inwencji mających wpływ na konkretyzację dzieła. Innymi słowy interpretator muzycznego dzieła sakralnego winien szanować i uwzględniać warstwę sakralną obecną w dziele. Niewłaściwa analiza tej dziedziny grozi błędną interpretacją i niezrozumieniem utworu sakralnego.

Przedmiotem pracy jest teologiczna interpretacja dzieła muzycznego, która bada sakralny utwór muzyczny, uwzględniając metodologię obydwu dziedzin. Niejednokrotnie dostrzec można niewłaściwe rozumienie treści teologicznej lub co gorsza, celowe pomijanie takowej w interpretacjach wielu utworów muzyki sakralnej. Ponadto panująca moda relatywizmu religijnego każe odżegnywać tkankę religijną od określonego systemu

[3] Zob. *Instrukcja Konferencji Episkopatu Polski o muzyce kościelnej*, nr 5.

[4] Zob. M. Tomaszewski, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Kraków 2005, s.10-11.

teologicznego, a zwłaszcza katolickiego. O ile do prac z wcześniejszych epok jest to poniekąd dozwolone, to próba odniesienia teologii katolickiej do dzieł współczesnych nie spotyka się z przychylnością środowiska muzycznego[5]. Podejrzewa się koniunkturalizm autora bądź nadinterpretację utworu. Tym samym, mniej czy bardziej świadomie, neguje się najważniejszą wartość współczesnego twórcy – wolność. W jej awangardowym rozumieniu kompozytorowi wolno niemal wszystko, ale okazuje się niemożliwym, by odnosił się do katolickiej wiary. Interpretacja teologiczna bada, czy i jak dany twórca odnosił się do przestrzeni religijnej, zakładając przynajmniej hipotetycznie, że miał taką możliwość.

Zarysowuje się tym samym cel pracy, jakim jest wykazanie istnienia przesłania teologicznego w konkrecie dzieła muzycznego. Nie zatrzymując się na stwierdzeniu, że muzyka sakralna współdziała z teologią, należy zobaczyć, jakimi środkami i w jaki sposób przekazuje jej treści i co do niej wnosi – zgodnie z intuicją Benedykta XVI. Z tym nadrzędnym celem łączą się dwa pośrednie, które dotyczą obydwu dziedzin wchodzących w zakres rozważań. Po pierwsze wykazanie, że współczesna muzyka (również awangardowa) nie jest zamknięta na przesłanie wynikające z wiary katolickiej. Po drugie, że teologia także dziś może i stanowi inspirację dla artystów muzyków. Te cele związane są z koncepcją *Nowej Pieśni* kard. Ratzingera – niezmienny kerygmat ma rezonować w zmiennych środkach wyrazu (typowych dla danej epoki historycznej, nie rezygnując z ich kunsztowności). W ten sposób zachowując postulowaną przez nauczanie Soboru Watykańskiego II tezę o autonomii rzeczy doczesnych (KDK 36), można utrzymać otwarcie i istnienie obopólnych relacji. A popularna idea interdyscyplinarności badań naukowych[6], pozwala od strony metodologii nauk na symultaniczne przenikanie zakresów muzyki i teologii.

Tak oto praca zawiera dwie płaszczyzny. Dla klarownego przedstawienia badanego przedmiotu, zostaną wybrane dzieła teologiczne jednego teologa i dzieła muzyczne jednego kompozytora. Od strony muzycznej, zostaną poddane analizie wielkoobsadowe dzieła sakralne Henryka Mikołaja Góreckiego: II Symfonia „Kopernikowska”[7], III Symfonia „Pieśni żałosnych”[8] oraz „Beatus vir”[9]. Z uwagi na teologiczny charakter pracy, zachowując rygor analizy dzieła (uwzględniającej wszystkie elementy formotwórcze), przedstawione będą

[5] A. Thomas, *Górecki,* Kraków 1998, s. 141.

[6] M. Walczak, *Czy możliwa jest wiedza interdyscyplinarna?* [w:] *Zagadnienia naukoznawstwa* 1 (207), 2016, s.125

[7] Górecki H. M., *II Symfonia „Kopernikowska”* op.31, Kraków 1973.

[8] Górecki H. M., *III Symfonia „Pieśni żałosnych”* op. 36, Kraków 1985.

[9] Górecki H. M., *Beatus vir* op.38, Kraków 1982.

kompletne tabele analityczne. Na ich podstawie każdy teoretyk muzyki może poglądowo zaznajomić się z makroformą oraz mikroformą prezentowanych dzieł. W tekście pojawi się nawiązanie do szczególnie istotnych momentów dzieła muzycznego, które z uwagi na sakralny charakter winny korelować z teologicznymi punktami kulminacyjnymi. Dla metodologicznej przejrzystości pisanego tekstu, istotne określenia stricte muzyczne będą pisane innym rodzajem czcionki. Ponadto przykłady nutowe mają na celu zilustrowanie i muzyczne uargumentowanie przeprowadzanej interpretacji.

Wyróżnione w dziele muzycznym fragmenty, zostaną w dalszej kolejności poddane interpretacji teologicznej. Dla metodycznego porządku odniesieniem teologicznym będą teksty zaczerpnięte z siedmiu wybranych tomów „Opera Omnia" Josepha kard. Ratzingera/ Benedykta XVI: „Wprowadzenie do chrześcijaństwa"[10], „Jezus z Nazaretu"[11] – dwa tomy, „O nauczaniu Soboru Watykańskiego II"[12] – dwa tomy, „Zmartwychwstanie i życie wieczne"[13] oraz „Teologia liturgii"[14]. Zgromadzone tam tezy teologiczne w ujęciu J. Ratzingera posłużą za metodyczny aparat teologiczny, ukazujący znaczenie występujących w dziele sensów religijnych. Dobór tomów podyktowany został poruszaną w nich tematyką, korelującą z przesłaniem wybranych dzieł muzycznych i problematyką pracy.

W pierwszym rozdziale pojawi się wprowadzenie w problematykę, która obejmuje możliwość współdziałania teologii oraz muzyki. Przedstawione koncepcje teologiczne mają wskazać przestrzenie ukierunkowane na artystyczny język służący przekazowi wiary. Jednocześnie odwołanie do koncepcji z zakresu estetyki muzycznej, zwłaszcza w nurcie fenomenologii, ma na celu wskazanie tych rejonów, które wychodząc od struktury muzycznej, prowadzą do kategorii i struktur pozamuzycznych – również sakralnych. Nieodzownym jest także przybliżenie postaci Josepha kard. Ratzingera oraz Henryka Mikołaja Góreckiego. W przypadku J. Ratzingera zostanie wykazane jego postrzeganie muzyki z punktu widzenia teologii. Z kolei przy H. M. Góreckim zostanie zarysowany horyzont muzyki współczesnej i rys estetyczny kompozytora tworzącego rzeczone w pracy dzieła sakralne. Celem tych analiz jest uwydatnienie merytorycznych relacji jakie łączyły teologa z muzyką i kompozytora z religią katolicką.

[10] Ratzinger J., Opera Omnia. *Wprowadzenie do chrześcijaństwa,* T.IV, wydawnictwo KUL, Lublin 2017.

[11] Ratzinger J., Opera Omnia. *Jezus z Nazaretu,* T. VI/1-VI/2, Lublin 2015.

[12] Ratzinger J., Opera Omnia. *O nauczaniu II Soboru Watykańskiego,* T. VII/1-VII/2, Lublin 2016.

[13] Ratzinger J., Opera Omnia, *Zmartwychwstanie i życie wieczne*, T.X, Lublin 2014.

[14] Ratzinger J., Opera Omnia. *Teologia liturgii*, T.XI, Lublin 2012.

Drugi rozdział składa się z analizy i teologicznej interpretacji poszczególnych utworów sakralnych Henryka Mikołaja Góreckiego. Ich porządek wynika z chronologii powstania. Jako pierwsza opisana zostanie II Symfonia „Kopernikowska", w której kompozytor musiał zmierzyć się z niełatwym zadaniem. Było nim odwołanie do postaci Mikołaja Kopernika. Wybór tekstów słownych, zaczerpniętych z biblijnej „Księgi Psalmów", jak i dzieła „De revolutionibus orbium caelestum"[15] M. Kopernika oraz sposób prowadzenia narracji muzycznej wymaga dokładnego przyjrzenia i zinterpretowania. Podobnie ma się sprawa z III Symfonią „pieśni żałosnych", która przez swoją popularność doczekała się wielu, nierzadko błędnych, interpretacji. Analiza tekstów słownych, geneza powstania i sposób cytowania przez kompozytora to część przygotowania do interpretacji. Badanie tkanki muzycznej i jej mistrzowskiego opracowania stanowi komplementarne tworzywo dla interpretacji teologicznej. Trzyczęściowe dzieło zawiera w sobie wiele odniesień zarówno do Maryi jak i Chrystusa. Z kolei, „Beatus vir", to utwór napisany na zamówienie Karola kard. Wojtyły. Zgoda na napisanie dzieła stała się dla kompozytora przyczyną wielu zawodowych trudności, które w efekcie doprowadziły do rezygnacji z funkcji rektora w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach. Ważki temat biskupa zabitego przez świeckiego władcę, będący kanwą dzieła – w czasach komunizmu nie mógł umknąć uwagi służb bezpieczeństwa. Jakkolwiek „Beatus vir" stanowi znakomity przykład kunsztu i teologicznej intuicji Góreckiego. Teksty wybranych psalmów i muzyczna adaptacja zdają się być nie przypadkowe dla teologicznego znaczenia.

Ostatni rozdział zawiera trzy główne wektory koncepcji *Nowej Pieśni* Josepha Ratzingera. Tradycja i odniesienie do tego, co historycznie usankcjonowane, wymaga wnikliwej analizy teologicznej. Nie tylko dlatego, że rola Tradycji jest obok Pisma Świętego tak istotna dla teologii. Także dlatego, że sprawa tradycyjnych odniesień (także muzycznej) była podjęta w czasach twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego. Część awangardy się od tradycji odcinała, a część ją asymilowała. Przejęcie, odrzucenie czy przeakcentowanie tradycyjnych form to przedmiot refleksji teologicznej kard. Ratzingera. Na jej podstawie przeanalizowana będzie postawa H.M. Góreckiego. Podobnie rzecz ma się z rozumieniem tego, co nowe, zarówno w teologii, jak i w muzyce. Tak ważna dla kardynała kwestia nauczania i recepcji Soboru Watykańskiego II, daje solidne podstawy dla rozważenia, skądinąd różnie ocenianej nowości i współczesności w teologii i liturgicznym życiu Kościoła – a co za tym idzie – w muzyce kościelnej i liturgicznej. Awangarda muzyczna przyniosła wiele nowych

[15] M. Kopernik, *O obrotach ciał niebieskich*, Warszawa 2009.

rozwiązań kompozytorskich, których mnogie zastosowanie znajdujemy w warsztacie Henryka Mikołaja Góreckiego. Odniesienie muzyczne i estetyczne do sprawy awangardy, wymaga dookreślenia teologicznego, bowiem to teologia (bądź jej brak) stanowi fundament dla estetyki określonego okresu dziejów – także muzycznych. W efekcie rozważona będzie możliwość i natura sacrum pojętego wprost teologicznie i w powiązaniu z muzycznym dziełem sakralnym. Dopiero w tym momencie będzie można udowodnić tezę, że wielka muzyka sakralna posiada rangę teologiczną.

I tu należy zapytać o recepcję dorobku teologicznego Josepha kardynała Ratzingera oraz muzyczną Henryka Mikołaja Góreckiego. A konkretnie, czy wobec powyższej linii rozumowania nie przeprowadzono już podobnych analiz. W przypadku kwestii teologii muzyki w ujęciu Ratzingera pojawiła się spora ilość prac, artykułów oraz opracowań. Jednakże wszystkie dowodzą, w jaki sposób muzyka posiada teologiczne uzasadnienie przedstawione przez kardynała. Trudno spotkać jednak pracę, która poza udowodnieniem teologicznej prawomocności muzyki, wskazałaby na konkretne miejsca w muzyce, które mogą być nośne teologicznie. Zdaje się, że celem teologii muzyki kardynała Ratzingera nie jest tylko obrona muzyki jako takiej, to przecież nie jest zadaniem teologii. Kardynał wskazywał na muzykę, która jeśli wyrasta z właściwych założeń, to może stać się miejscem przepowiadania wiary. I właśnie ta kwestia jest fundamentalna dla znaczenia teologicznego muzyki – może ona (sztuka muzyczna) zawierać i wyrastać z doktryny wiary i do niej prowadzić:

> *Muzyka kościelna musi więc ciągle na nowo szukać własnej drogi, walcząc na dwóch frontach. Z jednej strony, na przekór purytańskiej pysze, musi uzasadniać konieczne wcielanie się ducha w dzieło muzyczne; z drugiej strony, w spotkaniu z codziennością ma kierować ducha i kosmos ku boskiej rzeczywistości*[16].

A zatem w myśli Ratzingera wykazanie teologicznych podstaw muzyki jest jedynie połową drogi. Dotychczasowe publikacje broniły tego etapu teologii muzyki. Tym bardziej nośne stają się słowa Benedykta XVI o randze teologicznej muzyki sakralnej[17]. Stąd też niniejsza praca wykazuje zarówno pierwszy etap teologii muzyki, ale na nim nie poprzestaje. Próbuje pokazać w jaki sposób muzyka jest miejscem teologicznego przepowiadania wiary, poprzez analizę dzieła muzycznego. W tym miejscu metoda posiada cechy interdyscyplinarne, które zapisane są już w samym terminie muzyka sakralna czy kościelna.

[16] Joseph Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii*, T.X, s. 548.

[17] Zob. Benedykt XVI, *Wykład wygłoszony z okazji przyjęcia doktoratu honoris causa*, [w:] red. J. Bramorski, *dz. cyt.*, s.13.

Podobnie sprawa wygląda w przypadku twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego, którego utwory sakralne wiązane są z religijnością. Nie brakuje artykułów i rozpraw, które wskazują na religijne tło jego twórczości. Jednak i w tym przypadku wykonuje się połowę drogi, bądź nie zawsze trafnie pokonuje także dalszy etap (jakim jest wejście w świat religii). Interdyscyplinarność zakłada poszanowanie dla przedmiotu i metody każdej z dyscyplin wchodzących w zespół dziedzin badających dany fenomen[18]. A zatem chcąc rzeczywiście zrozumieć przesłanie dzieła sakralnego poza dziedziną teorii muzyki pojawia się tak czy inaczej rozumiana teologia – warstwa sakralna. Patrząc z punktu widzenia interdyscyplinarności uprawomocniona interpretacja takiego dzieła zakłada nie tylko metodologię teorii muzyki, ale także teologii. I w tym wypadku praca bazując na analizie dzieła muzycznego interpretuje teologicznie zaistniałe w nim sensy muzyczne. Nie odnosi się do wcześniejszych interpretacji, ich zasadności i merytoryki, celem jest skoncentrowanie na warstwie teologicznej dzieła muzycznego. Może pojawić się pytanie, czy wymagana wiedza teologiczna od teoretyka miałaby także pojawić się u kompozytora. To jeden z kolejnych celów pracy, próba wykazania, czy teologiczna interpretacja dzieła muzycznego może wskazać na kunszt bądź braki teologiczne kompozytora decydującego się na napisanie dzieła z zakresu teologii – muzyki sakralnej. Od strony muzyki pomocną jest wspomniana idea Mieczysława Tomaszewskiego, który chciał z możliwie wielu naukowych i artystycznych perspektyw zbadać wielkie dzieła muzyki. W przypadku dzieł sakralnych Góreckiego wyraził się następująco:

> *A myślę, że mimo zaistnienia książek poświęconych muzyce Góreckiego, pisanych przez Adriana Thomasa i Bogdana Pocieja, i mimo tekstów Teresy Maleckiej, która sporo zajmowała się problemem sacrum w muzyce i sacrum w twórczości autora „Beatus vir" - wciąż jeszcze mało się wie o tym, na czym to nacechowanie sakralnością czy duchowością u Góreckiego polega. Jest to temat wciąż jeszcze dla badaczy otwarty*[19].

A zatem czy muzyka sakralna domaga się otwarcia na treść teologiczną, a teologia może wyrażać się w muzyce? To punkt wyjścia w pracy, który może zaowocować interdyscyplinarnym studium muzyki sakralnej – studium zakładającym metodę i przedmiot teologii oraz muzyki.

[18] W. Østreng, *Science without boundries*, Lanham 2010, s.19. 23.

[19] B. Bolesławska-Lewandowska, dz.cyt,, s. 126.

Rozdział I.

Nowa Pieśń – nowego człowieka

I.1. Teologia a muzyka

Współcześnie bardzo rozchwytywaną w świecie nauki jest idea interdyscyplinarności. Łączy się metody badawcze różnych dziedzin, by jak najdokładniej zbadać dany problem. Dla przykładu ks. prof. Michał Heller łączy wątki teologiczne z fizyką - tak wydawałoby się odległą od teologii dziedziną. Jeżeli nauki ścisłe znajdują pomost z teologią, to ileż bardziej są do tego zdolne dziedziny humanistyczne. Od wieków funkcjonuje termin muzyka kościelna, który doskonale ilustruje o czym jest mowa. W dobie postmodernizmu i marksizmu kulturowego teologia nie zawsze cieszy się statusem naukowości. Stąd trzeba przyjrzeć się uważnie jej przedmiotowi, definicji i metodom poznawczym, by przekonać się, że z powodzeniem spełnia ona kryteria naukowości. Co więcej, przyjęcie jej stanowiska, pozwala na wprowadzenie kolejnego aspektu poznawczego dla badanego zjawiska. Analiza teologicznej metody pozytywnej otwiera znaczące możliwości dla dialogu teologii ze sztuką muzyczną. Zarówno teologia jak i muzyka posiadają jedno wspólne pojęcie – *sacrum.* To ono pozwala muzyce „wejść w dialog" z teologią. Wielowiekowa twórczość muzyczna uzmysławia intencję wielu kompozytorów, by temat ich pracy dotyczył osób, rzeczy i spraw świętych. Należy zatem przyjrzeć się możliwości otwierania przez muzykę drzwi do Transcendencji – wyróżnić z pomocą fenomenologii warstwy dzieła sakralnego. Warto dostrzec próby współczesnej teorii muzyki poszukiwania szerszych kontekstów muzyki. Owocny dialog i współpraca wymaga dobrej woli i otwarcia dwóch stron, czy i tak jest w przypadku teologii oraz muzyki?

W celu adekwatnego zarysowania współegzystowania w muzycznym dziele sakralnym teologii z muzyką, należy określić i doprecyzować te dwie dziedziny. Jako pierwsza zostanie omówiona teologia, jej przedmiot, droga dowodzenia tez, a także możliwość otwarcia na muzykę. W dalszej części omówiona zostanie muzyka, ale przede wszystkim w aspekcie jej możliwego otwarcia na to co sakralne – teologiczne. Czym jest zatem pierwsza z wymienionych dziedzin? Teologia bazuje na objawieniu, które zostaje przyjęte przez wiarę i w kerygmacie głoszone innym ludziom. Język należy do podstawowych środków przekazu kerygmatu. W dalszej części pracy zostanie wskazane, czy i w jaki sposób kerygmat, język religijny, może przyjmować niewerbalne środki wyrazu. Proces komunikacji łączy

się z tematyką epistemologii, to właśnie tutaj wyłania się teologia sensu stricto jako przekaz poddany prawom naukowości.

> *Nauka jest zinternalizowanym systemem wartości wspólnym dla wszystkich dyscyplin i dziedzin nauki, podejściem różniącym się od innych sposobów poszukiwania wiedzy, metodologią i kultywowaniem różnorodności, mającym na celu uzyskanie weryfikowalnej i wiarygodnej wiedzy w granicach ludzkiego umysłu i intelektu. Ta kombinacja elementów daje pewien rodzaj wiedzy: wiedzę naukową*[20].

W przypadku teologii rozumianej jako nauka, dla wielu ludzi, budzi wątpliwość jej związek z wiarą. Jak zauważył Michał Heller, w teologii element wiary stanowi jej fundament, w tym sensie, że dany aksjomat przyjmuje się na mocy autorytetu (Biblia, Tradycja), a nie na mocy samej ewidencji. Metoda i weryfikowalna wiedza teologii, w sensie naukowym, dotyczy dowodzenia na podstawie przyjętych metod, zwłaszcza egzegezy biblijnej oraz historycznej, a także innych metod nauk humanistycznych przystosowanych do teologicznych celów. Przeprowadzane analizy tekstów czy badania historyczne, służące uzasadnieniu danego stwierdzenia, hipotezy, nie zmieniają faktu, że w wypadku potwierdzenia hipotezy wchodzi ona w skład depozytu wiary[21]. Jeżeli zaś depozytu wiedzy to o tyle, o ile droga dowodzenia była zachowana zgodnie z metodą naukową. I tę właśnie drogę rozumie się jako teologię.

Czesław Bartnik zauważał, że „osobowość teologiczna" to człowiek, który przyjmuje objawienie i poddaje je syntezie oraz interpretacji. Kiedy zaczyna tworzyć swój przekaz, wtedy uwydatnia się rozumowy charakter tego procesu. Ten z kolei, stanowi o statusie naukowym teologii, który nie różni się od innych dziedzin naukowych, odwołujących się do warstwy intelektualno-racjonalnej osoby ludzkiej[22]. Ujął to kard. Ratzinger, mówiąc o głównym zadaniu teologii:

> *(...) ma na celu powiązanie poszczególnych myśli w jedną całość logicznej struktury myślenia odpowiadającej konkretnej sytuacji umysłowej danego czasu; przepowiadanie ma uwzględniać logikę ludzkiej egzystencji i w ten sposób kierować człowieka ku wierze i w niej prowadzić*[23].

[20] W. Østreng, *Science without boundries*, Lanham 2010, s. 12.

[21] Zob. M. Heller, *Wstęp do teologii nauki*, [w:] red. J. Mączka, P. Urbańczyk, *Teologia nauki*, Kraków 2015, s. 15.

[22] Zob. Cz. Bartnik, *Metodologia teologiczna*, Lublin 1998, s. 28.

[23] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu*. *T.VI/2*, Lublin 2015, s. 606.

Michał Heller dostrzegał prawidłowość, że skoro teologia jest racjonalną refleksją nad prawdami objawionymi, to potrzebuje zaczerpnięcia standardów myślowych od szeroko rozumianych nauk. Te ostatnie dają również teologii właściwy kontekst dla interpretacji prawd religijnych[24]. Teologiczny sens pojęcia Prawdy w całej pełni uwidacznia się dopiero wtedy, gdy weźmie pod uwagę fakt, że nauka bada Wszechświat, który został stworzony przez Boga[25].

Z uwagi na zakres pracy należy szczególnie rozpatrzyć racjonalność przejścia od danych pochodzących z autorytetu wiary do ich racjonalnego i estetycznego przekazu. Jedno z ujęć w tej materii prezentował Stanisław Wszołek, który zwracał uwagę na hipotezę, która będąc przypuszczeniem, odgrywa istotną rolę zarówno w wierze, jak i w nauce.

> *Kiedy naukowiec dochodzi do postawienia hipotezy wyjaśniającej badane zagadnienie, traktuje ją jakby była konkluzją, chociaż świadomy swej pracy wie, że kiedyś jego hipoteza zostanie zastąpiona nową i lepszą hipotezą. Istnieje więc pewne podobieństwo między naukowcem stawiającym hipotezę a człowiekiem wierzącym, który przyświadcza istnieniu Boga*[26]

Autor podkreślał jednocześnie, że hipoteza nie jest treścią wiary, ale wskazuje na jej poznawczy charakter. Ponadto hipoteza w wierze nie jest procedowana tak samo jak w nauce, tam bowiem hipotezę weryfikuje się na drodze naukowej, zgodnie z metodologią danej nauki, a w wierze jest swoistego rodzaju pewnością, jednak nie popartą dowodami. Oznacza to, że rozum posiada ważną rolę w kształtowaniu wiary, jest on wewnętrznym czynnikiem silnie wpływającym na kształt aktu wiary[27]. Nawiązując do teorii nauki C.S. Pierce'a autor perorował o dwóch schematach rozumowania różniących się kierunkiem inferencyjnym. Pierwszy schemat, dedukcyjny, przechodzi logicznie od A do B, uzależniając zaistnienie elementu B od istnienia elementu A. W drugim schemacie, abdukcyjnym, interferencja przebiega w przeciwnym kierunku – od B do A. W ten sposób element B zakłada istnienie elementu A. Wiara zatem jest hipotezą, że świat, w którym żyje człowiek, nie wyczerpuje całej rzeczywistości[28].

Stanisław Wszołek metodologicznie opisywał poznawczy wymiar wiary w odniesieniu do epistemicznych zdolności ludzkiego rozumu, który w ten sposób nie stoi w opozycji

[24] Por. M. Heller, *Nowa fizyka i nowa teologia*, s. 12-13.

[25] Zob. M. Heller, *Wstęp do teologii nauki*, [w:] *dz. cyt*., s. 16.

[26] S. Wszołek, *Racjonalność wiary*, Kraków 2016, s. 85.

[27] Tamże, s. 86-87.

[28] Tamże, s. 92-93, 95.

do wiary. Jako swoistą syntezę powyższych rozważań trzeba przywołać słowa Josepha Ratzingera:

> *A skoro tak, to w słowie credo zamyka się zasadniczy wybór naszej postawy wobec rzeczywistości jako takiej; nie oznacza ono stwierdzenia tego czy owego, ale oznacza zasadniczą postawę wobec bytu, wobec egzystencji, siebie samego i całej rzeczywistości; oznacza opowiedzenie się za tym, że to, czego nie można ujrzeć, co nie może w żaden sposób stanąć w polu widzenia człowieka, nie jest czymś nierzeczywistym, lecz odwrotnie, że to, czego nie można ujrzeć, jest właściwą rzeczywistością, która utrzymuje i umożliwia wszelką rzeczywistość*[29].

W pierwszej części cytatu kardynała dostrzegamy hipotezę opowiedzenia się w wierze za tym, co niewidzialne (abdukcja, B do A), a w dalszej części, wiara nadaje tej hipotezie tak istotną siłę, że właściwie to, co niewidzialne, warunkuje widzialną rzeczywistość (indukcja, A do B). Wszołek wskazując na racjonalność wiary, ukazuje potrzebę dostrzeżenia rozumności, domagającej się szerszego pojęcia. Stawianie hipotezy i dowodzenie hipotezy nie jest mniej czy bardziej racjonalne, wszystko bowiem należy do rozumnych władz człowieka[30]. Mało tego, treść roszczeń człowieka, śmiałych hipotez naukowych, pojęć i twierdzeń zawsze przewyższa aktualne możliwości dowodzenia naukowego[31].

> *Dramat ateistycznego humanizmu polega m.in. na tym, że w „imię człowieka" dławi najgłębsze pragnienia człowieka […] Tajemnica jest odkryciem rozumu, być może największym odkryciem, jakiego nie może dokonać: że istnieje To-Co-Całkowicie-Inne, niewspółmierne z nim samym. Tajemnica nie jest ograniczeniem rozumu, lecz jest znakiem jego otwarcia*[32].

Do przyjęcia hipotezy istnienia Boga nakłaniał Joseph Ratzinger, który wskazywał na postrzeganie rozumności, jakie posiadali starożytni Grecy. Obok *ratio*, które oznacza rozum ujmujący rzeczywistość doświadczalną, posiadali także definicję rozumu jako *intellectus*, który miał przenikać sens rzeczy. Zauważał, że oświeceniowe i współczesne zawężenie rozumu wyłącznie do *ratio* spycha moralność i wiarę na margines subiektywności czy irracjonalności. Stąd, aby móc ponownie znaleźć wspólne zasady dla ładu moralnego, Ratzinger postuluje:

> *rozum, który zrywa całkowicie z Bogiem i usiłuje Go ograniczyć do sfery czysto subiektywnej, traci orientację i otwiera drzwi siłom niszczącym. Jeśli okres oświecenia podjął poszukiwanie trwałych zasad*

[29] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*. T.IV, wydawnictwo KUL, Lublin 2017, s. 57.

[30] Tamże, s. 172-173.

[31] Tamże, s. 187.

[32] Tamże, s. 175.

moralnych etsi Deus non daretur (nawet gdyby Bóg nie istniał), to dzisiaj musimy wzywać naszych przyjaciół agnostyków, by się otworzyli na dziedzinę moralności si Deus daretur (gdyby Bóg istniał)[33].

Ostatnie zdanie ma być postulatem przyjęcia hipotezy istnienia Boga w celu właściwego ufundowania i działania systemu moralnego, bez którego, nie będzie pokoju, ani obiektywnej debaty. Kardynał mówił tu o hipotezie wiary nadającej sens działaniu struktury moralnej, ale ten model odnosi się również do struktury teologicznej, a w przypadku dzieła sakralnego, do struktury estetycznej. W wykładzie na Uniwersytecie w Ratyzbonie Benedykt XVI skonstatował:

W tym sensie teologia, nie tylko jako dyscyplina historyczna i humanistyczno-naukowa, ale jako teologia w ścisłym sensie, czyli jako poszukiwanie rozumowego uzasadnienia wiary, powinna mieć swoje miejsce na uniwersytecie i w rozległym dialogu nauk[34].

Hipoteza jest obecna w teologii już od starożytności i średniowiecza, gdzie nosiła nazwy *doxa, opinio, sentetia,* czy *consilium*. Czesław Bartnik wyliczał trzy znaczenia „hipotezy Boga" w nowożytnej teologii. W pierwszym znaczeniu działa ona jako czynnik podtrzymujący sens życia religijnego. W drugim zakłada, że prawda o Bogu nie jest kategoryczna, ale hipotetyczna i jako taka funkcjonuje w obiegu społecznym oraz kulturalnym. Trzecie znaczenie „hipotezy Boga" daje fundament dla etyki i norm moralnych. Hipoteza teologiczna odnosi się do kwestii niezbadanych i posiada formę implikacyjną (jeżeli a to b). Wśród sposobów powstania hipotezy autor wyliczał dedukcję, indukcję, redukcję, analogię, intuicję bądź przypadek. W tym miejscu pojawia się przestrzeń dla wspomnianej przez S. Wszołka abdukcji. Od strony epistemologicznej zweryfikowana hipoteza staje się zdaniem pewnym teologicznie. Na czym polega weryfikacja hipotezy teologicznej? Według Czesława Bartnika, polega ona na większym rozjaśnieniu prawd wiary, głębszym wyjaśnieniu danego problemu, rozwoju dogmatów, ulepszenia spójności systemu, czy analogii wiary. Według autora hipoteza teologiczna nie posiada statusu naukowej, lecz naukopodobnej. Zasadniczym celem hipotezy teologicznej jest interpretacja danych objawionych czy wyjaśnianie trudności teologicznych. Szczególnie istotnym zadaniem hipotezy, w kontekście niniejszej pracy, jest ułatwianie teologii dialogu z innymi dziedzinami nauki[35].

W tym miejscu należy rozwinąć myśl, że hipoteza teologiczna nie ma takiego samego statusu jak hipoteza naukowa. Tim Crane podejmował temat hipotezy, którą odnosił do religii

[33] J. Ratzinger, *Europa, jej podwaliny dzisiaj i jutro*, Kielce 2005, s.94.

[34] Benedykt XVI, *Poznanie prawdy*, Kraków 2017, s. 46.

[35] Zob. Cz. Bartnik, dz.cyt., s. 244.

i przeciwstawiał ją hipotezie naukowej. Bynajmniej nie po to, by stwierdzić z satysfakcją absurdalność tej pierwszej, ile raczej wskazać jej szczególną specyfikę i rodzaj orzekania o rzeczywistości. Twierdził on, że hipotezy naukowe próbują inaczej zrozumieć świat. Nie mogą one wybiegać poza dane doświadczenia, nie mogą być wyizolowane z całego kontekstu wiedzy, prowadzą do uogólnienia, a zwłaszcza do stawiania prognoz[36]. Nie rozwijając nadmiernie koncepcji autora, trzeba zwrócić uwagę na trzy istotne wnioski. Po pierwsze nauka stara się ograniczyć do minimum sytuacje niewyjaśnione, które można nazwać tajemnicą. Podczas, gdy religia nie stawia sobie za zadania ograniczania tajemnicy, a jej obecność warunkuje sens wielu twierdzeń[37]. Mówienie o tajemnicy nie oznacza od razu, że mamy do czynienia ze światem fikcji. Crane zauważał, że poza zdaniami naukowymi są także zdania, które nie mając takiego ciężaru gatunkowego jak naukowe, orzekają jednak o istnieniu. Jako przykład podał datę zakończenia drugiej wojny światowej, do której to nie potrzeba było żadnej osobnej nauki. Ludzkość nie potrzebowała nauki, aby stwierdzić koniec wojny[38]. Wobec tego przekonanie o istnieniu transcendencji jest w tym wypadku twierdzeniem nie tyle naukowym, co orzekającym o istnieniu. Idąc dalej oznacza to, że nie można w sposób naukowy udowodnić istnienia, bądź nieistnienia transcendencji. A z kolei jej istnienie nie stoi w sprzeczności z ludzką logiką. Wynikający z tego trzeci wniosek implikuje, że twierdzenia religijne odnoszą się do kategorii sensu[39].

> *Wiara nie jest pewnością, ale raczej czymś w rodzaju usilnych zmagań, mających na celu przeniknięcie namacalnej tajemnicy świata*[40].

Wnioskując, hipoteza religijna, a dalej teologiczna, odnosi się do poznawczych zdolności ludzkiego umysłu. Choć nie posiada ona statusu naukowego, ani nie jest treścią wiary, to jednak daje fundament sensu oraz nie kłóci się ze zdaniami uzyskanymi na drodze naukowej. W pracy, zajmującej się dziełami sakralnymi, przyjęcie hipotezy istnienia Boga jest kluczowe dla zrozumienia specyfiki i wyjątkowości tych dzieł. Przyjęcie hipotezy istnienia Boga w rozumieniu Bartnika przynajmniej na dwóch pierwszych poziomach oznacza, że podtrzymuje ona sens religijności człowieka (kompozytora, słuchacza itd.), a jej istnienie w wymiarze kulturowym, chyba najdobitniej reprezentuje sztuka sakralna, w tym muzyczne

[36] Zob. T. Crane, *Sens wiary*, Warszawa 2019, s. 54-55.

[37] Tamże, s. 56.

[38] Tamże, s. 51.

[39] Tamże., s. 50.

[40] Tamże, s. 58.

dzieła sakralne. Te ostatnie są widzialne, a także słyszalne, czyli poddane poznaniu zmysłowemu, jednak w swojej treści odnoszą do czegoś poza sobą, czegoś co istnieje (bo o tym mówią zdaniem Crane'a hipotezy religijne) przynajmniej hipotetycznie. Dzieło muzyczne, jak i inne artefakty poznania naukowego (także teologii) tej hipotezy nie udowodnią, ani też nie obalą. Wracając do myśli Josepfa Ratzingera, trzeba skonstatować, że tak jak rzeczywistość niewidzialna stanowi fundament dla tego, co widzialne, tak transcendencja daje podstawę dla teologii, dzieła sakralnego i innych nauk. W ten sposób pojawia się sens rzeczy widzialnych, a w przypadku dzieła sakralnego istnienie transcendencji pozwala na adekwatną interpretację treści muzycznej.

Przedmiotem teologii jest Bóg. Josepf Ratzinger twierdził, że zacieśnienie rozumu tylko do tego, co racjonalne, spowodowało zmarginalizowanie tematu Boga i doprowadziło teologię do historycyzmu oraz socjologizmu. Stąd podkreślał, że „teologia ma do czynienia z Bogiem", a jej metoda niesie w sobie drogę filozofii i podstawowe pytanie o źródło bytu. Przypominając świadectwo Pseudo-Dionizego, który mówił, że Pismo Święte jest teologią, bowiem ma za przedmiot Boga i jest Jego mową, wskazał na recepcję tej intuicji przez św. Bonawenturę. Sądził on, że w teologii ważny jest również czynnik ludzkiego autorstwa, *theologoi* udzielają jakby głosu Bogu w historii. Bartnik powiedział:

> *(...) trzeba pamiętać, że objawienie, nawet biblijne, tkwi nie w papierze, zdarzeniu, czy w rzeczach, lecz w owych ludziach, którym zostało dane*[41].

Stąd też, jak stwierdził Ratzinger, teologia jest wiedzą duchową, którą można studiować tylko z właściwą dla niej praktyką życia i przynagleniem do wiary[42].

Kim jest wspomniany przed chwilą *theologoi*? Opierając się na personalizmie w teologii, Bartnik wyróżniał trzy zakresy podmiotowe. Pierwszym jest zakres indywidualny, (teologia w najszerszym rozumieniu) oznaczający życie intelektualne poszczególnego chrześcijanina. Drugi to społeczny, określający teologię w jej właściwym kontekście, jako systematyzującą w naukowy sposób treści wspólnoty Kościoła. Trzeci zakres podmiotowy teologii jest uniwersalny, to znaczy przekraczający czas i miejsce, a więc należący do zakresu idei. Idąc dalej autor precyzował przedmiot teologii, jakim jest objawienie, wiara i kerygmat[43]. Ze względu na temat pracy szczególnie istotne jest podkreślenie wymiaru kerygmatycznego

[41] Cz. Bartnik, dz. cyt., s. 140.

[42] Zob. J. Ratzinger, *Czym jest teologia? Communio* 1991, nr 6, s. 215, 220-221.

[43] Zob. Cz. Bartnik, dz. cyt., s. 28.

teologii, a więc sposobu przekazu danych objawienia wyrażonych i zinterpretowanych w żywej wierze. Wyrazem kerygmatu może być także utwór muzyczny. Z kolei podmiotowe zakotwiczenie teologii pozwala na wyodrębnienie miejsca dla osoby kompozytora. Muzyk realizujący dzieło sakralne, zostaje włączony w uniwersalne prawdy teologiczne, partycypuje w społecznym wymiarze usystematyzowanej teologii, dając jej wyraz poprzez własną refleksję, syntezę, interpretację oraz twórczą aranżację. W tym sensie jest teologiem, ponieważ jak powie Bartnik, każdy może posiadać jakieś ujęcie teologiczne, o ile jest w tym zachowana jakaś metoda. Osobiste ujęcie prawd wiary, a z takim mamy bez wątpienia do czynienia w dziele sakralnym, wymaga treści intelektualnych. Można zatem powiedzieć, że teologia pozwala wypowiedzieć się kompozytorowi, bowiem on wiarę i jej prawdy, dobra oraz piękno interioryzuje i przekazuje na swój własny sposób. W efekcie Bartnik uważał, że teologia jest humanizacją i antropologizacją wiary. Człowiek wierzący poznający prawdy wiary, tworzy sferę percepcji Boga i nadaje sens swojej doczesnej rzeczywistości[44]. Człowiek stanowi przejście od wiary, przez teologię (rozumną percepcje prawd wiary) do kerygmatu.

Teologia posiada wiele metod badawczych. Celem niniejszej pracy nie jest opisanie, choćby pobieżne, wszystkich metod, ale dobór takich, które pozwolą najcelniej zinterpretować muzyczne dzieło sakralne. W tym celu z zakresu klasycznych metod w teologii zdaje się, że najlepiej odpowiada metoda pozytywna. Jej przedmiotem są konkretne przedmioty badawcze w postaci tekstów, zdarzeń, nauczania Kościoła, liturgii, tekstów kulturowych, czy sztuk religijnych. Pojmuje je ona jako znaki, z których odczytuje sensy objawione. A zatem znaki te są nośnikami sensów oraz treści objawionych[45]. Łatwo zauważyć, że w tym wypadku badanym przedmiotem będą dzieła z zakresu sztuki religijnej. Twórczość sakralna Henryka Mikołaja Góreckiego ma zatem stanowić znaki niosące sensy objawione.

Czesław Bartnik omawiając tę metodę, podawał jej źródłosłów, a także wskazywał na genezę danych w teologii. Tym co dane, *positum*, *positivum,* może pojawić się odgórnie, drogą „zstępującą" jako objawienie, które oznacza przekaz pozostawiony przez Osobowego Boga jako Stwórcy i Zbawiciela. Drugim sposobem pochodzenia danych w teologii jest droga „wstępująca". Oznacza ona wszelkie ludzkie poznanie, które stanowi podstawę dla odczytywania Boskiej mowy w kontekście danego języka, w jakim jest ono zredagowane[46]. Taki wyraz drogi oddolnej, która w ujęciu personalistycznym nazwana jest przez Bartnika

[44] Tamże, s. 96-97.

[45] Tamże, s.139.

[46] Tamże.

„czytnikiem społecznym" Objawienia, przybiera następujące formy. Pierwszą jest religia w ogóle (w tym Kościół) – fakt religijny, eklezjalny; drugą zjawisko żywej wiary – fakt wierzeniowy; trzecią moralność – fakt świadczeniowy; czwartą kult – fakt liturgiczny; piątą „refleks" religii w kulturze i społeczeństwie – fakt kulturowy. Metoda analityczna próbuje ująć wszystkie te sensy wobec Objawienia i wyprowadzić wnioski teoretyczno-praktyczne. Autor zauważa, że po Soborze Watykańskim II metoda pozytywna wiedzie prym w refleksji teologicznej[47]. W pracy twórczość Henryka Mikołaja Góreckiego potraktowana jest jako owo *positivum*, coś konkretnie danego, co zostanie zinterpretowane w relacji do doktryny katolickiej. Wyrazem tej ostatniej będzie dorobek teologiczny Josepha kard. Ratzingera. Należy przyjrzeć się dokładniej „oddolnej" drodze teologii. Dzieło muzyczne posiada język typowy dla muzyki, za pomocą którego kompozytor zapisuje swój komunikat, który chce przekazać słuchaczom na drodze piękna. W dziele sakralnym ten komunikat dotyczy rzeczywistości religijnych, a sam muzyk staje się poniekąd teologiem. Jednak zanim więcej o tym procesie, należy najpierw wskazać na teologiczne podstawy, pozwalające przyjąć „oddolną" drogę teologii. Josepf Ratzinger poza odwoływaniem się do analizowanej hipotezy istnienia Boga, którego istnienie ma nadać sens rzeczom stworzonym, wskazywał również na oddolne poszukiwanie istnienia Boga. Podkreślał aspekt ludzkiego rozumu, który odkrywa logiczność stworzonego świata. Taka struktura stworzonej rzeczywistości nie stoi w sprzeczności z teologiczną nauką o stworzeniu. Odwołanie się przez kardynała do koncepcji Logosu wskazuje na przenikanie tego, co duchowe i logiczne. Pisał kard. Ratzinger:

> *(...) naukowe poznanie świata, zakładające z jednej strony jego nieboskość, a z drugiej jego logiczną, dającą się wyjaśnić przez umysł strukturę, jak najbardziej odpowiada temu rozumieniu świata, które pojmuje świat jako stworzony (a więc sam w sobie nieboski) i pochodzący od Logosu – od przepełnionego Duchem Słowa Bożego – na mocy którego on sam ma strukturę logosową, duchową. Co więcej, można wręcz powiedzieć, że nauki przyrodnicze w swym pełnym wymiarze stały się możliwe dopiero na gruncie takiego zasadniczego nastawienia*[48].

Idąc dalej tym rozumowaniem, wolno powiedzieć, że wyrażona powyżej koncepcja teologiczna funduje poznanie naukowe, które choć nie jest zdolne do wykrycia przestrzeni duchowej, to jednak nie oznacza, że odkrycia naukowe nie muszą informować o duchowej rzeczywistości i pozostawać w jej oddziaływaniu. Michał Heller uważał, że doktryna przygodności świata i racjonalności Boga dała podstawę dla eksperymentu, który ma pozwolić

[47] Tamże, s. 140-141.

[48] J. Ratzinger, *Opera Omnia. O nauczaniu II Soboru Watykańskiego, T. VII/1*, Lublin 2016, s. 484.

na budowanie racjonalnych struktur w oparciu o rzeczywistość stworzoną. Fizyczne odkrycia mogą przyczynić się do analiz teologicznych, a dla przykładu podał reinterpretację niektórych tez teologicznych w spectrum teorii ewolucji[49]. Takie podejście metodologicznie znajduje się w obszarze teologicznej metody pozytywnej. Heller twierdził, że zachodzi sprzężenie zwrotne między twierdzeniami teologii a odkryciami nauki. Jako przykład podał on poszukiwania Funkensteina i przekonanie, że nowożytne wykreowanie pojęcia praw przyrody otworzyło wiele pytań natury teologicznej (w jaki sposób Bóg działa przez owe prawa)[50]. Z kolei nauka teologiczna dotycząca Eucharystii, miała według Hellera, za sprawą Remigiusza Rzymskiego wpływ na powstanie nowożytnego pojęcia masy. Wspomniany tomista utworzył, na potrzeby lepszego rozumienia transsubstancjacji, pojęcie *quantitas materiae* (cząstki materii)[51]. Sam Ratzinger odwoływał się do teorii nieoznaczoności Heisenberga, kiedy ilustrował zależność postrzegania rzeczywistości od konkretnego obserwatora, w kontekście postrzegania przez współczesnego człowieka Jezusa Chrystusa:

> *(...) w patrzenie jest zawsze zaangażowany sam patrzący. Heisenberg pokazał nam w relacji nieoznaczoności, że coś takiego w dziwny sposób istnieje nawet w fizyce; że nawet w eksperymencie fizycznym wyniki nigdy nie są wiernym odtworzeniem przedmiotu […] również nasze pytania mają wpływ na to, co usłyszymy o rzeczywistości*[52].

A zatem wsłuchanie się w rzeczywistość poprzedzone jest pytaniem, czy też postawioną hipotezą. Podane porównanie ma oznaczać, że teoria ma obowiązywać w odniesieniu do wymiaru fizycznego, a także duchowego – poznania świata i Boga. Logiczność (teoria Heisenberga) występująca na poziomie fizyki nie zostaje anulowana na poziomie wiary. W odniesieniu do tego, co duchowe w stworzonej rzeczywistości Heller uważał, że nauki otwarte są na wartości poznawcze, natomiast pozostają jeszcze wartości etyczne, pozostające poza metodą naukową. Heller twierdził jednak, że na podstawie katolickiej doktryny o stworzeniu świata jest oczywiste, że wartości etyczne jakby przenikają całą rzeczywistość:

> *Stworzony Wszechświat jest bowiem urzeczywistnieniem zamysłu Boga, a zamysł ten jest niewątpliwie przeniknięty wartościami, a nawet można powiedzieć – sam jest Jedną Wielką Wartością. Naszą próbą wysłowienia tej Wartości jest Platońska triada: Dobro, Prawda i Piękno. Są one Wielkimi Tematami filozofii, ale powinny być również przedmiotem pogłębionej refleksji teologicznej*[53].

---

[49] Zob. M. Heller, *Wstęp do teologii nauki*, [w:] dz. cyt., s. 18.20.

[50] Zob. M. Heller, *Sens życia i sens wszechświata*, Kraków 2014, s. 24.

[51] Tamże, s. 60.

[52] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu*. *T.VI/2*, Lublin 2015, s. 1005.

[53] Zob. M. Heller, *Wstęp do teologii nauki*, [w:] dz. cyt., s.18.

O „oddolnej" drodze badawczej teologii, explicite wspominał Joseph Ratzinger, kiedy omawiał strukturę Soboru Watykańskiego II w kontekście otwarcia Kościoła na świat. Jako podstawę teolog podawał chrystologiczny dogmat wcielenia, podkreślając, że Chrystus przyjmując ludzką naturę jako Bóg otworzył się na świat. Sensem tego otwarcia jest misja przeniknięcia świata Słowem Bożym. Stąd, według Ratzingera, rodzi się przynaglenie teologii do kerygmatu[54]. Ten kerygmat ma odbywać się przez analogiczne do Chrystusa otwarcie Kościoła na świat. Jednakże Ratzinger zaznaczał, że celem głoszonego kerygmatu jest Chrystus, a nie Kościół, który ma raczej prowadzić do Chrystusa. Zdaniem kardynała Sobór Watykański II otworzył się na świat w trzech kategoriach: nastąpiło otwarcie na źródła, na braci w wierze i pytania ludzkości. Co istotne, wcale nie ma to oznaczać zeświecczenia teologii, ale powrotu do jej holistycznego sensu[55]. Teologia

> *powinna nade wszystko usłyszeć samą rzeczywistość, «rzecz samą w sobie» i pozwolić się jej pouczyć*[56].

W przeciwnym razie teologia miałaby stać się tylko teologią lęku, małej wiary i uciekającą przed prawdą, a broniącą jedynie urzędowego nauczania. A zatem poprzez otwarcie teologii na świat, Kościół wypełnia misję głoszenia kerygmatu oraz jednocześnie, poprzez postawę słuchania, uwalnia się od pokusy władzy nad światem, która zagraża rzeczywistej misji Kościoła[57].

> *Dlatego autorytet Kościoła nie może zastąpić pojmowania rzeczy przez poszczególne obszary rzeczywistości, lecz jedynie go zaakceptować i traktować jako przesłankę […] i jedynie budując na nim, a nie przeciw niemu, realizować głoszenie Słowa jako swoje powołanie*[58].

Poza wymienionymi cechami teologia zamknięta na rzeczywistość i aktualne kwestie stałaby się anachronizmem:

> *(…) wiara źle pojmowała by siebie samą, gdyby chciała odrzucać nowe fakty; musi je raczej przyjmować jako założenia swoich wypowiedzi, jeśli nie chce zdegradować się do poziomu anachronizmu. I na tym polu mamy jeszcze wiele do zrobienia*[59].

Metoda pozytywna zajmuje się konkretnym przedmiotem badawczym, który w niniejszej pracy dotyczy dzieła sakralnego. Według wskazanych powyżej opinii jest

---

[54] J. Ratzinger, *Opera Omnia. O nauczaniu II Soboru Watykańskiego, T. VII/2*, Lublin 2016, s. 872-873. 878-879.

[55] Tamże, s. 878-879.

[56] Tamże, s. 877.

[57] Tamże, s. 888-889.

[58] Tamże, s. 888.

[59] J. Ratzinger, *Opera Omnia. O nauczaniu II Soboru Watykańskiego, T. VII/1*, dz. cyt., s. 444.

to droga oddolna teologii, która w danym przedmiocie badawczym dopatruje się jednego ze źródeł danych dla wiedzy teologicznej. Kardynał Ratzinger zauważył, że teologia na tej drodze ma jeszcze wiele do zrobienia. Staje się to szczególnie istotne dla spotkania muzyki sakralnej z awangardą muzyczną. Brak dialogu oznaczałby anachronizm i nieuprawnioną postawę zachowawczą, sprzeczną z dogmatem chrystologicznym i aktualnym, poprzedzonym tradycją, nauczaniem Kościoła. Kompozytor podejmując treść wiary i podając ją w muzycznym anturażu, zawierającym aktualne metody kompozycji, oddaje dla kultury artefakt „mówiący" o Bogu. Wytwór ten, zgodnie z teologiczną metodą pozytywną, może zawierać sensy objawione, które zestawiane są następnie z doktryną wiary. Przyjrzenie się dziełom Henryka Mikołaja Góreckiego i rozczytanie obecnych tam sensów objawionych w świetle doktryny wyrażonej w nauczaniu Josepha kard. Ratzingera to nie tylko wskazanie poruszonych prawd. Twórczość teologiczna Papieża jest pomocą dla oddania głębszego sensu muzyki. W tym sensie jest to teologiczna interpretacja dzieła muzycznego. Celem jest aplikacja metody pozytywnej wobec analizy dzieła muzycznego, jako czegoś, co może nieść sensy objawione. Zrozumienie danego sensu teologicznego ma prowadzić do tkanki dzieła muzycznego i przez tkankę dzieła do doktryny. Ukazanie tym samym współczesnej narracji muzycznej jako narzędzia kerygmatu wiary katolickiej. Odniesienia do fizyki miały wykazać, że skoro dziedzina nauk ścisłych może stanowić źródło dla teologii, to o ileż bardziej dyscyplina należąca do dziedzin humanistycznych, jaką jest muzyka, może nieść treść ważką dla teologii.

Wolno powiedzieć, że w teologii znajduje się koncepcja i metoda, która pozwala dopatrywać się w muzyce sensów objawionych. Należy przyjrzeć się teraz, czy od strony muzyki istnieje możliwość zawierania treści sakralnych. Sprawę otwartości sztuki na to, co sakralne, zgłębiał Władysław Stróżewski. Ukazując różnice etymologiczne między łacińskimi słowami *sanctus* i *sacrum*, autor rozróżniał desygnaty pojęć. Uważał on, że *sanctus* odnosi się do tego, kto uświęca lub komu coś jest poświęcone. Z kolei *sacrum* Stróżewski rozróżniał ze względu na rozumienie rzeczownikowe i przymiotnikowe:

> *Moment „sacrum" ujęty rzeczownikowo uświęca pewien przedmiot, który staje się sacrum przymiotnikowo, a więc staje się poświęcony czy uświęcony, ale wszystko to zależy bezpośrednio albo pośrednio od jakiegoś uzależnienia czy odniesienia do „sanctus"*[60].

Zaznaczał również, że etymologicznie *sacrum* oznacza to, co inne.

[60] W. Stróżewski, *Wokół piękna*, s.209.

W aspekcie ontologicznej obecności *sacrum* w dziele sztuki autor zauważał, że może ono się tam pojawiać za staraniem i intencją twórcy, ale może pojawić się także niezależnie od autora. Sam akt poświęcenia dzieła sztuki generuje *sacrum* jako fakt, a nie jako fenomen[61]. Analizując aspekt semiotyczny zagadnienia ukazywał możliwość zawierania *sacrum* w dziełach, które odwzorowują dane tematy sakralne: na sposób przestrzenny w sztukach plastycznych a czasowy w muzyce:

> *(...) w ten właśnie sposób – poprzez <<odbicie>> czy <<powtarzanie>> - wiedzie jedna z dróg przenoszenia „sacrum" zawartego początkowo w świętym wydarzeniu, a potem odnawianego niejako w czasie i przestrzeni. Dzieło sztuki nabiera tym samym jakby wartości rytuału*[62].

Innym sposobem otwarcia dzieło na przestrzeń sakralną jest partycypacja. Zachodzi ona w samym dziele, jako coś naddanego i radykalnie wskazującego na to, co inne. Stróżewski uważał, że twórca musi posiadać zdolność do ujęcia konstytutywnych cech danego zjawiska i wyrażenia ich przez kondensację jakości artystycznych[63]. Wywołanie fenomenu *sacrum* może dokonywać się przez intensyfikację, bądź kontrastowanie. Stróżewski wyróżniał swoistego rodzaju zależności tego, co symbolizowane a symbolizujące w dziele sztuki. Po pierwsze bez dzieła to co symbolizowane nie byłoby dostępne. Po drugie, środek nie służy do wyobrażenia, ale do podania obiektu myślenia, kontemplowania. Po trzecie, pomimo dzieła, symbolizowana rzeczywistość pozostaje nieuchwytna[64]. Co istotne autor przeciwstawiał partycypację oraz odwzorowanie, ponieważ ta ostatnia wymaga zrozumienia idei, ujętych następnie w dziele. To jest szczególnie istotne dla analizowanego tu problemu. Autor stwierdzał, że dzieło staje się nośnikiem idei, którą chce przekazać twórca. Kompozytor podejmując jakąś ideę pochodzącą z zakresu wiary, a więc jakiegoś elementu z całości systemu (teologicznego), koncentruje w kompozycji najważniejsze jej idiomy. Dla przykładu Henryk Mikołaj Górecki dla swojego utworu „Miserere" op.44 na chór mieszany wykorzystał słowa z psalmu pokutnego[65] (Ps 106,47) oraz sekwencję z Mszału Rzymskiego umieszczoną w trzeciej aklamacji Baranku Boży, proszącej o zmiłowanie Boga. Nadany tytuł *Miserere* odwołuje do idei miłosierdzia, które w utworze oznacza uporczywe i wielokrotne wołanie Boga w chorałowym opracowaniu. Przy czym, eksklamacja *miserere* podana jest w tak innym

[61] Tamże, s. 212.214.

[62] Tamże, s. 216.

[63] Tamże, s. 217-218.

[64] Tamże, s. 219-220.

[65] Zob. *Księga Psalmów. Wstęp, przekład z oryginału, komentarz, ekskursy*, red. S. Łach, L. Stachowiak, Poznań 1990, s. 458.

od całości utworu muzycznym tworzywie formalnym, że natychmiast wprowadza moment inności, transcendencji, która jest jednocześnie bardzo łagodna w wyrazie. Czy można zrozumieć taki utwór bez wyjaśnienia, czym jest miłosierdzie w systemie teologicznym? Stróżewski pisał:

> *Zrozumienie dzieła sztuki dokonuje się tedy w strukturze, która je przekracza*[66].

Teologiczna interpretacja bazując na strukturze dzieła muzycznego, rozpatruje obecne w nim sensy teologiczne, które w myśl pozytywnej metody teologicznej, mają stanowić sensy objawione.

Z kolei aspekt aksjologiczny ujawnia, że wartości artystyczne dają środki umożliwiające pojawienie się z w dziele *sacrum*. Nadbudowane na wartościach artystycznych wartości estetyczne wyznaczają jakości służące obecności *sacrum*. Wartości niższe służą pojawieniu się wyższych. Roman Ingarden, którego koncepcje rozwijał Władysław Stróżewski, pisał:

> *(...) wartości artystyczne są wyraźnie służebne [...] wobec wartości estetycznych, są ukształtowane w pewien sposób tak, by ich obecność w dziele sztuki pociągała za sobą ukonstytuowanie się w dziele sztuki (w przedmiocie estetycznym) jakości estetycznie wartościowych*[67].

Stróżewski dodał kolejną warstwę budującą się na wartościach artystycznych i estetycznych, jaką jest *sacrum*. Przerost wyróżnionych wartości nie pozwala zaistnieć *sacrum*, bowiem zbyt mocno absorbuje uwagę odbiorcy. Z kolei ich niedobór tworzy kicz, czyli brak wartości niezbędnych dla pojawienia się *sacrum*. Jednakże to ostatnie nie utożsamia się ani z wartościami artystycznymi, ani estetycznymi, przerasta je tworząc, jak proponował to nazywać Stróżewski, konkretyzację numinotyczną[68]. Przywołując ostatnią część „Miserere" op. 44 H.M. Góreckiego, możemy powiedzieć, że w całości dzieła posiada ona tak silny ładunek estetyczny, zbudowany na artyzmie muzycznym, że w słuchaczu budzi doświadczenie konkretyzacji numinotycznej, fenomenu *sacrum*. Precyzował Władysław Stróżewski:

> *Najważniejsze jest to, że ów charakter nieprzeniknionej tajemniczości przenosi nas do istoty tajemniczości w ogóle, do jej idei, przekraczającej wyjściowe dzieło sztuki, ale uobecnionej w nim i przez nie*[69].

---

[66] Tamże, s. 221.

[67] R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t.III, Warszawa 1970, s. 286.

[68] Tamże, s. 222.226.

[69] Tamże, s. 227.

Po raz kolejny widać opowiedzenie się filozofa za przenikaniem dzieła i idei, która nadaje mu wyraz, a na którą z kolei dzieło wskazuje i uobecnia. Zwracając uwagę na konkretyzację numinotyczną, warto spojrzeć na nią w kontekście nie tylko filozofii, ale także teologii. Pomocną zdaje się być intuicja Tadeusza Dzidka, który przywołał m.in. Kandyńskiego i jego zdanie, że sztuka pozwala przejść od świata materialnego do duchowego oraz K. Rahnera, że sztuka jest religijna wtedy, kiedy pozwala na doświadczenie transcendentne. Co istotne, niekoniecznie motywem do tego rodzaju doświadczenia musi być temat wprost religijny[70]. Zatem konkretyzacja numinotyczna pozwala na doświadczenie transcendencji. Pisał T. Dzidek:

> *Sztuka i wiara wyprowadzają nas z naszego świata i prowadzą w nieznane, nowe przeżycia. Sztuka religijna wyprowadza ku transcendencji – nieskończoności, która jest tajemnicą. Wiara prowadzi za pośrednictwem Jezusa i Kościoła do Boga całkowicie innego*[71].

Powracając do myśli Stróżewskiego, konkretyzacja numinotyczna może zachodzić poprzez przeżycie rozumienia, w stosunku do semantycznego poziomu dzieła bądź przez doświadczenie wartościujące (aksjologiczne), potrafiące dostrzec ujawniające się wartości w dziele jak i konkretyzacji. Autor zastrzegał, że w ten sposób odbiorca może „wspiąć się" do poziomu *sacrum*, ale nie będzie to poziom *sanctus*, które musi zakładać rzeczywistość metafizyczną. Czy dzieło może osiągnąć *sanctus*? Odpowiadając najkrócej za Stróżewskim, wskazującym na ikonę, należy udzielić odpowiedzi pozytywnej. Nie objawia ona bowiem abstrakcyjnej treści, ale świętość Boga[72].

Założenie istnienia *sacrum* w dziele sztuki, a zwłaszcza muzycznym, domaga się większego przyjrzenia i specyfikacji tego ostatniego. Pozostając w kręgu fenomenologicznego ujęcia sztuki, nasuwa się postrzeganie dzieła muzycznego przez Nicolai Hartmanna. Uważał on, że dzieło podobnie jak przedmiot estetyczny jest dwuwarstwowe. Posiada warstwę zmysłowego planu przedniego, materialną, realną oraz warstwę niezmysłowego tła, duchową i irrealną[73]. W muzyce pierwszą warstwą (realną) jest dźwięk i jego układ oraz następstwo nut. Z tak rozumianego dźwięku i tonów „rodzą" się wartości. Dźwięk bowiem ujęty ontologicznie jest realny, ale ujęty jako fenomen posiada

[70] Zob. T. Dzidek, *Funkcje sztuki w teologii*, Kraków 2013, s. 33-34.

[71] Tamże, s. 35.

[72] Tamże, s. 228-229.

[73] Zob. A. Mordka, *Ontologiczne podstawy estetyki*, Rzeszów 2008, s. 128.

już nacechowanie artystyczne i estetyczne[74]. Zgodnie z twierdzeniem Władysława Stróżewskiego, na tym fenomenie dźwięku, będzie mogło budować się *sacrum*.

Jak zatem ujmował Hartmann warstwę irrealną, duchową? Dzieli się ona na kolejne trzy. Odnośnie do dzieła muzycznego uważał, że posiada ona poziom obiektywny, wynikający z wpływu muzyki na ludzkie emocje. Analizujący kwestię przedmiotu estetycznego w myśli Hartmanna, Artur Mordka pisał:

> *(...) bez wątpienia dynamika dzieła, jego rytm, zmiany barwy <współgrają> z ludzkim życiem psychicznym, jednakże stanowią elementy samego dzieła*[75].

Obiektywny charakter dźwięków (wynikających z podziału liczbowego) tworzy w następstwie subiektywny odbiór, poprzez obecne w tonach jakości emocjonalne. Z tego też wynika druga warstwa, jaką jest subiektywne postrzeganie dzieła. Z kolei trzecia warstwa, która w wielkich dziełach szczególnie porusza człowieka, to warstwa metafizyki. Ona przerasta dotychczasowe poziomy. Co istotne:

> *Prawdziwa wielkość dzieła polega nie tyle na jednostronnej subiektywizacji czy formalizacji, lecz na artystycznie sprawnym związku tego, co formalne, emocjonalne i metafizyczne*[76].

Reasumując, Hartmann wskazywał na warstwę duchową, której najwyższym stanem jest metafizyka (mówiąc o tym poziomie w odniesieniu do rzeźby, stwierdził, że chodzi o najwyższe idee, także boskość)[77]. Po lekturze Stróżewskiego można nazywać tę warstwę nie tylko słowem metafizyczna, ale także sakralna.

Szczególnie ważne są zależności, jakie zachodzą pomiędzy warstwą materialną a duchową, jest ich osiem. Wyróżnione przez autora koneksje dotyczą różnych dziedzin sztuki, lecz na potrzeby niniejszej pracy, zostaną przedstawione wyłącznie te, które odnoszą się do dzieła muzycznego. Podstawą bytową dla wszystkich sensów duchowych (irrealnych) jest warstwa materialna; owa podstawa sensów duchowych zawiera się w dziele muzycznym; warstwy duchowe są zależne od warstwy materialnej, a ta zależność jest jednostronna; jednostronna zależność jest natury egzystencjalnej, a nie metafizycznej – ta relacja dotyczy porządku dzieła muzycznego, a nie świata; funkcja fundowania warstw duchowych ma charakter przechodni zarówno co do warstwy materialnej, jak i duchowej – innymi słowy,

[74] Tamże, s. 131-132.

[75] Tamże, s. 135.

[76] Tamże, s. 136.

[77] Tamże, s. 133.

podstawa dla kolejnych warstw wcale nie musi oznaczać tylko tego, co materialne, mogą nią być także warstwy duchowe; wskazana zależność nie oznacza braku samodzielności każdej z warstw; samodzielność dokonuje się zarówno w wymiarze treściowym, jak i egzystencjalnym[78]. Przenieśmy te zależności na konkret przywołanego już dzieła H. M. Góreckiego, „Miserere" op. 44. Podstawą bytową dla wszystkich warstw duchowych jest warstwa materialna, która zawiera się w „Miserere" op.44. Warstwy duchowe (obiektywna, subiektywna i metafizyczna/sakralna) są jednostronnie zależne od utworu „Miserere" op.44, w ten sposób, że dzieło na drodze przechodzenia podstawy bytowej przez kolejne warstwy roztacza przed słuchaczem rzeczywistość istniejącego niezależnie od utworu „Miserere" op.44 Miłosierdzia Bożego, które posiada swoją niezależną od „Miserere" op.44 treść oraz istnienie. Ten kierunek przechodzenia od tego, co materialne, do tego, co coraz bardziej subtelne przybiera drogę transcendowania – przechodzenia do tego, co duchowe. Owo przejście w określonym kierunku metafizyki dokonuje się przez podstawową warstwę materialną, jaką w tym przypadku jest „Miserere" op.44. Inna forma utworu lub jego brak uniemożliwiłby dotarcie do tego aspektu rzeczywistości, na drodze dzieła muzycznego.

Krzysztof Lipka precyzował konstytuanty materialnej podstawy dzieła muzycznego. Zalicza się do nich pięć rodzajów treści. Treści literackie, które oznaczają tytuł dzieła, jego program czy użyty tekst; treści emocjonalne, obecne we wszystkich fazach życia dzieła, od tworzenia, przez wykonanie aż po odbiór przez słuchaczy; historyczne, czyli determinanty dzieła wynikające z czasu, kiedy powstało; treści funkcjonalne; treści warsztatopochodne, czyli warsztat muzyczny kompozytora[79]. Jak się mają te treści do warstwy duchowej? Pisał Lipka:

> *(...) w przeciwieństwie do wyszczególnionych cech treści w liczbie mnogiej, treść w liczbie pojedynczej, czyli najgłębsza duchowa zawartość dzieła, jest z kompozycją nierozdzielna. Nie można się z nią zapoznać przed wysłuchaniem ani po wysłuchaniu dzieła, nie można jej świadomie zaprojektować, ani abstrahować od jej obecności w dziele podczas obcowania z nim*[80].

Autor podkreślał, że wszystko, co nie jest formą muzyczną, ani dźwiękami nie może być adekwatnie przebadane przez analizę muzyczną. Badanie treści muzycznej jest spekulacją, którą należy podejmować i „poszukiwać najrozsądniejszych dróg"[81]. Poprzez intuicyjne przechodzenie poprzez kolejne warstwy zewnętrzne można dotrzeć do warstwy wewnętrznej.

[78] Tamże, s. 154.

[79] Zob. K. Lipka, *Utopia urzeczywistniona. Metafizyczne podłoże treści dzieła muzycznego*, Warszawa 2009, s. 263-264.

[80] Tamże, s. 265.

[81] Tamże, s. 237-238.

O ile pierwsza podlega analizie stricte muzycznej, to wewnętrzna już nie[82]. Rozumienie warstw wyższych zostaje osadzone na warstwach niższych. Interpretując Nicolai Hartmanna, Lipka podkreślał możliwość dotarcia do treści najwyższych poprzez dzieło muzyczne, które esencję treści czerpie z świata duchowego, które intuicyjnie na te treści naprowadza i umożliwia dotarcie do nich[83]. Nazywał tą esencję świętością, a muzykę uważał za najbardziej podatną na spirytualizację formę sztuki[84]. Muzyka ma poprzez metafizyczne wzruszenie być bezpośrednim doświadczeniem metafizycznym[85]. Bardzo ostrożnie, ale w tym samym duchu wypowiadał się o zawieraniu treści pozamuzycznych Carl Dahlhaus:

> *(...) przedmuzyczne ujęcie treści zostaje zachowane w dziele muzycznym tylko w niewielkim stopniu, z drugiej strony równie trudno jest wyobrazić sobie opracowanie formalne pomysłu – na przykład konfiguracji idei tematycznych czy też projektu zarysu całości – bez interwencji wyobrażeń, które w swobodnym dyskursie ujmuje się w pojęciu treści*[86].

Pojawia się zatem coś na wzór koła hermeneutycznego. Przedmuzyczna treść (warstwa duchowa) zostaje symptomatycznie ujęta w postaci dzieła muzycznego (warstwy materialnej), by przez nią intuicyjnie przeprowadzać słuchacza do przedmuzycznej (duchowej) treści. Należy podkreślić, że Krzysztof Lipka wyraźnie sygnalizował niemożność analizy tego, co pozamuzyczne narzędziami analizy muzycznej, ale jednocześnie podkreślał, że warstwa ta jest w dziele obecna i muzyka do niej prowadzi. Postawienie zaś w nawias pierwiastka duchowego, miało doprowadzić do pustki w nowoczesnej sztuce[87]. Ponadto stwierdzał:

> *(...) być może treść o charakterze duchowej esencji w ogóle wymaga całkiem innego podejścia niż nasz dawno już usankcjonowany analityczny stosunek do dzieł sztuki*[88].

Stąd właśnie interpretacja teologiczna dzieła sztuki ma analizować materialną warstwę dzieła oraz zarysowywać teologiczną (pojęciową) warstwę duchową. Co ważne, celem analizy teologicznej nie jest doprecyzowanie „jedynie możliwego" ujęcia i rozumienia treści, ale oddanie jedynie najbardziej fundamentalnych treści teologicznych danego utworu muzycznego, pozwalających pogłębić metafizyczne wzruszenie. Konstatując, autor uważał,

---

[82] Tamże, s. 287.

[83] Tamże., s. 250-251.

[84] Tamże, s. 244.

[85] Tamże, s. 266.

[86] C. Dahlhaus, H.H. Eggebrecht, *Co to jest muzyka?*, Warszawa 1992, s. 134.

[87] Zob. K. Lipka, dz.cyt., s. 246.

[88] Tamże.

że dzieło ma wiele znaczeń, od estetycznych, przez artystyczne, użytkowe, etyczne i dopowiedzieć należy teologiczne. Niektóre mają wprost zakotwiczenie w dziele (instrumentacja, harmonika, motywika), inne z kolei częściowe w dziele, a częściowe w słuchaczu[89]. Stąd nie obojętne dla właściwego zrozumienia dzieła jest zwrócenie uwagi na ideę teologiczną jako przedmuzyczną inwencją danego utworu. Jest ona obecna w dziele zarówno przez elementy konstytuujące formę, jak i znaczenie teologiczne, które odnosi słuchacza do tego, co teologiczna prawda ujmuje. Kompozytor, jak mówił Stróżewski, asymiluje najbardziej charakterystyczne aspekty danej prawdy teologicznej i przybiera je w muzyczne środki wyrazu, które z kolei stają się nośnikiem przesłania (także teologicznego), a jednocześnie estetycznym środkiem samym w sobie. Gdyby tak nie było, należałoby uznać przypadkowość formy muzycznej, przypadkowość składników dzieła, przypadkowość tytułu i wybranego tekstu oraz totalną dowolność kompozytorską i interpretacyjną, co jest oczywistym absurdem. Owe rozumienie byłoby absurdalne wobec dzieła muzycznego i byłoby absurdalne w podejściu do tematyki *sacrum*, które dzieło porusza. Tymczasem kompozytor ma prawo do przekazu swoich intuicji i zapisana muzyka może być nośnikiem idei kompozytorskiej, także wtedy, kiedy dotyczy warstwy sakralnej[90]. Choć same przebiegi muzyczne nie są sakralne, to jednak na ich artyzmie i estetycznych wartościach może być obecne to, co sakralne.

Anna Brożek w książce „Piękno i prawda" poruszała aspekty epistemologiczne dzieła muzycznego. Wydaje się istotnym przybliżenie koncepcji poznania przez sztukę jako rodzaju poznania aksjologicznego. Zwłaszcza, że powyżej została ukazana otwartość muzyki na *sacrum* w perspektywie wartości. Rezultaty poznania przez sztukę należą do wartości etycznych, estetycznych i metafizycznych[91]. Przede wszystkim muzyka wywiera wpływa na sferę ludzkich emocji. Literatura dla swojego przekazu posługuje się opisem bądź metaforą, natomiast muzyka (która przez tekst czy program może przejmować cechy literatury) posługuje się imitacją przeżyć wywołaną przez określony przebieg muzyczny i jego jakość. Te ostatnie nie są łatwe do opisu werbalnego, jednakże powodują podobne reakcje u wszystkich ludzi, nawet różnych kultur[92]. Intuicja aksjologiczna, bazująca na emocjach, proponowana przez autorkę, działa analogicznie jak percepcja. O ile percepcja mówi o jakościach przedmiotów,

[89] Tamże, s. 211.

[90] Zob. S. Ziemiański, *Muzyka w liturgii*, Kraków 2016, s. 216.

[91] A.Brożek, *Piękno i prawda*, Kraków 2017, s.44.

[92] Tamże, s. 47.

a dane spostrzeżenia uogólnione zostają w hipotezach naukowych, tak intuicja mówi o wartościach i dane uzyskane za jej pomocą, zostają uogólniane w hipotezach aksjologicznych. Podobnie jak postrzeżenie zmysłowe, także intuicja wymaga wykształcenia i ciągłego rozwoju oraz może wprowadzać w błąd[93]. Autorka w odniesieniu do danych otrzymanych na drodze intuicji aksjologicznej używała określenia „oczywistości serca".

Cała droga, jak i wymieniona kategoria wpisuje się, podobnie jak we wspomnianych powyżej koncepcjach, w nurt fenomenologicznego podejścia do dzieła muzycznego. Co zatem daje nam poznanie poprzez intuicję aksjologiczną? Muzyka (jej przebiegi i jakości) umożliwiają dostęp do różnych możliwych przebiegów życia duchowego[94].

> *Na ogół nie odmawiamy percepcji prawa do wyposażania nas w trafne spostrzeżenia, tak nie możemy tylko z powodu takiej a nie innej genezy intuicji aksjologicznej twierdzić, że jej dane są z istoty pozbawione jakiejkolwiek wartości poznawczej*[95].

Skoro mowa u słyszeniu muzyki to autorka wyróżniła trzy rozumienia: fizyczne, psychiczne i psychofizyczne. Słyszenie psychofizyczne pozwala na pojawienie się w świadomości kolejnych procesów, takich jak stany emocjonalne i intelektualne. Nie bez znaczenia pozostaje znajomość formy, idei, przesłania i kontekstu dzieła muzycznego. Jednak w tym nie zawiera się cała muzyka[96]. Jedno i drugie, intelekt i emocje, pozwalają adekwatnie pojąć dzieło muzyczne. Anna Brożek wskazywała, że przedmioty obecne w świecie realnym dają się scharakteryzować na drodze opisowej (piękny widok) i wartościującej (urzekający widok). Dzieła sztuki posiadają także charakterystykę sensowności, w tym rozumieniu, że o czymś mówią, coś przekazują. Ich sens podlega tym samym cechom, co przedmioty świata realnego (opis i wartościowanie). Owe cechy wartościujące mogą być wypowiedziane wprost, że coś jest piękne, złe, natomiast cechy opisowe przedstawiają probabilistyczną sytuację (literatura) skupiającą przedstawiane problemy. Jednakże aspekty wartościujące i opisowe w sztuce odnoszą się wyraźnie także do ludzkiego życia emocjonalnego. Na tym to etapie intuicja aksjologiczna pozwala pojąć sens dzieła[97]. W analizowanych utworach Henryka Mikołaja Góreckiego będzie pojawiał się tekst. Muzyka przejmie zatem pewne cechy literatury

[93] Tamże, s. 50-51.

[94] Tamże, s. 52.

[95] Tamże, s. 51.

[96] Tamże, s. 38.

[97] Tamże, s. 51-52.

– opis danego problemu, ale jednocześnie pozostaje cała przestrzeń brzmienia, rytmu i innych współczynników formy muzycznej, które poprzez słuch wpływają na ludzkie emocje.

> *Nasze życie emocjonalne, jak muzyka, ma pewien rytm i tempo, ma odcienie, którym odpowiadają tonacje i akordy. To właśnie na podobieństwie wprost naszego życia emocjonalnego polega ów trudno uchwytny emocjonalny sens wielu utworów muzycznych*[98].

Innymi słowy, jak uważała Susan Langer, przedstawicielka emocjonalistycznej teorii sztuki, formy uczuć ludzkich są bliższe formom muzycznym niż formom językowym. Tak jak słowa mogą opisać nieznane przedmioty czy sytuacje, tak muzyka może przekazań nieznane dotąd nastroje i emocje. Te ostatnie nie muszą być uczuciami kompozytora, ten może je ująć tworząc dzieło, rozumiane jako symboliczną formę ludzkich emocji[99]. Aspekt emocjonalny muzyki wymaga podkreślenia i uznania (jest on przecież integralną częścią utworu muzycznego) jako drogi oddolnej teologii, czyli możliwości posiadania sensów objawionych. Zdaje się, że na tej drodze według papieża Franciszka, człowiek ma przybliżać się do ran Pana Jezusa. Papież mówił, by chrześcijanie:

> *(...) rzeczywiście chcieli wejść w kontakt z konkretnym życiem innych i poznali moc czułości*[100].

Emocje ewokowane w słuchaczu mogą być różne, ale pewnym jest, że muzyka się do nich odwołuje. Muzyka liturgiczna ma być powiązana ze słowem. Jednakże komunikat treściowy nie ma być recytowany, lecz opatrzony muzyką, tym co obok logicznego słowa apeluje do ludzkich emocji i intuicyjnie naprowadza na Słowo. Najlepszym przykładem jest chorał gregoriański. O jego pierwszeństwie i możliwości muzyki (szczególnie polifonii) w liturgii mówi wyraźnie Sobór Watykański II[101] (KL 116). Powiedział Benedykt XVI, ujmując lapidarnie istotę swojej encykliki „Caritas in veritate":

> *Wiedza nie jest nigdy tylko dziełem inteligencji. […] Inteligencja nie jest uprzednia w stosunku do miłości: istnieje miłość ubogacona inteligencją oraz inteligencja pełna miłości*[102].

Powyższe stwierdzenie Anny Brożek o „oczywistości serca" nie należy rozumieć jako ukłonu w kierunku subiektywizmu i dowolności interpretacyjnej, ale raczej w kierunku pojęcia oczywistości w duchu myśli Edmunda Husserla, która oznacza subiektywną pewność opartą

---

[98] Tamże, s. 46.

[99] Zob. B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa 2012, s. 49-50.

[100] Franciszek, *Evangelii Gaudium*, nr 270.

[101] Zob. *Konstytucja o Liturgii Świętej*, nr 116, [w:] red. M. Przybył, *Sobór Watykański II, Konstytucje, Dekrety*, Deklaracje, Poznań 2002, s. 74.

[102] Benedykt XVI, *Caritas in veritate*, [w:] *L'Osservatore Romano*, 2009, nr 31

o obiektywne przesłanki. Oczywistość poddaną intersubiektywnemu osądowi, czyli czegoś, co w swoich subiektywnych odczuciach doświadczają także inni[103]. Z kolei serce naprowadza na myśl Maxa Schellera, który w swojej etycznej teorii emocjonalnego intuicjonizmu twierdził, że pozytywna odpowiedź człowieka na jawiącą się wartość winna być adekwatna do tej wartości – tzw. *adequatio cordis*[104]. Zatem intuicja emocjonalna ma przeprowadzać słuchacza przez wartości artystyczne i estetyczne, po sakralne. Intuicja emocjonalna ma pomóc w adekwatnej odpowiedzieć na wartość dzieła i wartości sensów zogniskowanych wokół utworu muzycznego. Może się wydawać, że takie podejście jest niepoważne, a w najlepszym wypadku anachroniczne. Tymczasem Mieczysław Tomaszewski postulował fakt, że bez emocjonalnego poruszenia nie może być mowy o zrozumieniu dzieła muzycznego, pisał:

> *Jeśli interpretator chce sprostać uczciwie swemu zadaniu, musi go być stać na podziw, nawet na zafascynowanie. Więcej: na zachwyt*[105].

Autor nie negował analizy dzieła muzycznego, ale domagał się spojrzenia na przestrzenie, które zostały usunięte z jej zakresu, czyniąc z niej

> *analityczno-interpretacyjną tautologię*[106].

Poza zachwytem, Tomaszewski wyszczególniał także potrzebę wsłuchania się w dzieło, przeżycie dzieła, zadawanie pytań i dotarcie do sensów oraz ujęcia ich w polu wartości. Uważał, że nie wolno dalej zbywać milczeniem takich jakości i wartości pozamuzycznych jak osobowość kompozytora i:

> *tych, które nazwać by można przebłyskami rzeczywistości transcendentnej*[107].

Osobowość kompozytora łączy w sobie warsztat muzyczny, jak i światopogląd, przekonania religijne, które jak zostało wskazane, czynią z wierzącego kompozytora teologa. Z kolei interpretacja teologiczna dzieła muzycznego interpretuje owe przebłyski transcendencji, pomagając uchwycić i pojąć w kręgu wartości sakralnych duchowe przesłanie dzieła muzycznego.

Odnośnie do znaczeń i sensów utworu muzycznego, Mieczysław Tomaszewski pisał o perspektywie intertekstualnej. Autor wskazał na wagę intertekstualności, która zastąpiła

---

[103] D. Zahavi, *Fenomenologia Husserla*, Kraków 2012, s. 45-46, 153.

[104] Por. J. Galarowicz, *Fenomenologiczna etyka wartości*, Kraków 1997, s. 272-273.

[105] M. Tomaszewski, *Muzyka w dialogu ze słowem*, Kraków 2003, s. 10.

[106] Tamże, s. 7.

[107] Tamże, s. 12.

dotychczasowe przekonanie o istnieniu tylko estetycznej funkcji utworu muzycznego[108]. Tomaszewski wyróżniał pięć funkcji dzieła muzycznego. I tak, posiada ono funkcję ekspresywną, czyli to wszystko, co w utworze jest wynikiem indywidualności kompozytora, jego przeżyć i osoby. Funkcja impresywna, apelatywna, konatywna, to funkcja środków oddziałujących na słuchacza. Funkcja referencjalna, denotatywna, odsyła odbiorcę dzieła muzycznego poza sferę dźwiękową. Funkcja fatyczna polega na podtrzymywaniu kontaktu z słuchaczem, tworzenia atmosfery bezpośredniości i prostoty. Jak zauważał Tomaszewski, z tej funkcji często korzysta muzyka sakralna. Funkcja estetyczna, to fundament dla zaistnienia pozostałych funkcji[109]. Takie ujęcie pozwala dostrzec osobę kompozytora, wraz z jego wrażliwością i osobowością – podobnie jak ujęcie podmiotowe w teologii. Ponadto analiza aspektu estetycznego pozwala na wskazanie, w jaki sposób twórca chce nawiązać kontakt ze słuchaczem i wywrzeć wpływ na odbiorcę – i co najważniejsze, do jakich treści pozamuzycznych odsyła. Funkcja referencjalna dzieła muzycznego, wyróżniona przez Tomaszewskiego, dzieli się na trzy pozytywne i analogiczne trzy negatywne części, które wyznaczają odniesienie kompozytora do czasowości dzieła (w rozumieniu epoki, w której żyje). Pozytywne wyznacza sfera inspiracji, czyli tego wszystkiego, co w dziele jest tradycyjne, przyjmowanie wzorów, idiomów warsztatowych oraz muzycznych itp. Sfera kontekstu to „dialog" ze współczesnością, czyli przyjmowanie manier, stylów oraz mód doby piszącego muzykę. Z kolei sfera rezonansu, oznacza czas po wydaniu dzieła i jego wpływ na przyszłość. Negatywne sfery to analogicznie zerwanie z tradycją, izolowanie od współczesności oraz ignorowania przyszłości[110]. Zatem funkcja referencjalna ma zawierać w sobie odniesienia do pozamuzycznych treści. Można zapytać, czy nie łatwiej wykazać sensy teologiczne w funkcji fatycznej dzieła muzycznego? Odpowiedź brzmi, oczywiście, że tak. Jednakże, nie można warstwy teologicznej zacieśniać tylko do tej sfery. Warstwa teologiczna przenika całe dzieło. Jej przejawy dostrzec należy w postaci kompozytora (aspekt podmiotowy teologii), obecne są w odbiorcach (aspekt podmiotowy teologii), obecne są także w tkance estetycznej dzieła (Stróżewski, Lipka). W końcu znajdują się także w sferze referencyjnej (Tomaszewski).

[108] Zob. M. Tomaszewski, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Kraków 2005, s. 10-11.

[109] Tamże, s. 12-13.

[110] Tamże, s. 16-18.

Podejmując się adekwatnej interpretacji dzieła muzycznego, będą stosowane wybrane najbardziej w tym celu pomocne reguły hermeneutyczne. Po pierwsze, zasada życzliwości, czyli analiza pod kątem najkorzystniejszego dla kompozytora ujęcia.

> *Akcent powinien być położony nie na szukanie dziury w całym, prowadzące do dyskwalifikacji wartości tekstu, lecz uchwycenie możliwego, wartościowego przekazu, które zawiera*[111].

Zasada interpretacji psychologicznej, czyli odniesienie do całości, jaką jest duchowe życie kompozytora – system znaczeń i wartości, światopogląd itp. Zasada interpretacji gramatycznej, czyli kontekstu społecznego i kulturalnego, towarzyszącego powstaniu dzieła. Zasada rozumienia elementarnego, czyli poznania rudymentarnego poziomu dzieła (analiza muzyczna i teologiczna tekstów). Zasada rozumienia wyższego, czyli analogii tego, co dane w bezpośredniej ekspresji i tego, co zostało przez ekspresję (dzieło muzyczne) wyrażone. Dzięki temu interpretator może przeżyć coś, co nie jest mu znane (inne przeżycie duchowe, przytoczone w rozumieniu Anny Brożek). Zasada prestruktury rozumienia, czyli przyjęcie założeń i hipotez badawczych. Zasada koła hermeneutycznego, gdzie część pozwala zrozumieć całość i odwrotnie. Zasada stapiania się horyzontów, inaczej mówiąc ich poszerzania[112]. Nowy termin wymaga większego poznania zagadnienia, epoki, czy historii formy muzycznej, bądź np. historii dogmatu. Początkowo nowy nieznany horyzont dla nieznanego wcześniej pojęcia zaczyna być definiowany i włączany w dotychczasowy zasób wiedzy interpretatora.

Odnośnie do kwestii otwarcia muzyki na teologię i warstwę sakralną trzeba jeszcze przywołać refleksje Tomaszewskiego o konieczności podejmowania próby przezwyciężenia modernizmu i redukcji z nim związanych. Owe redukcje, zdaniem krakowskiego teoretyka muzyki, pomijają następujące kategorie: piękno, subtelność, wymiar katharktyczny, podmiotowość dzieła, prawdę wyrazu, poczucie wartości i wymiar sakralny. Tomaszewski wyszczególniał neomodernizm, postmodernizm i nurt wielkiej syntezy, a pomiędzy nimi nurt odwołujący się do muzycznego arche. Co ono oznacza? Tomaszewski rozumiał to jako powrót do wielkiej tradycji muzycznej, powrót do tradycji własnego kraju (folklor) i powrót do tradycji sakralnej. Nie przez przypadek wymieniał tu m.in. H.M. Góreckiego[113]. Zastanawiając się nad muzyką XXI w dotarł do konstatacji:

---

[111] A. Przyłębski, *Hermeneutyka. Od sztuki interpretacji do teorii i filozofii rozumienia*, Poznań 2019, s. 280.

[112] Tamże, s. 280-290, 293-294.

[113] Zob. M. Tomaszewski, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej*, s. 149-155.

(...) dzieło muzyczne stanie się – już nie z wyjątku lecz z zasady – utworem przenikniętym i prześwietlonym duchowością[114].

Wolno więc powiedzieć, że muzyka nie tylko posiada możliwość otwarcia na warstwę sakralną, ale w ujęciu Tomaszewskiego, to będzie warunek *sine qua non* jej istnienia. Na tym gruncie rodzi się także potrzeba obecności teologii, która podobnie jak inne kategorie modernistycznych redukcji, została wycofana z obiegu analityczno-naukowego. Pisał Tomaszewski:

Dojrzało bowiem poczucie konieczności rewindykacji niektórych momentów składających się na ową <część wyklętą>, wyłączoną u progu minionego wieku z kanonu nauki <oficjalnej>[115].

Ta opinia tworzy jakby polifonię do postulatu papieża Benedykta XVI, aby nie obawiać się teologii, która może nadać transcendentny horyzont naukom. Pisał w „Caritas in veritate":

Zbytnia wycinkowość wiedzy, zamykanie się nauk humanistycznych na metafizykę, trudność w dialogu nauk z teologią szkodzą nie tylko rozwojowi wiedzy, ale także rozwojowi narodów, ponieważ w takich przypadkach trudniej jest dostrzec całe dobro człowieka w różnych wymiarach, jakie je charakteryzują[116].

Papież mówił o problemie rozwoju nauki bez teologii, gdy Tomaszewski mówił o potrzebie powrotu do dziedzin zmarginalizowanych przez pooświeceniowy modernizm. Dzieło muzyczne zawierające treści duchowe, byłoby zinterpretowane w sposób niepełny, gdyby nie ujęto warstwy teologicznej. W tym samym dokumencie papież postulował o interdyscyplinarność:

Biorąc pod uwagę złożony charakter problemów, jest rzeczą oczywistą, że różne dyscypliny powinny współpracować przez uporządkowane działania interdyscyplinarne[117].

Dokument mówi o kwestiach społecznych, a w nich przede wszystkim broniąc człowieka, papież ostrzegał przed wycinkowością wiedzy i ograniczeniem człowieka do tego, co tylko materialne. Wyraźnie wskazywał, że człowiek jest istotą złożoną i stąd rodzi się potrzeba integralnego spojrzenia[118].

Teologiczna interpretacja dzieła muzycznego ma być integralnym spojrzeniem na dzieło muzyczne, zawierające treści duchowe. Stanisław Kamiński pośród różnych

[114] Tamże, s. 156.

[115] M. Tomaszewski, *Muzyka w dialogu ze słowem*, s. 8.

[116] Benedykt XVI, *Caritas in veritate*, nr 31.

[117] Tamże, nr 30.

[118] Tamże.

czynników integracji dziedzin naukowych wymieniał czynnik zadaniowości[119]. Muzyczne dzieło sakralne pełni funkcję artystycznego przekazu wiary, która ujęta w teologii potrzebuje właściwych środków wyrazu. Chyba najlepszą ilustracją tego aspektu jest złożenie słów dające termin – muzyka kościelna. Zawiera ów termin dwie dziedziny muzykę i teologię, wyznaczając wspólną przestrzeń koegzystencji. Innym, bardziej szczegółowym pojęciem jest muzyczne dzieło sakralne, domagające się pojęcia treści muzycznej i religijnej

[119] Zob. S. Kamiński, *Nauka i metoda. Pojęcie nauki i klasyfikacja nauk*, Lublin 1992, s.280.

I.2. Joseph kard. Ratzinger a muzyka

Joseph kard. Ratzinger znany jest m.in. jako „Mozart teologii". To określenie ma oddawać jego estetyczno-muzyczną wrażliwość teologiczną. Refleksja dogmatyczna nad pryncypiami kultu, liturgii i katolicyzmu nie była pozbawiona odniesień muzycznych. Skupienie uwagi na muzyce nie polegało jedynie na ilustrowaniu przy jej pomocy teologicznych dywagacji, ale niejednokrotnie stawała się ona osobnym przedmiotem rozważań. Żeby podjąć się refleksji nad samą muzyką, trzeba ją najpierw osadzić we właściwym kontekście teologicznym. Z całą pewnością jej miejsce znajduje się w przestrzeni kultycznej katolicyzmu. Ten związany jest z liturgią i jej rozmaitymi konotacjami. Szczególnym znakiem liturgii są symbole. Ratzinger interpretuje symbole kosmiczne, ale także artystyczne. Pojawia się tu interpretacja teologiczna niereligijnych zjawisk, jak np. słońce. Idąc za myśleniem kardynała należy analogicznie przyjrzeć się tak na pozór niereligijnej materii, jaką jest sztuka. Interpretacja teologiczna sztuki będzie podejmowała teologiczne wątki każdej epoki muzycznej, zwracając uwagę na najbardziej newralgiczne znamiona, a także momenty spotkania bądź rozstania teologii i muzyki. Przenikliwa analiza współczesnych prądów myślowo-estetycznych, pomoże wskazać na obopólne problemy w dialogu. Spojrzenie z pomocą Ratzingera na nauczanie Soboru Watykańskiego II i posługę muzyka kościelnego, wizję artysty oraz sztuki, pozwoli zrozumieć, dlaczego kardynał z taką troską i rozeznaniem zabierał zdanie w sprawach muzyki.

Kardynał Ratzinger poruszał temat muzyki zawsze w powiązaniu z jej teologicznym rozumieniem. Przede wszystkim jednak koncentrował się na liturgicznym odniesieniu sztuki, w tym także muzyki. Poruszając problem kultu, podkreślał, że obejmuje on całe życie człowieka i:

> *pozwala nam uczestniczyć w życiu bardziej definitywnym i właśnie w ten sposób stanowi kryterium obecnego życia*[120].

Podkreślał, że kultu nie można wyprodukować, ponieważ wtedy człowiek zamykałby się w egoizmie i tym samym uciekał do alternatywnej rzeczywistości. Tymczasem to stworzona rzeczywistość ma być miejscem spotkania człowieka z Bogiem i to tutaj ma dokonywać się oddawanie czci Stwórcy[121]. Celem kultu ma być przebóstwienie świata. Odwołując się do

[120] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii*, T.XI, Lublin 2012, s. 32.

[121] Tamże, s. 32, 34, 36.

kategorii *exitus* i *reditus*, kardynał wskazywał, że chrześcijaństwo przejęło je z kultów pogańskich, ale rozumiało je zgoła inaczej. *Exitus* nie oznacza dramatu utraty nieskończoności, ale jest aktem Stwórcy, który stworzenie stawia niejako naprzeciw siebie. *Exitus* to stwórczy akt Boga, który domaga się *reditus*, powrotu stworzenia do Stwórcy.[122] W tym miejscu Ratzinger podał chrystologiczny wymiar stworzenia oraz kultu:

> *Logos, Słowo Przedwieczne, odwieczny, istniejący w Synu Bożym sens wszystkich rzeczy, który sam wyrusza w drogę do nas i bierze owcę na ramiona, to znaczy przyjmuje ludzką naturę i jako Bóg-Człowiek stworzonego człowieka przynosi z powrotem do domu. Możliwy jest więc reditus, oznaczający powrót do siebie. W ten sposób ofiara przybiera postać Krzyża Chrystusowego*[123].

Autor wskazał na ideę Logosu, jako kategorię fundamentalną dla kultu chrześcijańskiego. Logos oznacza słowo werbalne, które wychodząc z człowieka podczas modlitwy, jednocześnie go przemienia. Ta relacja sprawia, że on sam staje się słowem w stworzonym świecie. Logos kształtuje człowieka i owo kształtowanie oznacza właśnie kult. Pisał:

> *człowiek, który realizuje siebie samego na kształt Logosu i przez wiarę staje się Logosem – oto ofiara i rzeczywista chwała Boża w świecie!*[124]

Bóg, który jest Słowem stwórczym, nadaje sens ludzkiemu życiu. Sztuka rezonująca Logos, ma zdaniem Ratzingera, integrować ludzką naturę poprzez:

> *kryterium jej najwyższych – moralnych i duchowych – energii […] włączając go w symfonię stworzenia*[125].

Teolog wyszczególnił przeto trojaką relację liturgii i muzyki do Logosu. W liturgii dominuje słowo, jako sposób przepowiadania, stąd muzyka powiązana ze słowami jest wyższą formą przepowiadania. W dalszej kolejności słowa prowadzą do Logosu, do integrowania zmysłów z duchem i tylko muzyka, która służy temu celowi, jest sztuką odpowiadającą Logosowi. Po wtóre, Słowo, które stało się ciałem wyprowadza nas z indywidualizmu i włącza we wspólnotę. Logos oznacza Sens wszechświata i muzyka ma owym rezonować[126]. Starożytna wizja wszechświata, autorstwa Pitagorasa, mówiła o liczbie, jako zasadzie porządkującej całą rzeczywistość. Pitagorejczyk Filolaos (V w. p. Chr.) twierdził, że matematyczna konstrukcja

[122] Tamże, s. 40-41.

[123] Tamże, s. 41-42.

[124] Tamże, s. 50.

[125] Tamże, s. 558.

[126] Tamże, s. 122-124.

kosmosu ma być wzorem dla wszystkich ludzkich wytworów. Stąd nie tylko liczba, ale także ich stosunki, tworzące ład i harmonię, miały ustalać zarówno relacje w kosmosie (pory roku, ruchy planet), jak i proporcje w sztuce. Relacje kosmiczne oraz proporcje w muzyce ujmowano za pomocą interwałów konsonansowych. Co ciekawe, pitagorejczycy owe relacje nazywali pojęciem *diastema* (typowo muzyczny termin), którego używali zamiennie z pojęciem logos. Teologicznego znaczenia dla teorii pitagorejskich nadał św. Augustyn[127]. Pisał Ratzinger:

> *Augustyn najpierw przejął tę teorię, a następnie ją pogłębił […] W konsekwencji inteligentne – matematyczne – ruchy ciał niebieskich nie są objaśniane wyłącznie mechanicznie […] W tym miejscu dla chrześcijan pojawiało się w sposób naturalny przejście od bóstw astralnych do chórów anielskich, które otaczają Boga i rozjaśniają wszechświat*[128].

W efekcie pojawiła się teoria głosząca, że Logos jest Artystą, Stwórcą Wszechświata, a jego dzieło jest piękne. Duch Stworzyciela jest zatem rozpoznawalny przez logiczną strukturę świata. Szczególnym udziałem Stwórcy w życiu stworzenia jest Człowieczeństwo Jezusa Chrystusa i ofiara krzyża, które stają się odtąd nową świątynią i nowym kultem. Modlitwa Chrystusa łączy się z dialogiem całej Trójcy Świętej, a bramą dla tej modlitwy i komunii jest, w myśl Ratzingera, Eucharystia[129]. W ten sposób kult nie jest nigdy przedmiotem zamkniętej grupy i charakteryzuje się dynamizmem przemierzanej drogi, jako pielgrzymki do przebóstwienia świata[130]. Istota ludzka może czcić Boga dzięki Chrystusowi i dzięki Jego człowieczeństwu nadawać sens (logos) swojemu życiu:

> *celebracja nie jest wyłącznie obrzędem ani tylko liturgiczną „grą", ona pragnie przecież być logiki latreia, <logizacją> mojej egzystencji, wewnętrzną jednoczesnością mnie samego i ofiarą Chrystusa. Jego ofiara chce się stać moją po to, by urzeczywistniła się ta jednoczesność i dokonało się upodobnienie do Boga*[131].

Wraz z ujęciem chrystologicznym, ogromną wagę posiada umiejscowienie przez teologa muzyki w świetle podstawowych dogmatów – Wcielenia i Odkupienia. Kardynał mówił, że wiara może przechodzić w muzykę, ponieważ jest to z jednej strony proces Wcielania Słowa. Z kolei krzyż Chrystusa i Zmartwychwstanie jest momentem przyjęcia przez Boga tego co ludzkie, a więc ciała i zmysłów[132]. Pojawia się zatem możliwość syntezy tego co boskie

[127] Zob. B. Sudak, *Matematyczna koncepcja muzyki*, Zielona Góra 1992, s. 34-35.

[128] Tamże, s. 125.

[129] Tamże, s. 52.

[130] Tamże, s. 52, 54.

[131] Tamże, s. 58.

[132] Tamże, s. 506-507.

i ludzkie oraz materialne i niematerialne. Muzyka liturgiczna ma integrować człowieka i jego zmysły z duchem, analogicznie do procesu Wcielenia słowa. Celem nie jest tylko uduchowienie, ale zintegrowanie zmysłów z duchem[133]. Skonstatował:

> *to nie tylko wcielenie się słowa, ale jednocześnie spirytualizacja ciała. Drzewo i blacha stają się tonem, nieświadoma, bezwolna materia staje się dźwiękiem uporządkowanym, pełnym sensu. […] Chrześcijańskie ucieleśnienie jest zawsze jednocześnie uduchowieniem, a chrześcijańskie uduchowienie jest ucieleśnieniem w ciele Logosu, który stał się człowiekiem*[134].

Wobec powyższego szczególnie istotne słowa dotyczą teologii liturgii. Tutaj wprost łatwo dostrzec przekonanie Ratzingera o ważnym miejscu sztuki, w tym oczywiście muzyki, dla kultu liturgicznego. Kardynał stwierdził, że teologia liturgii jest w rzeczywistości teologią symboli, które pozwalają nam na drodze zmysłów poznać tajemnicę samego Boga. Pisał:

> *czy teraz – gdy rozdarła się zasłona świątyni i w przebitym sercu Ukrzyżowanego otworzyło się dla nas serce Boga – potrzebne są nam jeszcze święte miejsce i święty czas, pośredniczące symbole? Tak, potrzebujemy ich po to, żebyśmy przez „obraz" i znak uczyli się widzieć otwarte niebo, żebyśmy byli coraz bardziej zdolni poznawać tajemnicę Boga w przebitym sercu Ukrzyżowanego*[135].

Widzialne i słyszalne znaki są interpretowane przez teologię liturgii jako niosące sensy objawione. Wyraźnie pobrzmiewa tu teologiczna metoda pozytywna. Ratzinger zwrócił uwagę, że stworzony przez Boga świat jest miejscem dokonywania się kultu, czyli powrotu stworzenia do Stwórcy. Wskazywał przeto na symbole kosmiczne, które weszły w obszar świątyni. Przede wszystkim wschodzące słońce, które ma oznaczać Chrystusa, przychodzącego jako spełnienie historii. Słońce jako centralna gwiazda układu słonecznego[136] nie jest przecież Bogiem, ale w formie struktury liturgicznej może być rozumiane jako symbol Boga. Teologia liturgii rozczytuje w kontekście formy liturgicznej niereligijny przedmiot (słońce) jako symbol *sacrum*. Podobnie rzecz ma się z muzyką, dany akord czy brzmienie nie jest sakralne, ale może nieść sens sakralny. Idąc dalej, Ratzinger podkreślał chrystologiczny wymiar kultu, stąd uważał, że z racji objawienia się Boga w Chrystusie, który wszedł w kosmos i życie ziemskie, słusznym jest powrót do Boga właśnie przez pośrednictwo Chrystusa. Co to oznacza wobec wcześniej zarysowanego rozumienia teologii symbolu? Zgodnie z rozumieniem Ratzingera:

---

[133] Tamże, s. 510.

[134] Tamże.

[135] Tamże, s. 60-61.

[136] Zob. B. Mackowiak, *Astronomia i kosmos*, Warszawa, s. 10.

symbol wschodzącego słońca wyraża powszechność wykraczającą poza wszystkie miejsca, a mimo to zachowuje konkretny charakter Objawienia Bożego[137].

A zatem choć symbol odnosi do tego co powszechne, to jednak nie traci nic ze swojej specyfiki.

Niezwykle istotne badania dotyczące symbolu i znaczeń w muzyce przeprowadził Krzysztof Guczalski. Autor rozwijając myśl Susan Langer (przytoczoną w poprzednim paragrafie), rozważał kwestię znaczeń w muzyce. Na potrzeby omawianego zagadnienia wystarczy wspomnieć o rozróżnieniu na to, co konkretne i abstrakcyjne oraz specyficzne i ogólne. Konkretność jest zestawiana z abstrakcyjnością. Oznacza to, że coś jest bardziej abstrakcyjne, kiedy pomija aspekty danego przedmiotu w symbolu. Z kolei coś jest tym bardziej konkretne, im w mniejszym stopniu pomija aspekty symbolizowanego przedmiotu. Symbole w sztuce nie mogą być nigdy w pełni konkretne[138], bowiem zawsze zwierają pewne istotne cechy symbolizowanego przedmiotu. Drugie rozróżnienie (specyficzne – ogólne) oznacza, że coś jest specyficzne wtedy, gdy znajduje się pomiędzy tym, co konkretne, a ogólne. Na drodze abstrahowania można przechodzić od jego istnienia do wyglądu, następnie można pomijać pewne aspekty wyglądu. W ten sposób przedmiot przestaje być konkretny, a staje się specyficznym przedstawieniem, które z kolei nie oznacza ogólności. Uogólnienie polega bowiem na przejściu do tego, co niekonkretne i niespecyficzne[139]. Symbol może być specyficzny lub ogólny wtedy, gdy zmiana jakiegoś aspektu obecnego w symbolu zmienia jego znaczenie bądź nie. Jako przykład symbolu ogólnego autor podał rysunek poglądowy komórki, gdzie dodanie np. mitochondrium nie zmienia przesłania ilustracji. Jako symbol specyficzny podał czarnobiały obraz, w którym zmiana linii może doprowadzić do innego aspektu przedstawionego przedmiotu. Wymaga jeszcze rozpatrzenie relacji ogólne – abstrakcyjne. Otóż zdaniem Guczalskiego, abstrahowanie oznacza pomijanie pewnych aspektów w symbolu, natomiast uogólnianie oznacza przechodzenie od symbolu specyficznego do ogólnego. Jednocześnie wysoki poziom abstrakcji nie musi oznaczać dużej ogólności i odwrotnie. Obraz malarstwa abstrakcyjnego jest nadal specyficzny, a z kolei pojęcia czy definicje są ogólne, ale nie abstrakcyjne[140]. Można zapytać, co to ma wspólnego z muzyką. Zarysowane wcześniej wektory pozwoliły autorowi na wyrażenie następującego twierdzenia:

[137] J. Ratzinger, dz.,cyt., s.71.

[138] Zob. K. Guczalski, *Znaczenie muzyki. Znaczenia w muzyce*, Kraków 2002, s.192.

[139] Tamże, s.187.

[140] Tamże, s.189-190.

większa określoność i jednoznaczność słów w porównaniu z muzyką polega na ich większej konkretności […]; mogą one oddać więcej aspektów uczuć niż muzyka, a ponadto aspektów zewnętrznych, intersubiektywnie dostępnych. Muzyka jest w tym sensie bardziej abstrakcyjna, a jej znaczenia mniej określone. Natomiast aspekt uczucia odzwierciedlony w muzyce jest wyrażony w sposób specyficzny – i w tym sensie bardziej określony – podczas gdy wszystko, co wyrażają słowa jest z zasady ogólne. Tak więc: muzyka jest bardziej specyficzna, ale bardziej abstrakcyjna niż słowa, te zaś co prawda ogólniejsze, ale bardziej konkretne[141].

Powracając do myśli Ratzingera interpretującego symbol słońca w aspekcie teologii liturgii (symbolu), można powiedzieć, że centralna gwiazda układu słonecznego abstrahuje wszystkie miejsca na ziemi, nie tracąc przy tym swojej specyficzności. W kontekście świątyni katolickiej nabiera dodatkowo cech symbolicznych, mających jednocześnie charakter Objawienia. Chrystus jest Zbawicielem całego rodzaju ludzkiego, tak jak słońce wschodzi i pozwala na istnienie życia na ziemi, pisał kardynał:

słońce symbolizuje powracającego Chrystusa, definitywny wschód słońca historii. Zwracanie się podczas modlitwy ku wschodowi równa się wychodzeniu naprzeciw przychodzącemu Chrystusowi[142].

Interpretacja teologiczna pozwala na ujęcie przedmiotu i jego specyficznego przedstawienia. Przedmiot teologicznej interpretacji, w tym przypadku słońce, nie musi należeć do świata *sacrum*, ale we właściwym kontekście może posiadać takie znaczenie. Tak jak symbol wschodzącego słońca może oznaczać Chrystusa, tak radykalne zestawienie ciemnego brzmienia molowego z jasnym brzmieniem durowym może oznaczać jasność wiekuistą. W każdym przypadku ważny jest kontekst i struktura symbolu. Kardynał wyprowadził jeszcze jeden wniosek z kosmicznego charakteru liturgii, mianowicie - skoro to, co kosmiczne zostaje włączone w kult, to oznacza, że liturgia jest sprawowana w świecie niestworzonym przez człowieka[143].

Innym kosmicznym znakiem liturgii, jest zdaniem kardynała, czas:

czas jest przede wszystkim zjawiskiem kosmicznym […] Droga ludzkości, którą zwiemy historią, jest szczególną postacią czasu[144].

Kardynał interpretuje czas w kontekście Zmartwychwstania Chrystusa, niedziela ma być pamiątką działania Boga, a jednocześnie ósmym dniem, który wyznacza nowy czas,

[141] Tamże, s. 213,

[142] J. Ratzinger, dz. cyt., s. 66-67.

[143] Tamże.

[144] Tamże, s. 84-85.

zapoczątkowany Zmartwychwstaniem[145]. Czas Wielkiej Nocy ma według postanowień Soboru Nicejskiego przypadać na pierwszą niedzielę, po wiosennej pełni księżyca[146]. Ratzinger ponownie wskazywał na kosmiczne odniesienie, w którym słońce wchodzi w tym czasie w znak barana, co ma oznaczać, że sam kosmos wskazuje na Baranka Bożego, pisał:

> *Konstelacja niebieska wydawała się mówić już naprzód i po wszystkie czasy o „Baranku Bożym", który gładzi grzech świata* (zob. J 1,29)[147].

Co najważniejsze, kardynał dopominał się o integralne ujęcie znaków liturgicznych, które w efekcie ma pozwolić na ich lepsze zrozumienie. Owo integralne rozumienie znaku religijnego ma odbywać się przez odniesienie do rzeczywistości niereligijnej – kosmosu. Z drugiej strony Mieczysław Tomaszewski także postulował, tyle że z gruntu teorii muzyki, takie rozumienie dzieła muzycznego, które wymaga odniesienia do tego, co religijne, po to, by móc je w pełni zrozumieć. W tej właśnie linii konstatował Ratzinger:

> *wydaje mi się jasne, że również my musimy odzyskać tę kosmiczną optykę, jeśli chcemy ponownie zrozumieć i przeżywać chrześcijaństwo w pełnej jego treści*[148].

Mówiąc najkrócej, kosmiczność, wyznacza przestrzeń i czas dokonującego się kultu. Bezpośrednim muzycznym symbolem kosmosu w liturgii są organy:

> *jest to instrument teologiczny, który swe pierwotne usytuowanie miał w kulcie cesarza. Kiedy cesarz Bizancjum przemawiał, towarzyszyła mu gra organów. Organy zaśmiały łączyć w sobie wszystkie głosy kosmosu. […] Organy są instrumentem kosmicznym i jako takie – głosem pana całego świata, imperatora*[149].

Ratzinger widział w kosmosie jednego z trzech ontologicznych fundamentów liturgii. Poza nim są jeszcze historia i misterium. Wszystkie powodują dla liturgii podstawowe znaczenie, mówiące, że ona jest większa od człowieka. Przywołana kategoria kosmosu oznacza, że liturgia jest uczestnictwem w czymś większym; historia, że liturgia przynależy do czegoś, co jest obecne, żyje i wpływa na rozwój; misterium, że liturgia nie jest produktem, ale odpowiedzią na miłość, która jest inicjatywą z góry[150]. Ta intuicja odnosiła się do

[145] Tamże, s. 84-86.

[146] Tamże, s. 87.

[147] Tamże, s. 88.

[148] Tamże.

[149] Tamże, s. 544.

[150] Tamże, s. 503.

rozumienia liturgii, ale także muzyki. Ratzinger zauważył, że biblijne rozumienie artysty, zapisane w Księdze Wyjścia, implikuje, że działanie artystyczne jest:

> *wydobywaniem na światło dzienne oczekującego w stworzeniach ukrytego piękna. […] W odniesieniu do artysty użyta została ta sarna formuła, co do proroka*[151].

A zatem, sztuka – muzyka, ma przekazywać piękno Boga ukryte i obecne już w świecie stworzonym. Wspomniana Księga precyzuje trzy warunki prawdziwej sztuki. Zdaniem Ratzingera jest to kierowanie się sercem, posiadanie właściwego kunsztu muzycznego (warsztatu) oraz zrozumienia bożego przesłania, które artysta ma przekazać. W konsekwencji, inni mają dzielić przeżycie artysty[152].

Szczególnie istotne zdaje się być, rozumienie sztuki w kontekście liturgii. Trzeba zauważyć, że Ratzinger tak jak dopatrywał się rozumienia symboli liturgicznych przez odniesienie do kosmologii, tak też zakładał odniesienie teologii liturgii do sztuki malarskiej i teorii muzyki. Twierdził on:

> *w historycznej drodze muzyki liturgicznej można zauważyć daleko posuniętą analogię do rozwoju kwestii obrazów*[153].

Dlatego myśli dotyczące obrazów będą w pracy odnoszone także do muzyki, a całość ułożona w chronologię epok oraz odnośne, antropologiczne wnioski.

Biblijnych korzeni śpiewu w liturgii Ratzinger dopatrywał się w Psałterzu, który interpretuje chrystologicznie – śpiewy Dawida:

> *zrodziły się […] z serca rzeczywistego Dawida, Chrystusa*[154].

Idąc dalej, interpretuje ósmy werset Psalmu 47, w którym padają słowa: „Śpiewajcie Panu pieśń nową". Wulgata zawiera słowa *psallite sapienter*, co Ratzinger interpretował jako *śpiewać mądrze*. Według autora oznacza to, że śpiew psalmów powinien obejmować całą osobę człowieka, która jest natury rozumnej. Odnosząc się do hebrajskiego źródłosłowia, kardynał zauważył, że w Septuagincie przetłumaczono *zamir* na *psallein* nadając mu nowe znaczenie. Wcześniej wyraz oznaczał instrument strunowy szarpany, a teraz oznacza pieśń religijną

[151] Tamże, s. 559.

[152] Tamże, s. 563.

[153] Tamże, s. 118.

[154] Tamże, s. 552.

z towarzyszeniem instrumentu[155]. Wyodrębnienie Kościoła z wpływów synagogalnych łączyło się z jednoczesnym niebezpieczeństwem, wynikającym z fuzji prądów estetycznych pochodzących ze świata myśli greckiej:

> *następowało coraz większe stapianie się z grecką mistyką Logosu, z jego poezją i muzyką, grożące w końcu rozmyciem się chrześcijaństwa od wewnątrz w ogólnej mistyce*[156].

W efekcie nastąpiło okresowe zamknięcie na większy rozwój muzyki. Kardynał zauważył, że była to cena, jaką trzeba było zapłacić za wierność Biblii i niepodpadnięcie w źle rozumianą inkulturację, co w przyszłości miało zaowocować ogromnym potencjałem kulturowotwórczym[157]. Wyraźnie podkreślił, iż teologia najmocniej w sferze muzyki okazała swą twórczy potencjał, właśnie dlatego, że utrzymała koncepcję biblijną[158]. Na czym polegał ów rys biblijny muzyki, pozwalający na lepszy rozwój muzyki?

Co prawda helleniści stosowali muzykę do pochwały bóstw, czy do wychowania, bądź kultu bohaterów, jednakże równocześnie przyznawali muzyce cechy magiczne. Muzyka miała albo zwrócić uwagę bóstwa, albo wygnać bożki zła[159]. Przede wszystkim jednak, w związku z przeprowadzoną przez kardynała analizą słowa *zamir*, trzeba podkreślić, że w muzyce helleńskiej z czasem środek ciężkości przesunięto ze słów na grę instrumentalną. Tak wyemancypowane słowo, stało się domeną nie muzyki a poezji[160]. Koncepcja biblijna potrafiła zachować słowo przy równocześnie istniejącym akcencie śpiewu i gry instrumentalnej. W świetle antyku greckiego było to niemałą sztuką, skonstatował Ratzinger:

> *Właśnie w sferze muzyki, o wiele mocniej niż w pozostałych obszarach kultury, wiara Kościoła okazała się niezwykle twórcza, między innymi dlatego, że w swym artystycznym wyrazie konsekwentnie trzymała się wskazań Biblii i z upływem czasu nauczyła się coraz lepiej wykorzystywać jej wewnętrzne bogactwo. Nie umniejszając swych perspektyw na przyszłość, wyrażana śpiewem modlitwa wykorzystała i skonkretyzowała to kryterium szczególnie w trzech podstawowych formach: w chorale gregoriańskim, w wielkiej polifonii początków epoki nowożytnej i w pieśniach kościelnych*[161].

Zanim o wyróżnionych przez kardynała formach muzycznych, trzeba wskazać na dochodzące do głosu dwa główne nurty muzyki, obecne w greckim antyku: kult apolliński

---

[155] Tamże, s. 553-555.

[156] J. Ratzinger, dz. cyt., s. 118.

[157] Tamże, s. 118.

[158] Tamże, s. 561-562

[159] Zob. W. Lewkowicz, *Muzyka sakralna*, Warszawa 1961, s. 305.

[160] Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki, t.1, Estetyka Starożytna*, Warszawa 1988, s. 207.

[161] J. Ratzinger, dz. cyt., s. 562.

i dionizyjski. Najkrócej mówiąc, pierwszy był uduchowiony, drugi zaś zmysłowy i prowadzący do odurzenia[162]. Zapewne to stanowiło główny powód tak bardzo ostrożnej recepcji antyku w pierwotnym chrześcijaństwie. Można zapytać o fundament krytyki muzyki pochodzącej z pogaństwa. Na pierwszy rzut oka wydawałoby się, że będzie to zarzut profanacji majestatu Boga czy świątyni. Tymczasem w linii myślenia kardynała znajduje się raczej aspekt antropologiczny. Muzyka pogańska jest na niższym poziomie od chrześcijańskiej, ponieważ inaczej pojmuje człowieka. W chrześcijańskiej wizji człowiek odpowiada Bogu i jako stworzenie wraca do Stwórcy, czyli wraz z całym kosmosem chwali Boga. Chodzi więc o koncepcję człowieka i jego pozycję w świecie oraz przede wszystkim relację do Boga. Pisał autor:

> *muzyka kultowa religii pogańskich zajmuje inną pozycję w ludzkiej egzystencji niż muzyka, która sławi Boga przez pośrednictwo stworzeń. […] Muzyka, która ma służyć adoracji, potrzebuje oczyszczenia – tylko w ten sposób ona sama może oczyszczać i „podnosić"*[163].

Co ważne, typ muzyki apollińskiej bardziej odpowiada analizowanemu tematowi i kardynał podjął zarysowany przez Platona problem, jednak z kategorycznym zastrzeżeniem:

> *przedstawiona przez Platona kontrowersja między muzyką dionizyjską i apollińską nie jest nasza kontrowersją, bo Apollo nie jest Chrystusem. Jednak problem, który ukazał, dotyczy nas jak najbardziej*[164].

Platon był świadom wpływu muzyki na wychowanie. Stąd też dbał o instrumenty rodzime (zwłaszcza lirę i kitarę), które uważał za związane z kultem Apolla. Natomiast odrzucał aulos, jako instrument używany w kulcie Dionizosa. Najwłaściwsza była kitara, która dzięki siedmiu strunom mogła wykonać całą melodię w jednym stylu. Wychowanie duszy przez muzykę, to najważniejsza bodaj estetyczna teza Platona. Harmonia i rytmy mają wpływać na duszę człowieka, kształtując jego moralność i zmysł estetyczny. Dzieje się to dzięki obecnym w muzyce możliwościom mimetycznym, czyli odwzorowywaniu rzeczywistości. Skoro muzyka może naśladować postawy, to jednocześnie może je wywoływać u słuchaczy. Platon dopuszczał istnienie przyjemności w odbiorze muzyki, ale przede wszystkim akcentował jej związek z prawdą. Niezachowanie *mimesis* miało tworzyć muzykę

[162] Zob. J. Bramorski, *Pieśń nowa człowieka nowego*, Gdańsk 2012, s. 65.

[163] J. Ratzinger, dz. cyt., s. 487.

[164] Tamże, s. 508.

złą. Niewłaściwie stosowanie słów do rytmów i melodii, bądź separowanie słów od gry instrumentalnej miało oznaczać rezygnację z *mimemsis* i wartości wychowawczych[165].

Platonizująca interpretacja muzyki przez Ojców Kościoła, podkreślała pedagogiczną wartość muzyki. Jednocześnie polegała ona na przeciwstawianiu Prawa i Ewangelii, analogicznie do filozoficznej opozycji zmysłów i ducha. Muzyka, zwłaszcza instrumentalna, była wyrazem zmysłowości, stąd zgodnie z spirytualistycznym wymogiem Ewangelii należało odrzucić zmysłową warstwę muzyczną, a pozostawić jedynie słowa. Jednocześnie ojcowie dostrzegali pedagogiczny charakter muzyki, podkreślając, jej możliwość prowadzenia do tego co istotne[166].

Ważną intuicją, wyrażoną w kontekście starożytnej sztuki chrześcijańskiej jest następujące wskazanie teologa:

> *żaden z wcześniejszych obrazów nie próbuje być czymś takim jak portret Chrystusa. […] Pasterz był jednocześnie uważany za alegorię Logosu – Logosu, przez który wszystko zostało stworzone, który nosi w sobie niejako wzorce wszystkich bytów i który jest Stróżem stworzenia. We Wcieleniu bierze On na ramiona zagubioną owcę – ludzką naturę, ludzkość jako całość – i zanosi do domu. W ten sposób obraz Pasterza streszcza w sobie całą historię zbawienia: wejście Boga w historię, Wcielenie, udanie się na poszukiwanie zagubionej owcy i drogę prowadzącą do domu – do Kościoła żydów i pogan*[167].

Sztuka religijna nie polega na ilustrowaniu tajemnic wiary, ale na oddaniu w specyficzny sposób ich istoty. Malarstwo III wieku operowało symbolami, przez które chciało przekazać treść religijną. Co więcej, większość znaków graficznych nie była tworem chrześcijan, ale adaptacją z pogaństwa. Stąd malarstwo nie chciało tworzyć portretów Chrystusa, lecz usiłowało raczej oddać Jego Osobę. Dobry Pasterz jest specyficznym ujęciem wyabstrahowanej idei Stwórcy i Zbawiciela zatroskanego o swoje stworzenie (idea opiekuńczości). Duże znaczenie dla sztuki wynikało zarówno z Ewangelii (J 10, 11),[168] jak i z tekstu „Pasterz", autorstwa Hermasa, brata papieża Piusa I (140-155 r.)[169]. Znamienny może być cytat, który ukazuje bliskość Mesjasza, operujący porównaniem do słońca:

---

[165] Zob. R. Bernagiewicz, *Wprowadzenie do historii teorii muzyki. Starożytna Grecja*, Lublin 2007, s. 38-40.

[166] Zob. J. Ratzinger, dz. cyt., s. 476-477, 481-482, 486.

[167] Tamże, s. 99.

[168] Zob. B. Filarska, *Początki sztuki chrześcijańskiej*, Lublin 1986, s. 40-42.

[169] Zob. H. Kaczmarski, *Poczet papieży*, Warszawa 1986, s. 29.

gdyby bowiem nie przyszedł w ciele, to jakże ludzie mogliby ostać się na widok Jego, skoro patrząc w słońce, które przecież zgaśnie, a jest dziełem rąk Jego, nie mogą oczu podnieść i patrzeć w jego promienie[170].

Podobnie muzyka nie chce być onomatopeją idei religijnych, ale ich twórczym przekazem. Pisał Ratzinger odnośnie do adaptacji wcześniejszych idei i inspiracji Chrystusem:

chrześcijańskie wspólnoty wyłoniły się z synagogi i – razem z Psałterzem, teraz interpretowanym chrystologicznie – przejęły także jej sposób śpiewania. Bardzo szybko zaczęły powstawać również nowe chrześcijańskie hymny i pieśni. Najpierw, mające zdecydowanie starotestamentalne podstawy, Benedictus i Magnificat, a następnie teksty o tematyce chrystologicznej[171].

Muzyka liturgiczna wynikała bowiem w dużej mierze ze śpiewów synagogalnych, a nawróceni kantorzy włączali się po chrzcie w śpiewy w czasie celebracji. Stąd może wywodzić się okrzyk *alleluja*, występujący jako refren w żydowskiej tradycji śpiewu psalmów. Wykonywanie hymnów na cześć Chrystusa było jednym z cech wyróżniających chrześcijan, co zapisał w liście do cesarza Trajana, namiestnik Bitynii Pliniusz Młodszy (ok. 111r.)[172]. Forma hymnu, czyli utworu zwrotkowego i sylabicznego cechowały formę grecko-rzymską. Hymny opiewały typowo chrześcijańskie prawdy wiary (Eucharystia, Zmartwychwstanie Chrystusa), natomiast pozostałe śpiewy, były kontynuacją muzyki semickiej[173].

Najważniejszym teoretykiem muzyki z pogranicza antyku i wieków średnich, którego koncepcja wycisnęła niemałe piętno na całej estetyce średniowiecza był Boecjusz (ok. 480-535). Dla omawianego tematu, szczególnie ważna jest jego teoria muzyki i wyznaczony podział na trzy sfery muzyki. Dla Boecjusza muzyka była nie tylko sztuką dźwięków, ale także harmonią. Najwyższa – muzyka światowa (musica mundana), to wyraz pitagorejskiego przekonania, że muzyka ludzi odzwierciedla porządek przyrody. Poniżej znajduje się muzyka ludzka (musica humana), czyli wynik harmonii duszy i ciała, nie jest ona związana z dźwiękami, lecz z harmonią. Najniżej znajduje się muzyka instrumentalna (musica instrumentalis) – najbliższa powszechnie znanej dziś definicji. Władysław Tatarkiewicz podkreślił, że taka koncepcja połączyła matematyczny (pitagorejski) i spirytualistyczny (platoński) podział muzyki. Ponadto pozostawiła pole dla matematyki, intelektu (sztuka

[170] Sz. Pieszczoch, *Patrologia. Wprowadzenie w studium Ojców Kościoła*, Poznań-Warszawa-Lublin 1964, s. 51.

[171] J. Ratzinger, dz. cyt., s. 117.

[172] Zob. A. Wilson-Dickson, *Historia Muzyki chrześcijańskiej*, Warszawa 2007, s. 30-31.

[173] Zob. W. Lewkowicz, dz. cyt., s. 313.

to teoria) i metafizyki[174]. Nie powinno dziwić zatem, że stała się silnym fundamentem dla estetyki średniowiecznej.

Zagłębiając się w dziedzictwo średniowiecza, trzeba podkreślić, że Ratzinger zauważył, iż wcześniejsze zamknięcie na muzykę grecką nie zablokowało dalszego rozwoju muzyki, która w chrześcijaństwie ewoluowała do najbardziej efektownych form. Tym sposobem miało dojść, zdaniem autora, przede wszystkim do rozwoju polifonii i chorału:

> *pod wpływem Zachodu – ewoluowała jednak w kierunku polifonii. […] Na Zachodzie rozwijała się tradycyjna „psalmodia", osiągając w śpiewie gregoriańskim nowy, wysoki poziom i nową czystość, które stanowią niezmienne kryterium musica sacra, muzyki liturgii Kościoła*[175].

Zdanie to rozwinął Benedykt XVI, przyjmując doktorat honoris causa Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II i Akademii Muzycznej w Krakowie. Przywołał wtedy psalmy, jako wyraz potrzeby śpiewu wobec Boga i podkreślił, że największy rozwój sztuki, został dokonany w chrześcijańskiej Europie:

> *a jednak w żadnym innym środowisku kulturalnym nie ma muzyki o wielkości dorównującej tej, która zrodziła się w kontekście wiary chrześcijańskiej: od Palestriny do Bacha, Haendla, aż po Mozarta, Beethovena i Brucknera. Muzyka zachodnia jest czymś wyjątkowym, niemającym sobie równych w innych kulturach. To powinno skłonić nas do zastanowienia*[176].

Tutaj, wychodząc od psalmów, papież podał źródła muzyki, jakimi są miłość, cierpienie i śmierć oraz spotkanie Boga, które przemienia to wszystko, co stanowi ludzkie życie[177]. Tę koncepcję wyraził już wcześniej, konfrontując muzykę pop oraz ludową. Stwierdził wtedy, że wyróżnione doświadczenia łączą się bardzo silnie z najbardziej istotnymi przeżyciami egzystencjalnymi. Ujął to lapidarnie także w kontekście biblijnym:

> *W Biblii Izraela odkryliśmy dotychczas dwie główne motywacje śpiewu przed Bogiem – niedolę i radość, ucisk i ocalenie*[178].

Choć muzyka ludowa może oddać to w sposób muzycznie amatorski, to będzie to i tak bardziej prawdziwe, niż produkcja muzyki pop, nastawiona na ogół, a nie pojedynczego

---

[174] Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki, t.2, Estetyka średniowieczna*, Warszawa 1988, s. 79-80.

[175] Zob. J. Ratzinger, dz. cyt., s. 119.

[176] Benedykt XVI, *Wykład wygłoszony z okazji przyjęcia doktoratu honoris causa*, [w:] red. J. Bramorski, *Tradycja i współczesność w muzyce sakralnej*, Gdańsk 2015, s. 13.

[177] Tamże, s. 12-13.

[178] J. Ratzinger, *dz. cyt*., s. 115.

człowieka. Sztuka ludowa ma wyrastać bowiem z danej społeczności, która posiada swoją odrębność, język, historię i doświadczenie egzystencjalnych momentów[179].

Odnośnie do polifonii, powodem takiego niebywałego rozwoju miała być podstawa antropologiczna, która pozwoliła na syntezę tego, co duchowe i świeckie. Muzyka chrześcijańska ma najlepiej weryfikować trafność chrześcijańskiej wizji ludzkiej osoby:

> *powiedzieć, że muzyka zachodnia – od chorału gregoriańskiego poprzez muzykę katedr i wielką polifonię, muzykę renesansu i baroku, aż po Brucknera i innych – powstawała z wewnętrznego bogactwa tej syntezy i rozwijała ją, tworząc najrozmaitsze warianty. […] Wielkość tej muzyki jest dla mnie najbardziej bezpośrednią i oczywistą weryfikacją chrześcijańskiego obrazu człowieka, taką daje nam historia*[180].

Chrześcijańska modlitwa śpiewem, sprecyzowała wyróżnione przez Ratzingera i zasygnalizowane wcześniej trzy podstawowe formy: chorał gregoriański, polifonię oraz pieśń kościelną[181].

Chorał gregoriański opiera się w zasadniczej mierze na tekście, który pochodzi z Biblii (zwłaszcza psalmów) oraz tekstów liturgicznych[182]. Bernard Sawicki doszukuje się teologicznego podłoża melodii, obecnej w chorale gregoriańskim, a stanowiącej jednocześnie muzyczne opracowanie tekstu literackiego. Odwołując się do schematu *lectio divina* i jego czeterech stopni: *lectio* (czytanie), *meditatio* (medytacja), *oratio* (modlitwa), *contemplativo* (kontempacja), zauważył, że melodia jest wyrazem medytacji, modlitwy oraz kontemplacji. Z jednej strony wyraża ona ludzkie afekty, a z drugiej odsyła do Boga. W dziejach muzyki ma oznaczać tęsknotę, postulat i przeczucie. Teologia melodii ma wskazywać na mistykę i prosi się, zdaniem autora, o bardziej wnikliwe opracowanie. Melodia ma być wyrazem najbardziej egzystencjalnych momentów życia człowieka[183], co wyraźnie koresponduje z koncepcją źródeł muzyki Ratzingera. Pisał Sawicki:

> *ethos i ekspresja motywów Giovaniego Pierluigiego Palestrina, Orlanda di Lasso czy Gesualda de Venosa, przesycone nie tylko retoryką epoki, ale i głęboką osobistą pobożnością motywy i tematy melodyczne Jana Sebastiana Bacha, czyste i bezpośrednie w swojej teologalności melodie Mozarta, dogłębnie ludzkie i szczerze otwarte na Nieskończoność melodie Chopina, Schuberta, Schumanna,*

[179] Tamże, s. 564.

[180] Tamże, s. 509-510.

[181] Tamże, s. 561-562.

[182] Zob. M. Wozaczyńska, *Muzyka średniowiecza*, Gdańsk 1998, s. 25.

[183] Zob, B. Sawicki, *W chorale jest wszystko*, Kraków 2014, s. 31, 40-41.

Brahmsa czy Rachmaninowa – wszystkie spotykają się gdzieś u źródeł z chorałem, a raczej z tyleż egzystencjalnym, co teologicznym archetypem jego melodii[184].

Małgorzata Wozaczyńska określiła cztery ramowe okresy dotyczące chorału gregoriańskiego. Okres wstępny od Edyktu Mediolańskiego (313 r.) do pierwszej połowy VII w. Okres rozkwitu datowany od drugiej połowy VII w. do XIII w. Ważna w tym okresie była postać papieża Grzegorza VII, którego reformy miały ujednolicić obrządek liturgiczny oraz porządek muzyczny. Okres upadku od końca XIII w. do połowy XIX. Okres odrodzenia od połowy XIX w[185].

Teoria muzyki zachodnio-europejskiej widzi w chorale gregoriańskim, istotny fundament rozwoju zapisu i języka muzycznego. Zapis muzyczny, pierwsze partytury, polegały na notacji alfabetycznej, którą stworzył Boecjusz, nadając kolejnym dźwiękom oznaczenie w postaci liter alfabetu łacińskiego. Dalszy etap stanowiła notacja dasia, która przydzielała symbole literowe elementom każdego tetrachordu. Autor tej koncepcji jest nieznany, natomiast jego dzieło teoretyczne nosiło tytuł „Musica enchiriadis" i pochodziło z IX w. System solmizacyjny stanowi również odmianę notacji literowych, z tym, że tu dźwięk oznaczony jest nie pojedynczą literą a sylabą. Guido z Arezzo nadał oznaczenie sylabowe częściom nie tetra a hexachordu. Kolejne dźwięki od *c* do *a*, zostały oznaczone sylabami pierwszych sześciu wersów hymnu do św. Jana Chrzciciela. W XVIII w. system solmizacyjny został dostosowany do pełnej oktawy przez dodanie siódmego składnika si (od słów pierwszej strofy hymnu do wspomnianego Świętego – Sancte Joannes)[186]. Z osobą Guido z Arezzo wiąże się także ustalenie notacji diastematycznej, będącej ulepszoną wersją notacji cheironomicznej, będących formami notacji neumatycznej. Odtąd dźwięk określany był za pomocą graficznego znaku o charakterze czysto muzycznym - neumą. W cheironomi podawano zarys linii melodycznej (dokładniej w systemie liniowym, a mniej precyzyjnie w odmianie nieliniowej). Jednakże teoretykom zależało nie tylko na zapisie melosu, ale także możliwie dokładnych interwałów, czyli skoków między kolejnymi dźwiękami melodii. W tym celu dodano kolejne linie. Guido z Arezzo upowszechnił system czteroliniowy, gdzie dodane litery *c* i *g* służyły jako oznaczenia kluczowe i wyznaczały tym samym dźwięki skali[187]. W celu uściślenia rytmiki posłużyła notacja menzuralna, której rozwój do połowy XIII w.,

[184] Tamże, s. 40-41.

[185] Zob. M. Wozaczyńska, dz. cyt., s. 22-23.

[186] Zob. J. Morawski, *Teoria muzyki w średniowieczu. Wybrane zagadnienia*, Warszawa 1979, s. 90-96.

[187] Tamże, s. 97-98.

charakteryzował się przejęciem greckich schematów rytmicznych. Leoninus wyznaczył na ich podstawie kolejne modi, stąd notacja modalna stanowi część w ramach notacji menzuralnych. Od 1230-40 roku za sprawą anonimowego traktatu „Discantus positio vulgaris" pojawiło się znaczenie nut, które podzielono na longę i brevis. Za sprawą Jana z Garlandii zaistniały dokładniejsze reguły dotyczące wartości nut oraz pauz, rozwijane dalej przez Lambertusa, a zwłaszcza Frankona z Kolonii[188]. Notacja mensuralna, autorstwa Philippe de Vitry (około 1300 r.) zakładała osiem podstawowych wartości nut oraz pauz. Wartości mogły być trójdzielne, bądź dwudzielne. Trójdzielne nazwano (*perfect*), ponieważ liczbę trzy kojarzono z dogmatem o Trójcy Świętej, a więc doskonałością[189]. Poza rozwojem notacji muzycznej, chorał pozwolił na wykształcenie szczególnego rodzaju języka muzycznego. Twórcy chorału gregoriańskiego byli w stanie zespolić tekst z muzyką. Recepcja skal oraz rytmika, oparta początkowo na poetyckich stopach starogreckich, umiejętnie połączona z tekstami liturgicznymi przyczyniła się do wykorzystania potencjału biblijnej koncepcji, uchronionej od niekorzystnych wpływów upadających cywilizacji starożytnych. Kościół nie potępił w czambuł starożytności, lecz potrafił dostrzec w niej szlachetne i twórcze osiągnięcia. Wskazuje na to chociażby przejęcie i dalsze udoskonalanie dotychczasowej teorii muzyki. Nie mniej istotne jest to, że dokonano tego w obrębie muzyki liturgicznej, która była zawsze w wielkiej czci, a co wynikało z koncepcji sztuki w starożytności chrześcijańskiej. A zatem twórcza adaptacja i rozwój teorii muzyki, okazał się kluczowy dla dalszych losów sztuki muzycznej na Starym Kontynencie. Mówiąc inaczej, bez inspiracji katolickiej (umuzycznienia słowa) nie powstałaby, przynajmniej w takim tempie, takie zdobycze teorii muzyki jak notacja muzyczna określająca: tonację, wysokość dźwięków (w partyturze krystalizującej się wraz z rozwojem notacji), czas trwania neum (nut) i czas pauz. Bez tego nie byłoby dzieł późniejszych mistrzów muzyki w takiej formie, które zachwycają kolejne pokolenia.

Kolejnym, wymienionym przez Ratzingera, elementem języka muzycznego, mającego źródło swojego rozwoju w chorale, jest polifonia. Jej rozwój zapoczątkowało wczesne organum (IX-XI w.), które polegało na krótkich dwugłosowych wstawkach pomiędzy jednogłosowymi śpiewami liturgicznymi. Dodatkowy dźwięk był prowadzony w technice nota cotra notam, w odległości kwarty lub kwinty. Organum purum, typ rozpowszechniony w szkole francusko-włoskiej, charakteryzowało się kontrapunktem prowadzonym w kwartach, inicjowane i finalizowane dodatkowo unisonem. Johannes Cotton,

[188] Tamże, s.100-108.

[189] Zob. M. Wozaczyńska, dz. cyt., s. 93.

w swoim „De arte musica" omawia organum uwzględniając najważniejsze bogactwo polifonii – ruch przeciwny głosów, zwanym discantus. Wiek XI i XII przynosi kolejny okres rozwoju organum. Wpływy francusko-włoskie oraz angielskie przenikają się coraz bardziej, pozwalając na swoistą syntezę. Dokonało jej opactwo benedyktyńskie St. Martial w Limogues, tworząc tzw. diaphonia basilica. Polegała ona na melizmatycznym śpiewie, utrzymanym w drobnych wartościach rytmicznych, budowanym z kolei na głosie tenorowym, podtrzymanym w długich wartościach (rytmicznych). Charakterystyczne melizmaty sprawiły, że owa odmiana została nazywana organum melizmatycznym. Ostatni etap średniowiecznego rozwoju polifonii wyznacza szkoła Notre Dame w Paryżu (druga połowa XII w.), w której działał wspomniany już Leoninus oraz Perotinus. Ten ostatni szczególnie rozwinął polifoniczną formę klauzuli, czyli krótkich utworów liturgicznych, wykonywanych dla wprowadzenia wiernych w treści liturgii. Dotychczas istniały one jedynie w wersji jednogłosowej[190].

Co do polifonii, trzeba jeszcze zaznaczyć, że średniowiecze i przestrzeń muzyki liturgicznej stały się źródłem dla koncepcji muzycznego prowadzenia dwóch (lub więcej) niezależnych głosów. Stąd też Ratzinger podkreślał duży wkład chrześcijaństwa dla rozwoju muzyki zachodniej. Mówił przecież o muzyce wyrosłej z wiary, czyli zogniskowanej wokół tekstów ważnych dla wierzących – Biblii i ksiąg liturgicznych. Na przestrzeni wieków treść harmoniczna polifonii ewoluowała. Początkowo materiał muzyczny bazował na skalach kościelnych i najważniejsze było pojedyncze współbrzmienie kilku głosów, a nie relacje między współbrzmieniami (akordami)[191]. Ważnym terminem z okresu bujnego rozwoju polifonii jest cantus firmus. Mówiąc najkrócej, uważano go za podstawową melodię, będącą punktem wyjścia dla nowego opracowania polifonicznego. Od XVI w. uważano go za przedmiot kontrapunktu. Od XVIII w. cantus firmus oznaczał wcześniej istniejącą melodię, poddaną muzycznej fakturze polifonicznej[192]. Szczególne zasługi w adaptacji cantus firmus mieli flamandczycy. Korzystali oni z cantus firmus zaczerpniętych z różnych źródeł liturgicznych bądź świeckich (chanson). Podany początkowo w długich nutach, zaczął być bardziej rytmizowany przez zastosowanie polifonicznej techniki przeimitowania. Oni także utworzyli formę missa parodia, czyli formę, która cantus firmus przejmuje ze znanej

[190] Tamże, s. 41-46.

[191] Zob. H. Feicht, *Polifonia renesansu*, Kraków 1976, s. 12-13.

[192] zob. M.J. Bloxam, https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo9781561592630-e-0000004795?rskey=UEf08T&result=1, (30.01.2020).

pieśni świeckiej[193]. To zdaniem Ratzingera wyraz faktu swoistej symbiozy dwóch rodzajów muzyki, pisał:

> *Muzyka sakralna i muzyka świecka przenikają się, co ze szczególną wyrazistością widać w tak zwanych mszach parodiowanych*[194].

Jednocześnie zauważył, że w pewnym momencie historii, obydwa rodzaje muzyki zaczęły się wyraźnie oddalać.

Zanim powiemy o genezie pieśni kościelnej, należy wspomnieć o aspekcie estetyki epoki, zauważonej przez Ratzingera. Mianowicie, w średniowieczu, wraz z pojawieniem się sztuki gotyckiej dokonał się przełom. Odtąd istotną ideą, mającą źródło w starożytności chrześcijańskiej, nie jest wizja Chrystusa Pantokratora, lecz wizja Ukrzyżowanego. Wraz z recepcją arystotelizmu, który odrzucił świat idei, mocno dowartościowano materię. Myśl platońska również mocno ewoluowała na skutek teologicznej refleksji o stworzeniu, postaci Mesjasza i eschatologii. Dodatkowo sztuka zaczęła posiadać silny rys ludowościowy[195]. Niezmienne jednak pozostało napięcie sztuk:

> *chcą one również przeprowadzać nas przez elementy wyłącznie zjawiskowe i umożliwiać wpatrywanie się w serce Boga*[196].

Ostatni cytat koresponduje z teologiczną metodą pozytywną – sztuka może prowadzić do Boga, ponieważ może posiadać sensy objawione. Znamienne są w tym kontekście słowa odniesione już nie do sztuk w ogólności, lecz konkretnie do muzyki:

> *gdy w kościele słuchamy Bacha lub Mozarta, w obydwu wypadkach cudownie uświadamiamy sobie, co znaczy gloria Dei, chwała Boża. Stajemy wtedy wobec tajemnicy nieskończonego Piękna, które pozwala nam doświadczać obecności Boga w sposób bardziej żywy i autentyczny, niż mogłoby tego dokonać wiele kazań*[197].

Zatem kardynał stwierdza, że muzyka może przybliżyć tajemnicę Boga w sposób bardziej dynamiczny i prawdziwy niż werbalna forma, jaką jest kazanie. Nie wolno zapominać, że ma ono przecież wysoką rangę, będąc formą przepowiadania Słowa Bożego –

---

[193] Zob. G. Mizgalski, *Encyklopedia muzyki kościelnej*, Poznań-Warszawa-Lublin 1959, s. 318.

[194] J. Ratzinger, dz. cyt., s. 119.

[195] Tamże, s. 105-107.

[196] Tamże, s. 107.

[197] Tamże, s. 120.

w liturgii chrześcijańskiej homilia jest integralną częścią liturgii słowa[198].

Wracając do pieśni, rodzącej się wraz z emancypacją muzyki świeckiej, Joseph Ratzinger zauważył ważny aspekt na gruncie teologii. Mianowicie usamodzielnienie się w epoce starożytnej Kościoła i jego liturgii względem synagogi, oznaczało twórczą wolność. Roszczenie autonomii muzyki nabrało na sile pod koniec średniowiecza, doprowadzając do podziału na muzykę świecką i religijną. To właśnie czas krystalizowania się pieśni kościelnej. Przede wszystkim działalność zainaugurowana w drugiej połowie XII wieku przez trubadurów w południowej Francji i truwerów w północnej Francji. Przyczyniła się do powiązania muzyki z tematyką inną niż religijna. Tak oto, w muzycznym repertuarze pojawiła się liryka mówiąca o miłości, wydarzeniach politycznych i historycznych czy okolicznościowe satyry oraz żałobne treny. Język utworów nie zawsze należał do najbardziej wyszukanych, co oznacza, że nierzadko dało się usłyszeć teksty grubiańskie czy wprost wulgarne. Działalność francuskich muzyków świeckich przeniosła się do Niemiec, gdzie zainspirowała minnesingerów, pochodzących głównie z arystokracji. XIII wiek zaznaczył się w historii teorii muzyki przewagą muzyki religijnej. To jest czas szczególnie intensywnego rozwoju pieśni kościelnych, choć apogeum nastąpi dopiero w baroku. Tematyka świecka, na szerszą skalę, pojawiła się ponownie w wieku XIV, za sprawą meistersingerów. Miejscem ich działalności, były tereny bliskie Ratzingerowi, mianowicie południowe i południowo-zachodnie Niemcy. Byli to śpiewacy klasy mieszczańskiej, którzy ukończyli przyklasztorne szkoły śpiewacze. Gruntowne wykształcenie oparte o muzykę religijną stanowiło dobrą podstawę dla uprawiania muzyki o szerokim zastosowaniu. Egzamin był bardzo wymagający, poza muzyką badano także wiedzę ogólną, moralność oraz pochodzenie muzyka. Reasumując, muzyka europejska nie była już związana jedynie z liturgią i tekstami religijnymi. Zdaniem Ratzingera, Sobór Trydencki zabrał głos w kulturowym zamęcie, ograniczając instrumentarium (obecne od niedawna w liturgii) i wyraźnie zaznaczając przestrzeń dla muzyki kościelnej, jaką jest służba słowu – tekstom liturgicznym[199]. Odtąd pojawiła się coraz bardziej wyraźna i dalej idąca granica między muzyką świecką a religijną.

[198] B. Nadolski, *Wprowadzenie do Liturgii*, Kraków 2004, s. 94.

[199] J. Ratzinger, dz. cyt., s. 119.

Renesans miał być czasem emancypacji człowieka i zachwytem nad jego wielkością w oderwaniu od tego, co boskie. Szczególnie ważne jest zdanie, określające zasadniczy zrąb epoki i dalszy ciąg muzycznej kultury europejskiej:

> *chce rozkoszować się dniem dzisiejszym i zbawiać samym pięknem*[200].

Sztuka nie chce być już służebnicą teologii. Z triady dobra – prawdy – piękna zostało tylko piękno. Celnie ujął tę sytuację Enrico Fubini w książce „Historia estetyki muzycznej", omawiając schyłek średniowiecza w podrozdziale „Kryzys teologii muzycznej":

> *kryterium piękna pozostaje niezmienne: stanowi je osiągnięcie harmonii; jednakże tym, co ulega przemianie, jest właśnie koncepcja harmonii, która, począwszy od ujęć metafizyczno-matematycznych, ulega laicyzacji, przyjmując koloryt bardziej ziemski, z przebłyskami psychologicznymi*[201].

Władysław Tatarkiewicz zauważał, że znamienne dla epoki odrodzenia, było to, że choć idea piękna i sztuki była bardzo istotna, to jednak nie pociągnęło za sobą możliwości stworzenia osobnego traktatu estetycznego[202]. Jakkolwiek piękno uważano za wynik działania człowieka. Co prawda Bóg uczynił rzeczy stworzone, ale dopiero człowiek miał je uczynić piękniejszymi. Humaniści, mówiąc najogólniej, dzielili się na dwie grupy. Pierwszą, wytyczały koncepcje o zabarwieniu platońskim, w których sztuka była uważana za natchnienie. Druga natomiast miała charakter materialistyczny i hedonistyczny. Zwłaszcza poglądy Lorenza Valla, który uważał, że wszelkie dzieło ludzkie, w tym sztuki, ma służyć jedynie przyjemności. W efekcie sztuka ubogaca więcej przyjemnością jak cnotliwością[203]. Dobrze owo napięcie renesansu oddają ówcześni teoretycy muzyki. Bardziej konserwatywny w poglądach, działający w Wenecji Gioseffo Zarlino, sądził, że sztuka powinna odnosić się także do rozumu, a nie tylko do zmysłów. Opowiadał się za muzyką w tradycyjnym znaczeniu, czyli bardziej jako nauką o proporcjach matematycznych. Bazowanie na uczuciach miało być uciechą dla niewykształconych, a nie sztuką wyzwoloną. Co ciekawe, kontrapunkt i zdobycze średniowiecza uważał za wybujałość, stąd postulował powrót do antyku. Z kolei bardziej awangardowym teoretykiem był Jan Tinctoris, który opowiadał się za matematyczną teorią muzyki i choć twierdził, że proporcje są harmonijne, to jednak nie przypisywał im kosmologicznych i teologicznych fundamentów (jak chociażby Boecjusz)[204]. Poza tym

---

[200] Tamże, s. 107.

[201] E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, Kraków 2015, s. 100.

[202] Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, Warszawa 1988, s. 38-39.

[203] Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki, t. 3 Estetyka Nowożytna*, Warszawa 1991, s. 77, 79.

[204] Tamże, s.111.

podjął (obecną choć przemilczaną kwestię) sądu uszu, czyli przekonania, że poza matematyczną proporcją ważny jest także słyszalny przez człowieka ton. Muzyka ma zatem nie tylko cieszyć umysł, ale także zmysły, nie jest tylko nauką, ale także sztuką. Dotąd muzyka oznaczała teorię, od teraz środek ciężkości będzie po stronie praktyki[205]. Zatem średniowiecze i jego zdobycze w odrodzeniu zostały mocno zakwestionowane[206].

Jednakże, dopatrując się w historii sztuki pewnych wskazówek dla muzyki, Ratzinger wskazał właśnie na renesansowego kompozytora, jakim był Giovani Pierluigi da Palestrina. Jego recepcja chorału w duchu swojej epoki i zgodnie z nauczaniem Kościoła ma być pomocą dla współczesnych muzyków kościelnych:

> *to odesłanie do chorału gregoriańskiego i Palestriny. […] mamy tu wzorcowe modele, wskazujące właściwy kierunek*[207].

Palestrina komponował praktycznie kompozycje sakralne a capella. Co jednak najważniejsze, potrafił z jednej strony wykorzystać wszystkie możliwości wypracowane przez średniowiecze i rozwinięte w renesansie, a zwłaszcza osiągnięcia wspomnianej szkoły flamandzkiej. Z drugiej strony, potrafił także za pomocą konsekwentnie upraszczanej polifonii i melizmatyki, przywrócić muzyce odniesienie do tekstów słownych i wydobycie ich na pierwszy plan. Zapewne dlatego Sobór Trydencki uznał muzyczny styl palestrinowski za oficjalny styl Kościoła Rzymsko-Katolickiego[208].

Epoka baroku zdaniem Ratzingera:

> *w swej najlepszej postaci opiera się na reformie Kościoła, zapoczątkowanej przez Sobór Trydencki, który – idąc za tradycją Zachodu – znowu ukazywał tylko dydaktyczno-pedagogiczny charakter sztuki*[209].

Barok przede wszystkim inaczej niż renesans rozumiał piękno. Odtąd piękno nie miało być celem samym w sobie, lecz miało służyć dwom celom. Piękno ma poruszać i przekonywać. Stąd odwołanie do przeżyć emocjonalnych, takich jak wzruszenie, zachwyt, czy zdziwienie. Próba przekonywania niosła za sobą elementy spójne z przedrenesansową teorią muzyki: silna rola ekspresji, stosowanie iluzyjności i zacieraniu granicy między sacrum a profanum, a zwłaszcza odwołanie do symboli i ich znaczeń, czyli pewnej metaforyczności sztuki,

[205] Tamże, s. 222-225.

[206] Zob. H. Feicht, dz. cyt., s. 15.

[207] J. Ratzinger, dz. cyt., s. 511.

[208] Zob. M. Wozaczyńska, *Muzyka renesansu*, Gdańsk 1996, s. 46-52.

[209] J. Ratzinger, dz. cyt., s. 108.

przywołanie znaczeń (nierzadko religijnych) przekraczających dane dzieło muzyczne. To wszystko przyczyniło się do bardzo silnego związku muzyki ze słowem, którego szczytową formą była retoryka muzyczna. Teoria afektów tylko z pozoru ogniskowała się na uczuciach. Twierdzono, że analogicznie do przygotowanej mowy, muzyka może za pomocą swojej ekspresji przekazać intencje twórcy. Chęć przekazu i posiadanie orędzia, były dla Ratzingera dowodem prawdziwej twórczości:

> *Oznaką autentycznej kreatywności jest właśnie fakt, że artysta wychodzi z ciasnego ezoterycznego kręgu i własną intuicję potrafi kształtować w taki sposób, że również inni mogą doświadczyć tego, czego on sam doświadczył*[210].

Muzyka może być zatem formą poznania rzeczywistości[211]. Zdaniem ówczesnych teoretyków muzyka nie wyrażała afektów, ale je przedstawiała – między innymi. tę koncepcję uwydatniła Susan Langer. W baroku, za sprawą monodii akompaniowanej krystalizuje się także pieśń, w formie znanej do dziś. Istotą tej koncepcji fakturalnej jest wyróżnienie jednego głosu, który ma być solową realizacją partii wokalnej. Z kolei akompaniament muzyczny, w oparciu o basso continuo, miał instrumentalnie towarzyszyć słowom. Wspomniana przez Ratzingera pieśń jako zdobycz myśli chrześcijańskiej otwiera teraz swoistą przeciwwagę do polifonii – homofonię. Dotychczas pieśń, religijna czy świecka, realizowana była a capella, bądź z heteronomiczną partią instrumentalną. W dobie rozwoju polifonii, solista wykonywał jedną linię muzyczną, istniejącą w całym *gąszczu* polifonicznej faktury[212]. Od teraz muzyka instrumentalna akompaniuje słowom – wcześniej, w dobie polifonii, potrafił tej idei sprostać Palestrina.

Klasycyzm i romantyzm, znalazły swoje miejsce w poczynionej przez Ratzingera, teologicznej rewizji historii muzyki. W tym jednak wypadku kardynał nie wyszczególnił idei teologiczno-estetycznych, tak jak miało to miejsce w analizie wcześniejszych epok. Tutaj wymienił, przy okazji rozważań nad teologią i sztuką, kompozytorów, którzy potrafili wpisać się w dziedzictwo muzyki europejskiej, wyrosłej z chrześcijańskich przesłanek. Do twórców kompozycji, potrafiących przyjąć i rozwinąć kunszt muzyczny, mający swe źródło w chorale, pieśni i polifonii oraz włączyć go we wciąż aktualne przesłanie ewangeliczne należą:

---

[210] Tamże, s. 563.

[211] Zob. D. Szlagowska, *Muzyka baroku*, Gdańsk 1998, s. 24-25, 33.

[212] Tamże, s. 60-61.

Palestrina, Bach, Haendel, Beethoven, Mozart, Bruckner. Omawiając spirytualizację sztuk i wkład Kościoła w rozwój muzyki Ratzinger pisał, wspominając m.in. Mozarta:

> *O tę należycie rozumianą spirytualizację walczono w całej historii Kościoła i nawet jeżeli purytanizm teologów był często z punktu widzenia muzyki nieoświecony, to jednak jako owoc tej walki narodziła się wielka zachodnia muzyka kościelna, a nawet zachodnia muzyka w ogóle – dzieło Palestriny czy na przykład Mozarta byłoby nie do pomyślenia bez tego dramatycznego procesu, w którym stworzenia stawały się narzędziem ducha, ale także duch stawał się tonem i dźwiękiem w stworzeniach materialnych i tym sposobem osiągał wzniosłość, której jako „czysty" duch nigdy by nie mógł posiąść*[213].

W słowach tych pobrzmiewa koncepcja odniesienia muzyki do dogmatu wcielenia, a także wkładu teologii w rozwój muzyki kościelnej, a przez to całej muzyki zachodniej. Z kolei wspomnienie Antona Brucknera, niemieckojęzycznego (górna Austria) kompozytora doby romantyzmu, w przypadku pochodzącego z południowych Niemiec Josepha Ratzingera nie budzi zdziwienia. Alfred Einstein, analizując muzyczną epokę romantyzmu i skupiając się w pewnym momencie na muzyce kościelnej, ujął A. Brucknera, G. Rossiniego i G. Verdiego w podrozdziale zatytułowanym „Prawdziwy katolicyzm". Kompozytor, zdaniem Einsteina potrafił włączyć i wyrazić katolicką religijność w muzyce romantycznej, podobnie jak wcześniej Palestrina w renesansie. Tak opisał Brucknera:

> *wielkim muzykiem kościelnym epoki romantycznej jest Anton Bruckner, pomimo, lub może dlatego, że nigdy nie rozmyślał nad estetycznymi wymaganiami muzyki kościelnej. Jako nauczyciel i organista wyrósł na łonie Kościoła, którego duch i liturgia były dlań naturalną atmosferą*[214].

Wspomnienie niektórych kompozytorów bynajmniej nie oznacza faktu, że kardynał zbagatelizował te dwie epoki. Przeciwnie, analizując wymienione etapy rozwoju kultury europejskiej, zwrócił uwagę na prądy filozoficzne, które w następstwie wywarły niemały wpływ na muzykę. Interpretując zatem zwłaszcza oświecenie i przechodząc do współczesności, zauważył podobną prawidłowość do czasów odrodzenia:

> *pierwszy kryzys tego współprzenikania się Kościoła i kultury nastąpił w renesansie i reformacji. Dopiero jednak w oświeceniu doszło do autentycznej rewolucji kulturalnej, do zdecydowanej emancypacji kultury, prowadzącej do zerwania z wiarą*[215].

Według Ratzingera, ateizacja miała doprowadzić do zamknięcia wiary w:

---

[213] Zob. J. Ratzinger, dz. cyt., s. 487-488.

[214] A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, Kraków 1983, s. 178.

[215] J. Ratzinger, dz. cyt., s. 550.

swoistym getcie intelektualnym, a także społecznym[216].

Dodatkowo oświeceniowa myśl idealistyczna miała zmienić postrzeganie człowieka jako podmiotu. Osoba ludzka nie jest już kimś otrzymującym, ale tworzącym sensy i rzeczywistość. Odwołując się do egzystencjalizmu, stwierdził, że odtąd życia człowieka nie ma poprzedzać nic sensownego[217]. W ten sposób otwarły się jeszcze szerzej niż w renesansie drzwi do czysto ludzkiego kreacjonizmu. Tymczasem, zdaniem teologa, twórczość w myśli chrześcijańskiej orientowana jest w absolutnie innym świetle:

do istoty człowieka należy jednak fakt, że ma on swe źródło w <sztuce> Boga oraz sam stanowi jej cząstkę[218].

W tym miejscu powraca konstatacja o kosmicznym wymiarze muzyki wobec zorientowanej na człowieka filozofii, a dalej sztuki i muzyki. Pisał:

wyłącznie subiektywna <kreatywność> nigdy nie zdołałaby dosięgnąć wielkości kosmosu i jego orędzia piękna[219].

Kosmiczne rozumienie muzyki miało trwać do XIX wieku, do momentu, kiedy metafizyka straciła na znaczeniu. Rozumienie, które oznaczało muzykę, jako włączoną w śpiew aniołów i przybliżająca do Artysty – Logosu[220]. Odtąd kreatywność będzie dowolnością:

sztuka staje się eksperymentowaniem ze stworzonymi przez siebie samą światami, czczą <kreatywnością>, która nie dostrzega już Creator Spiritus, Ducha Stworzyciela. Usiłuje zająć Jego miejsce, a tworząc przy tym jedynie rzeczy dowolne i puste, uświadamia człowiekowi absurdalność jego rzekomej kreatywności[221].

Kardynał podał także znaczenie słowa „kreatywność" i jego źródło, jakim jest marksizm. Kreatywność zasadza się na marksistowskim przekonaniu, że istnienie kosmosu i człowieka jest wyrazem ślepej ewolucji, a zatem właściwie nie posiada żadnego większego sensu. Dopiero człowiek czyni go lepszym. Kreatywność nie ma niczego naśladować (*mimesis*), nie ma być rezonansem kosmosu (ten nie ma przecież sensu), nie ma mieć stałych form, ani celu, sama też nie musi być sensowna. W następstwie, zdaniem Ratzingera, tak rozumiana wolność doprowadza do ostatniego słowa ludzkiego życia, jakim ma być

[216] Tamże, s. 108.

[217] Tamże, s. 563.

[218] Tamże.

[219] Tamże, s.125.

[220] Tamże.

[221] Tamże, s. 109.

rozpacz[222]. Reasumując wyniki epoki i wpływ na estetykę współczesności – liczy się człowiek, który nie dostrzega głębszego sensu rzeczywistości, tworząc jednocześnie nowe artefakty, będące obrazem koncepcji absurdu i przypadkowości. Kryzys sztuki, ma być zdaniem Ratzingera, kryzysem człowieczeństwa. Świat oświeconego człowieka nie wychodzi już poza to, co zmysłowe. Wszystko, co ponadzmysłowe, jest odrzucone, a właśnie to, co metafizyczne ma dotyczyć fundamentalnej orientacji człowieka w życiu. To w konsekwencji doprowadza do takiego duchowego zaślepienia, które uniemożliwia istnienie autentycznej sztuki[223]. Stwierdził:

> *muzyka znajduje się dzisiaj w takiej postaci, o jakiej poprzednie pokolenie nie mogło nawet pomyśleć – teraz stała się ona decydującym wehikułem antyreligii i tym samym widownią radykalnych kontrowersji*[224].

Można zapytać więc, czy poza krytyką pojawia się pozytywny wykład. Naturalnie, zarysowany kryzys ma stanowić pomoc w ponownym zdefiniowaniu doniosłości sztuki sakralnej i sztuki w ogólności. Ratzinger bronił sztuki, odwołując się do kategorii teologicznych. Mówił o obrazach, ale jak wykazano wcześniej uważał analogię między muzyką, a sztukami przedstawieniowymi. Odwołując się do dogmatu Wcielenia, uważał, że jest nie do pogodzenia z Nim możliwość nieistnienia sztuki. Ta ostatnia, w wydaniu sakralnym, znajduje swoje treści w historii zbawienia – to niezmienne przesłanie muzyki różnych epok. Tu leży warstwa przesłania, ujęta w koncepcji zwanej *Nową Pieśnią*. Sztuka nie ma tylko przypominać minione wydarzenia, ale je także uobecniać (zgodnie z aktualnymi możliwościami warsztatowymi muzyki – to warstwa muzyczna *Nowej Pieśni*). Trzeba podkreślić, że kardynał widział w dziele sztuki wymiar sakramentalny. W tym duchu uważa, że sztuka sakralna ma wskazywać na Jezusa Chrystusa. Sztuka nie ma być ilustracją, onomatopeją, ale ma poprzez zmysły zewnętrzne budzić wewnętrzną wrażliwość, która wyraża się w umiejętności dostrzegania w widzialnym tego, co niewidzialne – można dopowiedzieć usłyszenia tego, co niesłyszalne. Kościół katolicki, zdaniem Ratzingera, nie musi odchodzić od sztuki, ani też schodzić z drogi, jaką kroczył od ok. XIII wieku. Ma jednak realizować zamysł Soboru Nicejskiego II, dającego podwaliny pod sztukę w Kościele. Nie ma w niej zatem miejsca na dowolność, ani na przeakcentowanie strony fizykalnej. A przede wszystkim,

[222] Tamże, s. 135.

[223] Tamże, s. 108.

[224] Tamże, s. 508.

zdaniem teologa, do sztuki sakralnej potrzebna jest wiara[225]. Wobec powyższych teoretycznych zasad, kardynał widział praktyczny przejaw i konkretne zastosowanie.

Sztuka nie jest towarem, który można wyprodukować i sprzedać:

Święto zrodziło sztukę, bezinteresowne piękno, które dlatego jest tak nieskończenie pocieszające, że nie musi niczemu służyć, nie powstało nawet jako owoc wyliczonej wartości wolnego czasu[226].

Zdaniem Ratzingera sztuka jest darem. Twierdził, że kiedy wiara będzie żywa, wtedy i sztuka będzie miała swoje właściwe natchnienie[227]. Z kategoriami kreatywności i produkcji łączy się problem sygnalizowanej muzyki pop, stojącej w opozycji do wzmiankowanej muzyki ludowej. Muzyka popularna definiowana jest raczej tym czym nie jest. Muzycy popowi czerpią z różnego rodzaju stylistyk muzycznych, tworząc przy tym nowy wystrój stylistyczny. Częste używanie nowych technologii dźwięku, sprawia dodatkowe kłopoty przy próbie definicji. Co ważne, muzyka pop oznacza utwór napisany w pewnej konwencji, a nie utwór, który staje się bardzo popularny. Autor definicji zestawia pop z rockiem, pierwszy ma mieć cechy żeńskie i być skierowany do młodzieży i słuchaczy w średnim wieku, natomiast rock ma charakteryzować się cechami męskimi i być przeznaczony dla wiekowo dojrzałej grupy odbiorców. Muzyka pop związana jest z komercją i masową produkcją, bazującą na najmniej wyrafinowanych gustach. W żadnym razie nie odwołuje się ona do transcendencji i trwałych wartości. Pop opiera się na kulturowej amnezji, przypominając znane utwory, ale w innym brzmieniu, przyswajalnym przez niewyszukane gusta, zwłaszcza młodego pokolenia. Tematyka muzyki pop oscyluje wobec osobistych relacji, zwłaszcza uczuciowych, przez co istnieje jednocześnie na marginesie i centrum doświadczeń społecznych. Jej dużą determinantą jest „efemeryczność", szybka zmiana mód, tzn. utwór może być bardzo popularny, ale za chwilę ustąpi miejsca innemu[228]. Celnie podsumowuje efekt muzyki popularnej Noël Coward:

niezwykłe jak potężna jest tania muzyka[229].

---

[225] Tamże.

[226] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu. t.II.*, wydawnictwo KUL, Lublin 2015, s. 882.

[227] Tamże, s. 112.

[228] Zob. J. Warwic, *Pop* https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo9781561592630-e-1002259112?rskey=oIJTg9&result=4, (03.02.2020).

[229] cyt. za: Tamże.

Autorka przytoczonej definicji powołuje się na Theodora Adorno i jego znaczący tekst w kwestii muzyki popularnej, a opublikowany w 1941 roku musiał być znany przez Ratzingera. Adorno zarzucał muzyce popularnej schematyczność, standaryzację:

> *kompozycja wsłuchuje się w słuchacza. Oto jak muzyka popularna pozbawia słuchacza jego spontaniczności i promuje warunkowane reakcje. Nie tylko nie wymaga od niego wysiłku, ale śledzi jej konkretny przebieg; ona w zasadzie podsuwa mu schematy*[230].

Adorno krytykował także pseudoindywidualizację, która ma oznaczać słuszny wybór. Produkt wykreowany na podstawie badań rynkowych, sprawia wrażenie, że muzyka odpowiada na indywidualne potrzeby słuchacza – konsumenta[231]. Nie wchodząc w dalsze szczegóły, warto jeszcze wspomnieć o konsekwencji muzyki popularnej jako spoiwie społecznym, korelującej z tezą Ratzingera o rozpaczy:

> *to jest „katharsis" dla mas, ale katharsis, które tym bardziej utrzymuje je w ryzach. Ten, co płacze, nie stawia nigdy oporu, podobnie zresztą jak ten, co maszeruje. Muzyka, która pozwala słuchaczom na wyznanie ich nieszczęścia, godzi ich za pomocą tego <uwolnienia> z ich społeczną zależnością*[232].

Wielu polemizowało z Adorno, w tym Grzegorz Piotrowski, broniąc muzyki popularnej. Autor zarzuca narracji Adorna historyczno-kulturowe ograniczenia, a także, fakt, że nikt nie poszedł za wyliczonymi przez niego „twardymi" wyznacznikami muzyki popularnej. Ma to świadczyć, że najprawdopodobniej takie nie istnieją[233]. Tymczasem bardzo prawdopodobne, że przyjął je Ratzinger, a także w części autorka przytoczonej definicji z 2014 roku (choć z zastrzeżeniem, że z wieloma tezami można się nie zgadzać), umieszczona w „Oxford Music Dictionary". Za ujęciem muzyki popularnej w duchu Adorna opowiedział się także Marek Jeziński[234], który dopatruje się w muzyce pop warstwy ideologizującej. Stwierdził, ilustrując mechanizm popkultury, że masowy odbiorca poprzez informacje, a zwłaszcza reklamy, dostaje wskazówki, co robić, kupować, gdzie chodzić, by być akceptowany społecznie. W tej logice ma posługiwać się następującym myśleniem:

> *to jest dobre, bo jest modne, a jest modne, ponieważ istnieje w mediach*[235].

---

[230] Zob. T. Adorno, *O muzyce popularnej*, „Res Facta Nova" 2015, nr 16 (25), s. 79.

[231] Tamże, s. 81.

[232] Tamże, s. 94.

[233] Zob. G. Piotrowski, *Muzyka popularna*, Warszawa 2016, s. 53-55.

[234] M. Jeziński, *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny*, Toruń 2011, s. 14.

[235] Tamże, s. 105.

Z kolei sam kardynał Ratzinger tak definiuje muzykę popularną:

istnieje muzyka masowa, która – posługując się etykietą <pop> – chce uchodzić za muzykę popularną, ludową. Tutaj muzyka stała się towarem, który może produkować przemysł i której miernikiem jest jej cena rynkowa[236].

I w innym miejscu dookreślając, jej główny wyraz estetyczny:

muzyka pop, która nie stanowi już domeny ludu (pop) w dawnym znaczeniu, lecz kojarzy się ze zjawiskiem masowości, tworzy się ją na skalę przemysłową i należałoby ją w gruncie rzeczy określić jako kult banału. W przeciwieństwie do niej rock stanowi wyraz elementarnych namiętności[237].

Również w definicji kardynała, można dostrzec istnienie opozycji muzyki pop do rocka. Pierwsza ma być wyrazem banału, a druga namiętności. Wspólnym mianownikiem zaś ma być standaryzacja, masowość i wynikające z niej kategorie rynkowo-produkcyjne oraz społeczne:

Masie jako takiej obce są bezpośrednie doświadczenia, zna ona tylko doświadczenia wtórne, standardowe. Dlatego miernikami kultury masowej są: ilość, produkcja i sukcesy[238].

Intuicja Ratzingera, dotycząca społecznych skutków muzyki popularnej, została niedawno potwierdzona. Muzyka, która miała bawić tłumy i zastępować staroświecką nudę, zorientowała się nie wokół idiomów szczęścia i radości, ale gniewu i smutku (badania z 2019 roku przeprowadzone przez Lawrence Technological University w Michigan)[239].

Ponadto z pojęciem kreatywności łączy się biegun przeciwny do muzyki popularnej:

tak zwana współczesna muzyka poważna (Klassik) – poza niektórymi wyjątkami – w tym czasie zamknęła się w elitarnym getcie, do którego chcą wchodzić tylko specjaliści, a i oni czynią to niekiedy z mieszanymi uczuciami[240].

Do tych wyjątków zaliczyć można zapewne Góreckiego, który nominalnie nie był wyróżniony w tekstach kardynała, ale którego twórczość i wkład w kulturę wyróżnił Benedykt XVI, nadając order świętego Grzegorza Wielkiego[241].

---

[236] J. Ratzinger, dz. cyt., s. 550.

[237] Tamże, s. 121.

[238] Tamże, s. 564.

[239] Zob. P. Wernicki, *Muzyka popularna: coraz smutniej, coraz gniewniej*, http://naukawpolsce.pap.pl/aktualnosci/news%2C32646%2Cmuzyka- popularna-coraz-smutniej-coraz-gniewniej.html, (31.01.2020).

[240] Tamże, s. 121.

[241] Zob. red. E. Dziębowska, *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część bibliograficzna. Górecki*, Kraków 2011, s. 5.

Zarysowane bieguny utrudniają istnienie wiary i muzyki sakralnej. Dodatkowo pojawia się jeszcze trzeci biegun. Kreatywność znajduje swój wyraz także w liturgii. Kosmiczność, historyczność i misteryjność, zostaje zastąpiona grupą:

> *nie Kościół uprzedza grupę, lecz grupa uprzedza Kościół*[242].

W takiej sytuacji największe bogactwo kulturalne Kościoła, jak dziedzictwo muzyki kościelnej, organy, czy chorał gregoriański, postrzegane są, zdaniem kardynała, jako środki zachowania władzy. Tymczasem grupa ma być, w przeciwieństwie do skostniałej reszty, nieskrępowanie żywotna. Znakiem rozpoznawczym grupy ma być śpiew zaprojektowany, zaprogramowany, animowany i wyreżyserowany przez daną wspólnotę. To doprowadza do kuriozum, polegającego na reformie liturgii Kościoła bez Kościoła. A co za tym idzie, unicestwienie muzyki kościelnej, która bez Kościoła traci swój podmiot. To syndrom uznania, że w liturgii nie działa Bóg, ale człowiek[243], co stanowi pozostałości po dobie renesansu i oświecenia, a także nie tracącej na sile ideologii marksizmu. Ostatni aspekt kreatywności dał o sobie znać z początkiem lat dwudziestych XX wieku, a zwłaszcza po Soborze Watykańskim II. Nie znaczy to, że winien jest Sobór, Ratzinger zdecydowanie przeciwstawiał się dzieleniu historii Kościoła na przed i posoborową. Sobór Watykański II był kolejnym stopniem reformy liturgii, rozpoczętej przez św. Piusa X[244].

Postanowienia soborowe dotyczące muzyki kościelnej, Kardynał oceniał jako roztropne. Ogólne wytyczne są wystarczające dla wyznaczenia drogi dla muzyki kościelnej:

> *muzyka powinna odpowiadać duchowi akcji liturgicznej, powinna nadawać się do użytku sakralnego albo być do niego przystosowana, powinna odpowiadać godności świątyni i rzeczywiście przyczyniać się do zbudowania wiernych*[245].

Stąd też według opinii Ratzingera muzyka związana z Kościołem i liturgią rezonuje z pięcioma cechami kościelności. Cechy te stanowią pomost pomiędzy roszczeniami sztuki i prostotą liturgii[246]. Powszechność liturgii wymaga autentycznej prostoty. Katedra i jej liturgia wraz z muzyką winna odznaczać się większym dostojeństwem, ponieważ powszechność nie oznacza jednolitości. Muzyka ma pozwalać na właściwe przeżywanie *participatio actuosa*, czyli duchowe współuczestnictwo i przezwyciężanie przekonania, że tylko czynne działanie

[242] J. Ratzinger, dz. cyt., s. 495.

[243] Tamże, s. 495-507.

[244] Tamże, s. 516-518.

[245] Tamże, s. 488.

[246] Tamże, s. 471.

i mowa mogą świadczyć o ludzkim zaangażowaniu – słuchanie i wzruszenie jest równoważne. Kościół wymaga od muzyki wzniosłości, przez ujęcie pierwiastka sakralnego, by przez chęć popularności nie stać się bezużytecznym i „pierwszym kręgiem piekła". Muzykę tradycji europejskiej należy uważać z jednej strony za nie jedyną, a jednocześnie za wciąż aktualną[247]. W ten sposób muzyka kościelna ma pomóc w integracji człowieka, zgodnie z dogmatem Wcielenia, tzn. zintegrować zmysły z duchem. By móc temu zadaniu sprostać potrzebna jest pokora, szacunek i przyjęcie tego, co już się dokonało (Zbawienie) oraz chęć uczestniczenia w tym[248]. Przyjęcie historii zbawienia, zdaniem Ratzingera, stanowi warunek dla kompozytora, by mógł tworzyć rzeczywiście wielką muzykę sakralną:

> *tylko ten, kto – w zasadzie przynajmniej – żyje wewnętrzną strukturą takiego obrazu człowieka, jest w stanie tworzyć odpowiadającą temu poziomowi muzykę*[249].

Omawiając zaś zawód muzyka w kontekście posługi liturgicznej i duszpasterskiej, kardynał wyprowadził pięć tez, które dotyczą muzyki liturgicznej. Rozpoczął od powołania się na 112. numer „Konstytucji o Liturgii", mówiący o muzyce jako integralnym składniku liturgii. Liturgia domaga się muzyki, która jest aktem muzycznym i liturgicznym. Stąd posługa muzyka kościelnego jest zarazem liturgiczna, jak i duszpasterska. Kościół bowiem jako podmiot działa w akcji liturgicznej jako całość wspólnoty. Po wtóre, posługa muzyka ma charakter stricte muzyczny, czyli wymaga od muzyka rzeczywistych kompetencji artystycznych[250].

Właśnie obecność Boga w liturgii ma być także dzisiaj autentycznym źródłem natchnienia dla muzyki kościelnej. Przede wszystkim:

> *środek przekazu i przekazywana treść powinny pozostawać ze sobą we wzajemnej sensownej relacji*[251].

Artyści nie powinni uważać się zatem za wykluczonych w aspekcie przepowiadania wiary[252]. Kardynał z całą mocą namawiał do dialogu Kościoła z obecną kulturą. Nie oznacza to, że Kościół ma ulec zsekularyzowanej kulturze. Kościół winien otworzyć się na problemy kultury, a ona winna otworzyć się na pierwiastek wiary[253]. Według Jacka Bramorskiego

[247] Tamże, s. 490-492.

[248] Tamże, s. 510-511.

[249] Tamże, s. 511.

[250] Tamże, s. 568-571.

[251] Tamże, s. 566.

[252] Tamże, s. 126.

[253] Tamże, s. 550-551.

teologia muzyki Ratzingera jest umiejętnością łączenia tradycji z problemami współczesnymi[254]. Na czym zatem polega *Nowa Pieśń* jako wyraz przeszłości i współczesności? Zdaniem kardynała wyznaczają ją dwie główne kategorie:

> *muzyka liturgiczna powinna w swym wewnętrznym charakterze odpowiadać wymaganiom wielkich tekstów liturgicznych: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus i Agnus Dei*[255].

Z czym nie musi to być muzyka nierozerwalnie związana z warstwą słowną, ale oddająca ich ducha. Należy podkreślić, że kardynał, wykazujący wcześniej historię spirytualizacji muzyki przez powiązanie jej z tekstem, dopuścił możliwość istnienia sakralnej muzyki czysto instrumentalnej. Drugą kategorią jest powiązanie z chorałem gregoriańskim oraz Palestriną:

> *nie znaczy, że cała muzyka Kościoła ma być naśladowaniem takiej muzyki*[256].

Są to wzorcowe modele, czyli chorał jako umuzycznienie słowa, a Palestrina jako wzór umiejętności włączenia tekstu w większe i współczesne kompozytorowi formy oraz środki wyrazu muzycznej ekspresji[257].

Szczególnie istotne dla naszego tematu jest stwierdzenie Ratzingera o zadaniu teologii w dialogu ze współczesną kulturą. Mianowicie teologia ma szukać tego, co łączy wiarę i muzykę oraz wyjaśniać, w jaki sposób wiara pozwala na rozwój sztuki[258]. W ten sposób sztuka wyrosła z wiary, staje się apologią cnót teologalnych. A zatem analiza i wykazanie kunsztu muzycznego obecnego w dziele sakralnym może stanowić treść objawioną. Czy poza ogólnym wskazaniem na chorał, polifonię i pieśń kościelną, Ratzinger kiedykolwiek zastosował to przekonanie do konkretnego dzieła muzycznego i rozpatrzył jego treść w duchu poszukiwania sensów objawionych? Tak, bowiem omawiając Wielki Piątek, zwrócił uwagę na „Pasje" J. S. Bacha. Wskazał na ich ogólną formę podążającą za chronologią, jednak w teologicznym przesłaniu dopatrywał się tezy:

> *w swej najprawdziwszej głębi żyją pewnością wielkanocnego poranka*[259].

---

[254] Zob. R. Bramorski, *Joseph Ratzinger – Benedykt XVI jako świadek tradycji we współczesności*, [w:] red. J. Bramorski, dz. cyt., s.20.

[255] J. Ratzinger, dz. cyt., s. 511.

[256] Tamże.

[257] Tamże.

[258] Tamże, s. 551.

[259] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu. t.II.*, dz. cyt., s. 585.

Odnosząc się do sytuacji po II wojnie światowej, jako Wielkiego Piątku XX wieku, przywołał „Pasję" Krzysztofa Pendereckiego. Awangardowe dzieło ma wzruszać słuchacza, a obecne rozwiązania kompozytorskie ujmować:

> *krzyk prześladowanych z Oświęcimia, cynizm, brutalne głosy rozkazu tego piekła, […] rozpaczliwe jęki umierających*[260].

To bezpośredni wyraz jego przekonania, że teolog nie kochający sztuki, może być niezdolny do uprawiania właściwej teologii[261]. Przekonanie kardynała o istnieniu w sztuce sakralnej rzeczywistych i ważnych implikacji teologicznych, znalazły wyraz w słowach:

> *Dlatego wielka muzyka sakralna jest rzeczywistością o randze teologicznej oraz o trwałym znaczeniu dla wiary całego chrześcijaństwa*[262]

[260] Tamże.

[261] Zob. V. Messori, *Raport o stanie wiary*, Kraków-Warszawa 1986, s. 111-112.

[262] Benedykt XVI, *Wykład wygłoszony z okazji przyjęcia doktoratu honoris causa*, [w:] red. J. Bramorski, dz. cyt., s.13.

I.3. Henryk Mikołaj Górecki a teologia

Wiek XX i początek XXI to czas życia i twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego. Mieczysław Tomaszewski postulował, by interpretację dzieła muzycznego nie izolować od kontekstu biograficznego. A zatem „czynnik ludzki" odgrywa niemałą rolę na powstanie dzieła. Czas i miejsce życia kompozytora wpływa na jego styl muzyczny. Żaden twórca wczesnośredniowiecznej sekwencji nie mógł napisać fugi, ponieważ jeszcze nie było polifonii. J.S. Bach mógł napisać fugę, a także odnieść się do chorału. Jednakże nawet Bach nie mógł stworzyć żadnego utworu dodekafonicznego, a już na pewno nie elektronicznego. Twórczość Góreckiego podlegała tym samym prawom. Rozwój muzyki i estetyki wyznacza pewne ramy twórczości. Trudno znaleźć lepsze postaci, będące źródłem przemian estetyki muzycznej u progu XX w., niż Richard Wagner i Friedrich Nietsche. Ich koncepcje okazały się bardzo brzemienne w skutkach. Zerwanie z dotychczasowym wymiarem sztuki oraz religią chrześcijańską, doprowadziło do radykalnego przeorientowania myśli o muzyce, jak i samego dzieła muzycznego. Rodząca się awangarda przejęła ten *kurs*. Metafizyka zastąpiona społeczeństwem doprowadziła do ideologiczno-politycznego zaangażowania sztuki. Druga awangarda skupiona wokół Darmstadu stała się dla polskiego młodego pokolenia kompozytorów lat '50, swoistym powiewem wolności. Socrealizm nie był już jedyną muzą sztuki. Etapy twórczości i momenty biografii Góreckiego pozwalają zrozumieć jego postrzeganie muzyki. Przyjęte postawy, pozwoliły osiągnąć własny image artystyczny. Muzyka sakralna, teksty religijne i teologiczne to główne inspiracje twórcze. Dorobek muzyczny Góreckiego świadczy, że w dobie postępu jest miejsce na Boga, że teologia ma sprzymierzeńca w muzyce, a artysta w teologii.

Mieczysław Tomaszewski omawiając problemy analizy dzieła muzycznego, zwracał uwagę na związek kompozycji z jej twórcą. Wyróżnił swoiste biograficzne punkty węzłowe, które w pewnym sensie determinują powstanie określonego dzieła i dorobku. Punkty biograficzne, wyznaczające etapy twórczości i kształt powstających w nich dzieł, są pomocne także w analizie osoby i twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego. Tomaszewski podkreślał potrzebę „poznania" kompozytora, by pojąć i zinterpretować dzieło muzyczne[263].

[263] Zob. M. Tomaszewski, *Muzyka w dialogu ze słowem*, dz. cyt, s. 35-39.

Poza biograficznymi aspektami, krakowski teoretyk, sugerował spojrzenie na utwór oraz autora w szerszym kontekście, polecał rozumieć:

> *dzieło, jako fenomen egzystujący w przestrzeni swego czasu i miejsca, czyli w przestrzeni historii i kultury*[264].

A zatem, zanim rozróżni się fazy twórcze w życiorysie kompozytora, należy rozpatrzyć kontekst historyczno-kulturowy, w którym żył i tworzył H. M. Górecki.

Zarysowana wcześniej swoistego rodzaju teologiczna interpretacja historii sztuki według Josepha Ratzingera ma pomóc w zrozumieniu kulturowego tła epoki współczesnej. Szczególnie istotne wydaje się wyróżnienie przez kardynała epoki renesansu i oświecenia, jako tych, które radykalnie wyemancypowały człowieka z teologicznych uwarunkowań[265]. Alicja Jastrzębska omawiając kulturę muzyczną XX i XXI wieku rozpoczęła od przywołania postaci Richarda Wagnera oraz Friedricha Nietschego. Te dwie postaci pozwolą zrozumieć, w jaki sposób myśl filozoficzna i muzyczno-estetyczna odwróciła się od teologii chrześcijańskiej. Enrico Fubini zauważa, że teza Wagnera o tzw. Gesamtkunstwerk, bazuje na przekonaniu, że język pierwotny był źródłem dla dwóch rodzajów komunikacji – słów i muzyki. Dramat muzyczny miał przywrócić językowi jego pierwotny charakter. Stąd wynikało przekonanie o potrzebie syntezy słowa z dźwiękiem:

> *akcenty słów staną się w języku punktem zwrotnym wiodącym ku śpiewowi w formie melodii* [266].

Dramat miał stanowić quasi religijne misterium. Tym jednak co szczególnie oryginalne, to zdaniem Fubiniego, było nawiązanie przez muzykę do idei rewolucji. Ta ostatnia według Wagnera oznaczała środek do odrodzenia ludzkości[267].

Szczególnym tekstem Wagnera, rozwijającym ideę rewolucji na gruncie muzyki jest książka „Sztuka i rewolucja". Wobec analizowanego problemu, można w niej wyróżnić w krystalicznej formie odejście od chrześcijaństwa i zwrot do pogańskiego antyku, na który to zwracał uwagę Ratzinger. Wagner nie odróżniał katolicyzmu od protestantyzmu, a jako wyjściową przyjmował naukę o predestynacji. Pisał, obarczając chrześcijaństwo nienawiścią do świata stworzonego:

---

[264] M. Tomszewski, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej*, dz. cyt., s. 10.

[265] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii*, T.XI, Lublin 2012, s. 550.

[266] E. Fubini, dz. cyt., s. 315.

[267] Zob. E. Fubini, dz. cyt., s. 314-317.

niczego się do człowieka nie wymaga, prócz wiary, tj. uznania nędzy istnienia i zrzeczenia się wszelkiej działalności, aby się z niej wyzwolić, gdyż tego może dokonać jedynie niezasłużona łaska boska[268].

Wiara zamknięta w getcie intelektualnym, jak określił to kardynał Ratzinger, oznaczała uznanie ludzkiej nędzy, od której daleko do prawdziwej sztuki. Wspomniana średniowieczna recepcja sztuki greckiej i jej dalszy rozwój, pozwalający na osiągnięcie polifonii, pieśni (homofonii), czy chorału – w sumie przecież oddającego postulat Wagnera o zespoleniu słowa z muzyką, nie spotkała się z przychylnością kompozytora:

szczytem jego poniżenia było poszukiwanie wzorów do tych kreacji artystycznych w pogańskiej sztuce starożytnej Grecji. Pomimo to jednak Kościół przejął się tym na nowo rozbudzonym instynktem artystycznym, nie wstydził się stroić w obce mu piórka świata pogańskiego, jawnie uprawiać kłamstwo i obłudę[269].

Ostatnie słowo jest najlepszym terminem streszczającym poglądy Wagnera na temat wkładu Kościoła i chrześcijaństwa w sztukę:

obłuda jest w ogólności najbardziej uderzającym rysem, właściwą fizjonomią wszystkich wieków chrześcijańskich[270].

Nie wiadomo, czy z ignorancji, czy też celowo Wagner zignorował dogmat o wcieleniu, który pozwalał na istnienie sztuk zmysłowych w Kościele, czego najlepszym wyrazem były postanowienia II Soboru Nicejskiego. Ten odwołując się do Biblii oraz tradycji wcześniejszych soborów, stwierdzał, że przedstawienie zmysłowe wzmacnia wiarę w realne wcielenie[271]. Stąd czytamy:

jeśli ktoś nie dopuszcza objaśnień Ewangelii z pomocą obrazów, ten niech będzie obłożony anatemą[272].

Wagner tymczasem uważał, że Kościół potępia zmysły i wszystko, co sensualne, przez co forsował tezę o obłudzie chrześcijaństwa, bazującej na rzekomej niemożności recepcji prawd wiary na gruncie sztuk.

Jakkolwiek Wagner odnosił się do postaci Chrystusa, którego jednak rozłączał od chrześcijaństwa i zestawiał z Apollem. Jak u Ratzingera:

---

[268] R. Wagner, *Sztuka i rewolucja*, Lwów 1904, s. 15.

[269] Tamże, s. 20.

[270] Tamże, s. 17.

[271] Zob. red. B. Sesboüé, tłum. P. Rak, *Historia Dogmatów. Bóg zbawienia*, t. I, Kraków 2001, s. 395.

[272] Red. I. Bokwa, *Breviarium fidei*, Poznań 2007, s. 120.

Apollo nie jest Chrystusem[273],

tak u Wagnera w ostatnich słowach książki znaleźć można odniesienie do tych postaci, jako gwarantów żywej i odrodzonej sztuki:

> *wznieśmy zatem ołtarz przyszłości, tak w życiu, jak w żywej sztuce, tym dwom najwznioślejszym nauczycielom człowieczeństwa: Jezusowi, który za ludzkość cierpiał i Apollinowi, który ją do pełnego radości dostojeństwa podniósł*[274].

Żywa sztuka miała wyzwolić się od społeczeństwa mieszczańskiego i przemysłowego, nie miała być dalej poddana destrukcyjnemu wpływowi chrześcijaństwa – były to tezy bliskie filozofii Hegla oraz Karola Marksa[275].

Inspiracja Wagnerem oznaczała zastąpienie pitagorejsko-platońskiej i biblijnej wizji nową, zrywającą z Platońską triadą oraz biblijno-teologicznym znaczeniem sztuki muzycznej. Słowo muzyka nie było już wyrazem harmonii i wnętrza człowieka, ale stało się głosem bezosobowej natury. Za sprawą zasymilowanej przez Wagnera myśli Schopenhauera muzyka jest (tak jak Wola) przeciwieństwem intelektu, racjonalności i ładu. Od teraz muzyka świecka będzie absolutna, a programowa będzie stanowiła wyraz panteistycznej Natury, w której metafizyka będzie antybiblijna. Bezosobowy wyraz muzyki oznaczał inne niż dotychczas używanie ludzkiego głosu, będzie mu nadawana nie wokalna, ale iście figuracyjna (instrumentalna) melodyka, wokaliza lub melorecytatyw. Trzeba podkreślić, że metafizyka muzyki nie oznaczała już jej dotychczasowej definicji. Teraz zidentyfikowano ją z prajednią, podstawą dla wszelkiego artyzmu. Następstwem była teoria synestezji, czyli powiązania wielu wrażeń zmysłowych (sztuk) i włączeniu w jeden przekaz[276].

Zdaniem Jastrzębskiej, idea jedności sztuk (synestezji) miała ważny wpływ na powstanie „nowej sztuki" jako czegoś, co będzie kreowało „nową rzeczywistość" – zgodnie z wizją postępowego artysty, bądź ideą rewolucji. Co istotne, także Nietsche chciał zniszczyć biblijny obraz Boga i zastąpić go nicością oraz nadczłowiekiem:

> *chce zastąpić Boga nadczłowiekiem, bo monoteizm, z zwłaszcza jego ułomna, chrześcijańska forma, zdemaskował się jako mitologia*[277].

---

[273] Zob., J. Ratzinger, dz. cyt., s. 508.

[274] R. Wagner, dz. cyt., s. 65.

[275] Zob. E. Fubini, dz. cyt., s. 320.

[276] Zob. A. Jastrzębska, *Spór o piękno muzyki*, Toruń 2018, s. 31, 43, 45, 50, 55.

[277] M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialektyka oświecenia*, Warszawa 1994, s. 132.

Nowa sztuka i *nowa rzeczywistość* potrzebowały *nowego człowieka*, człowieka wyzwolonego z norm. Ogromną popularność zdobyła idea artysty jako apostoła *nowej wiary*, który wprowadza w świat prajedni (muzyki), by nadać sens ludzkiemu życiu. Przyjęta przez Wagnera, z myśli Artura Schopenhauera, idea dwóch światów – zewnętrznego (zdarzenia, fenomeny) i wewnętrznego (rzecz sama w sobie, wola, siła życiowa – kojarzona z pojęciem „muzyka") i złączenie jej z własną ideą jedności sztuk doprowadziła do postulatu absolutnej wolności twórczej. Artysta miał w niczym nieskrępowany sposób uzewnętrzniać swoje wnętrze pełne lęku i metafizycznego niepokoju. Tak oto swoisty kult Wagnera i jego idei przyczynił się do pojęcia *wagneryzmu*, a *epoka Wagnera* miała trwać na przełomie wieków XIX i XX (1860-1914)[278].

> nie licząc obcowania z niektórymi artystami, z Richardem Wagnerem zwłaszcza, nie przeżyłem z Niemcami ani jednej dobrej godziny…[279].

Te słowa z książki „Ecce homo", znakomicie ilustrują wielką przyjaźń Nietschego z Wagnerem, choć nie była ona dozgonna. Nietsche nie wybaczył kompozytorowi z Bayreuth m. in. opery „Parsifal", z jej zbyt chrześcijańskim toposem. W każdym razie słowa są dowodem swoistego kultu Wagnera. Nietsche podzielał wiele idei wagnerowskich, uważał, że artysta powołany jest do wyzwolenia człowieka, do odczarowania rzeczywistości i dotarcia do tego, co pierwsze, czyli wolne od prawa, władzy, tradycji oraz moralności[280]. Naturalnie solidaryzował się z radykalnie wrogim stosunkiem Wagnera do chrześcijaństwa i zdaje się, że również on nie rozróżniał katolicyzmu od protestantyzmu, w rozdziale pt.: „Przypadek Wagnera. Problem muzykanta" pisał:

> *Luter, ta mnisia fatalność, odbudował Kościół i rzecz tysiąckroć gorsza, chrześcijaństwo w chwili, gdy leżało pokonane… Chrześcijaństwo, tę obróconą w religię negację woli życia!*[281]

Wagnerowsko-nietzscheańska sztuka nie mogła być w żadnym razie łączona z teologią. Jakie zatem miała podłoże religijne? Jastrzębska wyszczególniała ezoteryzm, okultyzm, spirytyzm, teurgię, teozofię i antropozofię. Reasumując, powyższe idee były bardzo chętnie asymilowane przez koła entuzjastów muzyki postępowej[282], to oni na gruncie wagnerowsko-

[278] Tamże, s. 45, 54-56, 58, 66.

[279] F. Nietzsche, *Ecce homo. Jak się staje, czym się jest*, Warszawa 2009, s. 177.

[280] Zob. E. Fubini, dz. cyt., s. 325.

[281] F. Nietzsche, dz. cyt., s. 173.

[282] Zob. A. Jastrzębska, dz. cyt., s. 64, 67.

nietzscheańskiej teorii sztuki dadzą podwaliny pod sztukę muzyczną XX wieku i podejmą kluczowe decyzje estetyczne tej epoki – epoki także H. M. Góreckiego.

Ważną postacią dla teorii muzyki omawianego okresu był Theodor Adorno. Po przywołaniu jego postaci w kontekście radykalnej krytyki muzyki popularnej, mogło wydawać by się, że był on krytycznie nastawiony do estetyki Nietschego i Wagnera. Tymczasem nie ma nic bardziej mylnego. Adorno zajmował się muzyką od strony socjologicznej. Nie bez znaczenia na jego przekonania był fakt współpracy z młodym socjologiem Maxem Horkheimerem. W 1932 roku wydali wspólnie książkę, w której atakują dotychczasową kulturę i nakładają na nią pryzmat marksistowski, dostrzegający w historii wieczną walkę klas. Celem myślicieli marksistowskich było zbudowanie społeczeństwa bezklasowego, a drogą miała być rewolucja. Proletariat winien w tym celu uwydatniać różnice społeczne. Idee, nauka i kultura to nadbudowa na ekonomicznej bazie, która stanowi postawę dla *kulturowej* nadbudowy. Materialistyczne ujęcie antropologii i historii zaadoptowało na swoje potrzeby filozofię dialektyczną Hegla[283]. W swojej głośnej książce pt.: „Dialektyka oświecenia" często powoływali się na Nietschego, zaciekle atakując chrześcijaństwo. Twierdzili, że chrystologia wraz z dogmatem odkupienia (którego nie nazywają wprost) jest wersją monoteistycznego mitu. Ofiara i wynikająca z niej etyka, była postrzegana przez nich jako negatywne zaparcie się natury:

> *panowanie nad sobą […] jest wirtualnie zawsze destrukcją podmiotu*[284].

Głównym zarzutem sformułowany wobec kultury był fakt, że ta zawsze hamowała rewolucję i barbarzyństwo. Społeczeństwo daje co prawda poczucie formalnej wolności, ale jednocześnie determinuje jednostkę[285].

> *Życie wewnętrzne, zawsze było podporządkowane wewnętrznym władcom bardziej, niż samo przypuszczało*[286].

Sztuka burżuazyjna w zasadzie od samego początku wykluczała niższe klasy. Jednym ze środków represji miał być styl w muzyce, stanowiący wyraz ucisku społeczeństwa i posłuszeństwa wobec opresyjnej hierarchii społecznej, opartej na przemocy[287]:

---

[283] Zob. red. W. Piwowarski, *Słownik katolickiej nauki społecznej*, Warszawa 1993, s. 103.

[284] Tamże, M. Horkheimer, dz. cyt., s. 71.

[285] Tamże, s. 164, 173.

[286] Tamże, s. 163.

[287] Tamże, s.128, 149, 154.

dzieło sztuki obiecuje, że przez przedstawienie postaci w formach społecznej tradycji ustanowi prawdę – jest to obietnica tyleż konieczna, co złudna. Zakłada realne formy istnienia jako absolutne, utrzymując, że w ich estetycznych derywatach antycypuje spełnienie. W tej mierze roszczenie sztuki jest zawsze ideologią[288].

Adorno uważał, że Mozart, Schönberg czy Picasso potrafili przełamywać styl, przez co mieli być bliżsi prawdzie. Poddanie się stylowi to poddanie się wpływom ekonomicznym i społecznym – stąd zapewne tak silna krytyka muzyki popularnej. Dodekafonia Schöberga była opowiedzeniem się za nowym porządkiem estetycznym. Tylko taka muzyka mogła, zdaniem Adorna, pozostać autentyczną. Uważał, że muzyka i muzyczna awangarda posiada siłę rewolucyjną. W późniejszych latach pozytywnie oceniał Bouleza, Stockhausena, czy Cage'a[289]. Warto nadmienić, że filozoficzne tło twórczości Schönberga stanowił nietscheański obraz świata – wizja człowieka zrozpaczonego brakiem nieśmiertelności. W swojej twórczości poszukiwał on nowych środków ekspresyjnych. Do istotnych należy zaliczyć ideę, że słowo nie jest „umuzyczniane", ale że w muzyce wywodzi się ono z barwy dźwięku[290]. Jak zauważał Fubini, konkludując estetykę myśliciela:

w rozwoju myśli Adorna daje o sobie znać obawa, iż destrukcyjny, rewolucyjny impet muzyki XX wieku uległ wyczerpaniu, a epoka żywiołowego radykalizmu już przeminęła[291].

Jastrzębska twierdziła, że początek nowego stulecia to czas, kiedy nowa sztuka została złączona ze słowem abstrakcja. Kandinsky Wassily napisał tekst „O duchowości w sztuce", w której postulował oderwanie sztuki od idei piękna. Ekspresjonistyczny bunt przeciw tradycyjnej moralności w latach dwudziestych, został rozszerzony także na przestrzeń społeczno-polityczną. Celem postulowanych zmian było przedefiniowanie relacji w zakresie twórca-odbiorca dzieła. Utworzona w 1919 roku w *Weimerze Hochschule fur Gestaltung, Staatlishe Bauhaus* realizowała program zastąpienia filozoficznego Absolutu, kultem techniki i rewolucyjnymi ideami społeczno-politycznymi. Drogą do zdobycia tych celów miały być działania artystyczne, wynikające z zasady sztuki-nauki-techniki, czyli braku jakiejkolwiek metafizyki[292]. W 1924 powstał *Instytut Badań Społecznych* przy Uniwersytecie we Frankfurcie nad Mennem. Czołowymi przedstawicielami, którzy nadali szkole nowego impetu, byli:

[288] Tamże, s.149.

[289] Zob. E., Fubini, dz. cyt., s. 436-437, 440.

[290] Zob. A. Jastrzębska, dz. cyt., s. 105, 107-108.

[291] Tamże, s. 440.

[292] Tamże, s. 99, 113.

M. Horkheimer, E. Fromm, H. Marcuse i T. Adorno. Szkoła przekładała marksizm na kategorie kulturowe. Freudyzm i seksualność (rewolucja seksualna) były postulowaną drogą rewolty społecznej. Po emigracji do Stanów Zjednoczonych, okazało się, że rewolucja seksualna lat 20. wcale nie zniszczyła tak znienawidzonego przez marksistów kapitalizmu. Adorno i Horkheimer stworzyli zatem teorię krytyczną, która miała zniszczyć dotychczasowe podwalin zachodniej kultury. Powojenne wydanie „Dialektyki oświecenia" zostało przeredagowane przez autorów, by wyzbyć się w niej otwarcie marksistowskiej nomenklatury. Autorzy zamienili przed wszystkim słowa *rewolucyjny* itp. na *demokratyczny* itp. Czas po II wojnie światowej wykazał, że choć rewolucja seksualna musi poczekać, to jednocześnie trzeba pilnie przygotować na nią społeczeństwo, wyznaczoną metodą była dewastacja sztuki[293].

Kultura, w tym muzyka, została poddana działaniu dwóch zasadniczych prądów. Pierwszym był nurt artystyczny, który kontynuował awangardę, zwłaszcza dadaizm i letryzm – bełkot semantyczny – wymierzony w dotychczasowe rozumienie sztuki. Drugi nurt stanowił odłam ideologiczny, tzw. antysztuka: konceptualizm (Cage), happenig, akcjonizm i sytuacjonizm. Ten ostatni okazał się najlepszy dla dekonstrukcji społeczeństwa. Akcjonizm polegał na negacji struktur kulturowych. Jego owocem jest tzw. performance, orientujący się głównie na sferze seksualnej i feministycznej. Co istotne, nurt ideologiczny zastąpił estetyczny – dzieło nie ma już być związane z estetyką. Dzieło sztuki nie miało być piękne, nie miało zachwycać, a jego celem było przede wszystkim negowanie obecnego statusu quo. Zdaniem Adorno dotychczasowa sztuka opierała się na mitach (chrystologia to monoteistyczny mit), więc teraz sztuka musi wykazywać iluzję świata, a środkiem jest permanentna negacja[294]. Z jednej strony widać, od przeciwnej strony, że dzieło muzyczne może nieść przesłanie teologiczne (dla Adorna mitologiczne), stąd tak zaciekła walka neomarksistów z dotychczasową estetyką muzyki. Jak renesans wprowadził w sztuce oddzielenie piękna od prawdy i dobra, tak awangarda oddzieliła sztukę od piękna. Reasumując, negacja sztuki miała polegać na braku metafizyki, odmitologizowaniu i odteologizowaniu sztuki. Adorno:

> *musimy odrzucić kreatora transcendentnego, czyli boskiego, ponieważ On uniemożliwi rozwój sztuki pojętej w nurcie neomarksistowskim*[295].

[293] Zob. D. Rozwadowski, *Marksizm kulturowy*, Warszawa 2018, s. 34, 35-37, 91.

[294] Tamże, s. 94, 96-100.

[295] Cyt. za., Tamże, s.100. – nie wiem czy dobrze.

Bardzo ważnym ośrodkiem praktycznie realizującym zamierzenia awangardy był ośrodek muzyczny w Darmstadzie. Nowa muzyka oznaczała skrajny determinizm w notacji muzycznej (dodekafonia, totalny serializm), indeterminizm partytury (aleatoryzm – czyli założenie przypadkowości na etapie tworzenia bądź/i wykonania utworu). Ponadto zajmowano się nowymi sposobami realizacji muzyki, w takich postaciach jak teatr instrumentalny, czy happening. Inną inspiracją nowej muzyki miały być nauki ścisłe (fizyka i matematyka), które pozwalały na empiryczne badanie dźwięku muzycznego i jego możliwych modulacji, wynikających z rozwoju technologicznego. Od strony teologicznej należy podkreślić fascynację filozofią Wschodu, z jej koncepcją czasu i dźwięku. Nad Neue Musik deliberowali H.K. Metzger, C. Dahlhaus i nie kto inny jak T. Adorno. Czołowymi zaś kompozytorami byli: Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luigi Nono, Györgi Ligeti, Iannis Xenaxis, John Cage[296].

Najważniejszym trzonem estetycznym, czy lepiej ideologicznym, szkoły nowej muzyki było radykalne zanegowanie tradycji muzyki Zachodniej. Cage zanegował dotychczasowe ogniwa dzieła muzycznego, pozostawiając jedynie dźwięk. Sama *czysta* substancja brzmieniowa poddawana była rozmaitym eksperymentom. Dźwięk muzyczny nie oznaczał już tylko dotychczasowego wielotonu harmonicznego, ale także obejmował tony nieharmoniczne i elementy szumowe. Poskutkowało to praktycznym zniesieniem granicy dzielącej dźwięki na muzyczne i niemuzyczne. Odtąd wszystko mogło być sztuką muzyczną. Dysonans i konsonans odeszły do historii, podobnie jak napięcia harmoniki funkcyjnej. Dalekowschodnia koncepcja czasu podyktowała zatomizowanie dźwięków i pozbycie ich wzajemnych relacji[297]. Słynne Nietscheańskie „Gott is Tod", znalazło reperkusje w tytule artykułu Pierre Bouleza „Schönberg is Dead". Jeden z ojców pierwszej awangardy i jego odkrycia okazały się już niewystarczające. W miejsce dodekafonicznej serii jako porządku utworu muzycznego, Boulez wprowadził totalny serializm, czyli odtąd seria nie dotyczyła tylko dwunastotonowego materiału muzycznego (stąd dodekafonia), ale także wysokości dźwięku, rytmu, dynamiki i artykulacji[298]. Inspiracją takiego podejścia miały być względy logiki, matematyki i fizyki teoretycznej. Boulez nie przypisywał muzyce możliwości niesienia znaczeń nie muzycznych (poetyckich, filozoficznych i dodać trzeba teologicznych). Estetyka Bouleza była scjentystyczna, bez praktycznie żadnej domieszki

[296] Zob. A. Jastrzębska, dz. cyt., s. 314-315.

[297] Zob. Z. Skowron, *Teoria i estetyka awangardy muzycznej drugiej połowy XXw*., Warszawa 2016, s. 46-49.

[298] Zob. A. Jastrzębska, dz. cyt., s. 314, 329.

metafizyczno-religijnej. Jako jedyny nie negował on fantazji, inspiracji i wyobraźni twórczej (kategorii tradycyjnych), ale oddzielał je od emocji na korzyść rozumu[299]. Ideę serialnego kształtowania utworu muzycznego będzie mocno forsował w swojej twórczości Stockhausen. Ten kompozytor podchodził bardzo krytycznie do dotychczasowych zasad porządkujących dzieło muzyczne, takich jak: wariacyjność, technika przetworzeniowa czy formy cykliczne. Idea muzyki przeorganizowanej kładła nacisk na kształtowanie przebiegów poprzez stałe elementy i ich pojawianie się w rozmaitych konfiguracjach. Nadrzędną ideą konstrukcji nie był sam materiał muzyczny, ale sposoby jego ciągłego przetwarzania – permanentnego stawania się formy. Jednocześnie odbiór muzyki nie polegał na percepcji zmian w przebiegu utworu, ale na medytowaniu danej materii dźwiękowej. Ponownie widać zdecydowany zwrot ku kulturze muzycznej Wschodu[300].

Zanim zbadamy życie i twórczość Góreckiego, trzeba jeszcze krótko wspomnieć o polskich realiach omówionego przed chwilą czasów pierwszej i drugiej awangardy. Klęska powstania listopadowego obudziła we Francji wielkie zainteresowanie Polską. A. Mickiewicz, C.K. Norwid, J. Słowacki, Z. Krasiński i oczywiście F. Chopin, to twórcy, dla których Francja stanie się drugą przybraną ojczyzną. W drugiej połowie XIX w. studia muzyczne w Paryżu odbywa m. in. J. Wieniawski. Typowy francuski idiom muzyczny (zwłaszcza impresjonizm Debussy'ego) uważany był za opozycyjny dla niemieckiego idiomu wagnerowskiego[301]. Niemcy będą miejscem kształcenia Zygmunta Noskowskiego (nauczyciela Szymanowskiego)[302], Mieczysława Karłowicza czy Feliksa Nowowiejskiego. Zwłaszcza na Śląsku ważna będzie działalność ruchu cecyliańskiego. W międzywojniu muzyka niemiecka i francuska, będzie miała duży wpływ na twórczość polskich kompozytorów. Karol Szymanowski, choć sam zwrócił się w kierunku estetyki francuskiej, to jednak jego pierwotny styl kompozytorski (inspirowany niemiecką muzyką) odcisnął duży wpływ na twórczości jego uczniów. Bolesław Szabelski (nauczyciel kompozycji Góreckiego) tworzył

[299] Zob. Z. Skowron, dz. cyt., s. 133, 139, 135.

[300] Tamże, s. 144-146.

[301] Zob. B. Barwinek, *Relacje kulturalne polsko-francuskie od połowy XVII w. do wybuchu II wojny światowej. Krótki przegląd zagadnienia*, [w:] red. J. Szulakowska, *U źródeł polskiego neoklasycyzmu. Nauczanie Nadii Boulanger na tle edukacji kompozytorskiej w Belinie w I połowie XX wieku*, Katowice, 2018, s. 76-78, 82.

[302] Zob. G. Michalski, E. Obniska, H. Swolkień, J. Waldorff, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Warszawa 1983, s. 114.

dzieła o charakterze symfonizmu monumentalnego w duchu G. Mahlera[303]. Natomiast sam Szymanowski czerpał raczej z ekspresyjnego języka Debussy'ego. Szczególnie istotne było stosowanie nowoczesnych środków harmonicznych, a już w ogóle ważną dominantą twórczości autora „Harnasiów" czy „Stabat Mater", stanowiła bogata paleta kolorystyki brzmieniowej[304]. Reasumując, recepcja stylu niemieckiego generowała postawy neoromantyczne, natomiast styl francuski ewokował stylistykę neoklasycyzmu[305].

Po II wojnie światowej, a konkretnie w maju 1949, w Łagowie Lubuskim usankcjonowano doktrynę realizmu socjalistycznego. Propagowano ideę powrotu do rodzimego folkloru i uznano, że język wokalny może przekazać ideowe (żeby nie powiedzieć ideologiczne) komunikaty. Anturaż estetyczny winien być popularny, mobilizujący i nacechowany patosem oraz monumentalizmem[306]. Należy zaznaczyć, że w Polsce realizm socjalistyczny panował w latach 1949-1956, natomiast wcześniej, bo już w latach 30., był on uznany w Związku Radzieckim. Tutaj uwydatniała się swoista programowość tego nurtu: prezentowanie idei zgodnych z tezami marksizmu, pracy i walki klas. W powojennej Polsce nie dopuszczano wpływów awangardowych, zwłaszcza wszystkiego, co związane było z postacią Arnolda Schönberga. *Sztuka dla mas* objęta została państwowym mecenatem[307]. W ustroju totalitarnym oznaczało to jednocześnie brak możliwości uprawiania innych form sztuki. Rok 1956 i przesilenie polityczne przyniosło istotną zmianę. Dopuszczono do zróżnicowania stylów, treści i funkcji społecznej muzyki. Możliwość uprawiania awangardy, rozumiana była jako możliwość realizacji większej wolności twórczej. Swoistą ikoną tych przemian stanowił Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej, który później nazwany został „Warszawską Jesienią" , a którego pierwsza edycja odbyła się w 1956 roku.[308].

Program festiwalu obejmował muzykę, która dotąd znajdowała się na indeksie. Tak oto za „żelazną kurtyną" pojawiła się muzyka najpierw pierwszej awangardy A. Schönberga, A. Berga, I. Strawińskiego – szczególnie zwalczanego przez propagandę, za jego emigrację ze Związku Radzieckiego. Sama nazwa festiwalu pojawiła się w drugiej edycji, która przybrała

[303] Zob. B. Barwinek, A. Nowok-Zych, *Relacje kulturalne polsko-niemieckie od czasów saskich do wybuchu II wojny światowej. Próba szkicu poglądowego*, [w:], red. J. Szulakowska, *dz. cyt*., s. 26-27, 34.

[304] Zob. G. Michalski, E. Obniska, H. Swolkień, J. Waldorff, dz. cyt., s. 127.

[305] Zob. D. Szwarcman, *Czas Warszawskich Jesieni. O muzyce polskiej 1945-2007*, Warszawa 2007, s. 22.

[306] Tamże, s. 154.

[307] Zob. A. Jastrzębska, dz. cyt., s. 359-361.

[308] Tamże, s. 368-369.

już całkiem inne oblicze. Pojawiło się więcej muzyki kameralnej, ale przede wszystkim wykonano utwory drugiej awangardy, takich kompozytorów jak Stockhausena, J. Cage'a, Pierre Bouleza, czy Györgia Ligetiego[309] – słowem *darmstadzkiej awangardy*. Moskwa i Wschód jako symbol zniewolenia artystycznego znalazła przeciwieństwo nie tylko geograficzne, ale i ideowe na Zachodzie. Należy podkreślić, że wpływ Darmstadu zaowocował w polskim środowisku muzycznym sonoryzmem.[310]. Jednakże jest jeszcze inny aspekt, często pomijany w opisach muzycznej awangardy, a nadających jej jednocześnie prerogatywy wyzwolenia i innych szczytnych wartości, zestawionych na zasadzie kontrastu z reżimem komunistycznym. Jak pisze Jastrzębska:

> *ale kultura muzyczna była uwikłana w ideologię i politykę po obu stronach żelaznej kurtyny, bowiem twórcy sztuki byli – propagandowo i finansowo – zniewalani pod sztandarem różnie interpretowanej <historycznej konieczności>*[311].

Komunistyczny raj postawiony naprzeciw filozofii nihilizmu i zgody na absurd ludzkiego życia, to główna różnica. Jedno jednak było wspólne: negacja idei piękna oraz brak odniesienia do świata Biblii. Wspomniany polski sonoryzm i w ogóle polski warsztat kompozytorski przyjmował estetykę nowych brzmień, ale łączył je: z ludzką egzystencją, człowiekiem posiadającym moralność, zgodą na świat Biblii, a w muzyce z tradycyjnymi fundamentami utworu (retoryka, dramat, jasna forma) oraz nawiązaniem komunikacji twórca-odbiorca[312]. Młodzi wówczas kompozytorzy: H.M. Górecki, K. Penderecki., Z. Krauze:

> *postawieni zostali wobec konieczności samodzielnego formułowania wszystkich fundamentalnych założeń i celów pracy twórczej […] także do ustosunkowania się do najróżniejszych, często skrajnie radykalnych rozwiązań technicznych i demonstracyjnych postaw estetycznych*[313].

O wspomnianej awangardzie mówił sam kompozytor Henryk Mikołaj Górecki:

> *myśmy się wszyscy zarazili awangardą. Starzy, młodzi, średni. Najpierw była wojna, a potem socrealizm. […] Chcieliśmy się zmierzyć z nowością. Jaki efekt, nie mnie to oceniać. Pamiętam,*

[309] Zob. D. Szwarcman, dz. cyt., s. 19, 27.

[310] Zob. B. Barwinek, A. Nowok-Zych, *dz. cyt*., s. 34.

[311] A. Jastrzębska, dz. cyt., s. 356.

[312] Tamże, s. 355. 376.

[313] G. Michalski, dz. cyt., s. 167.

że wielokrotnie zastanawiałem się wtedy, co dalej. Wtedy, zaczęły się odwroty. Każdy musiał sobie wykarczować ścieżkę w lesie, aby jakoś się poruszać nie patrząc na innych[314].

Początki kariery muzycznej H. M. Góreckiego były bardzo burzliwie i trudne. Po śmierci matki Otylii, której osoba odcisnęła niemałe piętno na dorobku muzycznym syna, Mikołaj nie mógł nawet dotykać fortepianu po matce. Ojciec i macocha nie podzielali muzycznych zainteresowań Henryka. Jego nauka muzyki odbywała się początkowo u samouka Hajdugi i obejmowała grę na skrzypcach. Programowa nauka w szkole w Rydułtowach, gdzie się urodził, została ukończona w 1951 roku. Następnie Górecki próbował dostać się do średniej szkoły muzycznej (Rybnik, Bytom, Katowice), gdzie spotkał się z odmową. W reakcji na zastaną sytuację, zapisał się do ogniska muzycznego w Rybniku. Uczył się tam m. in. gry na fortepianie. Rok później znalazł się na wydziale pedagogicznym Średniej Szkoły Muzycznej w Rybniku, gdzie nadrabiał zaległości z gry na fortepianie, skrzypcach, czy wiedzy z zakresu harmonii, kontrapunktu oraz instrumentacji. W 1953 roku porzucił posadę nauczyciela w Radoszowej, gdzie uczył od dwóch lat, na rzecz kontynuacji własnej edukacji muzycznej. Zakończony w 1955 roku kurs pedagogiczny w Rybniku i napisane pierwsze kompozycje, pozwoliły na staranie o przyjęcie do Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach[315]. W wywiadzie z Agnieszką Malatyńską-Stankiewicz mówił, we właściwy sobie sposób, o początkowych spotkania z muzyką:

nie miałem jednak możliwości regularnego kształcenia. Śmierć matki, nowa rodzina, choroba, wojna. Koniec. Nadszedł 1945 rok i byłem starym koniem. A mimo wszystko ciągnęło wilka do lasu. I wciągnęło […] Zacząłem profesjonalnie zajmować się muzyką, kiedy miałem 18, 19 lat. Dziś osiemnastolatek robi muzyczną maturę. A ja nic, dudliłem coś na skrzypcach i stukałem na fortepianie. Potem jak błyskawica – tylko trzy lata - przeleciałem przez wspaniałą średnią szkołę muzyczną w Rybniku. To jej zawdzięczam, że jestem tym, kim jestem. A potem pojawił się prof. Szabelski[316].

Studia w Katowicach oznaczają początek znajomości i wieloletniej przyjaźni z Bolesławem Szabelskim, uczniem Karola Szymanowskiego, który z polecenia swojego profesora znalazł się w Katowicach w 1929 roku. Leon Markiewicz, powołując się na ustną relację prof. Józefa Poworoźniaka, odnotowuje fakt rekomendacji Góreckiego. Zazwyczaj powściągliwy w pochwałach Szabelski, ówczesnemu rektorowi PWSM w Katowicach, po pytaniu o postępy w nauce Góreckiego, odpowiedział, że to był jego najzdolniejszy jak dotąd

[314] A. Malatyńska-Stankiewicz, *Nie będę pisał na metry i łokcie*, http://www.strony.ca/ Strony24/articles/ a2402.html, (30.03.2020).

[315] Zob. A. Thomas, *Górecki*, Kraków 1998, s. 10-12.

[316] A. Malatyńska-Stankiewicz., dz. cyt.

uczeń. Co istotne dla muzyki, Szabelski wielokrotnie przegrywał kompozycje studenta i zatrzymywał się w wątpliwych miejscach, improwizując różne rozwiązania[317]. Młody kompozytor, w trwających godzinami lekcji, mógł wsłuchiwać się w brzmienie poszczególnych akordów. Niejednokrotnie temperament Góreckiego powodował, że się złościł, ale po kilku dniach przyznawał profesorowi rację[318]. Co najważniejsze, wiele z cech języka muzycznego Góreckiego, znajdujemy u jego profesora. Monumentalne symfonie, zmienność melodyki, linearny czynnik w kształtowaniu formy muzycznej, dodawane składniki do trójdźwiękowych akordów, zmienne centra tonalne, a także cytat z zakresu folkloru i religii[319]. Maciej Jabłoński wymieniał także predylekcję do ostinata, wyrazistej rytmiki, wyraźnego kontrastowania oraz zainteresowania twórczością Karola Szymanowskiego[320].

Rok 1958 to czas dwóch ważnych wydarzeń. Po pierwsze Górecki miał pierwszy koncert kompozytorski w PWSM oraz debiut na Warszawskiej Jesieni. Po zakończonych w 1961 roku studiach, udał się w podróż do Francji, gdzie poznał twórczość O. Messiaena oraz osobiście P. Bouleza. Jednak, jak zauważa Jabłoński, Górecki nigdy nie naśladował twórców zachodnioeuropejskich. Zachował swój indywidualny styl, wbrew panującym modom. Dał się już wtedy poznać jako kompozytor zdolny wyrażać muzyką wielkie emocje. W początkowej fazie twórczości, w latach 1957-1963, Górecki tworzył swoje utwory w oparciu o zasadę serialistyczną i zaadoptowany sonoryzm. „Scontri" to utwór, w którym reguły serialistyczne generują całą tkankę formy muzycznej. Tytuł wskazuje na duże zróżnicowanie poszczególnych faz dzieła, co też znajduje swoje odbicie w muzyce. „Genezis" to cykl trzech utworów, które podejmują kwestię powstawania dźwięku muzycznego. Akcent został przeniesiony głównie na stronę brzmieniową muzyki[321]. Wyszukiwanie nowej artykulacji miało służyć poznaniu możliwości ekspresyjnych tradycyjnego aparatu wykonawczego – orkiestry symfonicznej. Agogika, dynamika i barwa to dla Góreckiego trzy podstawowe elementy muzyki, które jako zarodki powodują wzrost całej formy muzycznej. Podzielał tym samym poglądy Bolueza, który mówił, że ludzie zrozumieli, że nie ma muzyki bez melodii,

[317] Zob. L. Markiewicz, *Bolesław Szabelski. Życie i twórczość*, Kraków 1995, s. 16-19, 104-105.

[318] Zob. M. Wilczek-Krupa, *Górecki. Geniusz i upór*, Kraków 2018, s. 69.

[319] Zob. L. Markiewicz, dz. cyt., s. 26-27, 66-67, 139.

[320] Zob. red. E. Dziębowska, dz. cyt., s. 2.

[321] Tamże, s. 2-3, 14-15.

rytmu i harmonii. Jednocześnie Górecki sprzeciwiał się pomysłom muzycznym Cage'a[322]. W 1962 roku objął funkcję rektora swojej Alma Mater.

Lata 1964-1970 oznaczają istotną zmianę w języku muzycznym kompozytora – jest to czas, w którym Górecki zdecydowanie odszedł od serializmu i wieloodcinkowych form o dużym skontrastowaniu materiału muzycznego. Od teraz różnica wyrazowa będzie osiągana za pomocą środków formalnych związanych z klasterami muzycznymi. Ich ambitus, barwa czy struktura wewnętrzna (całotonowe, półtonowe) będą tworzyły zasadniczą strukturę dzieła[323]. Thomas podkreśla, że w tym okresie Górecki zastąpił myślenie serialne innym kształtowaniem formy. Obok modeli rytmicznych, pojawiają się struktury frazowe, a co za tym idzie, inna harmonika i bardziej eksponowana melodyka. Szczególnie symptomatyczny dla tego okresu jest „Refren" op.21. To w „Refrenie" pojawi się po raz pierwszy tak typowe dla Góreckiego cechy stylu osobistego: powolne budowanie melodii o ambitusie nie większej niż tercja, *rozciągniętej* harmonice, gwałtownych zmianach dynamicznych i fakturalnych[324]. Powie Thomas:

> *Górecki osiągnął w „Refrenie" tak pracowicie poszukiwaną indywidualną i bezkompromisową równowagę między techniką a ekspresją*[325].

Był to czas, o którym w rozmowie z Markiewiczem wyznał:

> *w XX wieku szczególnie popularny stał się pogląd, że liczy się pomysł, jego ekspansja i związek z rozwojem materiału muzycznego itp. Ale czy to wszystko?*[326]

Rok 1969 przynosi bardzo ważną determinantę twórczości. Poszukiwania swojej drogi kompozytorskiej w awangardowym świecie muzyki, którą wobec dotychczasowych konstatacji można nazwać materialistyczno-nihilistycznym nie było łatwe. Osiągnięcie samostanowienia w osobistym języku muzycznym prowadziło także do niezależności na poziomie przesłania ideowego. „Muzyka staropolska" op.24. to utwór, w którym Górecki zaczerpnął materiał muzyczny z polskiej muzyki dawnej. Wybrał muzykę sakralną, a tworzywo zaczerpnął z średniowiecznego organum „Benedicamus Domine", które w finale utworu podane jest w klarownym brzmieniu trąbek i dosłownym cytacie. Natomiast partia kwintetu otrzymała

[322] Zob. L. Markiewicz, *Rozmowa z Henrykiem Góreckim*, „Ruch Muzyczny" 1964, nr 17, s. 6-7.

[323] Zob. red. E. Dziębowska, dz. cyt., s. 3, 14-15.

[324] A. Thomas, dz. cyt., s. 76, 78.

[325] Tamże, s.78.

[326] L. Markiewicz, *Rozmowa z Henrykiem Góreckim*, dz. cyt., s. 6-7.

materiał pochodzący z melodii Wacława z Szamotuł „Już się zmierzcha". W rozmowie z Mają Trochimczuk kompozytor zdradził swoje wielkie zainteresowanie religijnym materiałem muzycznym. Nawiązał przy tym do Fryderyka Chopina i materiału z kolędy „Lulajże Jezuniu", mówił:

> *wszystkie te obertasy, kujawiaki są miłe, ale nic więcej niż miłe. Ale jeśli możesz udowodnić, że rzeczywiście używał pieśni kościelnych, które mają teksty, które coś znaczą, nie tylko ludowe mazurki, ale także wyrażenia ludowej duchowości, to widzimy, jak Chopin powrócił do fundamentów, do korzeni, z których wyrasta cała muzyka. Podobnie Szymanowski korzysta z materiału z kolekcji Skierkowskiego. Wiesz, gdyby nie Skierkowski, gdyby nie muzyka kurpiowska, ten Szymanowski byłby bardzo biedny. W końcu znalazł materiał, którego szukał. I Skierkowski bardzo mu w tym pomógł*[327].

Tropy ks. Skierowskiego, ks. Siedleckiego, były częstym źródłem muzycznej i duchowej inspiracji Góreckiego. W powyższym cytacie można dostrzec wagę, jaką kompozytor przykładał do materiału muzycznego jako materii dźwiękowej, która nie wyczerpuje się w samej muzyce. Zafascynowany twórczością F. Chopina, a za sprawą Szabelskiego, także twórczością Karola Szymanowskiego, dopatrywał się duchowego znaczenia muzyki. Zwracał uwagę na jej powiązanie ze słowem, czyli z konkretnym przesłaniem. Górecki nie mówił o śpiewach talmudycznych czy hinduskich, ale o pieśni kościelnej. Jego poszukiwanie ogniskowało się wokół katolickich śpiewów religijnych, a także liturgicznych. Omawiany etap twórczości obejmował dzieła instrumentalne (podobnie jak „Scherzo h-moll" op.20 F. Chopina z materiałem kolędy), ale dostrzec można przekonanie Góreckiego, że już przez samą tkankę muzyczną dzieła, kompozytor nadaje określony komunikat. Podobnie jak J. Ratzinger, Górecki uważał, że u źródła muzyki leży nie awangarda, ale religia, duchowość ludowa, która za sprawą pieśni staje się teologią. Z drugiej strony, według Ratzingera, teologia pozwoliła na wykształcenie się pieśni, zapoczątkowanej w chorale gregoriańskim[328].

Mieczysław Tomaszewski, omawiając tematykę cytatu muzycznego, rozpoczął swój wywód od przypomnienia ataku, jaki przypuścił Adorno wobec Igora Strawińskiego, za jego uprawianie muzyki w muzyce. Adorno atakował Strawińskiego, stawiając jego postać w opozycji do awangardowego Schönberga. Wyrosły z cytatu collage, oznaczał ekstremalne korzystanie z cytatów, które tworzyły właściwą formę danego artefaktu sztuki. W ten sposób

---

[327] M. Trochimowczyk, *Composing is a Terribly Personal Matter*, https://polishmusic.usc.edu/research/publications/ polish-music-journal/vol6no2/conversation-with-gorecki, (31.03.2020).

[328] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii*, dz. cyt., s. 562.

realizowano w istocie, jak zauważa Tomaszewski, dekompozycję i dezintegrację. Jednakże cytat może mieć także pozytywne znaczenie w muzyce. Może stanowić podstawę dla nowego utworu, być punktem wyjścia. Może być wzorem do naśladowania czy stylizowania. Cytat może być także przedmiotem manipulacji, groteski czy ośmieszenia. Wcześniejsza muzyka może być symbolem, ideą, modelem formy, bądź materiałem (tworzywem) brzmieniowym. Tomaszewski zauważył, że istnieli mistrzowie, którzy potrafili integrować heterogoniczne w formie wątki muzyczne[329]. Górecki wielokrotnie cytował, w taki sposób, że cytat stanowił m. in. źródło formy (kantata „Salve sidus Polonorum") lub materiał dźwiękowy (kilka melodii z pieśni kościelnych dało podstawę dla formy polifonicznej – „III Symfonia"), mówił:

> *komponując Trzecią Symfonię szukałem motywu na bardzo długi temat. Wpadłem na pomysł, by nie używać krótkiego tematu, ale naprawdę długiego, nawet dłuższego niż najdłuższy temat fugi. Temat ten miał służyć jako podstawa początkowego kanonu. Dlatego postanowiłem użyć pieśni religijnej*[330].

W tym miejscu należy jeszcze wspomnieć o rozumieniu sztuki przez Henryka Mikołaja Góreckiego oraz o jego podejściu do awangardy. Co do tej ostatniej, można dostrzec, że kompozytor w indywidualny sposób traktował jej odkrycia i program. Z całą pewnością Górecki nie negował tradycji muzycznej, przeciwnie uważał, że musi znać dzieła wielkich mistrzów. Nie uważał, że od niego zaczynała się muzyka. Przywołany na początku paragrafu Wagner, wraz z jego muzyką, był przez Góreckiego bardzo ceniony. Jego zainteresowanie dotyczyło głównie warsztatu muzycznego kompozytora z Bayrouth[331]. Co do Darmstadu, nie zgadzał się na alleaotryzm Cage'a, ale jednocześnie częściowo odpowiadała mu koncepcja Bolueza dotycząca podstawowych składników dzieła muzycznego i konsekwentnie przeprowadzanego serializmu. Można wywnioskować, że nie przyjmował jednak tezy Bolueza o niemożliwości komunikacji przez muzykę znaczeń pozamuzycznych, mówił:

> *Nie wierzę w idiotyczne ględzenie o absolucie, o inteligencji dźwięku*[332].

Treściowe podłoże Darmstadtu polegało na tezach neomarksistowskich, które za cel miały rozsadzanie dotychczas panującego porządku. Ewentualne wzmianki o duchowości, jeżeli już mogły się tam pojawiać, to jedynie jako refleksy religii wschodnich.

[329] Zob. M. Tomaszewski, *Muzyka w dialogu ze słowem*, dz. cyt., s. 163-164. 167-168.

[330] M. Trochimowczyk, dz. cyt.

[331] Zob. A. Wendland, *Górecki. Penderecki. Dyptyk*., s. 20-21.

[332] A. Malatyńska-Stankiewicz., dz. cyt.

O chrześcijaństwie (w duchu Wagnera i Nietschego) nie podobna było wspomnieć, chyba, że trzeba było wskazać rzekomego winnego. O pozytywnej zaś roli chrześcijaństwa, a już w ogóle katolicyzmu, nie mogło być mowy. Wolno sobie zatem zadać pytanie, czy gdyby awangarda Darmstadtu przybrała przeciwny kurs estetyczny, to czy ówczesne komunistyczne władze przyjęłyby rozluźnienie dotychczasowych „łagowskich" zasad? W każdym razie pewnym jest, że dla Góreckiego sztuka oznaczała talent i pracę twórczą. Nawiązując do warszawskiej „Zachęty", mówił z przekąsem:

> *wychowany jestem w myśl zasady, że sztuka to nie biznes. I to całe pisanie, że twórca zrobił to czy owo drażni mnie. Ciągle się mówi, że jeżeli twórca pięścią rąbnie w ścianę i zrobi dziurę, to, to jest dzieło sztuki. G…prawda, bo walnąć w ścianę może każdy. […] Dlatego dziurę w ścianie możemy wszyscy robić lub wysypać kartofle na podłodze w Zachęcie, a potem je strugać, ale dziełem sztuki to nie będzie. Dziękuję Bogu, że mam to <coś>*[333]

Kompozytor opowiadał się zatem za kunsztem artystycznym, który nie może być zastąpiony banałem. Współczesna estetyka powiedziałaby o absurdzie. Maria Anna Potocka, idąca w duchu awangardy, powiedziała:

> *dziełem sztuki może być wszystko […] każdemu, kto ma przeczucie własnego kształtu i potrafi się sprzeciwić manipulacjom wspólnoty*[334].

Jeżeli wspólnota powoduje opresje, to co należy zrobić? Absurd ma wykazać zło społeczeństwa:

> *sztuka absurdu jest wartościową ingerencją w sferę publiczną. Jest również działaniem najbliższym kulturowej roli artysty; człowieka obecnego w świecie, ale niepogodzonego z nim, widzącego inaczej, głębiej, na pozór absurdalniej*[335].

Przytoczenie aktualnego kontekstu estetyki, ma uzmysłowić odwagę Góreckiego, który jasno przeciwstawił się awangardowym poglądom i jednocześnie wskazać na możliwe trudności we właściwej recepcji twórczości kompozytora dzisiaj. Co więcej, dla Góreckiego sztuka była nie tylko materialnym artefaktem, ale czymś więcej – nośnikiem duchowej treści, mówił:

---

[333] A. Malatyńska-Stankiewicz., dz. cyt.

[334] M.A. Potocka, *Nowa estetyka*, Warszawa 2016, s. 55.

[335] Tamże, s. 55.

dla mnie muzyka jest rezultatem religijnej koncentracji i medytacji[336].

Wielokrotnie przywoływał zdanie Zbigniewa Herberta, mówiące, że artysta przekazuje za pomocą sztuki ważne doświadczenia natury duchowej. To była dla Góreckiego bardzo bliska definicja sztuki. Inną, nie mniej ważną było zdanie przepisane z „Dziennika duszy" Jana XXIII:

jest to rzecz zwyczajna, ale sposób niezwykły[337].

Jak widać poezja, czy lektura katolickich tekstów nie była obca kompozytorowi. Istotny aspekt swojej muzyki uwydatnił w rozmowie z Anną Malatyńską-Stankiewicz, mówiąc:

dzieło sztuki musi przecież wzruszać. Nie wierzę w idiotyczne ględzenie o absolucie, o inteligencji dźwięku, o tym, że istnieje czysty dźwięk. Dzieło musi wzruszać. Obojętnie czy jest to melodyjka The Beatles czy muzyka filmowa Ennio Marricone[338].

Muzyka mająca źródło w duchowości człowieka, ma przekazywać w sposób niezwyczajny (artystyczny) i wzruszający duchowe doświadczenia człowieka. Górecki ubolewał nad współczesną negacją piękna. Najlepszym wyrazem tej negacji są słowa Potockiej:

dla tradycyjnej estetyki ta aureola [przyjemność estetyczna] jest punktem odniesienia waloryzacji dzieł sztuki […] takie podejście ma katastrofalne konsekwencje. Sprowadza patrzenie na sztukę i jej ocenę do westchnień i zachwytów[339].

W awangardowych zawirowaniach epoki Henryk Mikołaj Górecki przeżywał kolejny etap swojej twórczości. W dekadzie lat `70 kompozytor jeszcze bardziej zredukował środki muzyczne, zwiększając przy tym formę i obsadę utworów. Co równie ważne, Górecki wprowadził do swojej muzyki słowa. Nie można tu więc mówić o minimalizmie, którego to terminu Górecki nie tolerował w odniesieniu do swojej muzyki. Pierwszym z utworów tego okresu był „Ad matrem". Kompozytor posiłkował się tekstem z sekwencji „Stabat Mater": „Mater mea, lacrimosa dolorosa". Warstwa tekstowa odnosi się do Najświętszej Maryi Panny, ale jednocześnie utwór zadedykowany został zmarłej matce kompozytora[340]. Z okresu tego pochodzą najbardziej monumentalne utwory[341], takie jak II Symfonia „Kopernikowska",

---

[336] R. Tyrała, *Kulturowy i religijny kontekst twórczości kompozytorskiej Henryka Mikołaja Góreckiego († 2010). „Niebiańskie polany" jako przesłanie jego kompozytorskiej twórczości*, [w:] *Pro Musica Sacra*, nr 9 (2011), s. 11.

[337] Zob. M. Wilczek-Krupa, dz. cyt., s. 115, 377.

[338] A. Malatyńska-Stankiewicz., dz. cyt.

[339] M.A. Potocka, dz. cyt., s. 85.

[340] A. Thomas, dz. cyt., s. 98.

[341] Zob. red. E. Dziębowska, dz. cyt., s. 16.

III Symfonia „Pieśni żałosnych" i „Beatus vir"[342]. Obok dzieł wokalno-instrumentalnych Górecki rozpocznie pisanie utworów chóralnych. Pierwszy w tym gatunku jest utwór „Euntes ibant et flebant" op. 32 z 1972 roku. Przy tej okazji należy zwrócić uwagę na wypracowane własne cechy stylu. Po pierwsze, eksploracja walorów brzmieniowych chóru. Po drugie wyrazista estetyka przejawiająca się kontemplatywnym charakterem. Po trzecie obok melodyki, ważna rola formotwórcza harmoniki[343].

Lata osiemdziesiąte przyniosły kolejną zmianę wyrazową utworów Henryka Mikołaja Góreckiego. Formy monumentalne ustąpiły miejsca formom kameralnym i chóralnym a capella. Dzieła wokalne i wokalno-instrumentalne zostały zastąpione głównie przez muzykę instrumentalną. Przeznaczone na mieszany chór „Miserere" op. 44 stanowi wyjątek, ponieważ nie jest kameralne[344]. Kompozytor dookreślił zespół na minimum 120 śpiewających. Górecki poprzez swój utwór, jedyny raz zabrał głos w odpowiedzi na wydarzenia społeczno-polityczne. Sprawa dotyczyła starć Solidarności Wiejskiej z milicją w marcu 1981 roku w Bydgoszczy[345]. Jak powiedziano, awangarda stawiała sobie za cel permanentną ingerencję w przestrzeń społeczną, by ją dekonstruować. Głos Góreckiego nie tylko, że nie był dekonstruujący, ale powołujący się na tekst z zakazanych ksiąg postępu – Biblii i Mszału Rzymskiego[346]. Ważnym przykładem kameralnego dzieła instrumentalnego jest „Małe Requiem dla pewnej Polki" op.66, które w czterech silnie zróżnicowanych częściach, niesie wielkie pokłady emocji - od żalu, przez groteskę, do uduchowionej puenty[347]. To jeden z wielu utworów, który wskazuje na umiejętność łatwego budowania intensywnych napięć dramaturgicznych, emocjonalnych i estetycznych przez Góreckiego.

Ostatnią fazę twórczości datowaną od lat dziewięćdziesiątych, specyfikował powrót tekstu słownego oraz większe niż w poprzedniej fazie formy oraz składy wykonawcze. Najlepszym przykładem ilustrującym te znamiona jest kantata „Salve sidus Polonorum" op. 72. na wielki chór, organy, fortepiany, dzwony rurowe, dzwonki, tam-tamy i bęben

[342] Staną się one przedmiotem interpretacji teologicznej w drugim rozdziale.

[343] A. Thomas, dz. cyt., s. 108-109.

[344] Zob. red. E. Dziębowska, dz. cyt., s. 17.

[345] Zob. *Ninateka*, https://ninateka.pl/audio/miserere-op-44, (01.04.2020)

[346] Zob. H.M. Górecki, *Miserere* op.44, Kraków 1990, s. 3.

[347] Zob. *Ninateka*, https://ninateka.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/gorecki/audio/male-requiem-dla-pewnej-polki-op-66, (01.04.2020).

basowy[348]. Poza wielką kulminacją w części środkowej i ostatnią częścią zawierającą tytułową frazę, przykuwa uwagę autorski tekst kompozytora, przybrany w stricte kościelno-liturgiczny anturaż brzmieniowy:

> *Święty Wojciechu, Patronie nasz drogi, Męczenniku Boży, módl się za nami, Sancte Adalberte, Pater noster, Martyr Dei, ALLELUJA*[349]

Z kolei ostatnia część ilustruje kunszt Góreckiego w operowaniu cytatem muzycznym. Hymn liturgiczny „Lauda Sion Salvatorem", był kanwą dla polskiego tekstu dedykowanego św. Wojciechowi, zapisanego w łacinie przez Jakuba Świnkę (†1433)[350] i zatytułowanego tak jak kantata Góreckiego. Cytat tekstu liturgicznego i melodia chorałowa wyznaczają kantatę chorałową[351] – kompozytor ujął formę swojego dzieła jako kantata. Reasumując za Jabłońskim:

> *osią łączącą niekiedy odmienne utwory Góreckiego jest dążenie do wyjątkowo silnej ekspresji, często skrajnej, oraz daleko posunięty związek ze sferą duchowości. W przeważającej większości przypadków, w utworach Góreckiego dominuje warstwa wyrazowa, zaś środki warsztatowe i estetyczne pełnią funkcję drugorzędną i są podporządkowane naczelnej idei dzieła*[352].

Przywoływana dotychczas periodyzacja twórczości Góreckiego, autorstwa Macieja Jabłońskiego, została wyznaczona rodzajem i charakterem pisanej muzyki. H. M. Górecki często drażnił się z muzykologami:

> *wy, piszący, macie kilku Góreckich, bo macie szufladki i etykietki: ten od „Scontri", ten od „Sonaty", jeszcze inny od „Refrenu" i jeszcze od „Symfonii" [...] Nie widzę powodów, żeby wyróżniać jakieś fazy, pisać o przeskokach. Nie zmieniałem ubrania rewolucjonisty na habit franciszkański*[353].

Rzeczywiście bardzo istotne, aby widzieć kompozytora w całości jego osobowości. Podział twórczości jest bardzo zasadny, ale w rozumieniu personalistycznym zdecydowanie niewystarczający. Stąd pomocną może być koncepcja Mieczysława Tomaszewskiego, aby patrzeć na dzieło muzyczne w kontekście kompozytora i czasów, w których żyje. Należy tu wspomnieć na myśl krakowskiego teoretyka, który w książce „Muzyka w dialogu ze słowem", reflektując nad trudnym zagadnieniem biografii kompozytorskiej, zaproponował

---

[348] Por. H.M.Górecki, *Salve, sidus Polonorum* op.72, Londyn, s. 4. – wielkość czcionek za oryginałem

[349] Tamże, s. 5.

[350] Zob. https://issuu.com/polishculturebrussels/docs/budzinska_en/5, (02.04.2020).

[351] Por. M. Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku*, tłum. E. Dziębowska, Warszawa 1970, s. 406.

[352] Red. E. Dziębowska, dz. cyt., s. 18.

[353] Cyt. za., R. Tyrała, dz. cyt.

podział na węzłowe momenty biograficzne. Warto, choć to trudne, spojrzeć w tym spectrum na życie omawianego kompozytora. Moment przejęcia dziedzictwa, to uznanie otrzymanej elementarnej muzycznej wiedzy za dobrą, poniekąd własną, stanowiącą swoiste twórcze *arche*. Moment ten jest decydujący, ponieważ z jednej strony decyduje o obecności kompozytora w określonym kręgu kulturowym i z drugiej, oznacza wpływ kręgu kulturowego na jego twórczość. W przypadku Góreckiego było to zapewne wykształcenie muzyczne, zarówno w Rybniku, jak i w czasie studiów u Szabelskiego. Język muzyczny profesora kompozycji Góreckiego znajdował rezonans w całym dorobku ucznia. Drugim jest moment fascynacji czymś nowym i innym od dotychczasowej wiedzy. Z całą pewnością można tu mówić o serializmie Bouleza czy na swój sposób przyjętej awangardzie. Moment sprzeciwu i buntu, to etap próby ukazania własnej twarzy artystycznej, asymilacji tradycji i nowoczesności. W przypadku Góreckiego, etap ten trwał chyba najdłużej, był to czas od napisania „Refrenu", przez dzieła monumentalne, aż po kameralistykę i ostatnie utwory. Moment znaczącego spotkania to chwila w życiu dojrzałym, spotkania kogoś pośrednio lub bezpośrednio, gdy czyjaś twórczość staje się istotna dla kompozytora[354]. Wolno tu chyba powiedzieć o postaci Karola Wojtyły, który zamówił jeszcze jako kardynał utwór o św. Stanisławie[355]. Sam mówił:

> *naprawdę żyję dzięki temu, że miałem to szczęście - niewiele, ale dla mnie wystarczająco – zetknąć się z Nim*[356]

Etap zagrożenia egzystencji jest u Góreckiego trudny do wyznaczenia, ponieważ od najmłodszych lat borykał się z poważnymi problemami zdrowotnymi (złamanie i długie leczenie biodra – 1937 rok, miał wtedy cztery lata[357]). Mówił:

> *Wydaje się, że jest inaczej, gdy ktoś mówi: <Umarła jego matka> i mówi: <Umarła młoda dziewczyna>. Ale moja matka była młodą dziewczyną, gdy umarła: co to jest 26 lat? Potem były te wszystkie tragedie, które przeżyłem: rozbita rodzina, brak domu, choroby, wojna*[358].

Można chyba jednak wskazać utwór typowy dla tego momentu biograficznego. „O Domina Nostra" op.55, to dzieło napisane dla Stefanii Woytowicz (prawykonawczyni III Symfonii „Pieśni Żałosnych"). Jej mąż był chirurgiem i pomógł Góreckiemu, kiedy groźna choroba wywołana złamanym niegdyś biodrem, zagrażała życiu kompozytora. „O Domina

[354] Zob. M. Tomaszewski, dz. cyt., s. 36-38.

[355] Zob. D. Szwarcman, dz. cyt., s. 62.

[356] Cyt. za., R. Tyrała, dz. cyt.

[357] Zob. M. Wilczek-Krupa, dz. cyt., s. 30.

[358] M. Trochimowczyk, dz. cyt.

nostra" to medytacja na sopran i organy, związana z 600. rocznicą Czarnej Madonny na Jasnej Górze[359]. Ostatni etap, samotności i wyzwolenia, to okres przeżyć egzystencjalnych i myśli podążającym poza śmierć. W przypadku Góreckiego był to czas ciężkiej choroby poprzedzającej zgon. Żona, Jadwiga Górecka, wspominała, opowiadając o wierze męża:

> *a czy jego liczne utwory nie świadczą o głębokiej wierze? W czasie choroby przychodził do męża ksiądz z Najświętszym Sakramentem. W szpitalu ksiądz kapelan zauważył, że w czasie modlitwy gasną powoli monitory umieszczone nad głową męża – odszedł przy tej modlitwie…*[360].

Zarysowany podział, nie miał na celu wyznaczenia ścisłych ram biograficznych, ale wskazania możliwych momentów, które w powiązaniu z osobą kompozytora mogły wywierać wpływ na jego twórczość. Konstatując za Robertem Tyrałą, omawiającym kulturowy i religijny kontekst twórczości kompozytora, trzeba powiedzieć:

> *w całej twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego, jako szczególnej indywidualnej drodze, fascynuje <wieczne trwanie> – realizm i prawda życia ukryta w dźwiękach*[361].

Analizując obecność wątków teologicznych w życiu i twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego, nie można pominąć jego umiejętności doboru słów i ich źródeł. Przypomnieć należy o czasie awangardy i asemantycznego rozumienia języka. Mieczysław Tomaszewski z właściwą sobie tendencją do systematyzowania, podjął w przywołanej książce, problematykę spotkania słowa z muzyką. Wychodził on w określeniu sytuacji powstawania sztuki od poziomu personalistycznego. Sztuka powstaje wtedy, gdy człowiek reaguje na przedmiot lub człowieka. Świat kultury duchowej pojawia się wtedy, gdy człowiek podejmuje twórczą reakcję wobec bytu i osoby – pojawia się ona jako nadbudowana na dwóch pierwszych, tzn. naturalnych (przedmiot) i społecznych (podmiot). W relacjach naturalnych istnieje reakcja dźwiękowa (czysty wyraz – krzyk; czysta onomatopeja; czysta gra dźwiękowa – ornament wokalny, np. nucenie) i synkretycznie do niej reakcja ruchowa (motoryka, mimika, gestyka). Zanim powstanie reakcja na świat, musi on być przez człowieka właściwie odczytany. Tomaszewski wyróżnił trzy możliwości. Tor emocjonalny rodzi ekspresję. Tor sensualny (zmysłowy) pozwala nazywać, to cała przestrzeń muzycznej onomatopei. Tor racjonalny stanowi możliwość na drodze myślenia abstrakcyjnego, wydawania sądów – forma. Przejście od poziomu naturalnego do społecznego tworzy formy pośrednie. Bezpośredni naturalny

[359] Zob. A. Thomas, dz. cyt., s. 140.

[360] B. Bolesławska-Lewandowska, *Portret w pamięci*, Kraków 2013, s. 26.

[361] R. Tyrała, dz. cyt.

dźwięk, przyjmuje pośrednią formę muzyczną. *Zawieszenie pośredniości* to chociażby ekspresjonizm. W muzyce oznacza powrót od muzyczności do dźwiękowości i akustyczności. Pośredniość polega zatem na sublimowaniu naturalnej sytuacji we właściwy sobie sposób, tworząc nic innego jak styl. Pośredniość oznacza: w torze emocjonalnym gramatykę muzyczną – zasady muzyki; w torze sensualnym leksykę muzyczną – onomatopeja i kojarzenia arbitralne; w torze emocjonalnym retorykę – system wyrazu[362]. Można zatem powiedzieć, że wszystko co pośrednie, czy nie-naturalne, oznacza sztuczne. Sztuka to przybieranie form pośrednich.

Tomaszewski przywołał grecką *trójjedyną choreję* jako moment, w którym poezja, muzyka i taniec trwały w nierozdzielnej jedności. To czas sztuki, do którego tęsknił Wagner. Jeżeli elementy chorei występowały osobno, to zawsze zgodnie z prawem – *nomos*, podyktowanym *ethosem*. Słowo było mówione (*logos*), śpiewane (*melos*) lub zrytmizowane w tańcu (*choros*). Postawa artysty zapośredniczała całość w formie epiki, liryki lub dramatu. Słowo, podobnie jak muzyka generuje formy pośrednie: prozę, która jest zasadniczo mową naturalną; wiersz, który przyjmuje *sztuczne* systemy (sylabiczny, toniczny, sylabotoniczny). Wprowadzenie w wierszu wersyfikacji bardzo przybliża mowę do muzyki. Poezja poza systemem wersyfikacyjnym posiada niedopowiedzenia, rodzi się więc ona tam, gdzie struktura tekstu wskazuje na coś poza sobą, gdy jest symbolem. Zadaniem autora, słowo w naszej kulturze poszerza realność o wiarę, wyobraźnię itd. Idąc za Ricoeurem, Tomaszewski analizował sfery symboliki. Wyróżnił sferę sakralną, oniryczną i poetycką. Sfera sakralna polega na otwarciu symbolu na świat *sacrum* – rytuałów, symbolów wyrażających wiarę i przez nią uprawomocnianych. Sfera oniryczna to w sztuce kluczowe motywy: bojaźń, drżenie, nadzieja, dramatyczne bądź pozytywne zakończenie. Sfera poetycka to przestrzeń metafory i wyobraźni. Zauważył, że w historii sztuki (poezji i muzyki) pojawia się najpierw sztuka ludowa (wiejska – naiwna), potem normowana (miejska) i arkadyjska (wtórnie wiejska – sentymentalna). Postawa arkadyjska ma być prosta, bowiem polega na swoistej ucieczce od rzeczywistości. Tymczasem sztuka ma stawiać naprzeciw świata, jakoby poezję przeciw prozie życia – wymaga heroizmu. Próba wygrana powoduje przeniknięcie życia poezją i poezję życiem, próba nieudana kończy się samotnością i melancholią. Wracając do symboliki, Tomaszewski podkreślił, że symboliczne formy wypowiedzi nie mają unaocznienia. W realnym dialogu mówi się do kogoś, a w monologu lirycznym osoba symboliczna,

[362] Zob. M. Tomaszewski, dz. cyt., s. 134-137.

czyli adresat jest niewidoczny, przywoływany przez wyobraźnię, marzenia lub wiarę[363]. Reasumując relacje słowa i muzyki:

> *jeśli w utworze funkcję strukturalną pełni opozycja śpiewność/instrumentalność, to trzeba również wziąć pod uwagę i tę możliwość, że element śpiewny niesiony być może przez instrument, a instrumentalny przez głos; że melodia może przyjąć charakter harmoniczny, a harmonia wynikać z prowadzenia głosów, że wreszcie słowo może zaprezentować się w utworze poprzez swoje brzmienie, a znaczenia niesione będą przez orkiestrę*[364].

Wysłuchanie choćby jednego utworu Góreckiego, byłoby wystarczającym przykładem dla zarysowanej przez Tomaszewskiego relacji między słowem i muzyką. Należy jednak zwrócić wyraźną uwagę na teksty wybierane przez kompozytora i sposób ich doboru. W rozmowie z Mają Trochimowczyk Górecki opowiadał o swoich przygotowaniach do napisania kantaty „Salve sidus Polonorum". Mówił z właściwym sobie animuszem:

> *denerwowało mnie istnienie tak wielu różnych wersji tej pieśni, zarówno tekstu, jak i muzyki: tyle manuskryptów, tyle wersji. Wiem, że istnieje wiele różnych wydań, różnych kopii, że jest tak starożytny, że tak naprawdę nie wiemy nawet, kto go napisał*[365].

Cytowane słowa nie tyle mają ukazać krewkość wynikającą z charakteru kompozytora, ale jego podejście do analizy tekstu. Z całą pewnością nie był to dobór przypadkowy, ale poparty solidnym studium tematu. Nie bez kozery swoją kantatę zadedykował ks. prof. Jerzemu Pikulikowi. Obok słów autorskich w utworze pojawiły się teksty z książki profesora, pt.: „Święty Wojciech w Polskiej Muzyce Średniowiecznej"[366]. W tej samej rozmowie, kompozytor był bardzo wdzięczny Janowi Węcowskiemu, który wykazał w swojej publikacji fakt, że Fryderyk Chopin korzystał w warsztacie twórczym z pieśni kościelnych. Choć zazwyczaj krytycznie nastawiony do muzykologii, to tu przyznał:

> *bardzo wysoko oceniam tego rodzaju studia muzykologiczne, studia, które mogę wziąć i z których korzystam, badania, które czegoś mnie uczą*[367].

Górecki rzetelnie badał teksty i wybierał najbardziej newralgiczne fragmenty, które stawały się następnie kanwą dla narracji muzycznej. Tę metodykę znakomicie ilustruje cykl „Z pieśni kościelnych" z 1986 roku, a więc okresu form kameralnych zarówno wokalnych

[363] Tamże, s. 140, 142-144, 154-157.

[364] Tamże, s. 159.

[365] M. Trochimowczyk, dz. cyt.

[366] Por. H.M.Górecki, *Salve, sidus Polonorum,*, s. 5.

[367] Zob. M. Trochimowczyk, dz. cyt.

jak i instrumentalnych. Utwory są harmonizacją tradycyjnych pieśni kościelnych. Homofoniczna struktura z powtórkami frazowymi[368] w subtelny sposób nadaje cechy artystyczności, budując przesłanie sakralne wynikające z tekstu. Dla przykładu, z obszernego tekstu „Gorzkich żali", Górecki wybrał przejmujący fragment, który wieńczy „Lament duszy nad cierpiącym Jezusem"[369]:

> *bądź pozdrowiony, bądź pochwalony! Dla nas zelżony i pohańbiony. Bądź uwielbiony, bądź wysławiony! Boże nieskończony*[370].

Takich przykładów można podawać jeszcze bardzo wiele – analizy tekstów w drugim rozdziale mają na celu wskazanie tego ważnego aspektu twórczości Góreckiego, bez którego niepodobna właściwie zinterpretować jego muzykę. O silnym przenikaniu się pierwiastka słownego z muzycznym, świadczy także wypowiedź kompozytora o wspomnianej „Bogurodzicy" i jej inciptu, który jest tak charakterystyczny dla każdego Polaka, że nawet gdy usłyszy on samą melodię, to doskonale wie, jakie są tam słowa. Powiedział:

> *użyjmy indywidualnych dźwięków i interwałów z tej melodii. Jeśli grasz nutę „D", to naprawdę chcesz grać w „C" - i przy tych dwóch dźwiękach masz już początek Bogurodzicy. To dla nas, Polaków, oczywiste. Następnie, jeśli dodasz trzecią i czwartą nutę „F" i „E" - teraz staje się to tak jasne, że nie jest to już Bogurodzica, ale objawienie*[371].

Warstwa melodyczna staje się wystarczająco jednoznacznym ogniwem komunikacyjnym. Słowa i brzmienie muzyki wydają się u Góreckiego czymś bardzo bliskoznacznym. Nawiązując do dogmatu Wcielenia, Mieczysław Tomaszewski skonkretyzował swoje intuicje dotyczące koegzystencji muzyki i słowa w twórczości Góreckiego. We wspomnieniach o kompozytorze pisał:

> *do słuchacza dociera nie sam dźwięk słowa, lecz ich pełne znaczenie, tym wyrazistsze, że brzmieniowo zaugmentowane. Górecki mówi poprzez słowo wcielone w dźwięk*[372].

Za Ratzingerem wiadomo, że nie chodzi tylko o ucieleśnienie słowa, ale także spirytualizację materii – muzyki:

> *to nie tylko wcielenie się słowa, ale jednocześnie spirytualizacja ciała. Drzewo i blacha stają się tonem, nieświadoma, bezwolna materia staje się dźwiękiem uporządkowanym, pełnym sensu. […]*

---

[368] A. Thomas, dz. cyt., s. 142.

[369] J. Siedlecki., *Śpiewnik kościelny*, Kraków 2007, s. 727.

[370] H.M. Górecki., *Z pieśni kościelnych*, Kraków 2013, s. 16.

[371] M. Trochimowczyk, dz. cyt.

[372] B. Bolesławska-Lewandowska, dz.cyt., s.122.

Chrześcijańskie ucieleśnienie jest zawsze jednocześnie uduchowieniem, a chrześcijańskie uduchowienie jest ucieleśnieniem w ciele Logosu, który stał się człowiekiem[373].

Henryk Mikołaj Górecki chętnie cytował teksty Biblii (zwłaszcza psalmy), poezję, śpiewniki kościelne i Mszał Rzymski. W dobie nihilistyczno-materialistycznej awangardy i takiejże post-awangardy, twórczość Góreckiego stanowiła i stanowi swoistą *Nową Pieśń* dla Pana. Przesłanie chrześcijaństwa zapośredniczone przez katolicyzm, zostało zaprezentowane we współczesnych środkach wyrazu muzycznego. Poprzez teksty liturgiczne, modlitewno-poetyckie i biblijne Górecki opowiadał się za tym, co autentycznie chrześcijańskie. Mówił, że:

cała muzyka, jaką komponuję – twierdził – jest pisana dla Boga, nie tylko kompozycje sakralne[374].

Choć jak zauważyła Jastrzębska, dorobek twórczy Góreckiego nie jest ogromny, to jest on bardzo dokładnie przemyślany i przeżyty[375]. O liturgicznym charakterze muzyki Góreckiego możemy się przekonać także poprzez argument negatywny. Stefan Kisielewski ukuł termin socrealizm liturgiczny, który stosował do wielkoobsadowych dzieł religijnych. Miały one bowiem oddawać zasady estetyki socrealistycznej: podniosłość, ideę pozamuzyczną i monumentalność[376]. Przyjrzawszy się stosunkowi Góreckiego do awangardy i socrealizmu można wątpić w pierwszy człon terminu Kisielewskiego – drugi, wydaje się adekwatny do dorobku. Sakralność dzieł Góreckiego nie budzi raczej sprzeciwu. Ważną uwagę poczynił Mieczysław Tomaszewski, który zauważył, że mimo opracowań *sacrum* u Góreckiego:

wciąż jeszcze mało się wie o tym, na czym to nacechowanie sakralnością czy duchowością u Góreckiego polega. Jest to temat wciąż jeszcze dla badaczy otwarty[377].

Wewnętrzną duchowością przejawiającą się w sakralnym odniesieniu do Boga zajmuje się teologia. Nowoczesna interpretacja zgadza się na sakralność, ale nie katolickość Góreckiego. Jednak zdaje się, że życie i dzieło mówią coś zgoła innego.

Czy można powiedzieć, że Górecki był obeznany w teologii? Tak. Co o tym świadczy? Poza wspomnianymi determinantami utworów, dowodzą jego oficjalne przemówienia przy odbieraniu naukowych nagród. Zazwyczaj cytował, we właściwy sobie sposób (czyli

[373] J. Ratzinger, dz. cyt., s. 510.

[374] B. Bolesławska-Lewandowska, dz.cyt,, s. 125.

[375] Zob. A. Jastrzębska, dz. cyt., s. 478.

[376] Zob. D. Szwarcman, dz. cyt., s. 74.

[377] B. Bolesławska-Lewandowska, dz.cyt,, s. 126.

wybierając najmocniejsze fragmenty) dokumenty papieskie, bądź estetyczno-religijne. Tłumaczył nimi swoją twórczość i muzykę. W Waszyngtonie 28 lutego 1995 roku w czasie wykładu z okazji otrzymanego doktoratu *honoris causa* Górecki przeczytał fragment homilii Jana Pawła II do artystów z 20 maja 1985 roku[378]. Skoro potrafił cytować najdobitniejsze teksty, to znaczy, że miał je oczytane, zreflektowane i przepracowane. Czy nie tym zajmuje się teolog? Przy odbieraniu doktoratu *honoris causa* Uniwersytetu Muzycznego w Warszawie powiedział:

> *według głębokiej myśli Beethoven artysta poniekąd powołany jest do funkcji kapłańskiej*[379].

Jak zauważono za Tomaszewskim, powstawanie sztuki to zapośredniczanie przez symbol rzeczywistości. Kapłaństwo służy głoszeniu Słowa i sprawowaniu sakramentów[380]. Theodor Schneider tak interpretował symbol na gruncie sakramentologii:

> *właściwe pojęcie symbolu w teologii określa się sakramentem (w ścisłym sensie), a rozumie się przez to nierozerwalną wzajemność i powiązanie ludzkiego aspektu świata wewnętrznego i boskiego komponentu*[381].

Słowo z testów religijnych przybrane w symboliczną formę dźwięków stanowi sakrament odnoszący wewnętrzny świat słuchacza do boskiego komponentu. Celem posługi jest pomnażanie chwały Bożej oraz wzbogacenia życia Bożego w ludziach[382]. Tak jak sakrament potrzebuje kapłana, tak symbol sztuki potrzebuje artysty, a nim niewątpliwie był Henryk Mikołaj Górecki.

Symboliczny język muzyczny kompozytora jest na tyle sugestywny i w pewnym sensie jednoznaczny, że Bogdan Pociej podjął się próby zdefiniowania akord Góreckiego, czyli czegoś tak idiomatycznego jak akord tristanowski u Richarda Wagnera[383]. Powiedział:

> *dlatego też akord Góreckiego odczytywać można jako muzyczny symbol Bożego istnienia tożsamego z istotą, jako konkretyzację w brzmieniu muzyki biblijnego Objawienia <Jam jest, który Jest>*[384].

---

[378] A. Thomas, dz. cyt., s. 141.

[379] H.M. Górecki, *Wszystko przekazałem w muzyce*, https://www.polskieradio.pl/173/3132/Artykul/985786, Wszystko-przekazalem-w-muzyce, (dostęp 02.04.2020).

[380] *Dekret o posłudze i życiu kapłanów Presbyterorum Ordinis*, nr 3.

[381] T. Schneider, *Znaki bliskości Boga. Zarys sakramentologii*, tłum. J. Tyrawa, Wrocław 1990, s. 16.

[382] *Dekret o posłudze i życiu kapłanów Presbyterorum Ordinis*, Tamże.

[383] Zob. A. Chodkowski, *Encyklopedia Muzyki*, Warszawa 1995, s. 910-911.

[384] B. Pociej, *Bycie w muzyce. Próba opisania twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*, Katowice 2005, s. 173.

Benedykt XVI uhonorował Henryka Mikołaja Góreckiego orderem Grzegorza Wielkiego. Czy jest jakieś świadectwo relacji zwrotnej – Góreckiego do papieża? Maria Wilczek-Krupa opisuje dom kompozytora w Ząbie. Przy opisie gabinetu, autorka odnotowała obecność sztalugi z przypiętym listem. To rękopis listu z dnia 22 lutego 2009:

Najukochańszy Ojcze Święty!
Nie wiem, jak mam dziękować?
Czy ja w ogóle zasłużyłem na takie wyróżnienie? Za tych kilka skromnych nutek?
Mogę tylko jak najskromniej, ale jak najserdeczniej powiedzieć: Bóg zapłać.
Niech Pan Bóg ma stale w swej opiece Ojca Świętego.
Niech Matka Boża czuwa nad każdym krokiem Ojca Świętego.
Niech Aniołowie pomagają w tak trudnych sprawach tego świata.
Szczęść Boże, kochany Ojcze Święty.
Henryk Mikołaj Górecki[385].

[385] M. Wilczek-Krupa, dz. cyt., s. 300.

Rozdział II.

Teologiczna interpretacja dzieł H.M. Góreckiego

II.1. Creatio – II Symfonia „Kopernikowska" op.31.*

Przetaczająca się przez świat materialistyczna wizja człowieka, ziemi i wszechświata, stanowiła silną broń wymierzoną w religię, zwłaszcza katolicką. W 500-lecie urodzin Mikołaja Kopernika amerykańska fundacja postanowiła uczcić ten fakt. Porozumiano się z artystą znanym z awangardowych sukcesów muzycznych. Poszukano kompozytora, który mieszkał w niepozornym domu na bocznej ulicy Katowic. Stany Zjednoczone wydawały się leżeć jeszcze dalej niż tysiące kilometrów od Polski, ponieważ znajdowała się ona za żelazną kurtyną. Teoria heliocentryczna niesie ze sobą wiele konotacji, nie tylko o randze astronomicznej. Sam słynny tekst Mikołaja Kopernika „De revolutionibus orbium cælestum" nie wpisuje się w, przypisywaną mu przez rozmaite materializmy, walkę z wiarą i papiestwem. Przeciwnie stanowi dzieło, które nie powstałoby bez papieskiej reformy kalendarza i stanowi kontynuację tej ostatniej. Refleksja Josepha kard. Ratzingera ukazuje, że teoria heliocentryczna posiada wiele implikacji teologicznych i humanistycznych. Z kolei, II Symfonia „Kopernikowska"" to wielkoobsadowe dzieło, w którym kompozytor porusza tematy kosmologiczne z pozycji estetyki muzycznej i wiary. Monumentalne dzieło Henryka Mikołaja Góreckiego jest echem dramatu ludzkiego ducha. Bynajmniej kompozytor go nie pogłębia, jak chciałaby powojenna awangarda w duchu nihilistycznym, ale wskazuje na Boga - od Którego zależy wszystko. Uczciwa intelektualnie lektura dzieła toruńskiego astronoma nie może odrzeć tekstu z warstwy teologicznej, podobnie uczciwa analiza i interpretacja II Symfonii Góreckiego, nie może pozostać głucha na echo teologii.

Ważnym dziełem reprezentującym monumentalne utwory H.M. Góreckiego jest II Symfonia „Kopernikowska" op. 31. Dookreślenie pochodzi z racji jej inspiracji. Fundacja Kościuszkowska w Nowym Jorku zamówiła u kompozytora utwór z okazji 500. rocznicy urodzin Mikołaja Kopernika. Czytamy na początku partytury:

* Tabele analityczne zamieszczone są w aneksie s. 330-339.

II symfonię napisałem na zamówienie <Fundacji Kościuszkowskiej> w Nowym Jorku z okazji 500 rocznicy urodzin Mikołaja Kopernika. Utwór ten dedykuję <The Kościuszko Foundation[386].

Jak zauważył A. Thomas, było to dla Góreckiego z jednej strony wielkie wyzwanie muzyczne, a z drugiej łączyło się z jego ogromną pasją[387]. Kiedy opowiadał o swoich refleksjach o istocie muzyki, wyartykułował:

Teraz szukam w matematyce, czytając Księdza Profesora Michała Hellera. Jakże frapujące są te jego rozważania: stworzenie – tworzenie, przypadek – nie-przypadek w czynnościach Stwórcy. Ktoś powie: Pana Boga, ktoś inny: jakiejś tam nieprawdopodobnej siły. Chciałbym porozmawiać z Księdzem Hellerem, zamieniłbym się w słuch[388].

Tematyka kosmosu, matematyki i Stwórcy przeplatała się w refleksji Góreckiego, ale także J. Ratzingera. Kardynał podejmował teologiczną warstwę wspomnianych kategorii. Przede wszystkim dopatrywał się duchowej warstwy rzeczywistości fizycznych, pisał:

Chrześcijańska wiara w Boga oznacza przede wszystkim decyzję za prymatem Logosu, przeciwko czystej materii[389].

Logos ma stać u początku rzeczy stworzonych, przez co można badać ich logiczną strukturę i działanie. Nawiązując do szkoły pitagorejskiej (kładącej szczególny nacisk na liczbę, jako arche wszechświata), kardynał podkreślił, że możliwości poznania za pomocą metod matematycznych stały się bardzo ważnym czynnikiem współczesności:

materia nie jest niepoznawalnym bezsensem, że i ona posiada w sobie prawdę i poznawalność, która pozwala ją myślowo ująć. Pogląd ten przez badania nad matematyczną budową materii, nad możliwością jej matematycznego ujmowania i oceniania, nabrał w naszych czasach ogromnego znaczenia[390].

W czasach prymatu techniki i nauki Ratzinger nieustannie przypominał o właściwym horyzoncie ludzkiej rozumności. W tym celu posłużył się wyjaśnieniem łacińskich terminów *scientia* oraz *sapientia*. Pierwszy z wymienionych leży u podstaw techniki i nauk szczegółowych, których wyniki ułatwiają życie cywilizacyjne – dają korzyści w rozumieniu *uti-usus*. Jednocześnie *scientia*, zdaniem teologa, nie jest źródłem prawdy. Dla przykładu, projektant mostu nie tworzy zasad wynikających z grawitacji, tylko musi swoją budowlę bezwzględnie „poddać" prawom ciążenia. Zbudowany most może olśniewać swoją bryłą,

[386] H.M. Górecki, *II Symfonia „Kopernikowska"* op.31, Kraków 1973, s. 4.

[387] Zob. A. Thomas, *dz. cyt*., s. 102.

[388] Cyt. za W. Siedlik, *H.M. Górecki i jego muzyka*, „Pro Musica Sacra" nr 10, Kraków 2012, s. 100.

[389] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*. t. IV, Lublin 2017, s. 129.

[390] Tamże, s. 130.

ale może także runąć, gdyby budowniczy uznał, że to rzeczywistość musi się podporządkować jego wyliczeniom. I właśnie dlatego kardynał przestrzegał, że tak rozumiana nauka może stanowić dla człowieka nie tylko pomoc, ale także śmiertelne niebezpieczeństwo[391]. Tymczasem termin *sapientia*, oznacza:

> *możliwość wychodzenia ze świata widzialnego ku niewidzialnemu i wykraczania poza zjawiska widzialne ku rzeczywistości poznawalnej rozumowo*[392],

staje się koniecznym horyzontem współczesnej nauki. Łacińską formą przymiotnikową jest *sapienter*, co w powiązaniu ze słowem *psallite* miało oznaczać rozumny śpiew integrujący całą duchowo-materialną ludzką naturę[393]. Współczesna nauka przecenia materialną warstwę rzeczywistości, wyzbywając się wszelkiej refleksji metanaukowej (np. etyka czy teologia). Co ważne, zdaniem Ratzingera, także sztuka w imię postępu miała wyzbyć się mądrościowego przesłania. Pisał:

> *postęp nauki i wyodrębniających się z niej sztuk wyzwolonych (artes) nie stanowi żadnego zabezpieczenia dla przyszłości człowieka. Jest ona zagrożona, gdy postępowi nauki towarzyszy brak mądrości*[394].

Ratzinger podkreślił, że w tak rozumianej naukowości (sztuce), teologia stała się

> *czczą gadaniną*[395].

Tymczasem wiara chrześcijańska i teologia katolicka, opierająca się na relacji do osobowego Boga, wprowadziła zdaniem teologa, dwie bardzo ważne kategorie. Pierwszą jest koncepcja Logosu, czyli świadomości Stwórcy, który swoją mocą nadaje możliwość istnienia, pomyślanym przez siebie bytom. Nadane życie niesie za sobą drugą kategorię, jaką jest wolność[396]. Istnienie konkretnego bytu, choć pochodzi od Stwórcy, to jednak rozwija się indywidualnie. A zatem:

> *świat stworzony i zamierzony pod znakiem ryzyka wolności i miłości nie może być czystą matematyką*[397].

W ten sposób kardynał wskazał możliwość istnienia w świecie wartości, które nie są tylko ilościowe, ale także jakościowe. Podkreślał problem, by mimo wszystko, także w czasach

---

[391] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. O nauczaniu Soboru Watykańskiego II*, t. VII/2, Lublin 2016., s. 726-727.

[392] Tamże, s. 727.

[393] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii*, *dz. cyt*., s. 553.

[394] J. Ratzinger, *Opera Omnia. O nauczaniu Soboru Watykańskiego II*, t. VII/2, *dz. cyt*., s. 728.

[395] Tamże.

[396] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*., dz. cyt., s. 133.

[397] Tamże, s. 136.

nowożytnych postrzegać materię w relacji do tego, co duchowe. Ratzinger sądził, że wciąż pokutuje, skąd inąd cenne, kartezjańskie filozoficzne rozdzielenie poznawanego świata:

> *pozostajemy aż do tego momentu głęboko ukształtowani przez kartezjański podział rzeczywistości: nie chcemy uwzględnić materii w relacji do Boga. Uważamy ją za niezdolną do tego, aby stała się wyrazem relacji do Boga czy wręcz medium, przez które Bóg nas dotyka. Jesteśmy w dalszym ciągu kuszeni, aby ograniczyć religię do sfery duchowej i poglądów, i właśnie przez to prowokujemy, że przyznajemy Bogu tylko połowę rzeczywistości, skrajny materializm, który nie dostrzega już w materii żadnej zdolności do przemiany*[398].

Tak odseparowana materia od ducha, stała się w dalszej przyszłości fundamentem dla skrajnych materializmów– przez myśl F. Bacona, po skrajny materializm K. Marksa. Jak pisał w encyklice „Spe salvi", poglądy tego ostatniego przyczyniły się nie tylko do krytyki rzeczywistości duchowej, ale także rzeczywistości doczesnej:

> *krytyka nieba przemienia się w krytykę ziemi, krytyka teologii w krytykę polityki. […] Jego obietnica fascynowała i dziś na nowo fascynuje*[399]

– ostrzegał Benedykt XVI. Stanowisko marksizmu to zapewne nie jedyny, ale z całą pewnością ważny powód zainteresowania Ratzingera duchową warstwą świata materialnego. Wbrew pozorom H.M. Góreckiego i J. Ratzingera łączył marksizm, a może lepiej – negacja jego założeń. Syntetycznie ów materializm ujął papież Pius IX:

> *według tej doktryny istnieje tylko jedna pierwotna rzeczywistość, to jest materia razem ze swymi ślepymi siłami. […] unicestwia, rzecz jasna, ideę odwiecznego Boga. nie dopuszcza różnicy między duchem i materią, między duszą i ciałem, nie przyjmuje istnienia duszy po śmierci i jakiejkolwiek nadziei na życie pozagrobowe*[400].

A zatem, w przekonaniu materializmu marksistowskiego, u początku wszechświata miała stać materia, która za pomocą ślepych sił doprowadzała do wszystkiego, co empirycznie stwierdzalne. Reszty po prostu nie może być. Wśród zrywających z transcendentnymi pokładami rzeczywistości, obok marksizmu, Ratzinger wyróżniał także egzystencjalizm i neoliberalizm[401]. Wskazane nurty miała łączyć wrogość wobec religii – teologia („czcza gadanina") miała zostać zastąpiona ideologią. Ta winna wyjaśniać sens ludzkiego życia w oderwaniu od wiary w transcendentnego i osobowego Boga (zwłaszcza w ujęciu doktryny

[398] Tamże, s. 443.

[399] Benedykt XVI, *Spe salvi*, Kraków 2007, nr 20.

[400] Pius IX, *Divini Redemptoris*, nr 9.

[401] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia*, t. *O nauczaniu II Soboru Watykańskiego*, t. VII/1, s. 76.

katolickiej). Zwrot od nieba i Boga, miał spowodować desperacką koncentrację na człowieku i jego świecie, jako czymś li tylko materialnym. Analizując Sobór Watykański II, w kontekście ówczesnych ideologii, Ratzinger pisał:

> *Marksizm jest ideologią nadziei, w której nadzieja Izraela i ufna wiara chrześcijan została przetworzona na świecką, ziemską obietnicę*[402].

Jako papież, we wspomnianej encyklice, rozwinął i podsumował skutki tej ideologii następująco:

> *powiedzmy to teraz w sposób bardzo prosty: człowiek potrzebuje Boga, w przeciwnym razie nie ma nadziei*[403].

Stąd też teolog dopatrywał się w świecie stworzonym dwóch ważnych akcentów. Pierwszym, w analogii do stwórczej świadomości Logosu, miało być ukonstytuowanie się ludzkiego ducha, samoświadomości - rozumu, który pyta o świat, człowieka, ale i o Boga:

> *decydujący przełom tej kosmicznej symfonii, […] myślę o tym punkcie, w którym po raz pierwszy w świecie przebudził się duch, kiedy po raz pierwszy pojawiła się świadomość*[404].

Drugim miało być Wcielenie Jezusa Chrystusa, jako moment możliwości zjednoczenia z tym, co boskie, pisał:

> *chwila, w której Bóg stał się człowiekiem, kiedy nastąpił już nie tylko przełom od natury do ducha, lecz przełom od Stwórcy do stworzenia […] aby cały świat w to zjednoczenie włączyć i z tej perspektywy nadać mu spełniony sens: zjednoczenia z jego Stwórcą*[405].

Doktryna chrześcijańska ma wobec współczesnych ideologii bronić teologicznej koncepcji Boga, który posiada wszelką władzę, także nad materią:

> *chodzi o to, czy materia naprawdę jest, czy nie jest, wyjęta spod władzy Boga. Chodzi o to, czy Bóg jest Bogiem i czy rzeczywiście działał w historii nawet w sferze bytów cielesnych*[406].

Wiara w Boga jako Stwórcę, jako osobową myśl stwórczą, wnosi kategorie poznania, słowa i miłości. Stwórca z jednej strony panuje nad stworzeniem, w tym nad materią,

---

[402] Tamże, s. 78.

[403] Benedykt XVI, *Spe salvi*, dz.cyt., nr 23.

[404] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*., dz. cyt., s. 335.

[405] Tamże.

[406] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu.* t.VI/2., dz. cyt., s. 819.

ale jednocześnie to panowanie, zgodnie z dogmatem chrystologicznym przejawia się cnotą miłości. W efekcie, zdaniem Ratzingera, pojawić się może relacja:

> *skoro Absolut jest osobą, nie jest absolutną liczbą pojedynczą*[407].

A skoro wchodzi w relację, to znaczy, że przekazuje komunikat swojemu stworzeniu. Dogmat wcielenia oznacza zarówno przyjęcie materii, jak i możliwość życiowego i zasadniczego odniesienia stworzenia do Boga:

> *wcielenie Boga było Jego wejściem w materię, zapoczątkowaniem wielkiego ruchu, w którym cała materia ma się otwierać na przyjęcie Słowa, podczas gdy również Słowo ma ze swej strony wyrażać się w materii, oddawać się jej, ażeby móc ją przemieniać. Dlatego pojawia się teraz radość z tego, że wiara może się stawać widzialna i wznosić swoje znaki w świecie materii*[408].

Zauważmy, że przytoczony cytat ukazuje nie tylko podwójną relację Stwórca-stworzenie, wynikającą z Wcielenia Słowa (Logosu), ale ujmuje również najgłębszy fundament dla sztuki religijnej. Wiara może stawać się widzialna, słyszalna i dotykalna, może być obecna w świecie materialnym poprzez swoje znaki, czyli nośniki. Z całą pewnością można do tych znaków zaliczyć muzykę, także H.M. Góreckiego. I z tego też powodu, owe nośniki mogą nieść ze sobą sensy objawione. Ratzinger wskazał nadto powiązanie etymologiczne słowa „kult" i „kultura", w kontekście stworzenia:

> *stworzenie zostało nam powierzone przez Boga jako nasza przestrzeń życiowa, jako przestrzeń naszej pracy i naszych wolnych chwil, w której znajdujemy to, co do życia konieczne, i to, co zbyteczne, piękno obrazów i dźwięków, których człowiek potrzebuje tak samo jak pokarmu i odzienia. […] Słowo „kultura" pochodzi z tego samego rdzenia, co słowo „kult". Zawiera zarówno charakter kultywacji, jak i uwielbienia, czci. Oznacza to, że mamy tak pielęgnować rzeczy, abyśmy przez to czcili Boże stworzenie i tak uwielbili samego Boga*[409].

To w takim ujęciu uwydatnia się najgłębsza i najbardziej twórcza forma humanizmu. Przestrzeń stworzonego świata została dana człowiekowi do twórczej adaptacji. Obok przestrzeni, podstawową kategorią fizyczną jest czas. Również on wskazuje na wektory zarysowane w kontekście przestrzeni. Stwierdził kardynał w innym miejscu:

---

[407] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*., dz. cyt., s. 150.

[408] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii*, dz. cyt.., s. 427.

[409] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*., dz. cyt., s. 478.

Człowiek nie jest jednak tylko ciałem, lecz także duchem […] Różne płaszczyzny czasu zostają przyswojone i transcendowane przez ludzką świadomość, która przez to staje się na swój sposób czasowa. […] właściwy dla człowieka jest nie tylko czas fizyczny[410].

Czas antropologiczny pozwala jakościowo inaczej bytować na ziemi. Inne stworzenia nie mają świadomości, co nie oznacza, że można ją, wraz z człowiekiem, sprowadzać do poziomu samej materii. W teologii Josepha Ratzingera dostrzegamy zatem bez większej trudności nastawienie doktrynalne, które jest w istocie pozytywne i afirmujące materię oraz stworzony świat. Przywołana przez kardynała fundamentalna dla kwestii, definicja Logosu, pozwala spojrzeć na świat z jednej strony jako nieboski, bo stworzony, a jednocześnie:

pochodzący od Logosu – od przepełnionego Duchem Słowa Bożego – na mocy którego on sam ma strukturę logosową, duchową. Co więcej, można wręcz powiedzieć, że nauki przyrodnicze w swym pełnym wymiarze stały się możliwe dopiero na gruncie takiego zasadniczego nastawienia[411].

Idąc dalej, kardynał poszukiwał możliwości współpracy i współdziałania różnych dziedzin humanistycznych oraz szczegółowych. Mówił o swoistym języku i współczesnej wspólnocie technicznej, na którą wspólnota Kościoła nie ma się zamykać, ale twórczo współpracować:

Kościół stoi ponownie wobec swoistej koine, którym jest jednolite myślenie i mówienie w kategoriach cywilizacji technicznej, […] Czy nie winien on podjąć nowego wysiłku i spróbować posługiwać się koine[412]?

Dopowiedzieć należy, że obok *koine* nauki, jest także *koine* sztuki, w którym teologia ma również wiele do zaoferowania.

Skupienie uwagi na marksizmie, wynika nie tylko z jego niesłabnącego wpływu na kulturę i naukę oraz nowe pokolenia (przed czym ostrzegał papież w „Spe salvi"), ale przede wszystkim na to, że w czasach materializmu marksistowskiego powstały monumentalne utwory H.M. Góreckiego – w tym interpretowana II Symfonia op.31. Benedykt XVI w swojej przedmowie do tomów „Opera Omnia. O nauczaniu Soboru Watykańskiego II" zauważył, że nie tyle konstytucja „Gaudium et spes", co Deklaracja „Dignitatis humanae" pozwoliła na opracowanie, spotykające się z:

wielkimi tematami nowożytności.

[410] J. Ratzinger, *Opera Omnia*, *Zmartwychwstanie i życie wieczne*, t.X, Lublin 2014, s. 176-177.

[411] J. Ratzinger, *Opera Omnia*, *O nauczaniu II Soboru Watykańskiego*, t. VII/1, dz. cyt., s. 484.

[412] Tamże, s. 70.

Jednym z nich jest wolność religijna. Papież uważał za opatrznościowe:

że trzynaście lat po zakończeniu soboru papież Jan Paweł II przybył z kraju, w którym wolność religijną kwestionował marksizm[413].

W tym kraju przebywał także H.M. Górecki. Siedem lat przed wyborem Kard. Wojtyły na konklawe, kompozytor skomponował dzieło o tematyce kosmologicznej.

Przechodząc do teologicznej interpretacji symfonii, trzeba najpierw zwrócić uwagę na jej ogólną formę. Omawiając II Symfonię, A. Thomas uwydatnił sposób pracy kompozytora, który zanim przystąpił do pracy, wcześniej przeprowadzał wnikliwe poszukiwania i przygotowania. W przypadku H.M. Góreckiego nic nie mogło być przypadkowe. Pisał Thomas:

przystępując do pracy, w typowy dlań sposób przeprowadził wiele badań historycznych[414].

Dodatkowo, po rozmowie kompozytora z Krzysztofem Zanussim o przewrocie kopernikańskim i jego zmaganiem się z koncepcją symfonii, podjął plan formalny swojego dzieła:

jedna z największych tragedii, jakie w ogóle zdarzyły się w dziejach ducha ludzkiego: runął cały sposób myślenia […] przestaliśmy być pępkiem świata, w obliczu bezkresu staliśmy się niczym. Wtedy cały temat wydał mi się jasny, oczywisty dla opracowania muzycznego. Stąd dwoistość dwuczęściowej Symfonii – najpierw cały – powiedzmy – mechanizm świata, następnie kontemplacja[415].

Warto zatrzymać się nad sposobem myślenia kompozytora. Bezsprzecznie trudny temat biograficzny, aspekt kosmologiczny, posiadana własna pasja i wiedza (wskazująca zapewne jeszcze więcej rozmaitych trudności) przyczyniły się do dodatkowych poszukiwań oraz rozmów. W każdym razie, z całości tej swoistej chmury rozmaitych odniesień, kompozytora poruszył akcent ludzkiego ducha. Już na tym etapie widać, że choć temat kosmosu dotyczy materii, to w przypadku Góreckiego nie będzie to kwestia materializmu. Kosmologiczna teoria Kopernika została zinterpretowana jako dramat ludzkiego ducha, przeorientowała bowiem pozycję człowieka we wszechświecie. Można spytać, czy nie jest to nadinterpretacja poczyniona przez kompozytora, przecież Kopernik o tym nie pisał. Zwłaszcza w czasach programowej walki materializmu marksistowskiego z metafizyką, „dorabianie" czynnika duchowego do nieprzecenionych odkryć naukowych było działaniem

[413] Tamże, s. 9.

[414] Zob. A. Thomas, *dz. cyt*., s. 102.

[415] Cyt.,za., Tamże.

sprzecznym z ówczesnym kanonem nauki i awangardowej sztuki. Do sprawy będzie trzeba powrócić przy interpretacji drugiej części II Symfonii. Na tym etapie należy podkreślić, że idea duchowego przeorientowania, przyczyniła się do wyodrębnienia dwóch głównych części. Mają one stanowić muzyczne opracowanie tematu.

Interpretację należy rozpocząć od pierwszej części symfonii – mechanizmu świata. Dzieli się ona na sześć mniejszych składowych, które konstytuują formę refreniczną. W utworze znajduje się również tekst słowny. Część pierwsza otrzymała libretto, powstałe w oparciu o wybrane wersety dwóch psalmów. Wybór źródła materiału słownego nie jest przypadkowy. Opracowanie muzyczne opiera się na tekście biblijnym, co nadaje określony rys religijny i teologiczny. Kompozytor orientuje rozważanie nad duchowym przewrotem w oparciu o Biblię. Zmarginalizowanie tego faktu, oznaczałoby niepełną interpretację dzieła, ocierające o podstawowy błąd w jego rozumieniu i stałoby w sprzeczności z koncepcją integralnej interpretacji, postulowanej przez Mieczysława Tomaszewskiego. Klucz doboru wersetu podyktowany jest teologicznym znaczeniem słów.

„Psalm 145 (146)" stanowi hymn. Gianfranco Ravasi, w swojej książce dotyczącej psalmów, wyjaśnia różne ich rodzaje. Pisał:

> *hymn jest wolną i spontaniczną kontemplacją Boga, jego dzieł kosmicznych i historycznych*[416].

Autor wyszczególnił zasadniczą formę hymnu: najpierw znajduje się wezwanie do oddania chwały; następnie pojawia się zasadnicza treść, która obejmuje pochwałę, wyjaśnia motyw wiary oraz zwrot do Boga (Ty lub On – nowsze i starsze autorstwo); ostatnią fazą jest zakończenie, którego treść wyrażona zasadniczo już we wstępie. Za Crusemannem, teolog przytacza trzy modele hymnów: rozkazujący – mówi o historycznych działaniach Boga; imiesłowowy (analizowany jest jego przykładem) – zbudowany ze zwrotów pochwalnych; indywidualny – dotyczy wielu pomniejszych gatunków. Sam z kolei porządkuje hymny w następujący sposób: hymn do stworzenia, który chce wychwalać boską Transcendencję i tremendum Boga, który wchodzi w relację z człowiekiem. Uczy on, że:

> *świat biblijny jest bowiem zawsze <stworzeniem> lub <kosmosem>, którego nie mamy kontemplować jako teokrytejskiej idylli, lecz odkrywać jako objawienie Stwórcy*[417].

[416] G.Ravasi, *Psalmy. Psalmy 1-19 (wybór), część 1*, Kraków 2007, s. 74.

[417] Tamże, s. 76.

Hymny Syjonu dotyczą świątyni, a hymny Jahwe Króla mówią o majestacie królewskim Boga[418]. Analizowany psalm jest zachętą siebie do uczczenia Jahwe (w. 1-2), który jest nie tylko Bogiem Izraela, ale także Bogiem samego psalmisty. Powodem ma być to, że Bóg pomaga człowiekowi, a Jego wsparcie jest niezawodne (w. 3-4). Ponadto jest On autorem stworzenia (w. 5-6). Ponadto Bóg dochowuje wierności w rozmaitych ludzkich sytuacjach (w. 7-9). Zakończenie mówi o Syjonie i królowaniu Boga na wieki (w. 10). Teologia psalmu polega na zachęcie do uwielbienia Boga, który nie zawodzi ludzkiego zaufania[419]. Jego majestat podtrzymuje porządek stworzenia i porządek moralny – przeciwną sytuację uwydatnia Ps 82,2-5, gdzie brak sprawiedliwości skutkuje trzęsieniem ziemi w jej posadach. Analizowany psalm jest pierwszym z pięciu, które kończą całą księgę i stanowią swoistą doksologię. Każdy z nich ujmuje słowo „alleluja". Wersety mają charakter mądrościowy – sapiencjalny[420]. Biblia tysiąclecia posiada podtytuł:

Szczęśliwy, kto ufa Bogu.

Wybrany przez kompozytora szósty werset (w. 6a) brzmi:

który stworzył niebo i ziemię[421].

Artysta skorzystał z łacińskiej wersji psalmu – *qui fecit cælum et terram*[422]. Dodał jednak słowo – „Deus"[423]. Warto zwrócić uwagę na sam zapis, który graficznie tworzy, podobnie jak mikroforma pierwszej części, refreniczną strukturę. Rozpoczyna i kończy całość słowo *Deus*, a w środku swoisty refren tworzą słowa *Solem* i *Lunam et stellas*. Pomiędzy refrenami znajdują się zwrotki, zawierające tekst wybranych wersetów. Słowo *Deus*, dodane tu przez kompozytora, występuje we wcześniejszym wersecie. Znajduje się tam w kontekście tytułowego szczęścia wynikającego z zaufania Bogu (w.5a). Jednakże Górecki wybrał tylko to słowo i zestawił je w koincydencji stwórczych dzieł. Dzięki temu Bóg i jego stworzenia pozostają w bezpośredniej relacji, jest to zgodne teologicznie, ale także artystycznie – zwięzłość formy i klarowny przekaz.

---

[418] Zob. Tamże, s. 77-80.

[419] Zob. S. Łach, *Księga Psalmów. Wstęp-przekład z oryginału-komentarz-ekskursy*, Poznań 1990, s. 579-580.

[420] Zob. red. W. Chrostowski, *Katolicki Komentarz Biblijny*, Warszawa 2013, s. 522-523.

[421] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań-Warszawa 1990, s. 706.

[422] *Biblia Sacra. Juxta Vulgatam Clementinam*, Editio Electronica, Londyn 2005, https://ruchbiblijny.pl/ebook/wulgata.pdf, (26.04.2020).

[423] H.M. Górecki, dz. cyt., s. 3.

„Psalm 135(136)" jest również hymnem, który posiada klarowną formę. Wersety 1-3 tworzą wprowadzenie, 4-25 to zasadnicza treść, która opowiada o dziejach stworzenia (w. 4-9) oraz zbawienia (w. 10-25). Zakończenie stanowi ostatni werset. Cechą szczególną psalmu jest to, że posiada on refren

bo Jego łaska na wieki[424] – *quoniam in æternum misericordia ejus*.

Zestawienie tłumaczeń wykazuje, że w tekście łacińskim akcent pada raczej na miłosierdzie Boga, niż na Jego łaskę (*gratia*) – choć nawet podtytuł polskiego wydania brzmi „Łaska Boża". Kompozytor pominął te części wersetów, które są refrenem (stychy b). Pozostały zatem słowa:

qui fecit luminaria magna (w. 7a), *solem in potestatem diei* (w. 8a), *lunam et stellas in potestatem noctis*[425] (w. 9a).

Teologia psalmu to przypomnienie ludowi Bożemu, o wdzięczności za wielkie dzieła poczynione przez Boga. Słowa tegoż psalmu miał wypowiedzieć Jezus Chrystus po Ostatniej Wieczerzy, w Ogrodzie Oliwnym[426]. Utwór, podobnie jak cały Pięcioksiąg, łączy osobę Jahwe z wielkimi dziełami stworzenia i zbawienia. Wszystko, co stworzone i zdziałane, świadczy o trwałości Jego miłości wobec wybranego ludu[427].

W pierwszej części II Symfonii występują słowa z Ps 146,6a, oraz z Ps 136,7a. Pierwszy werset ma być zaśpiewany jednokrotnie, natomiast drugi jest zdublowany. Słowo Deus występuje jako incipit do każdego wersetu. Nie tylko, że jest ono dodane do stychów, ale ponadto Górecki zwielokrotnił je (x3). Potrojenie może stanowić symbol Trójcy Świętej, jednakże pewnym jest, że taki zabieg wyraźnie ogniskuje uwagę słuchacza. Repetowane słowa mają szczególnie zapaść w pamięć. W analizowanej części, powtarza się:

Deus i *luminaria magna*[428].

Z kolei całość tekstu brzmi następująco:

[424] *Pismo Święte*, dz. cyt., s. 698.

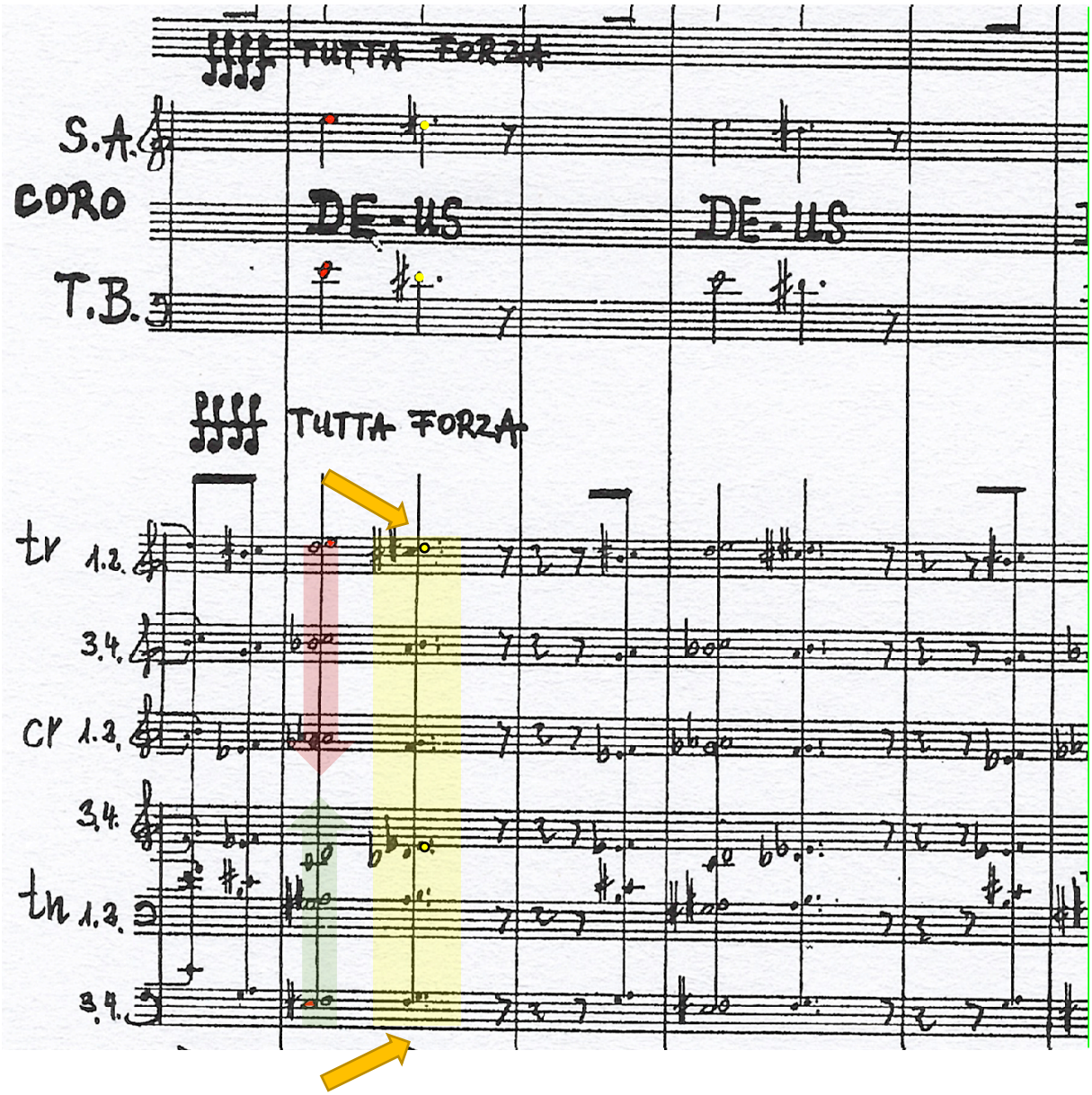
[425] *Biblia Sacra*, dz. cyt.,

[426] Zob. S. Łach, *dz. cyt*., s. 550.

[427] Zob. red. W. Chrostowski, *dz. cyt*., s. 520.

[428] H.M. Górecki, *II Symfonia „Kopernikowska"* op.31, Kraków 1973, s. 54-56.

Deus, Deus, Deus, qui fecit cælum et terram; Deus, Deus, Deus, qui fecit luminaria magna, luminaria magna – „Bóg, Bóg, Bóg, który stworzył niebo i ziemię; Bóg, Bóg, Bóg, który uczynił światła wielkie, światła wielkie[429].



Przykład 1. „II Symfonia" cz. I. t. 334-338, Harmonika słowa Deus opiera się na scaleniu dwóch sześciodźwiękowych akordów całotonowych. Ich budowa jest ufundowana na melodii psalmu. Górny akord budowany jest pochodami całotonowymi w dół, natomiast dolny w ruchu przeciwnym. W efekcie obydwa akordy w odstępie kwarty zmniejszonej (d-ges) operują kolejnymi składnikami skali całotonowej. Po przesunięciu akordu dolnego o ton w górę (czerwony – żółty) oraz przesunięciu akordu górnego o ton w dół (zielony – żółty) scalają się w jeden kompleks. Zwraca uwagę enharmonia dźwięków cis-des i dis-es – znaki chromatyczne przy wymienionych dźwiękach umieszczone są w przeciwnym kierunku (dźwięk przechodzi z e na dis oraz z d na es) w porównaniu do niższych składników współbrzmienia.

[429] Tamże.

Partia wykonywana jest przez czterogłosowy chór mieszany w dynamice poczwórnego *forte tutta forza*. W ten sposób słuchacz dowiaduje się, że Bóg jest Stwórcą całego mechanizmu Wszechświata. Melodia nie przekracza swoim ambitusem kwarty zmniejszonej, bowiem prowadzone w przeważającej mierze sekundowe pochody realizowane są w granicach dźwięków cis-f. Interwał tercji małej pojawia się jedynie przy słowie „et", dostosowując melos do logiki łacińskiego tekstu. Sylabiczny typ melodyki przechodzi w niewielki melizmat tylko w pierwszym wystąpieniu słowa „luminaria".

Werbalne słowo pojawia się dopiero w finale pierwszej części. Można spytać, czy zatem nie należało zacząć interpretacji od początku utworu? Bez wątpienia należy tak rozpoczynać analizę, co zostało zrobione i przedstawione w tabelach. Interpretacja partii orkiestry również będzie przebiegać analogicznie. Jednakże w tym wypadku ważne jest pierwotne wskazanie słów i ich miejsce. Chociaż dopiero brzmią w finale, to ich struktura rytmiczna i dedykowana melodia obecna jest już od rozpoczęcia symfonii i de facto wyznacza jej główny przebieg muzyczny. Inaczej mówiąc, słowo jest obecne od samego początku, to ono wyznacza rytm i porządek uniwersum muzycznego. W szczycie tej logicznej, pojawia się słowo. Natychmiast pojawia się skojarzenie z Wcieleniem i prologiem Ewangelii wg. Św. Jana:

> *na początku było Słowo, a Słowo było u Boga, i Bogiem było Słowo. Ono było na początku u Boga. Wszystko przez Nie się stało, a bez Niego nic się nie stało, co się stało. W nim było życie, a życie było światłością ludzi, a światłość w ciemności świeci i ciemność jej nie ogarnęła* (J 1, 1-5).

Spójrzmy zatem, jak słowo było u początku II Symfonii. Kompozytor zaplanował wielki aparat orkiestrowy, który od pierwszego taktu uderza wielkością wygenerowanego brzmienia. Służy temu dynamika poczwórnego *forte* i dookreślenia ekspresyjne (z wielką pasją, maksymalną ekspresją, przejęciem, szczególnie wyraziście akcentując dźwięki). Istotną rolę odgrywa całotonowy materiał, z którego zbudowane są akordy towarzyszące dźwiękowi wiodącemu. W każdej mierze taktu jest nim zawsze nuta, będąca podstawą melodii śpiewanego w finale tekstu. Co więcej, każdemu takiemu dźwiękowi towarzyszą jednocześnie dwa całotonowe akordy. Ich budowa jest nieprzypadkowa, wynika bowiem i podkreśla semantykę słów. Dźwięk e (od którego zaczyna się śpiew) posiada dwa akordy całotonowe zbudowane od tegoż dźwięku, z tym, że skrzypce i altówki grają go realizując składniki w dół skali, a wiolonczele i kontrabasy w górę skali. Instrumenty dęte drewniane, flety oraz dwa fortepiany dobarwiają brzmieniowo i potęgują dynamicznie dźwięk podstawowy. Ważne zjawisko w języku muzycznym Góreckiego pojawia się już w drugim

współbrzmieniu. Tym zjawiskiem jest enharmonia. Oznacza to, że dźwięk zagrany jest tak samo, ale jego zapis nutowy ulega zmianie. W ten sposób jakoby samą tkanką muzyczną, Górecki dodatkowo podkreśla ważne momenty dzieła. Enharmonia pojawia się w akordach towarzyszących dźwiękowi dis, kończącego frazę inicjalną (e-dis) i będącego podstawą melodii do słowa „Deus". W tym wypadku obydwa akordy realizują akord całotonowy od dis. – w dół skali skrzypce i altówki, a wiolonczele i kontrabasy w górę (od dźwięku f). Zapis jest różny, ale realnie brzmi ten sam akord. W takim wypadku instrumenty dęte drewniane i flety podzielone są w taki sposób, że grają dźwięki wyjściowe akordów. W ten sposób, choć akord jest jednobrzmiący, to słuchacz i tak słyszy wyraźnie podkreślony przez instrumentację dysonans sekundy wielkiej, stanowiącej odległość dla dwóch akordów całotonowych. Dźwięk cis, podporządkowany spójnikowi „et" zrealizowany jest od skrajnych dźwięków, oddalonych (po sprowadzeniu do jednej oktawy) o odległość trytonu (cis-g). Ich budowa wygląda analogicznie jak opisane akordy, z tą różnicą, że tym razem pozostają do siebie w relacji konsonującej tercji wielkiej. Warto dokładniej spojrzeć na strukturę harmoniczną. W zasadzie są to zawsze dwa akordy całotonowe, jakby zderzające się swoim brzmieniem. Stanowi to zapewne reminescencje „Scontri", w którym w porównywalny sposób uderza wolumen zespołu orkiestrowego i jego różne warianty instrumentacyjne. Struktury akordowe towarzyszące słowu „Deus" cechują się interesującą budową [patrz przykład nutowy 1., s.118]. Po pierwsze melika jest opadająca, co może wydawać się dziwne, bowiem wspomnienie Boga winno raczej być wznoszące. Taki melos podkreśla jakby zejście z wysokości (chociażby z dźwięku e na dis). Pierwsza sylaba posiada podwójny akord, rozpoczynający się od wspólnego dźwięku – e. Pamiętając sposób kreowania układów harmonicznych, dźwięk e stanowi punkt wyjścia do budowy akordu całotonowego (podążając w dół skali); jak również jednocześnie skontrastowanego do niego akordu budowanego w górę skali. W efekcie dwa współbrzmiące akordy posiadają wspólny dźwięk wyjściowy e, ale różne dźwięki finalne – ges i d. W instrumentacji poza kwartetem smyczkowym, puzonami, rogami i trąbkami, wszystkie instrumenty grają podstawowy dla współbrzmień dźwięk e (t. 335.). Natomiast druga sylaba oparta jest na strukturze wspólnego akordu jednobrzmiącego (ambitusem obejmuje dźwięki f – dis/es – enharmonia). W całym obfitym brzmieniu orkiestrowym jest to mało uchwytne słuchowo, zwłaszcza, że innym (poza wymienionymi przed chwilą instrumentami), powierzona została partia eksponująca dysonujące dźwięki skrajne (d-fis). Jednakowoż struktura harmoniczna oparta na scaleniu w jedno współbrzmienia dwóch akordów stanowi quasi-kadencję. Taki zwrot harmoniczny wraz z opadającą melodyką

w zdecydowany sposób osadza i puentuje dwumiarową frazę. Czy ma ona sens teologiczny? Po pierwsze budowanie akordów całotonowych znakomicie oddaje „pełnię" i potęgę kosmosu, która z drugiej strony nie jest nielogiczna. Jak wykazano, podlega ona porządkowi słowa – logosu. Po drugie, harmoniczna struktura wygląda tak – dwa akordy wychodzące od jednego dźwięku e (co w efekcie powoduje przesunięcie ich wobec siebie o sekundę wielką), schodzą się w jedno współbrzmienie. Podobnie jak w teologii dwie natury złączone są osobą Zbawiciela. Ów dogmat o unii hipostatycznej wyraził Sobór Chalcedoński:

> *wyznawać naszego Pana Jezusa Chrystusa jako jednego i tego samego Syna: ten sam jest doskonały w bóstwie i ten sam doskonały w człowieczeństwie*[430].

Drugie współbrzmienie zostało poprzedzone zróżnicowanymi brzmieniowo akordami powstającymi jednocześnie od najwyższego dźwięku („descentendalnie)", oraz od najniższego („ascentendalnie"). Dwa przeciwne wektory spotkały się w jednej całości. Można oczywiście zastanawiać się, czy Górecki sugerował się tu teologiczną prawdą, ale z drugiej strony nie można bagatelizować wiedzy kompozytora z tego zakresu[431]. W każdym razie, w takiej konstrukcji muzycznej chciał podkreślić wybrane i dopisane przez siebie słowo – „Deus". Posługując się zazwyczaj dwoma akordami w różnych relacjach interwałowych, dla wyróżnienia tekstu, złączył wielość wcześniejszych składników. Zapisał zatem jeden akord, ale na dwa sposoby (enharmonia), poprzedzające zaś współbrzmienie wyprowadził od jednego dźwięku. Reasumując, na słowie „Deus", Górecki złączył dwa akordy w jeden. Pisał Ratzinger ujmując kwestie chrystologii i teologicznej nauki o stworzeniu:

> *człowiek Jezus jest namiotem Słowa, wiecznego Boskiego Logosu na tym świecie. […] Pochodzenie Jezusa, Jego „skąd" stanowi sam „początek" – praźródło, z którego wszystko pochodzi, i „światło", pozdrowieniu anioła towarzyszy uderzony akord, który rozbrzmiewa później poprzez całą historię Kościoła, a pod względem treści, świat czyni kosmosem. On pochodzi od Boga, On jest Bogiem*[432].

Dogmat o unii hipostatycznej pozwala zrozumieć tajemnicę Wcielenia. Należy wspomnieć, że Mieczysław Tomaszewski wypowiadając się na temat współdziałania słowa

---

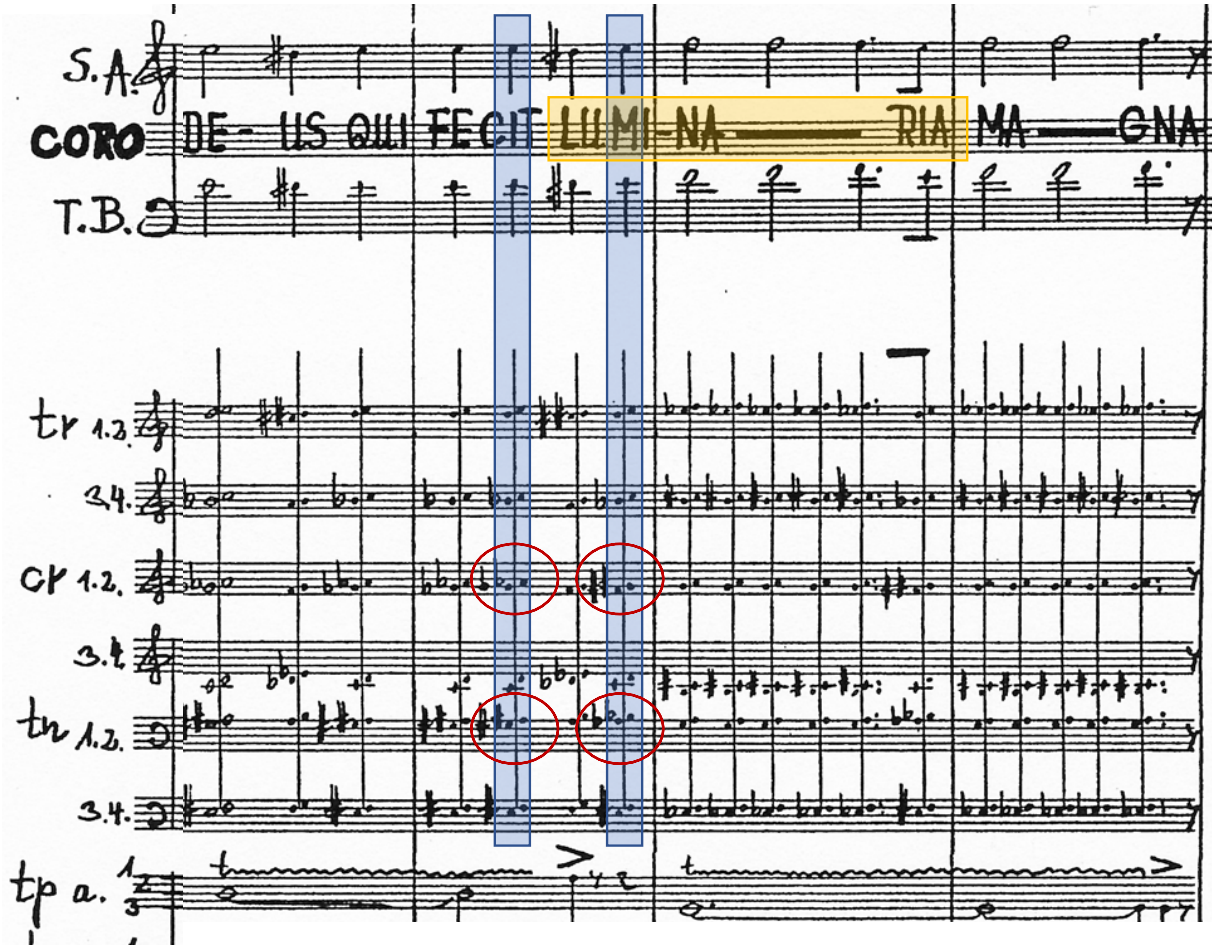
[430] Red. I. Bokwa, *Breviarium fidei*, Poznań 2007, s. 73.

[431] Tę wydawałoby się skomplikowaną prawdę wiary podejmuje wiele kolęd i pieśni maryjnych, co oznacza, że świadomy twórca muzyki sakralnej nie był na nią obojętny. Co więcej, podobny zabieg, ale polegający na dodaniu współbrzmień do akordów pojawił się tylko na słowie *Salvatoris*, w utworze *Totus tuus*, op. 60. Z tego względu, interpretując teologicznie sakralne dzieła Góreckiego, nie wolno tego faktu zbagatelizować, ani też uznać go za przypadkowy. Zob, H.M. Górecki, *Totus tuus*, op. 60, Kraków 1990, t. 101-102. 109-110.

[432] J. Ratzinger, *Opera Omnia, Jezus z Nazaretu*, t.VI/1, Lublin 2015, s. 44.

i muzyki w twórczości Góreckiego, odwołał się właśnie do dogmatu Wcielenia. U kompozytora bowiem, słowo nie ma być tylko dodane do muzyki, nie jest heterogoniczne. Przeciwnie, wydaje się raczej, że jest ono dokładnie złączone z muzyką. Dwa różne światy słowa i muzyki spotykają się w jednym utworze, tak jak dwie natury spotykają się w jednej Osobie Jezusa Chrystusa. Mówił wspominając postać kompozytora i rolę słowa w jego muzyce, która była sprawą:

> *podstawową, decydującą. Dla jej określenia odwołam się do definicji, jaką stworzył Thrasybulos Georgiades w swojej wspaniałej monografii pieśni Schuberta. Schuberta – jego zdaniem – wyróżnia to, że słowo bywa „wcielone w dźwięk". Nie „pochłonięte przez dźwięk", jak u Wagnera, ale właśnie w dźwięk „wcielone". I to sformułowanie o charakterze sakralnym doskonale się do muzyki Góreckiego nadaje*[433].



Przykład 2. „II Symfonia" cz.I, t. 346-350,Wyciąg z partytury ukazuje sposób muzycznego podkreślenia słowa luminaria (żółta ramka). Widoczna struktura tworzy kulminację muzyczną, podkreśloną najwyższym dźwiękiem melodii (f). Czerwone okręgi wskazują na enharmonię w identycznych

[433] B. Bolesławska-Lewandowska, dz. cyt., s. 122.

strukturach współbrzmieniowych (niebieska ramka). Ponadto w dwóch ostatnich taktach występuje polirytmia. Sposób budowania akordów jest taki sam jak w poprzednich przykładach nutowych.

Kolejne akordy, harmonizujące dźwięk f, oddalone są od siebie o sekundę wielką. Enharmonia dotyczy dźwięku es, który w fortepianie i fagotach zapisany jest jako dis. Należy wspomnieć o jeszcze jednym miejscu występowania enharmonii. Akord towarzyszący dźwiękowi e ma dodany wariant, w którym zamiast dźwięków ais zapisany jest b, zamiast gis jest as, i zamiast fis jest ges [patrz przykład 2., s.122.]. Ten wariant należy odczytywać nie wertykalnie, jak w pierwszym przypadku, ale horyzontalnie – względem wcześniej i później występującego współbrzmienia. Znamienne, że ten wariant pojawia się w połączeniu ze ponawianym wielokrotnie dźwiękiem f (i jego akordami). Dźwięk ten jest ważnym elementem kulminacji muzycznej, ponieważ stanowi najwyższy ton melodii psalmowej. Enharmonia niesie za sobą również wpływ na bogatszą kolorystykę brzmienia orkiestry, co nie jest przypadkowe przy słowie dotyczącym światła. Białe światło emitowane przez słońce i ciała żarzące się w temperaturze powyżej 6000°C zawiera fale o wszystkich częstotliwościach[434]. Melika i rytmika pozwalają utożsamić tę strukturę dźwiękową z akompaniamentem słowa „luminaria" w finale. Widać zatem, jak słowo jest u początku symfonii, podobnie jak Słowo jest u początku stworzenia. Kompozytor wyróżnił wyrazy „Deus" i „luminaria" – językowo poprzez powtórzenie oraz muzycznie przez enharmonię.

Innym ciekawym teologicznie miejscem jest drugi period omawianej części. Już samo wyrażenie tranquillissimo ma u Góreckiego silną konotację z ważnym momentem estetycznym. Najczęściej dotyczy ono mniej obszernego wolumenu składu wykonawczego, ale za to z wybitnie sugestywnym przekazem. W porównaniu do występującego przed i za nim (wariant pierwszej części) bloku brzmieniowego, tutaj pojawia się radykalnie inny charakter muzyki. Górecki często stosował taką formę różnicowania dzieła. Wyraźnie akcentowane akordy prawie całej orkiestry milkną na rzecz zdecydowanie mniejszej obsady, grającej muzykę o bardziej spokojnym przebiegu. Najistotniejszy jest akord, dający po raz pierwszy harmoniczne oraz słuchowe uspokojenie i „rozjaśnienie" potężnego, a teraz niepokojącego przebiegu muzycznego. To kolejny przykład bezsłownej struktury muzycznej, która znajdzie swoją pełnię w spotkaniu ze słowem. Chodzi o akord zbudowany ze skali pentatonicznej. Co prawda wyczerpuje on jednocześnie wszystkie jej składniki, to jednak przez obecność tercji

[434] Zob. red. J. Iwańska, M. Martin, E. Romkowska, B. Semeniuk, A. Topulos, M. Werner, *Leksykon naukowo-techniczny*, NT, Warszawa 2001, s.1059.

małej, zyskuje mniej dysonujący wyraz. Dodatkowo, w zestawieniu z innymi akordami staje się rzeczywiście bardzo wyrazisty i „jasny". To z całą pewnością moment epifaniczny dzieła w rozumieniu Tomaszewskiego[435], przebłysk Transcendencji w przerażająco wielkim Wszechświecie. Na podstawie tego jednego akordu będzie zbudowana narracja prawie całej części drugiej, która miała być według Góreckiego kontemplacją. To w zasadzie tylko jeden akord, ale jest w pewnym sensie tak jaskrawy, że nie sposób go ominąć. Co więcej w II Symfonii, posiada on nie tylko funkcję ekspresyjną, ale także formotwórczą. Ten muzyczny gest ujął Pociej, pisząc o akordzie Góreckiego:

> *muzyczny symbol Bożego istnienia tożsamego z istotą, jako konkretyzację w brzmieniu muzyki biblijnego Objawienia <Jam jest, który Jest>*[436].

Przede wszystkim jednak trzeba przywołać intuicję Ratzingera, którą skonstatował, omawiając artykuł wiary o zstąpieniu Chrystusa do otchłani piekła. Tę swoistą przepastność niebotycznych wielkości kosmosu, wspaniale ilustrują pozostałe akordy omawianej części symfonii. Ratzinger tak mówił o milczącej obecności Boga i Jego związku ze Słowem:

> *artykuł o zstąpieniu Chrystusa Pana do piekieł przypomina nam, że do chrześcijańskiego objawienia należy nie tylko to, co Bóg mówi, ale i Jego milczenie. Bóg jest nie tylko tym Słowem zrozumiałym, które do nas przychodzi, ale jest On także tym utajonym, niedostępnym, niezrozumiałym podłożem, które się kryje przed naszym wzrokiem. Oczywiście, istnieje w chrześcijaństwie prymat Logosu, Słowa, przed milczeniem. Bóg przemówił. Bóg jest Słowem. Ale mimo to nie należy zapominać prawdy o ciągłym ukryciu Boga*[437].

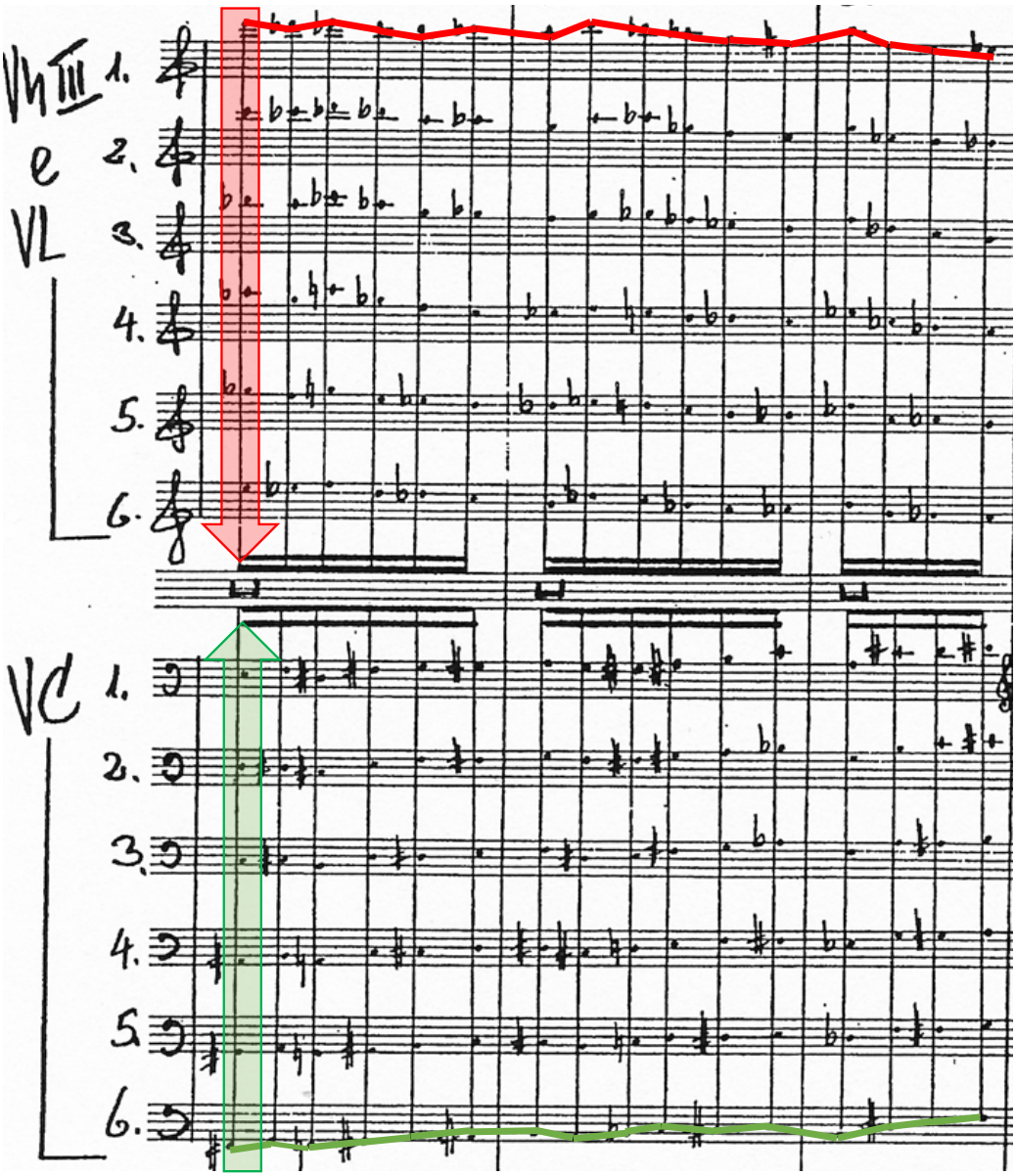
Dalsze części poprzez układ refrenowy dynamizują narrację muzyczną. Trzecie wystąpienie wariantu fazy inicjalnej łączy się z obecnością polirytmii sukcesywnej w partii perkusji i dialogującej z nią partii trąbek, rogów i puzonów (t. 287-294). Reszta orkiestry, z typowym dla pierwszej części animuszem, realizuje inicjalną frazę harmoniczno-melodyczną. Jednakże jej obecne wystąpienie cechuje się pewną odmiennością. Mianowicie po kilkukrotnym powtórzeniu frazy, wraz z wplecionym dialogiem opartym na rytmie szesnastkowym wskazanych instrumentów, pojawia się jeszcze bardziej zdynamizowany epizod. Kwintet wraz z fletami i instrumentami dętymi drewnianymi samodzielnie podejmuje rytm szesnastkowy, by w iście piorunującym tempie zniżyć się z początkowego dźwięku d^2 do g^1. Towarzyszy temu faktura polifoniczna [patrz przykład nutowy 3., s.125.], która

[435] M. Tomaszewski, *Muzyka w dialogu ze słowem*, dz. cyt., s. 12.

[436] B. Pociej, dz. cyt., s. 173.

[437] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*., dz. cyt., s. 237-238.

dodatkowo dynamizuje przebieg. Fagoty, kontrafagoty oraz wiolonczele i kontrabasy grają melodię kontrapunktującą do skrzypiec, altówek i reszty wymienionych instrumentów dętych. Kontrapunkt, w tym wypadku, polega na realizacji identycznych interwałów melodii, ale zawsze w przeciwnym do niej kierunku. Lustrzane odbicie interwałów wyznacza dźwięki, od których kompozytor, idąc w górę skali, zbudował całotonowe akordy, stanowiące kontrast do akordów melodii, skonstruowanych od góry skali całotonowej.



Przykład 3. „II Symfonia" cz. I, t. 295-297, Wyciąg z partytury ukazuje sposób zakomponowania odcinka polifonicznego – akordów całotonowych oraz melodii poddanych technice kontrapunktu. Górny głos zbudowany jest za pomocą całotonowych kompleksów brzmieniowych (czerwona strzałka), budowanych w górę od głównej melodii (czerwona linia). Kontrapunkt w ruchu przeciwnym (zielona linia) i w przeciwnym kierunku budowane współbrzmienia (zielona strzałka), generuje bardzo gęstą fakturę muzyczną. Tak skonstruowana polifonia z descendentalną melodią (od d^4 do g) w małych wartościach rytmicznych w dynamice ffff, dodatkowo podsyca coraz większe napięcie muzycznej narracji.

Pojawia się zatem materiał muzyczny korzystający nie tylko ze skal całotonowych, ale także realizujący pełen zakres skali chromatycznej. Instrumenty dęte grają melodie złożone z tylko podstawowych składników akordów – potęgując przez to audytywne współdziałanie kontrapunktu.

Po tak burzliwym przebiegu muzycznym pojawia się krótka część, w której incipit „Deus" pojawia się w partii fagotów. Kwintet oraz flety, oboje i klarnety towarzyszą wiodącej melodii poprzez współbrzmienia zbudowane w oparciu o interwał sekundy małej. Interwał ten tworzy charakterystyczny zwrot i jest głównym czynnikiem formotwórczym całej pierwszej części symfonii. Period oparty o instrumenty dęte (t. 231-286) opiera się na brzmieniowych własnościach, jakie powoduje równoczesna gra naprzemiennie i tak blisko położonych dźwięków. Daje to onomatopeiczny efekt pełnego energii ruchu, spotęgowany „przebłyskiem" szybkiego akordu kwintetu smyczkowego i dwóch fortepianów. Z kolei w tym fragmencie współbrzmienia małosekudnowe wzmacniane są nieharmoniczną grę tremolo trzech wielkich bębnów. Co ciekawe, ich gra jest uzależniona od wysokości dźwięków w partii fagotów. Dzięki temu kompozytor ogniskuje uwagę na początkowej frazie, która tworzy teraz plan horyzontalny i wertykalny. W ostatnim akordzie części, na tle tremolo kolejno odzywających się wielkich bębnów, pojawia się siedmiokrotne wybicie tempa poprzez całotonowy akord trąbek, rogów i puzonów – z analogicznym wzrostem dynamiki. Relatywnie mała odległość (jednego akordu) i tak szybki proces dynamizujący (od ff do ffff) wyraźnie kulminuje napięcie muzyczne, które prowadzi do finału pierwszej części.

To wspomniany na początku teologicznej interpretacji fragment symfonii, który zawiera tekst słowny. Powiedział Ratzinger odnośnie do Apokalipsy, akcentując personalistyczny wymiar stworzenia oraz napięcie pomiędzy siłami świata materialnego i duchowego:

> *słowo, które wobec potęg niezmierzonego materialnego kosmosu jawi się jako nicość, podmuch chwili w milczącym majestacie wszechświata – to Słowo jest bardziej rzeczywiste i trwałe niż cały materialny świat. Jest ono prawdziwą, godną zaufania rzeczywistością: fundamentem, na którym możemy stanąć i który się utrzyma, nawet gdy słońce się zaćmi i runie firmament. Elementy kosmiczne przemijają; słowo Jezusa jest rzeczywistym „firmamentem", pod którym człowiek może trwać i wytrwać*[438].

Orkiestra towarzyszy śpiewowi chóru w takiej samej dynamice. Kompozytor pozostawił poczwórne forte, ale dopisał, by wykonać je z całej siły – tutta forza. W zasadniczej mierze część jest wariantem początkowej fazy, z tym, że pojawia się tutaj polirytmia sukcesywna, towarzysząca wyłącznie słowom „luminaria magna", z czego pierwsze

[438] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu.* t.VI/1., dz. cyt., s. 419.

słowo posiada wariant akordu od dźwięku e, z opisaną wcześniej enharmonią. Kompozytor w ostatniej fazie zwieńczył ponad trzystutaktową część, puentując ją słowami psalmu. Incipit sekundy małej, tak istotnej w przebiegu całego fragmentu zostaje opatrzony słowem „Deus". Dla ścisłości trzeba zaznaczyć, że słowo „terram" również oparte jest na tej frazie muzycznej. Jednakże pojawia się to w partyturze tylko raz, podczas gdy słowo „Deus" występuje sześć razy. Poza tym podkreślenie słowa „terra" w kontekście teorii kopernikańskiej, świadczyłoby o niezrozumieniu tej ostatniej. Co więcej, cała następna część symfonii posiada tę frazę, tym razem przypisaną wyłącznie słowu „Deus". Powtórzenie wyrazu „Deus" i ulokowanie go na początku wersu jest jednoznaczne. Szczególnie intensywne brzmienie, wywołane polirytmią, towarzyszy słowom „światła wielkie". Joseph Ratzinger tak interpretował teologiczne znaczenie tego naturalnego symbolu:

> *dopiero noc pozwala nam zrozumieć, czym jest światło. Jest jasnością, dzięki której widzimy. Która wskazuje drogę i zapewnia orientację. […] Religioznawcy mówią, że światło jest prastarym symbolem <niebieskim>, a woda <ziemskim>. Znaczy to: światło jest wcieleniem niezmierzonej chwały niebios, wielkiej, ale i niebezpiecznej mocy życia, która jest nad nami i którą nigdy nie rozporządzamy, gdyż ona wedle swego upodobania udziela się nam albo nie*[439].

Nie zapominajmy o koncepcji logosu – wedle którego, elementy świata materialnego są jego refleksem. Dzięki nim możemy poznawać logikę wszechświata, na tym polega astronomia, na badaniu ciał w jakikolwiek sposób emitujących światło. Badania nieba poczynione przez Kopernika dotyczyły ciał niebieskich, które mógł dostrzec z ziemi. Spostrzeżenia pozwoliły na skonstruowanie słynnej teorii heliocentrycznej. Joseph Ratzinger, analizując stwórczą władzę Boga, ujął problem logosu jako centrum w sposób następujący:

> *cały kosmos jest dziełem pierwotnego ognia, który sam jest bezkształtny, jednak w tym wypadku zmienia się w to, co rodzi z siebie. […] Serce jest słońcem ciała, jest w nas Logosem. I na odwrót. Logos stanowi serce świata* [440].

Przechodząc do teologicznej interpretacji drugiej części II Symfonii op. 31. Henryka Mikołaja Góreckiego, należy podkreślić, że miała ona stanowić część kontemplacyjną. Termin użyty przez kompozytora nie jest przypadkowy. Jego dzieła monumentalne mają bardzo silny rys medytacji. Ratzinger twierdził, że:

> *wiara może się stawać widzialna i wznosić swoje znaki w świecie materii*[441].

---

[439] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu.* t.VI/2., dz. cyt., s. 777-778.

[440] Tamże, s. 628-629.

[441] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii,* t. XI, dz. cyt., s. 427.

Czyli z drugiej strony sztuka może wyrażać, to co boskie. Idąc tym tropem, można powiedzieć, że kontemplując dzieło sztuki, kontemplujemy to, co ono wyraża. Kardynał Ratzinger często odwoływał się przeto do przykładów z rzeczywistości kosmologicznej - wspomniane w poprzednim rozdziale symbole kosmiczne czy organy jako instrument „kosmiczny". Istotne jest to, że przywoływane przez teologa teorie oraz symbole, zawsze były interpretowane i rozumiane w spectrum teologicznym. Teoria heliocentryczna akcentuje słońce. Według Ratzingera:

> *w dopatrywaniu się symbolu Chrystusa we wschodzącym słońcu widoczna Jest jednak również eschatologicznie ukierunkowana chrystologia. Słońce symbolizuje powracającego Chrystusa, definitywny wschód słońca historii. Zwracanie się podczas modlitwy ku wschodowi równa się wychodzeniu naprzeciw przychodzącemu Chrystusowi. […] kosmos zespala się z historią zbawienia*[442].

Znakomicie na tym przykładzie widać, w jaki sposób nauki nie-teologiczne, przyczyniają się do pogłębienia wiedzy teologicznej. Istotnym wyrazem uznawania słońca jako symbolu Chrystusa była budowa świątyń orientowanych na wschód[443]. Z kolei, podobnie jak pierwsza wiosenna pełnia księżyca wyznacza Wielkanoc[444], tak Boże Narodzenie łączy się z cyklem słońca. Szczególnym przejawem tego porządku jest przesilenie zimowe. Medytując o Narodzeniem Pańskim, kardynał wskazał na jego powiązanie z egzystencjalnymi ludzkimi lękami. To inne ujęcie duchowego dramatu człowieka, który zainspirował Góreckiego przed napisaniem II Symfonii. Narodziny Chrystusa miały oznaczać, że światło Boga definitywnie przezwyciężyło ciemności srożące się na człowieka:

> *największy nawet rozwój zła w świecie nie potrafi niczego tu zmienić. Zimowe przesilenie historii dokonało się nieodwołalnie w narodzinach betlejemskiego Dziecka*[445].

Zestawiając Wszechmocnego Boga i bezbronne Dziecko, Ratzinger wykazał miarę porównania inną do fizycznej:

> *to, co wielkie w skali fizycznej, stanowi tak naprawdę dopiero prowizoryczną formę wielkości. Prawdziwe najwyższe wartości pojawiają się na tym świecie pod znakiem uniżenia, ukrycia, ciszy*[446].

[442] Tamże, s. 66-67.

[443] Zob. Tamże, s. 437.

[444] Tamże, s. 348.

[445] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu.* t.VI/2., dz. cyt., s. 1047.

[446] Tamże, s. 1048.

Pokłon mędrców ma oznaczać wielką moc, jaką posiada nowonarodzony Chrystus. Gwiazda betlejemska w relacji do Chrystusa ujawnia Jego potęgę, pisał Ratzinger:

> *to nie gwiazda określa los Dziecięcia, lecz Dziecię kieruje gwiazdą! Można tu mówić o swoistym przełomie antropologicznym: Człowiek przyjęty przez Boga, jak jest to pokazane na przykładzie Jego pierworodnego Syna, jest większy niż wszelkie moce świata materialnego i więcej znaczy niż cały wszechświat*[447].

W cytacie można dostrzec wyraźny akcent na działanie Boga, który określa misteryjny ruch gwiazd. Innymi słowy, gwiazda betlejemska i wszystkie inne „luminaria magna" zależą od Boga. A z kolei gwiazda wskazuje na Boga, tak jak całe stworzenie i światła niebieskie, pisał psalmista:

> *niebiosa głoszą chwałę Boga, dzieło rąk Jego obwieszcza nieboskłon* (Ps 19(18), 2).

Według Ratzingera, poszukiwanie przez mędrców Boga, ich wpatrywanie się w gwiazdę oznacza:

> *że kosmos mówi o Chrystusie […] język stworzenia dostarcza wielorakich wskazówek. Budzi w człowieku poczucie Stwórcy*[448].

Kardynał, powołując się na patrystyczne źródła i naukę św. Grzegorza z Nazjanzu, podkreślał, że rodzące chrześcijaństwo musiało niezwłocznie uporać się z astrologią i mitologią starożytnych, czczących moce kosmiczne. Przyniosło to w efekcie kres astrologii i demitologizację porządku niebieskiego:

> *słońce i księżyc – wielkie bóstwa pogańskiego świata – opis stworzenia z genialną prostotą nazywa lampami, które Bóg razem z całym gwiazdozbiorem zawiesza na sklepieniu niebieskim*[449].

Należy nadmienić, że zdaniem Ratzingera demitologizacji ziemi posłużyły odkrycia Kolumba. Natomiast poza Biblią, do demitologizacji nieba przysłużyła się teoria Kopernika[450].

I w tym miejscu należy widzieć kolejny ważny aspekt stworzenia, w rozumieniu nie tyle czasownikowym, co rzeczownikowym, albo lepiej podmiotowym. Wcielenie Chrystusa oznacza, według kardynała, przełom rozumienia człowieka. Istota ludzka przyjęta przez Boga znaczy więcej niż cały wszechświat. Pozycja człowieka w świecie nie zależy od układu planet, słońca i innych galaktyk. Pozycja człowieka w świecie polega na jego zjednoczeniu z Bogiem,

---

[447] J. Ratzinger, *Opera Omnia, Jezus z Nazaretu*, t.VI/1, dz. cyt., s. 100.

[448] J. Ratzinger, *Opera Omnia, Jezus z Nazaretu*, t.VI/1, dz. cyt., s. 99.

[449] Tamże, s. 100.

[450] J. Ratzinger, *Opera Omnia*, *O nauczaniu II Soboru Watykańskiego*, t. VII/1, dz. cyt., s. 442.

którego początek jest we Wcieleniu – to ten istotny punkt dla Ratzingera, gdzie człowiek może zjednoczyć się ze Stwórcą.

Teoria względności Alberta Einsteina akcentuje brak stałych punktów odniesienia w przestrzeni kosmicznej. Ratzinger interpretuje ją teologicznie:

> *teoria względności dotyczy fizycznego kosmosu. Wydaje się jednak trafnie opisywać także sytuację duchowego kosmosu naszych czasów*[451].

Według kardynała jej przejawem w duchowości jest brak odniesienia do stałego punktu, jakim jest prawda. Względność oznacza w świecie relatywizm, bezideowość i brak określonego kierunku. To dla Ratzingera drugi przełom „kopernikański" – odtąd nie ma już światła prawdy w centrum. Pisał:

> *to, co powiedziano o fizycznym kosmosie, odzwierciedla także drugi „kopernikański" przełom w naszej zasadniczej relacji wobec rzeczywistości: prawda jako taka, to, co absolutne, punkt odniesienia myślenia w ogóle, nie jest już widoczny. […] W świecie bez stałych punktów pomiaru nie ma kierunków*[452].

W efekcie doktryna relatywizmu doprowadza do dramatycznego przeorientowania dzieła stworzenia. To człowiek i jego decyzje, podyktowane własnym pożytkiem, mają wyznaczać każdorazowy kierunek. W efekcie pojawia się zniechęcenie i zawiedzenie człowieczeństwem:

> *dzisiaj panuje osobliwa nienawiść człowieka wobec własnej wielkości. Człowiek postrzega się jako wróg życia, równowagi stworzenia, jako wielki mąciciel natury, którego lepiej by nie było, jako karykatura stworzenia*[453].

Nawiązując do m.in. teorii ewolucji, Ratzinger nadmienił, że oderwane od rzeczywistości współczesne koncepcje pogarszają tylko stan człowieka:

> *człowiek, który chciał być tylko swoim własnym stwórcą i na nowo urządzić stworzenie dzięki wymyślonej przez siebie lepszej ewolucji – ten człowiek kończy w zanegowaniu samego siebie i samozagładzie*[454].

Innymi słowy przez drugi przewrót „kopernikański", człowiek kręci się tylko wokół siebie.

Wyjściem z tej sytuacji ma być powrót do pierwotnego przewrotu, a dokonać ma się to przez wiarę, cnotę teologalną poświadczoną Ewangelią i realnie istniejącą rzeczywistością –

---

[451] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*., dz. cyt., s. 636.

[452] Tamże.

[453] Tamże, s. 403.

[454] Tamże.

chociażby układem słonecznym. Teologiczna interpretacja teorii heliocentrycznej M. Kopernika, której dokonał Ratzinger, spotyka się z intuicją dramatu ludzkiego, która stała się inspiracją II Symfonii „Kopernikowskiej" H.M. Góreckiego, jak sam stwierdził po rozmowie z Zanussim. Stwierdził Ratzinger:

> *przez wiarę wszyscy musimy się nauczyć pewnego rodzaju kopernikańskiego przełomu. Kopernik odkrył, że to nie Słońce obraca się wokół Ziemi, lecz że to Ziemia z innymi planetami krąży wokół Słońca. Każdy z nas postrzega się najpierw jak taka mała ziemia, wokół której muszą kręcić się wszystkie słońca. Prawdziwa wiara uczy nas wychodzenia z tej pomyłki i braterskiego wstępowania wraz ze wszystkimi innymi niejako w korowód miłości wokół centrum – wokół tego centrum, którym jest Bóg*[455].

Teolog odnosił teorię kopernikańską nie tylko do antropologii teologicznej, ale przede wszystkim do chrystologii i przykazania miłości. Stąd omówiono najpierw teologiczne ujęcie teorii heliocentrycznej w kontekście słońca jako symbolu Chrystusa. Kardynał doprecyzowywał, że akt wiary polega na realnym wkroczeniu na drogę Jezusa Chrystusa. Analizując miłość w relacji do istoty chrześcijaństwa zauważył, że chrześcijanin nie rości pretensji do bycia centrum wszystkiego, nie ma stąd powodów do deprecjonowania innych, uznawania ich jako zależnych od niego. Wcielenie Chrystusa, czyli zjednoczenie się Boga z człowiekiem, włącza go i naprowadza na wyraźny kierunek, jakim jest Bóg. Konstatował Ratzinger:

> *wejście na drogę Jezusa Chrystusa, a tym samym dokonanie czegoś w rodzaju kopernikańskiego przełomu we własnym życiu, ponieważ w pewnym sensie wszyscy żyjemy jeszcze przed Kopernikiem. Nie tylko dlatego, że pozornie myślimy, iż słońce wschodzi i zachodzi, krąży się wokół ziemi, lecz w sensie o wiele głębszym: ponieważ wszyscy nosimy z sobą ową wrodzoną iluzję, mocą której każdy obiera swoje „ja" jako punkt centralny, […] dokonujemy kopernikańskiego przełomu i nie postrzegamy już siebie jako centralnego punktu świata, wokół którego inni mają się kręcić, ponieważ zamiast tego zaczynamy z pełną powagą potwierdzać, że stanowimy jedno z wieloma stworzeniami Boga, które wspólnie poruszają się wokół Boga jako centrum*[456].

A uprzedzając to refleksją nad teologalną cnotą miłości dowodził, że teoria Kopernika egzemplifikuje miłość Boga. Bóg nie kocha nas ze względu na nasze dobro, ale ze względu na jego dobro, stąd imperatyw miłości, by kochać każdego bliźniego. Ujął to w dobitnym obrazie nawiązującym do przypowieści o synu marnotrawnym:

---

[455] Tamże, s. 429.

[456] Tamże, s. 342.

On kocha nas, chociaż my nie możemy Mu nic zaoferować, On kocha nas nawet w łachmanach syna marnotrawnego[457].

A w kontekście stworzenia należy zreasumować, że to nie my jesteśmy stwórcami, lecz Bóg i to nie człowiek jest absolutem we wszechświecie. To najistotniejszy rys teologicznej interpretacji teorii heliocentrycznej Mikołaja Kopernika –

ów jedna z największych tragedii w dziejach ludzkiego ducha[458].

Kosmos obejmuje w sobie to, co potocznie nazywamy niebem – kategorią ważką nie tylko dla kosmologii, ale i teologii. Jak ująć relację nieba kosmicznego i teologicznego? Z pomocą przychodzi kolejny przykład z zakresu astronomii, którym posłużył się Ratzinger. Entropia wszechświata zakłada jego „studzenie"[459], jednakże jednocześnie wszechświat podlega:

ruchowi stawania się ku coraz bardziej złożonym jednościom, a w ten sposób ruchowi wstępującemu[460].

To ma stanowić punkt wyjścia dla intuicji teologicznej Ratzingera, głoszącej, że rozpadający się kosmos realizuje jednocześnie proces unifikacji za pomocą:

przychodzącej z zewnątrz nowej mocy, której na imię Chrystus[461].

Każda Eucharystia z jej wymiarem kosmicznym ma oczekiwać spełnienia wszystkiego w Zbawicielu. Dlatego zdaniem kardynała, w ujęciu chrystologicznym:

niebo jest przede wszystkim personalną rzeczywistością, która zarazem na zawsze będzie ukształtowana przez jej historyczne pochodzenie w wielkanocnej tajemnicy śmierci i zmartwychwstania. […] Niebo jako zjednoczenie z Chrystusem ma zatem charakter uwielbienia[462].

Można zatem powiedzieć, że niebo w rozumieniu teologicznym tworzy pewną strukturę chrystologiczno-personalistyczną. Paschalna tajemnica Odkupienia ma stanowić (obok chrystologii – Wcielenia) fundament dla relacji człowieka z Bogiem, polegającej na uwielbieniu Boga. Analizując artykuł z *Credo*, mówiącym o wstąpieniu na niebiosa, Ratzinger silnie podkreślił wymiar personalistyczny. Znajdujemy tu również egzemplifikację

[457] Tamże.

[458] M. Wilczek-Krupa, *dz. cyt*., s. 171.

[459] Zob. M. Heller, *Granice nauki*, Kraków 2014, s. 62-64.

[460] J. Ratzinger, *Opera Omnia*, *Zmartwychwstanie i życie wieczne*, t.X, dz. cyt., s. 185.

[461] Tamże, s. 186.

[462] Tamże, s. 305.

paschalnego aspektu rzeczywistości. Ratzinger podkreślał, nie ma już w kosmologii kierunków, bowiem wszystko zależy od pozycji obserwatora – niebo zatem nie jest:

> *„na górze”*[463].

Wstąpienie do nieba to artykuł uwypuklający nie tyle trzy wymiary kosmosu, co trzy wymiary metafizyczne: piekło, niebo i postać Chrystusa. Nieba, jak pisał:

> *nie trzeba go pojmować jako wiecznego miejsca poza światem*[464].

Niebo to trwanie w relacji do Chrystusa:

> *niebo należy określić jako zetknięcie się istoty człowieka z istotą Boga. To zejście się Boga i człowieka dokonało się w Chrystusie przez to, że przekroczył On życie (bios) przez śmierć i wszedł ostatecznie do nowego życia. Niebo jest zatem ową przyszłością człowieka i ludzkości, której ona sama dać sobie nie może*[465].

Warto spojrzeć na styk teologii i kosmologii na gruncie historii chrześcijaństwa. Jak zauważył Michał Heller, wspomniane odmitologizowanie kosmosu, jakie dokonało się w starożytności, miało polegać na przyjęciu wiary, że Bóg panuje nad wszystkim, że nie było żadnego zmagania dobra ze złem. Starotestamentalna wizja Boga Stwórcy uwypuklała wielkość dogmatu Wcielenia. Zastosowanie terminu logos, skojarzonego z ówczesną grecką filozofią, stanowiło ponadto trafny skrót literacki – Stwórca przyjął postać człowieka. Paruzja miała natomiast stanowić epilog teologii i kosmologii. Jednakże ówczesne odniesienia kosmologiczne nie tyle miały na celu badania wszechświata, co raczej wprzęgały go w teologiczną narrację. Stąd wykazane u Ratzingera zakończenie kosmosu w Chrystusie, było domknięciem kosmologii. Ta ostatnia miała ogniskować problemy teologiczne[466]. Warto zauważyć tutaj przenikanie się dwóch światów. Pisał w innym miejscu Heller:

> *pojęcia Wszechświata i Boga są ze sobą ściśle skorelowane. Jeżeli Boga rozumiemy – mówiąc najogólniej – jako Istotę Transcendentną w stosunku do Wszechświata, to od naszego rozumienia Wszechświata istotnie zależy nasze rozumienie Boga. Istnieje także zależność odwrotna: wyobrażenia dotyczące Boga w jakimś sensie – zwłaszcza w przypadku człowieka wierzącego – rzutują na wyobrażenia związane z Wszechświatem […] w miarę wzrostu i wyrafinowania abstrakcyjności naukowych narzędzi teoretycznych, także rośnie stopień abstrakcyjnego myślenia o Bogu*[467].

---

[463] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*., dz. cyt., s. 249.

[464] Tamże, s. 250.

[465] Tamże, s. 251.

[466] Zob. M. Heller, Ostatecznie wyjaśnienie wszechświata, Kraków 2012, s. 162.

[467] M. Heller, *Granice nauki*, dz. cyt., s. 193.

Przykłady zaczerpnięte ze szczegółowych teorii kosmologicznych, pomagały Ratzingerowi ukazywać bardziej finezyjne koncepcje teologiczne. Niebo w rozumieniu kosmologicznym miało służyć niebu w rozumieniu teologicznym – ta zbieżność jest istotna.

Poza słowami zaczerpniętych z psalmów kompozytor wybrał zdanie z Opus Magnum Mikołaja Kopernika – „De revolutionibus orbium cælestum". Należy przyjrzeć się temu cytatowi, jak i traktatowi. W końcu rocznica urodzin astronoma z Torunia była powodem powstania symfonii. Dla pracy szczególnie istotnym jest kontekst teologiczny pracy Kopernika, odpowiedź na pytanie - w jaki sposób orientuje on swoje odkrycia w optyce Boga i nauczania Kościoła? Urodził się w 1473 roku w Toruniu. Trwają spory o jego polskie obywatelstwo, z całą jednak pewnością opowiadał się za przynależnością do Królestwa Polskiego, którą wyniósł z domu. Nastroje propolskie wzmacniały także poglądy wuja, biskupa warmińskiego Lukasa von Watzenrodego, nastawionego radykalnie antykrzyżacko. Ponadto studia w Akademii Krakowskiej i działalność w kapitule warmińskiej nie były obojętne na stosunek Kopernika do spraw polskich. Dalszą naukę odbywał także w Bolonii i Ferrarze, gdzie uczył się astronomii, prawa i medycyny. Biskup Watzenrode powołał Mikołaja na stanowisko kanonika warmińskiego. Po śmierci wuja, kapituła powierzyła Kopernikowi funkcję administratora włości kościelnych. Prowadził istotną korespondencję. W imieniu kapituły pisał do króla Zygmunta I, z prośbą o pomoc ze zbójeckimi bandami krążącymi po Warmii. Poza tym korespondował m.in. z kanonikiem katedralnym w Krakowie Bernardem Wapowskim, również astronomem. Poza dyskusją na polu astronomii, obaj kanonicy sporządzili dokładną mapę Królestwa Polskiego i Litwy[468].

Rzeczone dzieło zostało wydane drukiem w 1543 roku. Wbrew oświeceniowym legendom, nie tyle Kościół katolicki, co protestantyzm zareagował z ogromną furią. Zakaz Kościoła pojawił się ponad pół wieku później, w 1616 roku. Niemożność głoszenia teorii heliocentrycznej trwała do 1753 roku, natomiast publikowania traktatu do 1835.[469] Należy spojrzeć na traktat Kopernika z perspektywy teologicznej. Czy dla astronoma rzeczywistość kosmologiczna była możliwa do pogodzenia z teologiczną? Czy świat materii miał możliwość korelacji ze światem duchowym? Ważny głos w tej sprawie znajdujemy w książce Marcina Karasa. Autor analizuje m.in. poprzedników teorii heliocentrycznej i inspiracje Mikołaja Kopernika, wymienił w tym gronie starożytnych i średniowiecznych uczonych oraz krakowskich burydanistów. Ci ostatni podzielali koncepcje paryskiego profesora Jana

[468] M. Kopernik, *O obrotach ciał niebieskich*, Warszawa 2009, s. 5-7.

[469] Tamże, s. 9-10.

Burydana. Naukowiec był przedstawicielem krytycznego arystotelizmu chrześcijańskiego. W miejsce duchowych poruszycieli (Arystoteles) umiejscowił on, pojęcie impetu. Była to siła naturalna poruszona przez Boga. Autor zauważył, że Kopernik korzystał z komentarzy do Arystotelesa poczynionych przez św. Tomasza z Akwinu – w warmińskiej bibliotece, miała znajdować się duża ilość pism świętego. Studia w Akademii Krakowskiej miały dać możliwość spotkania się z wieloma ówczesnymi prądami intelektualnymi – tomizmem, szkotyzmem, augistianizmem itd. Kopernik korzystał także z dzieł niemieckiego kardynała, Mikołaja z Kuzy, który nie podzielał arystotelesowsko-ptolemejskiego poglądu o geocentrycznej strukturze kosmosu. Co ważne dla tematu, według Karasa, w dotychczasowych studiach nad postacią Kopernika nie zwracano prawie w ogóle uwagi na chrześcijańskie inspiracje astronoma. Podał przykład pism św. Tomasza, które wskazywały na porządek rzeczy ustanowiony przez Boga. Jednakże uniwersyteckie deprecjonowanie scholastyki miało rugować ten aspekt myśli Kopernika. Co więcej, autor sądzi, że poprzez modlitwę brewiarzową (odmawiał ją jako kanonik warmiński), w ciągu tygodnia powtarzał wszystkie 150 psalmów, a ponadto miał ciągły dostęp do treści biblijnych, patrystycznych i teologicznych[470]. Pisał autor:

> *w tekstach tych niejednokrotnie powtarza się wiele tez metafizycznych o porządku panującym w hierarchicznym świecie stworzonym przez Boga według miary i liczby. Tego rodzaju inspiracja z pewnością miała wpływ na sposób myślenia uczonego*[471].

Oddajmy zatem głos samemu Kopernikowi. Po pierwsze rozpoczyna on swój tekst od listu skierowanego do papieża Pawła III, w którym podaje powód własnych badań oraz prosi papieża o wsparcie w przypadku krytyki:

> *Wasza Świątobliwość dostojeństwem swojego urzędu, jak też zamiłowaniem do wszystkich nauk, także matematycznych, za znakomitość jesteś uważany, tak że powagą swoją i rozkazem z łatwością możesz odeprzeć napaści potwarców, jakkolwiek, według przysłowia, na ukąszenie potwarcze nie ma lekarstwa*[472].

Należy przypuszczać, że nie miał on na celu występowania przeciw nauce Kościoła. Przeciwnie, chcąc rozwiązać kwestie kosmologiczne, naukowiec odwołał się do autorytetu papieża, by ten pomógł obronić złośliwe ataki. Podaje także, że przyczynkiem do badań była wprowadzona przez Leona X reforma kalendarza kościelnego i brak dostatecznie wyjaśnionych długości lat i miesięcy. Zdaniem Kopernika, spowodowane to było brakiem znajomości ruchów

[470] Zob. M. Karas, Nowy obraz świata. Poglądy filozoficzne Mikołaja Kopernika, Kraków 2018, s. 44-51.

[471] Tamże, s. 51-52.

[472] M. Kopernik, dz. cyt., s. 26.

ciał niebieskich[473]. Co jednak najistotniejsze, należy zwrócić uwagę przede wszystkim na jego sposób odnoszenia odkryć kosmologicznych do teologii. Już w liście do papieża napisał:

> *przykra stawała mi się świadomość, iż filozofom nie był znany żaden pewniejszy układ ruchów w mechanizmie świata, który dla nas założony został przez najdoskonalszego i najlepszego z prawodawców, Stwórcę wszechrzeczy, a to pomimo że tamci najdrobniejszym nawet szczegółom świata uwagę swoją poświęcali*[474].

Z kolei, w pierwszej księdze Kopernik tłumaczy porządek ciał niebieskich. W rozdziale IX mówi o środkach ciężkości, które wprawiają ciała niebieskie w ruch, a posiadają postać kulistą. Czym jest ciężkość dla Kopernika? Pisał:

> *co do mnie, to sądzę, że ciężkość nie jest niczym innym, jak tylko pewnym popędem przyrodzonym, nadanym cząstkom ciał od Bożej Opatrzności*[475].

Wyraźnie pobrzmiewa tutaj koncepcja Jana Burydana. W rozdziale tym pada podstawowa teza:

> *słońce będziemy uważali jako zajmujące sam środek świata*[476].

Przeto w kolejnym rozdziale omawia kolejność ciał niebieskich. Warto zacytować jego zdanie, w którym opowiada się za matematycznością, logiką kosmosu, pisał:

> *co wszystko może się jednak wydawać trudnym i prawie niepojętym, jako sprzeczne ze zdrowym rozsądkiem, w dalszym jednak ciągu, przy pomocy Bożej, bardziej klarownym uczynimy — przynajmniej dla znawców nauk matematycznych*[477].

Innymi słowy trudne na pierwszy rzut oka koncepcje, będą wyjaśnione przy pomocy Bożej łaski i matematyki. W dalszej części rozdziału tak opisał słońce, jako centralny obiekt układu:

> *Słońce jakby z królewskiego tronu zawiaduje czeladką gwiazd dokoła niego krążących. Także Ziemi nie brakuje sługi, mianowicie Księżyca*[478].

Co najistotniejsze z naszego punktu widzenia, Kopernik kończy opis porządku wszechświata stwierdzając, że jest to dzieło Boga Stworzyciela:

---

[473] Zob. Tamże.

[474] Tamże, s. 24.

[475] Tamże, s. 54.

[476] Tamże, s. 55.

[477] Tamże, s. 55.

[478] Tamże, s. 62.

tak wielkie zaiste jest przedziwne to dzieło rąk Stwórcy[479].

Spojrzawszy zatem poglądowo na dzieło Kopernika widzimy, że przeprowadzał rewolucyjną tezę kosmologiczną, dopatrując się porządku wszechświata w oparciu o twierdzenia fizyczne i matematyczne, konstatując, że w ten sposób poznajemy dzieło Stwórcy. Błędem jest zatem pomijanie teologicznego podłoża dzieła astronomicznego M. Kopernika. Tak samo ma się sprawa z muzycznym dziełem sakralnym H.M. Góreckiego.

Kompozytor wybrał zdanie z wprowadzenia do pierwszej części:

Quid autem cælo pulcrius, Nempe quid continet pulcra omnia[480]?

Co w tłumaczeniu Baranowskiego nie zostaje opatrzone znakiem zapytania (jak w łascińskim oryginale), lecz dalszą częścią zdania, która jakoby odpowiada na pytający wstęp:

cóż bowiem piękniejszego nad niebo, ponad to zbiorowisko wszystkich piękności, na co wskazują już same wyrazy caelum i mundus, z których drugi oznacza czystość i ozdobę, a pierwszy misterne sklepienie, przez wielu filozofów dla swojej nadzwyczajnej wspaniałości widzialnym bóstwem nazwane[481].

W oryginale widzimy odpowiedź Kopernika na postawione przez siebie pytanie. Odpowiedź mówi o ciałach niebieskich, które zdają się być najpiękniejsze. Ponadto jednak astronom stwierdził, że zachwyt nad badaną rzeczywistością winien prowadzić naukowca do uwielbienia Boga:

którego bowiem z badaczy widok tych rzeczy, tak cudnie opatrznością boską urządzonych, oraz pilne nad nimi rozmyślanie i jakoby oswojenie się z nimi, nie zagrzeje do cnoty i nie przejmie podziwem dla Stwórcy wszechświata, w którym mieści się wszystko dobre i wszelka szczęśliwość?[482]

Podobnie ma się sprawa z dziełem muzycznym, uważna analiza, rozmyślanie przez interpretację, przyjęcie przez przeżycie estetyczne, również winno pobudzić moralność i uwielbienie nad Bogiem, który jest najlepszy i zapewnia człowiekowi prawdziwe szczęście. Czyż nie tym jest *Nowa Pieśń* nowego człowieka? Trzeba jeszcze, idąc za ideą Karasa, spojrzeć na łacińskie zdanie, które wybrał kompozytor. Spójrzmy na nie w duchu poprzedników Kopernika. Badając skład gramatyczny zdania, dostrzegamy orzeczenie „continet". Wraz z najbliższymi słowami, stanowi zwieńczenie pytania – „continet pulchra omnia". To czasownik, który posiada wiele znaczeń: trzymać razem, łączyć, utrzymywać w stanie,

[479] Tamże, s. 63.

[480] N. Copernici, *De revolutionibus orbium cælestium* libri sex, Monachium 1949, s. 8.

[481] Tamże, s. 29.

[482] Tamże.

opasać itd[483]. Zaskakujące adagium podaje „Słownik kościelny", pisząc w jednym ze znaczeń czasownika (zawierać w sobie, posiadać, obejmować) –

Deus continet omnia[484].

U Kopernika mamy zatem pytanie „*quid continet pulchra omnia?"* Nastomiast adagium jakoby odpowiadało „*Deus continet omnia"*. Dalsze słowa Kopernika idą w tymże duchu. Wróćmy do gramatyki, próbując szukać jego źródła trafiamy na „Patrologiæ cursus completus", która w XI tomie, poświęconym św. Augustynowi stwierdza:

Deus est spiritus immensus et ubique totus. Ineffabiliter implet et continet omnia[485].

Święty Augustyn obok Orygenesa włożył w starożytności największy wkład w teologię stworzenia[486]. Niemożliwe, że Kopernik nie znał tej twórczości, zwłaszcza, że w swojej pracy dokonał rewizji historii zagadnień poruszanego przez siebie zagadnienia. Ratzinger często wskazał na ważne dzieło św. Augustyna, jakim są „Wyznania" – „Confessiones"[487]. Spójrzmy na XII księgę, która mówi o stworzeniu. W drugim rozdziale św. Augustyn perorował o podwójnym rozumieniu nieba, można rzec teologicznym i kosmologicznym, pytał:

gdzie jest to niebo, którego nie widzimy, to niebo, wobec którego wszystko, co widzimy, jest tylko ziemią? […] wobec owego nieba nad niebiosami nawet niebo naszej ziemi jest ziemią[488].

W tej samej księdze daje odpowiedź czym jest niebo rozumiane teologicznie:

nie znajduję dla owego nieba nad niebiosami, które do Pana należy, lepszego miana niż miano domu Twego, stale wpatrującego się w Twoją piękność[489].

---

[483] Zob. K. Kumaniecki, *Słownik łacińsko-polski*, Warszawa 1983, s. 123.

[484] Zob. A. Jougan, *Słownik Kościelny łacińsko-polski*, Sandomierz 2013, s. 153.

[485] S.A. Augusti Hipponensis Episcopi, *Opera Omnia*, t.11, Paryż 1842, s.716., https://books.google.pl/books?id=xR1AAQAAMAAJ&pg=PA746&lpg=PA746&dq=Deus+continet+omnia&source=bl&ots=SfQnsfMR24&sig=ACfU3U1CskhEQZ9uBVYPBYB67OUxm4IyGw&hl=pl&sa=X&ved=2ahUKEwjlvMzEs4jpAhXQmIsKHRJXCnY4ChDoATAAegQIChAB#v=onepage&q=Deus%20continet%20omnia&f=false, (27.04.2020).

[486] Zob. M. Heller, *Ostatecznie wyjaśnienie wszechświata*, dz. cyt., s. 163.

[487] Zob. Benedykt XVI, *Św. Augustyn I. Audiencja generalna 9.01.2008*, L'oseservatore romano, nr 3 (301) 2008, s. 50-51.

[488] Św. Augustyn, *Wyznania*, tłum. Z. Kubiak, Kraków 2018, s. 370.

[489] Tamże, s. 378.

Czyż te treści nie rezonują w tekście Kopernika? Królestwo Niebieskie to miejsce, gdzie adoruje się Najwyższe Piękno – Boga. Warto jeszcze zwrócić uwagę na relacyjny charakter nieba, którego współczesną wykładnię widzieliśmy u kard. Ratzingera. Św. z Hippony napisał:

> *od Ciebie przecież pochodzą wszystkie rzeczy, w jakimkolwiek stopniu istniejące — lecz tym dalej będące od Ciebie, im mniej są do Ciebie podobne (oczywiście, nie mówię tu o odległości przestrzennej*[490].

Nie dystans fizyczny stanowi granicę dla nieba, lecz zażyłość relacji z Bogiem – jak zauważono w myśli Ratzingera. Dzieło Mikołaja Kopernika zostało utrzymane w tejże linii teologicznej, jest tam miejsce na doborową kosmologię, co jednocześnie nie przekreśla możliwości istnienia w nim myśli teologicznej. Intuicja K. Zanussiego podpowiedziana H.M. Góreckiemu nie stoi w sprzeczności z „De revolutionibus orbium cælestium". Wypaczeniem myśli Kopernika był zachwyt nad niebem, prowadzący do ateistycznego, bądź relatywistycznego ujęcia li tylko materii, odartej z możliwej obecności i działania Boga. Choć należy jednocześnie podkreślić, że jak zauważył M. Heller, teoria heliocentryczna nie zdetronizowała człowieka. Taka koncepcja to intuicja kolejnych pokoleń (Zanussi i Górecki to przedstawiciele jednego z nich). Średniowiecznie nie miało przecież człowieka w centrum swojej uwagi, ponieważ był nim Bóg. Traktat Kopernika przeorientował zasadniczo tylko punkt odniesienia, pozostawiając pozostałe odkrycia astronomiczne bez zmian. Dopowiedzmy, że niezmienne zostały także principia teologiczne. Zdaniem Hellera, tym co sprawia, że człowiek w teocentrycznym średniowieczu, czy heliocentrycznej nowożytności zajmuje szczególne miejsce we Wszechświecie, to możliwość myślenia, którą nazywa iskrą Bożą[491]. Wracamy zatem do koncepcji logiczności człowieka i kosmosu. Ponadto możemy dostrzec podobną opinię do Ratzingera, który sądził, że powstanie ludzkiej świadomości było jednym z ważniejszych momentów „kosmicznej symfonii". Jeżeli teoria Kopernika miała być rewolucyjna, to raczej dla renesansu (w którym powstała) wraz z jego humanizmem o zabarwieniu antropocentrycznym. W dobie humanizmu materialistycznego XX w., ten aspekt „detronizacji" człowieka był na powrót szczególnie nośny. Możliwe, że z tego powodu poruszył wspomnianych czołowych przedstawicieli polskiej kultury. II Symfonia „Kopernikowska" jest na drodze heliocentrycznej, wyraźnie teocentryczna. Pozostaje jednak wyrazem humanistycznych aspiracji artysty – dramat ludzkiego ducha został zorientowany wokół Boga, tak jak ziemia obraca się wokół słońca.

---

[490] Tamże, s. 374.

[491] Zob. M. Heller, *Podglądanie Wszechświata*, Kraków 2011, s. 11-14.

W drugiej części dzieła H.M. Góreckiego, w świetle teologicznej interpretacji, zasługują na szczególną uwagę trzy momenty. Najobszerniejszy fragment poświęcony jest kontemplatywnemu śpiewowi słów psalmów. Pojawia się tutaj, podobnie jak w pierwszej części, charakterystyczny incipit złożony z opadającej sekundy małej. Tym razem rozpoczyna się o pół tonu niżej (es-d). Harmonika towarzysząca śpiewowi barytonu oparta jest na pentatonice (ten sam akord, który w poprzedniej części pojawił się w drugim fragmencie). Narastająca dynamika od p do fff prowadzi do słów psalmu – „luminaria magna". Wtedy, śpiew przejmuje sopran, a dalszy plan harmoniczny opiera się na przewrocie akordu As-dur, co w kontraście do pentatoniki ponownie mocno „rozjaśnia" brzmienie narracji muzycznej. Należy zwrócić uwagę na instrumentację, która jest zdecydowanie mniejsza niż w części pierwszej. Jej zadanie polega na potęgowaniu brzmienia orkiestry, podporządkowanej semantycznemu znaczeniu słów. Wzmacnianie rosnącej dynamiki polega zatem na włączaniu gry kolejnych grup instrumentów. Najlepszym przykładem są takty, w których pojawia się słowo „potestatem". Poprzedzone śpiewem barytonu na tle: fletów, klarnetów, harfy, fortepianu i trio smyczkowego (altówka, wiolonczela, kontrabas) w dynamice piano; zostaje opatrzone silnym wolumenem orkiestry (wszystko poza perkusją) w dynamice potrójnego forte. Harmonika oparta jest ponownie na akordzie zbudowanym z jednoczesnego brzmienia pentatoniki. Z uwagi, że każda sekcja instrumentów wykonuje kompletny akord pentatoniczny, faktura wydaje się bardzo rozbudowana audytywnie. To tutaj pierwszy i ostatni raz pojawiają się nominalnie kosmiczne światła niebieskie – słońce i księżyc. W II symfonii, rezonującej kosmologią, nie na nie pada główny akcent. A zatem, tak często powtarzane i podkreślane harmonicznie słowo „luminaria", posiada jeszcze inną konotację. W melodyce drugiej części przykuwa szczególną uwagę barokowa figura retoryczno-muzyczna jaką jest „anabasis", czyli wstępowanie[492]. Polega ona na postępującej ku górze skali melodii, oznaczającej niebo czy modlitwę – uwznioślenie ducha, podobne do unoszącej się melodii. Partia barytonu opatrzona jest tą figurą przy słowach „cælum et terream" i trzeba dodać, że pochód wznoszący jest realizowany nieregularnie – zazwyczaj co drugą nutę. Swoisty przerywnik polega na powrocie do każdej kolejnej poprzedniej wysokości. Słowo „cælum" posiada frazę rozciągniętą aż na pięć taktów, co sprzyja zatrzymaniu na nim uwagi słuchacza. W czystej postaci „anabasis" pojawia się w partii sopranu, na słowach „luminaria magna". Należy zaznaczyć fakt, że tak jak w pierwszej części dominowała sylabiczna struktura melodyczna, tak tutaj praktycznie cała część opiera się na mnogiej liczbie melizmatów.

[492] D. Szlagowska, dz. cyt., s. 41.

Zazwyczaj są to melizmy w oparciu o zmiany małosekundowe i to właśnie na ich tle, tak bardzo sugestywnie brzmią figury *anabasis*. Całość utrzymana jest w bardzo kontemplacyjnym tonie, który posiada wewnętrznie bardzo intensywny afekt i emocję, podkreślającą znaczenie łacińskich słów.

Innym momentem drugiej części, na który trzeba zwrócić uwagę przy interpretacji teologicznej jest miejsce, gdzie tekstowa warstwa symfonii zawiera zdanie z dzieła Mikołaja Kopernika. Tak mówił o tym fragmencie Tomaszewski:

> *słowa w finale Ad Materm, czy w Symfonii „Kopernikowskiej", nie tylko były znaczące jako inspiracja czy punkt wyjścia, ale stały się także tym, co jest bezpośrednio dane słuchaczowi. On nie musi ich czytać w programie koncertu czy w partyturze, ale on je bezpośrednio i wyraziście słyszy*[493].

Incipit stanowi potrójne powtórzenie słowa „Deus" w partii barytonu, z charakterystycznym motywem muzycznym, z którym słuchacz jest zaznajamiany od pierwszego taktu dzieła. Zwrot polegający na zniżeniu tonu i powrocie do pierwszego dźwięku, tworzy melizmat w dwóch pierwszych wezwaniach. W ostatnim pojawia się pierwotna dwumiarowa sylabiczna fraza. Przejście od śpiewu melizmatycznego do sylabicznego, koncentruje uwagę na słowach, w tym przypadku na słowie – „Deus". Instrumentacja jest znacząco ograniczona i ascetyczna w wyrazie, bowiem poza trzecimi skrzypcami, altówkami, wiolonczelami, kontrabasami, fortepianami i harfami pojawia się tylko róg. Po trzykrotnej repetycji pojawia się moment epifaniczny dzieła. Po raz drugi głos zabiera czterogłosowy chór, który teraz nie w dynamice ffff tutta forza, ale mp sempre śpiewa słowa z traktatu Kopernika. Co istotne pojawiają się dwa plany harmoniczne. Trzecie skrzypce, altówki, wiolonczele i kontrabasy wraz z harfami i fortepianem realizują dotychczasową strukturę opartą na akordzie złożonym z jednoczesnego brzmienia pentatoniki, który w pewnym sensie symbolizuje milczącą, pełną pokoju i światła obecność Boga. Uderzenia akordowe harf i fortepianów dobarwione są tutaj równoczesnym uderzeniem dwóch tam-tamów. Zastanawiać się można, co robi perkusja w tak spokojnym momencie dzieła, w którym nic nie powinno przeszkadzać w skupieniu. Trzeba wspomnieć, że ten rodzaj instrumentu perkusyjnego cechuje się bardzo niskim brzmieniem. Ponadto znany jest od dawna w historii. Uderzanie w metalową płytę miało od starożytności cele sygnalizacyjne i kultyczne. Pojawiające się w klasztorach benedyktyńskich, we wczesnym średniowieczu (VI w.) dzwony, to nic innego jak forma tam-tamu, która w XIII w. przybrała formę zbliżoną do kwiatu

[493] B. Bolesławska-Lewandowska, dz. cyt., s. 122.

tulipana[494]. Zastosowany w II Symfonii zabieg kompozytorski, wykorzystujący w tym miejscu tam-tam, tworzy aurę tajemnicy. Rodzi się pewne skojarzenie z gongiem odzywającym się w czasie Liturgii Eucharystycznej, a podkreślającym Tajemnicę wiary, rezonującą pojawieniem się Boga w naszym świecie. Drugi plan harmoniczny wyznacza chór i podążające za nim instrumenty dęte: flety, klarnety, rogi i puzony. Partia chóru jest jednogłośnie powtarzana przez instrumenty dęte, jednakże dla wysublimowanego odbioru słuchowego, kompozytor zastosował ciekawy podział. Cztery pulpity rogów i puzonów realizują czterogłosową partię chóru – każdy pulpit realizuje adekwatny wysokościowo głos. Natomiast flety i klarnety grają partię wspólnie, z takim podziałem, że nie jeden, a dwa pulpity wykonują kolejny głos. W ten sposób faktura brzmieniowa staje się bardziej przejrzysta i klarownie inkrustuje śpiew chóru. Najwyżej grający flet jest niezwykle sugestywny i wraz z całością głosów, rodzi skojarzenie z grającymi organami, które bardzo często w swojej dyspozycji posiadają głos fletu jako zasadniczy[495]. Melodia zaczerpnięta jest z XV-wiecznej pieśni anonimowego autora – „Laude digna prole". Thomas sądził, że Górecki natknął się na nie w artykułach traktujących o zabytkach muzyki średniowiecznej i zabytkach chorałowych z XIII i XVw. Sam tekst odkryto w antyfonarzu Bożogrobców, którzy w Polsce zbudowali klasztor w Miechowie pod Krakowem[496]. Dwa niezależne plany harmoniczne ponownie tworzą jedną całość. Pytanie ludzi, ujęte w wyjątkowo zróżnicowany melodycznie motyw, odbywa się na tle stałego brzmienia pentatoniki. Zmienność człowieka, spotyka się z trwałym i niezmiennym tłem, który stanowi (nie tylko) muzyczny fundament. Tekst kończy się zapytaniem, na które w swoim tekście opowiada Kopernik i nie omieszka odpowiedzieć także Górecki. Już trzykrotne wprowadzenie do chorału zawiera odpowiedź, która pojawia się także w sugestywny sposób po zadanym pytaniu. Kiedy baryton po raz trzeci zaśpiewał słowo „Deus", towarzyszący mu róg przez dalsze cztery takty tworzył krótki (czterotaktowy) łącznik prowadzący do śpiewu chóru, imitując akcent przypadający na mocną część taktu. Z kolei ostatnia głoska chorału opatrzona jest dynamiką mp we wszystkich instrumentach poza rogami i fagotami – te tylko w jednym takcie przejmują pierwszeństwo w brzmieniu przez zadedykowaną im dynamikę mf. A zatem ponownie róg przejmuje muzyczną narrację, będącą echem werbalnego słowa. Ponownie przez cztery „nieme" takty, wraz z instrumentami incipitu omawianego fragmentu (poza trzecimi skrzypcami), naprowadza słuchowo na dwumiarową

[494] Zob. M. Drobner, *Instrumentoznawstwo i akustyka*, Kraków 2014, s. 224.

[495] Zob. J. Chwałek, *Budowa organów*, Warszawa 1971, s. 73.

[496] Zob. A., Thomas, dz. cyt. s. 106.

frazę. To chwila, w której czysta muzyka przekonuje z taką siłą, jak znakomity oratorski zabieg retoryczny. Powiedział Tomaszewski o słowie w muzyce Góreckiego:

> „*do słuchacza dociera nie sam dźwięk słowa, lecz ich pełne znaczenie, tym wyrazistrze, że brzmieniowo zaugmentowane. Górecki mówi przez słowo wcielone w dźwięk*[497].

Liturgiczna księga Kościoła Katolickiego zawierająca śpiewy używane podczas oficjum chórowego, jaką jest antyfonarz[498], a z której miał zaczerpnąć melodię Górecki przywodzi dwie konotacje. Pierwsza to myśl o samym Koperniku, który jako kanonik warmiński regularnie się ową księgą posługiwał. Druga to forma dwuczęściowej symfonii, która w mikroformie posiada antyfonalny układ [patrz tabela I.6., s.335]. Antyfoną jest fraza „Deus", czasem rozszerzona o materiał słowno-muzyczny, bądź odpowiadający jej muzyczny.

Trzeci ważny moment symfonii, to „akord światła". Następuje on po „niemej" antyfonie „Deus". Akord pentatoniczny będzie teraz stanowił budulec kanonicznie włączanych instrumentów [patrz tabela I.11., s.340]. Jego kontinuum (pewna łączność z łacińskim „continet") oddaje trwałość, pisał Pociej:

> *akord Góreckiego jest symbolem trwania, znakiem tożsamości utworu, <przytwierdzeniem> niezmienności istoty muzyki, wyrazem mocy ducha (czujemy wprost wspaniałe napięcie duchowych energii!) […] bywa też – jak w przypadku II Symfonii <Kopernikowskiej> - pełnią światła, Akordem Słońca*[499].

To swoista koda, która łączy dwa wyróżnione przez Góreckiego słowa „Deus" i „luminaria". Słowu „Deus" towarzyszy akord pentatoniczny, który poprzez grę coraz wyżej strojonych instrumentów zostaje dodatkowo rozjaśniony – „luminaria". Jednakże nie jest to już światło fizykalne. Podobnie jak niebo, tak i światło posiada konotacje kosmologiczne i teologiczne. Analogiczny passus włączania kolejnych instrumentów grających klasterowe brzmienia pojawił się w taktach 231-286. Wtedy jednak muzyka jakby imitowała ostrym, mocno ruchliwym i coraz klarowniejszym brzmieniem, światło i pęd poruszających się ciał niebieskich. Teraz akord jest statyczny, absolutnie inny od wszystkiego w symfonii – transcendentny. Za sprawą muzyki przed słuchaczem rozpościera się przez chwilę blask pełen światła (Ps 75 (76), 5) tzn. Bóg. Światło jest w Biblii jednym z zasadniczych symboli, który oznacza teofanię. Pierwszym aktem Stwórcy było rozdzielenie światła i ciemności, a koniec

[497] B. Bolesławska-Lewandowska, dz. cyt., s. 123.

[498] Zob. G. Mizgalski, *Encyklopedia Muzyki Kościelnej*, Poznań-Warszawa-Lublin 1959, s. 27.

[499] B. Pociej, dz. cyt., s. 173.

historii zbawienia (podobnie jak koniec symfonii) wypełni zgodnie z Apokalipsą św. Jana, światłość Boga[500]:

I Miastu nie trzeba słońca ni księżyca, by mu świeciły, bo chwała Boga je oświetliła, a jego lampą – Baranek (Ap 21,23).

[500] Zob. red. X. Leon-Dufour, *Słownik Teologii Biblijnej*, Poznań 1994, s. 958-959.

II.2. Redemptio – III Symfonia „Pieśni Żałosnych" op. 36*

Bez wątpienia najbardziej znanym utworem napisanym przez Henryka Mikołaja Góreckiego, jest III Symfonia „Pieśni żałosnych"". Przez kolejne trzy części formy symfonicznej kompozytor zmaga się z wymiarem cierpienia. Od początku dzieła, poprzez cytaty z „Lamentu świętokrzyskiego", bogato inkrustowane okalającym je kanonem, wskazuje w jakiej optyce będzie zorientowane ludzkie cierpienie. Ową optyką jest opłakiwany przez Maryję, umierający na krzyżu Syn – Syn Boży. Tajemnica Kalwarii i cień krzyża, będzie niejako kładł się na całej dalszej narracji muzycznej. W drugiej części, szczególnie popularnej przez wątek II wojny światowej, kompozytor przybiera w muzyczną szatę tekst młodej kobiety żegnającej się z matką. W czasie ogólnie panującego zła i terroru, okazuje się, że serce uwięzionej dziewczyny było wolne od chęci zemsty. Zło, podobnie jak na kalwarii, nie odniosło ostatecznego tryumfu. W ostatniej części słuchacze stają się świadkami lamentu kobiety opłakującej swojego syna. Kompozytor pyta ustami matki: „czemuście zabili synocka mojego?". Wyczuwamy intuicyjnie, że to pytanie nie dotyczy tylko syna zamordowanego w powstaniu, ale także Tego z pierwszej części dzieła. Dla potwierdzenia tej intuicji posłuży teologiczny dorobek Josepha kard. Ratzingera. Od pierwszego taktu III Symfonii rozpoczyna się pytanie o cierpienie. Pocieszająca odpowiedź znajduje się w przesłaniu teologicznym, którym arcydzieło Góreckiego żywo rezonuje.

W 1976 roku H.M. Górecki napisał dzieło, które stało się najbardziej znanym utworem współczesnej muzyki klasycznej. Jednakże początki sięgają lat 1973-1974, kiedy kompozytor wraz z rodziną przebywał w Berlinie, gdzie uzyskał roczne stypendium. Dużą rolę odegrał tekst opolskiej pieśni „Kajze mi się podzioł mój synocek miły?". Zdaniem Wilczek, najbardziej ujął kompozytora wydźwięk utworu przesycony nie tyle smutkiem czy rozpaczą, ale żałością i bólem[501]. Ostatecznie w III Symfonii znalazła się nieznacznie zmieniona przez kompozytora pierwsza strofa. Thomas podał genezę wyboru, jaką było zapytanie wysłane do polskiego znawcy folkloru Adolfa Dygacza. Górecki pytał o szczególnie ciekawe melodie obecne w wielowiekowym zbiorze utworów folklorystycznych. Melodia pochodzi najprawdopodobniej z XIX w., słowa natomiast z czasów powstań śląskich (1919-1921)[502].

* Tabele analityczne zamieszczone są w aneksie s. 340-343.

[501] Zob. M. Wilczek-Krupa, dz. cyt., s. 174-175. 179-180.

[502] Zob. A. Thomas, dz. cyt., s. 111.

Górecki chciał opatrzyć całość słowami z Psalmu 93 (94). Tekst wybranych wersetów zawiera następujące słowa, w tłumaczeniu Jakuba Wujka:

> *Lud Twój, Panie, poniżyli i dziedzictwo Twoje utrapili, Wdowę i przechodnia zabili, i sieroty pomordowali* (Ps 93(94), 5-6)[503].

Epilog z kolei, miały stanowić słowa z „Żywotów Pańskich" Piotra Skargi, mówiące o błogosławieństwach darowanych przez Boga, umęczonym ludziom. Jednakże ostateczna decyzja dotyczyła trzyczęściowej symfonii opartej na trzech różnych tekstach[504]. Idiom bólu i żałości stał się zapewne przyczynkiem do nadania podtytułu: „Symfonia pieśni żałosnych".

Ważnym akcentem doboru tekstów była postać matki. Warto wspomnieć na pierwsze dzieło Góreckiego, które miało sakralny charakter. „Ad matrem", to utwór zadedykowany zmarłej matce – Otylii Góreckiej. W dziele pojawia się tekst zaczerpnięty z sekwencji „Stabat Mater". W opracowaniu muzycznym pojawiła się nowa jakość, wyznaczająca mniej masywne brzmienia oraz linearny modus kształtowania formy muzycznej[505]. Pierwsza część III Symfonii oparta została na słowach „Lamentu Świętokrzyskiego". Z utworu zawierającego kilka zwrotek kompozytor wybrał dwie, w których pojawia się bezpośredni zwrot Matki Boskiej do swojego Syna wiszącego na krzyżu. W ten sposób dostrzegamy dwa ważkie dla teologii tematy – Maryja (mariologia) i śmierć krzyżowa Chrystusa (chrystologia i soteriologia).

Kardynał Joseph Ratzinger wskazywał na Maryję w kontekście Jezusa Chrystusa. Uważał on, że prawda o dziewiczym narodzeniu Zbawiciela, wraz z doktryną o zmartwychwstaniu są fundamentalnymi wskaźnikami wiary. W jednym i drugim przypadku wchodzi w grę panowanie Boga nad materią: dziewicze narodzenie i rzeczywiste zmartwychwstanie – stanowią właściwe kryteria wiary:

> *jeśli Bóg nie ma władzy również nad materią, to nie jest Bogiem*[506].

Dziewicze poczęcie i zmartwychwstanie stanowią pełny sens wcielenia, czyli wejścia Boga w ludzką naturę i dokonania zbawczych dzieł, włączając w nie przestrzeń materii. Tę ostatnią przyjmuje w poczęciu z Maryi Dziewicy i odnawia przez zmartwychwstanie[507].

---

[503] http://biblia-online.pl/Biblia/JakubaWujka/Ksiega-Psalmow/94/5?, (21.05.2020).

[504] Zob. M. Wilczek-Krupa, dz. cyt., s. 204.

[505] Zob. A. Thomas, dz. cyt., s. 113. 97-98.

[506] J. Ratzinger, *Opera Omnia, Jezus z Nazaretu*, t.VI/1, s. 72.

[507] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia, Jezus z Nazaretu*, t.VI/2, s. 818.

Tłumacząc ideę kultu Najświętszego Serca Pana Jezusa, tak sprecyzował przyjęcie materii przez Boga:

własna miłość Boga znalazła nowy wymiar, kiedy od materii przejęła wartość i pasję bycia człowiekiem[508].

Nawiązując do przewrotu kopernikańskiego, nie możemy zapominać, że Maryja wchodzi w relację z Bogiem, ponieważ najpierw On pragnie tak ścisłej relacji z człowiekiem. A idąc dalej, oddając lapidarnie istotę Ewangelii w jednym zdaniu kardynał powiedział:

treść chrześcijańskiej Ewangelii brzmi: Dla Boga człowiek jest tak ważny, że sam za niego cierpiał[509].

Relacja odpowiedzi Matki Bożej możliwa jest w następstwie działania Boga, a także z kondycji ludzkiej natury. Odwołując się do św. Tomasza z Akwinu, Ratzinger podkreślił fenomen duszy. Z jednej strony obejmuje ona materię, a z drugiej ją przerasta i przekraczając sięga ku Bogu[510]. Znakomitym przykładem jest „Magnificat", w którym słyszymy wyraz duchowej radości Maryi:

wielbi dusza moja Pana (Łk 1, 46).

Dziewicze poczęcie Jezusa Chrystusa łączy się z postacią Matki Boskiej, ponieważ z Jej pomocą Bóg chciał stać się człowiekiem – przyjąć materię. Teolog wskazywał przede wszystkim na posłuszeństwo Maryi, wyrażające się w słowie „tak". Również w tym aspekcie podkreślał relacyjny charakter jej postaci. Maryja odpowiedziała „tak" samemu Bogu. I tutaj pojawia się bardzo interesująca, szczególnie istotna w analizowanym temacie, interpretacja poczyniona przez Ratzingera. Otóż, powołał się on na koncepcję Ojców Kościoła, mówiącą, iż Maryja poczęła poprzez słuchanie. Jej „fiat" wyrażało posłuszeństwo, czyli pozytywną odpowiedź na to, co usłyszała swoimi uszami. Ojcowie tłumaczyli, że Logos w ten sam sposób przychodzi do każdego pojedynczego człowieka[511]. Ratzinger skonstatował ową koncepcję:

Królestwo Boże przychodzi poprzez słuchające serce. To jest jego droga. I o to ciągle musimy prosić. W spotkaniu z Chrystusem prośba ta jeszcze się pogłębia, ukonkretnia. Widzieliśmy, że Jezus jest uosobieniem Królestwa Bożego: gdzie On jest, jest także „Królestwo Boże". W ten sposób prośba o słuchające serce stała się prośbą o wspólnotę z Jezusem Chrystusem[512].

---

[508] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*., dz. cyt., s. 802.

[509] Tamże, s. 879.

[510] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia*, *Zmartwychwstanie i życie wieczne*, t.X, s.154.

[511] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia, Jezus z Nazaretu*, t.VI/1, s. 59.

[512] J. Ratzinger, *Opera Omnia, Jezus z Nazaretu*, t.VI/1, s.230-231.

Maryja może być w ścisłej relacji z Chrystusem, ponieważ droga posłuchu jest Jego środkiem komunikowania, a Ona ma słuchające i posłuszne serce. Przy tej okazji dostrzec możemy kolejny istotny dla pracy asumpt, mówiący o potrzebie przekładania Słowa na różne języki, by mogło być usłyszane przez każdego człowieka. Mają to być nie tylko języki różnych narodów i ludów, ale także języki różnych sztuk. Przywołanie przez Ratzingera koncepcji Ojców Kościoła i konstatacji o słyszącym sercu wierzącego, naprowadza myśl szczególnie na język muzyki. *Nowa Pieśń* to wyraz relacji słuchającego serca, z otwartym na człowieka Sercem Boga. Czyż twórczość H.M. Góreckiego nie jest szczerą próbą usłyszenia Słowa w muzyce? Stwierdził Ratzinger:

> *ponieważ jednak tym, co stało się ciałem, było Słowo, musimy także podejmować wciąż na nowo próby przekładania tego stwórczego Słowa, które „było u Boga" i „jest Bogiem", na nasze ludzkie słowa, ażeby w słowach usłyszeć Słowo*[513].

Przypomnieć trzeba, że w słynnej książce „Duch liturgii" Ratzinger przekonywał o doniosłej roli przepowiadania teologii w postaci sztuce i muzyce, która czasem może powiedzieć więcej niż niejedno kazanie[514]. Z kolei, w wykładzie z okazji wręczenia *doktoratu honoris c*ausa UPJP2 Benedykt XVI stwierdził, że muzyka sakralna ma rangę teologiczną[515] - jest bowiem, podobnie jak teologia, tłumaczeniem Słowa Bożego.

W pierwszej części III Symfonii Góreckiego pojawia się fragment ukazujący scenę Matki pod krzyżem Chrystusa. Szczególnie wyraźnie ukazuje to fragment Ewangelii wg św. Jana (19, 25-27). U niego, inaczej niż u Synoptyków, w opisie śmierci Zbawiciela nie pojawia się zbyt wiele osób, zwłaszcza postronnych. Św. Jan skupia się na Chrystusie i Jego najbliższych[516]. Ponadto ważne jest zwrócenie się do Maryi słowem „niewiasto". Ratzinger wykazał wiele konotacji biblijnych tego słowa. Po pierwsze jego powiązanie ze sceną w Kanie Galilejskiej i zwrotu Chrystusa wobec Maryi. Powiedziane w kontekście wesela, miało zdaniem teologa oznaczać antycypację Królestwa Bożego, w którym nowe wino będzie podarowane przez Boga. „Niewiasta" odnosi się również do opisu stworzenia świata, w którym pojawiła się kobieta obok mężczyzny. W jakimś sensie słychać to w II Symfonii, w której baryton i sopran (niczym Adam i Ewa) adorują Boga Stwórcę. Całość domyka treść apokaliptyczna, w której

---

[513] J. Ratzinger, *Opera Omnia, Jezus z Nazaretu*, t.VI/2, s. 797-798.

[514] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii,* t. XI, dz. cyt., s .120.

[515] Zob. Benedykt XVI, *Wykład wygłoszony z okazji przyjęcia doktoratu honoris causa*, [w:] red. J. Bramorski, dz. cyt., s.13.

[516] Zob. red. W. Chrostowski, *Katolicki Komentarz Biblijny*, dz. cyt., s. 1170.

pojawia się na niebie znak niewiasty, mający oznaczać Kościół, który nieustannie rodzi w bólu Chrystusa. W tym właśnie duchu, pod krzyżem św. Janowi została powierzona niewiasta, czyli zdaniem Ratzingera Maryja-Kościół[517]. W scenie Golgoty, Ratzinger dostrzegał moment nowej kosmicznej liturgii, bowiem poprzez otwarcie Serca Chrystusowi w godzinie kultycznego ofiarowania baranka w świątyni Jerozolimskiej, stało się jasnym, że Chrystus jest rzeczywistym Barankiem[518]. Ten liturgiczny akt oznacza przypieczętowanie teandrycznej relacji, Bóg:

> *ofiaruje nam swoją miłość i przyciąga nas do siebie*[519].

Teologiczna refleksja nad postacią Maryi rozwijała się na przestrzeni całej historii Kościoła. Ratzinger wskazał na dwa podstawowe aspekty mariologii. Analizując Sobór Watykański II i jego dążenie do oparcia teologii na Biblii, uwydatnił zasadniczą zmianę w tej dziedzinie. Nie jest już ona tyle dedukcyjno-aprioryczna, co raczej pozytywno-biblijna. Stara się bardziej wykazywać świadectwa biblijne, leżące u podstaw katolickiej doktryny. Taka metodologia wynika z ekumenicznego wyrazu nauczania soborowego. Fakty biblijne zostają zaadoptowane przez teologię, aby stanowiły pomoc dla rozumienia wiary[520]. Stąd też przywołana biblijna scena ukrzyżowania, aby dane z Pisma Świętego pomogły zrozumieć postać Maryi (teologia J. Ratzingera) oraz właściwie pojąć jej lament wyrażony w pierwszej części III Symfonii „Pieśni żałosnych" H.M. Góreckiego, a w ten sposób właściwie zinterpretować dzieło muzyczne. Drugim ważnym aspektem mariologii jest jej zestawienie z kultem liturgicznym. Dla nakreślenia tej relacji, kardynał przyjął podobne do soborowego rozróżnienie. Pobożność liturgiczna ma charakter obiektywno-sakramentalny o nastawieniu doktrynalnym wyrażonym w adagium: per Christum ad Patrem. Podczas, gdy pobożność maryjna jest raczej subiektywno-osobista, z programem: per Mariam ad Jesum. Te dwa wektory mimo swojej różnorodności mogą być kompatybilne. Włączenie ruchu maryjnego w liturgiczny ma być zadaniem dla następnych pokoleń. Z jednej strony ludziom zaangażowanym w duchu liturgii, posługującej się rubrykami i rytami dałoby większe zsynchronizowanie indywidualności i gotowości do pokuty. Natomiast ludziom z uczuciową pobożnością maryjną, pozwoliłby na zaczerpnięcie z bogactwa liturgii jej przejrzystości,

[517] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia, Jezus z Nazaretu*, t.VI/1, s. 535-536.

[518] Zob. Tamże, s. 537.

[519] Tamże.

[520] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia, O nauczaniu II Soboru Watykańskiego*, t. VII/1, s. 377-378.

prostoty i pewnej surowej powagi[521]. Te wskazania wydają się adekwatne nie tylko dla liturgii i mariologii, ale także „racjonalnej" teologii i „emocjonalnej" muzyki. III Symfonia jest przykładem, w jaki sposób pełna afektu wrażliwość matczyno-maryjna zostaje zasymilowana z przejrzystością surowej i poważnej formy muzycznej. Z drugiej strony ta ostatnia czerpie, a u Góreckiego służy narracji, której sama nie jest w stanie wykreować – dojmujący i zasadniczy fragment historii zbawienia (bez niego i recepcji nie byłoby „Lamentu Świętokrzyskiego" i takiej postaci III Symfonii w szczególności oraz muzyki europejskiej w ogólności).

Jest jeszcze jeden ważny aspekt mariologii, który pozostaje w żywej relacji ze współczesnością. Dziewicze poczęcie, jako fundamentalny rys mariologii, zdaniem Ratzingera wiąże ją nie tyle z ascezą chrześcijańską, ani też bezpośrednio z synostwem Bożym Chrystusa. Przede wszystkim związana jest ona z traktatem o łasce, ponieważ w istocie jest przyjęciem zbawienia, które dokonuje się w pokorze serca. Maryja przyjmuje Chrystusa, tak jak człowiek ma przyjmować łaskę – w uległości i posłuszeństwie. Teolog podkreślał fakt, że zbawienie rodzaju ludzkiego nie leży w rękach człowieka. Jeżeli chce być zbawiony, to musi przyjąć podarowaną pomoc[522]. Ten aspekt mariologii stanowi szczególnie ważne i aktualne nastawienie teologii, która staje naprzeciw ideologii marksistowskiej. Ratzinger niejednokrotnie z nią polemizował, wykazując jej słabości. Naprzeciw cierpiącej Matki Boskiej stojącej pod krzyżem Zbawiciela, postawiona jest inna koncepcja zbawienia człowieka. Ratzinger użył sformułowania:

> *marksistowska doktryna <zbawienia>*[523].

Ma ona wyznaczać jedyną moralność, rzekomo zgodną z odkryciami nauk szczegółowych. Przeprowadzona interpretacja teologiczna dzieła Mikołaja Kopernika w jakimś sensie wskazała fałsz tych „naukowych" aspiracji marksizmu, degradujących wszystko do poziomu bezwładnej materii. Ratzinger podkreślał, że marksistowska doktryna „zbawienia" mająca zaprowadzić powszechną sprawiedliwość i inne szczytne cele, tak się nimi przejęła, że rezygnując z dotychczasowej moralności, zaprowadzała

> *terror jako narzędzie walki o dobro*[524].

---

[521] Tamże, s. 81-82.

[522] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*., dz. cyt., s. 224.

[523] Tamże, s. 34.

[524] Tamże, s. 35.

Bez ostatniego zdania, mówiącgo o terrorze, nie sposób zrozumieć „pieśni żałosnych" Maryi oraz matek i każdego innego człowieka cierpiącego śmierć zamordowanej bliskiej osoby. Ponadto usłyszenie Matki Boskiej lamentującej nad Synem, zabitym dla dobra ogółu społeczności[525], poświadcza odmienną od marksistowskiej wizję przemiany świata i zbawienia:

> *chrześcijaństwo nie zaczyna się od rewolucjonisty, lecz od męczennika*[526].

Z dziewiczym poczęciem łączy się naturalnie dogmat boskiego macierzyństwa Maryi. *Theotókos* to jeden z ważniejszych dogmatów, który ogłoszony został na Soborze Efeskim w 431 roku[527]. Zdaje się, że ta prawda wiary była szczególnie bliska duchowości H.M. Góreckiego. W audiencji generalnej Benedykt XVI powiedział:

> *z tytułu <Boża Rodzicielka> wynikają wszystkie pozostałe tytuły, którymi Kościół czci Maryję, ale ten jest najważniejszy*[528].

Wspomniany marksistowski program zbawienia człowieka nie pozostaje tylko w sferze teorii. Przeciwnie, zdaniem Ratzingera, kreuje nową antropologię, którą najlepiej ukazuje postać kobiety i kwestia macierzyństwa. Samorealizacja kobiety i stojąca w jej opozycji rodzina wraz z obowiązkami macierzyńskimi to powód do wyzwolenia z tego, co stanowi cechy szczególne kobiety. W ten sposób ma funkcjonować w społeczeństwie model człowieka realizującego siebie, a seksualność traktując jako jedną z wielu serwowanych używek[529]. To jedna z najbardziej wymiernych konsekwencji drugiego przewrotu kopernikańskiego, obrotu człowieka wokół samego siebie. Tymczasem postać Maryi nabiera szczególnego znaczenia przez to, że pozostaje w ścisłej relacji z Chrystusem. Scena pod krzyżem ilustruje, że Maryja koncentruje się na Synu, a nie na sobie. Sam termin *Theotókos*, mówi o niej w kontekście Boga. Grecki termin określający Maryję obliguje do postrzegania jej w relacji do Chrystusa. Tak też należy postąpić interpretując teologicznie pierwszą część III Symfonii i scenę, która jawi się za pośrednictwem tekstu słownego. Matka – Maryja mówi do swojego

---

[525] „Jeżeli Go tak pozostawimy, to wszyscy uwierzą w Niego, i przyjdą Rzymianie, i zniszczą nasze miejsce święte i nasz naród». Wówczas jeden z nich, Kajfasz, który w owym roku był najwyższym kapłanem, rzekł do nich: «Wy nic nie rozumiecie i nie bierzecie tego pod uwagę, że lepiej jest dla was, gdy jeden człowiek umrze za lud, niż miałby zginąć cały naród»" (J 11, 48-50).

[526] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*., dz. cyt., s. 621.

[527] Zob. Benedykt XVI, *Matka Boga. Maryja w wierze Kościoła*, Kraków 2019, s. 45-46.

[528] Tamże, s. 48.

[529] J. Ratzinger, *Opera Omnia, Jezus z Nazaretu*, t.VI/2, s. 992.

Syna – Chrystusa. Tak jak najistotniejszym tytułem Maryi jest *Theotókos*, tak zdaniem Ratzingera:

> *najważniejszym teologicznym tytułem Jezusa jest „Syn". […] Nigdy nie czuł się sam, aż do ostatniego zawołania na krzyżu jest odniesieniem do tego Drugiego, którego nazywa Ojcem*[530].

Chrystus jest Synem Bożym, co ujmuje grecki termin „homousios", filozoficzne pojęcie oddające biblijną ideę synostwa. Kardynał podkreślał, że nie jest to ingerencja filozofii w język Biblii, ale czynnik mający bronić Biblię przez przypisywaniem jej rozmaitych teorii filozoficznych. Według Ratzingera takie było rozumienie ojców soboru Nicejskiego I[531]. W przytoczonym cytacie widzimy, że istotnym rysem Osób działających w historii zbawienia jest kategoria relacji. Chrystus pozostaje w ścisłej relacji z Ojcem, a z faktu ludzkiego zrodzenia, także w ścisłej relacji z Maryją. Ta z kolei, przez dziewicze poczęcie i więź z Synem może, jako stworzenie – „Niewiasta", nosić niezwykły tytuł – *Theotókos*. Ratzinger wskazał na ważny element relacji Maryi do Chrystusa, który włącza się w relację Zbawiciela do Ojca. Zdaniem teologa:

> *czego Jezus uczy się od swej Matki? Uczy się słowa <Tak>. Nie żadnego innego, lecz tylko <Tak>, które nadal trwa, bez znużenia*[532].

Maryja poprzez wychowanie przygotowywała i przekazywała Synowi to, co najistotniejsze. Sama zgadzając się na wolę Ojca, uczyła tego swojego Syna. Jezus z Nazaretu w swojej ludzkiej naturze uczył się poufałej relacji z Bogiem. Ratzinger podkreślając ten fakt, wyprowadził dalszą konsekwencję z dziewiczego poczęcia – Maryja nie tylko przez swoją zgodę zrodziła ciało Chrystusa, ale także troszczyła się o Jego ducha. To istotny aspekt macierzyństwa w społeczeństwie wyjałowionym przez materializm.

Doktrynalne orzeczenie Soboru Nicejskiego I wycisnęło piętno na dalszej drodze rozwoju chrystologicznego. Ratzinger analizował w tym duchu również Sobór Chalcedoński, który pozwala nam rozumieć synowską relację Chrystusa względem Ojca oraz Maryi. Szczególnie w kontekście Golgoty, nauczanie chalcedonu pozwala na teologicznie uzasadnione stwierdzenie śmierci Boga[533] – ale jakże inne od tezy Nietschego. Ratzinger tłumaczył, że jest to możliwe, ponieważ podstawowa teza brzmi:

---

[530] Tamże, s. 728.

[531] Zob. Tamże, s. 730.

[532] Tamże.

[533] Zob. Tamże, s. 755.

dla chrześcijanina Jezus jest Bogiem jako człowiek[534].

Oznacza to, że ludzki wymiar życia, zostaje przyjęty przez Boga. Wraz z życiem, Bóg przyjmuje także ludzką śmierć i sam umiera. Trwanie dwóch natur w Chrystusie Ratzinger uzasadnia kategorią relacji. Zestawiając ją z filozofią grecką, gdzie wejście w kontakt oznaczało słabość, wskazał, że w świecie chrześcijańskim wejście w relacje stanowi spełnienie osoby. W Chrystusie Bóg i człowiek są na siebie w pełni otwarci. Unia hipostatyczna oznacza otwarcie osoby na dwie natury. Można powiedzieć, że dokonuje się tu obopólnie wypowiedziane słowo „tak". A zatem idąc dalej, wchodzenie w relację i realizacja życia dla drugiego jest miłością, postawą radykalnie przeciwną egoizmowi, orientowaniu się człowieka wokół siebie. W tym znaczeniu, kardynał podkreślał wkład chrystologii w chrześcijańskie życie[535]. Odwołując się do określenia kardynała Ratzingera Mozartem teologii, warto zauważyć, że interpretując chrystologiczne orzeczenia Soborów Nicejskiego I (homousios) i Chalcedońskiego (unia hipostatyczna), teolog skonstruował wniosek łączący dwa pojęcia, tworząc coś w rodzaju muzycznej kody, spajającej dwa różne tematy:

> *Chalcedon jest dla mnie najwspanialszym i najodważniejszym sprowadzeniem skomplikowanych, wielowarstwowych faktów tradycji do jedynego centrum, podtrzymującego wszystko pozostałe: do Syna Bożego, współistotnego Bogu i współistotnego nam*[536].

Współistotność z Bogiem i człowiekiem to wyznaczniki otwartej na drugiego Osoby Jezusa Chrystusa. Jakże wyjątkową jest relacja Zbawiciela do swojej Matki, która dając Mu ciało, przyczyniła się do współistotności Boga z człowiekiem.

Scena ukrzyżowania to scena śmierci Chrystusa. Josepf Ratzinger poczynił bardzo ważną interpretację teologiczną tego faktu. Co ważne dla pracy, włączył w nią kategorie estetyczne. Wychodząc od greckiej estetyki Platona poprzez teologię Mikołaja Kabasilasa, uwydatniał, że doświadczenie piękna łączy się z doświadczeniem cierpienia. Tylko na tej drodze można poznać samego Chrystusa, pisał:

> *porażenie człowieka przez piękno Chrystusa jest bardziej rzeczywistym i głębszym poznaniem niż zwykła dedukcja rozumowa. Znaczenia refleksji teologicznej, dokładnego, starannego myślenia teologicznego nie powinniśmy nie doceniać – jest ono absolutnie konieczne. Jednak lekceważenie lub odrzucanie wstrząsu doznawanego przez spotkanie serca z pięknem jako autentycznego poznania zubaża nas*

[534] Tamże, s. 762.

[535] Zob. Tamże, s. 774-755.

[536] Tamże, s. 794.

i przyczynia się do pustoszenia zarówno wiary, jak i teologii. Musimy odnaleźć ten rodzaj poznania – jest to pilny wymóg naszych czasów[537].

Teologiczna interpretacja dzieła muzycznego ma w pewnym sensie podejmować naglący problem spotkania piękna muzyki i prawdy teologii. Innymi słowy Kardynał stawia na równi myślenie teologiczne i przeżycie estetyczne – kiedy jedno jest otwarte na drugie i odwrotnie, może nastąpić poznanie samego Boga. Jako przykład podaje muzykę Bacha i inwencję kompozytora, która nie mogła pochodzić z niczego:

wiedzieliśmy, że to nie mogło się zrodzić z pustki, ale tylko dzięki sile prawdy, która uobecnia się w natchnieniu kompozytora[538].

Te słowa można odnieść z powodzeniem nie tylko do J.S. Bacha, ale także do H. M. Góreckiego. Pytanie awangardy po II wojnie światowej, czy można mówić o pięknie, musiałoby posiadać odpowiedź negatywną, gdyby nie wzór umęczonego Chrystusa:

w męce Chrystusa podziwu godna estetyka grecka, z wymarzonym przez nią dotknięciem ciągle bezimiennego jednak Bóstwa, nie została przekreślona, lecz przekroczona. Doświadczenie piękna otrzymało nową głębię, nowy realizm. Ten, który jest samym pięknem, zgodził się być zbity, opluwany i cierniem ukoronowany […] piękno miłości, która posuwa się <do końca> i w tym właśnie okazuje się mocniejsza niż kłamstwo i przemoc[539].

Roztaczany w pierwszej części III Symfonii obraz przedstawia Maryję mówiącą do swojego Syna, który oddaje własne życie z miłości do człowieka. Ten topos poprzez obecność cierpienia, ma stanowić fundamentalny rys piękna. Teolog zwraca uwagę na piękno fałszywe, które chce być krzykliwe i łatwe. Tymczasem prawdziwe piękno jest trudne. W kontekście „Pieśni żałosnych" trzeba zauważyć, że żałość nie jest przeciwna miłości, lecz nierozerwalnie z nią związana. Miłość fałszywa chce być łatwa, natomiast prawdziwa nie stroni przed cierpieniem. Rana Serca Pana Jezusa ma być symbolem miłości zranionej. W encyklice o miłości chrześcijańskiej „Deus caritas est" Benedykt XVI pisał o przebitym boku Chrystusa jako symbolu miłości Boga:

w Jego śmierci na krzyżu dokonuje się owo zwrócenie się Boga przeciwko samemu sobie, poprzez które On ofiarowuje siebie, aby podnieść człowieka i go zbawić — jest to miłość w swej najbardziej radykalnej

[537] Tamże, s. 712-713.

[538] Tamże, s. 713.

[539] Tamże, s. 715.

formie. Spojrzenie skierowane na przebity bok Chrystusa […] To tu może być kontemplowana ta prawda. Wychodząc od tego można definiować, czym jest miłość[540].

Pełna cierpienia scena, poprzez piękno muzyki wręcz poraża milczącą i miłującą obecnością Ukrzyżowanego. Miłość Chrystusa ma być według Ratzingera światłem nadziei:

rzeczywistego zbawienia i rzeczywistego nasycenia – do widzenia Bożego oblicza[541].

Cenna interpretacja zrodziła się w kontekście tezy o zbawieniu świata przez piękno, autorstwa Fiodora Dostojewskiego. Nie chodzi o piękno samo w sobie (jak chciał renesans, a nie potrafiła już obronić awangarda), lecz o piękno związane z chrystologią, pisał:

któż nie zna tylekroć powtarzanych słów Dostojewskiego „zbawi nas piękno"? Zapominamy jednak najczęściej, że Dostojewski przez to zbawiające piękno rozumie Chrystusa. Musimy się nauczyć patrzenia na Niego[542].

Przechodząc do warstwy słownej pierwszej części III Symfonii, dostrzegamy w niej cytat z lirycznego monologu Maryi do Chrystusa. Utwór literacki, z którego zaczerpnięto tekst nazywany jest „Lamentem świętokrzyskim", „Żalami Matki Boskiej pod krzyżem", „Planktem świętokrzyskim". Oryginalny zapis ręczny z 1470 roku nie zachował się do naszych czasów[543]. Literacka forma, jaką jest planctus, ma bardzo ciekawą historię. Co więcej, związaną z liturgią Kościoła Rzymskiego. Rozwój gatunku dokonał się za przyczyną rytuału pogrzebowego, w którym nie było miejsca na lament i opłakiwanie zmarłego. Wszystko ujęte zostało w formie ustalonych śpiewów pogrzebowych. To z kolei, przyczyniło się do bujnego rozkwitu literatury funeralnej. Bernard z Utrechtu (XI w.) twierdził, że tren to lamentacja wygłaszana podczas pogrzebu. W każdym razie średniowieczni autorzy nie znali terminologii ani reguł gatunkowych lamentu. W epoce karolińskiej pojawiły się formy poetyckie wzorowane na starożytnych, z tym, że wiązano je odtąd z duchem chrześcijańskim. Średniowiecze przejęło ten styl, nawiązując zwłaszcza do ksiąg biblijnych. Ze Starego Testamentu wybierano głównie wzór z „Księgi Psalmów" i „Lamentacji". Natomiast z Nowego Testamentu (także apokryfów) dominowały żale Maryi pod krzyżem. W utworach apelowano o płacz, a same wypowiedzi epatowały silną emocją[544].

---

[540] Benedykt XVI, *Deus Caritas est*, Poznań 2005, nr 12.

[541] Tamże, s. 708.

[542] Tamże, s. 716.

[543] Zob. T. Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa 1995, s.448.

[544] Zob. T. Michałowska, *Literatura polskiego średniowiecza wobec poetyki europejskiej. Ornatus difficilis*, Warszawa 2008, 100-102.

Jak Ratzinger twierdził, że w historii dostrzegamy analogię między rozwojem muzyki liturgicznej i obrazów[545], tak możemy powiedzieć, że ten rozwój był analogiczny również do literatury. Nie tylko dlatego, że planctus stanowił poetycką formę lamentu, na którą nie było miejsca w obrzędowych śpiewach liturgicznych. Sprawa dotyczyła najpierw tekstu w ogólności. Teresa Michałowska zauważyła ważną rzecz dla niniejszej pracy. „Trudna ozdobność" („ornatus difficilis") to zdaniem autorki średniowieczna maniera poetycka do przyozdabiania przesłania tekstu bogatą szatą literacką. Bynajmniej nie po to, by treść upiększyć, ale by ją niejako zakryć. Za Konradem z Hirschau wskazała przeto na kilka warstw tekstu: dosłowna (literalna), rozumowana (deskryptywna), alegoryczna (sens inny niż warstwa dosłowna), moralizująca. To nawiązanie do egzegezy biblijnej, która posiadała sensy: sensus litteralis (literalny), sensus spiritualis (skrywany za dosłownym znaczeniem). Nie wchodząc w szczegóły egzegetyczne Ojców Kościoła, widać nieocenioną działalność Konrada, która kładzie podwaliny pod rozwój całej literatury europejskiej. Jak widać, związanej z koncepcjami teologicznymi (biblistyka). Bernard Silvestris w komentarzu do „Eneidy" dał ważne podwaliny pod interpretację literatury i jak zobaczymy nie tylko. Naturalnie opowiadał się on za „trudną ozdobnością", ale rozróżnił dwa rodzaje „skrywania" przesłania. Allegoria dotyczyła tylko Biblii, a integumentum innych tekstów – obydwa terminy łączy się ze słowem figura, oznaczającym obrazowe przedstawienie. Rozdział wynikał z epistemologii (Biblia miała prawdziwą treść, reszta była czymś wymyślonym przez literatów) oraz idącej za nią natury komunikatu (Biblia przekazywała prawdę Boga, a reszta literatury prawdy ludzi). Co jednak najistotniejsze, interpretacja dzieła to analiza i przenikanie warstwy literalnej (verba), by dotrzeć do warstwy obrazowej, czyli tego, o czym dzieło mówi (materia, res), by osiągać rozumienie najbardziej istotnej i tak samo skrywanej warstwy rzeczywistego przesłania (veritas)[546]. Tak jest też z muzyką, z tym, że w dziele wokalno-instrumentalnym powiedzielibyśmy o potrzebie analitycznego przenikania słów oraz nut (verba et nota), by poprzez warstwę estetyczną (materia, res), dotrzeć do rzeczywistego przesłania dzieła muzycznego (veritas). Widzimy tu analogiczny i wyrastający z egzegezy biblijnej najbardziej istotny fundament dla interpretacji sztuki w ogólności. Analiza struktury muzycznej czy słowno-muzycznej ma niejako przedzierać się przez „ornatus difficilis" utworu. Dopowiedzmy, że awangardowe rozdarcie utworu i przesłania, stanowi celny cios zadany

[545] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii*, t. XI, s. 118.

[546] Zob. T. Michałowska, *Literatura polskiego średniowiecza wobec poetyki europejskiej. Ornatus difficilis*, dz. cyt., s. 62-64. 67-71.

sztuce. Najpierw nie musiało albo nie mogło być miejsca dla przesłania, a potem nie mogło już być nic z kunsztownego „ornatus difficilis". Awangardowa idea „kills the massage" odnosząca się do treści i „destructio ornatus difficillis" formy artystycznej, nie ma nic wspólnego z twórczością H.M. Góreckiego. Właśnie w tym kontekście należy rozumieć III Symfonię jako zwrot ku kunsztownej formie i ważnemu przesłaniu. Od strony negatywnej dobrze ilustruje to recepcja pierwszych wykonań Symfonii. Wilczek Krupa opisując reakcje po premierze na Warszawskiej Jesieni, odnotowała:

> *za kulisami rozgorzała dyskusja. Ludwik Erhardt grzmiał, że III Symfonia to jakaś kosmiczna pomyłka. No, bo jak można wnosić do filharmonii święte obrazki i do tego twierdzić, że to wielka sztuka? Wtórował mu Tadeusz A. Zieliński, mówiąc, że muzyka Góreckiego to prymityw*[547].

W polskiej literaturze plant pojawił się za sprawą Galla Anonima, który napisał utwór nawołujący do żalu po śmierci króla Bolesława Chrobrego. Upostaciowiona Ojczyzna-wdowa nawoływała do opłakiwania króla przez wszystkie stany i całą ludność Polski. Żal Matki Boskiej znajdował swoje poetyckie opracowanie w łacińskiej liryce liturgicznej, zwłaszcza w sekwencjach – najbardziej znana „Stabat Mater". Motyw ten w rodzimej kulturze pojawił się za sprawą Kościoła i jego dzieł teologicznych oraz liturgicznych. Jedno z czterech odkrytych misteriów pasyjnych ze śląska (XIV i XV w.) wskazuje na obecność rozległego lamentu Maryi. Znajdował on swój wyraz również w pieśniach kościelnych (XV-XVI w.) oraz utworach pisanych prozą.

„Lament świętokrzyski" składa się z ośmiu strof o różnej budowie: dwuwersowa, czterowersowe, pięciowersowe, sześciowersowe. Dwie pierwsze i ostatnia stanowią zwrot Maryi do wszystkich ludzi. Właściwy lament pojawia się od trzeciej strofy, która stanowi wprowadzenie w dramatyczną sytuację. Matka Boska wyznaje, że jest w „krwawej godzinie". Strofa czwarta to początek przejmującego lamentu w postaci lirycznego monologu. Maryja mówi do swojego Syna, następnie do Archanioła Gabriela (szósta strofa) i do wszystkich matek (siódma i ósma, będąca puentą). Wybrana przez Góreckiego czwarta strofa do wypowiedź Maryi, która od strony poetyckiej znajduje źródło w tekstach apokryficznych, ale także piśmiennictwie teologiczno-medytacyjnym oraz poezji pięknej. Stanowi echo pism świętych Anzelma, Bernarda czy Bonawentury. Wszystko to świadczy o wielkiej erudycji autora, którym prawdopodobnie był dobrze wykształcony duchowny. Tekst stanowi świadectwo znajomości autora zarówno łacińskich tekstów pasyjnych, poetyki średniowiecznego planktu

[547] M. Wilczek-Krupa, dz. cyt., s. 210.

oraz pieśni liturgicznych. Zdaniem Michałowskiej źródło tekstu jest ulokowane w środowisku kościelnym – monastycznym. Co do wykonawstwa, plankt wykonywano solowo, a śpiew w strofach środkowych winien być charakterystycznie wydłużany. „Lament Maryi" mógł być wykonywany w Wielkim Tygodniu podczas Liturgii Wielkiego Piątku i adoracji krzyża[548]. Jak stwierdziła autorka, „Lament świętokrzyski" stanowi fakt:

że średniowieczna poezja polska wydała arcydzieło czystej liryki, wyrażające cierpienie osamotnionej jednostki, podniesione do godności najgłębszego, ludzkiego doświadczenia egzystencjalnego[549].

Autorka puentuje całość odwołaniem do filozofii (formy egzystencjalizmu), choć z racji merytorycznych, należy pozostać w duchu puenty teologicznej, bo i źródło tekstu jest teologiczne. Dopatrywanie się poziomu filozoficznego przez autorkę, w żadnym wypadku nie jest nadinterpretacją, ale odkrywaniem ważnego podłoża utworu literackiego.

Czwarta zwrotka zalicza się do tych, w których wydłużane śpiewne motywy, winny być jeszcze bardziej lamentacyjne w wyrazie. Górecki wydobył efekt żałości poprzez użycie doborowych środków kompozytorskich. Warto zwrócić uwagę na kilka aspektów. Górecki zaadoptował jedną z dwóch strof, które stanowią bezpośredni monolog liryczny Maryi do umęczonego Chrystusa. Relacyjny charakter monologu podkreślony jest na samym początku śpiewanego tekstu, bowiem sopran wykonuje trzykrotnie słowo „Synku" (t.326-334). Zatrzymany przed chwilą dziesięciogłosowy kanon (partie drugich pulpitów skrzypiec są zdublowane przez pierwsze pulpity) na integrującym całość formy, przytrzymanym dźwięku *e*, wraz z jednomiarowymi odezwami fortepianu i harfy na tle skrzypiec, altówek i wiolonczeli generuje wręcz piorunujące wrażenie. Świat jakby zastygł, zatrzymał się w miejscu, bo oto rozgrywa się dramat Matki tracącej Syna. Poprzez harmonikę, materiał muzyczny i instrumentację Górecki wydobył emocjonalną warstwę nie tylko poszczególnych wersów, ale także pojedynczych fraz. Niczym autor „Lamentu świętokrzyskiego" łączył polskie słowa z całym dobrostanem kultury świata chrześcijańskiego, tamten literackiego, a Górecki muzycznego. Wybitnym wyrazem było użycie całej palety średniowiecznych skal kościelnych, które nadają określone napięcie, spotęgowane z kolei strukturami harmonicznymi i brzmieniowymi (różnych konfiguracji instrumentów). W ten sposób muzyka posiada wybitnie sakralny charakter. Choć pojawiają się skale średniowieczne, to wcale nie oznacza, że jest to jakiś tradycjonalizm, czy muzyczny epigonizm. Przeciwnie,

[548] Zob. T. Michałowska, *Średniowiecze*, dz. cyt., s. 450-457.

[549] Tamże, s. 457.

jest to znakomity przykład Ratzingerowskiej idei *Nowej Pieśni*, czyli tradycji związanej ze współczesnością i na odwrót.

A zatem każda fraza posiada dedykowany materiał muzyczny, melodykę oraz podporządkowaną mu harmonikę, która w zasadzie jest homofonicznym towarzyszeniem partii wokalnej – co stanowi istotę formy muzycznej jaką jest pieśń. Poza tekstem słownym o konotacji czysto teologicznej, w partyturze pojawiają się słowa kompozytora dotyczące ekspresji. Także one przypisane są osobno do każdej frazy. Ich przyporządkowanie stanowi bezpośredni słowny rezonans znaczeń teologicznych. Wyrazowi „Synku" odpowiada określenie – dolcissimo; prośbie o podzielenie się cierpieniem – doloroso; wyznaniu macierzyństwa – appassionato; wyznaniu wiernej służby – affettuoso; prośbie o przemówienie do Matki – lamentoso; wyznaniu o odejściu Syna – doloroso. Szczególnie intensywny afekt budzi struktura muzyczna towarzysząca ekspresji doloroso (t.339-342; 362-369). Śpiew sopranu zaczynający się od dźwięku *e* i realizujący figurę retoryczną „anabasis", wsparty jest mrocznym brzmieniem kwintetu jednobrzmiącego z linią wokalną, wzmocnioną stałym dźwiękiem e w partii fagotów, kontrafagotów oraz wiolonczel i kontrabasów. Prośba o podzielenie się ranami, to jakże wymowny wyraz współczucia Maryi. Nie można zapominać tu o motywie chrystologiczno-estetycznym. Miłość, cierpienie, śmierć i spotkanie Boga to istota estetyki muzycznej Ratzingera, a także istota teologicznego podłoża interpretowanej części „Lamentu świętokrzyskiego" i III Symfonii. Omawiając istotę duchowości Serca Jezusa, kardynał wskazał na znaczenie zmysłów i uczuć w duchowości. Serce jest wyrazem pasji człowieka i Boga, który stał się człowiekiem:

> *nie ma pasji bez uczuć (passiones) – cierpienie zakłada zdolność cierpienia i wrażliwości*[550].

Szczyt tych ostatnich dostrzegamy w scenie Golgoty. W encyklice „Spe salvi", Benedykt XVI powołał się na zdanie św. Bernarda z Clairvaux

> *impassibils est Deus, sed non inconpassibilis – Bóg nie może cierpieć, ale może współcierpieć*[551].

To miał być zdaniem papieża najgłębszy powód Wcielenia, chęć bycia z człowiekiem w jego niemocy. Czyli z drugiej strony w ludzkim cierpieniu można spotkać Boga i pocieszenie („con-solatio") przez Jego współcierpiącą miłość[552]. „Mater Dolorosa" to Matka współcierpiąca („compassio") z Synem:

---

[550] J. Ratzinger, *Opera Omnia, Jezus z Nazaretu*, t.VI/2, s. 622.

[551] Benedykt XVI, *Spe salvi*, dz. cyt., nr 39.

[552] Zob. Tamże, s. 64-65.

w niej dopiero dosięga kresu obraz krzyża, ponieważ ona jest przyjętym i we współcierpieniu niesionym krzyżem, który pozwala nam w Jej współcierpieniu doświadczać współcierpienia Boga. Tak więc ból Matki jest bólem paschalnym, który otwiera już przemianę śmierci we właściwe miłości zbawcze bycie z drugim[553].

Prośba Maryi o ponowne usłyszenie Syna (słuch, jak zauważyliśmy, był istotnym momentem Zwiastowania) i przeszywający ból serca z powodu śmierci Chrystusa („moja nadzieja miła") kończą analizowany fragment niesamowicie emocjonalnym i poruszającym akcentem. Ostatnie słowo („miła") zostało rozciągnięte na dwa takty (t.368-389). W pieśni średniowiecznej wyraz ten oznaczał synonim tego co dobre w znaczeniu moralnym jako kontrast do zła[554]. Pierwszy takt (wraz z pierwszą sylabą) kończy część słowną, a drugi (z drugą sylabą) rozpoczyna wejście kanonu w dynamice quasi ff [patrz przykład nutowy 4., s.162.]. Tylko na tym słowie i w obrębie dwóch taktach odbywa się crescendo od p do quasi ff. Z jednej strony Górecki wyraził muzyczną treść „Lamentu świętokrzyskiego" i tego, co nazywamy planktem. Z drugiej, w ten sposób śpiewane słowo staje się wyrazem wzburzonego uczucia i maksymalnego dramatu. To bardzo sugestywne, wręcz onomatopeiczne oddanie uczuć i poruszenia Serca – Chrystusa, Maryi i co więcej, skutkuje tym samym u uważnego słuchacza III Symfonii. To istota wielkiej muzyki sakralnej i w pełnej krasie dostrzegalna teologiczna ranga muzyki, bowiem daje ona możliwość uczestniczenia w tym, co opowiada. Przez rodzące się u słuchacza emocje, człowiek współodczuwa na skutek przeżycia estetycznego. Jednakże w tym wypadku okazuje się, że przeżycie estetyczne prowadzi do przeżycia *sacrum*, bowiem współczucie to „com-passio" Chrystusa i Maryi – słuchacz przez emocje wywołane muzyką („passio") staje się uczestnikiem unaocznionych (usłyszanych) wydarzeń. Wyraźnie widać, że teologiczne treści pozwalają lepiej zrozumieć muzykę. Podobnie sprawa ma się do podtytułu dzieła, który mówi o żałości, tym stanie, który budzi u ludzi współczucie. Współcierpiąca miłość Boga to ważny aspekt chrześcijańskiej nadziei, pisał Ratzinger:

we współcierpiącej Matce cierpiący wszystkich czasów znajdowali najczystszy odblask owego boskiego współcierpienia będącego jedyną rzeczywistą pociechą[555].

[553] J. Ratzinger, H.U. Balthasar, *Maryja w tajemnicy Kościoła*, Kraków 2008, s.68.

[554] Zob. T. Michałowska, *Średniowiecze*, dz. cyt., s. 456.

[555] Tamże, s. 66.

Co więcej, zdaniem kardynała Ojcowie Kościoła uważali niewrażliwość i obojętność za cechy typowo pogańskie. Stąd radykalna nowość wiary chrześcijańskiej miała polegać na głoszeniu współcierpiącego z człowiekiem Boga. W tym duchu:

> *Mater Dolorosa, Matka z mieczem w sercu, jest prawzorem tej najgłębszej postawy wiary chrześcijańskiej*[556].

Analizowany i interpretowany teologicznie fragment, znajduje się w centralnym miejscu pierwszej części. Jego homofoniczna faktura jest radykalnie przeciwstawiona fakturze polifonicznej, obecnej w dwóch częściach skrajnych. Kompozytor sięgnął bowiem do największej muzycznej zdobyczy świata chrześcijańskiego – polifonii. Choć są to części instrumentalne, to wiadomo, że dla Góreckiego czysta muzyka również miała nieść określone przesłanie. Podobnie jak w „Muzyce Staropolskiej", wybór materiału muzycznego był jednoznacznie zakonotowany znaczeniem oryginału. Tworząc temat kompozytor wykorzystał cytaty z pieśni kościelnych. Składał się on z dwóch różnych fragmentów odpowiednio zaadoptowanych na potrzeby trudnej sztuki polifonii. Adrian Thomas zidentyfikował źródłowe teksty muzyczne. Pierwszym jest pieśń wielkopostna zaczerpnięta ze Śpiewnika Kościelnego ks. Siedleckiego pt.: „Oto Jezus umiera" (osiem pierwszych taktów), a druga to pieśń ze zbiorów ks. Skierkowskiego pt.: „Niechaj bendzie pochwalony" zanotowaną 9 sierpnia 1934 roku (4 ostatnie takty)[557]:

> *komponując Trzecią Symfonię szukałem motywu na bardzo długi temat. Wpadłem na pomysł, by nie używać krótkiego tematu, ale naprawdę długiego, nawet dłuższego niż najdłuższy temat fugi. Temat ten miał służyć jako podstawa początkowego kanonu. Dlatego postanowiłem użyć pieśni religijnej*[558].

A zatem od samego początku symfonii mamy pieśń, choć tutaj również poddaną współczesnej aranżacji. Nie dość, że nie ma w niej słów, to jeszcze jej tworzywem jest polifoniczna struktura muzyczna. Ten kanon jest doskonałym przykładem owego zwrotu Góreckiego do „ornatus difficilis", trudnej sztuki zdobienia i „zakrywania" najgłębszego przesłania. Ten kto chciałby interpretować pierwszą część III Symfonii w duchu wyłącznie mariologicznym, ponieważ tekst jest z „Lamentu świętokrzyskiego" i zawiera słowa Maryi, radykalnie ogołociłby utwór. Skoro kluczem jest relacja matki, tutaj do syna, to syn jest równie istotny jak matka.

---

[556] J. Ratzinger, *Opera Omnia, Jezus z Nazaretu*, t.VI/1, tamże., s. 90.

[557] A. Thomas, dz. cyt., s. 115-116.

[558] M. Trochimowczyk, dz. cyt.

Przykład 4. H.M. Górecki, *III Symfonia*, cz.1, t. 360-371. Przykład ukazuje w różowych ramkach kontrast dynamiczny, silnie potęgujący efekt wzruszenia i dramatu (typowy dla planktu jakim był „Lament Świętokrzyski", który stał się osnową dla muzyki pierwszej części „III Symfonii"). Ponadto żółtym kolorem zaznaczono korelację muzycznych określeń ekspresyjnych oraz teologicznego znaczenia tekstu.

Dialog ma sens, kiedy występuje również osoba, do której się mówi. I odwrotnie, spojrzenie na umierającego Syna pozwala lepiej zrozumieć Matkę i intensywniej jej współczuć. Stąd też kanon należy rozumieć w duchu chrystologicznym, to wspaniała muzyczna „koronka" utkana w maksymalnie kunsztowny sposób.

„Ornatus difficilis" kanonu niczym welon lub całun okrywa postać Zbawiciela. Emocjonalna w wyrazie muzyka, za sprawą tytułów, mówi: „Oto Jezus umiera – Niechaj bendzie pochwalony". A każda kolejna brzmieniowa ekspozycja tematu powtarza te słowa, jakby na dziesiątku różańca (maryjnej modlitwie), kontemplując pełną żałości tajemnicę bolesną.

Kanon to jedno ze słów, które znajduje się w słownictwie teologicznym i muzycznym. Jak podaje autor „Encyklopedii muzyki", ukazując różne wymiary słowa kanon:

w liturgii rzymsko-katolickiej najważniejsza część Mszy rozpoczynająca się po Sanctus od słów Te igitur, a kończąca się Pater noster[559].

W muzyce kanon oznacza utwór, w którym melodia przeznaczona do imitacyjnego przeprowadzenia jest jednocześnie kontrapunktem. Nie wolno zapominać jak istotnym elementem polifonicznej formy muzycznej jest temat. Jego początki sięgają cantus firmus, jako motywu czołowego, zaczerpniętego najczęściej z chorału gregoriańskiego. W polifonii temat jest imitacyjnie przeprowadzany przez wszystkie głosy. Stanowi część rozpoznawczą utworu[560]. Głos wprowadzający melodię to dux, a imitujący to comes. A zatem analizowany kanon jest ośmiogłosowy (z dziesięcioma głosami w fazie kulminacyjnej – zdublowane pulpity skrzypiec), ad hyperdiatessaron (wejście kolejnego głosu o kwintę wyżej) oraz per motum rectum (każdy kolejny głos realizuje temat w ruchu prostym), z dziesięcioma ekspozycjami. Kolejność budowania kanonu rozpoczyna się od najniższych brzmień kontrabasów i osiąga apogeum wraz z przeprowadzeniem tematu przez wysokie rejestry pierwszego pulpitu pierwszych skrzypiec. Po ekspozycji kanonu w tutti instrumentalnym, poprzez przejściowe dźwięki w porządku tercji wielkiej, kompozytor „zawiesza" kolejne głosy (t.224), spajając brzmienie do wyjściowego dźwięku e (t.317-320). Wtedy pojawia się część środkowa zorientowana wokół wskazanego dźwięku. Po polifonicznym fragmencie i zatrzymanej melodii, przewlekle utrzymujący się głos epatuje jeszcze większym dramatyzmem – brzmi wręcz jak zatrzymanie pracy serca. Ostatnie i kulminujące słowa z „Lamentu":

[559] A. Chodkowski, dz. cyt., s.424.

[560] Zob. Tamże, s.896.

bo już idziesz ode mnie moja nadzieja miła (t.362-369),

prowadzą do ponownego wejścia kanonu. Tym razem dwa pulpity pierwszych skrzypiec grają wspólnie temat (podobnie jak drugie, tyle, że od innego miejsca), przez co jeszcze bardziej eksponują jego emocjonalną siłę. Chrystus nie odpowiada Matce, ale muzyka porusza słuchacza cytatem – „Oto Jezus umiera". Ów zabieg kompozytorski stanowi swoisty polifoniczny temat do słów Maryi z „Lamentu". Sugestywność incipitu oddaje bardzo silną emocję, a przede wszystkim odzwierciedla pasję Chrystusa. Postępująca w górę melika o odległość sekundy, po trzech nutach opada o tercję małą w dół, co ewokuje silny efekt retoryczny – ból, dramat, śmierć (t.1-2; 369-370).

Warto jeszcze zwrócić uwagę na plan całej części. Otóż inicjujący dźwięk e w kontrabasach jest finałowym dźwiękiem pierwszej części kanonu. Wtedy, ponownie od dźwięku e rozpoczyna się period opatrzony tekstem. Ta część odbywa się w wyższych rejestrach, kontrastujących do początkowego e w kontrabasach. Druga część kanonu rozpoczyna się od e^2 i w dalszym przebiegu kolejne głosy, licząc od góry, będą „zawieszane" na dźwięku e, by w kolejnej prezentacji tematu zamilknąć. W ten sposób tworzy się, co prawda nie idealnie powtórzone, ale lustrzane odbicie pierwszej części kanonu [patrz tabela II.1., s.341]. Całość kończy się mrocznym brzmieniem kontrabasów kończących część poprzez samodzielne wykonanie tematu i zatrzymanie na dźwięku e. Analiza instrumentacji kanonu tworzy górę – w pierwszej części muzyka narasta, by w rozświetlonym i wysoko rejestrowym charakterze opowiedzieć lament Maryi, a następnie maleje do pierwotnych brzmieniowych „nizin". Cała część wizualnie przypomina Golgotę. Warto nadmienić, że takie zabiegi nie były niczym nadzwyczajnym, zwłaszcza w muzyce baroku. J.S. Bach w swojej „Mszy h-moll" w Credo na słowach crucifixus zarysował za pomocą nut krzyż – tzw. „imaginatio crucis"[561], czyli symbol wizualny wykonany za pomocą właściwie zapisanej graficznie partytury (nie ingerując w logikę przebiegu muzycznego).

Na koniec jeszcze dwie kwestie dotyczące kanonu. Zazwyczaj, gdy Górecki muzycznie aranżuje słowo Bóg, to w sugestywny sposób podkreśla Jego Osobę. Widzieliśmy jak misteryjnie zakomponował słowo „Deus" w II Symfonii, tworząc za pomocą harmonii kadencje – dwa akordy przechodziły w jeden. Podobnie w finale pierwszej części kanonu spaja wszystkie brzmienia do dwóch bloków zaczynających się od dźwięków g i d (t.297-298), by w efekcie zespolić wszystko w jeden dźwięk e. Ponownie widać grę harmonicznego układu

[561] D. Szlagowska, dz. cyt., s. 38.

2:1, podobnie jak w II Symfonii harmonika na słowie „Deus". Poza tym Górecki połączył w kanonie dwie ważne rzeczy, które doskonale obrazują Chrystusa. Po pierwsze wielość głosów w utworze polifonicznym tworzy bardzo bogatą szatę muzyczną, która wymaga kunsztu i błyskotliwości ze strony kompozytora. Polifonia to wynik trudnej intelektualnej, logicznej pracy. A zatem sama faktura wykazuje w najwyższym stopniu wewnętrzną logikę – logos. Jednocześnie utworzony temat, skonstruowany z pieśni, które w lapidarny sposób ujęły emocję śpiewanych słów (zapewne dlatego też ujęły Góreckiego), wyznaczają jego emocjonalny charakter. Dostrzegamy logiczną formę muzyczną przenikniętą ogromną emocją, tak jak w Chrystusie dostrzegamy Boga (Logos), który jest pełen afektu i pasji wobec człowieka. Wskazanie na warstwę sacrum z odcieniem chrystologicznym wydaje się tym bardziej istotne, że twórczość kompozytora została niejako zamknięta w kluczu mariologicznym. Owo kuriozum ilustruje chociażby sytuacja związana z wydaniem utworów „Święty, Święty, Święty" i „Twoja cześć, chwała" (wykonanych na Kongresie Eucharystycznym w Warszawie w 1987 roku), które znalazły się pod tytułem Two Marian Songs[562]. Co jednak najważniejsze dla interpretacji muzyki, forsowanie „jedynego słusznego klucza" jest zaprzeczeniem interpretacji i stanowi co najwyżej „analityczno-interpretacyjną tautologię" – jak wyraził się Tomaszewski[563].

Podobnie wygląda sprawa z drugą częścią III Symfonii. Zawiera ona tekst pochodzący z czasów drugiej wojny światowej, co poskutkowało powszechną błędną opinią, że cała symfonia mówi o terrorze nazistowskim. Trafnie zauważył to w swoich wspomnieniach autor ważnej biografii kompozytora A. Thomas:

> *w dniu śmierci Góreckiego byłem proszony przez różne media o to, aby albo skorygować ich informacje, albo coś doradzić, albo dać wywiad – i za każdym razem padało to samo pytanie: <III Symfonia jest o holocauście, prawda?> I za każdym razem mówiłem: <Nie, nie jest o holocauście*[564].

O czym zatem jest? Spójrzmy ponownie na tytuł symfonii, mówiący o żałości. Jak wskazano jej geneza znajduje się w doświadczeniu zła i cierpienia, a skutkuje współczuciem. Główną osią tematyczną symfonii jest żałość budząca współczucie („com-passio"), czyli w istocie pozytywną reakcję. Kompozytor w udzielonym wywiadzie

[562] Zob. *Ninateka*, https://ninateka.pl/audio/swiety-swiety-swiety, (12.06.2020).

[563] M. Tomaszewski, *Muzyka w dialogu ze słowem*, dz. cyt., s. 7.

[564] B. Bolesławska-Lewandowska, dz. cyt., s. 178.

telewizyjnym dla filmu Tony Palmera (których udzielił niewiele i zasadniczo niechętnie), mówił o inspiracji wyrażonej w słowie „żałość". Stwierdził:

> *ta żałość, ten smutek. Tu mowa o tej mojej III Symfonii. Ta żałość, ten smutek nie musi być tragiczny jakiś*[565].

I rzeczywiście choć symfonia dotyka tematu cierpienia, to nie poprzestaje na nim samym. Kanon i przejmująca pieśń pierwszej części, swoim pięknem do żywego porusza słuchacza. Pisał Ratzinger o pasyjnych utworach niekwestionowanego, największego mistrza polifonii:

> *w wielkich kompozycjach pasyjnych Jana Sebastiana Bacha, których z wciąż nowym wzruszeniem słuchamy corocznie w Wielkim Tygodniu, niezwykłe wydarzenie Wielkiego Piątku jest zanurzone w przemienione i przemieniające piękno*. [566]

Wydaje się, że ta koncepcja jest istotna dla zrozumienia III Symfonii. W drugiej części ciemności cierpienia zostają przeniknięte światłem. We wspomnianym wywiadzie kompozytor wypowiedział, co stało za inspiracją środkowej części dzieła. Ujęło go pożegnanie z matką, zamkniętej w gestapowskiej katowni, młodej dziewczyny. Wcale nie chodziło tu o proste wzruszenie czy powierzchowną ckliwość. Przeciwnie, Henryka Mikołaja Góreckiego poruszył brak chęci zemsty, czyli coś absolutnie innego niż zazwyczaj pojawiające się wyznania w celach śmierci[567]. W drugiej części pojawiają się inne osoby, ale zasadniczy rys, czyli scena cierpienia przemieniona miłością pozostaje taka sama. Tym samym staje się przejmująco piękna – co znakomicie koreluje z koncepcją estetyki Ratzingera.

Poruszony wątek dotyczący II wojny światowej to odniesienie kompozytora do własnej traumy z jego czasów[568]. Ratzinger ujmował ten okres historii odwołując się do teologicznych kategorii powiązanych z Wielkim Piątkiem. Awangarda powszechnie wieszczyła brak możliwości zaistnienia dobra, piękna, prawdy i zachwytu w sztuce powojennej. Najlepiej te nastroje podsumowuje zdanie Theodora Adorno:

---

[565] *Henryk Mikołaj Górecki on his Sympfony no.* 3, https://www.youtube.com/watch?v=sxMRKKemfBQ, (15.06.2020).

[566] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu. t.II.*, s. 585.

[567] Zob. *Henryk Mikołaj Górecki on his Sympfony no.* 3, https://www.youtube.com/watch?v=sxMRKKemfBQ, (15.06.2020).

[568] Zob. Tamże.

nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarich[569].

Ratzinger wskazał, że okropieństwo dwóch wojen światowych wystawiło na szwank dobre imię kultury europejskiej. Co więcej, tragedie XX wieku miały być dowodem nieprzydatności chrześcijaństwa i jego pozytywnego wpływu na cywilizację[570]. Ratzinger jako Niemiec ustosunkował się do niemieckiego antysemityzmu z poziomu teologii. Stwierdził, że powoływanie się na „bogobójstwo" popełnione przez Żydów, było:

> *na pewno oszustwem i kłamstwem […] żadną miarą nie można przypisywać całemu narodowi Izraela, ani żyjącemu w przeszłości, ani dzisiejszemu, i którzy nie rozumieli, że Chrystus nigdy nie był po stronie prześladowców, lecz że jest po stronie tych, którzy cierpią prześladowanie*[571].

Wskazanie na powojenne kontrowersje nie miało bynajmniej oznaczać przyznania im racji. Przeciwnie, wskazana w poprzednim rozdziale działalność szkoły frankfurckiej, przejawiała się w radykalnym kontestowaniu dotychczasowych podwalin kultury. Diagnoza Ratzingera dotyczyła samego jądra antychrześcijańskiej krytyki. Kardynał nieprzejednanie wskazywał na teologiczne możliwości wyjścia z kłopotliwego impasu. Powołując się na Apokalipsę i jej przesłanie o tym, że ludzka historia nie będzie zaprzepaszczona, dowodził:

> *również w czasie <po Auschwitz>, po tragicznych katastrofach historii, Bóg pozostaje Bogiem; pozostaje ze swoją niezniszczalną dobrocią dobry, pozostaje Zbawicielem, w którego rękach niszczące i straszliwe dzieło człowieka zostaje przemienione przez Jego miłość. Człowiek nie jest jedynym aktorem historii i dlatego śmierć nie ma w niej ostatniego słowa*[572].

Istotą dowodzenia jest właściwie rozumiany humanizm. Kardynał wskazał wyraźnie, że historia ludzkości to nie tylko miejsce działania człowieka, jak chciały materialistyczne doktryny. Poza człowiekiem i okropieństwami, do których jest zdolny, jest jeszcze Bóg, który poprzez miłość może przemienić zło obecne w świecie. Innymi słowy najgłębszy fundament dla piękna leży nie w humanizmie jako takim, ale humanizmie zbudowanym na podwalinach teologicznych. Pozytywną reakcją na zaistniałe zło miała być według Ratzingera modlitwa:

---

[569] T. W. Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft*. In: Gesammelte Schriften, Band 10.1*: Kulturkritik und Gesellschaft I*, „Prismen. Ohne Leitbild". Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, s. 30.

[570] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia, O nauczaniu II Soboru Watykańskiego*, t. VII/1, s. 70-71.

[571] Tamże, s. 236-237.

[572] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*., dz. cyt., s. 391.

jeżeli Wielki Piątek XX wieku chcemy włączyć w Wielki Piątek Jezusa, musimy włączyć okrzyk bólu tego stulecia w wołanie o pomoc do Ojca, zamienić w modlitwę do mimo wszystko bliskiego Boga[573].

Znakomitym przykładem takiego właśnie aktu modlitwy zdaje się być III Symfonia, w której modlitwa śpiewem, tak jak w liturgii, przyjmuje postać tytułowych pieśni żałosnych. Należy jednak jeszcze zwrócić uwagę na przyczyny materialistycznych doktryn i ich estetyczno-filozoficzne postawy w nihilizmie. To ten ostatni, a nie chrześcijaństwo zezwoliło na palenie tysięcy ludzi w obozach śmierci. We wspomnianej książce „Ecce homo", F. Nietschego, dochodzi do głosu zaciekły atak na moralność katolicką, moralność, która nie przystoi nowemu człowiekowi. Pisał ojciec nihilistycznej filozofii:

jakiż sens mają owe zakłamane pojęcia, pomocnicze pojęcia moralności, <duszy>, <ducha>, <wolnej woli>, <Boga>, jeśli nie ten, by fizjologicznie zrujnować ludzkość?... Gdy się pozbawia powagi samopodtrzymanie, wzmaganie sił ciała, to znaczy życia, gdy się z anemii czyni ideał z pogardy ciała zaś <zbawienie duszy>, to cóż to jest innego jeśli nie recepta na décadence?[574]

Wyjściem z dekadencji miała być zatem rezygnacja z zafałszowanych pojęć i zasad moralnych. Cnota to siła, a nie słabość. Przywołane przez filozofa odniesienie do fizjologii obrazowało działanie lekarza, który chorującą część ciała odcina, a moralność miała konserwować chorobę z uszczerbkiem dla całego ciała. Tak oto nowa „moralność" przerodziła się, by użyć sformułowania Adorno, w barbarzyństwo. Powstały nazizm znalazł w filozofii Nietschego swoje istotne zaplecze ideowe. Siła i walka jako droga do zdobycia władzy i panowania przyczyniła się do powstania ideologii wroga. Nazizm był główną ideologią państwową w Niemczech w latach 1933-1945. Zaciekle atakował zachodnią cywilizację, akcentując dobro narodu kosztem jednostki. Darwinizm społeczny to kolejny wykwit „moralności siły", którą propagował nazizm. Wartym odnotowania był fakt ideologizowania sztuki i nauki[575]. Szkoła frankfurcka wraz z T. Adorno, jak wykazano w poprzednim rozdziale, ma tu wiele wspólnego. Mówiąc najkrócej, barbarzyństwem jest pozbywanie się piękna, prawdy, dobra i moralności, a nie nawiązywanie do nich – jak twierdził frankfurcki myśliciel.

Pozostając przy znamiennym tytule „Ecce homo", trzeba przytoczyć tekst Ratzingera, który diagnozując tragiczne skutki II wojny światowej przypominał absolutnie przeciwne dla nazizmu i awangardy, teologiczne podwaliny człowieczeństwa:

---

[573] J. Ratzinger, *Opera Omnia, O nauczaniu II Soboru Watykańskiego*, t. VII/1, s. 587.

[574] F. Nietsche, *Ecce homo*, dz. cyt., s. 133.

[575] Zob. red., B. Kaczorowski, B. Działoszyński, M. Zwoliński, *Historia świata.* g-o, Warszawa 2008, s.776-777.

Ecce homo – słowa te samoistnie nabierają głębi, sięgającej daleko poza ten jeden moment. W Jezusie ukazuje się człowiek w ogóle. W Nim ukazuje się udręczenie wszystkich zbitych, sponiewieranych. W Jego udręce odzwierciedla się nieludzki charakter władzy człowieka, która w taki sposób potrafi deptać bezsilnych. W Nim odzwierciedla się to, co nazywamy grzechem: to, jaki staje się człowiek, gdy odwraca się od Boga i we własne ręce bierze panowanie nad światem. Ważna jest tu jednak jeszcze inna prawda: Jezusa nikt nie może pozbawić Jego wewnętrznej godności. […] Dlatego Jezus jest pośród swej Męki obrazem nadziei: Bóg jest po stronie cierpiących[576].

Nie ma tu nic z moralności siły, przeciwnie kardynał uwypuklił człowieczeństwo, którego obraz widzimy w postaci Chrystusa Ecce homo. Człowiek jest słaby, a posiadaną władzę, przez swoją słabość może uczynić zgubną dla siebie i innych. Ponadto Wszechmogący Bóg, czyli ta istota, która także w logice siły jest najsilniejsza, nie jest po stronie pyszniących się siłą oprawców, ale po stronie bezbronnych ofiar. To fundament moralności zanegowanej przez Nietschego.

Wracając z tymi wątkami do drugiej części III Symfonii, można powiedzieć, że Bóg chrześcijan, Chrystus – Ecce homo, był wraz z zamkniętą w gestapowskiej katowni Heleną Błażusiakówną. To stanowi istotę sztuki, a nie barbarzyństwo (w myśl Adorno). Scena z Wielkiego Piątku obecna w pierwszej części utworu, pozwala zrozumieć istotę Wielkiego Piątku XX w. przywołanego w drugiej części. Nie chodzi o zemstę, rewanż czy użycie siły, ale o miłość, która wobec cierpienia wyraża się żałością i współczuciem. W wywiadzie telewizyjnym tak skonstatował to Górecki:

ja znajduje takie słowa, jakiejś dziewczyny – młodej dziewczyny. Prościutkie słowa, przecież dramatyczny czas, wiadomo było, że dostać się do <Palace> to znaczyło prawie koniec życia! Młoda, osiemnastoletnia dziewczyna pisze fajne takie, zwykłe, proste rzeczy. Nie tragiczne: <niewinny jestem!>, <pomścijcie mnie!>, <zabijcie tam!>. Nie, zwykła prosta rzecz: <mamo nie płacz>[577].

Ukazany sposób myślenia kompozytora żywo koresponduje z rozumieniem teologicznym. Górecki tragicznej sytuacji uwięzionej dziewczyny nie pozostawia w beznadziei, dopatruje się dobra, jakim było przebaczenie, które nie pozwoli na tryumf zła. Podobnie powiązanie przez Ratzingera, dramatu II wojny światowej z tajemnicą Wielkiego Piątku nie ma na celu jedynie podkreślenia ogromu zła. Kardynał zaznaczał, że nie wolno zapominać, że chrześcijaństwo łączy cierpienie z nadzieją. Ponadto dzięki wierze nie jest tylko religią przeszłości, ale włącza ludzkość w dynamikę zmartwychwstania. To właśnie dzięki

[576] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*., dz. cyt., s.520.

[577] *Henryk Mikołaj Górecki on his Sympfony no.* 3, dz. cyt., [dostęp 16.06.2020].

temu ostatniemu cywilizacja chrześcijańska nie popada w rozpacz – to wynik marksistowskiej idei wolności. Pisał kardynał:

> *czy jednak w chrześcijaństwie nie zapomnieliśmy za bardzo o powiązaniu krzyża z nadzieją, o jedności kierunku krzyża i wschodu, przeszłości i przyszłości? […] Chrześcijaństwo nie jest tylko religią przeszłości, lecz tak samo i przyszłości; jego wiara jest jednocześnie nadzieją, ponieważ Chrystus nie tylko umarł i zmartwychwstał, ale jest również Tym, który przyjdzie*[578].

Jednocześnie należy zaznaczyć mocny akcent, jaki kładzie Ratzinger na niewłaściwość popadania w czczy idealizm. Chrześcijaństwo nie niweluje smutku ani nie popada w beznadziejność (ta zdaniem teologa przypada materialistom). Kardynał konstatuje, że dzięki wierze smutek zostaje pocieszony[579]. Wracając do Adriana Thomasa, który słusznie mówił, że III Symfonia nie jest o holokauście, można powiedzieć z teologicznego punktu widzenia, iż stanowi ona muzyczny wyraz pocieszonego smutku. Pocieszonego nie w sposób trywialny, ale dzięki warstwie muzycznej i tekstowej rezonującej największymi bogactwami cywilizacji chrześcijańskiej oraz katolicyzmu – pocieszenia w głębokim współczuciu i klimacie religijnym. Ta muzyka nie wpisuje się w barbarzyństwo materialistycznej awangardy, nie kłamie, że człowiek nie cierpi. Ta muzyka nie mówi o rozpaczy i do niej nie prowadzi. Wolno chyba powiedzieć, że owa muzyka pociesza z natury cierpiętliwego człowieka – Ecce homo. Może także to leży u podstaw tak szerokiego odbioru i niesamowitej popularności.

Jak wspomniano, takie pocieszenie wynika z wiary w Chrystusa i Jego Zmartwychwstanie. Cierpienie zostaje pocieszone przez współcierpiącego Boga. Pisał Ratzinger:

> *to, co się tutaj dzieje, jest najpierw aktem przemocy i nienawiści, która torturuje i zabija. W tym miejscu napotykamy drugą, głębszą warstwę przemiany: dokonany wobec Niego przez ludzi czyn przemocy Jezus przemienia wewnętrznie w akt oddania siebie samego za tych ludzi, w akt miłości*[580].

Po wskazaniu inspiracji kompozytora dla drugiej części i refleksji teologicznej, pozwalającej pojąć głębszy kontekst sprawy należy spojrzeć w sam utwór muzyczny. Kompozytor użył słów zapisanych przez Helenę Wandę Błażusiakównę, zamkniętą przez gestapo 25 września 1944 roku w pensjonacie Palce przy ulicy Chałubińskiego w Zakopanem, która na ścianie celi numer 3 wyryła napis: „O Mamo, nie płacz, nie – Niebios Przeczysta Królowo, Ty zawsze wspieraj mnie". Natomiast ponad swoim nazwiskiem wyryła krzyżyk

---

[578] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*., dz. cyt., s. 1026.

[579] Zob. J. Ratzinger, Opera Omnia, *Zmartwychwstanie i życie wieczne*, t.X, s. 288.

[580] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii*, t. XI, s. 414.

i pierwsze słowa modlitwy: „Zdrowaś Mario, łaski pełna". Pierwszy cytat pochodzi prawdopodobnie z czasów obrony Lwowa. Dziewczyna chciała pożegnać się z mamą tekstem piosenki o młodym obrońcy Lwowa z 1918 roku pt.: „Mamo najdroższa, bądź zdrowa"[581].

Adrian Thomas przywołał słowa Góreckiego, który chciał, aby druga część nawiązywała do folkloru góralskiego. Ponadto śpiew miał być wręcz nucony, a jednocześnie górujący nad zespołem orkiestrowym. Sposób nucenia miał być „prawie, że nierealny" – powiedzmy inaczej duchowy. Przede wszystkim kompozytor wyraził zamiar, by druga część nawiązywała do kontemplacji obecnej w części pierwszej[582]. To bardzo istotna informacja, bowiem nierzadko części interpretowane są jako oddzielne, wyabstrahowane od ogólnej formy symfonii, co jest zasadniczym błędem analitycznym i dalej interpretacyjnym. Omawiamy obecnie drugą część, zgodnie z tym jak zapisał to kompozytor. Nie ma tu miejsca, co w czasach powstania utworu było już praktykowane, na aleatoryzm, czyli dowolność np. segmentów dzieła. Mało tego, Górecki mówi na podstawie formy muzycznej o kontemplacji, czyli chce muzyką zbudować pewną wizję, coś przekazać. To nie awangardowe „kills the massage" i artystyczny pastisz, ale w najwyższej mierze „ornatus difficilis". Ważne, by zauważyć po raz kolejny, w jaki sposób kompozytor rozumiał muzykę – forma muzyki służy do przekazu treści, a także do budowania zjawiska niemuzycznego, jakim jest kontemplacja. Przywołana krytyka po wykonaniu utworu podczas „święta awangardy" – Warszawskiej Jesieni, dowodzi, że kompozytorowi udało się zrealizować postawione sobie zadanie.

Nawiązanie do folkloru pojawia się zwłaszcza przez ludowy burdon a-e oraz obiegnik Skierkowskiego – czyli dźwięki e-gis-fis[583]. Początek drugiej części doskonale ukazuje umiejętność budowania przez kompozytora silnej emocji za pomocą muzycznego przebiegu. W tym fragmencie szczególnie silny afekt i estetyczno-teologiczna głębia kryje się w brzmieniu. Opisane elementy folkloru tworzą dziesięciotaktowy wstęp, w którym pojawia się jasne brzmienie (t.1-10). Pierwsze i drugie skrzypce, altówki i wiolonczele wraz z fortepianem i harfą realizują klarowną oraz oszczędną fakturę muzyczną. Melodyka opiera się na dźwiękach e-gis-fis, natomiast współbrzmienia realizują kwintę (a-e), oraz tercje wielkie (d-fis, e-gis, cis-e). Ta pełna pokoju i blasku aura ulega natychmiastowej zmianie. Gdyby był to literacki utwór prozatorski, autor musiałby przez kilka stron opisywać sytuacje i osoby, aby wytworzyć pewien nastrój i w natychmiastowym zwrocie akcji wszystko

[581] Zob. Wilczek Krupa, dz. cyt., s. 202-203.

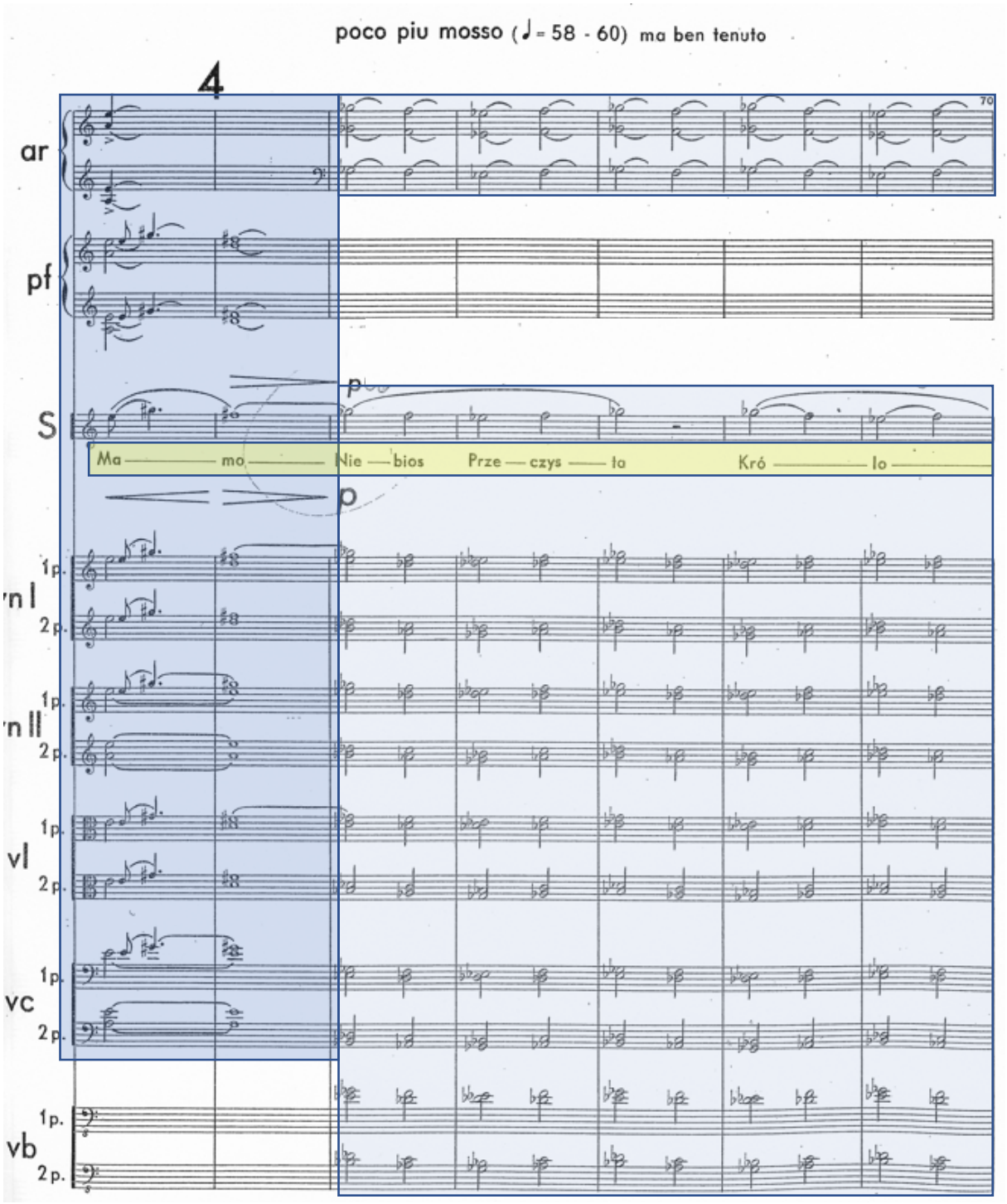
[582] Zob. A. Thomas, dz. cyt., s. 122.

[583] Zob. Tamże.

przeorientować. Góreckiemu wystarczyło na taki zabieg kilka taktów. Pojawiające się tło muzyczne dla słów z katowni gestapo jest tak silnie barwowo i harmonicznie skontrastowane z poprzedzającą je strukturą muzyczną, że stanowi istotny moment dramaturgiczny, tym bardziej intensywny im lapidarniejszymi środkami muzycznymi osiągnięty. Instrumentacja rozszerza się o kontrabasy i klarnety oraz rogi (t.11-28). Fortepian, podobnie jak w centrum pierwszej części podkreśla rytm, tym razem za sprawą tercji małej – mrocznym akordem (b-des-b). Pozostałe instrumenty: altówki, wiolonczele, kontrabasy, klarnety i rogi; realizują tercję małą (b-des). Ta struktura harmoniczna jest bardzo istotna dla budowania wyrazu muzycznego. Siła dramatyzmu zbudowana jest przez początkowe eksponowanie kwinty i tercji wielkich oraz zwielokrotnienia w pierwszych skrzypcach i fortepianie tercji cis-e (swoista brzmieniowa imitacja akordu A-dur) i skontrastowania go z nagle pojawiającą się molową tercją. Co istotne dla ostatniego współbrzmienia, kompozytor zapisał dźwięki wyznaczające molowy tryb akordu. Na tym etapie nie pojawił się trzeci składnik akordu (b-moll), jakim jest dźwięk f, znajdujący się w odległości tercji wielkiej od dźwięku des. Siła wyrazu wynika z wyłącznie molowej struktury harmonicznej w przeciwieństwie do początkowego trybu durowego. Rejestr i barwa brzmieniowa instrumentów intensyfikuje dramaturgiczne napięcie, wygenerowane już strukturą harmoniczną. Poszczególne instrumenty grają zwielokrotnione dźwięki podstawowego dla danego fragmentu współbrzmienia. W tym też leży siła wyrazowa, bowiem aparat orkiestrowy wzmacnia napięcie swoją brzmieniowością, nie „dodając" składników akordowych. Stąd ascetyczny wyraz wielobrzmieniowej obsady, jakby wręcz typowo organowe brzmienie, akompaniujące śpiewanej pieśni. Nie bez znaczenia dla pieśniowości muzyki pozostaje faktura środkowej części, która jest homofoniczna, co intensywnie skupia uwagę słuchacza na tekście. Początkowy motyw ze słowem „Mamo", posiadała melodię opartą na opadającej sekundzie małej (des-c). Podobna struktura melodyczna zaistniała na słowie „Deus" w II Symfonii. W solowej partii sopranu występował zasadniczo wyłącznie śpiew sylabiczny, nieznaczny melizmat powtarza się trzykrotnie na słowie „Mamo", jednokrotnie na „nie", „mnie" i „wspieraj".

Na uwagę zasługuje zwrot do Niebios przeczystej Królowej (t.32-34), który fakturalnie jest bardzo podobny do bezpośredniego zwrotu Maryi do Chrystusa w pierwszej części dzieła (t. 331-334; 362-369). Retoryczna figura anabasis w pochodzie sekundowym symbolizuje modlitwę[584]. Nieprzypadkowy jest także rejestr ludzkiego głosu, który od inicjalnego des^1 po szczytowe as^2 finalizuje śpiew na dźwięku es^2 (t. 39-43).

[584] D. Szlagowska, dz. cyt., s. 41.



Przykład 5.H.M. Górecki, *III Symfonia*, cz.2, t. 63-70. Żółty kolor ukazuje połączenie słów „Mamo" z „Niebios Przeczysta Królowo" (dokonane przez Góreckiego) – co stanowi inwokację do ważnej dla kompozytora postaci Najświętszej Maryi Panny. Słowo „Mamo" opatrzone jest durowym trybem harmoniki (wielkie tercje e-gis, d-fis w górnych głosach) oraz brzmieniowo jasnym odcinkiem muzycznym, inicjującym drugą część (niebieski kolor). W dalszej części (błękitna ramka), jasne brzmienie harfy grającej w oktawie raz- i dwukreślnej, równoważy niskie dźwięki kontrabasów. Harmonika kwintetu opiera się na dwóch czterodźwiękach septymowych: es^7 oraz Des^7. Występuje naprzemienność trybów, z których durowy stanowi alegorię światła i innej rzeczywistości, a tryb molowy, symbolizuje ludzkie życie naznaczone cierpieniem.

Zatem sama barwa sopranu przechodzi od ciemnego brzmienia, po wysokie i bardzo klarowne. Niskie brzmienia występują przed figurą „anabasis" i odnoszą się do ziemskiej matki, natomiast po retorycznej figurze modlitewnej pojawia się inicjalny (jasny) motyw wraz z dodanym na jego podstawie trzykrotnym zawołaniem „mamo" (t. 56-65). Odtąd rejestr sopranu pozostaje wysoki i rozjaśniony harmonicznie, poprzez pojawiające się współbrzmienia durowe. Zdaje się, że jest to odniesienie do Matki Najświętszej. Ponadto opisywanemu zwrotowi towarzyszy akompaniament pierwszych i drugich skrzypiec, co brzmieniowo rozjaśnia grę smyczków. Zwłaszcza, że skrzypce zastąpiły grające dotąd (niskie rejestry) instrumenty dęte.

Zasygnalizowana w pierwszej części chrystologiczna interpretacja, pomaga zrozumieć osoby obecne w tej części. Poza postacią matki jako adresata poezji, matki Heleny Błażusiakównej, pojawia się Maryja, dokładnie i w nie mniejszym stopniu, jak w pierwszej części Chrystus. Na podstawie bardzo zbliżonego melodyczno-fakturalnie schematu widać, że są to zawołania modlitewne. W kontraście do nich jawi się inwokacja do ludzkiej matki, wyrazowo mroczna i pełna smutku. Ciekawe powiązanie postaci Maryi i ludzkiej matki pojawia się w poezji Romana Brandstaettera, który w wierszu „Stabat Mater" w przejmujący sposób wyraził modlitwę za swoją zgładzoną w obozie koncentracyjnym matkę:

Święta Madonno obozów zagłady, Święta Madonno mordowanych żywcem, Święta Madonno skwierczącego ciała, Święta Madonno gazowej komory, Święta Madonno rozpalonych rusztów, Święta Madonno człowieczych popiołów, Módl się za popiół Mojej Matki, Za jej spalone życie, Za jej spalone włosy, Za jej spalone oczy, Módl się, Madonno, Na szczycie Trupiej Czaszki[585].

Również Górecki dokonał ciekawego połączenia słowa „Mamo", wypowiedzianego do ziemskiej matki, z Królową Niebios – Maryją [patrz przykład nutowy 5., str.173.]. Po śpiewie całej inwokacji do rodzonej matki i Matki Boskiej, Górecki powtórzył inicjalny „jasny" motyw dodając tym razem słowo „Mamo", a następnie połączył go z fragmentem odnoszącym się do Bogarodzicy (t.64-68). Zgodnie ze swoim stylem kompozytorskim, zaznaczył ten moment enharmonią. Zawołanie „Mamo" kończy się dźwiękiem fis, a początek melodii do słów „Niebios Przeczysta Królowo" inicjuje dźwięk ges. Reasumując, Górecki nazwał Maryję Mamą.

[585] R. Brandstaetter, *Z głębokości… Antologia polskiej modlitwy poetyckiej*, Warszawa 1974, s. 197.

Słowa modlitwy wypowiadane do Chrystusa w pierwszej części i Maryi w drugiej, sprawiły, że choć sytuacja pozostała dramatyczna – „Oto Jezus umiera", a młoda dziewczyna zostaje w katowni, to jednak stała się diametralnie inna. Owa odmienność polegała na odebraniu smutkowi beznadziejności, jak powiedział Ratzinger:

> *smutek pozostaje i ma swoje racje, ale jest on zarazem pocieszonym smutkiem, smutkiem, który mimo wszystko, bez względu na całą jego powagę, może i powinien być pocieszony i wewnętrznie ogarnięty przez przeważającą pociechę*[586].

Szczególnym wyrazem pocieszonego smutku jest zakończenie drugiej części. Ale zanim o kodzie muzycznej, to należy jeszcze wspomnieć o instrumentacji. Poza wskazanymi zespołami instrumentalnymi budującymi sugestywne brzmienia, obok fortepianu zasługuje na szczególną uwagę partia harfy. W kontekście *Nowej Pieśni*, harfa jest jednym z najstarszych instrumentów muzycznych. W Biblii towarzyszyła obrzędom religijnym i zgodnie z tradycją król Dawid komponował psalmy oraz śpiewał je z jej akompaniamentem (zamir). Po długotrwałym rozwoju konstrukcyjnym instrumentu, stał się on popularny także w muzyce orkiestrowej. Pierwszym, który wykorzystał harfę w symfonii był Hektor Berlioz w „Symfonii fantastycznej". Swoim delikatnym dźwiękiem nadaje ona wyrazistego kolorytu orkiestrze, sugeruje aurę tajemniczości (zwłaszcza, ale nie tylko przy pomocy glissanda)[587]. W przypadku III Symfonii Góreckiego pojawia się ona wtedy, gdy trzeba podkreślić transcendentny i teologiczny wymiar muzyki. Tak oto harfa pojawia się w akompaniamencie do „jasnego" brzmienia akordów durowych w początkowej fazie, a także od modlitwy do Mamy-Maryi. Od tej chwili jej gra „rozjaśnia" muzykę do niemalże końca drugiej części. Partia finałowa przewiduje jednoczesną grę jednego dźwięku w trzech rejestrach, przez co wydobyte zostaje całe brzmieniowe bogactwo instrumentu. Od rezonującego des^1, przez długo dźwięczne des, po wyraziste i krótko brzmiące des^2 [588].

W tym samym czasie sopran śpiewa słowa „Pozdrowienia Anielskiego" na jednym wspólnym z harfą tonie des^2, a więc o oktawę wyżej niż początkowo mroczna inwokacja do mamy. Przesuwany rytm sprawia wrażenie słabnięcia. Kwintet gra akord b-moll, natomiast instrumentacja za sprawą harfy oraz fortepianu nawiązuje do brzmienia z początku części. W ten sposób powstaje swoista koda, w której molowa akordyka spotyka się z jasnym statycznym brzmieniem. Jak wspomniano, to dzięki harmonice Górecki buduje określoną

[586] J. Ratzinger, Opera Omnia, *Zmartwychwstanie i życie wieczne*, t.X, s. 288.

[587] Zob. P. Wilkinson, *50 instrumentów z historii muzyk*i, Warszawa 2019, s. 138. 143.

[588] Zob. M. Drobner, *Instrumentoznawstwo i akustyka*, dz. cyt., s. 81.

napięciowość dramatyczną części. Akordy durowe pojawiające się w towarzystwie molowych współbrzmień, zmieniają charakter muzyki – z pełnego mroku na rozjaśniony i ze smutku w pocieszony. W tym kontekście należy zwrócić uwagę na kodalne akordy w partii fortepianu. Pojawiają się w niej brzmienia tercji małej w lewej ręce (b-des) oraz tercji wielkiej w prawej (des-f). W taki sposób partia fortepianu uwypukla jednoczesne współbrzmienia molowe i durowe. Z kolei harfa realizuje dźwięk des, przez co molowa tercja zrównoważona jest „jasnym" harfowym kolorytem. A zatem w kodzie połączone ze sobą zostały jasne brzmienie orkiestry wraz z molowym trybem harmoniki, przełamanym dodatkowo jednoczesnym trybem durowym w partii fortepianu. W taki oto sposób smutek i żałość wyrażona trybem molowym, zostaje pocieszona, czego wyrazem jest jasne brzmienie orkiestry.

Trzecia część kończy formę III Symfonii. Kompozytor skorzystał z tekstu pieśni ludowej z opolskiego. Składa się ona z siedmiu części, z czego pięć opiera się na materiale skali a eolskiej, a dwie na materiale gamy A-dur. Kompozytor umuzycznił tekst w wyrazowo inny sposób niż poprzednie części. Choć posiada ona znamiona żałości, to nie jest już tak dramatyczna. Sprawia wrażenie afektu pogodzenia czy pocieszenia. Poza tym pojawiło się stanowczo więcej tekstu. Charakterystyczne dla części jest uporczywe falowanie muzyki, łagodzone sugestywną instrumentacją. W pierwszym periodzie wahanie muzyki odbywa się za sprawą partii altówki, której melodia waha się nieustannie między dźwiękami h-c. Z kolei drugie skrzypce wraz z wiolonczelą grają dźwięki a-f. Pierwszy pulpit skrzypiec realizuje stały dźwięk *e*, a drugi dźwięki – *a, e, h,* co wprowadza znamiona napięć harmonicznych wynikających z systemu funkcyjnego. Flety piccolo i flety wykonują partię wspólną dla sopranu. Dzięki takiej przejrzystości harmonicznej i instrumentacji, trzecia część już od pierwszego akordu wydaje się przeniknię ta nadzieją. W dalszej części pierwsze skrzypce grają stały dźwięk e, a pozostała część zespołu smyczkowego dwumiarowe takty, opatrzone naprzemiennie akordami dysonującymi i konsonującymi. Instrumenty dęte grają tę samą melodię co sopran, z tym, że każdy w innym rejestrze – flety wysokim, klarnety średnim a rogi niskim. W trzecim periodzie odzywają się dodatkowo kontrabasy, natomiast w harmonice wszystkie współbrzmienia są konsonujące. Melodia realizuje uporczywie trzy dźwięki c, d, e w zasadniczo falującym kształcie melosu. W ten sposób uwydatniony został łkający charakter muzycznego wyrazu. Różna ilość miar w taktach, wynikająca z metryki tekstu słownego, dodatkowo spaja muzykę z żałośliwymi słowami matki opłakującej śmierć syna.

Kolejny fragment (t. 152-236), oparty na materiale gamy A-dur, wraz z określeniami ma tranquillissimo, cantabilissimo, dolcissimo, stanowi kulminację części.

Przytoczone zdanie Ratzingera, że chrześcijaństwo pozwala na pocieszenie w smutku, jest chyba najlepszym określeniem całej Symfonii, a ostatnia część jakoby estetycznym potwierdzeniem. Górecki ujął w kulminacji następujący tekst:

ej ćwierkejcie mu tam, wy ptosecki boze, kiedy mamulicka znaleźć go nie może. A ty boze kwiecie, kwitnijze wesoło, niech się synockowi choć lezy wesoło [589]

W książce „Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja" Ryszard Golianek przytacza poglądy ówczesnych kompozytorów na estetyczne znaczenie poszczególnych gam muzycznych. Przywołanie ich opinii może naświetlić rozumienie kulminacji, bowiem trzeba zaznaczyć, że w całej wielkiej formie muzycznej (symfonia), tylko tu pojawia się materiał gamowy. Tonacja A-dur dla Schubarta oznaczała niewinną miłość, zadowolenie z życia i wesołość; według Handa najgłębszą intymność i poświęcenie; dla Berlioza była wyrazem błyskotliwości, wytworności i wesołości; a dla Ertela łączyła się z kategoriami lata, nadzmysłowości i wielkiej wesołości[590]. Wydaje się, że te inspiracje pozostają zgodne z interpretowanym fragmentem. Dodatkowo, że w zacytowanym przez Góreckiego tekście pojawia się słowo „wesoło". Trzeba jednak zapytać, dlaczego można mówić o wesołości w kontekście pieśni żałosnych. Czy nie jest to kolejny wyraz barbarzyństwa, o jakim mówił Adorno? Zdaje się, że odpowiedź na to pytanie znajduje się właśnie w teologii. To ona pozawala przełamać zło, nawet największe, jakim jest śmierć. Pisał Ratzinger:

śmierć pozostaje sama w sobie przerażającą nas negacją całego człowieka, ale w cudownym odwróceniu teraz ta negacja staje się warunkiem wstępnym nowej pozytywności: ze zniszczenia rodzi się coś nowego. W ten sposób chrześcijaństwo nie zaprzecza po prostu, jak idealizm, straszliwości i trwodze śmierci. Co więcej, one istnieją nadal, ale jako takie stają się narzędziem łaski i zbawienia w niewyobrażalnym z ziemskiej perspektywy odwróceniu, opierającym się jedynie na Bogu[591].

Nowa pozytywność to wyraz teologicznej prawdy w Zmartwychwstanie Chrystusa, bez niego nie sposób spojrzeć z nadzieją na zło. Zdaniem kardynała, wiara chrześcijańska pozwala spojrzeć na ludzkie życie w głębszym wymiarze jak tylko biologiczny. Doszukuje się ona w człowieku duszy, ale także dostrzega potrzebę cierpienia, które wydoskonala człowieka[592]. Zarówno myśl kardynała jak i muzyka Góreckiego ponownie znajdują się na estetycznych

[589] H.M. Górecki, *III Symfonia „Pieśni żałosnych"*, Kraków 1985, s. 65-67.

[590] Zob. R.D. Golianek, *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Poznań 1998, s. 121.

[591] J. Ratzinger, *Opera Omnia, Zmartwychwstanie i życie wieczne*, t.X, dz. cyt., s. 285-286.

[592] Tamże, s. 112.

antypodach muzycznej awangardy XX w. Wracając do cytatu kardynała, III Symfonia od pierwszej nuty, będącej początkiem cytatu muzycznego, odwołuje się do Boga.

W sposób osobliwy takim odwołaniem jest również koniec dzieła. Kulminacja muzyczna trzeciej części nie jest finałem. Pojawia się po niej także kulminacja teologiczna. W oparciu o materiał muzyczny z pierwszego i trzeciego fragmentu, Górecki ponownie przytacza pytanie matki (obecne już u początku interpretowanej części):

wy niedobrzy ludzie, dla Boga świętego, cemuście zabili synocka mojego?[593]

Dialog w pierwszej części odnosił się do Chrystusa, w drugiej do Maryi i mamy dziewczyny z gestapowskiej katowni, a w trzeciej odnosi się do słuchaczy (w „Lamencie Świętokrzyskim" Maryja zwracała się nie tylko do Boga i świętych, ale także do słuchaczy utworu). Kompozytor ustami matki opłakującej śmierć syna, co łączy się nie tylko z powstańcem śląskim, ale jest rezonansem teologicznego toposu – „Stabat Mater dolorosa", ponawia pytanie i stawia je na koniec dzieła. Dopiero po dwukrotnym pytaniu:

cemuście zabili synocka mojego

i uporczywej melodii trwającej jeszcze kilka taktów powraca finałowy materiał z kulminacji muzycznej. Ponowione charakterystyczne zejście z dźwięku cis^3 do cis przez składniki akordu A-dur wraz z konsonującymi współbrzmieniami stanowi estetyczny wyraz „nowej pozytywności" i „pocieszonego smutku". Znamienne, że druga część kończyła się śpiewem na tonie des^2, a omawiana kulminacja zawiera się w cis^2. Zważywszy na język muzyczny kompozytora, enharmonia stanowi istotny element języka muzycznego. Koniec partii wokalnej w części pierwszej, przypadający na dźwięk e^2; przez najwyższy w drugiej części as^{2,} finalizuje część na des^2, czyli w zapisie muzycznym na tonie obniżonym przez bemol; by przez kulminacyjne cis^2 – podwyższone przez krzyżyk, zakończyć symfonię na dźwięku e. Skoro to symfonia pieśni, to materiał wokalny nie pozostaje bez znaczenia dla wyrazowości dzieła. W systemie funkcyjnym dźwięk e jest podstawą akordu dominantowego dla dźwięku tonicznego a. Cis/des to z kolei tercja w akordzie A-dur, która decyduje o jego durowym trybie (samą gamę zaś zapisuje się za pomocą trzech krzyżyków). Golgota to istotna dominanta przesłania utworu. Jednakże jej odniesieniem jest zasadniczy dźwięk, który harmonizuje i wieńczy całość zwycięstwem:

[593] H.M. Górecki, *III Symfonia „Pieśni żałosnych"*, dz. cyt., s. 76-78.

cierpiący zostaje dopiero wtedy naprawdę pocieszony, dopiero wtedy osychają wszystkie jego łzy, gdy jemu samemu i wszystkim bezsilnym tego świata nie może już grozić mordercza przemoc. Wtedy dopiero pocieszenie jest spełnione, gdy także niezrozumiałe cierpienia z przeszłości zostaną opromienione światłem Boga i z mocy Jego dobroci zostaną doprowadzone do jednającego sensu[594]

Partia sopranu pierwszej i trzeciej części oscyluje wokół dźwięku e – górnej dominanty dla a. Natomiast partia wokalna drugiej części rozpoczyna się od d – dolnej dominanty i kończy na des, oddalonym od a o tercję wielką. Dramat szczytu Golgoty i dramat dolnych pomieszczeń katowni może być pocieszony przez wiarę. Sztuka to nie barbarzyństwo. Wielka sztuka sakralna ma rangę teologiczną, czego wyrazem jest „III Symfonia" Góreckiego.

III Symfonia „Pieśni żałosnych" w teologicznej interpretacji łączy się z dogmatem odkupienia. Kompozycja opowiada najpierw o śmierci Chrystusa, by w tym duchu kontemplować, zgodnie z zamiarem twórcy, dalsze intuicje. Z kolei II Symfonia „Kopernikowska" teologicznie łączyła się z dogmatem o stworzeniu. Teologiczna warstwa następujących po sobie symfonii zdumiewająco koreluje z myślą Ratzingera i świadczy o znakomitej intuicji Góreckiego:

świat stworzony i zamierzony pod znakiem ryzyka wolności i miłości nie może być czystą matematyką. Jest on jako pole miłości przestrzenią otwartą dla wolności i dopuszcza ryzyko zła. Ryzykuje tajemnicę ciemności, mając na względzie większe światło, którym jest wolność i miłość[595].

[594] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu*. t.VI/1, dz. cyt., s.187-189.

[595] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*., dz. cyt., s. 136.

II.3. Homo – Beatus vir, na baryton solo, chór mieszany i orkiestrę op. 36*

Ostatnim z omawianych w pracy monumentalnych utworów Henryka Mikołaja Góreckiego, będzie utwór pt.: „Beatus vir", kompozycja zlecona w trudnym powojennym momencie polskiego narodu. Dodatkowo zmagania kompozytora z aparatem komunistycznej represji, wyznaczają czas zgody na napisanie kontrowersyjnego wówczas dzieła. Prośbę o utwór, upamiętniający 900. rocznicę męczeńskiej śmierci św. Stanisława, wystosował ówczesny krakowski biskup - Kardynał Wojtyła. Kompozytor rozpoczął pisanie dzieła po wyborze kard Wojtyły na Stolicę Piotrową oraz po swojej rezygnacji z pełnienia funkcji rektora w Wyższej Państwowej Szkole Muzycznej w Katowicach. Komuniści maksymalnie uprzykrzali życie Góreckiemu. Za niewybaczalny błąd chęci współpracy z wysokim przedstawiciele Kościoła Katolickiego kompozytor zapłacił cenę stanowiska, embarga na wykonie utworów i medialno-artystyczne wykluczenie. Utwór oparty na fragmentach pięciu Psalmów orientuje temat człowieczeństwa wokół Boga. Kompozytor dopatrywał się rozwiązania ludzkich dramatów, poprzez silne powiązanie człowieka z tajemnicą Boga. W ten sposób oddał również istotny rys św. Stanisława. Teologiczne intuicje Josepha kard. Ratzingera, pozwalają prześledzić doktrynalne wątki humanizmu chrześcijańskiego, skontrastowanego do marksistowskiego humanizmu materialistycznego. Zarówno H.M. Górecki, jak i J. Ratzinger stoją na tym samym gruncie interpretacyjnym tajemnicę człowieka. Jedyną właściwą optyką jest horyzont wiary i Boga.

W 1979 roku wydostała się do opinii publicznej wiadomość o przyjęciu przez Henryka Mikołaja Góreckiego zamówienia na utwór z okazji dziewięćsetnej rocznicy męczeńskiej śmierci św. Stanisława. O utwór poprosił ówczesny arcybiskup Krakowa – Karol kard. Wojtyła[596]. Mieczysław Tomaszewski, kiedy mówił o integralnej interpretacji dzieła muzycznego, wspominał o wadze momentu biograficznego kompozytora. W przypadku „Beatus vir", ta sugestia wydaje się szczególnie istotna. Maria Wilczek Krupa, korzystając z archiwum rodzinnego Góreckich, zacytowała list jaki otrzymał kompozytor:

> *Szanowny Panie Rektorze,*
>
> *w związku z obchodami Jubileuszu 900-lecia śmierci św. Stanisława środowisko krakowskie pragnęłoby, ażeby ten Jubileusz został również uczczony Oratorium ku czci św. Stanisława. Oratorium to ma na cel konkretny: Jubileusz, ale chcielibyśmy, żeby to był trwały wkład w kulturę narodową czasów*

* Tabela analityczna zamieszczona jest w aneksie s. 344.

[596] Zob. A. Thomas, dz. cyt., s, 127.

współczesnych, zwłaszcza że postać św. Stanisława jest związana na trwałe z historią 1000-letnią Narodu Polskiego.

Przekładając to Panu Rektorowi, byłbym bardzo wdzięczny za podjęcie trudu nad wykonaniem powyższego zadania. Oddawca listu będzie mógł przedstawić dodatkowe szczegóły.

Proszę przyjąć wyrazy szacunku i najlepsze życzenia na Nowy Rok.

ks. Karol Kardynał Wojtyła[597]

Górecki miał bardzo ucieszyć się tą wiadomością i bądź co bądź trudnym zadaniem. Jego euforii nie podzielała jednak komunistyczna władza. Zwłaszcza, że wówczas kompozytor pełnił funkcję rektora katowickiej Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej. Kontekst społeczny odnosi do materialistycznej teorii marksistowskiej. Górecki nie chciał się zapisać do Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, nie zgadzał się na usunięcie z uczelni praktykującego katolika – Juliana Gembalskiego. A teraz podjął współpracę z wysokim hierarchą Kościoła Katolickiego. Pojawiły się zatem nie tylko notoryczne wezwania do Komitetu Wojewódzkiego czy natarczywe wizyty jego przedstawicieli w rektoracie. Podjęto decyzje o nałożeniu całościowego embarga na twórczość Góreckiego, nie wolno było wykonywać jego dzieł. Kiedy okazało się, że nie zrezygnował ze swojego zamiaru, zakazano wszelkich wywiadów i prezentowania artysty. Walka ideologiczna o wpływy w społeczeństwie nie dopuszczała rozgłaszania takich skandali. Górecki został społecznie wykluczony. Wybite późnym wieczorem okno przeważyło szalę, kompozytor 19 kwietnia definitywnie zrezygnował z drugiej kadencji rektora. To musiała być dla niego pamiętna data, skoro pokwitowanie nadania litu poleconego nosił stale w portfelu. Warto zauważyć, że po latach dnia 19 kwietnia ogłoszono wynik konklawe z 2005 roku, podczas którego Josephf kard. Ratzinger został wybrany na Stolicę Piotrową – można powiedzieć, że rzeczywiście utwór „Beatus vir" ma silnie papieską predylekcję. Decyzja zaskoczyła komunistyczne władze do tego stopnia, że próbował odwieźć od niej kompozytora, ówczesny minister kultury (jeśli jeszcze o takiej mogła być mowa) – wystarczyło odrzucić pisanie „Beatus vir". Rektorski czas doszedł końca, a tymczasem konklawe w 16 października 1978 roku obrało kardynała Wojtyłę następcą św. Piotra. 2 kwietnia 1979[598]. Górecki rozpoczął komponowanie utworu[599]. Jego prawykonanie odbyło się podczas pierwszej papieskiej pielgrzymki do Polski, 9 czerwca 1979 roku, w bazylice Ojców Franciszkanów w Krakowie. Dyrygował sam

[597] M. Wilczek-Krupa, dz. cyt., s 222-223.

[598] Dzienna data śmierci papieża.

[599] Zob. H. M. Górecki, *Beatus vir*, dz. cyt., s. 74.

kompozytor, który po zakończeniu koncertu (z niekrytym wzruszeniem i ze łzami) mógł zamienić kilka słów z papieżem[600]. Powstanie utworu wiązało się z nieugiętą postawą Góreckiego. Należy podkreślić jego przywiązanie do instytucji Kościoła, które było silniejsze od powiązania z instytucjami kultury i nauki. Pomimo nałożonego embarga, nie ugiął się żądaniom komunistycznych władz – przyjął prośbę i napisał utwór dla kardynała Wojtyły, który został papieżem.

Zanim o wyborze tekstów i ujęciu tematu przez Góreckiego, należy wskazać postać św. Stanisława i spór z królem Bolesławem Śmiałym. Ważne światło na temat rzuca ówczesny konflikt o zasięgu cywilizacyjnym – świecka inwestytura. Polska kontrowersja to dramatyczny rezonans sporu europejskiego. Trwające w okresie od 890 do 960/70 roku saeculum obscurum to czas, kiedy papiestwo zostało zdominowane przez aspiracje polityczne. Moralny upadek połączony był z jednoczesnym rozkładem władzy politycznej na Zachodzie. Dopiero koronacja Ottona w 962 roku zakończyła ciemne wieki papiestwa. Tylko cztery lata po dramatycznym rozchwianiu europejskiego porządku społecznego Polska przyjmie chrzest. Pomocą w restytucji papiestwa okazała się działalność cesarza Henryka III, wychowanka klasztoru w Cluny, który poprzez Synod w Sutri (1046 rok) usunął trzech papieży. Wsparcie św. Piotra Damianiego oraz powstających klasztorów (kartuzi 1084, cystersi 1098, bernardyni 1153) pomagało w stabilizowaniu sytuacji. Grzegorz VII i reforma gregoriańska pozwoliła w 1075 roku (cztery lata przed zabójstwem św. Stanisława) na kategoryczny zakaz świeckiej inwestytury, symonii i małżeństwa księży. Reforma miała służyć wolności kościoła od spraw świeckich i państwowych. Biskup lub opat wybierany jest na drodze decyzji władz kościelnych. Natomiast poprzez przysięgę wierności władzy świeckiej, wspomniani wyżsi duchowni otrzymywali świecką własność Kościoła. Należy podkreślić, że spór o inwestyturę (następstwo rozdzielenia władzy politycznej i duchownej), jak i jego rozwiązanie, jest szczególnym osiągnięciem cywilizacji łacińskiej. Jednakże nie obyło się bez problemów. Analogiczną do polskiej sytuacji był spór Grzegorza VII z Henrykiem IV, który nie aprobował decyzji biskupa Rzymu. W efekcie został obłożony przez papieża ekskomuniką, co wiązało się ze zwolnieniem poddanych z wierności władcy (w praktyce była to detronizacja). W 1077 roku cesarz w worze pokutnym, u bram Canossy, prosił o cofnięcie kary[601].

[600] Zob. M. Wilczek-Krupa, dz. cyt., s. 224. 228-231.

[601] A. Läpple, *Mała historia Kościoła*, Poznań 2007, s. 80-82.

A zatem od Soboru w Nicei (325 r.) uważano, że wybór biskupa należy do biskupów prowincji, a zatwierdzenie do metropolity. W 429 roku dekret papieża Celestyna I zakazywał głosu ludu, ponieważ ten ma nie przewodzić, ale się uczyć. W 600 roku Grzegorz Wielki zwracał uwagę na motyw wyboru kandydata, który winien wynikać z rozsądku, a nie sympatii. Synod w Paryżu (614-615) głosił wcześniejszą zasadę wyboru, uwzględniając także kler i lud miasta (w wypadku św. Stanisława – Krakowa). Karol Wielki otrzymał od papieża Hadriana I możliwość zatwierdzania i inwestytury biskupów. Sobór w Konstantynopolu (869 r.), za czasów papieża Hadriana II, głosił, że wybór biskupa zależy wyłącznie do stanu duchownego. W sukurs za tym pojawiło się orzeczenie soboru Nicejskiego II (787 r.), które czyniło nieważnym wybór z nadania świeckiego. W 1049 roku, na synodzie w Reims, zakazano obejmowania urzędu biskupiego bez zgody kleru i ludu. Synody Rzymskie z 1059 i 1063 (przy ostatnim papieżem był już Aleksander II - wybierający św. Stanisława) także zakazały świeckiej inwestytury. Wspomniana reforma gregoriańska, za sprawą kolejnego synodu rzymskiego (1075) zawierała klauzurę ekskomuniki dla władcy za samodzielne mianowanie biskupa[602].

Co ciekawe, reforma Grzegorza VII była wspólną troską zarówno króla Bolesława Śmiałego jak i biskupa Stanisława. Ten ostatni pochodził ze Szczepanowa. Naukę pobierał w szkole katedralnej w Gnieźnie oraz wyjeżdżał w celach edukacyjnych do Francji i Belgii. Po powrocie do Polski przyjął święcenia kapłańskie z rąk bpa krakowskiego Lamberta. Przy okazji koronacji króla Bolesława II Szczodrego, władca żądał przywrócenia metropolii w Gnieźnie, ponadto permanentnie troszczył się o zacieśnienie relacji z Rzymem[603]. To zwłaszcza dzięki poparciu papieża oraz ludu kanonik krakowski Stanisław, został tamtejszym biskupem w 1072 roku. Król Bolesław Śmiały (Szczodry) koronowany w 1076 roku umacniał suwerenność Polski. Znano go z dumy, odwagi, ale także porywczości i skrajnego poddawania się emocjom[604]. O postaci św. Stanisława napisano słynne żywoty. „Żywot mniejszy" autorstwa Wincentego z Kielc (XIII w.) oraz „Żywot większy" powstały w oparciu o podania Wincentego Kadłubka († 1223) i legendy z XIII w. Poza tym cenną kronikę podaje Jan Długosz (XV w.), który opierał się w pracy historycznej na tezach Wincentego Kadłubka[605]. Z kolei sam zatarg z królem poza Kadłubkiem opisał również Gall Anonim (1112

[602] Zob. S. Bełch, *Święty Stanisław. Biskup-męczennik. Patron Polaków*, Londyn 1977, s. 285-290.

[603] Red. J. Pisiewicz, *Ekumeniczna Encyklopedia Świętych i wielkich postaci chrześcijaństwa*, Kielce 2011 s.96.

[604] A. Niewęgłowski, *Leksykon Świętych*, Warszawa 1998, s.70-71.

[605] Zob. A. Niewęgłowski, dz. cyt., s. 76.

r.) [606]. Wystarczy wspomnieć o dwóch głównych hipotezach. Najistotniejsza dla sprawy jest rzucona ekskomunika, która mogła zostać odebrana przez króla za osłabienie pozycji monarchy[607]. Stanisław Bełch, autor obszernej i wyczerpującej historyczne źródła monografii św. Stanisława, podaje cechy Męczennika, analizując motyw wydania tak surowej kary kościelnej. Zdaniem autora, Długosz wyraźnie zaznaczył, że biskup najpierw nałożył na króla ekskomunikę, a następnie anatemę. Czy był to wyraz własnych ambicji? Pisał Bełch:

> *z usposobienia był Stanisław człowiekiem wstydliwym „mente pudibus"; takim go zapamiętano. Pismo św. określa ową pudycycję jako cechę mądrości, idącą w parze ze spokojem, skromnością i ustępliwością; jest pełna miłosierdzia i owoców dobrych, nie jest stronnicza ani obłudna. Jest raczej nieśmiała, niż atakująca. Apostoł domagał się od pasterza dusz, aby był wstydliwy „pudicus", dekrety Kościoła zaś odnoszą cechę wstydliwości do nieśmiałości, ale i do odważnego milczenia lub mocnego nauczania. Bywali biskupi wyklinający w gniewie i we własnym interesie, ale takich nie uważano za świętych; przeciwnie, byli ganieni i karani*[608].

Kara ekskomuniki była ostatecznym krokiem w reakcji władzy duchowej na okrucieństwo władców świeckich. Oznacza to zatem, że biskup wstawił się raczej za niemoralnie męczonym przez króla ludem[609]. Gdyby hierarcha realizował własne intrygi nie miałby za sobą tak wielkiego poparcia ludu, tymczasem to król musiał zrzec się tronu i zbiec z kraju. Zmarł na pokucie w Osjaku w Karyntii (dzisiejsza Austria)[610]. Widocznie Bolesław Śmiały nie przyjmował do wiadomości, że będzie stał przed Bramą Floriańską w Krakowie, tak jak dwa lata wcześniej Henryk IV korzył się przed bramami Canossy.

Po wtóre, próba uznania postawy biskupa za bunt wobec króla, ze względu na polityczne następstwa rzuconej klątwy, zdaje się nie oddawać sprawiedliwości sprawie. Czym innym jest bowiem zdrada i bunt, a czym innym uznanie krytyki za zdradę (podobnie jak Henryk IV uznał za zdrajcę papieża Grzegorza VII, który przeciwstawiał się symonii i świeckiej inwestyturze). Lud nie otoczyłby kultem świętości zdrajcy narodu, jakim miałby być św. Stanisław. Przeciwnie zaraz po śmierci ludność Polski dopatrywała się w nim protektora już nie tylko przed władcą ziemskim, ale także przed Bogiem. Z osobą męczennika związano

[606] Zob. Tamże, s. 68-69.

[607] Zob. red. J. Pisiewicz, dz. cyt., s. 96.

[608] S. Bełch, dz. cyt., s. 577.

[609] Zob. Tamże, s. 578-580.

[610] Zob. A. Niewęgłowski, dz. cyt., s. 76.

również silną rolę narodowotwórczą. Wymownym faktem było dedykowanie mu, po siedmiuset latach, pierwszej konstytucji Polski z 3 maja 1791 roku[611].

Należy teraz przejść do współczesności. Jak wspomniano w poprzednim rozdziale, po II wojnie światowej na terenach podległych Związkowi Radzieckiemu wprowadzono socrealistyczne zasady dotyczące sztuki. Awangarda miała stać się silnym orężem w indoktrynowaniu ideologicznym społeczeństwa. Założenia Adorno i Horkheimera, leżące u podstaw dewastacji sztuki, celem odżegnania się od podwalin zachodniej kultury i notoryczny kontestowaniem obecnego status quo, były znakomitym środkiem ideologicznym. A zwłaszcza, że dla narodu polskiego pozostawała instytucja, stanowiąca wciąż silny fundament kulturo- i narodowotwórczy – Kościół Katolicki. Obok dewaluacji sztuki i z jej pomocą, władza komunistyczna chciała zdominować Kościół. Droga była wyznaczona przez filozofię szkoły frankfurckiej – lewicowy marsz przez instytucje. A dokładniej ideą Gramsciego mówiącą, że należy przejąć dotychczasowe instytucje w taki sposób, by nie utraciły one jednocześnie swojego społecznego zaufania[612]. Jak widać nihilistyczna i materialistyczna filozofia zachodu nie została tak silnie potępiona jak kapitalizm; przeciwnie, idee światopoglądowe ze sobą współgrały, a tym co stanowiło kontrapunkt był system społeczno-ekonomiczny. Awangardowa sztuka była sprawdzonym sposobem erozji konserwatywnego społeczeństwa. W państwowych instytucjach kultury, sztuki i nauki musiały pojawiać się ideowo poprawne postaci, zwłaszcza na stanowiskach kierowniczych – rektor PWSM w Katowicach, Henryk Mikołaj Górecki nie był odpowiednią osobą, a przez chęć współpracy z Kościołem dodatkowo naraził się komunistycznym władzom. Podobnie w Kościele, należało „podstawić" swoich ludzi w miejsce osób dotychczas piastujących ważne stanowiska. Innymi słowy, w drugiej połowie XX w. powrócił w Polsce problem świeckiej inwestytury. Symbolem katolickiego oporu tego czasu był Prymas Tysiąclecia, Stefan kardynał Wyszyński.

W roku 1951 komunistyczny rząd usunął z funkcji kościelnych dotychczasowych administratorów apostolskich, na Ziemiach Odzyskanych. W zamian ich zmusił kanoników do wyboru własnych wikariuszy kapitulnych. Po rozmowie z prezydentem Bierutem i wydanej zgodzie (3 lutego 1951) kardynał Wyszyński udał się na wizytę ad Apostolicam Sedem, z papieżem Piusem XII. 9 kwietnia odbyło się godzinne spotkanie, w którym papież przyjął

[611] Zob. Tamże, s. 68-71.

[612] D. Rozwadowski, dz. cyt., s. 138.

do wiadomości trudną sytuację w Polsce, okazując Wyszyńskiemu zaufanie i moralne wsparcie. Poza tym zgodził się na mianowanie biskupów polskich dla administrowania wspomnianych terytoriów (był to ważny gest papieża). Władze komunistyczne odrzuciły takie rozwiązanie, stanowczo zamykając dialog z kardynałem, oskarżając go o działania na szkodę Państwa i brak patriotyzmu. Wobec takiego komunistycznego dictum, Wyszyński stał się jeszcze mniej ustępliwy. Ponadto oznajmił, że otrzymał od papieża możliwość powołania na Ziemiach Zachodnich wikariuszy generalnych z uprawnieniami ordynariuszów rezydencjalnych. Innymi słowy, Watykan pozwolił Wyszyńskiemu na obsadę stanowisk biskupich, które od czasów zwalczenia świeckiej inwestytury przysługiwały jedynie Biskupowi Rzymu i Stolicy Świętej. Nie powinien dziwić fakt, nazywania przez Wyszyńskiego Papieża Piusa XII, przyjacielem polskiego narodu. 30 listopada 1952 roku nadeszła wiadomość z Watykanu, mówiąca o kreacji kardynalskiej Wyszyńskiego, która nastąpiła 12 stycznia 1953 roku. Komuniści nie pozwolili na wyjazd do Rzymu, a w Polsce zdynamizowali ataki na instytucję Kościoła. Internowano arcybiskupa Baziaka z Krakowa, przeprowadzono „proces kurii krakowskiej" i w końcu wcielono dokument poświadczający komunistyczną inwestyturę – „Dekret o obsadzaniu stanowisk kościelnych z dnia 9 lutego 1953 roku"[613]:

> *Art. 1. Duchowne stanowiska kościelne mogą zajmować tylko obywatele polscy.*
>
> *Art. 2. Tworzenie, przekształcanie i znoszenie duchownych stanowisk kościelnych oraz zmiana zakresu działania wymaga uprzedniej zgody właściwych organów państwowych.*
>
> *Art.3. Objęcie duchownego stanowiska kościelnego wymaga uprzedniej zgody właściwych organów państwowych*[614].

Dokument był sygnałem dla „księży patriotów" do wystosowania żądań od kurii o nominacje biskupie. Podobnie jak w średniowieczu ustalenia papieża Grzegorza VII, nakładały karę ekskomuniki na władców świeckich, tak kard. Wyszyński nałożył ekskomunikę na wszystkich czynnie występujących przeciwko Kościołowi „księży patriotów". Obłożenie taką karą komunistyczne władze byłoby nonsensem, natomiast wobec duchownych było znakomitym posunięciem. W obydwu przypadkach posłużono się najsurowszą karą kościelną, choć raz wymierzoną w świeckich, a raz w duchownych. Efekt był ten sam, co w średniowieczu – władza świecka nie może ingerować w naukę, sztukę i wiarę. W obydwu przypadkach

[613] Zob. M. Balon, *Kard. Stefan Wyszyński. Prymas Tysiąclecia*, Kraków 2011, s. 29-32.

[614] *Dekret z dnia 9 lutego 1953 r. o obsadzaniu stanowisk kościelnych*, Dz. U. 1953 nr 10 poz. 32, ISAP – *Internetowy System Aktów Prawnych*, http://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU19530100032&type=2, (13.07.2020).

ujawniła się historyczna paralela. Po rzymskich ustaleniach z 1075 roku, krakowski biskup Stanisław odwołał się do moralnego porządku, narzucając na króla ekskomunikę – w efekcie tracąc życie. Dziewięćset lat później, trzy miesiące po narzuconej na duchownych klątwie, kardynał wypowiada władzy komunistycznej, wynikające z porządku moralnego słynne „non possumus". Związek ze św. Stanisławem był wyraźnie nawiązany przez zwołanie do Krakowa plenarnego posiedzenia episkopatu Polski. Ideą przewodnią była 700. rocznica kanonizacji biskupa Męczennika[615]. W „Liście Prymasa Polski do Prezydenta Rady Ministrów Bolesława Bieruta z 22 maja 1953 roku" napisał:

> *a gdyby zdarzyć się miało, że czynniki zewnętrzne będą nam uniemożliwiały powoływanie na stanowiska duchowne ludzi właściwych i kompetentnych, jesteśmy zdecydowani nie obsadzać ich raczej wcale, niż oddawać religijne rządy dusz w ręce niegodne. Kto by zaś odważył się przyjąć jakiekolwiek stanowisko kościelne skądinąd, wiedzieć powinien, że popada tym samym w ciężką karę kościelnej klątwy. Podobnie, gdyby postawiono nas wobec alternatywy: albo poddanie jurysdykcji kościelnej jako narzędzia władzy świeckiej, albo osobista ofiara – wahać się nie będziemy. Pójdziemy za głosem apostolskiego naszego powołania i kapłańskiego sumienia, idąc z wewnętrznym spokojem i świadomością, że do prześladowania nie daliśmy najmniejszego powodu, że cierpienie staje się naszym udziałem nie za co innego, lecz tylko za sprawę Chrystusa i Chrystusowego Kościoła. Rzeczy Bożych na ołtarzach cesarza składać nam nie wolno. Non possumus!*[616]

W taki oto sposób postać św. Stanisława stała się pomocą do współczesnej walki o wolność moralną Narodu. Ideowo identycznie zachowywał się Górecki, może nie w tak szerokim zakresie, ale gdy do podobnych problemów dochodziło w jego uczelni, odpowiedź była zgoła identyczna. W związku z akcją Służby Bezpieczeństwa pod kryptonimem „Organista", nie zwolnił niepoprawnie politycznego, praktykującego katolika Juliana Gembalskiego. Ta sytuacja trwająca od roku 1976, do ostatniej próby zwolnienia w 1977,[617] tylko pogarszała pozycję Góreckiego w oczach komunistów. Kończąc nawiązanie do kard. Wyszyńskiego, warto wspomnieć o jego inicjatywie napisania listu z 1965 roku, jakim było orędzie biskupów polskich do biskupów niemieckich: „Przebaczamy i prosimy o przebaczenie"[618]. Odpowiedź episkopatu Niemiec nie była zbyt ochocza. W odpowiedzi pojawił się list z inicjatywy „Bernsberger Kreis". Akcji, która postulowała m.in. uznanie granicy na Odrze i Nysie (co mogło ułatwić kłopotliwą administrację kościelną nowych

[615] Zob. M. Balon, dz. cyt, s. 33.

[616] Tamże.

[617] Zob. M. Wilczek-Krupa, dz. cyt., s. 191-192. 195.

[618] Zob. red., B. Kaczorowski, B. Działoszyński, M. Zwoliński, *Historia świata. P-Ż*, Warszawa 2008, s. 848.

terenów w komunistycznej Polsce). List świeckich sygnatariuszy, budzący spore negatywne emocje w Niemczech, podpisał bez wahania profesor Joseph Ratzinger[619]. Zwracając uwagę na „Beatus vir", dostrzegamy w jak trudnym czasie dla polskiego państwa i samego kompozytora został zaproponowany nie mniej trudny temat – męczeńskiej śmierci św. Stanisława.

Teologiczna refleksja J. Ratzingera stanowi pomoc dla zrozumienia teologicznej warstwy opisanych przed chwilą wydarzeń historycznych oraz tytułowych słów omawianej kompozycji – „Beatus vir". Znamienna była uwaga kardynała mówiąca, iż marksistowska doktryna zbawienia zostawiła po sobie:

> *żałosne dziedzictwo opustoszałej ziemi i spustoszonych dusz*[620].

Doktrynie ideologii marksistowskiej chodziło o pokój, sprawiedliwość dla wszystkich, a rezygnacja z etyki zaprowadziła jedynie terror[621]. Teolog dopatrywał się współczesnego porządku myślenia w intuicji filozofa Giambattisty Vico. Uważał on, że stosunek prawdy do rzeczywistości wygląda inaczej niż w średniowiecznym adagium scholastyki:

> *verum est ens – „byt jest prawdą" – przeciwstawił formułę verum quia factum (prawdziwe ponieważ faktyczne). To znaczy, że naprawdę poznawalne jest dla nas tylko to, co sami faktycznie dokonaliśmy*[622].

Prawdą jest to, co zdziałane przez człowieka, nie prawda bytu. Prawdą jest tylko to, co zmienne, sama możliwość przemiany świata. Zdaniem Ratzingera, ten typ myślenia został zaanektowany w marksizmie. W nim bowiem przyszłość i możliwość działania człowieka „faciendum" stanowi sens bycia człowiekiem. Natomiast nadzieja lepszej przyszłości, spowodowanej określonym działaniem człowieka, przedstawiona jest nie za pomocą wiedzy, ale wiary. Wiary różnej od tej chrześcijańskiej, która prezentuje tezę, że otrzymanie poprzedza działanie. To wcale nie umniejsza ludzkiej pracy[623].

Novum wiary chrześcijańskiej jest nie tylko przenikanie świata duchowością, ale przekonanie, że przedmiot wiary stanowi nie „coś", ale „Ktoś". Chrześcijański symbol wiary nazywając Boga jednocześnie „Ojcem" i „Wszechmogącym" oddaje sens ludzki

---

[619] Zob. G. Nowak, *Związki Benedykta XVI z Polską*, Ekai, https://ekai.pl/zwiazki-benedykta-xvi-z-polska/, (13.07.2020).

[620] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*, dz. cyt., s. 34.

[621] Zob. Tamże, s. 35.

[622] Tamże, s. 63.

[623] Zob. Tamże, s. 63. 67. 73-74.

(„Beatus vir") i kosmiczny (II Symfonia „Kopernikowska). Chrześcijański obraz Boga rozpięty jest zatem:

między absolutną potęgą i absolutną miłością, absolutnym oddaleniem i absolutną bliskością, między bytem absolutnym i bezpośrednim odniesieniem do tego, co najbardziej w człowieku ludzkie, przenikanie się maximum i minimum[624].

Dopełnieniem jest wybór Logosu, który oznacza osobową myśl stwórczą. To ma prowadzić w konsekwencji do prymatu jednostki przed wielością:

Bóg nie szuka masy, szuka każdego pojedynczego człowieka, w jego niepowtarzalnej osobowości[625].

W ten sposób człowieka nie można sprowadzać do niczego, co nieosobowe, bowiem jest on zawsze w relacji do Nieskończonego. To ma również stanowić fundamentalny wymiar wolności, rozumianej jako przekraczanie świata materii:

jest wyborem prymatu wolności przeciwko prymatowi praw kosmiczno-przyrodniczej konieczności[626].

Dialogiczna struktura wyznacza zatem Boga i człowieka, a w chrześcijaństwie relację z Bogiem uzależnia od relacji z człowiekiem. Ratzinger uważał, że dialogu nie ma tam, gdzie ludzie mówią tylko o czymś, a nie widzą siebie, nie udzielają siebie drugim[627]. Wchodzenie w relacje z człowiekiem wynika z wiary w Boga, który jest relacją. Zdaniem teologa osoba nie może istnieć bez relacji, co obecne jest już w samym greckim pojęciu „prosopon". Cząstka „pros" oznacza w języku greckim „do, na", a w łacinie „per" – „przez, do". Innymi słowy relacja jest konstytutywną cechą osoby[628].

Szczytem owego „od" i „dla" jest postać Jezusa Chrystusa. Tytuły określające Mesjasza: „Słowo" oznacza być pomiędzy osobami, jest wypowiedziane przez kogoś do kogoś; „Syn" oddaje relację Chrystusa do Ojca. Ta relacyjność zachodzi w samym Sercu Chrystusa. Zdaniem kardynała, pogodzone napięcie między historycznością wiary, a jej ahistorycznością znajdujemy w postaci Chrystusa. Historyczny Jezus z Nazaretu przez swoje czyny i słowa objawił, że jest Pomazańcem – Chrystusem przez wiarę. Jego Osoba ma być wyjściem „od" Ojca do „wy" ludzi. Wiara chrześcijańska polega zatem na otwarciu się w miłości[629].

---

[624] Tamże, s. 127.

[625] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu*. t.VI/2, dz. cyt., s. 1064.

[626] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*, dz. cyt., s.134.

[627] Zob. Tamże, s. 78-79. 88-90.

[628] Zob. Tamże, s. 150.

[629] Zob. Tamże, s. 170-172.

Rozważania nad personalistycznym wymiarem chrześcijaństwa Ratzinger opiera na dogmacie inkarnacyjnym. Wcielenie Chrystusa pozwala na połączenie antropologii z teologią, pisał:

> *rozwinięty dogmat chrystologiczny wyznaje Jezusa, który jest bezspornie Chrystusem, co domaga się, by był Synem; to, że jest Synem, zawiera w sobie, iż jest Bogiem; tylko w tym rozumieniu jest to wypowiedź zrozumiała, odpowiadająca Logosowi, podczas gdy nie przyjmując tej konsekwencji, cofamy się do mitu. Niemniej jednak stanowczo wyznaje się, że Jezus, tak radykalnie oddany służeniu, jest najbardziej ludzkim spośród ludzi, jest prawdziwym człowiekiem. Tutaj schodzą się w jedno teologia i antropologia i na tym odtąd polega to, co najbardziej wzrusza w chrześcijańskiej wierze*[630].

Pierwsze zdanie stanowi wspaniałą drogę teologicznego dowodzenia, dlaczego dogmat chrystologiczny nie jest mitem (jak chciał Adorno z Horkheimerem[631]). Najlepiej napięcie między teologią a mitologią ukazuje tytuł „Syn". Starożytne cywilizacje, jak egipska czy babilońska, uważały władców ziemskich za „synów bożych". Mieli stawać się nimi przez koronację. Przyjęcie tej retoryki przez Cesarza Augusta w Rzymie (mającym własną mitologię), choć początkowo ostrożne, doprowadziło do boskiego kultu cesarza. Słowem, mitologia broniła jego boskości. Apolityczna wiara chrześcijańska dopuszcza zwierzchność władzy świeckiej, ale jej nie ubóstwia. Wyznanie wiary teologicznej w „Syna Bożego" jakim jest Chrystus, zdaniem Ratzingera, od początku chrześcijaństwa zderzało je z totalitarnymi potęgami politycznymi. Zderzało i spychało w sytuację męczeństwa, czyli wspólnoty z Ukrzyżowanym[632]. Czyż nie to stanowi teologiczny fundament sporu o inwestyturę, a przede wszystkim rzeczywiste podłoże śmierci św. Stanisława? Po dziś dzień, a zwłaszcza przez idee neomarksizmu próbuje się cofnąć teologię do mitologii, a Boga w sferę fikcji. Ujął ów program humanistyczny, w lapidarnych słowach kardynał:

> *Bóg to tylko fikcja, on zajmuje nam jedynie czas i pozbawia nas chęci do życia. Nie troszcz się o Niego! Staraj się wycisnąć z życia, ile tylko potrafisz*[633].

Tymczasem rozwinięty teologiczny dogmat chrystologiczny (unia hipostatyczna) zawiera prawdę o boskości historycznego Jezusa, który jest Chrystusem – współistotnym Ojcu (homousios). Jednocześnie dogmat ten mówi, że Zbawiciel jest doskonałym człowiekiem, co otwiera teologię na antropologię, dopowiedzmy humanizm – sztukę (muzykę). To Wcielenie

---

[630] Tamże, s. 173.

[631] Zob. M. Horkheimer, dz. cyt., s. 71.

[632] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu*. t.VI/1, dz. cyt., s. 364. 366-367.

[633] Tamże, s. 244.

pozwala pojąć szczególną godność człowieka, a nie mitologiczne (a współcześnie ideologiczne) ubóstwienie człowieka.

Kolejnym dogmatem pozwalającym zrozumieć istotę wiary przejawiającej się w otwarciu w miłości jest doktryna Odkupienia, wyrażająca się współcierpiącą miłością (omówiono ją dokładnie przy okazji III Symfonii). Zdaniem teologa, nie pozwala ona popadać w czczy sentymentalizm, a z drugiej strony w romantyczną ideę postępu, pisał:

> *albowiem być człowiekiem dla drugich, być otwartym, a przez to dawać nowy początek, znaczy być człowiekiem ofiary, być ofiarowanym. Przyszłość człowieka zawisła na krzyżu – odkupieniem człowieka jest krzyż. I nie inaczej człowiek staje się sobą, niż gdy pozwala zburzyć ściany swojej egzystencji, gdy patrzy na Tego, którego przebili (J 19,37), gdy naśladuje Tego, który włócznią przebity, otwarty, otworzył drogę ku przyszłości*[634].

Zdaniem Ratzingera historia zbawienia charakteryzuje się nadmiarem miłości, którą ofiarowuje Bóg. Myślenie wyłącznie rachujące, nie jest w stanie tego pojąć, traktując to jako absurd. Tymczasem:

> *Tylko kochający może pojąć niedorzeczność miłości, dla której rozrzutność jest prawem, a nadmiar czymś jedynie wystarczającym*[635].

Stąd według teologa chrześcijaninem jest nie tyle ten kto zachowuje niewolniczo system norm i zakazów, ale ten, kto potrafi w wolności oddać się zwyczajnej ludzkiej dobroci[636]. Przeto analizując Sobór Watykański II zakreślił rolę chrześcijan we współczesnym świecie. Winna ona polegać nie na negowaniu współczesnego świata (sztuki i muzyki także), ale na posłudze miłości „caritas christiana". Droga etosu chrześcijańskiego i techniki polega na humanizowaniu tej ostatniej. Jest ona pomocna o tyle o ile służy człowiekowi, a czy tak rzeczywiście jest, mówi kryterium etosu chrześcijańskiego. Tylko w ten sposób możliwy jest, zdaniem teologa, rzeczywisty postęp[637].

Można teraz zapytać, dlaczego w wierze chrześcijańskiej kładzie się taki nacisk na jej personalistyczny wymiar? Kardynał sądził, że chodzi o nieśmiertelność. Tłumacząc dualizm starożytności pogodzony przez Biblię, która mówi o zbawieniu całego człowieka, podkreślił:

---

[634] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*, dz. cyt., s.196.

[635] Tamże, s. 211.

[636] Tamże, s. 217.

[637] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia, O nauczaniu II Soboru Watykańskiego*, t. VII/1, dz. cyt., s. 454. 481.

biblijne określenie nieśmiertelności chce przez wskrzeszenie przeciwstawić wyobrażenie nieśmiertelności całego człowieka, oparte na dialogu: to, co istotne w człowieku – osoba, trwa[638].

Otóż nieśmiertelność jest centralnym aspektem chrystologicznego wyznania wiary w Boga i wynika z Jego pojęcia. A zatem nie jest możliwa do zaakceptowania z innego poziomu jak teologii – antropologia domaga się dopełnienia[639]. I w tym miejscu wyraźnie widać fundament dla humanizmu, dla sztuki, która dla pełnego wyrażenia człowieka potrzebuje nie tylko filozofii (estetyki), a zwłaszcza nie ideologii, lecz teologii. Relacyjny charakter wiary, ujętej w teologicznej refleksji rozumowej, pozwala na obronienie tezy o nieśmiertelności człowieka. Jej istotę Ratzinger wyraził w trzech punktach:

A. Chrześcijańskie rozumienie nieśmiertelności wychodzi zdecydowanie od pojęcia Boga i dlatego ma dialogiczny charakter. […] Sam Bóg nie jest „atomem", ale relacją, jest miłością i dlatego jest życiem.

B. Zbawiony zostanie człowiek jako jedno stworzenie, jako całość i jedność osoby, która dojrzewa w naszym ziemskim życiu

C. Chrześcijańskie ujęcie nieśmiertelności obejmuje również relacje międzyludzkie[640].

Uznanie, że człowiek jest nieśmiertelny jest najlepszą nowiną, jaką może usłyszeć osoba ludzka. To czyni go rzeczywiście szczęśliwym – „Beatus vir". Optyka nadziei nie może (jak w marksizmie) dotyczyć tylko przyszłości, lecz musi zaczynać się w teraźniejszości:

Nowy człowiek nie jest utopijny[641].

W głoszonym przez Chrystusa Kazaniu na Górze, w którym pojawiają się błogosławieństwa dostrzec można, że

błogosławieni, nie obsypani szczęściem[642].

Błogosławieństwa są obietnicami, które nie są ciągle odsuwane w przyszłość, ale wymagają naszego nawrócenia, wymagają „przewartościowania" wartości. Kazanie na Górze zdaniem Ratzingera:

chce nam ono ukazać, co to oznacza – być prawdziwym człowiekiem. Podstawowe wnioski kazania można by streścić w następującym zdaniu: człowieka można zrozumieć tylko z perspektywy Boga i tylko wtedy,

---

638 J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*, dz. cyt., s.278.

639 Zob. J. Ratzinger, Opera Omnia, Zmartwychwstanie i życie wieczne, t.X, dz. cyt., s. 126.

640 Tamże, s. 158.

641 J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*, dz. cyt., s. .

642 Tamże, s. 392.

gdy żyje on w relacji do Boga, jego życie jest prawdziwe. Bóg nie jest jednak odległym Nieznajomym. Ukazuje nam swe oblicze w Jezusie, w Jego czynach i w Jego woli poznajemy zamysły i wolę samego Boga[643].

Dzięki Chrystusowi ludzkość może na nowo stać się jednością. Ratzinger używa porównania Chrystusa do Pasterza (o czym więcej w dalszej części), który pasie wszystkich ludzi. Szuka człowieka pośród cierni i pustyni[644]. W kontekście współczesności dopowiada bardzo obrazowe zdanie:

widzimy Go rzeczywiście idącego do pustyń opuszczonych przez ideologie, wchodzącego między ciernie grzechu, ażeby odnaleźć zagubioną owcę i opatrzyć jej rany[645].

Dzięki temu człowiek nie musi poruszać się w bezkresie absurdu.

Tylko optyka teologiczna pozwala na właściwą próbę zdefiniowania dualistycznej natury człowieka. Co stanowi differentia specifica człowieka? Zdaniem kardynała „wymiar odgórny" i „oddolny". Pierwszy to fakt, że przemówił do niego Bóg, że jest przez Boga powołany. Drugi to egzystencjalna możliwość otwarcia się człowieka na transcendencję, możliwość pomyślenia o Bogu. Duchowa dusza pozwala na wejście w wieczny dialog (relację) z Bogiem[646]. W taki sposób ufundowana osobowość, może żyć nadzieją, która nie dewaluuje ludzkiego działania, ale też go nie przecenia. W innym razie staje się niemożliwym wykazanie szczególnej godności osoby ludzkiej. Człowiek w konsekwencji zostaje pozbawiony nadziei na życie wieczne. Tymczasem doczesność, zwłaszcza marksizm i egzystencjalizm, stawia człowieka w obliczu nie Boga i nie siebie, ale absurdu. Osoba ludzka napotkawszy na cierpienie i zło poddaje się skrajnym pytaniom, na które nie potrafi znaleźć odpowiedzi. Człowiek staje się „własnością" kolektywu, który wyznacza cele i łudzi lepszym jutrem[647]. Program nihilizmu Nietschego wyrażony w zdaniu „Bóg umarł" pojawia się wszędzie tam, gdzie odrzuca się kwestie metafizyki[648]. Jednocześnie kardynał stanowczo podkreślił:

kto zapowiada dzisiaj ostatecznie sielankowe i doskonałe społeczeństwo jutra, musi tę zapowiedź empirycznie potwierdzić i nie wolno mu swojego spostrzeżenia upiększać argumentami teologicznymi[649].

---

[643] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu*. t.VI/1, dz. cyt., s.218.

[644] Zob. Tamże, 329-330.

[645] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu*. t.VI/2, dz. cyt., s. 1064.

[646] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*, dz. cyt., s.279.

[647] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia, O nauczaniu II Soboru Watykańskiego*, t. VII/2, dz. cyt., s. 756-757.

[648] Zob. Tamże, s. 728.

[649] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*, dz. cyt., s. 388-389.

Posunięta do skrajności „veritas quia faciendum" doprowadziła do Sartr'owskiego powiedzenia:

> *„człowiek jest tym, czym siebie czyni"*[650].

Miała to być współczesna definicja ludzkiej wolności, która zdaniem teologa jest nie tylko przeciwna odkupieniu, ale stanowi istotę ludzkiego potępienia. Pisał w dosadnym realizmie antropologii teologicznej:

> *Człowiek jest nędzną istotą, która nie wie, kim jest, po co jest, co ma ze sobą począć. […] Wolność od Boga jest logicznie wolnością od sensu, jest absurdem. Wolność, którą odkrywa Sartre jest w istocie potępieniem człowieka*[651].

Również aspekt agnostycyzmu wpisuje się w ten nurt absurdu i rozpaczy. Społeczeństwo agnostyczne ucieka nie tylko przed prawdą o Bogu, ale także przed prawdą o człowieku. Kardynał dostrzegał tu współczesne odmiany herezji pelagianizmu, która przybiera dwa rodzaje. Pierwszym jest pelagianizm „mieszczańsko-liberalny", polegający na przekonaniu, że nawet gdyby istniał Bóg, to na pewno nie miałby do człowieka takich wymagań, jakie stawia Kościół. Mieszczańskie samozadowolenie i poczucie samowystarczalności nie domaga się podarowanej miłości. Drugą odmianą jest „pelagianizm pobożnych", którzy przez rygor praktyk duchownych, chcą potwierdzenia zbawienia, jakie wysługują przez swoją pobożność. W pierwszym przypadku do głosu dochodzi zuchwałość, a w drugim pycha. Tymczasem mądrość polega na przyjęciu daru i dalszej z nim współpracy. Cnotą winna być bojaźń Boża, czyli świadomość, że przez zuchwałość czy pychę, można utracić relację z Bogiem[652]. Resumując, należy wskazać, w jaki sposób łudzenie ludzi lepszym jutrem, w imię dzisiejszego terroru (istota marksizmu), stanowi współczesne zagubienie człowieka. Pisał Ratzinger:

> *Karol Marks wyjaśnił, że chrześcijaństwo miało półtora tysiąca lat na wykazanie swych zdolności i dało wystarczające dowody swej nieskuteczności, teraz trzeba było pójść nowymi drogami. Przez dziesiątki lat wielu wierzyło, że model socjalistyczny streszczający się w pojęciu solidarności będzie wreszcie drogą, na której zostanie zrealizowana równość wszystkich, usunięta nędza i zaprowadzony pokój w świecie. Dzisiaj możemy oglądać ruiny pozostałe po teorii i praktyce społeczeństwa bez Boga*[653].

---

[650] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu*. t.VI/2, dz. cyt., s. 864.

[651] Tamże.

[652] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*, dz. cyt., s. 404-405. 408. 410.

[653] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii*, t. XI, dz. cyt., s.409-410.

Stąd tak istotne dla postępu społeczeństwa jest spotkanie myśli humanistycznej z teologią. Warto wskazać na to, jak Ratzinger interpretował 22. punkt Konstytucji „Gaudium et spes", będącego częścią rozdziału I o godności ludzkiej osoby. Chrystus przedstawiony jest w nim jako „nowy Człowiek", co ma zdaniem Ratzingera być punktem kulminacyjnym tekstu. Po określeniu Chrystusa jako nowego Adama, tekst przeprowadza przez trzy fundamentalne tematy chrystologii: inkarnacja-krzyż-zmartwychwstanie. Przyjęcie człowieczeństwa i współcierpienie, wpisuje człowieczeństwo w fakt zmartwychwstania. Tekst mówi, że w logikę tajemnicy Paschalnej włączeni są wszyscy ludzie dobrej woli – podkreślono tym samym uniwersalizm teologii. W odniesieniu do tego, teolog podkreślał, że zamieniono stronę czynną na bierną, co miało oznaczać niemożliwość stworzenia przez człowieka tak wielkiego misterium, jakim jest wyzwolenie od zła i śmierci[654]. Ostatni akapit mówi o rozjaśnieniu tajemnicy człowieka przez Chrystusa. Zdaje się, że ten wyłuszczony (gramatyczny) akcent to kolejny argument teologiczny Ratzingera wymierzony w rozpaczliwą ułudę zbawienia marksistowskiego i zuchwałego agnostyckiego pelagianizmu. Odnośnie punktu kardynał zauważył istotne złączenie humanizmu i teologii:

> *chyba wolno tutaj stwierdzić, że po raz pierwszy w doktrynalnym tekście pojawia się nowy typ teologii całkowicie chrystocentrycznej, która z perspektywy Chrystusa, ośmiela się widzieć teologię jako antropologię, a poprzez to staje się ona właśnie radykalnie teologiczna, włączając oprócz Chrystusa również człowieka w mowę o Bogu i odsłaniając w ten sposób najgłębszą jedność teologii*[655].

Reasumując, szczęśliwy człowiek to osoba, która nie jest pozbawiona trudów i cierpień, ale osoba potrafiąca spojrzeć na własne życie z perspektywy duchowości, takiej która nie poddaje się rozpaczy. Duchowości, która przyjmuje dobro i zło, pracując na rzecz realnego postępu, jakim jest postęp moralny. Odwołanie się przez kardynała do starożytnego dualizmu, zintegrowanego przez doktrynę biblijną, mówiącą o osobowym złożeniu duszy i ciała, wyraźnie wskazuje, że w wizji chrześcijańskiej człowiek jest istotą wielowymiarową (to rodzi rozmaite trudności). Przeciwnie do antropologii marksistowskiej, widzącej w nim jedynie materię. *Nowa Pieśń* ma pomóc w integracji człowieczeństwa, a nie jego rozbiciu[656]. Szczęśliwość, podobnie jak estetyka Ratzingera, nie polega na łatwej emocji, czy chwilowej euforii – podobnie jak człowieczeństwo nie jest łatwe. Szczęśliwość wynika z miłości, czyli relacji z Bogiem i innymi ludźmi, nawet wtedy, gdy jest trudna. Prawdziwy humanizm nie głosi

[654] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia, O nauczaniu II Soboru Watykańskiego*, t. VII/2, dz. cyt., s. 761-765.

[655] Tamże, s. 761.

[656] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii*, t. XI, dz. cyt., s. 510.

fałszywej tezy o pozbyciu się cierpienia, ponieważ nie pozwala na to chrystologiczny dogmat Wcielenia i Odkupienia. Teologia bowiem wskazuje na współcierpiącego Boga i do tego przynagla człowieka w doczesności:

> *aspekt współczesności tkwi w tym, że zapowiada ono człowiekowi szczególną bliskość Boga i Jego królestwa. Wtedy oznaczałoby to, że Bóg ze swoim królestwem jest szczególnie bliski właśnie w cierpieniu i smutku. Tam, gdzie człowiek cierpi i uskarża się, serce Boże jest w szczególny sposób wzruszone i dotknięte*[657].

Przechodząc do interpretacji teologicznej utworu, należy jeszcze choć pokrótce wskazać, dotychczasową twórczość muzyczną dedykowaną św. Stanisławowi. Najstarsza twórczość dedykowana św. Stanisławowi została przypisana Wincentemu z Kielc, było to oficjum brewiarzowe – „Dies adest celebris". Nieszpory zawierały znany do dziś hymn „Gaude Mater Polonia", wywodzący się z hymnu św. Dominika „Gaude Mater Ecclesia", zanotowanego w „Hymnarzu" z kościoła s. Pietro w Udine. Od czasów zjednoczenia Polski śpiewany po „Bogurodzicy" jako drugi hymn państwowy. Od XV w., powstawały jedno i wielogłosowe pieśni ku czci Świętego. Najstarsza z polskim tekstem to „Chwała Tobie, Gospodzinie" (2 poł. XV w.) na discantus, tenor i kontratenor. Symbolika związana ze św. Stanisławem posłużyła F. Lisztowi do skomponowania dwóch polonezów; pierwszy na podstawie pieśni „Boże coś Polskę", drugi na „Mazurku Dąbrowskiego". Węgierski kompozytor pisał także oratorium pt.: „Die Legende vom heiligen S." do libretta L. Siemieńskiego. W 1863 roku skomponował interludium, zawierające cytaty muzyczne z wymienionych hymnów. Rękopisy polonezów znajdują się w Weimarze. Ponadto czterogłosowe opracowanie T. Klonowskiego, wydane drukiem w 1867 roku, w śpiewniku „Szczeble do nieba" spopularyzowało utwór „Gaude Mater Polonia". Dziś znany jest szczególnie z inauguracji roku akademickiego w polskich uczelniach wyższych[658].

Należy teraz odnieść się do warstwy tekstowej „Beatus vir". Henryk Mikołaj Górecki wybrał wersety z pięciu psalmów. Psalm 142(143) to psalm lamentacyjny o charakterze pokutnym. Psalmista zadaje sobie sprawę z przekroczenia nakazów Bożego prawa, dlatego odwołuje się do Bożej sprawiedliwości i wierności. Dostrzega niemożność bycia w pełni sprawiedliwym i dobrym człowiekiem, dlatego usilnie prosi Boga o miłosierdzie. Oprócz wyrażanego poczucia winy, gdzie nie wiadomo, czy chodzi o konkretne przewinienie psalmisty czy ogólną przewinę ludzkości, pojawia się prośba pokutnika o Boże prowadzenie. Modlitwa,

[657] Tamże, s. 392.

[658] Zob. red. E. Gigilewicz, *Encyklopedia Katolicka*, t.XVIII, Lublin 2013, s.787.

by Bóg pomimo ludzkiej słabości nie odwracał od niego swojego oblicza. A zatem autor wie, że jest istotą niedoskonałą, która potrzebuje Bożego zlitowania, a do szczęśliwego życia potrzebuje Jego łaski i pouczeń[659]. Kompilacja tekstu dokonana przez Góreckiego uwydatnia wizję człowieka, który nie posiada sprawiedliwości, tego wszystkiego, co ma stanowić o ludzkim szczęściu, dlatego woła Boga, wyciąga do Niego ręce, prosi o wysłuchanie modlitwy i wyznaje wiarę, że to, czego naprawdę pragnie, jest w Bogu.

Psalm 30(31) wpisuje się w kategorie lamentacji i dziękczynienia, jest to modlitwa człowieka, który w swojej chorobie spotkał się z obwinianiem przez ludzi i osamotnieniem przez przyjaciół. Strukturalnie składa się z dwóch głównych części, każda posiada podgrupy: wyznanie ufności (w.4-7.15), modlitwa (w.2-3.16-19), dziękczynienie (w.8-9.20-23); druga część posiada jeszcze lamentację (w.10-14). Z uwagi, że życie psalmisty jest w niebezpieczeństwie, widzimy słowa ufności w Bożą pomoc. Podstawą modlitwy jest przekonanie o tym, że Bóg Jahwe jest Bogiem psalmisty[660]. W interpretacji kompozytora znalazły się wersety wyrażające ufność pokładaną w Bogu oraz skierowaną do Niego modlitwę. Udręczony osamotnieniem, wzgardzeniem, zmęczony swoim trudnym losem człowiek szuka ratunku w Bogu. W takiej właśnie sytuacji wyznaje wiarę w Boga i swoją ufność w Bożą pomoc. Sytuacja człowieka ukazuje, że tak naprawdę jego losy, dalsze życie znajdują się w ręku Boga.

Psalm 37(38) to kolejna lamentacja, którą w świetle doktryny można rozumieć jako pouczającą o karze wymierzonej przez sprawiedliwego Boga. Psalmista jest dotknięty wieloma karami za swoje przewinienia: cielesnymi – trąd oraz duchowymi – osamotnienie. Jednakże w swoim położeniu nie przeklina Boga, lecz prosi o Jego pomoc w postaci usunięcia cierpienia. Egzegeza wyznacza czterokrotne wołanie bohatera do Boga. Po raz pierwszy woła w przerażeniu, po raz drugi wierzy w Opatrzność, w trzecim wołaniu rości sobie nadzieję na Bożą odpowiedź, a w czwartym prosi o Bożą pomoc, ponieważ wierzy, że tylko w Nim jest możliwość zbawienia[661]. Muzyczna adaptacja tekstu ogranicza się do wyboru ostatniego wersetu, odpowiadającego czwartemu wołaniu bohatera. Ponownie widzimy tak dobrany tekst, by z jednej strony ukazać człowieka potrzebującego Boga, a z drugiej Boga, który jako jedyny

[659] por. red. S. Łach, L. Stachowiak, *Księga Psalmów. Wstęp-przekład z oryginału-komentarz-ekskursy*, Pallotinum, Poznań 1990, s. 570-572.

[660] por. Tamże, s. 204-205.

[661] por. Tamże, s. 229-230.

może rzeczywiście pomóc istocie ludzkiej. Bóg jest Panem człowieka i jego zbawienia, to znaczy przebaczenia mu i obdarzenia go szczęściem.

Psalm 66(67) to psalm dziękczynny, ukazujący zstąpienie Bożego błogosławieństwa na Izraela, który cieszy się plonami ziemi. Inne narody mają według słów psalmu dostrzec wielkość Boga Izraela i oddać mu pokłon oraz cieszyć się podobnym błogosławieństwem. Teologia psalmu mówi, że plony są bezpośrednim owocem ziemi i słusznie radują, jednakże zależą od Boga oraz stanowią zapowiedź wznioślejszych i ważniejszych dóbr[662]. Kompozytor wybrał werset, który zasadniczo streszcza teologię psalmu. Po trzech lamentacjach ukazujących trudne położenie człowieka, który w cierpieniu i życiowych dramatach ucieka się do Boga oraz nie wątpi w Jego pomoc, pojawia się akcent dziękczynienia. Bohater znajduje się w sytuacji, w której uzyskał dobro z ręki Boga, co sprawia, że chce on Mu teraz dziękować. Akcent pada na transcendencję Boga, którego błogosławieństwo sprawiło, że ziemia wydała owoc. Ziemia pojawiła się już w pierwszym psalmie, tam bohater porównał się do niej, mówił, że jest jak spękana i zeschła ziemia, która oczekuje czegoś radykalnie innego, tzn. tak jak ziemia wody, tak on potrzebuje Boga. Teraz kompozytor przytacza werset o wydaniu plonów.

Psalm 33(34) to kolejny psalm dziękczynny, o charakterze hymnicznym, wychwalającym Boga, w którym psalmista chce pouczyć słuchających o Jego potędze. Bohater uzdrowiony z ciężkiej choroby, mówi, że zawsze uciekał się do Boga i nie spotkał go zawód. Bóg wysłuchał jego wołania i nie zostawił go w beznadziejnym położeniu. Prosi zatem słuchających, by sami zobaczyli jak dobry jest Jahwe, który chce ludzkiego szczęścia. Teologia psalmu 33. ukazuje, że jedyną drogą do szczęśliwego życia jest oddane służenie Bogu i szukanie u Niego ukojenia w różnych sytuacjach[663].

Pierwsza część rozpoczyna się bardzo intensywnym przebiegiem muzycznym w dynamice ffff. Czterogłosowy chór wykonuje trzydzieści zawołań, powtarzając słowo „Domine". Motyw składa się z opadającej sekundy małej (c-h), podobnie jak w II Symfonii (e-dis) i w drugiej części III Symfonii (des-c). Melodyka realizowana jest na uporczywie powracających trzech dźwiękach (h^2,c^2,d^2), by tylko w zwieńczeniu osiągnąć chwilowo es^2, co stanowi mediantowe wychylenie względem inicjalnego dźwięku c^2. Kolejne ekspozycje słowa „Domine" posiadają melodię melizmatyczną, więc ich trwanie jest wydłużane, co potęguje pokutny i zawodzący charakter śpiewu. Klarowna w wyrazie harmonika polega na dublowaniu głosu chóru. Swoisty burdon stanowi dźwięk es, realizowany przez połowę

[662] por. Tamże, s. 313.

[663] por. Tamże, s. 213-215.

zespołu instrumentalnego, druga zaś podąża za melodią chóru. Wyjątek stanowią pierwsze skrzypce i flety, które w całości imitują partię chóralną. Warto zaznaczyć dysonujące współbrzmienia na ostatniej głosce słowa „Domine", które rozwiązane jest na konsonans przez kolejną „niemą" miarę orkiestry. To zabieg silnie dramatyzujący wołanie. Uwagę przykuwają również pauzy generalne, które zatrzymując narrację muzyczną, tworzą dodatkowe napięcie. Zdają się sugerować głuche milczenie wołanego. Już od samego początku dzieła słyszymy, że Górecki nie przedstawia „łatwego" humanizmu.

Inicjalna partia chóru może oczywiście odwoływać do polskiej ludności, wołającej o pomoc w czasie trudnych rządów króla Bolesława Śmiałego. Na pewno, zważywszy na czas powstania utworu, słuchaczom łatwo było zidentyfikować się ze śpiewem. Jednak nie idąc za bardzo w taką onomatopeiczną opowieść muzyczną, spójrzmy raczej na idiom wołania. Wspólnota ludzi woła Boga. Pisał Ratzinger:

> *już za czasów Starego Przymierza słowa psalmów wypowiadane przez modlących się nie należały do jednego, zamkniętego w sobie podmiotu. Niewątpliwie, są to słowa bardzo osobiste, zrodzone w zmaganiu się z Bogiem, jednak modlą się nimi jednocześnie wszyscy cierpiący sprawiedliwi, cały Izrael, a nawet cała zmagająca się ludzkość*[664].

Muzyczna narracja ukazuje, że sytuacja ludu nie jest sielankowa – nie mamy zatem nic z mieszczańskiego czy pobożnego pelagianizmu. Ci ludzie potrzebują Boga i wołają o to w jednym unisonie. Każde przeciągające i ponawiające wołanie to uprzytamnia. Pauza generalna to moment nie tyle odpoczynku, co nasłuchiwania, czy wołany odpowiada – ta cisza mówi – „Bóg milczy". Pisał kardynał:

prośba o to, żeby Bóg nie ukrywał swego oblicza, jest prośbą o samo życie, o moc widzenia, bez której nic nie może być dobre. Milczenie Boga, ukrywanie się Jego oblicza jest po prostu karą[665].

Zważywszy, że tekst pochodzi z psalmu pokutnego, to oddaje wołanie ludzi umęczonych złem i pokaranych przez Stwórcę. Kardynał w sytuacji takiego dramatycznego wołania człowieka o Boga, dopatrywał się jednak pozytywów. Gdy mówił o randze wołania „Kyrie":

> *kiedy rzeczywiście wołamy do Boga z głębi naszej żałosności, to jest to gest uznania tego, kim jesteśmy my, kim jest On, jest to uwielbienie jego chwały. […] Człowiek, który nie potrafi już Boga prosić,*

[664] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu.* T.VI/1, dz., cyt., s. 530.

[665] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu.* T.VI/2, dz. cyt., s. 703.

nie może tak naprawdę żyć, staje się własną karykaturą, żebrakiem, który nadaremnie próbuje udawać milionera[666].

A zatem wołanie o Boga jest najlepszym wyjściem dla właściwie rozumianego humanizmu. Stanowi odmitologizowanie ubóstwionego człowieka oraz pierwszy etap „przewartościowania" wartości. Uznanie siebie za Boga, jest próbą odebrania prymatu Stwórcy[667] – można tu przywołać duchowy pierwszy i drugi „przewrót kopernikański".

W kolejnym ogniwie formy muzycznej (t. 123-122), widzimy podobny układ jak w „II Symfonii". Następuje niemy przerywnik, dający muzyczne uspokojenie narracji [patrz przykład 6., s.203.]. To jakby muzyczne akordy, które wskazują na tego, „Który jest"[668]. Choć milczy, to jednak poznajemy, że nie opuścił ludzi i Jego milcząca obecność nie jest gniewna. Podobnie jak w akordach fortepianowych w III Symfonii, tak i tutaj ich klarowna akordyka wprowadza określone brzmienie i nastrój muzyczny. Nie mniej ogromną rolę posiadają interwały, z jakich zbudowane są współbrzmienia. Kwintet smyczków oraz klarnety, fagoty i rogi, eksponują relacje interwałowe ujęte w partii fortepianu. Spokój i muzyczne rozprężenie, zostaje osiągnięte przez użycie konsonującej tercji i kwinty, zorientowanych wokół dźwięku es. Najpierw tercja wielka w górę (es-g) poprzez przejściowy dysonans (es-f) przechodzi w tercję małą (c-es), by osiągnąć rozwiązanie na kwintowym współbrzmieniu (es-h). Ostatni akord jest quasi-toniką, co w nawiązaniu do napięcia funkcyjnego, ewokuje poczucie spokojnego zamknięcia części narracji, potwierdzonego następnie jednotaktową pauzą generalną.

W dalszej części pojawia się mroczne brzmienie oparte o grę wiolonczeli i kontrabasów oraz dwóch harf i fortepianu. Zespół instrumentalny gra jeden dźwięk (c), który stanowi podstawę brzmieniową dla melizmatycznego śpiewu solowego barytonu. Tym razem zawołanie „Domine" choć mroczne, to zrealizowane jest w ogólnym melosie jako wschodzące – rozpoczyna się od dźwięku c, a kończy na d. Można rzec ulubiona (zważywszy na znaczenie w narracji muzycznej nie dziwi), figura retoryczna Góreckiego – anabasis stanowi podstawę dalszej melodyki. Nieznacznie rozjaśnione brzmienie przez grę wiolonczel akompaniuje słowom „orationem meam" (t. 146-159). Warto zwrócić uwagę na partię barytonu i sam wybór przez Góreckiego tego głosu (występował również w II Symfonii). Baryton (liryczny

[666] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*, dz. cyt., s. 738-739.

[667] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu.* T.VI/2, s. 684.

[668] B. Pociej, dz. cyt., s. 173.

bądź dramatyczny) to głos męski niższy od tenoru a wyższy od basu. Jego liryczność czy dramatyczność wyznaczona jest nie tylko przez brzmienie, ale także przez ruchliwość i siłę[669]. W analizowanej partii, zwłaszcza poprzez jego małą ruchliwość i ciemne brzmienie, słyszymy dramatyczny ton. Z kolei, z uwagi na dynamikę utrzymaną w przeważającej części w piano, dramatyczny ton nie traci nic ze swej przejmującej liryki. W podobnej aurze muzycznej partia barytonu występowała w II Symfonii. Oznacza to, że można, ale nie należy jednoznacznie jej kojarzyć ze św. Stanisławem. Warto zaznaczyć, że emocja i sposób śpiewu w obu przypadkach jest bardzo stonowany i medytacyjny. W jakimś sensie dobrze oddaje go ten sam przymiotnik, którym określono charakter św. Stanisława – pudicus:

> *odnoszą cechę wstydliwości do nieśmiałości, ale i do odważnego milczenia lub mocnego nauczania* [670].

Te ostatnie wynikają szczególnie intensywnie z barwy barytonu i słów, jakie obok rejestru, podyktował mu Górecki. Partia chóru, ponownie w unisonie, niczym echo tworzy respons do śpiewu solowego głosu. Uwagę przykuwa trzecie wejście chóru (t. 195-198), który na słowach „orationem meam", poprzez raptowne i tak samo chwilowe wychylenie dynamiki (*mf* <assai molto>) oddaje żarliwość zanoszonej modlitwy. W dalszej części powtórzone dwukrotnie wezwanie „exaudi me" doprowadza do słów „in iustitia tua", które zostaje uwydatnione przez grę (dźwięku c) fagotów, kontrafagotów, rogów i puzonów, z jednoczesną imitacją barytonu w smyczkach. Ostatnia sylaba znajduje się już w kolejnej części. Widać tu ciekawy zabieg, który łączy w jedną całość różne segmenty muzyczne. Nowa instrumentacja pojawia się pod koniec jednego wersetu psalmu, a ten, poprzez jednomiarowe opóźnienie, pojawia się na początku nowej części. Różni się ona już nie tyle instrumentacyjnie, co harmonicznie i melodycznie. Baryton zyskuje trochę większą ruchliwość. Należy tu zwrócić uwagę na dwie rzeczy. W każdym takcie orkiestry znajdują się dwie miary, które w oparciu o opadający motyw (g-f) realizują medytacyjne muzyczne tło. Stałym odniesieniem jest dźwięk es (partia wszystkich dętych oraz harf, fortepianu i kontrabasów), wobec którego zorientowane będą akordy nawiązujące do harmoniki funkcyjnej (S-T), choć w dalszym ciągu z przewagą aspektu brzmieniowego. Warto zaznaczyć, że kadencja polegającą na przejściu z funkcji subdominanty na tonikę nazywa się w teorii muzyki kadencją plagalną lub kadencją kościelną. Kiedy na figurze anabasis (t. 256-263), pojawia się słowo „Domine", Górecki podkreśla je harmonicznie. Dodając (w partii drugich pulpitów drugich skrzypiec i pierwszego

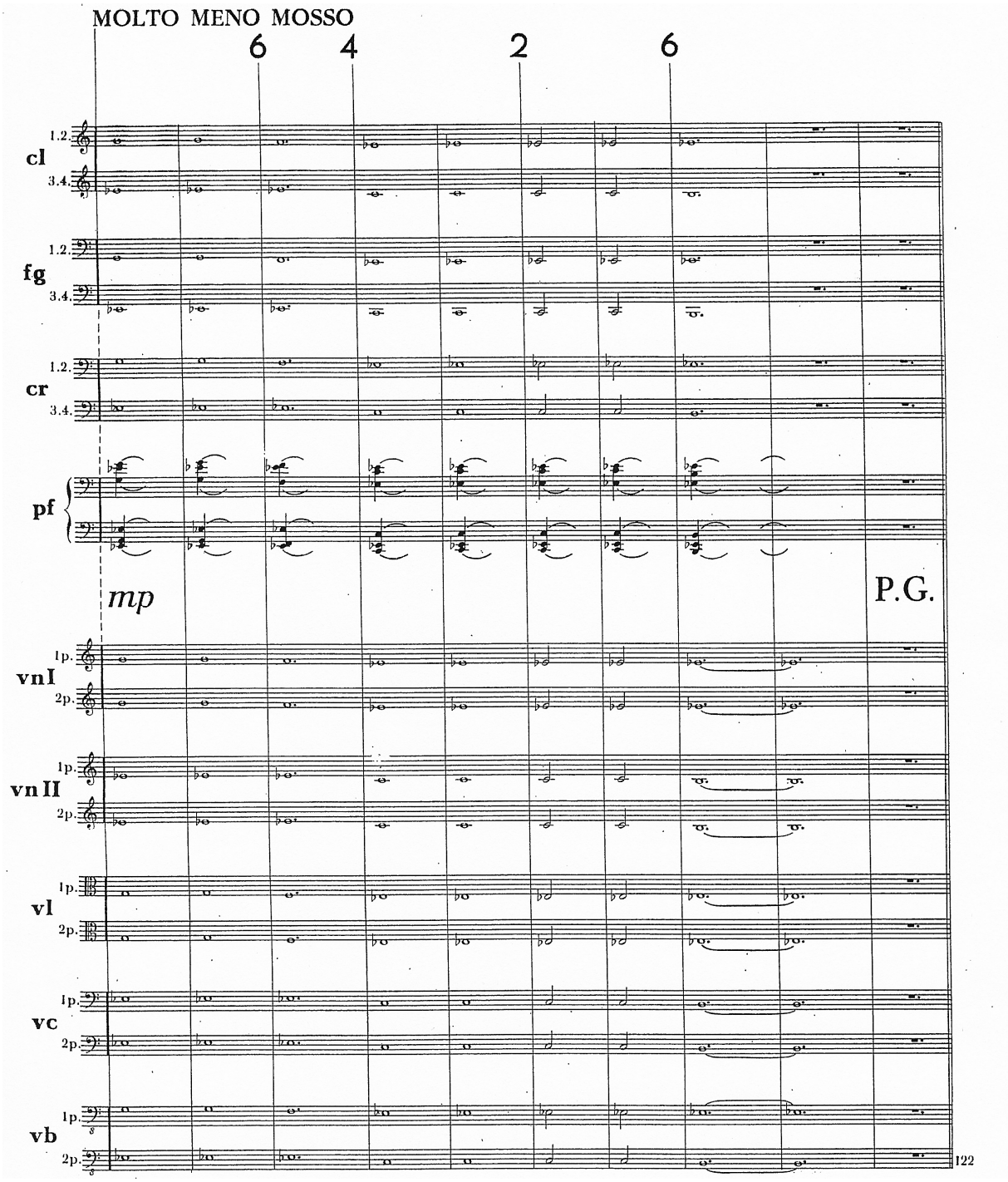
[669] Zob. M. Drobner, *Instrumentoznawstwo i akustyka*, dz. cyt., s. 212.

[670] S. Bełch, dz. cyt., s. 577.

pulpitu wiolonczel, pozostałe pulpity grają stale dźwięk es) tercjowe współbrzmienia. Drugą ważną rzeczą jest wybór obszernego tekstu, a opisane przed chwilą rozwiązanie muzyczne pozwala na sprawne przedłożenie wielu wersów. Naturalnie Górecki wydobywa i podkreśla słowo kluczowe „Domine", a także „tibi" – poprzez akcent dynamiki podobny do wcześniejszego trzeciego wejścia chóru (t. 230-232, 235-238).

Skalowy materiał C lidyjskiego, wraz z tubami zastępującymi głos harf, daje podłoże dla kolejnego wersetu. Pojawiające się w pierwszych pulpitach kwintetu smyczkowego współbrzmienia oparte na dźwięku fis, czyli tryton do c (dźwięku granego przez część instrumentów dętych), wprowadzają silne napięcie harmoniczne. Zostało ono rozwiązane w ciekawy sposób. Jednak zanim o tym, uwagę zwraca metro-rytmika chóru i barytonu oraz orkiestry. Dotąd metryka głosu ludzkiego była prowadzona niezależnie od dwumiarowej gry orkiestry. W analizowanym fragmencie poza takim stylem narracji pojawia się także wspólny sylabiczny śpiew z podporządkowaną metro-rytmicznie słowu orkiestrą. I tutaj znajduje się harmoniczne rozprężenie wygenerowanego trytonem napięcia. Melodia psalmu pojawia się wielu głosach orkiestry, która w części „podąża" za słowem, a w części gra burdonowy dźwięk es. W ten sposób napięcie harmoniczne c-fis (tryton), rozwiązuje się na konsonującą tercję małą (c-es). Dzięki tym technikom kompozytorskim, uwaga słuchacza ogniskuje się na wyraźnie słyszalnym tekście. Górecki wyszczególnia w ten sposób słowa: „misericordiam tuam" oraz „voluntatem tuam". A zatem wszystko, co odnosi się do Boga, zostaje (podobnie jak we wcześniejszych monumentalnych utworach) sugestywnie podkreślone rozmaitymi środkami muzycznymi.

Środek narracji wyznacza kulminacja muzyczna (t. 321-380), w której przywrócona dwumiarowa harmonika pełnego aparatu orkiestrowego towarzyszy słowom wyznania wiary [patrz przykład nutowy 7., s.206.]. Należy na ten fragment zwrócić szczególną uwagę. Zanim o słowach, określmy przebieg muzyczny. Motyw kwintetu oraz harf jest taki sam, jak w poprzednich dwumiarowych ustępach (g-f). Pierwszy pion akordowy tworzy akord Es-dur. Fortepiany oraz instrumenty dęte grają dźwięk e, zwielokrotniając go rejestrowo i brzmieniowo. Harfy, dęte blaszane oraz poszczególne pulpity smyczków, realizują akordy tercjowe – Górecki w typowy dla siebie sposób rozkłada klasyczny akord na dwie części (ze wspólną tercją), wydobywając brzmienie molowe i durowe, lub z drugiej strony zacierając jego wyraźne rozumienie (słyszenie) trybu. Szczególnie wyraźnie widać to w partii harf.



Przykład 6. „Beatus vir" t. 113-122. Fragment z muzyką wyraźnie skontrastowaną do poprzedzającej (inicjalnej) dynamicznej, silnie nasyconej dramaturgicznie części. Oparta na chóralnej repetycji słowa „Domine", z silnym brzmieniem orkiestry spotęgowanym licznymi współbrzmieniami dysonującymi w dynamice ffff sempre, wyraża uporczywe wołanie ludu skierowane do Boga. Przedstawiony fragment nutowy zawiera „niemy" epizod. Zważywszy, że psalm jest rozmową z Bogiem, ta część stanowi jakby symbol niemej, ale pełnej harmonii i pokoju (molto meno mosso) obecności Boga. Dynamika mp oraz materiał pentatoniczny (najstarszy system dźwiękowy) nadają muzyce archetypiczny wyraz. Akordy fortepianu na tle tercjowych współbrzmień w pewnym sensie łączą się z koncepcją „akordu Góreckiego" B. Pocieja, oznaczającego muzyczną trawestację teologicznego wyrażenia imienia Boga: „Jestem, Który Jestem" (Wj 3,14). W dalszej części (po pauzie

generalnej), w innym wyrazowo segmencie, pojawi się solowy śpiew barytonu, kontynuujący dialogiczny charakter modlitwy psalmowej.

Dynamika poczwórnego forte (t. 321., 355., 371) i zwiększona obsada instrumentalna nadają omawianej części rzeczywistej monumentalności. Zespół tenorów i basów wykonuje wspólny śpiew z solowym barytonem, natomiast soprany i alty śpiewają tę samą partię o oktawę wyżej. W ten sposób głosy żeńskie, podobnie jak dęte głosy instrumentalne, dobarwiają śpiew wysokim rejestrem i klarowniejszym oraz donośniejszym brzmieniem. Określenia ekspresyjne mówią, że część należy wykonać z szczególnie dobitnym akcentowaniem i wyraziście, z największą ekspresją, maksymalnym napięciem i przejęciem. Alla breve, oznacza, że w obecnym fragmencie jednostką metryczną będzie półnuta (dotychczas była ćwierćnuta). Warto zauważyć dwa takty poprzedzające kulminację, w których kompozytor zaordynował molto allargando (bardziej zwalniając, z narastaniem dynamiki). Zmieniając tempo, kompozytor ewokuje intensywniejszą akcję muzyczną, która prowadzi do kulminującej części narracji. Zmiana jednostki metrycznej generuje znaczną zmianę wyrazową – choć orkiestra gra muzykę nacechowaną podobną fakturą, to jednak zyskuje ona bardziej dostojny wyraz. Wymienione określenia agogiczno-ekspresyjne pozwalają osiągnąć wyrazistą siłę brzmienia i tak już dużego zespołu.

Przeprowadzając analizę muzyczną dzieł Góreckiego, co stanowi nieodłączny element właściwej interpretacji teologicznej, można dostrzec, że podyktowana muzykom partytura wynika ze znaczenia użytych słów. Choć narracja jest ściśle muzyczna, a przez tekst literacki (natchniony) wokalno-instrumentalna, to właściwie podstawowym ogniwem wielkiej formy muzycznej jest słowo. Jego semantyka rodzi sensy muzyczne, nie na odwrót. Jednym z takich faktorów narracji muzycznej są określenia ekspresyjne, które – jak już widzieliśmy w przypadku pierwszej części „III Symfonii", znajdują się „inter", albo lepiej „trans" – między muzyką a teologią. Podobnie jest w części kulminacji muzycznej. Wyznanie wiary winno być: marcatissimo ma ben tenuto, con massima espressione, con grande tensione, con massima impegno. Czyż nie te cechy wyznania wiary, jak wyraził się Ratzinger, nie spychały i spychają chrześcijaństwa w męczeństwo, łącząc z Ukrzyżowanym? Przywołując inną myśl papieża, mówiącą, iż wielka muzyka sakralna ma rangę teologiczną, to czy muzyka Góreckiego, nieustannie podkreślająca swoimi środkami Jego Osobę, nie mówi nam o Bogu? Wydaje się, iż ta ekspresyjna glosa, rezonująca tekstem biblijnym, tekstem psalmicznym, mówi o Chrystusie. Pisał Ratzinger:

Księga Psalmów. […] W swej modlitewnej poezji ukazuje nam też całą gamę doświadczeń, które stały się modlitwą i śpiewem przed Bogiem. Smutek, skarga, a nawet oskarżanie, lęk, nadzieja, ufność, wdzięczność i radość – całe życie się w niej odzwierciedla, takie, jakie rzeczywiście jest, prowadzone w dialogu z Bogiem. […] Duch Święty, który natchnął Dawida do śpiewania i modlitwy, sprawia, że mówi on o Chrystusie, a nawet staje się ustami Chrystusa, i w ten sposób w psalmach modlimy się przez Chrystusa do Ojca w Duchu Świętym[671].

Chrystocentryczny wymiar Psalmów, zarysowany przez Ratzingera, pozostaje w wyraźnej optyce do jego teorii estetyki:

zraniony strzałą piękna[672].

Choć została już ona omówiona, to przy „Beatus vir" należy zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt. Z uwagi, że tekst został zadedykowany papieżowi Janowi Pawłowi II, a punktem wyjścia jest postać męczennika św. Stanisława, to nie sposób odnieść się do idei pasterza. A czy można zrozumieć pasterzy Kościoła bez Chrystusa – Pasterza? Zabitego biskupa bez zabitego Baranka? Rzecz jasna nie. Ratzinger, omawiając ten tytuł Chrystusa zwrócił uwagę na tekst Ewangelii wg według Mateusza (Mt 26, 31). Ewangelista przekazuje, że Pan Jezus w drodze na Górę Oliwną, po skończonej Ostatniej Wieczerzy, wprowadzał apostołów w to, co się ma teraz stać (con massima tensione). Mesjasz powołał się na proroctwo Zachariasza:

uderzą pasterza, a rozproszą się owce ze stada (Za 13,7).

Również św. Jan (J 19, 37), kończąc opis męki i śmierci przytacza Zachariasza:

będą patrzeć na tego, którego przebili (Za 12, 10).

Wypływająca z przebitego Serca Pana Jezusa krew i woda to kolejne nawiązanie do starotestamentalnego proroctwa, mówiącego o źródle oczyszczającym ludzkość (con massima espressione)[673]:

teraz jest jasne: Tym zabitym i zbawiającym jest Jezus Chrystus, Ukrzyżowany […] jest tylko jeden pasterz. Logos, który w Jezusie stał się człowiekiem, jest pasterzem wszystkich ludzi, ponieważ wszyscy zostali stworzeni przez to samo Słowo[674].

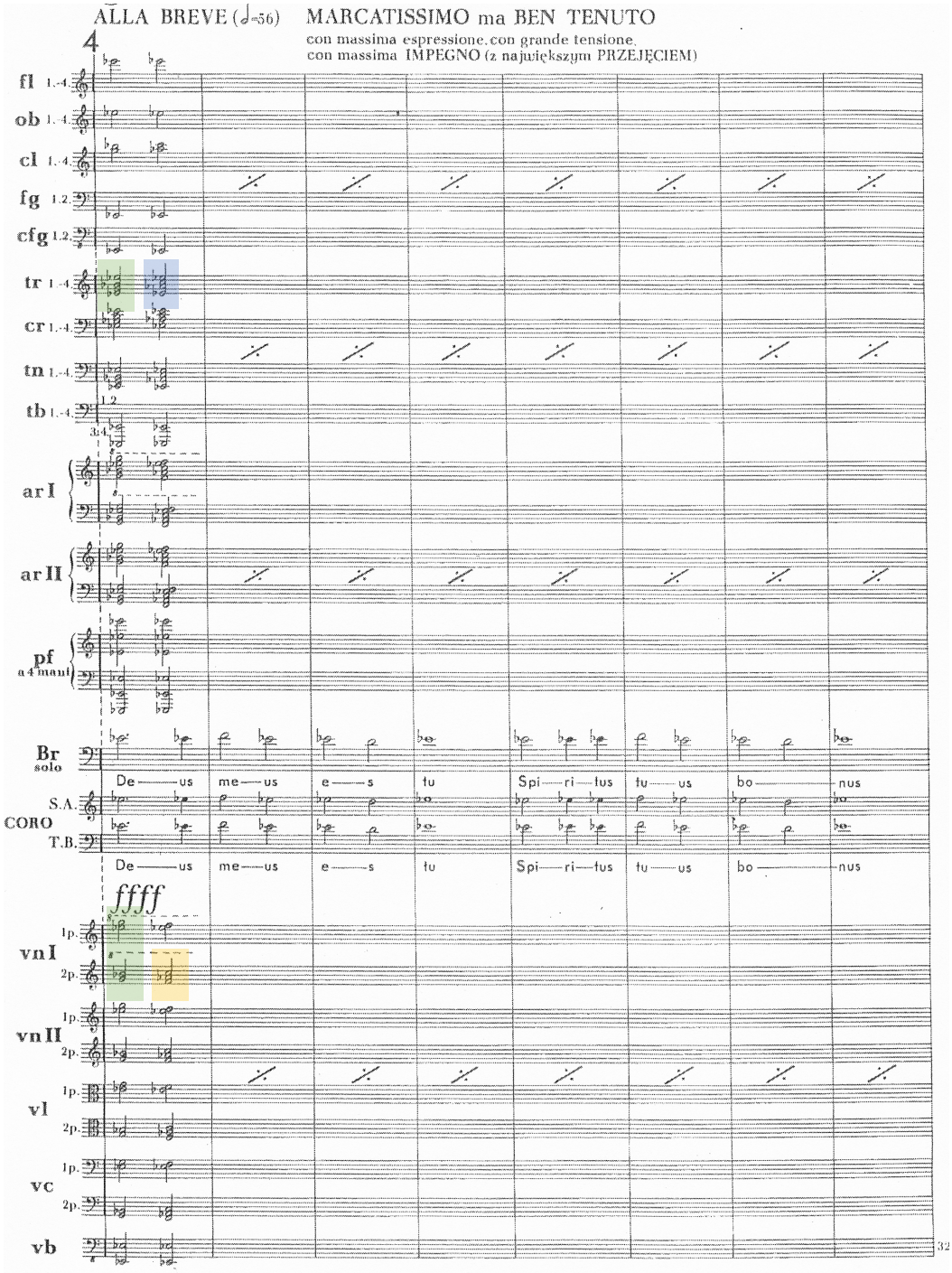
---

[671] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii*, t. XI, dz. cyt., s. 114-115.

[672] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu*. t.VI/2, dz. cyt., s. 710.

[673] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu*. t.VI/1, dz. cyt., s. 321-323.

[674] Tamże, s. 323. 326.



Przykład 7. „Beatus vir" t. 321-328. Część partytury z kulminacją muzyczną ukazuje podobną wielkościowo obsadę wykonawczą, co w „II Symfonii". Na uwagę zasługuje harmonika oparta na dwóch akordach, powtarzanych w każdym kolejnym takcie. Pierwszym jest rójdźwięk tercjowy Es-dur (zielona ramka). Z kolei drugi, to na czterodźwięk septymowy, będący syntezą trójdźwięków F-dur (żółta ramka) oraz As-dur (trąbki, rogi, puzony – niebieska ramka). Nawiązująca do tradycyjnych napięć funkcyjnych, harmonika została zrealizowana we współczesnej technice kompozytorskiej, eksponującej określone kompleksy brzmieniowe. Słowa zaczerpnięte z Biblii (Ps 142(143),10), są klarownie wyeksponowane dzięki technice śpiewu unisono. Wspólna melodia, swoim ambitusem nie przekraczająca, odległości tercji wielkiej, podyktowana jest partii barytonu oraz czterogłosowego chóru skupionego w dwa zespoły (głosy żeńskie i męskie). Określenia agogiczne i ekspresyjne wskazują na bardzo silny ładunek wyrazowy muzyki. Do sytuacji wyjątkowej należy zaliczyć użycie oprócz włoskich określeń wykonawczych: marcatissimo ma ben tenuto, con

massima espressione, con grande tensione, con massima impegno, dodatkowego określenia w języku polskim: „z największym przejęciem”. Ponadto dynamika ffff, wyraźnie intensyfikuje uroczysty i radosny charakter muzyki.

Obraz Chrystusa Pasterza dopełniają jeszcze dwa momenty, jednym jest dobrowolne oddanie życia, a drugim wspólnota z owcami. Stąd od III w, obraz pasterza w starożytności chrześcijańskiej był jednoznacznie kojarzony z Chrystusem. Uniwersalne powołanie, by całą ludzkość zgromadzić przy jednym Pasterzu, staje się zadaniem uczniów (Mt 28, 19; Dz 1, 8). Ratzinger wskazał na tekst Ewangelii wg św. Jana, w którym Chrystus przekazuje św. Piotrowi władzę pasterską. Istotą jest osobiste (imienne) powołanie oraz miłość do Chrystusa[675], (impegno) przejęcie Nim, jak On przejął się człowiekiem: W ten sposób, zdaniem kardynała, pierwszy papież wziął pod opiekę „trzodę” Chrystusa:

idą nie za Szymonem, lecz za Jezusem, od którego i przez którego do nich przychodzi, tak że w jego prowadzeniu sam Jezus jest Tym, który prowadzi [676].

Na marginesie słyszymy w przytoczonym cytacie akcent (marcatissimo ma ben tenuto) „Credo”, który w teologii istnieje jako kwestia „filioque”, stanowiąca specyfikę katolicyzmu i fundament dla papiestwa:

papieżowi przysługuje sukcesja Piotrowa i wraz z nią ustanowiony przez samego Pana urząd prymacjalny nad całym Kościołem[677].

Natomiast odnosząc przytoczoną myśl do św. Stanisława i św. Jana Pawła II, to trzeba powiedzieć, że przez nich prowadził lud sam Chrystus, a ludzie idąc za nimi, szli za Chrystusem.

Poza wyznaniem miłości Chrystusowi, Ratzinger podkreśla istotę ewangelicznych wyznań wiary. Za badaniami naukowymi wyróżnił on wyznania „rzeczownikowe” oraz „czasownikowe”. Do pierwszych zaliczają się wszystkie wyznania wiary św. Piotra zapisane przez synoptyków: „Ty jesteś Chrystus, Chrystus Boży, Chrystus Syn Boga żywego”. Odpowiedzią jest „czasownikowe” wyznanie tajemnicy Męki i Zmartwychwstania przez Chrystusa[678]. Ostatnim wezwaniem „rzeczownikowym”, kardynał zakończył swoją analizę tytułu Syn, który w Ewangeliach ukazywany był jako „ten, który jest”. Przykładowo

[675] Zob. Tamże, s. 326, 328-329.

[676] Tamże., s. 326.

[677] J. Ratzinger, *Opera Omnia, O nauczaniu II Soboru Watykańskiego*, t. VII/1, dz. cyt., s. 306-307.

[678] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu*. t.VI/1, dz. cyt., 338.

podał fakt uciszenia burzy na jeziorze, czyli czegoś co przerastało ludzkie możliwości, a co skończyło się wyznaniem, że prawdziwie Jezus jest Synem Bożym (Mt 14, 33). Pierwotny Kościół zestawiał ze sobą pojęcia „Syn" i „Ja jestem", przez co rozumiał termin „Syn Boży"[679].

W tym miejscu należy odnieść się do rozumienia akordu Góreckiego przez B. Pocieja[680] i zaznaczyć teologiczną konotację starotestamentalnego Imienia Boga z postacią Chrystusa. W takim rozumieniu, nie negującym pierwotnego (o czym dowodzi sam sens teologiczny), przytaczany jest on w pracy – jako teologiczna interpretacja „milczących" fragmentów kompozycji Góreckiego. Fragmenty te są tak proste w swym pięknie i tak inne od reszty, że wskazują na tego, Który jest i jest tak dobry, jak widzimy i słyszymy Go w Chrystusie. Psałterz jest znakomitym przykładem przenikania się obydwu Testamentów. Zdaniem kardynała stanowił on pomost między Starym a Nowym Testamentem. Chrześcijanie uważali, że pieśni Dawida pochodzą z serca Chrystusa, prawdziwego Dawida[681]. Pisał Ratzinger:

> *cały Stary Testament, a nie tylko poszczególne jego fragmenty, mówi o Chrystusie, ma wymiar chrystologiczny i jako taki stanowi uzasadnienie i fundament religii chrześcijańskiej. Jednak również ten chrystologiczny wymiar całego Starego Testamentu nie wynikał z siebie, lecz ma podstawę w Chrystusie, zmierza do Chrystusa, i On dopiero zdejmuje zasłonę zakrywającą twarz Mojżesza*[682].

Wracając do wyznania wiary pierwotnego Kościoła, kardynał zauważył, że złączenie pojęć „Syn" i „Ja jestem" nastąpiło poprzez symbol soboru Nicejskiego I. Szczególnym akcentem miał być termin „homousios", który nie był hellenizacją wiary, ale twórczą interpretacją danych biblijnych. Dzięki temu można było odciąć się od politycznych i mitologicznych konotacji terminu „Syn Boży". Zakończył Ratzinger:

> *w nicejskim wyznaniu wiary Kościół wraz z Piotrem wciąż na nowo mówi do Jezusa: „Ty jesteś Mesjasz, Syn Boga żywego"*[683].

Dostrzegamy zatem, że idąc za wiarą św. Piotra, wspólnota Kościoła wierzy w samego Chrystusa. Na mocy Chrystusowego mandatu posługa Piotra jest kontynuowana przez wieki:

> *otóż i Ja tobie powiadam: Ty jesteś Piotr [czyli Skała], i na tej Skale zbuduję Kościół mój, a bramy piekielne go nie przemogą. I Tobie dam klucze królestwa niebieskiego; cokolwiek zwiążesz*

[679] Zob. Tamże, s. 376-377.

[680] Zob. B. Pociej, dz. cyt., s. 173.

[681] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii*, t. XI, dz. cyt., 552.

[682] J. Ratzinger, *Opera Omnia, O nauczaniu II Soboru Watykańskiego*, t. VII/1, dz. cyt., s. 153.

[683] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu*. t.VI/1, dz. cyt., 378.

na ziemi, będzie związane w niebie, a co rozwiążesz na ziemi, będzie rozwiązane w niebie (Mt 16, 18-19).

Wyrazem tej kontynuacji jest orzeczenie soboru Nicejskiego I oraz kolejnych, a także nauczanie papieskie, które włączają się w wyznanie wiary św. Piotra. Należy zauważyć, że w misji nadanej przez Chrystusa pojawia się sformułowanie „ty jesteś", a także w wyznaniu wiary św. Piotra znajdują się słowa „ty jesteś". W kulminacji muzycznej „Beatus vir" również padają słowa „Deus meus es tu" (t. 321-325, 339-352). Są one tam zwielokrotnione i finalizujące narrację słowną centralnej części, będąc tym semantyczną (teologiczną) puentą:

Deus meus es tu, Spiritus tuus bonus deducet me in terram rectam, deducet me in terram rectam, Deus meus es tu Deus Meus es tu, es tu, es tu, es tu.

Nie należy zapominać, że wcześniej wszelkie formy łacińskiego „ty" występujące w kompozycji, były podkreślane muzyką, czy to przez dynamikę („tibi") bądź repetycje (inicjalne „Domine", „tuam"), czy łączące obydwie techniki (kulminacyjne „tu"). Z kolei momenty dzieła, w których występował podmiot domyślny, jakim był Bóg (adresat modlitwy), pojawiała się melodyczna figura retoryczna anabasis. Poza barokowym znaczeniem retoryki muzycznej, przejawia się tu romantyczne postrzeganie tonacji. W analizowanej części występuje tonacja Es-dur, która oznaczała: dla Schubarta miłość, modlitwę, rozmowę z Bogiem, Trójcę Świętą; dla Berlioza majestat, łagodność, powagę i brzmieniowość; a dla Ertela była podniosła, serdeczna, odświętna i modlitewna[684].

„Papieski" moment kończy się uderzeniami dzwonów, których ilość podyktowana jest miarowością taktu. Przez szesnaście taktów dzwony biją dwa razy, a w dziesięciu ostatnich raz (t. 355-380). Stanowi to odniesienie do daty wyboru kard. Wojtyły na Stolicę Piotrową (16.10). Po „dzwonach konklawe", oznajmiających wybór nowego następcę św. Piotra (okrzykniętego zaraz po śmierci „subito santo") w agogice subito lento powraca medytacyjny ton utworu. Silnie zredukowany zespół instrumentalny: fagoty, rogi, harfy i kwintet smyczkowy towarzyszą charakterystycznym akordom fortepianu – jego współbrzmienia eksponują tercję wielką (es-g). Solowa partia barytonu śpiewa słowa Psalmu 30, z którego kompozytor ponownie wybrał słowa:

Domine! Deus meus es tu. In manibus tuis sortes meæ [685].

[684] Zob. R.D. Golianek, dz., cyt., s. 121.

[685] H. M. Górecki, *Beatus vir*, Kraków 1982, s. 6.

Powraca tu motyw inicjalny opadającej sekundy małej, jednak nie ma już nic z dramatu obecnego w pierwszych taktach dzieła. Instrumenty dęte (dodane flety i klarnety) stanowią echo słów: „Deus", „es", „tu", „tuis". W dalszej części od „meæ", akcentują każde słowo. Kwintet natomiast powiela melodię barytonu w różnych rejestrach, z tym, że drugie skrzypce i kontrabasy realizują jednocześnie burdonowy dźwięk es (t. 396-445). Całość finalizują smyczki, grając zwiększony akord Es-dur, co po wypowiedzianej prośbie o zbawienie sugeruje przejście do innego świata:

> *W Chrystusie chrześcijanie rozpoznali dobrego pasterza, który przeprowadza przez ciemne doliny życia; pasterza, który sam przeszedł przez ciemną dolinę śmierci […] On nie opuszcza mnie nawet w tej ostatniej godzinie samotności i z tej doliny wyprowadzi mnie na zielone łąki życia*[686]

W tym miejscu należy wrócić do tezy Mieczysława Tomaszewskiego, o dostrzeganiu związków między osobą i biografią kompozytora a dziełem. W jednej z wypowiedzi Henryk Górecki wskazał o co może chodzić w muzyce:

> *jeśli są Niebiańskie polany – to są też Niebiańskie Istoty. Przekazywanie TAM naszych muzycznych myśli*[687].

Zwiększony akord pojawiający się po modlitwie, wieńczący partię barytonu, to muzyczna ilustracja przekazywania myśli nie tylko Niebiańskim Istotom, ale doniosłej myśli o Niebiańskich Istotach i polanach.

Przedostatnia część została oparta na materiale gamy c-moll naturalnej. Kolejny raz zredukowana instrumentacja, jeszcze bardziej uwypukla tekst, śpiewany dodatkowo w wolniejszym niż poprzednio tempie - molto lento (t. 449-466). Kwintet smyczkowy gra jednocześnie burdonowy dźwięk c oraz imituje melodie chóru. Natomiast klarnety i rogi odzywają się zgodnie z łacińską fleksją słów:

> *benedicat nos Deus noster* (t. 455-466).

Poza prośbą o Boże błogosławieństwo, w tekście mowa jest o ziemi, która wydała swój owoc. W tym kontekście należy wyłuszczyć trzy kwestie. Po pierwsze, stworzona przez Boga

---

[686] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu*. t.VI/1, dz. cyt., s. 329.

[687] H.M. Górecki, *Wykład z okazji nadania tytułu doktora honoris causa Akademii Muzycznej w Krakowie*, maj 2008, za: R. Tyrała, *Kulturowy i religijny kontekst twórczości kompozytorskiej Henryka Mikołaja Góreckiego († 2010). „Niebiańskie polany" jako przesłanie jego kompozytorskiej twórczości*, [w:] *Pro Musica Sacra*, nr 9 (2011), s. 11.

ziemia, mówi o swoim Stwórcy. Stanowi ona początek relacji, stworzenia do Stwórcy[688]. Kardynał zakreślił cykl działania Boga:

> *Ziemia-Izrael-Nazaret-krzyż-Kościół, w którym, jak się wydaje, Bóg coraz bardziej zanika i właśnie przez to coraz bardziej się objawia. […] To, co jest małe w kosmosie i świecie, staje się właśnie znakiem Boga, ujawniającym to, co całkowicie inne i co wbrew naszym oczekiwaniom okazuje się raz jeszcze zupełnie niepoznawalne*[689].

Zarysowana linia ukazuje stopień ukazywania się Boga, który w krzyżu osiąga maksimum. Co ciekawe, Ratzinger podkreśla, że w czasie Kościoła może wydawać się, że Bóg nie jest obecny i nie działa. Zdaje się, że pobrzmiewa tu apologia wobec Marksa i marksistów zarzucających chrześcijaństwu nieskuteczność[690]. Dalsze dowodzenie wykazuje, że Bóg ukrywa się za tym, co po ludzku rzecz biorąc jest niepozorne. Wyznaczony cykl pomoże w dalszej interpretacji. Idąc do kolejnego etapu, ziemia wydająca plon odnosi do posiłku. Ratzinger omawiając teologiczny obraz chleba wskazał, że Izrael poza darem objawiającego się Boga i możliwości poznania Jego imienia, otrzymał także mannę i Torę. Przy ostatnich darach zaznacza, że człowiek odczuwa także głód duchowy, w tym sensie musi karmić się duchowo. Stąd też poprzez Wcielenie i ofiarę Krzyża Logos jest „dla" człowieka. I ten moment tłumaczy fenomen ziarna:

> *jeśli ziarno pszenicy, wpadłszy w ziemię nie obumrze, zostanie samo jedno, ale jeśli obumrze, przynosi plon obfity* (J 12, 24).

W chlebie jest zatem znak męki. Umęczony Chrystus jest wzorem męczeństwa, także św. Stanisława. Obumarcie ma stanowić najistotniejszy moment prawdziwego człowieczeństwa, pisał Ratzinger:

> *człowiek może się odnaleźć tylko w zatraceniu siebie; tylko przez to, że wydaje siebie samego, może przyjść do siebie. To właściwe, decydujące męczeństwo prawdziwego zatracenia siebie jest i pozostaje podstawowym warunkiem naśladowania Chrystusa, również w tych komfortowych czasach*[691].

Pobrzmiewa tutaj 24. punkt Konstytucji o Kościele w świecie współczesnym „Gaudium et spes" (KDK 24), w którym ojcowie soborowi stwierdzili:

---

[688] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii*, t. XI, dz. cyt., s. 40.

[689] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*, dz. cyt., s. 207.

[690] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii*, t. XI, dz. cyt., s. 409-410.

[691] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*, dz. cyt., s. 496.

człowiek będąc jedynym na ziemi stworzeniem, którego Bóg chciał dla niego samego, nie może odnaleźć się w pełni inaczej jak tylko poprzez bezinteresowny dar z siebie samego[692].

Trzecim aspektem, na który należy zwrócić uwagę jest Kazanie na górze. W trzecim z błogosławieństw, pojawia się darowana ziemia ludziom cichym. Natychmiast rodzi się skojarzenie z cichym Sercem Jezusa (Mt 11, 29), bowiem zdaniem Ratzingera błogosławieństwa są biografią Jezusa[693]. Interpretując teologicznie ten fragment Ewangelii (Mt 5, 5), Ratzinger wytłumaczył powód stworzenia świata, jakim była chęć posiadania miejsca dla dania odpowiedzi na Bożą miłość. Zestawienie ziemi z ludźmi cichymi oznacza dwa sensy. W pierwszym zdobywcy ziem się zmieniają, natomiast zostają na nich ludzie prości, którzy ją obsiewają i zbierają plony. Bardziej posiadają ziemię, zdaniem Ratzingera, pokorni niż stosujący przemoc. Wyraźnie widać to w historii zabójstwa św. Stanisława. Król chciał ratować swoją koronę, ale przez przemoc musiał uciekać z polskiej ziemi. Z kolei zamordowany biskup, który spoczął w polskiej ziemi, stał się jej patronem, a także tych, którzy przez wieki z niej i na niej żyli. W drugim znaczeniu akcent pada na oczekiwanie nowej ziemi[694]:

> *rozproszona po całym świecie wspólnota Kościoła Jezusa Chrystusa stanowi wstępny projekt „ziemi" jutra*[695].

Tutaj cichość oznacza cnotę niedaleką od pudicus i odnoszącą się, zgodnie ze słowami Chrystusa do Jego Serca. Rzeczywistym postępem ziemi nie jest zatem ubóstwianie człowieka, ale stawianie go w perspektywie miłującego i współcierpiącego z człowiekiem Boga. Stąd nieustanna rola Eucharystii, „Chleba z nieba", którego spożywanie otwiera na nowy styl życia – „pro"[696]. Pisał teolog:

> *ludzkość potrzebuje Chrystusa, ponieważ potrzebuje człowieczeństwa Boga, którym On jest. […] Świata nie zmieniają przeczące sobie egoizmy – te są najpewniejszą formą konserwacji jego niesprawiedliwości. […] Czynnikiem wyzwalającym jest nie zapewnienie egoizmu, lecz tylko odwaga i cierpliwość miłości*[697].

---

[692] *Konstytucja duszpasterska o Kościele w świecie współczesnym*, nr 24, [w:] red. M. Przybył, *Sobór Watykański II, Konstytucje, Dekrety*, Deklaracje, Poznań 2002, s. 544.

[693] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu*. t.VI/1, dz. cyt., s. 179.

[694] Zob. Tamże, s. 185-186.

[695] Tamże, s. 186.

[696] Zob. Tamże, s. 319.

[697] J. Ratzinger, *Opera Omnia, O nauczaniu II Soboru Watykańskiego*, t. VII/1, dz. cyt., s. 524-525.

Jakże inna to wizja niż ta, którą proponuje marksizm, gdzie człowiek reprezentuje tylko materię i ciężki los, a przez postęp technologiczny, będzie miał ułatwić życie innym pokoleniom. Mówiąc o tym kardynał używał dobitnego sformułowania:

herezja marksistowska[698].

W jej czasach powstał „Beatus vir", w którym figura anabasis towarzyszy prośbie o boskie błogosławieństwo (t.455-456, 460). Wybrzmiawszy dwa razy oracja, kończy siedemnastotaktową część akordem G-dur. Użycie takiego akordu „zawiesza" narrację, tworząc silne napięcie harmoniczne.

Kolejna część (t. 467-515) rozpoczyna się od akordu C-dur. Chorałowo prowadzone głosy wyznaczają liturgiczny nastrój kulminacji teologicznej. Agogika lento oraz określenie cantabile wraz dynamiką mp i p zapewniają spokojną i radykalnie inną od całości utworu narrację muzyczną. Kwintet smyczkowy oraz rogi towarzyszą czterogłosowej partii chóru, który dotychczas śpiewał unisono, bądź ewentualnie w różnych rejestrach (z podziałem na głosy męskie i żeńskie). W ostatniej części kompozytor zapisał w iście liturgicznej szacie muzycznej główne przesłanie utworu. Pierwszy werset chór śpiewa a capella, instrumenty smyczkowe odzywają się natomiast tylko na jedną miarę przed kolejną ekspozycją tekstu. Dzięki powtórzonemu słowu „suavis", słyszymy zdanie:

suavis est Dominus" – słodki jest Pan[699] (t.484-490).

Podkreślenie słodkości, stanowi kolejne wyraźne wskazanie na Boga. Zdaje się, że stąd tyle zabiegów kompozytorskich, by na Niego wskazać i stąd też potrzeba interpretacji teologicznej. „Słodkość" Chrystusa łączy się z jarzmem (Mt 11, 30), jak w estetyce Ratzingera piękno z cierpieniem. *Nowa pieśń* może być wykonana tylko przez nowego człowieka, czyli człowieka otwartego w miłości, gotowego na zranienie, a nawet śmierć (Chrystus, św. Stanisław). „Słodkość" w takim ujęciu, idąc za Karlem Rahnerem interpretującym Najświętsze Serce Pana Jezusa, nie ma nic z tkliwości. Jest to tajemnica miłości Boga, który w przerażający sposób daje się grzesznym ludziom. „Słodkość", czyli dojrzałość potęgą

[698] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii*, t. XI, dz. cyt., s. 199.

[699] H. M. Górecki, *Beatus vir*, dz. cyt., s. 6.

miłości, która zwycięża przez swoją śmierć[700]. W dobie rewolucji marksistowskiej chcącej przez terror ofiar z innych ludzi, powraca zdanie Ratzingera:

> *chrześcijaństwo nie zaczyna się od rewolucjonisty, lecz od męczennika*[701].

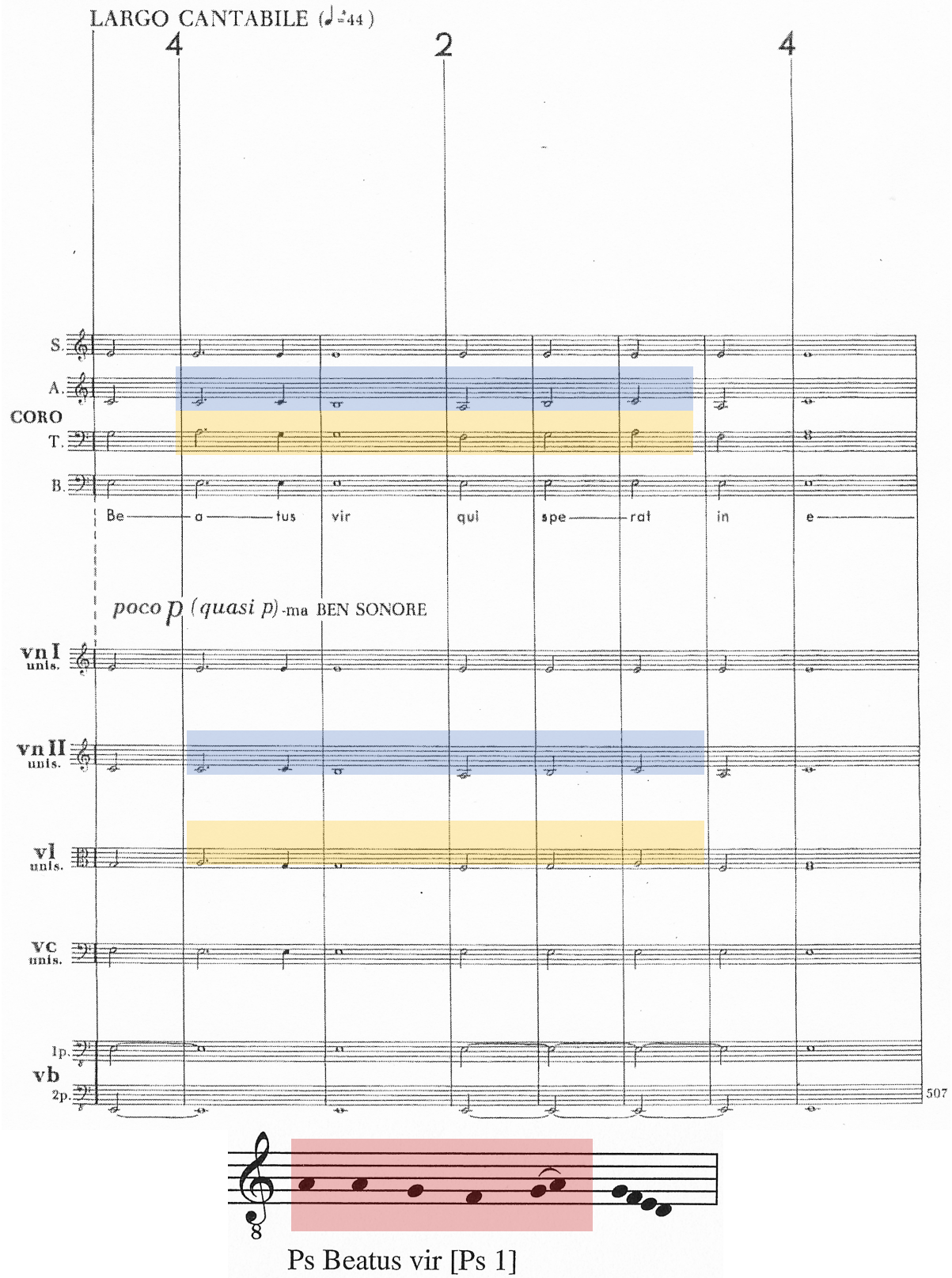
Intermezzo muzyczne w dynamice mp w wykonaniu smyczków i rogów powtarza jednokrotnie ton psalmowy. Po pauzie generalnej chór śpiewa ostatni werset, wybrany przez Góreckiego, wraz z akompaniamentem kwintetu smyczków. Charakterystyczny motyw stateczności i trwania kontinuum (z całym łacińską etymologią – „contineo"), osiągnięty jest przez ciągle trwający dźwięk e w sopranach i pierwszych skrzypcach, a także w basach i wiolonczelach oraz w kontrabasach. Alty i drugie skrzypce podejmują melodię psalmu rozpoczynającą się od dźwięku c (pierwszy werset zorientowany został wokół dźwięku e). Tenory wraz z altówkami towarzyszą harmonicznie, poruszając się w odległościach tercji wielkiej do głosu altów, inicjując i finalizując partię w interwale kwinty. Tutaj też pojawia się kulminacja teologiczna (t.500-507) zawierająca tytułowe słowa. Poza nimi Górecki odwołał się do bogactwa Biblii, liturgii i muzyki [patrz przykład nutowy 8., s.215.]. Kulminacja bowiem, została oparta na cytacie muzycznym pochodzącym z incipitu psalmu 1 autorstwa Wincentego z Kielczy zanotowanego w „Oficjum o św. Stanisławie"[702]. Linia melodyczna autorstwa średniowiecznego benedyktyna stanowi podstawę dla śpiewu tenoru oraz altów oraz gry drugich skrzypiec i altówek. Wspomniana reszta głosów, wykonuje nieprzerwanie dźwięk e, co wyraźnie łagodzi i stabilizuje dramaturgicznie wyraz muzyczny. Asystująca partia altów i skrzypiec realizuje melodię o tercję wyżej w porównaniu do podstawowego głosu chorałowego (tenor), w którym kompozytor zapisał cytat w oryginalnych wysokościach dźwięków. A zatem partia skrzypiec stanowi głos organalny (vox organalis) wobec podstawowego głosu chorałowego (vox principalis). Współczesna realizacja polega na dodaniu głosu nie w odstępie kwarty czy kwinty, ale tercji wielkiej. Ponadto oryginalne wysokości dźwięków zostały zapisane w tenorach, a dosłowny cytat melodyczny w altach.

---

[700] K. Rahner, *Człowiek o przebitym sercu*, tłum. A. M., [w:] *Pastores. Kwartalnik poświęcony formacji kapłańskiej*, Warszawa 1999, s. 13.

[701] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*., dz. cyt., s. 621.

[702] Zob. red. J. Kubieniec, *Wincenty z Kielczy, Oficjum o św. Stanisławie*, Kraków 2015, s. 57.



Przykład 8. „Beatus vir", t. 500-507. Kulminacja teologiczna zawiera tytułowe słowa kompozycji. Cytat muzyczny z „Oficjum o św. Stanisławie" (czerwona ramka) został zapisany w partii tenorów oraz altówek (żółta ramka). Melodia altów i drugich skrzypiec (niebieska ramka) stanowi głos organalny (vox organalis) wobec głosu podstawowego w tenorach (vox principalis). Stały dźwięk e w reszcie obsady stanowi muzyczne ustabilizowanie narracji, tworząc tło dla śpiewnego charakteru głosów wokalnych (lento cantabile) zakomponowanych w technice nota contra notam jako organum

purum. Stonowana, aczkolwiek przesycona brzmieniem dynamika ewokuje aurę żarliwej modlitwy. Metrorytmika eksponuje tytułowe słowa kompozycji. Tekst partytury wskazuje na psalm 33(34), 9, natomiast cytat muzyczny na psalm 1,1. W obydwu przypadkach pojawiają się tytułowe słowa: „Beatus vir".

W ten sposób harmonia łączy w sobie dwa znamiona muzyki doby Wincentego z Kielczy: wynika z linearnego prowadzenia głosu tenorowego i altu (organum) oraz realizacji owego z towarzyszeniem quasi-burdonowego dźwięku e, co stanowi reminiscencje kolejnej średniowiecznej teorii prowadzenia głosów, a przede wszystkim nadaje sakralny wydźwięk omawianego fragmentu muzycznego. Metrorytmika pozwalała na większą dowolność, bowiem w oryginalnym zapisie nutowym nie pojawił się podział na nutę długą i krótką (longa i brevis) typową dla notacji modalnej (patrz rozdz. I.2.). Stąd też technikę nota contra notam należy uznać jako organum purum, w której dodany głos posiada identyczne wartości rytmiczne co głos podstawowy. Użyte przez Góreckiego metrum czterodzielne pozwala na wyraźne wyeksponowanie tytułowych słów. Agogika largo cantabile zdaje się być pochodną cytowanego incipitu chorałowego, akcentując śpiew chóru i wyznaczając śpiewny charakter akompaniamentu instrumentalnego. Dynamika poco p (quasi p) ma ben sonore, definiuje bardzo stonowaną, aczkolwiek przesyconą brzmieniowo intensywność przebiegu muzycznego. Co ciekawe, poza harmoniką również słowa posiadają istotną konotacje. Incipit związany jest z Psalmem 1 i ze skomponowaną do niego antyfoną I z pierwszego nokturnu (w tej godzinie kanonicznej przewidziany był hymn „Gaude mater Polonia")[703]. Psalm zaczyna się od tytułowych słów kompozycji Góreckiego. Zacytowana przez kompozytora melodia Wincentego z Kielczy wskazuje na Ps 1,1 i słowa „Beatus vir", natomiast słowa dzieła muzycznego pochodzą z Ps 34 (33),9 zawierającego również sformułowanie „Beatus vir". To kolejny przykład muzycznej i teologicznej erudycji kompozytora.

Należy zwrócić uwagę, że tylko raz w ciągu całego dzieła muzycznego pojawia się tytułowe „Beatus vir" (t. 500-503). Psalmowy anturaż finału okazał się decydujący dla określenia formy utworu, jaką jest nie oratorium, symfonia, ale psalm. Kolejne pojęcie znajdujące się na styku teologii i muzyki:

> *ekspresja muzyczna stanowi część autentycznej odpowiedzi człowieka na ukazywanie się Boga, na Jego gotowość nawiązywania z nami relacji. Same słowa, milczenie, czyn nie wystarczą*[704],

[703] Zob. Tamże.

[704] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii*, t. XI, dz. cyt., s. 556.

przekonywał Ratzinger, tłumacząc neologizm biblijny „psallein". Warto zatem wydobyć dwa fakty. Pierwszy dotyczy psalmów i koncepcji piękna Starego Testamentu. Zdaniem Gerharda von Rada dla Izraela piękno nie było czymś istniejącym dla siebie, ale wartością otrzymaną od Stwórcy. Piękno wchodziło w zakres wiary, a zachwyt nad nim był antycypacją eschatologicznego zachwytu nad Bogiem. Piękne były także rzeczywistości, w których Bóg się niejako ukrywał. I po wtóre piękno miało wymiar raczej dynamiczny niż statyczny[705]. Drugi fakt, wynikający z pierwszego, to informacja, że według Wulgaty psalmy należy śpiewać w duchu mądrości „psallite sapienter". Ratzinger wskazuje na nowego człowieka wykonującego „Nową Pieśń":

> postawę człowieka, zawierającą w sobie także jasność umysłu, angażującą jednak całego człowieka, który rozumuje i jest rozumny nie tylko przez samo myślenie, lecz przez wszystkie wymiary swej egzystencji[706].

Dopiero tak wykonana pieśń może być piękna, czyli osnuta wokół miłującej mądrości – Logosu.

Ostatni akord instrumentów to C-dur w pozycji zasadniczej, natomiast akord chóru to również C-dur, ale w pierwszym przewrocie. W ten sposób orkiestra realizuje funkcję toniczną, dzięki czemu słuchacz ma wrażenie zwieńczenia narracji. Jednocześnie sugestywnie zrealizowana harmonika chóru, choć łączy się z funkcją toniki, to jednocześnie przez dźwięk g (dominantowy) „wychyla w górę" całość formy. Zdwojona tercja przypieczętowuje durowy charakter finału. Trwający następnie jedynie w smyczkach akord stanowi podstawę dla końcowego motywu muzycznego. Jest nim obiegnik Góreckiego znany z drugiej części III Symfonii – e-g-fis, który wykonują flety, harfy, fortepiany i dzwony. Określenia Molto lento i dolce wyznaczają łagodne głosy instrumentalne. Należy zauważyć, że wzmocniony oktawowo (w fortepianie) dźwięk fis wybrzmiewa najpierw 11 razy (t. 541-552), a następnie 4 razy (553-556.), co w podobny do kulminacji muzycznej sposób (t.355-380) wskazuje na datę męczeńskiej śmierci św. Stanisława (11.04.1079 roku). Ponadto, na ostatniej stronie partytury widnieje napis:

> *„Beatus vir" jest pierwszym utworem dużego cyklu pod tytułem „Sancti Tui Domine florebunt sicut lilium*[707].

[705] Zob. G. von Rad., *Teologia Starego Testamentu*, tłum. B. Widła, Warszawa 1986, s. 289.

[706] Tamże, s.553.

[707] H. M. Górecki, *Beatus vir*, dz. cyt., s. 75.

W rozmowie z Mają Trochimowczyk zwierzył się, że chciałby napisać większy cykl zadedykowany polskim świętym. Mówił, zapytany o oratorium o św. Wojciechu „Salve, sidus polonorum":

> *Wciąż jest w rękopisie. Premiera odbędzie się w czerwcu 1999 r. Podczas wizyty Ojca Świętego w Bydgoszczy. Podczas tej podróży zatrzyma się w Toruniu, Łowiczu, Gdańsku, Częstochowie, Krakowie… Nadal muszę napisać list do Jego Świątobliwości, ponieważ to oratorium jest drugą częścią całego cyklu. Pierwszą częścią był Beatus vir, który napisałem, kiedy został papieżem. Druga część to św. Wojciech, trzecia będzie o św. Jadwidze. Chciałbym mieć cały cykl polskich świętych. Na początku chciałem zacząć od męczenników, ale potem zmieniłem zdanie. Czwarta część dotyczy św. Maksymiliana Marii Kolbe. Piąta część o wszystkich świętych, od Nieszporów, z tytułem Święci Twoje Pana zakwitną. To wspaniały tytuł […] Oratorium św. Jadwigi potrwa pół godziny, a św. Wojciecha godzinę. To będzie bardzo długie, nie wiem czy byłoby się w stanie zagrać cały cykl w ciągu jednej nocy, kto by to przeżył*[708].

Na koniec należy wykazać, w jaki sposób humanistyczne przesłanie Góreckiego jest tożsame z humanizmem chrześcijańskim. Odbierając doktorat *honoris causa* Uniwersytetu Warszawskiego, Górecki ograniczył się do przeczytania wybranych cytatów, mających wskazać, czym według niego jest muzyka. Wśród nich znalazł się taki:

> *pomocnica człowieka - oto wspaniała definicja i wspaniałe zadanie sztuki, jednak temu zadaniu odpowie ona tylko pod warunkiem, że swoją wolność zwiąże ona z humanum, z tym co ludzkie, humanum ze swej strony można poznać w całej jego wielkości tylko wówczas gdy patrzy się nań z perspektywie nieskończoności, w perspektywie Boga, który jest ostatecznym celem wszystkich ludzkich dążeń*[709].

Tymczasem papież Benedykt XVI w encyklice "Caritas in veritate" napisał:

> *dyspozycyjność wobec Boga otwiera na dyspozycyjność wobec braci oraz wobec życia pojmowanego jako solidarne i radosne zadanie. I przeciwnie, ideologiczne zamknięcie się na Boga oraz ateizm obojętności, zapominające o Stwórcy i narażone na zapominanie również o wartościach ludzkich, jawią się dziś pośród największych przeszkód w rozwoju. Humanizm wykluczający Boga jest humanizmem nieludzkim*[710].

[708] M. Trochimowczyk, dz. cyt.

[709] H.M. Górecki, *Wszystko przekazałem w muzyce*, dz. cyt.

[710] Benedykt XVI, *Caritas in veritate*, [w;] *L'osservatore Romano* 2009, nr 9.

Rozdział III.

Nowa Pieśń wedle J. kard. Ratzingera w twórczości H.M. Góreckiego

III.1. Traditum

Tradycja to termin, który niesie ze sobą wiele konotacji i sprzecznych opinii oraz postaw. Zarówno w muzyce, jak i teologii znajdują się próby jej negacji bądź absolutyzacji. W jednej i drugiej dziedzinie skrajne podejścia nie stanowią twórczej postawy, rokującej większe nadzieje naukowo-artystyczne. Z pomocą refleksji kardynała Josepha Ratzingera można zarysować ramy właściwego rozumienia Tradycji, od źródeł biblijnych po współczesność. Jej relacje do Objawienia, powiązania z relacyjnym charakterem religii żydowskiej i chrześcijańskiej oraz kwestia historyczności, to szczególnie istotne odsłony i determinanty Tradycji. Ponadto teologiczne perspektywy przedstawione w nauczaniu kardynała, umożliwiają właściwie osadzenie tego, co tradycyjne w obecnym czasie Kościoła, jego liturgii, dogmatu i przepowiadania. Również współczesna humanistyka, a w jej obrębie muzyka, próbuje odpowiednio ustosunkować się do dotychczasowego dorobku tradycji. Sondowanie głównych prądów awangardy pozwala poznać rozmaite strategie artystyczne i ich relacje do tradycji. Przede wszystkim, należy dostrzec innowacyjne pojęcie tradycji, które może stanowić wspólny punkt dla wielu działów wiedzy. Zwłaszcza, że prezentowane w pracy stanowiska kardynała Ratzingera, części humanistów i samego Góreckiego stanowią doskonałą egzemplifikację owego pojęcia. Mianowicie rozumienie czasownikowe to aspekt dopuszczający koegzystencję Tradycji katolickiej obok muzycznej, literackiej itp. Twórczość Henryka Mikołaja Góreckiego ukazuje, w jaki sposób tradycja muzyczna może wpływać na współczesne dzieło sakralne. Zarówno muzyka, jak i słowa stanowią konkretny wyraz czerpania z tradycyjnego dorobku cywilizacji łacińskiej. Co więcej, przesłanie dzieła sakralnego może ogniskować się wokół tradycyjnego przesłania religijnego – w przypadku Góreckiego katolickiego. W dobie awangardy sama idea powiązania przesłania ze sztuką jest już tradycyjną koncepcją estetyczną. Dzieło sakralne łączy w sobie integralnie dwie tradycje – muzyczną i teologiczną, co wymaga symultanicznego rozważenia wspólnego im pojęcia tradycji.

Przystępując do niełatwej próby ujęcia fenomenu katolickiej tradycji teologicznej, należy najpierw przypomnieć konstatację Ratzingera, że przedmiotem teologii jest Bóg. Podobnie jak w teologii, tak i w tradycji jest On jej właściwym przedmiotem. Kardynał uszczegóławiał rozumienie Boga w starożytności. Przeciwnie do innych ludów, w których wyznawano lokalne bóstwa (numen locale), Izrael czcił bóstwo nie tyle związanym z danym miejscem, co raczej Boga wchodzącego w relacje z ludźmi. W ten sposób był On zatem obecny wszędzie, a nie tylko na danym obszarze ziemi. Kardynał podkreślał wynikającą z tego faktu istotną różnicę. Mianowicie, taka koncepcja Boga wprowadzała relację nie tyle przestrzeni, ale osób. Bóg jest bliski osobie ludzkiej, a przez to, że jest w wymiarze transcendentnym, to znajduje wszędzie, a nie tylko w jednym miejscu. W swojej potędze może pojawić się wszędzie, a zwłaszcza przy człowieku. Idąc dalej, El uważany był zarówno za tego, który sam posiada najwyższą władzę i jest Stwórcą, a jednocześnie stoi ponad wszystkimi i wszystkim. Ponadto postrzegany był jako Bóg podarowanej człowiekowi niezawodnej obietnicy. Gramatyczna zmiana „El" na „Elohim", oznaczająca przejście od liczby pojedynczej do mnogiej, miała znaczyć, że jest on wszystkim, co stanowi Boską naturę[711]. Reasumując za Ratzingerem:

> *Bóg Izraela nie pozostaje w jakimś arystokratycznym, królewskim odosobnieniu, nie zna nieograniczonego despotyzmu, który wówczas łączył się z obrazem króla, ale jest Bogiem bliskim, który zasadniczo może być Bogiem każdego człowieka*[712].

Najwyższa Istota chce wchodzić w relację z człowiekiem, nadając mu niepodważalną nadzieję. I tutaj pojawia się specyfika biblijnego objawienia, która polega na historii Boga i człowieka. To ma stanowić decydującą różnicę w stosunku do religii buddyzmu, hinduizmu czy islamu. Tam pojawia się przesłanie „oderwane" od historycznych realiów człowieka, podczas, gdy w Biblii objawienie polega na dialogu Boga z ludźmi. I ten dialog dokonujący się w historycznym rozwoju osiąga przez następstwo czasów swój właściwy sens[713]. Napisał Ratzinger, zestawiając historyczno-religijny typ zbawienia obecny w chrześcijaństwie wobec koncepcji religii azjatyckich:

> *nie ma odkupienia w historii, lecz tylko odkupienie od historii*[714].

---

[711] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*, dz. cyt., 109-111.

[712] Tamże, s. 111.

[713] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia*, *O nauczaniu II Soboru Watykańskiego*, t. VII/1, dz. cyt., s 149.

[714] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu.* t.VI/2., dz. cyt., s. 824.

Szczególnym przykładem współdziałania ludzkiej historii i historii Zbawienia jest Pascha, w czasie której po spożyciu baranka (po wypiciu drugiego kielicha – „haggada") najmłodsze dziecko zadawało ojcu pytania dotyczące rytuału uczty. Ojciec miał wtedy opowiadać „haggada pascha". Po niej wypowiadano dziękczynienie za posiłek i Przymierze Boga z ludźmi. Ucztę kończyła recytacja hymnów. Opisy Ostatniej Wieczerzy bazują na historycznym przekazie Paschy. Nadolski wskazuje na ważny aspekt anamnetyczny obecny w modlitwach eucharystycznych, a przejętych z paschalnej modlitwy dziękczynnej[715]. Samo święto Paschy podlegało zmianom wynikającym z biegu historii. Początkowo obchodzona była już przed Mojżeszem jako święto wiosny, w nocy (pierwsza wiosenna pełnia księżyca), ofiarowano jagnię lub koziołka. Z czasem zyskała znaczenie symboliczne uwolnienia z niewoli Egipskiej:

> *tak spożywać będziecie: biodra wasze będą przepasane, sandały na waszych nogach i laska w waszym ręku. Spożywać będziecie pośpiesznie, gdyż to jest to Pascha na cześć Pana […] Dzień ten będzie dla was dniem pamiętnym i obchodzić go będziecie jako święto dla uczczenia Pana. Po wszystkie pokolenia – na zawsze w tym dniu świętować będziecie* (Wj 12, 11.14).

Odtąd jej istotą będzie przypominanie, że Bóg ukarał Egipt a pomógł Izraelczykom. Jej obchód podlegał dalszemu rozwojowi, polegającemu na przejściu od świętowania w rodzinnym domu, na rzecz kultu świątynnego w Jerozolimie[716]. Dostrzec można silne uwarunkowanie święta od historii oraz historii od święta. Wymownym faktem było powiązanie historii ludzi ze światem przyrody. Cykl świąt wynikał z rocznego cyklu natury, by z czasem osiągnąć także wyraz transcendentny. Inny akcent nakreślił Daniel Rops, przywołując analizy Bousseta. Rops w książce „Od Abrahama do Chrystusa" wykładał o trzech istotnych cechach historii zbawienia. Po pierwsze jest ona związana z pewnego rodzaju niezniszczalnością Izraela. Od samego początku, poprzez niewole i prześladowania (aż po holocaust XX w. – w tym czasie Rops napisał cytowaną książkę), ocalona część Izraela niosła dalej jego wyjątkową historię. Dalej, dwie metody miały wyznaczyć kierunek rozwoju historii świętej. Jednym było ciągłe pogłębianie poznanych prawd wiary, a drugim zdobywanie nowej pewności. Rops podał m.in. przykład Abrahama, którego wyznanie ukonstytuowało monoteizm i dekalog przyniesiony przez Mojżesza. Stara prawda o jedynym Bogu, zyskała przez dziesięć przykazań nowy dynamizm. Ostatnie spostrzeżenie uzmysławia, że świadectwo historii Izraela

[715] Zob. B. Nadolski, *Liturgika. IV Eucharystia*, Poznań 1990, s. 17-19.

[716] Zob. red., X. Leon-Dufour, *Słownik teologii biblijnej*, Poznań 1994, s. 646-648.

nie jest zakończone, że wymaga dopełnienia[717]. Należy podkreślić symultaniczność omawiania historii Narodu Wybranego jako „gramatyki" historii zbawienia. Napisał Rops:

> *tak więc nie tylko silna, w sercu naszej zachodniej i chrześcijańskiej kultury zakorzeniona tradycja, ale także najbardziej obiektywne rozważanie faktów przyznaje nam racje, gdy chcąc streścić cały ten długi szereg znamiennych wydarzeń dajemy mu jako tytuł dwa słowa: „historia święta"*[718].

Stawiając ostrożnie kolejny krok, należy zauważyć, że mówiąc o realizującej się na kartach ludzkich dziejów historii zbawienia, poruszamy się w obszarze Objawienia. Powiązanie tego ostatniego z historią i biblijnym zapisem musi być właściwie rozumiane. Omawiając soborową „Konstytucję o Objawieniu" Ratzinger wyszczególnił trzy główne powody dla jej powstania: koncepcja nowego spojrzenia na Tradycję; kwestie związane z metodą historyczno-krytyczną; pozytywny wynik działalności Ruchu Biblijnego. Ten ostatni miał szczególnie mocno uwydatnić swoją działalność na przełomie XIX/XX w[719]. Należy zwrócić uwagę na dwa pierwsze punkty. Ratzinger wykazywał specyfikę metodologii naukowych. Zauważył, że fizyka bada tylko to, co „pozytywne", empiryczne, nie docierając do istoty bytu. Jej dokładność badań okupiona zostaje metodologiczną rezygnacją z ontologii. Filozoficznym odpryskiem tej metody miała być zdaniem kardynała zawężona fenomenologia, która poprzestaje na pytaniu o zjawiska. Od fizyki przez filozofię, teolog prowadził myśl do historii. Ta analogicznie może „rejestrować" tylko to, co mieści się w metodzie historycznej. Tymczasem zastrzegał, że często jest tak, iż prawda historyczna wymyka się choćby najlepszym źródłom. Prawda historyczna może wymykać się metodom historycznym, tak jak byt wymyka się doświadczeniom empirycznym. Z jednej strony historia wyjawia ludzkie dzieje, a z drugiej poniekąd je zakrywa[720]. Podobnie sprawa ma się z Objawieniem. Zdaniem Ratzingera zacieśnienie granic Objawienia jedynie do granic tekstu jest jego wyjaławiającym wypaczeniem owocującym historycyzmem i niesłusznym przeakcentowaniem ludzkiego aspektu. Ono zawsze winno być postrzegane jako większe od zapisów w Piśmie Świętym i Tradycji[721]. To bardzo ważny asumpt otwierający teologiczne sprawności dla sztuki, która staje się w ten sposób jednym z możliwych sposobów przekazu Objawienia – zwłaszcza

[717] Zob. D. Rops, *Od Abrahama do Chrystusa*, Warszawa 1955, s. 426-427.

[718] Tamże, s. 427.

[719] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii*, t. XI, dz. cyt., s. 633-634.636.637

[720] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*, dz. cyt., 161.

[721] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia*, *O nauczaniu II Soboru Watykańskiego*, t. VII/2, dz. cyt., s 548-549.

sztuka sakralna. Ponownie ujawnia się pozytywna opinia, afirmująca mnogość środków komunikacji (kerygmy).

Istotnym punktem Objawienia i historii świata jest życie Jezusa Chrystusa, napisał Ratzinger:

> *ludzkość istnieje po to, żeby wydać z siebie Chrystusa. Istnieje po to, żeby stworzyć miejsce, w którym mogłoby nastąpić zjednoczenie Boga ze światem. Istnieje po to, żeby się stać jedno z Bogiem*[722].

W tym zdaniu zawiera się wyczerpująca definicja. Stworzony świat jest objawieniem mądrości i dobroci Boga, a stworzona ludzkość ma cieszyć się wspólnotą z Bogiem. Jej dzieje zostały włączone w życie Boga. Warto zwrócić tu uwagę na dwie rzeczy. Po pierwsze z faktu wcielenia wynika, że Chrystus cały się poddał ludzkiej historii – wyrazem ma być Jego świadomość. Jako Bóg dostrzegał świat i ludzi z pozycji boskiej wszechwiedzy, ale jako człowiek był zakorzeniony w określonym czasie i przestrzeni. Wzrastał etapami ludzkiego życia, stopniowo kształtował swoją wiedzę, myślał i uczył się na ludzki sposób. Po drugie, z faktu odkupienia, sposób Jego ludzkiego myślenia stanowił przełom w historii ludzkości. W Ogrodzie Oliwnym Chrystus zgodził się na wolę Ojca, jednocząc ludzką wolę z boską[723].

Spojrzenie i próba właściwego zrozumienia Jezusa Chrystusa, w aspekcie obopólnego powiązania z historią, według Ratzingera możliwa jest poprzez kategorię anamnezy. Po pierwsze Biblia jest historią anamnezy Boga, po drugie Chrystus jest żywą anamnezą Boga – Jego myślą o człowieku, po wtóre ludzka pamięć ma zawierać anamnetyczną wiedzę o działaniu Boga w historii:

> *ludzka memoria, ludzka anamneza jest tylko dlatego cenna i znacząca, ponieważ wie, że cała historia zawarta jest w anamnezie Boga, że Bóg o niej pamięta i że w Jego pamięci ma swoją jedność i swoją obietnicę. Historia biblijna jest historią anamnezy, jest zbawieniem przez przyjęcie historii do anamnezy Boga; […] Zgodnie z biblijną wiarą, Jezusa z Nazaretu można zdefiniować jako anamnezę jest On sposobem, w jaki Bóg o nas pamięta, myślą Boga*[724].

Stąd też Ratzinger przypominał, że istotną kategorią, o jakiej należy pamiętać w kontekście Objawienia jest nadmiar i hojność miłości Boga. Dzięki tak zarysowanemu komunikatowi człowiek może żyć nadzieją. Historia otwarta jest w teraźniejszości

---

[722] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu.* t.VI/2., dz. cyt., s. 1033.

[723] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu.* t.VI/1., dz. cyt., s. 116. 486.

[724] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu.* t.VI/2., dz. cyt., s. 758-759.

na przyszłość. Jednakże zastrzegał, że wizja chrześcijańska dopatruje się Boga u początku bytu i na końcu historii, W ten sposób uwydatnił różnicę między chrześcijaństwem a marksizmem (ideologia przyszłości).

Pamięć (anamneza) człowieka o Bogu domaga się pomocy z zewnątrz[725]. Tu otwiera się przestrzeń dla Tradycji, a jednocześnie pierwsza kwestia przyświecająca powstaniu konstytucji „Dei verbum" – ścisłe powiązanie Biblii i Tradycji. Ratzinger stwierdził:

> *prawdziwy sens nauczycielskiej władzy papieża polega na tym, że jest on adwokatem chrześcijańskiej pamięci*[726].

Kościół starożytny doszukał się trzech podstawowych gwarantów swojej jedności. Obok sukcesji apostolskiej były nimi kanon Biblii oraz formuły wyznań wiary. Krystalizująca się tradycja narracyjna (ważna rola kobiet) opisywała spotkania i rozmowy ze Zmartwychwstałym. Natomiast rozwijana tradycja wyznań wiary (rola mężczyzn) zawierała istotne dla wiary fakty. Tradycja wyznań (Credo), zawierająca sedno przekazu, stała się wyrazem chrześcijańskiej tożsamości[727].

Kanon Biblii potwierdzony przez biskupa Rzymu przybiera postać wyznania wiary. Rodzi się tym samym napięcie pomiędzy Pismem Świętym a ustanowioną nauką – Tradycją. Próbując rozwiać współczesne błędne opinie, chcące wyzbyć się narracji Kościoła (rzekomo fałszywej), Ratzinger odniósł się do pojęcia szczególnie ważnego dla pracy – interpretacji. Powiedział:

> *dogmat jest interpretacją Pisma. Między Pismem i dogmatem zachodzi więc konieczna obustronna relacja i hierarchia ważności. Interpretacja nie znajduje się nad tym, co jest interpretowane, lecz niejako poniżej. Jednak interpretowana treść żyje tylko dzięki jej interpretowaniu*[728].

Podobnie sprawa ma się z teologiczną interpretacją dzieła muzycznego, nie jest ona „ważniejsza" od dzieła, ale jednocześnie dzieło żyje dzięki interpretacji – słownej i muzycznej (dokonanej przez dyrygenta, zespół orkiestrowy, słuchacza, teoretyka muzyki). Właśnie w sensie zarysowanym przez kardynała pojawia się kategoria interpretacji w Konstytucji „Dei verbum":

---

[725] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*, dz. cyt., 196, 211. 213. 639.

[726] Tamże, s. 641.

[727] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu.* t.VI/1., dz. cyt., s. 451. 553. 562-563.

[728] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu.* t.VI/2., dz. cyt., s. 605.

Święta Tradycja i Pismo Święte stanowią jeden święty depozyt słowa Bożego powierzony Kościołowi. Na nim polegając, cały lud święty zjednoczony ze swymi pasterzami trwa stale w nauce Apostołów, we wspólnocie braterskiej, w łamaniu chleba i w modlitwach, tak iż szczególna zaznacza się jednomyślność przełożonych i wiernych w zachowaniu przekazanej wiary, w praktykowaniu jej i wyznawaniu. Zadanie zaś autentycznej interpretacji słowa Bożego, spisanego czy przekazanego przez Tradycję, powierzone zostało samemu tylko żywemu Urzędowi Nauczycielskiemu Kościoła, który autorytatywnie działa w imieniu Jezusa Chrystusa (DV 10).

Tradycja jest zatem autorytatywną interpretacją Objawienia obecnego w Biblii. Służy ona pomocy w anamnezie ludziom wszystkich wieków. Nie istnieje sama dla siebie, ale ze względu na człowieka. Nie przez przypadek zatem Ratzinger ukazał dogmat w relacji do kerygmatu. Mówiąc najkrócej, kerygmat łączy się z Pismem Świętym i stanowi pozytywną drogę przepowiadania. Natomiast dogmat stanowi granice przepowiadania. Innymi słowy Biblia nadaje treść przepowiadaniu, a dogmat wyznacza granicę prawowierności głoszonej kerygmy:

dogmat stanowi normę dogmatycznych treści kerygmatu, a Pismo stanowi normę kerygmatyczności kerygmatu[729].

Dostrzec tu można współczesną interpretację wielowiekowej maksymy w rozumieniu Prospera z Akwitanii, który traktował niepodzielnie Biblię, liturgię i Tradycję:

<ut legem credendi lex statuat supplicandi> […] *liturgia stanowi więc „locus theologicus", czyli tworzywo dla teologicznej refleksji o tyle, o ile wychodzi z Biblii i stanowi wyraz żywej Tradycji Kościoła*[730].

Kerygmat może przybierać formę liturgiczną, słowną lub artystyczną. W każdym razie musi mieścić się w Orędziu biblijnym przekazanym przez Tradycję. Interpretacja teologiczna doszukuje się istoty przesłania (kerygmatu) jako rezonansu Tradycji (dogmatów) i współdziałania z tkanką muzyczną oraz zgodnością utworu sakralnego z Objawieniem. Traktuje dzieło sakralne jako „locus theologicus" w takim samym znaczeniu, jak liturgika dopatruje się „locus theologicus" w liturgii.

Przy tej okazji należy przytoczyć zdanie kardynała, które stanowi istotę dogmatyki i kerygmatu:

[729] Tamże.

[730] Zob. A. Sielepin, Rozwój teologii liturgii. Liturgia Kościoła w myśli teologicznej, Kraków 2014, s. 32.

dogmatyka ma na celu powiązanie poszczególnych myśli w jedną całość logicznej struktury myślenia odpowiadającej konkretnej sytuacji umysłowej danego czasu; przepowiadanie ma uwzględniać logikę ludzkiej egzystencji i w ten sposób kierować człowieka ku wierze i w niej prowadzić[731].

Odnosząc powyższe słowa do anamnezy, to kerygmat nie pozwala na zapomnienie o Bogu we współczesności, a dogmat przypomina współczesnemu człowiekowi o wierze i jej zasadach. Chcąc jednak tego dokonać, kerygmat potrzebuje treści (Biblia) i wskazówek interpretacyjnych (dogmat). Biblia chroni przed samowolą myśli oderwaną od historycznych wydarzeń zbawczych, stanowi ona rękojmie powiązania z historią (także zbawienia). Dogmat natomiast chroni Kościół przed mumifikacją tej historii[732]. Widać zatem, że Tradycja otwarta jest na współczesność.

Kardynał odniósł się do prób marginalizacji Tradycji, jakoby miała być kościelnym zniekształceniem Biblii, a zwłaszcza Chrystusa. Pisał:

tradycja kościelna, w której nadany przez Jezusa historii po dziś dzień okazuje się pełen życia, rodzi we mnie jednocześnie zaufanie do tradycji biblijnej, której bardziej ufam niż próbom odtwarzania „chemicznie czystego" historycznego Jezusa z „retorty" historycznego rozumu. Ufam Tradycji w całej jej rozciągłości[733].

Każda nawet „naukowa" rekonstrukcja Chrystusa jest nieuzasadniona, bowiem niesie niebezpieczeństwo zbytniego jej uwarunkowania od różnych współczesnych prądów myślowych itp. Nie oznacza to jednak „przeceniania", a w efekcie mumifikowania Tradycji. Znamienne jest przypomnienie poczynione przez kardynała, że chrześcijaństwo, tłumacząc greckie słowo „Soter", nie użyło łacińskiego terminu „Conservator", a „Salvator". Misja zbawienia dokonana przez Chrystusa nie polegała na konserwacji świata, czy jakiegoś danego momentu historycznego[734]. Należy wykazać trzy współczesne obszary Kościoła, które borykają się z napięciem: zbawienie-konserwowanie. Są nimi liturgia, język łaciński i sama Tradycja.

Posoborowe ruchy tradycjonalistyczne są wyrazem próby konserwacji danej epoki, jakoby tylko ona i jej styl miał stanowić „klucz soteriologiczny" – w rzeczywistości stanowiąc co najwyżej „konserwatywny wytrych". Sprawie tej należy poświęcić więcej uwagi, bowiem wątek łączy się z muzyką kościelną – chorałem gregoriańskim. Wydaje się, że recepcja

[731] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu.* t.VI/2., dz. cyt., s. 606.

[732] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia*, *O nauczaniu II Soboru Watykańskiego*, t. VII/1, dz. cyt., s 417.

[733] Tamże, s. 795.

[734] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*, dz. cyt., s. 309.

teologicznego dorobku Josepha kard. Ratzingera staje się przedmiotem stronniczej i nieuprawnionej merytorycznie obrony owego konserwatyzmu. Należy wykazać, jak dalece niepoprawne skutki teologiczne wynikają z nadmiernego historycyzmu. Jako przykład można podać współczesny „liturgiczny punkt zapalny", jakim jest sposób przyjmowania Komunii Świętej. Wytyczne Episkopatu Polski zalecały na czas pandemii koronawirusa przyjmowanie Komunii Świętej na rękę (nr.2.pkt.b.)[735]. Dla wielu środowisk miało to oznaczać brak wiary i profanację Eucharystii, tymczasem Ratzinger napisał:

> *otóż najpierw chciałbym powiedzieć, że obydwie postawy są możliwe i wszystkich kapłanów proszę o tolerancję, respektującą decyzję każdego. Chciałbym też wezwać wszystkich kapłanów do okazywania takiej pojednawczej postawy i nielekceważenia nikogo decydującego się tu na konkretną formę. […] do IX wieku Komunię przyjmowano, stojąc i na rękę […] przez 900 lat Kościół nie sprawował Eucharystii w sposób niegodny. […] Nie powinniśmy przy tym zapominać, że nieczyste są nie tylko nasze ręce, lecz także nasz język i nasze serce oraz że językiem częściej grzeszymy niż rękoma. Największym ryzykiem, a jednocześnie wyrazem miłosiernej dobroci Boga jest to, że nie tylko ręka i język, lecz nasze serce może Go dotykać*[736]

Przywiązanie do rytuału okazało się silniejsze niż teologia. Obrona historycznej (nie najstarszej) formy odbywała się za cenę nie tylko wykluczenia ze zbawienia „niewiernych" katolików, ale także za cenę zapomnienia o Chrystusie. „Retorta" kultu danej epoki miała być ważniejsza i „poprawniejsza" od Niego samego. Dostrzegamy zatem, że „przeakcentowanie" tradycji przynosi teologicznie opłakane skutki i efekt odwrotny do słusznej obrony katolickiej wiary.

Kardynał Ratzinger tłumaczył, że nie można rozumieć Soboru Watykańskiego II jako przejścia od „konserwatyzmu" do „progresywizmu". Przeciwnie znajduje się w nim streszczenie wcześniejszych napięć Pismo Święte – Tradycja. Odnowa soborowa miała bowiem wychodzić z realizmu współczesnego człowieka i świata. Natomiast jej miarą był Chrystus ukazany na kartach Biblii. W tym sensie widzimy podwaliny dla określenia soboru duszpasterskim. Chciał on współczesnemu człowiekowi (kerygmat) przedstawić Chrystus i kościelną wiarę w Niego (Biblia, dogmat). Istotą była zatem anamneza, przypomnienie we współczesności o Jezusie Chrystusie. Stąd też, zdaniem kardynała, należało nie tyle negować Tradycję, co zrewidować jej skostniałe naleciałości - formy historyczne, nie będące istotą

---

[735] Zob. *Zarządzenie nr 1/2020 Rady Stałej Konferencji Episkopatu Polski z dnia 12 marca 2020 r.*, https://episkopat.pl/komunikat-rady-stalej-konferencji-episkopatu-polski-4/, (29.07.2020).

[736] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii*, t. XI, dz. cyt., s. 319-320.

wyznania wiary, które zakrywały właściwe sensy Credo. Do takich zalicza się kwestia języka łacińskiego. Tradycjonalistyczną dewizę: „Słowo językiem się stało", można w duchu tradycjonalistycznym powiedzieć: „słowo językiem łacińskim się stało". Oczywiście kardynał kwestię języków narodowych w liturgii wiązał z rozwagą i taktem, a jednocześnie zaznaczał, że liturgia ma stanowić punkt spotkania ducha chrześcijańskiego z duchem świata współczesnego. Diagnozował występujące po epoce oświecenia dodatkowe trudności w komunikowaniu wiary, wynikające z faktu, że nie wyrażano już w łacinie doniosłych myśli i decyzji ludzkiego ducha. Skutkowało to dramatycznym w skutkach rozmijaniu się teologii ze współczesnymi prądami myślowymi. Ostatecznym powodem zmian w tradycyjnej liturgii miała być zatem odpowiedź na pytanie o jej zrozumiałość. Chciano uczynić ją formą przepowiadania i zbliżyć tym samym do biblijnych korzeni[737]. Miała na powrót przez *lex orandi* prowadzić do *lex credendi*, a *lex credendi* miało być przedstawione człowiekowi poprzez modlitwę (*lex orandi*). Zamknięcie w skansenie przeszłości nie jest właściwą formą przepowiadania, pisał:

> *można więc chyba stwierdzić, że obecnie nikt nie dowodzi bardziej przekonywająco konieczności i słuszności reformy liturgii niż jej przeciwnicy, ponieważ to, czego bronią, jest niezrozumieniem liturgii. Jednocześnie udowadniają, że zagrożeniem dla dotychczasowej reformy liturgii było to, że mogła ukazać niezrozumienie jako pożądane. Kto był w stanie to dostrzec, przyzna, że do pewnego stopnia elementem reformy liturgii jest skandal, nieporozumienie i niezadowolenie*[738].

Język łaciński miał być nadal obecny w liturgii, ale obok niego miały pojawić się także języki narodowe. I tutaj właśnie znajduje się szczególne miejsce dla chorału gregoriańskiego, którego zadanie winno polegać na ujednoliceniu rytów liturgicznych opartych o języki narodowe. Sobór, zdaniem Ratzingera:

> *chciał, z jednej strony, zapewnić więcej miejsca dla języka ojczystego, a z drugiej strony – nie myślał, że ma on zastąpić łacinę. Jednocześnie opowiadał się za szerszym pielęgnowaniem chorału gregoriańskiego, który pozwoliłby wiernym wszystkich języków jednomyślnie (una voce) sławić Boga*[739].

Ważną reperkusją była Posynodalna adhortacja apostolska Benedykta XVI „Sacramentum Caritatis". W rozdziale poświęconym „participatio actuosa" papież poruszył kwestie języka łacińskiego i chorału gregoriańskiego. Idąc w duchu współczesnego

---

[737] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia*, *O nauczaniu II Soboru Watykańskiego*, t. VII/1, dz. cyt., s 226. 269. 370-371. 290.

[738] J. Ratzinger, *Opera Omnia*, *O nauczaniu II Soboru Watykańskiego*, t. VII/1, dz. cyt., s. 897-898.

[739] Tamże, s. 552.

odczytywania tradycji zauważył znak czasu, jakim są celebracje Eucharystii podczas wielonarodowych spotkań. Postulował zatem, aby poza czytaniami, homilią oraz modlitwą wiernych, celebrowano w łacinie. Ponadto umiejętność wykonywania chorału gregoriańskiego winna być pielęgnowana wobec alumnów oraz wiernych świeckich. Dostrzec można, że papież połączył kwestię liturgii, jako współczesnej formy przepowiadania z wielowiekową tradycją. Liturgia Słowa, w której Kościół głosi kerygmat winna być w języku narodowym, natomiast forma Mszy Świętej winna rezonować łacińską tradycją liturgiczną[740]. Pisał w dokumencie omawiając śpiew liturgiczny:

> *biorąc pod uwagę różne kierunki i różne, godne pochwały tradycje, pragnę przypomnieć, o co prosili Ojcowie synodalni, by odpowiednio doceniono chorał gregoriański, jako właściwy dla liturgii rzymskiej*[741].

Zwrócenie uwagi na wielonarodowe celebracje, znakomicie ukazuje sytuację panującą podczas Soboru Watykańskiego II. Kardynał zobrazował strukturę obrad soborowych w bazylice św. Piotra. Oprócz biskupów obrządku łacińskiego, we wszystkich obradach plenarnych uczestniczyli (z prawem przemawiania i głosu) biskupi Kościołów wschodnich. Miało to pomóc w prowadzeniu refleksji nie tyle łacińskiej, co rzeczywiście katolickiej:

> *Wschód był właśnie obecny, uprawniony do przemawiania i głosowania, i w ten sposób stanowił wewnętrzną korektę wszelkiej łacińskiej wyłączności, która raz po raz rozsadzała granice zawężonego horyzontu łacińskiego i zmuszała zgromadzenie do myślenia nie łacińskiego, lecz katolickiego, i do unikania nieszczęsnego mieszania wymiaru łacińskiego z katolickim*[742].

Wielonarodowe celebracje są zatem katolickie nie tyle przez język łaciński, co przez wspólne wyznanie wiary, które przez pewien czas wyrażane było językiem łaciny. Dlatego nikt Soborowi Nicejskiemu I, wraz z jego greckim (niełacińskim) terminem „homousios", nie odmawia katolickości. Reasumując kwestię łaciny, widać, że także język komunikowania niezmiennego kerygmatu winien rzeczywiście umożliwiać dotarcie do duchowego świata ludzi współczesnych.

Wracając do reformy liturgii, kardynał zilustrował, jak silnie dystansowała się od duchowości wierzących wcześniejsza forma liturgii. Wspomniał o „mamrotaniu" przez celebransa wraz z liturgiczną służbą ołtarza aktu pokutnego, wnioskując na podstawie tego, jakoby akt pokutny był bez znaczenia dla wszystkich uczestników liturgii. Podawał także

---

[740] Zob. Benedykt XVI, *Posynodalna adhortacja apostolska Sacramentum Caritatis*, Kraków 2007, nr 62.

[741] Tamże, nr 42.

[742] J. Ratzinger, *Opera Omnia*, *O nauczaniu II Soboru Watykańskiego*, t. VII/1, dz. cyt., s. 269-270.

powody owego „mamrotnia", jakim był czas wykrystalizowania się takiej formy aktu pokutnego w epoce, gdy liturię zawężono do kręgu duchownych i posługujących[743]. Mało tego, Ratzinger podkreślał, że dotychczasowa forma liturgii nie tylko nie korelowała ze współczesnością, czy zamknęła się na wiernych, ale przez wieki pozostawała na uboczu życia duchowego wielkich świętych. Wymienił św. Ignacego Loyolę, św. Teresę z Avila czy św. Jana od Krzyża, jako tych, którzy realizowali duchowość niezalenie od liturgii[744]:

> *w praktyce oznaczało to, że podczas gdy kapłan sprawował swoją archeologiczną liturgię, lud odprawiał swe nabożeństwa maryjne, powiązany z kapłanem jedynie przez wspólne przebywanie w jednym pomieszczeniu i przez powierzanie siebie świętej mocy ofiary eucharystycznej*[745].

Zdaniem Ratzingera, znaczenie Soboru Trydenckiego odnośnie do liturgii, ograniczyło się do dwóch zasadniczych spraw. Usiłował on podkreślić integralność doktryny katolickiej, skupiając się zwłaszcza na idei ofiary. Ponadto oczyścił liturgię z rozmaitych średniowiecznych przerostów. Jednakże sposób, jakim było scentralizowanie kultu poprzez ścisłe powiązanie z Kongregacją Obrzędów, doprowadziło od skostnienia, poprzez archeologizację, po współczesną konserwację, skazującą ryt na obumieranie[746]. Konstatował teolog podejście Kongregacji do liturgii i skutki takowego:

> *traktowała problem liturgii jako kwestię rubryk i ceremonii, można by powiedzieć – jako problem porządkowy etykiety dworskiej tego, co święte. […] Liturgia stała się raz na zawsze zamkniętym, skostniałym tworem, który powiązanie z konkretną pobożnością tym łatwiej tracił, im większy nacisk kładziono na zachowanie wszystkich dotychczasowych form*[747].

Kolejny raz widać, że konserwacja nie jest właściwym rozumieniem Tradycji. Sobór Watykański II przeto w schemacie liturgicznym, z pomocą idei ruchu liturgicznego, opowiedział się za dynamicznym rozumieniem liturgii, a zwłaszcza Eucharystii. Nie odrzucano rzecz jasna eucharystycznej pobożności adoracyjnej, która wynika ze statycznej obecności substancjalnej. Przywrócono natomiast pierwszeństwo sakramentalnej celebracji. W swoim Misterium odnosi się ona do Chrystusa zasiadającego ze swoimi uczniami do stołu, by pozwolić im na uczestniczenie w Jego życiu, naznaczonym krzyżem. Substancjalna obecność ma być

[743] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia*, *O nauczaniu II Soboru Watykańskiego*, t. VII/2, dz. cyt., s. 899.

[744] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia*, *O nauczaniu II Soboru Watykańskiego*, t. VII/1, dz. cyt., s. 370-371.

[745] Tamże, s. 370.

[746] Zob. Tamże, 370-371.

[747] Tamże.

odtąd rozumiana w takim dynamicznym ujęciu[748]. Innymi słowy mówiąc, w Eucharystii nie mamy do czynienia z rzeczą, ale z Osobą. Zbawiciel włącza do swojego jestestwa substancję materii, czyniąc ją znakiem swojej obecności[749]. Tzw. puszka w tabernakulum nie jest puszką z zakonserwowanym ciałem na wzór egipskich mumii, ale miejscem przebywania Osoby Jezusa Chrystusa. Dzięki temu eucharystyczna eklezjologia orientuje się wokół Chrystusa, a jednocześnie stanowi sakramentalny znak pośród współczesnego świata, pisał:

> *Kościół ukazuje się znowu jako tajemnica tych, którzy wspólnie otrzymują Ciało Chrystusa, aby sami stawali się Ciałem Chrystusa, narzędziem bliskości Boga w świecie*[750].

Wprowadzenie możliwości sprawowania Eucharystii według Mszału z 1962 roku nie miało nic z próby epokowego „cofnięcia" Kościoła. Benedykt XVI w dokumencie zezwalającym na ryt tradycyjny, Liście apostolskim motu proprio „Summorum Pontificium" wytłumaczył, że Sobór Watykański II z należnym szacunkiem dla kultu Bożego, wprowadził adaptacje wynikające z wymagań obecnego czasu. Jednakże część wiernych pozostała przywiązana do poprzedniego rytu, stąd papież zezwolił na jego używanie. W artykule pierwszym dokumentu padło wyjaśnienie, które precyzuje, że formy Rytu Rzymskiego stanowią wyraz tej samej modlitwy (*lex orandi*) i w żadnym wypadku nie mogą prowadzić do podziału w wyznaniu wiary (*lex credendi*)[751]. Uwidoczniło się tu echo wcześniejszego nauczania Ratzingera, który ukazywał, że Sobór Watykański II był duszpasterski i chciał współczesnemu człowiekowi zaproponować wiarę w Chrystusa. Jeżeli pomocą może być w tym wiele nowych przedsięwzięć, to dlaczego nie sprawdzony wielowiekowy ryt mszalny. Uznanie go za nadzwyczajny wynika z teologicznego dowodzenia papieża, włączając tradycyjny ryt w dynamizm idącego do człowieka Kościoła, a także próbę naprawienia rozłamu wynikającą z działania abpa Lefebvre'a[752]. Obydwie formy rytu wynikają z tej samej wiary i mogą do niej prowadzić. Innymi słowy papież wskazał, że tradycyjny ryt również może stanowić formę przepowiadania wiary we współczesności (z podkreśleniem na tę ostatnią):

---

[748] Zob. Tamże, s.290.

[749] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii*, t. XI, dz. cyt., s. 276.

[750] Tamże.

[751] Zob. Benedykt XVI, *List apostolski "motu proprio datae" odnośnie do stosowania liturgii rzymskiej sprzed reformy przeprowadzonej w 1970 r*, [w;] *L'osservatore Romano* 2007, nr 9, s. 22.

[752] Zob. Benedykt XVI, *List do biskupów o „motu proprio"*, [w:] *L'osservatore Romano* 2007, nr 9, s. 24.

okazało się wyraźnie, że także osoby młode odkrywają tę formę liturgiczną, są przez nią pociągane i znajdują w niej szczególnie odpowiadającą im formę spotkania z Tajemnicą Najświętszej Eucharystii[753].

Zarysowane rozumienie kardynała soborowych przemian w liturgii, prowadzi do soborowego pojęcia Tradycji. Podobnie jak w przypadku języka łacińskiego, czy dynamicznego ujęcia Eucharystii, Sobór Watykański II opowiedział się za żywotnym rozumieniem Tradycji. Napisał:

stopniowo okazywało się, że po zarzuceniu zbyt mechanicznego jej rozumienia Tradycja uwidacznia się w swym dynamicznym charakterze jako żywy rozwój raz danej prawdy, bez którego w ogóle nie jest możliwe zachowanie początków. Tradycji nie rozumiemy już jako zamkniętego skarbca pojedynczych prawd, lecz jako żywą siłę, dzięki której w biegu historii zachowuje się i rozwija jedną prawdę[754].

Tradycja to zatem wyrażone przez Kościół współczesne prawdy wiary (dogmat), które niosą niezmienną prawdę (kerygmat - Pismo Święte). Nie ma zatem ona nic z konserwacji, jej zadaniem nie jest łączenie współczesnego człowieka z przeszłością, ale z pomocą historii teologii i jej dorobku na aktualne spotkanie ze Zbawicielem – anamneza. Zadaniem katolika, teologa, jest zgłębianie powierzonego w Kościele dziedzictwa. Warunkiem jest niepopadanie w archaizm czy modernizm[755].

Zanim przejdziemy do recepcji tradycji we współczesnej sztuce i nauce, nie tylko teologicznej, spróbujmy spojrzeć na Tradycję w bardziej dynamicznym rozumieniu. W haśle „chrześcijaństwo" Joseph Ratzinger przedstawił dzieje chrystianizmu, dzieląc je na cztery epoki. Co miało stanowić główny rys teologiczny poszczególnych periodów czasu? Polemika wiary w Jezusa Chrystusa z religiami, prądami światopoglądowymi i w najszerszym rozumieniu politycznymi strukturami władzy[756]. Obrona wiary w Chrystusa (kerygmat), generowała określoną postać chrześcijaństwa, która zmieniała się w zależności od dokonujących się wówczas procesów w świecie (dogmat). Tradycjonalizm zarzuca często, że Kościół dostosowuje się do świata, zamiast pozostawać niezmienny, najczęściej w obrębie kultu trydenckiego – archeologizacja. Nonsens takich postulatów wykazuje Ratzinger przywołując postać Johna kard. Neumanna, który obok nauki o sumieniu włożył wkład w odnowę teologii, poprzez wskazanie na teologię w aspekcie historii. Biorąc pod uwagę

[753] Tamże.

[754] Tamże, s. 293-294.

[755] Zob. V. Messori, dz. cyt., 113.

[756] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*, dz. cyt., s. 311.

przemiany historyczne, można właściwie wysublimować istotę wiary w jej ludzkich dziejach[757]. Widzieliśmy już, że historia narodu wybranego stanowiła jednocześnie historię zbawienia. Dlaczego historia Kościoła, nie miałaby być historią zbawienia? Pisał kardynał:

> *obydwie tajemnice, Izraela i Kościoła, chcą nas nauczyć tego samego, a mianowicie że Bóg pragnie przychodzić do ludzi tylko przez ludzi; że nie każe On swojej błyskawicy spaść wprost na każdego z osobna, tak żeby wiara i religia rozgrywały się tylko między Nim a pojedynczym człowiekiem. Pragnie On raczej w naszej służbie dla siebie nawzajem ustanowić sens historii*[758].

Zatem rozwój historyczny dogmatów jest wyrazem obecnej historii zbawienia, która trwa pomimo zła w świecie. Asymilacja elementów z danego otoczenia to cecha charakterystyczna także dla świata biblijnego. Odrzucano wszystko, co w danej kulturze było nie do pogodzenia z biblijnym obrazem Boga, a asymilowano to, co było zgodne. Zdaniem Ratzingera przejmowanie czegoś ze świata, wcale nie oznacza słabości kultury. Przeciwnie jej umiejętność komunikowania, wzajemnego przyjmowania i dawania określonych elementów świadczy o wielkości danej kultury[759]. Odnośnie do moralności i wiary oraz ich koegzystencji w Biblii, stwierdził:

> *rozstrzygające jest nie to, że można gdzie indziej dowieść takich twierdzeń, rozstrzygające jest jedynie pytanie, jakie stanowisko one przyjmują lub nie przyjmują w duchowej formie chrześcijaństwa*[760].

Z powyższego warto zwrócić baczną uwagę na kwestie komunikowania chrześcijaństwa, które należy do najbardziej istotnego zadania w każdej epoce ludzkich dziejów. Komunikacja za pomocą sztuki (muzycznej) jest równie istotna i wyraźnie ogniskuje wymianę dóbr ze światem świeckim. Warto przypomnieć w tym kontekście, że chorał gregoriański, który:

> *Kościół uznaje za własny śpiew liturgii rzymskiej*[761],

powstał na skutek asymilacji pogańskiej (greckiej) teorii muzyki.

Spójrzmy zatem na dzieje chrześcijaństwa, z jej dynamiczną obroną wiary w Jezusa Chrystusa. Celem jest nie tyle wykazanie szczegółów doktryny, ale dynamicznych przemian świata, które mogły wpływać na jej kształt. Pierwszą epoką był czas emancypacji

[757] Zob. Tamże, s. 661.

[758] Tamże, s. 336-337.

[759] Tamże, s. 667.

[760] Tamże.

[761] KL 116.

z judaistycznego tła i spotkania ze starożytnymi filozofiami. Rola Ojców apostolskich pozwoliła na określenie trzech składników chrześcijańskiej tożsamości: kanon Biblii, reguła wiary i sukcesja apostolska. Od III w. pojawiły się wyraźne starcia z Cesarstwem Rzymskim. Wysoka moralność wyznawców Chrystusa okazała się wyznacznikiem tego czasu. Do tego stopnia, że reforma cesarstwa Dioklecjana nie odbywała się przeciwko religii chrześcijańskiej, ale wraz z jej pomocą. Edykt mediolański zmienił sytuację prześladowanych dotąd chrześcijan. Odbył się pierwszy sobór w Nicei. Działalność Konstantyna Wielkiego, Teodozjusza I i Justyniana I doprowadziły do supremacji państwa nad Kościołem – każdy obywatel Imperium Rzymskiego musiał być chrześcijaninem[762]. Zwoływane przez cesarzy sobory miały służyć porządkowi nie tylko religijnemu, ale także społecznemu[763]. Działalność papieży V i VI stulecia pozwoliła na ideę autonomicznego Kościoła na Zachodzie, wobec bizantyjskiego cezaropapizmu. Próby powrotu do cezaropapizmu, ponownej supremacji państwa nad Kościołem, nazywamy inwestyturą.

Drugą epoką miał być czas, kiedy chrześcijaństwo zostało przyjęte przez świat germańsko-romański i słowiański. Chrześcijaństwo na Wschodzie w postaci Kościoła cesarskiego wpływał na życie ludów słowiańskich. 1453 rok, upadek Konstantynopola stanowił koniec Bizancjum, które dostało się pod panowanie tureckie. Ratzinger przypomniał, że wtedy właśnie znaczenie religijne i polityczne zyskała Moskwa, uznając siebie po Rzymie i Konstantynopolu za „trzeci Rzym". Na Zachodzie natomiast papiestwo objęło supremację nad cesarstwem, wyznaczając kształt władzy frankońsko-karolińskiej. Rodzące się spory religijno-polityczne były czasem rozdziału filozofii i teologii oraz wiary i światopoglądu. Kościół stanął przed kwestią gruntownej reformy. Koniec średniowiecza oznaczał niezależność życia kościelnego i politycznego oraz filozofii i teologii[764]. Przypomnijmy, że następstwem była także rosnąca autonomia muzyki sakralnej i świeckiej.

Trzecia epoka to czas reformacji i kontrreformacji (XVI-XVII w.). Zdaniem kardynała był to czas odnowy Kościoła katolickiego. Wystąpienie Marcina Lutra w 1517 roku doprowadziło do protestanckiego wyznania wiary w Augsburgu (1530 r.). Niezgoda cesarza Karola V na przeprowadzenie reformacji w całym cesarstwie, spowodowała jej ekspansję na kolejne kraje – dotarła do Szwajcarii (Zwingli, Kalwin) oraz do Anglii. Kontrreformacja nawiązywała do zdobyczy średniowiecza i zasadniczo utrwaliła poprzez Sobót Trydencki.

[762] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*, dz. cyt., s. 311-314.

[763] Zob. M, Starowieyski, *Sobory Kościoła niepodzielonego, Część I – dzieje*, Tarnów 1994, s. 122-123. 128-129.

[764] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*, dz. cyt., s. 311-315.

Miało to być powodem silnego impulsu misyjnego (w zasadzie w szkicowym przeglądzie, Soborowi w Trydencie poświęcone jest jedno zdanie).

Czwartym etapem napisanego w 1972 roku haśle jest epoka nowożytna. Chrześcijaństwo, za sprawą misji, dociera do Dalekiego Wschodu, Afryki, Ameryki Środkowej i Południowej. Do Ameryki Północnej dotarło pod koniec poprzedniej epoki. Jego głównym zadaniem było tworzenia nowego humanizmu, by z czasem stawić opór religiom Wschodu, które również podjęły się misji na schrystianizowanych terenach. Innym zjawiskiem tego okresu było powstanie uprzemysłowionych i masowych społeczeństw, co oznaczało sytuację sporną dla Kościoła. XIX wiek to czas zewnętrznej, ale jednak silnej pozycji Kościoła w wielu częściach świata. Wiek XX, to zdaniem Ratzingera, czas walki z nowymi zasadami życia społecznego: kapitalizm, socjalizm, komunizm, ateizm – coraz bardziej polityczny. Sytuacja ideologii wymusza od chrześcijan walkę o życie (Związek Radziecki) a od Kościoła samokrytycznej refleksji dającej możliwość znalezienia swojego miejsca w nowej rzeczywistości. Szczególnie palące okazało się ułożenie stosunków Kościoła z państwem komunistycznym (polski aspekt przytoczono przy interpretacji „Beatus vir"). Wyrazem wewnętrznej odnowy Kościoła Katolickiego w wiekach XIX i XX były sobory w Watykanie. Ustaliły one powagę papiestwa na arenie międzynarodowej i prawo nieomylnego głosu w sprawach wiary i moralności – I Sobór Watykański (1869-1870), a także duchową rolę Kościoła we współczesnej tkance społecznej – II Sobór Watykański (1962-1965). Protestantyzm podjął próby odnowy przez ekumenizm, a prawosławie przez konferencje panprawosławne, mające pomóc w zorientowaniu się w nowych realiach społecznych. Współcześnie chrześcijaństwo, zdaniem Ratzingera uwikłane jest w światowe kryzysy polityczne i gospodarcze. Jego kształt będzie miał zależeć od postawy, jaką przejmie wobec ekspansywnych światowych religii. Przede wszystkim jednak zaznacza, że kontestowana jest nie tyle wiara chrześcijańska, co religia. Istotą powinna być ponowne zaprowadzanie wiary we współczesnym świecie[765]. Dostrzegamy, że teolog ukazując dynamiczne przemiany historyczne wskazał, że także dziś zależy wszystko od tego, czy chrześcijaństwo właściwie odpowie na zmieniającą się sytuację. Skonstatował swój artykuł:

[765] Zob. Tamże, s. 315-318.

również w całkiem zmienionych warunkach XX w. chrześcijaństwo może wypełnić swoje zobowiązania wobec świata, o ile wiara w siłę wiary również we współczesności będzie kształtowała działanie jego członków i organizacji[766].

Dynamiczne rozumienie Tradycji zostaje także podnoszone w odniesieniu do świeckich tradycji. W książce „Kultura jako czasownik" Ryszard Nycz tłumaczył, że nowa humanistyka orientuje się wokół tytułowego rozumienia kultury w ujęciu czasownikowym miast rzeczownikowym. Słowo „kultywacja" wywodzące się od łacińskich „cultio", „colere" – uprawianie, kształcenie, uczenie:

akcent z rzeczownikowego i przymiotnikowego jej rozumienia (jako, powiedzmy, wytworu lub cechy świadczącej o przynależności do „zobiektywizowanego dziedzictwa" ludzkiej twórczości bądź jako normatywnego systemu symbolicznej kontroli ludzkiej aktywności" przesuwa się na aspekt czasownikowy. Jako – jak dawniej mówiono – kultywacji, a więc kreatywnej aktywności, skierowanej z jednej strony na pobudzenie do wzrostu, wyzwolenie utajonych możliwości, okazywanie respektu dla wartości zaistnienia kogoś lub czegoś, a z drugiej – na planowanie i kontrolowanie rozwoju, pielęgnowanie i hodowlę pożądanych postaci rozwijanych form[767].

Świat kultury nie ma być zatem czymś w rodzaju skansenu, czy muzeum z nienaruszonymi eksponatami, (to niewłaściwe rozumowanie przejawia się w postrzeganiu np. chorału gregoriańskiego). Współczesna humanistyka postuluje umieszczanie powstałych artefaktów w szerszej perspektywie ludzkiej działalności. Autor mówi o etycznym zobowiązaniu wpisanym w pojęcie kultywacji, czyli właściwego rozwijania „rdzennych cech rozwojowych przedmiotu"[768]. Słowo Boże, przedmiot kerygmatu jest ziarnem, które zobowiązuje do kultywacji i kultury – zgodnie z nauką Jezusa Chrystusa przedstawioną chociażby w przypowieści o siewcy (Mt 13, 1-23). Co istotne humanistyka podkreśla potrzebę budowania mostów z innymi dziedzinami wiedzy, a sam artefakt widzi jako *węzeł sieci relacji*[769]. Zestawiając ją z naukami szczegółowymi autor wskazuje, że dzieła kultury stanowią media kulturowych znaczeń, odkrywając nowe przestrzenie otaczającej rzeczywistości. Ponadto idom nauk realizował poznanie bezosobowe, a tymczasem potrzeba budowania spersonalizowanego, pozwalającego na rozpoznanie sensu artefaktu sztuki, który nie jest „zamkniętą" daną, ale dynamiczną relacją zakomunikowaną poprzez techniczny zapis[770]:

[766] Tamże, s. 318.

[767] R. Nycz, *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*, Warszawa 2017, s. 29-30.

[768] Zob. Tamże, s. 96.

[769] Tamże, s. 172.

[770] Zob. Tamże, s. 27. 170. 172-173.

jeśli bowiem nowoczesne poznanie przedstawia się jako bezcielesne, bezosobowe, statyczne, zewnętrzne i neutralne (bezinteresowne czy niezaangażowane), to nowohumanistyczne poszukiwania prowadzone są w oparciu o zgoła odmienne założenia: poznania ucieleśnionego, spersonalizowanego (uczestniczącego), aktywnie działającego (poznawczo interweniującego), wnikającego do wnętrza badanego środowiska problemowego oraz usytuowanego (zaangażowanego)[771]

Autor podał również model pracy z tekstem kultury, w dynamicznym rozumieniu. Już dotychczasowe wnioski autora stanowią swoisty rekurs do pierwszego rozdziału pracy. Należy jednak przywołać sposób pracy z tekstem kultury – np. chorałem gregoriańskim. Nycz wyszczególnił trzy modele. Model pracy z tekstem wywodzi się z tradycji duchologiczno-hermeneutycznej (z jej teologicznymi koneksjami), w którym utwór przyjmuje cechy podmiotu – mówi, pyta, opowiada, wywiera wpływ. Analiza tekstu prowadzi do zjawisk pozatekstowych. Analiza chorału czy współczesnego dzieła sakralnego prowadzi do odkrycia zjawisk teologicznych. Model pracy nad tekstem skupia się na analizie formalnej, czyli bada artystyczne uposażenie utworu – odniesienie do tradycji. W efekcie prowadzi do odkrycia nowych sensów i warstw przesłania (analiza instrumentacji i generowanego brzmienia, korelującego z semantyką tekstu słownego). Model „pracy tekstem" to technika zawierania przesłania i jego przekazu słuchaczowi (przykładem może być średniowieczna teoria ornatus difficilis w interpretacji „III Symfonii")[772]. Autor ujął cele humanistycznych badań w oparciu o sztukę:

zmierzają w ten sposób do poszerzenia granic poznania oraz wiedzy o ludzkich zdolnościach, funkcjach i formach pojmowania, a także sposobach formowania tożsamości, podstaw sprawczego działania, struktury odczuwania, afektywnego podłoża więzi wspólnotowych[773].

Reasumując, innowacyjna postawa nowej humanistyki przejawia się w twórczym i dynamicznym rozumieniu tradycji i kultury, a także orientuje się na wspólne (interdyscyplinarne) badania danych problemów, teorii czy sztuki. Warto zauważyć przywołanie przez autora, bezpośredniej możliwości korelowania humanistyki z teologią jako gałęzią duchologiczno-hermeneutycznej części humanistyki. Stąd też tak istotne jest dynamiczne rozumienie Tradycji jako tej, która nie stanowi jedynie muzeum artefaktów, ale kultywuje ziarno Objawienia.

[771] Tamże, s. 10-11.

[772] Zob. Tamże, s.174-176.

[773] Tamże, s. 50.

Przypomnijmy, że w muzyce tradycja muzyczna może zostać generalnie odrzucona, bądź zaadoptowana. Twórcze przejęcie i kontynuowanie dawnych osiągnięć może przybrać rozmaite formy. Według Mieczysława Tomaszewskiego, także historia muzyki przejawia swoisty dynamizm:

> *na historię muzyki spojrzeć można więc jako na pole dialektycznej – by tak rzec – walki dawnego z nowym (i nowego z dawnym). Walki ale i „przyjaźni", w każdym razie współistnienia, koegzystencji lub dopełnienia się. Równocześnie zaś także – koegzystencji, przeciwstawiania i (lub) dopełniania się – tego co odmienne – z tym, co własne*[774].

Z całą pewnością, trawestując za Ryszardem Nyczem, możemy powiedzieć, że u Tomaszewskiego tradycja muzyczna występuje w rozumieniu czasownikowym. Zauważmy, że osiągnięcia nowej humanistyki odkrywają prawdy obecne w teologii od wieków. Ukazany dynamizm historii zbawienia realizującej się w życiu Izraela i Kościoła jest niczym innym, jak czasownikowym, dziejącym się rozumieniem Tradycji. Wracając do Tomaszewskiego, wyznaczył on konkretne sposoby istnienia tradycji muzycznej w nowym dziele. Po pierwsze jej obecność występuje pod nową szatą graficzną. Najprostszy sposób zawierania tradycji to transponowanie: transkrypcja istniejącego dzieła z jednego instrumentu na drugi; instrumentacja, czyli przepisanie utworu instrumentalnego na skład orkiestrowy; intawolacja – przeniesienie głosu ludzkiego na instrument. Kolejnym sposobem jest dookreślenie, czyli twórczą adaptację dotychczasowej formy. Teoretyk wymieniał: tropowanie utworów nieposiadających tekstu; wokalizację utworów instrumentalnych; harmonizacje i aranżacje utworów monodycznych. Po drugie muzyka „prymarna" może stanowić punkt odniesienia. Rozwijanie oznacza, że tradycja jest punktem wyjścia nowego utworu. Tak oto mogą powstawać formy: oparte o cantus prius factus; wariacje na temat cudzego tematu muzycznego; parafrazy i fantazje na wybrane tematy. Natomiast jeżeli tradycja stanowi punkt dojścia dzieła, to występują odmiany muzyki: epigonicznej – bezpośredniego naśladowania (Tomaszewski podał przykład awangardy darmsztackiej w twórczości polskich kompozytorów – gdzie nie szło od siebie odróżnić ich prac, ponieważ wszyscy naśladowali zachodnią awangardę); retrowersywnej – pośredniego naśladowania, zdaniem Tomaszewskiego oznacza ona powrót i twórczą aranżację nie muzyki przed chwilą minionej, ale zapomnianej – inklinacje romantyczne poprzedzające dodekafonię, punktualizm, serializm i sonoryzm; stylizowanej – „podrabiania". Po trzecie tradycja może dekorować nowe przebiegi muzyczne. Jeżeli to, co dotychczasowe, jest niejako wchłonięte (inkluzja) przez nowy utwór,

[774] M. Tomaszewski, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, dz. cyt., s. 24-25.

to mamy bądź cytat muzyczny, bądź aluzje i reminesncencje. Jeżeli, z kolei, jest niepochłonięte (ekskluzja), to pojawia się quodlibet bądź collage[775]. Zauważmy, że przywołane przez Tomaszewskiego współczesne sposoby istnienia tradycji muzycznej, czyli przejawów dawnych form i utworów, żywo korelują z kategorią anamnezy. To, co było, wcale nie jest nieaktualne i nie musi stanowić martwego skansenu.

Interpretując teologicznie Tradycję należy jeszcze podkreślić, że błędnym wnioskiem byłoby sądzenie, że jej dynamiczne rozumienie, kładące nacisk na każdorazową wymianę ze światem współczesnym, implikuje tym samym dewaluację. Przeciwnie, powiązanie jej z kategoriami historii (także historii zbawienia) oraz anamnezy nie pozwala na „dryfowanie" doktryny na współczesnym zalewie rozmaitych ideologii. Chroni ponadto przed swoistym zatopieniem Tradycji mnogością nowoczesnych doktryn. Przyjęcie statycznej koncepcji Tradycji, próba jej konserwacji oznaczałaby zarazem jej kategoryczny kres. Za tym ostatnim opowiadał się Zygmunt Baumann w swojej książce „Płynna nowoczesność":

> *nieobecność i niedostępność struktur systemowych w połączeniu z nieuporządkowanym, płynnym stanem bezpośredniego kształtowania strategii życiowych w zasadniczy sposób zmieniają ludzkie życie i zmuszają do ponownego przemyślenia dawnych pojęć, używanych zwykle do ich opisu. Pojęcia te, niczym zombi, są dzisiaj jednoznacznie martwe i żywe. Praktyczne pytanie brzmi, czy ich powrót do pełnego życia, nawet w nowym kształcie lub wcieleniu, jest w ogóle możliwy, a jeśli nie, to jak urządzić im godny i skuteczny pochówek*[776].

Katolicki pogrzeb Tradycji odbyłby się wtedy, gdybyśmy zgodzili się, że nowe czasy do niej nie przystają (zdaje się, że jest to główny postulat środowisk tradycjonalistycznych). Nie wolno zapominać, że Sobór Watykański II odbył się w czasie swoistego tygla kulturowego (anty-kulturowego). Maria Anna Potocka, która w rozdziale pt: „Dzieło: narzędzie poznawcze, a nie klejnot kultury", zauważyła, że najbardziej wyzwolone podejście do artefaktu sztuki prezentowali artyści pod koniec lat sześćdziesiątych. Sztuka została odarta z wartości i nobilitacji, a artysta nie miał być snobem aspirującym do bycia kimś wyjątkowym (na marginesie, wielu awangardowych i wyzwolonych artystów akurat tego ostatniego postulatu chyba nie podzielało i nie podziela). Sztuka miała być zwykłym zajęciem człowieka, dostępnym każdemu. Próby estetycznego wartościowania i porządkowania owego „wysypiska dzieł sztuki" autorów albo nie interesowało albo drażniło. Refleksja konceptualna łączyła się

[775] Zob. Tamże, s. 25-33.

[776] Z. Baumann, *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006, s. 15.

z odarciem dzieła z czci, wynikającej z historycznego (tradycyjnego) rozumienia arcydzieł[777]. Autorka pisała, ilustrując wskazany czas:

> *był to okres silnego napięcia rewolucyjnego, eksplozja antyburżuazyjności, kiedy (jak zwykle w takich momentach) z przesadą i perwersyjną rozkoszą podważano świętości. Dzieło sztuki, przedmiot wyróżniony specjalną pozycją i uświęcony wartościami estetycznymi, świetnie się do tego nadawał. I temu dziełu, dla którego najwłaściwszym miejscem był ołtarz, przeciwstawiono przedmiot „bezgranicznie podły", który „gdy ktoś nazwie sztuką, jest sztuką". Takie bezczelne oświadczenie dla mieszczanina oznaczało anarchię, upadek wartości, zamach na jakość cywilizacji i wizję najstraszliwszych skutków*[778].

W powyższym cytacie, poza słowami z zakresu estetyczno-moralnego, pojawiły się także kategorie świata społeczno-politycznego: rewolucyjna eksplozja antyburżuazyjności. Powracają zatem niczym echo idee potępienia dotychczasowych kanonów kulturowych Maxa Horkheimera i Theodora Adorno oraz Baumanowskiego postulatu ich „skutecznego pochówku", słowem negacji Tradycji. Wydaje się, że niewłaściwie pojęte soborowe otwarcie na świat, wprowadziło powyższego ducha do Kościoła. Sobór mediów przedstawił własną „doktrynę" aggiornamento (*ożywienia chrześcijaństwa*[779]) – przeorganizowania wszystkiego. Trawestując przywołany przez Potocką cytat D. Judda: *gdy ktoś nazwie sztuką, jest sztuką*, można powiedzieć o analogicznym imperatywie w teologii: *gdy ktoś nazwie liturgią, jest liturgią*, *gdy ktoś nazwie muzyką kościelną, jest muzyką kościelną*. Innymi słowy nic co dotychczasowe, nie mogło być wyznacznikiem współczesności.

W dalszej części należy spojrzeć na twórczość Henryka Mikołaja Góreckiego i dzieła, które znamionują związki kompozytora z tradycją nie tylko muzyczną, ale także religijną (katolicką). Zgodnie z myślą kardynała Ratzingera, Tradycja katolicka wyznaczać winna przesłanie, natomiast tradycja muzyczna, idąc za Mieczysławem Tomaszewskim, wyznaczałaby określone środki kompozytorskiego języka muzycznego. Alicja Jastrzębska zauważyła, że pośród awangardy pojawił się nurt silnego powrotu do przesłania biblijnego. Wśród kompozytorów takiego nurtu wymieniła Arvo Pärta, Sofie Gubajdulinę, a w Polsce Wojciecha Kilara, Juliusza Łuciuka, Józefa Świdra, Stanisława Moryto, Aleksandra Lasonia, Pawła Łukaszewskiego[780]. Podsumowała ów trend słowami:

---

[777] Zob. M.A. Potocka, *Estetyka kontra sztuka*, Warszawa 2007, s. 107-108.

[778] Tamże, s. 107.

[779] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia*, *O nauczaniu II Soboru Watykańskiego*, t. VII/2, dz. cyt., s. 964.

[780] Zob. A. Jastrzębska, dz. cyt., s. 480-496.

utwory z umuzycznionym tekstem słownym odsyłającym do świata Biblii zajmują wprawdzie znaczące miejsce w pejzażu muzyki komponowanej na początku XXI wieku, ale funkcjonują obok bogactwa dzieł o różnej proweniencji estetycznej, w mniej lub bardziej wyrazisty sposób kontynuującej zarówno ideały klasyczno-romantyczne, jak i specyficzne koncepcje artystyczne awangardy, zwłaszcza w zakresie doboru obsady instrumentalnej, sposobu artykulacji dźwięków na tzw. tradycyjnych instrumentach, czy wykorzystania elektroakustycznych generatorów i modyfikatorów zróżnicowanych efektów brzmieniowych, pełniących rozmaite funkcję w erze, tzw. kultury audiowizualnej[781].

Pośród wymienionych kompozytorów, nie można zapomnieć o Henryku Mikołaju Góreckim. Analizowane i interpretowane w pracy utwory monumentalne uwidoczniły biblijny rezonans dzieł kompozytora. Muzyka pierwszej części „II Symfonii" osnuta została wokół słów zaczerpniętych z Psalmów 145 (146) i 135 (136)[782]. Cały utwór „Beatus vir" stanowił z kolei kompilację tekstów zaczerpniętych z pięciu Psalmów – 142 (143), 30 (31), 37 (38), 66 (67), 33 (34)[783]. Powracając do myśli kardynała Ratzingera, mówiącej o niezmiennym przesłaniu kerygmatu, dostrzegamy, że przesłanie monumentalnych dzieł Henryka Mikołaja Góreckiego rezonowało biblijnym kerygmatem. A ujmując kwestię inaczej, Objawienie, które ze swej natury nie może zostać w pełni objęte tekstem słownym, otrzymało także inną drogę komunikacji swojego Orędzia – poprzez narrację muzyczną. Chrześcijańskie *lex credendi* stanowiło meritum twórczości muzycznej Góreckiego.

Jednakże należy zauważyć, że kompozytor poszukując idei przewodniej dla swoich utworów korzystał również z przesłania obecnego w księgach liturgicznych Kościoła Katolickiego. *Lex orandi*, stanowiła nie mniej istotny składnik orędzia muzycznego. Jako istotny przykład należy podać utwór „Miserere" op. 44. Tekst monumentalnego utworu chóralnego składa się zaledwie z pięciu słów:

Domine Deus noster, miserere nobis[784].

Kompozytor zapisał uwagę, że dzieło powinno być wykonywane przez minimum stu dwudziestu chórzystów[785]. Pierwsze słowa kompozycji zaczerpnięte zostały z Psalmu 106 (107). Natomiast dwa ostatnie pochodzą z „Mszału Rzymskiego" i są odpowiedzią ludu w aklamacji części stałej Baranku Boży – Agnus Dei. Ową część wprowadził do liturgii papież

[781] Tamże, s. 497.

[782] Zob. H.M. Górecki, II Symfonia „Kopernikowska" op. 31., dz. cyt, s. 3.

[783] Zob. H.M. Górecki, Beatus vir op. 38., dz. cyt., s. 6.

[784] H.M. Górecki, *Miserere* op. 44, Kraków 1990, s. 2.

[785] Zob. Tamże, s. 3.

Sergiusz I w VII w. Cztery stulecia później zmieniono trzecie wezwanie z *miserere nobis* na *dona nobis pacem* i tę wersję znamy z obecnego „Ordo Missae" (Bogusław Nadolski nadmienia w tym kontekście o osobistej prośbie papieża Pawła VI). Śpiew Agnus Dei kierowany jest do umęczonego na krzyżu Chrystusa, bowiem towarzyszy liturgicznemu gestowi łamania Hostii[786]. Warto nadmienić, że „Miserere" stanowiło jedyny wyraźny głos kompozytora dotyczący przestrzeni politycznej. Sprawa dotyczyła starć Solidarności Wiejskiej z milicją obywatelską w marcu 1981 roku w Bydgoszczy. Górecki napisał rzeczony utwór z okazji Bydgoskiego Festiwalu Muzycznego. Jego prawykonanie odbyło się 10 września 1987 roku we Włocławku, a dzień później w Bydgoszczy. Siłowe stłumienie antykomunistycznej opozycji przez Milicję Obywatelską widocznie mocno poruszyło szykanowanego przez Służbę Bezpieczeństwa kompozytora. Historyczny kontekst znakomicie ilustruje teologiczne wyczucie kompozytora. Słowa psalmu, a konkretnie wybrany 47. werset, stanowi swoiste streszczenie modlitwy. Pokutny psalm jest wyrazem prośby Izraela o zebranie rozproszonego narodu i chęci chwalenia Boga za łaskę odzyskanej wolności. Słowa „Miserere" stanowią liturgiczny wyraz wołania o Boże Miłosierdzie. Kompozytor nie umuzycznił żadnego postępowego postulatu wolnościowego, ale słowa „Biblii" i „Mszału Rzymskiego". Utwór stanowił modlitwę (*lex orandi*) w intencji prześladowanego narodu, tym razem nie Izraela, ale polskiego. Inskrypcja na początku utworu zawiera napis:

Bydgoszczy poświęcam[787].

Naturalnie poza wyborem tekstów słownych należy zwrócić uwagę na cytat z muzyki religijnej, z której kompozytor zaczerpnął jedynie melodię, rezygnując ze słów. Widzieliśmy podczas interpretacji pierwszej części III Symfonii, jak Górecki zbudował pokaźny temat dla kanonu, korzystając z dwóch pieśni kościelnych: „Oto Jezus umiera" oraz „Niechaj bendzie pochwalony"[788]. Również w niej wykorzystał cytat z średniowiecznego klejnotu religijnej kultury polskiej – „Lament Świętokrzyski". Z kolei tak istotny dla muzyki kościelnej chorał, stał się szczególnym źródłem cytatu muzycznego, w twórczości sakralnej Góreckiego. Przykładem cytatu, który pojawił się aż trzy razy w utworach stricte instrumentalnych była pieśń Wacława z Szamotuł pt.: „Już się zmierzcha" („Modlitwa, gdy dziatki spać idą"). Poza wspomnianym w pracy utworem „Muzyka Staropolska" pieśń pojawiła się „Chorale

[786] Zob. B. Nadolski, *Liturgika. IV Eucharystia*, Poznań 1992, s. 247.

[787] H.M. Górecki, *Miserere* op. 44, Kraków 1990, s. 3.

[788] Zob. A. Thomas, dz. cyt., s. 115-116.

w formie kanonu" a także w muzyce na kwartet smyczkowy op. 62 „Już się zmierzcha"[789]. O wielkiej erudycji muzycznej kompozytora świadczy XV-wieczny cytat zaczerpnięty z antyfonarza Bożogrobców i hymn pt.: „Lauda digna parole" jako podstawę muzyczną dla słów z tekstu Mikołaja Kopernika w II Symfonii „Kopernikowskiej", czy cytat z „Oficjum o św. Stanisławie" Wincentego z Kielczy w „Beatus vir". W podobny sposób cytat pojawił się w utworze: „Salve sidus Polonorum. Kantata o św. Wojciechu" op. 72 na wielki chór mieszany, organy, fortepiany, dzwony rurowe, dzwonki, tam-tamy i wielki bęben. Dzieło zostało zadedykowane Jerzemu Pikulikowi, a prawykonanie odbyło się 21 czerwca 2000 r. w Hanowerze (Gartenkirche)[790]. XV - wieczna sekwencja została napisana albo przez Adama Świnkę († 1433), kanonika gnieźnieńskiego i krakowskiego albo mu dedykowana. W każdym razie św. Wojciech, bo jemu poświęcony jest tekst, został w utworze nazwany gwiazdą Polaków[791]. Trzyczęściowa kantata Góreckiego posiadała w skrajnych częściach utwory zaczerpnięte z badań nad staropolską muzyką religijną autorstwa prof. Pikulika. Zadedykowanie mu tego wielkoobsadowego utworu świadczy o wielkim szacunku wobec osoby naukowca oraz jego wkładu, w tak cenioną przez Góreckiego, kultywację tradycyjnej polskiej muzyki sakralnej.

Można powiedzieć, że treść teologiczna stanowiła główną oś utworów kompozytora. Jednakże tradycyjne odniesienia twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego zawierały także akcenty polskiego folkloru. Należy spojrzeć na fenomen muzyki ludowej w obrębie kultury wysokiej w szerszym kontekście historyczno-estetycznym. Wyraźne wątki tego aspektu pojawiły się w epoce romantyzmu i ideach przewodnich ówczesnych kompozycji. Z jednej strony stanowiły one wyraz dorobku europejskiej muzyki poważnej, a z drugiej odzywała się w nich silna doza poszczególnych narodowości. Twórczość tak cenionego przez Góreckiego, Fryderyka Chopina, czy Stanisława Moniuszki stanowią ilustrację sięgania do muzycznego kolorytu narodowego i folklorystycznego. Warto nadmienić, że w romantyzmie, za sprawą działania Feliksa Mendelssohna, powrócono do wykonywania dzieł z poprzednich epok muzycznych (realizowanie utworów z dotychczasowej tradycji muzycznej Europy - pierwszym takim dziełem była Pasja wg św. Mateusza, Jana Sebastiana Bacha – w stulecie jego śmierci)[792].

[789] Zob. Tamże, s. 86-87. 168-169.

[790] Zob. H.M. Górecki, *Salve, sidus Polonorum* op. 72, London, s. 4.

[791] Zob. J. Pikulik, *Święty Wojciech w polskiej muzyce średniowiecznej*, Warszawa 1996, s. 190.

[792] Zob. B. Schaeffer, *Dzieje muzyki*, Warszawa 1983, s. 264-265.

Ewa Nidecka wyszczególniając kierunki rozwojowe w muzyce europejskiej XX wieku wymieniła neoklasycyzm, dodekafonię i serializm, muzyką elektroakustyczną, postmodernizm oraz folkloryzm. Jako ważnych przedstawicieli ostatniego kierunku obok Janáčka w Czechach, Suchona na Słowacji czy Enescu w Rumunii, wyróżniła Igora Strawińskiego oraz Belę Bartóka. Przyjrzyjmy się temu ostatniemu, bowiem postawił on sobie za cel utworzenie rzeczywiście węgierskiej muzyki narodowej[793]. Jego badania rodzimego folkloru pozwoliły dostrzec, że każdy naród ma własną

pramuzykę[794].

Twórczość Bąrtoka zainteresowała także Góreckiego, zwłaszcza za sprawą artykułu T. Zielińskiego w „Ruchu Muzycznym", poświęconemu węgierskiemu kompozytorowi[795].

Co szczególnie istotne, poglądy Bartóka, dotyczące folkloru muzycznego i powiązania go ze stylem narodowym, współgrały z celami jakie wyznaczył polskiej kulturze Karol Szymanowski. Z tym, że Szymanowski nie doszukiwał się w folklorze polskiej pramuzyki, co raczej podkreślał jej niepowtarzalny charakter i możliwość zaadoptowania w swojej twórczości[796]. Urodzony w XIX w. polski kompozytor, z wielkim przejęciem poświęcił się bowiem kultywowaniu polskiej muzyki. W czasie po odzyskaniu przez Polskę niepodległości (w 1918 roku), kompozytor na łamach „Nowego Przeglądu Literatury i Sztuki" w 1920 roku podniósł sprawę warunków, w jakich rozwijała się polska kultura w dobie zaborów, mówiąc, iż była to sytuacja „nienormalna". Pamiętajmy, że koniec I wojny światowej Szymanowski przeżywał, mając 36 lat. Widział zatem, w jak dramatycznych wydarzeniach klarował się i walczył o przetrwanie polskiej sztuki. Po całych latach czerpnia z różnych wzorców kompozycyjnych (zachwyt Beethovenem, Wagnerem, Debussym, Ravelem, Skriabinem) zrozumiał, że najpełniej wyraża siebie, nawiązując do polskich tradycji[797]. Podobnie jak na Węgrzech Bąrtok, tak Szymanowski postawił sobie za cel pisania muzyki przesiąkniętej polskimi toposami narodowymi. Zasięgnął do polskiego kompozytora stawianego na pozycji wieszcza narodowego, obok Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Zygmunta Krasińskiego – Fryderyka Chopina. Z tym, że chciał oczyścić recepcję kompozytora

[793] Zob. E. Nidecka, Twórczość polskich kompozytorów drugiej połowy XX i początku XXI wieku wobec przemian i osiągnięć muzyki europejskiej, Rzeszów 2018, s. 7. 36.

[794] Zob. B. Bartók, *U źródeł muzyki ludowej*, „Muzyka" 1925 nr 6, s. 230.

[795] Zob. M. Trochimowczyk, dz. cyt.

[796] Zob. M. Janicka-Słysz, *Poetyka muzyczna Karola Szymanowskiego. Studia i interpretacje*, Kraków 2013, s.232

[797] Zob. Tamże, s. 118-119.

ze zbytnich naleciałości i nadmiaru przypisywanej mu literackości. Koncentrował się na jego genialnym idiomie sztuki muzycznej, który odpowiadał potrzebom pozaborowej muzyki polskiej. Chopin miał umiejętność połączenia narodowych wątków polskich z nowatorskimi zabiegami kompozytorskimi (zwłaszcza kolorystyka dźwiękowa), co stało się inspiracją dla kompozytorów innych narodowości. Uniwersalizm tej muzyki miał polegać na prezentacji polskiej muzyki (folklor) w europejskiej formie muzyki poważnej. Co istotne, Szymanowski pojął, że młode pokolenie Polaków jest szczególną szansą dla tworzenia tak rozumianej muzyki polskiej. Jednakże zależeć to będzie od ważnego czynnika, jakim była kwestia pedagogiczna. Ktoś musi im o tym powiedzieć i tego nauczyć, stąd sam zaczął wykładać kompozycję studentom. Popierał reformę szkolnictwa wyższego przeprowadzoną przez Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, pod którego kuratelę po zlikwidowaniu w 1922 roku Ministerstwa Kultury i Sztuki podlegał Wydział Muzyki Departamentu Sztuki. Będąc dyrektorem warszawskiego Konserwatorium Muzycznego, powołał na funkcję profesorów, osoby znane z prężnej muzycznej działalności powojennej, Kazimierza Sikorskiego, Grzegorza Fitelberga czy Tadeusza Ochlewskiego. Ten ostatni będzie dyrektorem Polskiego Wydawnictwa Muzycznego i na potrzeby Wieczoru Dawnej Muzyki i Poezji Polskiej w Filharmonii Narodowej w Warszawie zamówi utwór u Henryka Mikołaja Góreckiego – tak powstał wspomniany „Chorał w formie kanonu". Szymanowski postulował wprowadzenie do kształcenia muzycznego przedmiotów pozwalających odnaleźć w muzyce duchowe dziedzictwo ludzkości – historię muzyki, filozofię, estetykę muzyki. Współczesne budowanie mostów przez humanistykę było także częścią myślenia o muzyce. Szymanowski, twierdził, że Konserwatorium nie może kształcić jedynie zawodowych muzyków, ale jednocześnie wyrobionych duchowo i intelektualnie humanistów. Znamienne, że przywołane przez Jastrzębską postaci kompozytorów opowiadających się za biblijną treścią swojej muzyki, w części należeli do grona studentów prowadzonego przez Szymanowskiego Konserwatorium. Warto wspomnieć na Witolda Lutosławskiego, Romana Maciejewskiego, Andrzeja Panufnika, Antoniego Szałowskiego, czy znanego z autorstwa pojęcia „socrealizmu liturgicznego" Stefana Kisielewskiego[798]. Należy podkreślić starania Szymanowskiego o szerokie horyzonty humanistyczne dla kształconych przez siebie uczniów. Nie zapominajmy, że jego studentem był Bolesław Szabelski, który do końca życia powoływał się na swojego mistrza. Wracając pamięcią do odbywanych u Szymanowskiego lekcji kompozycji wspominał,

[798] Zob. red. W. Nowik, K. Szymańska-Stułka, *Topos narodowy w muzyce polskiej międzywojnia*, Warszawa 2013, s. 239-244. 247.

że ten prawie wcale nie zajmował się sprawami technik komponowania, a zwracał bardziej uwagę na wyraz, inwencję i estetykę muzyki, omawiał także ówczesne wydarzenia muzyczne[799]. Podobnie było z Góreckim, który z Szabelskim godzinami rozprawiali w podobnym tonie[800]. Ta tradycja pedagogiczna stała się także stylem Góreckiego, wspomniał po latach jego student kompozycji Eugeniusz Knapik:

> *spędzaliśmy zamiast czterdziestopięciominutowych zajęć czasem dwie, trzy godziny na rozmowach różnych – o muzyce i nie tylko. To były bardzo piękne chwile, co szczególnie doceniam dziś, z perspektywy dziesięcioleci – rozmowy dojrzałego twórcy z młodym adeptem kompozycji. […] zadaniem pedagoga jest pomoc w kształtowaniu wyobraźni studenta oraz wypracowanie krok po kroku podstaw jego warsztatu. Górecki swoim systemem informacji tak mnie właśnie prowadził. Jednocześnie rozmawialiśmy wiele o muzyce innych, szczególnie muzyce dwudziestego wieku i były to rozmowy, które w jakimś sensie inspirowały mnie i wpływały na moje wybory*[801].

To również istotna linia tradycji pedagogicznej Henryka Mikołaja Góreckiego. Dowiadujemy się, że za sprawą estetycznych wrażliwości Szabelskiego, młody kompozytor wprowadzany był w świat polskiej muzyki, której po zaborach nadał szeroko humanistyczny impet sam Szymanowski. Sam przyznał:

> *tam gdzie podążał Szymanowski, zmierzałem i ja*[802].

Bezpośrednim nawiązaniem do Szymanowskiego, miało być skorzystanie ze zwrotu melodycznego partii sopranu, doprowadzającego do finału „Stabat Mater". Obiegnik rosnącej tercji małej opadającej o półton pojawił się w „Chorale" oraz w pierwszej części „III Symfonii"[803] – jak wskazano, we własnej muzycznej trawestacji sekwencji „Stabat Mater". Z dorobku muzycznego Szymanowskiego, Górecki przejął z całą pewnością zamiłowanie do folkloru kurpiowskiego i podhalańskiego. Można spytać o sposoby przejawiania się folkloru w muzyce poważnej. Przede wszystkim harmonika zmieniała swój podstawowy budulec, z materiału chromatycznego na skalowy (zwłaszcza góralski), metrorytmika stawała się niejednostajna (liczne rubata) i bogata w tonalność. Wpływ folkloru na nowy utwór mógł mieć

[799] Zob. L. Markiewicz, dz. cyt., s. 16.

[800] Zob. M. Wilczek-Krupa, dz. cyt., s. 65.

[801] B. Bolesławska-Lewandowska, dz. cyt., s. 53.

[802] A. Thomas, dz. cyt., s. 117.

[803] Zob. Tamże.

poczwórny wymiar: opracowanie ludowego oryginału, zastosowanie materiału ludowego jako cytatu, stylizacja muzyki ludowej, bądź tworzenie na wzór, ale nie stylizując i cytując[804].

Kurpie łączą się z działalnością księdza Władysława Skierkowskiego, który podczas pracy wikariuszowskiej w Myszyńcu (1913-1915 r.) zapisywał melodie kurpiowskie. Dzięki temu w 1928 roku wydano pierwszy zeszyt „Puszczy Kurpiowskiej w pieśni", a niedługo później drugi. To z tego śpiewnika Górecki zapożyczył melodię z pieśni „Niechaj bendzie pochwalony", tworząc początkowy kanon w „III Symfonii". Należy zauważyć, że praca księdza Skierkowskiego była od razu dostrzeżona przez Aleksandra Macieszę, prezesa Towarzystwa Naukowego Płockiego, który przyjął księdza muzykologa do Towarzystwa, propagującego hasło: „przez pracę regionalną dla dobra Polski". Co więcej, prezes wysyłał prace księdza Skierkowskiego do uznanego profesora z Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie – Adolfa Chybińskiego. Profesor udzielał księdzu muzycznych porad, dzięki czemu zbiór zaczął spełniać wymogi dokumentacji naukowej. Zaprzyjaźniony z Chybińskim Karol Szymanowski, otrzymał od profesora dwa zeszyty wspomnianego śpiewnika, które stały się inspiracją dla „6 pieśni kurpiowskich" oraz „Pieśni kurpiowskich" op. 58. Sam kompozytor zapisał podziękowanie dla księdza Skierkowskiego przy okazji publikacji op. 58:

> *niech mi wolno będzie na tem miejscu wyrazić Czcigodnemu Autorowi słowa, nie tylko jak najgłębszego uznania dla Jego tak pięknej i wartościowej pracy, lecz także szczerej wdzięczności za udostępnienie nam – muzykom polskim – tego, tak mało dotychczas znanego, a tak niezmiernie bogatego źródła najpiękniejszej być może polskiej pieśni ludowej*[805].

Karol Szymanowski w partyturze dziękował za pracę muzykologiczną księdza, który dokumentował polski folklor. Zwróćmy uwagę na dwie rzeczy. Ksiądz Skierkowski notował folklor, bowiem pozwala na to doktryna katolicka, która koresponduje ze światem. Gdyby ów ksiądz chciał konserwować tradycję sakralną, to nie musiałby zajmować muzykę kurpiowską. Nic bardziej odległego od katolickiego rozumienia Tradycji, jak dowodził Joseph Ratzinger. Po wtóre, w Polsce zatroskany o narodowe tradycje kompozytor troszczy się o sprzężenie tradycji folklorystycznej z tradycją wielkiej muzyki europejskiej, to nic innego jak reperkusje właściwie rozumianej tradycji jako czasownika. Spotkanie teologii i muzyki okazało się owocne dla obydwu dziedzin. Pieśni kurpiowskie w swojej części religijnej, były ludową trawestacją (*lex orandi*) teologicznego nauczania Kościoła (*lex credendi*). Bogactwo polegało właśnie na ich polskim opracowaniu, które stanowiło tak ważny atut

[804] Zob. E. Nidecka, dz. cyt., s. 116.

[805] K. Szymanowski, *Pieśni Kurpiowskie – 12 pieśni na głos solowy z fortepianem* op. 58, Warszawa 1934, s. 2.

dla Szymanowskiego. Z kolei w rodzącej się europejskiej awangardzie, zrywającej z tradycjami europejskimi (folklor i religia), polska muzyka tak czy inaczej rezonowała katolickim przesłaniem we współczesnej szacie muzycznej – *Nowa Pieśń* dla Pana.

Szymanowski był tak zainteresowany tą tematyką, że na rzecz pierwszego zbioru „6 pieśni kurpiowskich" przerwał pisanie słynnych „Harnasiów" opartych na motywach góralskich. Górecki uważał, że Szymanowski potrzebował Kurpiów, dla bogatszej melodyki[806], powiedział w wywiadzie z Mają Trochimowczyk:

> *Szymanowski korzysta z materiału z kolekcji Skierkowskiego. Wiesz, gdyby nie Skierkowski, gdyby nie muzyka kurpiowska, ten Szymanowski byłby bardzo biedny. W końcu znalazł materiał, którego szukał. I Skierkowski bardzo mu w tym pomógł*[807].

Górecki napisał w 1999 roku cykl „Pięciu pieśni kurpiowskich" op. 75. Stanowiły one wyraz jeszcze dalej idącej oszczędności w warstwie muzycznej. Prostota i oszczędność środków odpowiadała folklorystycznemu wzorcowi. Melodia opatrzona konsonansową harmoniką chorałową wprowadza tak typowy dla Góreckiego idiom kontemplacji[808].

Henryk Mikołaj Górecki od 1958 roku regularnie wyjeżdżał na Podhale. Cieszył się, że poznał ludzi, którzy znali jeszcze Szymanowskiego. Lubił bywać w Atmie (willi Szymanowskiego), gdzie chciał chłonąć klimat tego miejsca. Ujął to w rozmowie z Michalskim:

> *ciesz się i dziękuj Panu Bogu, żeś miał okazję się ucieszyć czy wzruszyć, widząc, słysząc, dotykając […] tak patrzę na muzykę i tak patrzę na Podhale, i dlatego jak będę słuchał „Symfonii g-moll" Mozarta, to będzie mnie za grdykę ściskało i oczy będą mi się pociły. I jak zobaczę fajną chałupę, jakiś krajobraz czy miejsce moje ulubione – to się to samo ze mną będzie działo. Każdemu bym życzył, żebyście tak na ten światek patrzyli*[809].

Widzieliśmy odniesienie do Podhala szczególnie podczas interpretacji drugiej części III Symfonii, gdzie początek melodyczno-harmoniczny stanowił swoisty znak rozpoznawczy. Ponadto Zakopane i „Palace" jako miejsce uwięzienia Heleny Błaziusiakówny żywo rezonuje z tym miejscem i okolicą. W zgłębianiu muzyki danych regionów Polski pomogło

---

[806] Zob. M. Olender, *Muzyka kurpiowska i muzyka polska a ksiądz Władysław Skierkowski*, Red. M. Demska-Trębacz, *Kurpie i muzyka*, Warszawa 2014, s. 21-24.

[807] M. Trochimowczyk, dz. cyt.

[808] Zob. K. Pietroń, Od Szymanowskiego do Góreckiego. Pieśń kurpiowska w twórczości chóralnej kompozytorów polskich, Red. M. Demska-Trębacz, dz. cyt., s. 130.

[809] M. Wilczek-Krupa, dz. cyt., s. 65.

kompozytorowi wielotomowe dzieło Oskara Kolberga. Należy zwrócić uwagę na szczególną admirację postacią i dziełem etnografa, mówił Górecki:

> *dla mnie jest to cała historia Polski, całej Polski, nie historia królów – ta jest piękna i dobra – lecz to – to jest bez szlachty. Nie mógłbym bez tego żyć. To jest wszystko. Dla mnie to jest jak Biblia*[810].

Należy zauważyć, że odwołanie przez kompozytora do cytatów ludowych skutkowało stosowaniem skal kościelnych, co również stanowi wyraźne odniesienie do europejskiej tradycji muzycznej. Choć Adrian Thomas zastrzegał, że stosowanie m.in. obiegnika jest raczej proweniencji ludowej jak sakralnej[811] i zapewne wynikało z odniesienia Góreckiego do Karola Szymanowskiego. W każdym razie nie można pominąć faktu wpływu skal kościelnych na sakralny wyraz kompozycji. Zwłaszcza, że kompozytor chętnie korzystał z ich specyficznych cech, podkreślających adoptowane muzycznie słowo czy zdanie. Zestawianie ich z kolei (skal kościelnych) z materiałem gamowym, dawało kolejny typowy dla Góreckiego zabieg kompozytorski. W trzeciej części „III Symfonii" pojawiła się gama A-dur pośród ogólnie panującej w części skali eolskiej. Jej charakter nadał wyraźnego zróżnicowania i muzycznego podkreślenia semantyki słów.

Harmonika Góreckiego posiada ważny akcent chorałowości, cechującej zwłaszcza utwory wokalne oraz kulminacyjną puentę „II Symfonii" i „Beatus vir". Konsonansowe prowadzenie głosów podyktowane jest liturgicznymi tropami. Poza tym, w harmonice uwidaczniają się tradycyjne odniesienia tonalne. Dla przykładu relacja dominantowa, budująca ogromne napięcie harmoniczne, stanowiąca ważny element języka Góreckiego, pojawia się w incipicie utworu „Totus tuus". Analizowane w pracy utwory kończyły się w tradycyjny sposób, czyli przez obecność akordu durowego. Znajdował się on zawsze w tradycyjnym sensie harmonicznym dla całości dzieła: „II Symfonia" – As-dur, „III Symfonia" – A-dur, „Beatus vir" – C-dur. Przyjacielski zarzut postawiony przez Tadeusza Ochewskiego, jakoby w muzyce Góreckiego brakowało melodii, zaowocował powstaniem utworu pt.: „Trzy utwory w dawnym stylu", w którym czynnik melodyczny odgrywa decydującą rolę[812]. Melodyka będzie stanowiła dla kompozytora szczególnie ważną rolę dramaturgiczną i emocjonalną. Należy podkreślić poza cytatami z sekwencji liturgicznych, nawiązania Góreckiego do barokowej retoryki muzycznej. Zwłaszcza przez stosowanie w figury anabasis w czasie, gdy melodia towarzyszyła

[810] A. Thomas, dz. cyt., s. 149.

[811] Zob. Tamże, s. 147.

[812] Zob. Tamże, s. 84.

słowom mówiącym o modlitwie. Niezwykle istotne jest posługiwanie się melodyką sylabiczną i melizmatyczną, która żywo koresponduje z chorałem gregoriańskim i pieśniowością kościelną. Wiążące się z tym diatoniczne pochody nieprzekraczające kwarty również nadają muzyce iście liturgicznego wyrazu. Co ważne, Górecki w utworach sakralnych nie zrezygnował z semantyki śpiewanych słów, co w dobie awangardy było wyrazem tradycyjnego rozumienia tekstu słownego. I po wtóre, odniesieniem sakralnym jest używanie tradycyjnej łaciny.

Instrumentacja, metrorytmika, agogika i dynamika w analizowanych utworach podlegała wymogom zaadoptowanych muzycznie słów. Chorałowa metrorytmika odpowiadała łacińskiej akcentacji oraz rezonowała cytowanym folklorem, dając szczególnie jasny idiom ludowości. Metrorytmika cechowała się również przesuwaniem rytmu, które służyło dramaturgii – wymowne zakończenie partii sopranu w drugiej części „III Symfonii". Mówiąc o lubianych przez siebie kołysankach tłumaczył, że metrum wynika ze słowa i melodii[813]. W dużej mierze takie traktowanie elementów dzieła muzycznego stanowiło dalekie echa estetyki romantyzmu w muzyce, intensyfikującego dramaturgię dzieła za pomocą barwy i dynamiki. Warto wspomnieć na twórczość symfoniczną Gustawa Mahlera, zwłaszcza II Symfonię „Zmartwychwstanie" albo „Metamorfozy" R. Straussa, czy tetralogię R. Wagnera[814]. Górecki troszczył się, aby nic nie stało w sprzeczności do słów. Tradycyjny wymiar tych składników polegał w dużej mierze na typowej dla kompozytora muzycznej szczerości – one nie mogły przekłamywać ani przesłaniać znaczenia tekstów słownych. Szczególnym świadectwem tej jedności słowno-muzycznej stały się określenia ekspresyjne, które korespondowały nie tylko z semantyką tekstu, ale także teologicznym sensem słów.

Należy zauważyć, że wpływ tradycji na twórczość Henryka Mikołaja Góreckiego, przejawiał się także w twórczej adaptacji tradycyjnych form i gatunków muzycznych. Kantata o św. Wojciechu, symfonia („Kopernikowska" i „Pieśni żałosnych), psalm („Beatus vir"), „Chorał", czy sonaty, oratorium, offertorium oraz liczne pieśni („Błogosławione pieśni malinowe"), kanon w I części „III Symfonii". Wszystko to dowodzi, że kompozytor nie odcinał się zarówno od tradycji muzycznej, jak i religijnej. Przywołując klasyfikację Mieczysława Tomaszewskiego można stwierdzić, że recepcja tradycji w przypadku Góreckiego polegała na parafrazowaniu cytatu, jak w przypadku chorału w „II Symfonii", w której tekst zaczerpnięty z dzieła Mikołaja Kopernika był już parafrazą cytowanej muzyki liturgicznej. Dostrzec należy

[813] Zob. M. Trochimowczyk, dz. cyt.

[814] Zob. M. Wilczek-Krupa, dz. cyt., s. 154-155.

również wyraźnie oparcie formy na pierwotnym cantus firmus. Dzieje się tak m.in. w finale kantaty „Salve, sidus polonorum". Jego materiałem wyjściowym jest sekwencja oparta na melodii chorałowej „Lauda Sion Salvatorem". Ponadto w finale „Beatus vir" przez zaadoptowanie antyfony z „Oficjum o św. Stanisławie" Wincentego z Kielczy. Warto podkreślić, że cytowanie przez Góreckiego zwłaszcza klasyki liturgicznej łączy się z inkluzją oraz ekskluzją. Kiedy bowiem pojawiają się cytaty w kanonie „III Symfonii", to jakoby nowy temat wchłonął w siebie dwa inne, z których powstał. Górecki utworzył rzeczywiście nowy temat, o wybitnie sakralnym charakterze, który nie jest prostą, ani tym bardziej nieporęczną kompilacją – nie mówiąc już o awangardowej technice collage'u. Z drugiej strony ekskluzywność cytatu pozwalała na estetyczne zdystansowanie go od reszty dzieła. Chorały w finałach „II Symfonii" czy w „Beatus vir" transcendują i stanowią moment epifaniczny także dzięki tak zastosowanemu cytatowi.

I wreszcie należy stwierdzić, że muzyka Góreckiego nie jest epigoniczna, Górecki nie „zawracał" do tradycji, ale korzystał z jej bogactwa w jego ówczesności. On, przywołując myśl Tomaszewskiego, z jednej strony dekorował przebiegi muzyczne tradycją (przykładem może być barokowa figura retoryczna anabasis – wymownie inkrustująca melodię), ale to byłoby za mało. Nawiązanie Góreckiego do tradycji miało charakter retrowersywny – przypominał to co zapomniane. Przypominał zapomnianą w awangardzie tradycję muzyczną, ale jednocześnie reaktywował Tradycję religijną – teologiczną.

Może trochę przewrotnie, ale aby poniekąd udowodnić sens dynamicznie i czasownikowo rozumianej Tradycji przywołać można charakterystykę idiomu muzycznego Karola Szymanowskiego. Ewa Nidecka pisała:

> *od. J.S. Bacha przejął koncepcyjne podejście do materiału muzycznego i konstrukcyjny ład w utworze. Od Beethovena zaczerpnął mistrzostwo myślenia dramaturgicznego, na nowo odnalazł elementy dzieła muzycznego, jak dynamika, agogika, faktura i kolorystyka dźwiękowa, pozostające w cieniu melodyki, harmoniki i rytmiki. Forma pozostawała w zależności od ekspresji, semantyki przekazu i koncepcji brzmienia. Z całej różnorodności brzmienia Szymanowski dobierał takie zestawienia barw, które odpowiadały jego ideałowi brzmienia, z jednej strony dysonujące, z drugiej eufoniczne*[815].

Kiedy zamienimy nazwisko Szymanowskiego na Góreckiego i posłuchamy dla przykładu jego „II Symfonii", to choć wszystko wyda się nowe, to jednocześnie okaże się jakże tradycyjnym

[815] E. Nidecka, dz. cyt., s. 116.

III.2. Novum

Awangarda muzyczna łączy się z tak czy inaczej rozumianą kategorią nowości. Nie tylko w muzyce, ale także w teologii pojawiają się myśli, koncepcje i pojęcia, które należy nazwać nowymi. Teologiczny dorobek Josepha Kardynała Ratzingera stanowi awangardowe spojrzenie na wiele tradycyjnych treści i pojęć. Sam problem nowości i postępu na gruncie chrześcijaństwa i kreującym społeczeństwo marksizmu, był niejednokrotnie podejmowany przez wymienionego teologa. Czy Kościół i chrześcijaństwo jest wrogiem postępu i nowości? Co oznacza postęp? To pytania, na które Ratzinger stawiał konkretne odpowiedzi, pozwalające dostrzec katolicyzm jako doktrynę otwartą na nowość i zdolną również w nowych czasach wskazać drogi twórczego rozwoju. Nowość i otwarcie na przyszłość nie jest czymś dodanym do doktryny na przestrzeni dziejów, ale wynika z chrystologii. Nowość koncepcji Zbawiciela okazała się nie do przyjęcia dla Izraelczyków. Również dziś wierność Chrystusowi wymaga przekraczania tradycyjnych systemów, bowiem każdy z nich w całym swym dobru, nie wyczerpuje postaci Zbawiciela. A zatem obok Tradycji pojawia się nowość, która wynika z chronologii ludzkiej cywilizacji. Zanegowanie tego faktu może szybko zepchnąć katolicyzm w nic nieznaczący skansen, a muzykę w antysztukę. Część awangardy muzycznej zanegowała wiele z tradycyjnych pojęć i form artystycznych. Inna część, szanując i korzystając z dorobku tradycji muzyki europejskiej, nie obawiała się otwarcia na to, co nowe. Przykładem jest postać i twórczość Henryka Mikołaja Góreckiego, którego język muzyczny jest nowoczesny oraz niejednokrotnie awangardowy, ale jednocześnie oparty na tradycji, którą w znakomity sposób przyjął i uwspółcześnił. Poza językiem muzycznym, w przypadku Góreckiego, również przesłanie muzyki rezonuje Ewangelią. Święta Księga i jej recepcja w Kościele znajduje u Henryka Mikołaja Góreckiego współczesne opracowanie muzyczne, podobnie jak u Josepha Kardynała Ratzingera teologiczne.

Podobnie jak interpretacja Tradycji w teologii, tak i refleksja nad kwestią tego co w teologii nowe, winna rozpocząć się od poszukiwania w twórczości Josepha Ratzingera jej kontekstu do ścisłego przedmiotu teologii – Boga. Kardynał wskazał, że od starożytności, chrześcijaństwo stanowiło swoistą nowość. Przede wszystkim, ze względu na inną niż dotychczasową koncepcję Boga. Pierwotny Kościół zdecydowanie odcinał się od wierzeń mitologicznych oraz przekonań religii starożytnych. Teolog doprecyzował, że były one uważane za złudne. Trochę inaczej sprawa wyglądała z ideą Absolutu, czyli innymi słowy Bogiem filozofów. Po pierwsze, kontrastowano ją ze starożytnymi bóstwami. Uważano, że mitologia była uświęcona nie tyle stanem rzeczywistym i naturą bóstw, ale ludzkim

zwyczajem. Tymczasem filozoficzny Absolut miał stanowić fundament dla wszystkich bytów. Stąd też, po drugie, przyjęto ideę Absolutu, ale jednocześnie ją doprecyzowano, podając nową – chrześcijańską interpretację. Głoszono, że Absolut jest Bogiem nawiązującym relacje z człowiekiem i takiej oczekujący. Podczas gdy filozoficzny Absolut był bytowo czystą myślą kontemplującą siebie, to w chrześcijaństwie Bóg oznaczał również myśl (myślenie było atrybutem boskim), ale myśl będącą miłością[816]. Zdaniem kardynała, grecka idea Logosu, pozwoliła zdemitologizować wierzenia starożytnych Greków, a jednocześnie właściwie zinterpretować judaizm. Tak oto starotestamentalna literatura prorocka i mądrościowa demitologizowała rozmaite bóstwa na rzecz Jedynego Boga. W efekcie Ratzinger stwierdził, że poszukiwania Greków jak i Izraelczyków dążyły do poznania Logosu[817]. Odniesienie greckiego rzeczownika i idei do Jezusa Chrystusa nadało absolutnie nowy wymiar wobec greckiego Absolutu i żydowskiego Jahwe. Myśl już nie tylko stanowiła fundament wszelkiego bytu, ale stała się człowiekiem, co zdaniem Ratzingera, oznaczało przejście od kategorii myśli do słowa. Bóg, który chce komunikować się z człowiekiem, przyjął ludzką naturę, przez co Logos – Chrystus – Słowo, sam staje się uosobieniem relacji między komunikującymi (Bóg – ludzie). W konsekwencji, według kardynała, chrystologia Logosu, który stał się Słowem (logos/ratio-verbum) stanowi możliwość ubogacenia koncepcji bytu o koncepcję relacji. W tym kontekście Nowy Testament nie mówi o Bogu, który sam dla siebie jest aktem miłości. Mówi raczej o Bogu, który utożsamił się ze swoim stworzeniem. Zniżenie się i poddanie ludzkiej przemocy oznaczało „nadmiar" miłości, w którym objawił się Bóg. Tak rozumiana nowa koncepcja Boga stanowić miała religijne zgorszenie - „chrześcijański pozytywizm". Wiara chrześcijan nie dotyczyła tylko tego, co wieczne, co znajduje się poza ludzką przestrzenią i czasem. Chrześcijaństwo spotyka Boga w historii oraz Boga w człowieku[818], pisał:

> *nowość i specyfika Jego orędzia polega na tym, że mówi nam: Bóg działa teraz – to czas, kiedy w sposób doskonalszy od wszystkiego, co było dotychczas, ukazuje się w historii jako jej Pan, jako Bóg żywy*[819].

Istotny aspekt w rozumieniu historii świata wprowadza, zdaniem Ratzingera, prawda o Wcieleniu Jezusa Chrystusa. Wieczność jako atrybut Boga, spotyka się z ludzkim uwarunkowaniem czasowym. Ludzka natura Logosu, przyjęta we wcieleniu, sprawia, że Bóg przyjął czas w siebie. Zdaje się, że łacińskie słowo z fragmentu „De revolutionibus orbium

[816] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*, dz. cyt., s. 119. 123. 126.

[817] Zob. Tamże, s. 120.

[818] Zob. Tamże, s. 157. 234. 60.

[819] J. Ratzinger, *Opera Omnia, Jezus z Nazaretu*, t.VI/1, dz. cyt., s. 166.

cælestium" – „continet" dobrze oddaje ów aspekt posiadania. Zwłaszcza, że łączy się on z takimi słowami, jak: continuo, continuus itp., odpowiadającym różnym aspektom zbioru znaczeniowego, który w tłumaczeniu na polski mówi o kontynuowaniu, ciągłości, nieprzerwalności itp[820]. Zarysowany akt przyjęcia przez Boga czasu jest analogiczny do przyjęcia przez Niego materii, jak widzieliśmy to w dynamizującym teologicznie rozumieniu kardynała o Tajemnicy Eucharystii. W Chrystusie Bóg w taki sam sposób objął panowanie nad kontinuum czasowym, pisał:

> *wieczność nie stoi obok czasu bez żadnego z nim związku, tylko jest twórczą mocą wszelkiego czasu, obejmującą przemijający czas własną teraźniejszością; w ten sposób sprawia, że czas może istnieć. Przez to, że Bóg stał się człowiekiem w Jezusie Chrystusie, mocą czego odwieczny Bóg i człowiek związany z czasem przenikają się w jednej jedynej Osobie, dokonuje się ostateczna konkretyzacja władzy Boga nad czasem. W tym punkcie, którym jest ludzka egzystencja Jezusa, Bóg uchwycił czas i wprowadził w siebie. Jego władza nad czasem istnieje jakby w Jezusie wcielona*[821].

Precyzacje relacji wieczności do ziemskiego czasu chronologicznego kardynał zawarł w haśle wieczność, napisanym do leksykonu w 1959 roku. Twierdził tam, że Bóg uczestniczy w ludzkim czasie po to, by człowiek mógł trwać w wieczności Boga[822]: to, co bytujące w czasie – w Chrystusie, zostaje wyrwane z czystej czasowości do uczestnictwa w prawdziwej wieczności[823].

Chrystusowy rząd nad czasem objęty poprzez wcielenie zostaje dopełniony tajemnicą krzyża i zmartwychwstania. Kardynał wykazał, w jaki sposób zapowiedzi tego faktu znajdowały się zarówno w filozofii greckiej, jak i teologii Starego Testamentu. Zdaje się, że tu dostrzeżemy, na czym polega właściwie rozumienie nowości teologii katolickiej. Filozofia Platona dowodziła, że człowiek nie może żyć tylko życiem biologicznym – bios. Podstawowym aktem miało być przekraczanie fizycznej egzystencji na drodze poddania się prawdzie. W ten sposób miała być obroniona idea sprawiedliwości w polis, a co za tym idzie zagwarantowane fizyczne przeżycie człowieka. Nie przez przypadek kardynał wskazał, że w kontekście sprawiedliwości Platon odwołał się do umierającego za nią Sokratesa. Podobna idea pojawiła się w Izraelu, u Deutero-Izajasza klarowało się przekonanie, że choroba, odrzucenie czy śmierć mogą nieść pozytywne treści. Nie były już one postrzegane jako

[820] Zob. A. Jougen, *Słownik kościelny łacińsko-polski*, dz. cyt., 153.

[821] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*, dz. cyt., s. 253.

[822] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia*, *Zmartwychwstanie i życie wieczne*, t.X,, dz. cyt., s. 303.

[823] Tamże, s.304.

wymierzona kara za grzechy, ale jako droga ludzi zbliżających się do Boga. Zrodziła się zatem myśl, że realizowana relacja z Bogiem jest silniejsza od rozpadu biologicznego życia. Ktoś, kto żył w zażyłości z Jahwe, kto żył w Jego sprawiedliwości przez akt śmierci nie wpadał w nicość. Dostrzegamy swoiste napięcie wynikające z kategorii śmierć-sprawiedliwość oraz zbieżności antyku greckiego i judaistycznego[824]:

> *istnieje wewnętrzna paralela w przekazanym przez Platona doświadczeniu umierającego dla sprawiedliwości Sokratesa, było właściwym łącznikiem pomiędzy myśleniem biblijnym a myśleniem filozofii platońskiej*[825].

Stąd też, idąc za myślą Ratzingera, Nowy Testament nie musiał tworzyć całkowicie nowych pojęć, lecz:

> *zbiera to w całość i w ten sposób doprowadza do tego, czym jest: czyni to w męczeństwie wiernego świadka Jezusa i w Jego Zmartwychwstaniu*[826].

Krzyż, zdaniem Ratzingera, był aktem, poprzez który Chrystus uwolnił się od zależności od naszego czasu i przestrzeni. Ważne, że teolog tłumaczy ów wyzwolenie w kategorii relacji. Przekroczenie ludzkiego miejsca i czasu bytowania nie anuluje relacji bytu Boga i człowieka. Jak pamiętamy, właściwie rozumiana chrystologia Logosu, który stał się człowiekiem wprowadza do bytu także relacje[827]. Od zmartwychwstania Chrystus staje się obecny dla ludzi wszystkich czasów i miejsc. Ilustracją podaną przez kardynała jest relacja matki do dzieci:

> *Matka, która kocha swe dzieci, jest w tym sensie przy każdym z nich obecna; nawet jeśli wyraźnie o każdym z nich nie myśli, to w głębi swej istoty jest przy nich*[828].

Zbytnie przywiązanie do przestrzeni, czasu oraz materii i wynikające, w oparciu o nie, rozumienie obecności osób względem siebie nie jest wystarczające do rzeczywistości zmartwychwstania. Co może w tym pomóc? Zdaniem kardynała Ratzingera właściwie rozumiana hermeneutyka wiary. Przekracza ona różnorodność kultur (przestrzeni) i czasów, nie deprecjonując ich jednocześnie. Prowadzi je w stronę Logosu, podobnie jak nakierowane na Niego był grecki antyk i Izrael. Zawsze pozwala im zachować własną specyfikę,

---

[824] Tamże, s. 95. 99-100. 102. 104.

[825] Tamże, s. 105.

[826] Tamże.

[827] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu.* t.VI/2., dz. cyt., s. 1071.

[828] Tamże.

ale jednocześnie nadaje głębi. Wynikająca z natury człowieka chęć poznania i życia prawdą, sprawia, iż może ją znaleźć w żywej konkretności – Jezusie Chrystusie. A co za tym idzie, On poprzedza każdą myśl i ludzki system. Także w tym sensie zawsze wymaga ludzkiego „nawrócenia". Co ciekawe, kardynał odnosi się do kierunku filozoficznego, jakim jest fenomenologia. Jej postulat okazywania posłuszeństwa bytowi łączy się z zasadniczym wymogiem wiary, która nakazuje gotowość przyjęcia nowego kryterium postrzegania całości. Konstatuje, że teoria poznania staje się drogą do wiary[829]. Umiejętność przyjęcia danych bytu-relacji nie stoi w sprzeczności z ludzkim myśleniem. Mało tego, sama filozofia domaga się zgodnego z rzeczywistością przyjmowania danych o rzeczywistości.

Zatrzymując się nad metodologią kardynała Ratzingera, zauważyć należy, że jego aparat teologiczny w żadnym razie nie funkcjonuje na zasadzie konserwowania podziałów w humanistyce. Przeciwnie, zestawia on dane teologiczne z innymi dziedzinami wiedzy, doszukując się wspólnych punktów (czasownikowe rozumienie). Tak oto uwidoczniono odniesienia wychodzące z chrystologii i prowadzące do metafizyki (Absolut - Logos), filozofii personalistycznej (Logos-Słowo), hermeneutyki (kultura-wiara), filozofii fenomenologicznej (posłuszeństwo rozumu – posłuszeństwo wiary) i epistemologii (prawda bytu – prawda wiary). Uwidacznia się tu nowe podejście do teologii, w której budowane mosty pozwalają na wprowadzenie tez teologicznych do humanistycznego dialogu o interdyscyplinarnym charakterze. Wracając do sposobu rozumowania kardynała, widać następujący schemat pozwalający przyjąć prawdę wiary: dogmat (teologia) nadaje głębszy sens ludzkiej kulturze (hermeneutyka), jednak wymaga posłuszeństwa rozumu nie inaczej jak filozofia (fenomenologia). A z drugiej strony, widząc zjawiska świata zewnętrznego (fenomeny) i poszukując ich fundamentu (fenomenologia), człowiek dopatruje się głębszego sensu swojej rzeczywistości (hermeneutyka) i o ile nie zabraknie mu uczciwości intelektualnej, może go znaleźć w dogmacie (teologia). Musimy spytać o miejsce muzyki w owym schemacie. Leszek Polony w książce „Muzyka i symbol" analizuje możliwość koegzystencji dwóch tytułowych terminów. Spójnik „i" zdradza, że autor zakłada taką sposobność. Przykładem może być passus, w którym Polony przedstawił trójskładnikową teorię symbolu Paula Ricoera, wydającą się prostą analogią do przytoczonego w inwersji interdyscyplinarnego schematu myślowego Ratzingera. Pierwszym stadium w teorii Riceura jest fenomenologia, która pozwala na rozpoznanie symbolu pośród jego wielu innych odmian. Riceur widział tu cztery możliwości: wydobycie i zestawienie kilku wartości z jednego symbolu; postrzegania symbolu

[829] Zob. Tamże, s. 1070. 655-565. 676-677.

przez inny symbol; postrzegania symbolu przez sacrum; postrzeganie symbolu jako drogi do systemu symbolicznego. Drugim składnikiem rozumienia symbolu jest stadium hermeneutyczne, w którym interpretuje się symbol jako taki. Obecne tu koło hermeneutyczne powoduje przejście od krytyczno-analitycznej interpretacji do pierwotnego, pogłębionego już rozumienia symbolu. Stadium trzecie to filozofia, Riceur tłumaczył to na przykładzie kategorii grzechu, zła i winy – drogą jest „dedukcja transcendentalna". Mit adamiczny mówi, przez symbol węża, że zło przychodzi do człowieka z zewnątrz itd.[830] Pisał Polony:

> *w konkluzji swych wczesnych, opublikowanych w roku 1959 rozważań o symbolach, Riceur przypisuje im „moc wyłaniania, rozświetlania i porządkowania całego pola ludzkiego doświadczenia". Symbole są rodzajem objawienia, wezwaniem płynącym z samego bytu, głosem rzeczywistości niezależnej od człowieka […] „symbol daje do myślenia, że cogito jest wewnątrz bytu, a nie odwrotnie; powtórna naiwność byłaby powtórnym przewrotem kopernikańskim"*[831].

Widać zasadnicze podobieństwo do schematu teologicznego. Riceur mówił o trzeciej fazie jako filozoficznej, a kardynał o teologicznej, ale jak wykazano w przytoczonym dowodzeniu, sam filozof mówi o kategoriach objawieniowych (grzech z całą pewnością jest terminem teologicznym), a mit adamiczny nie jest przecież oderwany od Objawienia. Przechodzenie od danej rzeczywistości fizycznej do duchowej jest domeną nie tylko teologii, ale także muzyki (sztuki). Symbol dla Riceora to pierwotna „hierofania", która w drugim stopniu zostaje przybrana w narrację (mit), a w trzecim obejmuje spekulatywne interpretacje pierwotnej danej, obecnej w symbolu i przekazanej przez narracje – przykładem filozofa była myśl teologiczna św. Augustyna o dziedziczności grzechu pierworodnego (lub mit adamiczny tłumaczący zło). Symbol zatem odsłania jakąś prawdę (fenomenolgia), którą wyczytujemy z symbolicznego kodu (hermeneutyka), by następnie przez filozoficzną/teologiczną „dedukcję transcendentalną" zrozumieć we właściwym sensie, pogłębiającym nasze rozumienie świata (filozofia-Riceur, teologia-Ratzinger). Symbol zatem jako taki znajduje się w fazie fenomenologicznej, która za Ratzingerem, wymaga naszej uczciwości, aby go właściwie zrozumieć. Symbolem tym może być słowo bądź muzyka – „pierwotna hierofania" – Objawienie zawsze jest większe niż próba kodyfikacji (przypowieść, pieśń kościelna). Hermeneutyka biblijna pozwala zrozumieć tekst, a muzyczna interpretacja teologiczna pozwala zrozumieć przesłanie, obydwie zaś odkrywają dostępną w „dedukcji transcendentalnej" określoną prawdę wiary. A zatem tak epistemologia na drodze filozoficznej (fenomenologia-

[830] Zob. L. Polony, *Symbol i muzyka*, Kraków 2011, s. 52-53.

[831] Tamże, s. 53.

hermeneutyka), jak i epistemologia na drodze muzycznej (utwór-interpretacja) mogą prowadzić do wiary – teologii.

Reasumując, nawet tak typowa dla chrześcijaństwa prawda wiary, jaką jest zmartwychwstanie, buduje na dotychczas obecnych ideach filozoficzno-duchowych: Platon-Stary Testament. Nowość chrześcijańska polega na przejęciu Tradycji i podania jej nowej interpretacji – w tym wypadku chrystologicznej. Nowość, nie tylko chrześcijańska, nie jest zatem produktem oderwanym od biegu historii. Przeciwnie, ona jej się domaga (nawet wtedy, gdyby rzekomo wszystko od owej nowości miało się zacząć – czyli zakłada się istnienie przynajmniej dalszego biegu czasu). Idąc za postulatem Ratzingera, o nawróceniu z naszych systemów myślowych na uprzedni fenomen Jezusa Chrystusa, należy przyjrzeć się, czy i w jaki sposób Zbawiciel wprowadzał nowe sensy religijne. Bardzo ważne wydaje się odniesienie do kategorii Paschy, która w swojej formie również ewoluowała na przestrzeni wieków. Chrystus przyjął pewną tradycję, która była obecna w narodzie wybranym. Ratzinger dopatrywał się nowego aspektu Paschy Chrystusa. Nowego nie tylko z faktu nadania jej rozumienia przez Kościół, ale nowego z intencji samego Jezusa z Nazaretu. Zajmując się datą Ostatniej Wieczerzy w kontekście Paschy, Kardynał przywołał kilka wyników badań. Najbardziej przekonujące były dla niego wyniki Johna P. Meiera. Problem dotyczył narracji synoptycznej i św. Jana. Synoptycy mówili o Ostatniej Wieczerzy w odniesieniu do święta paschy, podczas gdy św. Jan zaznaczał, że proces Chrystusa odbywał się przed świętem Paschy (uczeni żydowscy nie chcieli wejść do pretorium, by móc spożyć paschę (J 18,28)). Logicznym wnioskiem jest zatem przekonanie, że Ostatnia Wieczerza odbyła się przed pojmaniem Jezusa Chrystusa i przed samym świętem. W owym roku Pascha trwała od piątku wieczorem do soboty wieczorem – a nie od czwartku wieczór do piątku wieczór. Obydwie narracje tymczasem pozostają zgodne w tym, że Ostatnia Wieczerza odbyła się w czwartek. Wspomniany badacz przychylił się ku narracji św. Jana. Proces odbył się przed świętem Paschy. Również ukrzyżowanie dokonało się przed świętem, co oznacza, że Chrystus rzeczywiście umierał w czasie rytualnych obchodów Paschy w Jerozolimie (zabijanie baranków w świątyni i przebicie Serca Chrystusowi). Idąc za Ratzingerem, trzeba spytać, dlaczego Ostatnia Wieczerza nazywana jest przez synoptyków Paschą, skoro nie odbywała się we właściwym dla Paschy czasie[832]? Wychodząc od badań Meiera kardynał stwierdził:

> *Jezus wiedział o swojej bliskiej śmierci. Wiedział, że już nie będzie mógł spożywać Paschy. Mając tego pełną świadomość, zaprosił Swoich na Ostatnią Wieczerzę o bardzo szczególnym charakterze […] w całej*

[832] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu.* t.VI/1., dz. cyt., s. 454-455, 460-461.

Tradycji jedno jest jasne: istotą tej pożegnalnej Wieczerzy nie była stara Pascha, lecz to Nowe, które Jezus w związku z tym dokonał. Nawet jeżeli spotkanie Jezusa z Dwunastoma nie było ucztą paschalną spożywaną zgodnie z obrzędowymi przepisami judaizmu, to w spojrzeniu wstecz ukazało się wewnętrzne powiązanie całości ze śmiercią i Zmartwychwstaniem Jezusa: była to Pascha Jezusa. W tym sensie Jezus świętował Paschę i jej nie świętował: dawnych obrzędów nie można było sprawować; gdy nadeszła ich godzina, Jezus już skonał. Oddał jednak siebie samego i w ten sposób rzeczywiście właśnie świętował z nimi paschę. Tak więc to, co stare, nie zostało obalone, lecz doprowadzone do pełnego sensu. […] Odtąd jest zrozumiałe, że Ostatnia Wieczerza Jezusa, która nie jest tylko zapowiedzią, lecz w eucharystycznych darach zawiera nadto antycypację Krzyża i Zmartwychwstania, bardzo szybko była uważana za Paschę – za Jego Paschę. I rzeczywiście nią była[833].

W powyższym cytacie widać zarysowane napięcie pomiędzy tym, co stare i nowe. Sam Chrystus interpretuje dotychczasowe święto Paschy i zaprowadza nowość. Zastana rzeczywistość (fenomenologia) i wierność woli Ojca (hermeneutyka), zaowocowała nowym przeżywaniem starego zwyczaju (teologia). Z jednej strony istnieje Tradycja, a z drugiej nowość z niej wynikająca. Rzeczywiście Chrystus jawi się jako Zbawiciel – Salvator, a nie Conservator. Dotychczasowe formy wymagają pełnego sensu. A ten w każdym pokoleniu się pogłębia bądź spłyca. Czy stara Pascha była niewystarczająca? Ta pierwsza ma doniosłe znaczenie, ale znajduje sens jedynie przez pryzmat Jezusa z Nazaretu. Dogmat i liturgia jest czymś więcej niźli tylko wspominaniem, nie mają one nawracać świata na to, co było. Powiedział Ratzinger odnośnie Pisma Świętego:

chrystologia Biblii zawiera – a stało się dla nas dzisiaj jasne – element „progresywny". Właśnie w jej świetle należy pojmować człowieka jako istotę ukierunkowaną na przyszłość[834].

To zdanie wynika z przekonania kardynała o relacyjnym charakterze ludzkiego bytu. Obraz człowieka jest pochodną idei Objawienia: człowiek ma on słuchać Słowa Bożego w swojej współczesności i w ślad za Wcieleniem przyjmować daną rzeczywistość. Dopełnieniem owego przyjęcia jest Krzyż i Zmartwychwstanie, które od strony metodologii historii stanowi najmniejsze i niepozorne ziarno (brak świadków). Jednakże zdaniem teologa tajemnica Boga realizuje się przez odwrócenie proporcji, to co wszechmocne przychodzi w pokorny i niepozorny sposób. Analogicznie do nowej Paschy zmartwychwstanie jest czymś nowym i innym od dotychczasowych wydarzeń zbawczych Jezusa przedpaschalnego:

On taki sam – cielesny Człowiek – i jest kimś Nowym, kimś, kto przeszedł do nowego rodzaju egzystencji. […] Zmartwychwstanie otwiera nową przestrzeń, która stawia historię ponad nią samą

[833] Tamże, s. 461-462.

[834] J. Ratzinger, *Opera Omnia. O nauczaniu Soboru Watykańskiego II*, t. VII/2, dz. cyt., s. 781.

oraz zapoczątkowuje rzeczywistość ostateczną. […] W tym sensie trzeba powiedzieć, że Zmartwychwstanie nie jest takim samym wydarzeniem historycznym jak narodzenie Jezusa lub Jego ukrzyżowanie. Jest czymś nowym, nowym rodzajem wydarzenia[835].

Przenikanie wieczności i ludzkiej historii wymaga od chrześcijan misji. Mają oni świadczyć o Chrystusie[836],

że jest Bóg, że Bóg nas zna, że Bóg jest taki, jaki jest Jezus Chrystus i że On nam daje w Nim drogę[837].

Mówić o Zbawicielu jako kresie mowy Boga, który wciąż apeluje do człowieka, by Jemu podporządkować swoje ludzkie jestestwo. Słowem przypominać, że człowiek może żyć w relacji do Boga[838], pisał:

Tak też historia, która nastąpiła potem, nie może wykroczyć poza to, co wydarzyło się w Chrystusie, ale musi próbować je dosięgnąć: dosięgnąć człowieczeństwa Człowieka, który jako Człowiek od Boga jest Człowiekiem dla wszystkich innych ludzi, jest przestrzenią wszelkiej ludzkiej egzystencji i ostatecznym Adamem[839].

Wymiar ludzkiego bytu poprzez chrześcijańskie Objawienie został ubogacony o kategorię relacji. Dialogiczny charakter więzi człowieka względem Boga zakłada również, w doktrynie katolickiej, taką samą relację do innych ludzi w Chrystusie[840]. Kardynał tłumaczył, że trzeci rozdział Credo traktuje o Duchu Świętym, Którego należy rozumieć jako dar Boga dla ludzi wierzących w Chrystusa w ziemskim czasie. Zrodziło się stąd przeświadczenie o ciągle działającym Bogu, który od zmartwychwstania wciąż pozostaje obecny w ludzkiej historii. Zdaniem Ratzingera wyznanie wiary w działanie Ducha Świętego, to wyznanie wiary w Kościół[841]. Ten ostatni również należy rozumieć w kontekście relacji. W świecie jawi się on jako ciągła obecność Boga poprzez niesione Słowo i Sakramenty, które stanowią o jego jedności. Chrzest i Eucharystia skupiają ludzi wokół Chrystusa. Dzięki temu w Kościele trwają w historycznym czasie dwie konstytuanty – Bóg (teocentryzm Kościoła) i wspólnota ludzi (humanizm chrześcijański). To co ziemskie, w rozumieniu życia wyrażonym greckim słowem bios, zostało przejęte przez Ducha. Warto zauważyć, że zdaniem Ratzingera Słowo

---

[835] J. Ratzinger, *Opera Omnia, Jezus z Nazaretu*, t.VI/1, dz. cyt., s. 567. 571.

[836] Zob. Tamże, s. 578.

[837] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu.* t.VI/2., dz. cyt., s. 1030.

[838] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. O nauczaniu Soboru Watykańskiego II*, t. VII/2, dz. cyt., s. 654.

[839] Tamże, s. 659.

[840] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu.* t.VI/2., dz. cyt., s. 775.

[841] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*, dz. cyt., s. 262-263.

i Sakramenty są istotą jedności, natomiast biskupstwo jest wtórne i służy tym pierwszym[842]. Wobec tego, zdaniem Ratzingera:

> *na Kościół nie trzeba patrzeć z punktu widzenia organizacji, tylko należy patrzeć na organizację z punktu widzenia Kościoła*[843].

Urząd Nauczycielski Kościoła ma bronić przed zarzuceniem doktryny na rzecz danego czasu i panującej praktyki[844]. By rzeczywiście to realizować, winien zgodzić się na to, że skazany jest na nieustanne słuchanie źródeł, pytań i myśli, tak by mógł strzec Słowa Bożego wobec trojakiego panowania: obcych mocy, modernizmu i tradycjonalizmu. Głównym idiomem Kościoła, ma być według Ratzingera słuchanie[845], jakże bliski idiom muzyce. Mówił o nim w kontekście wspólnoty, jak i pojedynczego wierzącego:

> *chrystocentryzm zakłada wydarzenie wcielenia Boga i w ostatecznym rozrachunku nie jest niczym innym jak teocentryzmem. Zakłada obecność w Kościele Chrystusa, Zmartwychwstałego, i dlatego domaga się zarówno całkowicie osobistego wsłuchiwania się w Chrystusa, jak też jedności z wiarą, modlitwą i Liturgią Kościoła*[846].

Powyższe słowa wskazują już nie tylko na duchowe słuchanie Ewangelii, ale także bardzo ukonkretnione w przekazie symbolicznym (za Ricouerem). Ten z kolei, może na przestrzeni wieków przyjmować różne formy, podobnie jak święto Paschy. Zawsze jednak treść pozostaje niezmienna, „Pieśń dla Pana" wciąż jest ta sama, ale nie taka sama – przyjmuje nowe formy. Teologia według Ratzingera zawsze musi swoim językiem odpowiadać nowości, którą przyniósł Chrystus. Jej mowa ma korzystać ze starych sformułowań, zakładając, że w pewnym momencie ludzkiej logiki także one zatracą zdolność wyrazu[847] – Bóg jest zawsze większy. Permanentnie więc teologia wymaga nawrócenia, ale wcześniej zrozumienia, hermeneutyki i interpretacji – to główna rola Kościoła w świecie współczesnym. Pisał kardynał:

> *Sobór stanowi przejście od stanowiska zachowawczego do misyjnego, a soborowe przeciwieństwo wobec konserwatyzmu to nie progresywizm, lecz misyjność, W tej antytezie zawiera się dokładne znaczenie tego, czym jest soborowe otwarcie się na świat, i czym ono nie jest*[848].

---

[842] Zob. Tamże, s. 265-266. 273.

[843] Tamże, s. 273.

[844] Zob. Tamże, s. 678.

[845] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. O nauczaniu Soboru Watykańskiego II*, t. VII/2, dz. cyt., s. 687.

[846] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu.* t.VI/2., dz. cyt., s. 598.

[847] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. O nauczaniu Soboru Watykańskiego II*, t. VII/2, dz. cyt., s. 586.

[848] J. Ratzinger, *Opera Omnia. O nauczaniu Soboru Watykańskiego II*, t. VII/2, dz. cyt., s. 890.

Misja jest głównym zadaniem wspólnoty wierzących w świecie pełnym przemian i tragizmów. Kończąc omawianie kwestii Kościoła należy wspomnieć na dwa błędne jego rozumowania. Pierwsze przejawia się utożsamieniem Królestwa Bożego z Kościołem, przez co rodzi się chęć konserwowania wszystkiego, ponieważ rzekomo wszystko się już wypełniło i nic nie należy odnawiać. Drugim jest pogląd przeciwstawny, ujmujący Kościół za „antychrysta" będącego w kompletnej niewierze wobec prawdziwego Boga[849].

Tradycja, która w obecnych czasach przyjmuje nową formę, wymaga baczności, by nie dostosowywać do świata swojego właściwego przesłania. Należy zatem wskazać na specyfikę obecnego czasu, pośród której winno dokonywać się aggiornamento. Najpierw należy zauważyć, że powyższe rozważania można sprowadzić do głównej idei, że czas oczekiwania na paruzję jest czasem antycypowania przyjścia Chrystusa, co nie czyni czasu obecnego pustym[850]. Termin użyty przez św. Jana XXIII kryje za sobą wiele treści. Ratzinger przypomniał wystąpienie papieża podczas otwarcia soboru, kiedy to padły słowa o przekonaniu wielu, iż najlepszą epoką chrześcijaństwa miało być średniowiecze. Tym, co stanowiło o jego doskonałości, było utożsamienie się Kościoła ze światem. Nowożytność przyniosła rozdział porównany przez papieża Jana XXIII do „syna marnotrawnego", a jego „żywienie się resztkami dla świń" do II wojny światowej. Powrót do domu Ojca symbolizuje samostanowienie świata świeckiego, co jest realizacją chrześcijańskiej przemiany świata. Dzięki temu chrześcijaństwo winno nabierać horyzontu przyszłości, a nie nostalgii za średniowieczem[851]. Znakomicie ujmuje to napięcie Gerhard Lohfink, w książce „Przeciw banalizacji Jezusa"[852]. Pytając na bazie ataków wobec Benedykta XVI, czy papież musi być konserwatywny, podkreślał, że przeciwieństwem konserwatyzmu nie jest progresywizm, ale regresja – powrót do wcześniejszego stanu, niższego poziomu duchowego[853]. Pisał, puentując lapidarnym pytaniem:

> *kto trzyma się Ewangelii i tradycji Kościoła interpretującej Ewangelię, ten w najlepszym sensie tego słowa jest konserwatywny: ocala on i zachowuje sprawę Bożą w świecie. A sprawa Boża jest zawsze progresywna. Czy ci, którzy tego nie widzą, nie są tak naprawdę najbardziej zacofani*[854]?

[849] Zob. Tamże, s. 865.

[850] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia, Jezus z Nazaretu*, t.VI/1, dz. cyt., s. 580-581.

[851] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia, Jezus z Nazaretu*, t.VI/2, dz. cyt., s. 906.

[852] Zob. G. Lohfink, *Przeciw banalizacji Jezusa*, tłum. E. Pieciul-Karmińska, Poznań 2015.

[853] Tamże, s. 192.

[854] Tamże.

Zacofani są ci, którzy nie potrafią pojąć, że chrześcijaństwo i katolicyzm realizuje się w czasie. Modernizm nie jest w stanie ująć, że kerygmat potrzebuje ram i procesu historycznego (w którym zresztą powstawał), żeby nie był zafałszowany. Bez tradycji wiara powraca do mitu, odmawiając prawdzie wiary realnego zakotwiczenia w faktach historycznych. Zacofanie tradycjonalistyczne wynika również z cofnięcia do mitu, w tym jednak sensie, że kerygmat jest tu o tyle zbawczy, o ile będzie obarczony właściwymi rytuałami. Tymczasem to nie rytuały generują wiarę, ale wiara wyraża się w rytuałach, jak widzieliśmy w „skandalicznej" zmianie obchodów Paschy Chrystusa. Historyczność świata i historia zbawienia istnieją razem i znajdują wyraźny refleks w ziemskim świecie – najjaśniejszym światłem jest Chrystus, a Kościół jest Jego odbiciem (KK 1):

> *Światłością narodów jest Chrystus, dlatego obecny Sobór święty, zgromadzony w Duchu Świętym gorąco pragnie oświecić wszystkich ludzi Jego blaskiem jaśniejącym na obliczu Kościoła, głosząc Ewangelię wszelkiemu stworzeniu*[855].

Dzięki historycznemu zakotwiczeniu, chrystologiczny dogmat wiary i pochodne nie są mitem, jak chciałby Theodor Adorno.

Kardynał wykazał, że uporczywe trzymanie się średniowiecznych zasad, litery dawnej liturgii i w ten sposób realizowanie „małodusznej walki" grozi sekciarstwem. Papierkiem lakmusowym ma być stosunek do Soboru Watykańskiego II i uznawanie go za heretycki bądź nie[856]. Tę obecną po dziś aporię ujął Ratzinger następująco:

> *Niemożliwe jest opowiedzenie się za Vaticanum Il, a przeciw Trydentowi i Vaticanum I. Ten, kto aprobuje Vaticanum II, w formie, w jakiej się on jednoznacznie wypowiedział i siebie pojmował akceptuje całą obowiązującą Tradycję Kościoła katolickiego, a w szczególności obydwa poprzedzające sobory. […] Tak samo niemożliwe jest opowiedzenie się za Trydentem i Vaticanum I, a przeciw Vaticanum II. Ten, kto neguje Vaticanum II, neguje autorytet, jakim cieszyły się obydwa wcześniejsze sobory i tym samym unieważnia je z punktu widzenia ich principium*[857].

Mówiąc o możliwym sekciarstwie tradycjonalizmu, kardynał użył sformułowania „małodusznej walki", do którego trzeba się jeszcze dalej odwołać. Obok przeakcentowania Tradycji, Ratzinger mówił o „posoborowym progresywizmie", który polega na oddalaniu

---

[855] *Konstytucja dogmatyczna o Kościele*, nr 1, [w:] red. M. Przybył, *Sobór Watykański II, Konstytucje, Dekrety*, Deklaracje, Poznań 2002, s. 104.

[856] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia, Jezus z Nazaretu*, t.VI/2, dz. cyt., s. 922.

[857] Tamże, s. 943.

się od postanowień soboru, a przejawiają się utożsamianiem z „ideami neomarksizmu”[858]. Dlatego wolno chyba powiedzieć, że największym zagrożeniem posoborowym jest wpadnięcie w zasięg herezji marksistowskiej. A małoduszna walka, istota marksizmu, uprawiana jest nie tylko przez progresistów walczących z nienowoczesnym *lex credendi*, ale także tradycjonalistów, walczących z niepoprawnym *lex orandi*. W tym sensie jedni i drudzy zaprowadzają do Kościoła to, wobec czego walkę dumnie obwieszczają – chronią rzekomo prawdziwie katolickiej wiary. Nie dziwi zatem fakt, że kardynał wyznaczył pracę Urzędu Nauczycielskiego Kościoła broniącą przed modernizmem, tradycjonalizmem i na jednym poziomie – obcymi mocami.

Uwrażliwienie teologów na obecny ponadczasowy charakter kerygmatu, który pozwala właściwie spojrzeć nie tylko na przeszłość i teraźniejszość, ale także przyszłość, było istotne w dobie marksizmu i nihilizmu. Kardynał mówił w tym kontekście o optymizmie ideologicznym, który miał przyjąć dwie wersje – liberalną i marksistowską. Pierwsza odmiana zasadzała się na wierze w postęp i naukowy charakter ludzkiej historii, a druga w walkę klas i rewolucję. Obydwie jednak zaprowadzają sekularyzację chrześcijańskiej nadziei, bowiem Boga teologii zamieniają na boga „historii”, czy dopowiedzmy bożków ideologii. Znamienne, że według kardynała w optymizmie ideologicznym zawiera się w istocie irracjonalizm, przykryty powierzchowną jedynie racjonalnością. Optymizm ów, w kontrze do nadziei, stawia sobie za cel utopijną wizję ziemi i powoływanie się na „logikę” historii. Tymczasem nadzieja chrześcijańska zapowiada nadejście Królestwa Bożego i nadzieją jest wcielenie Chrystusa oraz Jego miłość. Te skrajne motywy stawiają ludzi w absolutnie innej rzeczywistości doczesnej[859]. Powiedział kardynał:

> *Optymizm ideologiczny jest w rzeczywistości jedynie fasadą świata bez nadziei, który chce się ukryć pod tym zwodniczym pozorem przed swoim własnym zwątpieniem*[860].

W efekcie duchowe siły ścierające się z chrześcijaństwem, choć zapowiadają świat bez strachu, to jednak generują jeszcze większe obawy i zwątpienie. Podczas gdy chrześcijaństwo nie neguje lęku, ponieważ jest on cechą typowo ludzką i utopią jest kreowanie „nowego” człowieka. Lęk ma być oczyszczany przez miłość i nadzieję, stanowić motywację niczym stróż i pomocnik. Tak rozumiany lęk ma rodzić odwagę i przekonanie o najistotniejszym zagrożeniu

[858] Zob. Tamże, s. 921.

[859] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*, dz. cyt., s. 385-386.

[860] Tamże, s. 387.

– możliwości utraty Boga. Miłość ubogacająca człowieka nie neguje jego natury, lecz ją zakłada i wydoskonala. Chrześcijańskie „samozaparcie" nie ma zatem nic wspólnego z (anty)humanistycznym wykwitem liberalizmu i marksizmu, które powodują u człowieka niechęć do samego siebie, brak akceptacji i pojednania ze sobą. Podstawowym przejawem tego wykwitu jest zdaniem Ratzingera, „wzburzenie" jako fundamentalna wartość współczesnego katalogu cnót społecznych. Programowo konserwowane niezadowolenie człowieka z siebie i pobudzanie chęci zemsty na drugim wynika z planowego odrzucenia metafizyki i nihilistycznego „nie" wobec Boga. Tak skonstruowane ideologiczne założenia, mają ustanowić fundamentalny rys ludzkiej egzystencji. Bez tego horyzontu człowiek traci wyższe powołanie do człowieczeństwa[861]. Zarysowany program nowoczesności stanowi jakby negatyw dla *Nowej Pieśni*, która nie ma być konserwowaniem człowieka w jego gniewie i opiewania utopijnych koncepcji. Ma ona otwierać człowieka na rzeczywistą nadzieję wynikającą z pielęgnowanej miłości, poprzez estetyczne wzruszenie ma umacniać wiarę i wewnętrzne „tak" dla Boga, siebie i innych. Treść *Nowej Pieśni* ma być echem Ewangelii, a nie manifestów, konwencji czy świeckich traktatów – ma być sakralna, echem świętości w świecie beznadziejnych świetności.

Taka pieśń nie jest możliwa bez Kościoła, bowiem bez niego nie będzie właściwie rozumianego *lex credendi* i duchowej praktyki *lex orandi*. Chcąc uchronić główną treść *Nowej Pieśni*, jakim jest Chrystus, należy zauważyć, że Ratzinger zaznaczył główny współczesny błąd wiary, który opiera się na błędnej chrystologii. Wynikiem heretyckiego przekonania o utopijnej poprawie świata i człowieka spopularyzował się pogląd o niewymagającym Bogu. Również w kręgach katolickich pojawiło się myślenie o Chrystusie, który nie wymaga, nie karze, który wszystkich i wszystko przyjmuje. To ma być zdaniem teologa „widmo", a nie Jezus Ewangelii. Jeżeli Kościół jeszcze się czegoś domaga, to winien bronić nauki o Chrystusie, który przez swoje wymagania jest niewygodny, ale odpowiada rzeczywiście ludzkim pokładom człowieczego jestestwa. W efekcie błędu chrystologicznego wyrosła wizja niekościelnego Jezusa, kontrastowanego do Chrystusa więzów kościelnych. Oczywiście pierwszy jest przyjęty, a drugi kategorycznie odrzucony. Ratzinger mówił tu o eksperymencie zaufania – przyjęcia Zbawiciela takim jaki jest, a nie jak sobie go wymyślamy. Dzięki temu

[861] Zob. Tamże, s. 409-410. 419-421. 406-407.

choć wyda się to obce, ale przyjdzie postać z przeszłości, która wskaże horyzont wieczności i co za tym idzie drogę życia[862]. Stąd też mówiąc o Soborze, kardynał Ratzinger stwierdził:

> *Sobór ani nie podał niczego nowego do wierzenia, ani nie ulokował tego na miejscu dawnych rzeczy. Jednym z podstawowych elementów jego twierdzeń jest pragnienie kontynuowania i pogłębienia nauki poprzednich soborów, a szczególnie trydenckiego i watykańskiego I. Jedynym Jego celem było utrzymanie praktyki tej samej wiary w zmienionych warunkach i ponowne jej ożywienie*[863].

Kościół współczesny broni właściwej wiary i poprawnego rozumienia Jezusa Chrystusa. Przedstawianie współczesnemu światu postaci Jezusa Chrystusa nie może oznaczać przekłamywania Go, po to by znajdować poklask. Jednakże z drugiej strony, nie wolno uważać nowego przekazu za niszczenie właściwego obrazu. Ratzinger wskazał, że dla współczesnego człowieka duchowe potępienia nie pomagają w wierze. Potrzeba zatem pozytywnego przesłania wiary i prezentowania jej dobroczynnego wpływu także w czasach współczesnych. Stąd tłumacząc język soboru (nie chodzi o łacinę), ukazał, że ojcowi soborowi w przestawionych dokumentach pozostawili na boku szkolne polemiki, czy kwestie interesujące tylko uczonych. Ponadto dokumenty nie miały mieć języka uniwersyteckiego, ale maksymalnie zbliżony do narracji Biblii czy Ojców Kościoła, a także współczesnego człowieka. Spojrzenie na kwestie wymagające korekty, opatrzone było wewnętrzną logiką wiary[864]. Ta analiza formalna języka soborowego stanowi także dobry wyznacznik dla tego, co nowe w muzyce kościelnej, dla teologicznych cech estetycznych *Nowej Pieśni*. Należy podkreślić ważne spostrzeżenie kardynała, mianowicie, że Kościół musi być świadomy tego, że nie dotarł jeszcze do swojego celu, stąd nadal musi być gotowy do ubogacania nowych czasów i kultur. Ta misja to głoszenie Słowa, które jest wieczne, ale jednocześnie potrzebuje każdej kolejnej generacji, która z kolei oferuje Kościołowi „ciało i krew", tzn. na nowo przeżywa tajemnicę Słowa Wcielonego[865]. Sobór, a wcześniej chrześcijaństwo czy katolicyzm:

> *nie może i nie powinien unieważnić człowieczeństwa Kościoła*[866].

---

[862] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. O nauczaniu Soboru Watykańskiego II*, t. VII/2, dz. cyt., s. 996-997. 1000-1001. 1003-1004.

[863] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii,* t. XI, dz. cyt., s. 579.

[864] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. O nauczaniu Soboru Watykańskiego II*, t. VII/1, dz. cyt., s. 274.

[865] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. O nauczaniu Soboru Watykańskiego II*, t. VII/2, dz. cyt., s. 573.

[866] J. Ratzinger, *Opera Omnia. O nauczaniu Soboru Watykańskiego II*, t. VII/1, dz. cyt., s. 279.

Skoro Kościół nie dotarł jeszcze do celu, to nie zrealizował tego ani po Trydencie, ani nie zrealizuje go żaden postępowy liturgista czy inny teolog, nie mówiąc o „katolickich" ideologach. Mówił kardynał o obronie Chrystusa:

> *w tej godzinie świata militia Christi ma w istocie co innego do zrobienia niż oddawanie się w służbę kontrowersji szkół. Świat oczekuje od nas nie dalszych udoskonaleń systemu, lecz odpowiedzi wiary w godzinie niewiary*[867].

Kontrowersję szkół dotyczą nie tyle konfrontacji ze współczesnymi szkołami czy ideologiami, ale „małodusznej walki" między szkołami teologicznymi. Nieustanne kłótnie o komunię na rękę, czy z drugiej strony o to, jak bardzo Chrystus miał być postępowy, są tragiczną pomyłką dzisiejszych skrajnych odłamów katolickich. Komunia na rękę czy do ust nie będzie żadnym problemem w pokoleniu, które odeszło od komunii z Kościołem – nie będzie komu jej udzielać. Zapraszanie na siłę, stawiając niesłusznie Chrystusa do wyścigu o postęp z innymi postaciami historycznymi nie ma nic do powiedzenia ludziom, dla których autorytetem jest chwilowa gwiazda udzielająca się na portalu społecznościowym. Pierwsza wzmianka (tradycjonalizmu) została już szerzej omówiona, ale druga wymaga jeszcze chwili uwagi. Ratzinger niewłaściwą próbę unowocześniania Kościoła widział w wynaturzeniach w liturgii. Przede wszystkim błędem ma być zastępowanie „ortodoksji" przez „ortopraksję", czy eschatologii „eschatopraksją"[868]. Napisał o następstwie wyrugowania metafizyki i teologii na rzecz socjologii i prakseologii:

> gdzie zabrakło tego wewnętrznego wymiaru, tam odnoszono wrażenie, że liturgia jest w dalszym ciągu „nudna" i „niezrozumiała", do tego stopnia, że w końcu pojawiała się skłonność do zastępowania Biblii Marksem, sakramentu pójściem na party. Skutek chciano osiągać natychmiast i przez zabiegi zewnętrzne[869].

Ta surowa diagnoza okazuje się także dziś aktualna, bowiem zdaje się, że nadal poszukuje się nie pójścia w głąb liturgii, ale ciągłe próby jej „poprawiania". Tymczasem teolog wskazał, że nie tyle zewnętrzna i powierzchowna kreacja, ale wewnętrzne bogactwo i długi proces uczenia się jest drogą dla właściwego rozwoju wiary. I powiedzmy wprost, to co pośrednio stąd wynika – zastępowanie Biblii herezją marksistowską czyni z teologii ideologię. Wtedy zamiast teologii Chrystusa zostaje ideologia Chrystusa, z teologii Eucharystii jej ideologia, z teologii Kościoła ideologia Kościoła, z teologii muzyki kościelnej ideologia

---

[867] Tamże, s. 155.

[868] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. O nauczaniu Soboru Watykańskiego II*, t. VII/2, dz. cyt., s. 791.

[869] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii,* t. XI, dz. cyt., s. 583.

muzyki kościelnej. Tworzą się w ten sposób dwa obozy – „twórców" czyniących z liturgii show oraz „odtwórców" trzymających się kurczowo skostniałych form[870]. Roztaczana „małoduszna walka" dokonuje się kosztem istoty katolicyzmu, jaką jest uduchowienie cywilizacji, która ma realizować ucieleśnienie wiary. *Nowa pieśń* ma za pomocą zmysłów apelować do ziemskiej cywilizacji, by przez niesione Słowo, otwierać ją na to co niezmienne, zbawcze i duchowe.

Wyjściem z impasu jest zdaniem kardynała rozwiązanie pośrednie:

> *to liczni dobrzy kapłani i ich wspólnoty – ci, którzy sprawują liturgię z wielkim szacunkiem i uroczyście w jej nowej postaci. Są oni jednak przedmiotem krytyki obydwu tamtych skrajnych stron, a ten brak wewnętrznej jedności w Kościele powoduje, że w oczach wielu osób ich wierność jest niesłusznie postrzegana tylko jako nowa, prywatna odmiana neokonserwatyzmu*[871].

Zgodne ze starożytną i tradycyjną czcią posługiwanie się nowym rytem, jest istotą właściwie rozumianej współczesnej liturgii. Uznanie dwóch mszałów, przedsoborowego i posoborowego jest wyrazem tej samej wiary. Choć zmienił się ryt to nie znaczy, że zmieniła się liturgia jako taka. Idąc dalej, kardynał powiedział podobnie o tradycyjnej muzyce kościelnej, stwierdził wyraźnie:

> *nie domagałem się po prostu powrotu do chorału gregoriańskiego, ani nie przeczyłem, że również dzisiaj Duch może inspirować kompozytorów i muzyków […] Domagam się nie powrotu do przeszłości, lecz kierowania się światłem wielkich podstawowych praw klasycznej postaci sztuki liturgicznej. W liturgii – podobnie jak na innych obszarach życia artystycznego – może nawet bardziej niż tam – wielkie dzieła przeszłości ciągle zachowują swą wartość (kto by chciał Bacha na przykład uznać za przestarzałego i już nieodpowiedniego dla naszych czasów?). Jednocześnie są one jednak siłami inspirującymi, które nie stają na przeszkodzie nowym formom, lecz nawet je wzbudzają*[872].

Widzimy zatem, że podstawową ideą nowości i tradycyjności w Kościelnej liturgii i muzyce jest kontynuacja. Chorał gregoriański jest śpiewem własnym Kościoła i niedościgłym wzorem, który może i ma inspirować także dziś. Nie oznacza to jednak, że nie może przyjmować innych, nowych form. Każde skrajne odchylenie powoduje „małoduszną walkę", odbywającą się kosztem Wcielonego Słowa i jego Wcielenia w dzisiejszym świecie, pozostawiając ludzi na pustkowiach zsekularyzowanych ideologii:

---

[870] Zob. Tamże, s. 595-596.

[871] Tamże, s. 622-623.

[872] Tamże, s. 631-632.

człowiek współczesny może słusznie oczekiwać tego, że Kościół pomoże mu w procesie przemiany, że zrezygnuje z niejednej starej formy, która mu już nie odpowiada, że tam, […] bez wahania uwolni właściwą treść wiary od czasowo uwarunkowanych naleciałości, że w ten sposób pominie to, co przemijające, ażeby tym wyraźniej ukazać mu to, co trwałe[873].

Zwróćmy uwagę, że właściwy przekaz tego, co niezmienne, stanowi najlepszą formę starcia ze współczesnymi ideologiami, a przede wszystkim chroni przed stapianiem się teologii z ideologią neomarksistowską. Koncentracja na tym, co trwałe – *lex credendi*, nie mylone z utrwalaniem *lex orandi*, pozwala stanąć naprzeciw ideologii nieustannego poprawiania świata (a także Kościoła). Celnie oddał ten współczesny trend Zygmunt Baumann:

społeczeństwo, które wkracza w dwudzieste pierwsze stulecie, nie jest wcale mniej „nowoczesne" od społeczeństwa, które wkraczało w wiek dwudziesty. Można najwyżej powiedzieć, że jest ono inaczej nowoczesne. Jest ono tak samo nowoczesne jak było przed stu lub więcej laty, ponieważ posiada cechę, która odróżnia nowoczesność od wszystkich pozostałych form współżycia społecznego. Cechą tą jest kompulsywna i obsesyjna, nieprzerwana, niepowstrzymana i wiecznie nie dokończona modernizacja, wszechobecne i nieusuwalne, niezaspokojone pragnienie twórczej destrukcji (lub, jak to bywa niekiedy, destrukcyjnej twórczości: „oczyszczania przedpola" w imię „nowych ulepszonych projektów", „demontowania", „eliminowania", „wycofywania", „roztapiania" lub „redukowania" – a wszystko po to, aby móc robić to samo w przyszłości dla zwiększenia efektywności i konkurecyjności)[874].

Warto zauważyć, iż autor podkreśla, że postawione w stan oskarżenia tradycyjne wartości, narracje itp., dzięki teorii krytycznej, w wydaniu Adorno, Horkheimera, Benthama czy Foucalta były jednymi z nieskończonych odmian krytyki wciąż zmiennego stanu rzeczy. Innymi słowy, rzeczywistość jest tak dalece labilna, że nawet najbardziej postępowe i awangardowe próby jej diagnostycznej krytyki są już tylko kolejnym reliktem w silnym prądzie „potoku" nowoczesności[875]. W książce „Szaleństwo tłumów" Douglas Murray porusza współczesne rozumienie marksizmu. Pomiędzy rozdziałami traktującymi o obecnym postrzeganiu gejów i kobiet zamieścił: „interludium. Marksistowskie fundamenty". Zauważa tam, że skoro zakończyło się fiaskiem wyzwalanie robotników, to trzeba było znaleźć nowe klasy uciskane, tak więc: pod męskich tyranów trafiły wszystkie mniejszości, ze szczególnym uwzględnieniem gejów, wszystkich, co nie są biali, kobiet i osób trans[876]. Co istotne zmieniła się nie tylko klasa musząca podejmować tym razem, nawiązując do sformułowania kardynała

[873] J. Ratzinger, *Opera Omnia. O nauczaniu Soboru Watykańskiego II*, t. VII/1, dz. cyt., s. 76.

[874] Z. Baumann, *Płynna nowoczesność*, dz. cyt., s. 44-45.

[875] Zob. Tamże, s. 44.

[876] D. Murray, *Szaleństwo tłumów*, tłum. J. Spólny, Poznań 2020, s. 78.

Ratzingera, „wielkoduszną walkę" z resztą świata i oczywiście Kościołem. Tak oto postmarksiści w duchu Marksa, Foculota, a także Gramsciego, widząc w kulturze system opresji rozpoczęli permanentny proces wyzwolenia. W religii postępowano analogicznie, zgodnie z myślą Freuda i Junga, że jest ona opresyjna wobec człowieka[877]. Freud odwołując się do racjonalnego uzasadniania prawd religijnych, ograniczył się do wytyczenia dwóch dróg. Pierwszą była zasada

credo quia absurdum[878],

którą rozumiał jako pogląd, iż wiara nie podlega pod rozum, ale go przerasta. Uważał jednak, że to implikuje indywidualizm, ktoś może ją przyjmować, a drugi nie, a ten który przyjmuje nie ma mandatu roszczenia tego u innych. Drugą drogą była idea

<jak gdyby>[879]

– w bliskim rozumieniu do abdukcji i hipotezy. Zakładamy istnienie pewników dla uporządkowania całości i społeczeństwa. Jednakże niemożliwym jest wymaganie, by w konkrecie codzienności posługiwać się owymi fikcjami[880]. Skonstatował dalej, ukazując psychologiczną naturę religijnego złudzenia:

> *powiadamy sobie, że przecież pięknie by było, gdyby istniał Bóg jako stwórca świata i dobrotliwa Opatrzność, moralny ład świata i życie pozagrobowe, ale przecież rzuca się nam w oczy, że to wszystko tak wygląda, jak sobie tego życzymy. Byłoby jeszcze dziwniejsze, gdyby całą tę trudną zagadkę świata udało się rozwiązać naszym biednym, nieuczonym, zniewolonym praprzodkom*[881].

Sytuowani, uczeni i wolni, w przeciwieństwie do swoich przodków, przedstawiciele postępowego neomarksizmu muszą wyemancypować człowieka z zniewalających go więzów. Sposobem jest termin pochodzący z francuskiego literaturoznawstwa – dekonstrukcja[882]. W artykule „Marxism today" Ernesto Laclau i Chantal Mouffe sprecyzowali, na czym polegać ma walka mniejszości zebranych pod znakiem walki socjalistycznej (kobiety, studenci, młodzież, mniejszości rasowe, etniczne, walki ekologiczne i antyinstytucjonalne). Obecnie wroga klasowego określa nie tylko i nie tyle stan posiadania, co dzierżenie władzy. Oznacza

[877] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*, dz. cyt., s. 738.

[878] S. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 2013, s. 165

[879] Tamże.

[880] Zob. S. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 2013, s. 165-166.

[881] Tamże, s. 173.

[882]D. Murray, dz, cyt., s. 80. 84-85.

to, że wciąż trwają w społeczeństwie nierówności, kiedyś ujmowane tylko jako materialne, a dziś także społeczne. Ścieżki rewolty wiodły przez:

> *II Międzynarodówkę, przełom leninowski, Komintern, Antonio Gramsciego, Palmiro Togliattego i zawiłości eurokomunizmu*[883].

Pracę naukową zastąpił aktywizm, a klarowność dowodzenia ideologiczny bełkot:

> *celem wielkich obszarów świata nauki przestało być poszukiwanie, odkrywanie czy rozpowszechnianie prawdy. Zastąpiło je tworzenie, rozwijanie i zamienianie w propagandę pewnej szczególnej odmiany polityki. Cele naukowe zastąpił aktywizm*[884].

Ten ostatni to najlepsza forma dla zdefiniowania, czym nie jest liturgiczne „participatio actuosa". *Nowa pieśń* nie może być bełkotem. Właśnie pośród bełkotu ma rozbrzmiewać jej kantylena opiewająca nie kolejnego „zbawcę", ale Jezusa Chrystusa. Aktywizm i dekonstruktywizm przejawia się w Kościele wszędzie tam, gdzie zamiast podania jasnej odpowiedzi wiary zgodnej z Ewangelią i Tradycją, dekonstruuje się wszystko, bynajmniej nie dla poznania czy przekazu prawdy. Kardynał zwracał uwagę na zbliżenie się marksizmu do teologii. Dzieje się tak wtedy, gdy polityka, społeczne i ekonomiczne planowanie ma zastąpić religię. W takim wypadku rozpoczyna się demagogia, bowiem marksistowski optymizm ideologiczny wymaga uzasadnienia nieobecnego w teraźniejszości[885]. Technika i nauka, zdaniem Ratzingera, daje ewentualne sposoby do realizacji postawionych celów. Te z kolei wynikają z wartości humanistycznych, a nie technicznych. Zasięg planowania nie jest w stanie przewidzieć realnych projektów, przekonań i celów kolejnych generacji[886]. Wobec tego pozytywizm stanowi ślepą drogę, bowiem traci właściwy cel i kryterium działania[887]:

> *pojęcie „postęp" może być tylko wtedy sensowne, gdy wiemy, dokąd chcemy iść. Ruch jako taki, sam w sobie, nie jest postępem*[888].

Próba ideologicznego anektowania teologicznych odpowiedzi jest wyraźnym zagrożeniem dla głoszonego przez Kościół kerygmatu (*lex credendi*). Wszystkie siły zatem winny chronić

---

[883] Tamże, s. 85.

[884] Tamże, s. 88.

[885] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*, dz. cyt., s. 353-354.

[886] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia*, *Zmartwychwstanie i życie wieczne*, t. X, dz. cyt., s. 199-200.

[887] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*, dz. cyt., s. 353-354.

[888] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii,* t. XI, dz. cyt., s. 456.

doktrynę przez zanieczyszczeniem, ale jednocześnie prezentować je współczesnemu światu. Drogą nie jest jednak naśladowanie świata, a tym bardziej przejmowanie jego ideologicznych podstaw – zwłaszcza kultury popularnej. W dobie antykultury również forma kerygmatu musi zawierać odpowiedni poziom wyrobienia kulturowego, pisał Ratzinger:

> *to, czego potrzebujemy, to proces zakorzenienia Ewangelii w przestrzeni kulturowej, w obszarze kultury – nowe współistnienie Ewangelii i kultury*[889].

Powracamy zatem do tego, co ma stanowić według kardynała istotę otwarcia na świat Soboru Watykańskiego II i katolicyzmu (muzyki kościelnej itd.) – misja[890].

Zanim o tym, co nowe w języku muzycznym Henryka Mikołaja Góreckiego , należy spojrzeć na awangardę muzyczną. Swoistym jej przejawem jest próba odżegnania się od dotychczasowej tradycji. Antropocentryczny krąg pojmowania artysty jako naczelną zasadę postawił wolność. Pisała Magdalena Popiel:

> *zarówno dionizyjska formacja modernizmu europejskiego (futuryzm, dadaizm, kubizm), jak i apollińskie nurty umieszczają na sztandarach hasło wolności. Wyzwolenie sztuki oznaczało tyleż wyzwolenie od przeszłości, tradycji, konwencji, instytucji kultury, przyzwyczajeń odbiorców, co wyzwoleniu ku pewnej wizji artysty – nowej syntezy Arcyludzkiego.i Nie-ludzkiego. […] Artyści awangardy wcielając się w rolę profetów lub rewolucjonistów, wywieszali na swych sztandarach hasło liberté*[891].

Wyzwolenie oznacza zatem, przynajmniej dla części artystów awangardowych, oderwanie i zanegowanie tradycji. Szczególnym słowem stanowiącym ów wyraz jest termin „antysztuka". Maria Hussakowska twierdziła, że przedrostek „anty" miał oznaczać pojęcie,

> *które przenosi sens pojęcia sztuka: to wszystko, co najważniejsze, jego istotę*[892].

To rzeczywiście ciekawe zestawienie, zwłaszcza, że wcześniej przytacza także słowa opatrzone przedrostkiem „a" dającym przeciwieństwo pierwotnego znacznie: amoralny, aliteracja, atonalny. Stąd dla postulowanej definicji bardziej pasowałby termin „asztuki" (jak a-teizm, a nie anty-teizm) niż „antysztuki". W każdym razie Hussakowska podała trzy szkoły rozumienia awangardy. Pierwsza stawiała antysztukę w opozycji do historii sztuki. Druga wskazywała na krąg artystów reinterpretujących treści i formy klasycznego nurtu. Trzecia szkoła to Nowa Lewica, która wprzęgnęła ją w nurt walki z kulturą. Marcuse włączył

---

[889] J. Ratzinger, *Opera Omnia*, *Zmartwychwstanie i życie wieczne*, t. X, dz. cyt., s. 561.

[890] J. Ratzinger, *Opera Omnia. O nauczaniu Soboru Watykańskiego II*, t. VII/2, dz. cyt., s. 890.

[891] M. Popiel, *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, Kraków 2018, s. 168-169.

[892] M. Hussakowska-Szyszko, spadkobiercy Duchampa?, Kraków 1984, s. 126.

antysztukę w przestrzeń polityki, gdzie miała ona katalizować i wyrażać rewolucyjne treści. Hussakowska, za Meyerem przytacza cytat Battcocka, który miał najcelniej ująć desygnat terminu „antysztuka":

> *jeżeli czynnik czasu zostanie uwzględniony, to kryterium Battcocka „unacceptabile" (niemożność akceptacji) jest odpowiednie do tej definicji. Funkcja wichrzycielska antysztuki przejawia się tylko w krytycznych momentach, kiedy to sama doprowadza się do erupcji wściekłej energii*[893].

Znamienne, że Marcela Duchampa określano ikonoklastą czy antyartystą[894]. Poza wspomnianym bełkotem, należałoby jeszcze wspomnieć o biologizmie, zwłaszcza w ujęciu Jacksona Polloca. Jakkolwiek jego sztuka została określona mianem amerykańskiego stylu narodowego, to jednak biologiczne odruchy zastąpiły tradycyjny warsztat artystyczny. Podobnie w przypadku Johna Cage'a, anarchisty wykształconego w modernistycznej Europie. Odwołanie się przez niego do wartości chrześcijańskich byłoby niewybaczalnym błędem. Co innego fascynacja religiami Wschodu. W jego przypadku był to buddyzm zen[895], a estetyczną konsekwencją wprowadzenie do przebiegu muzycznego programowego chaosu. Wywodząca się stąd idea akcjonizmu i happeningu nie tylko dezawuowała celowe działanie artystyczne, ale także samo dzieło, które nie było samo w sobie wynikiem zaplanowanego działania twórcy[896]. Warto podkreślić, że podejście Cage'a choć, opierało się na koncepcji niematerialistycznej, to jednak ufundowane było permanentną negacją metafizyki. Zdaniem Ratzingera następstwem takiego rozumienia jest konstrukcja świata zdeterminowanego przyczynowo. Tymczasem świat nie powstał z przypadku czy konieczności, ale jest wynikiem wolności i miłości Stwórcy[897]. Michał Heller dowodził, że odkąd przypadek stał się częścią systemu matematycznego, przez teorię prawdopodobieństwa, przestał być świadectwem irracjonalności. Przeciwnie nie różni się on zbytnio racjonalnością od reszty teorii matematycznych. Korzysta z niej również fizyka, widząc potrzebę

> *wolnych miejsc*[898]

[893] Tamże., s. 124.

[894] Zob. Tamże, s. 43.

[895] Zob. A. Jastrzębska, dz. cyt., s. 256-257.

[896] K. Karoń, *Historia antykultury*, Warszawa 2018, s. 406-407.

[897] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*, dz. cyt., s. 772-773.

[898] M. Heller, *Filozofia przypadku, Kosmiczna fuga z preludium i kodą*, Kraków 2012, s. 310.

dla zainicjowania określonych procesów w przyrodzie. W ten sposób przypadek wszedł niejako w logikę Zamysłu (Einsteinowskiego the Mind of God)[899]. Naturalnie żadna z tych idei nie ma nic wspólnego z alleatoryzmem Cage'a, stąd słusznie w przeglądzie muzyki współczesnej Alicja Jastrzębska umieściła owego twórcę w rozdziale:

> *nobilitacja hałasu, chaosu i absurdu*[900].

Widać, że za pojęciem antykultury roztacza się raczej świat nie tyle rzekomego odnoszenia do idiomu czystej sztuki, ale bardziej permanentnego jej zaprzeczania. Nie wolno o tym zapominać, interpretując nie tylko dwudziestowieczną awangardę, ale także znacznie utrudnioną recepcję II Soboru Watykańskiego.

Przechodząc na współczesny Henrykowi Mikołajowi Góreckiemu polski grunt, należy wskazać na przykładzie powyższych znamion awangardy, zasadniczy rys polskiej nowej muzyki. Po pierwsze Bogusław Schäffer pozwala zdekodować rozumienie polskiej awangardy muzycznej. Nawiązując do analiz słowa „antysztuka" Hussakowskiej warto zauważyć, że w Polsce termin ten oznaczał muzykę wolną od wcześniejszych konotacji estetyczno-historycznych. I w tym sensie stosowano słowo sztandarowe dla awangardy – dekonstrukcja. Mówił Schäffer:

> *dekompozycja jest więc w aktualnym stanie rozwoju muzyki podstawowym kanonem etycznym współczesnego kompozytora. Nie oburzajmy się na słowo, spróbujmy zrozumieć, co ono jeszcze zawiera. Zawiera ono fundamentalną prawdę o sztuce: nowa muzyka rozpoczyna się stale od punktu zerowego. To, co wiemy o niej z dotychczasowego rozwoju, może stanowić tylko negatywny wskaźnik twórczy, dzięki niej wiemy, czego nie wolno robić*[901].

Nie wchodząc w zbytnią polemikę nad zasadnością śmiałego stwierdzenia, że muzyka zaczyna się od punktu zerowego (zarysowano jakie prądy estetyczno-filozoficzne leżą u podstaw takiego twierdzenia), dostrzegamy, że nowa muzyka w Polsce chociaż „anty", to nie negowała planowego procesu twórczego i dzieła sztuki jako takiego. Polska recepcja aleatoryzmu pozwala chyba najcelniej uwydatnić sposób zaadoptowania awangardy w polskim środowisku kompozytorskim. Znakomicie ukazuje to fenomen swoistego „ujarzmienia" Cage'owskiego aleatoryzmu. W „Grach weneckich" (1961 r.) Witolda Lutosławskiego, pojawia się ten najbardziej kontrowersyjny element awangardowych technik kompozytorskich.

---

[899] Zob. Tamże, s. 307. 309-310.

[900] A. Jastrzębska, dz. cyt., s. 254.

[901] Zob. G. Michalski, E. Obniska, H. Swolkień, J. Waldorff, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, dz. cyt., s. 172-173.

Stąd też słowo „gry" w tytule, sugerujące pewną wariabilność. Jednakże losowość i przypadek, nie ma w utworze decydującego znaczenia. Lutosławski utworzył bloki, w których pewna dowolność dotyczy swobody rytmicznej przy zachowaniu ściśle zapisanych przebiegów dynamiki, barwy, artykulacji oraz interwaliki – melodycznej i harmonicznej[902]. Innymi słowy, spośród fundamentalnych składników dzieła muzycznego, kompozytor wprowadził możliwość przypadku do jednego tylko elementu, nie „rozregulowując" reszty. Zatem pojawił się aleatoryzm, ale w kontrolowanej odmianie, niedekonstruującej utworu i nienegującej świadomego procesu twórczego.

W takim też duchu tworzył swoje nawet najbardziej awangardowe utwory Henryk Mikołaj Górecki. Za sprawą rozpropagowania w Polsce dodekafonii, zwłaszcza przez Józefa Kofflera, znalazła ona swoje miejsce w polskiej awangardzie. Do jej kompozytorskich prekursorów zaliczyć można R. Palestra, B. Schaeffera, T. Bairda, K. Serockiego. Wśród nich znaleźli się także Bolesław Szabelski oraz Henryk Mikołaj Górecki[903]. Grzegorz Michalski interpretując polską nową muzykę odnotował zainteresowania Góreckiego dodekafonią:

> *już w pierwszych utworach opartych na technice dodekafonicznej ujawnia się oryginalność jego talentu. Kompozytor koncentruje się na penetracji możliwości porządkującego oddziaływania serii w zakresie makroformy przy jednoczesnym podporządkowaniu drobniejszych struktur ekspresyjnym walorom barwy, agogiki i dynamiki brzmienia*[904].

Spójrzmy na dwie wyszczególnione w cytacie kwestie na przykładzie utworu „Elementi" op. 16. Po pierwsze technika serializmu wyznacza grę awangardowego składu zespołu muzycznego. Sopran występuje bowiem wraz perkusją (talerze, gongi, tam-tamy) oraz harfami, dzwonkami, wibrafonem i marimbafonem. Drugim ważnym elementem jest tekst, który pochodzi z wierszy Góreckiego (z lat 1958-1961), napisanych w duchu futurologicznym (Stanisław Młodożeniec), których sylaby również zostały poddane serialnemu porządkowi. W ten sposób powstał tekst z elementami asemantycznymi[905]. Tak traktowane słowo jest kolejnym przykładem nowatorstwa w języku muzycznym Góreckiego. Utwór został nagrodzony na „Konkursie Młodych", co wiązało się z wyjazdem muzyka na trzymiesięczne stypendium Ministerstwa Kultury do wybranego kraju w Europie Zachodniej. W Paryżu, Górecki spotkał doszukującego się matematycznych inspiracji w muzyce Xenaksisa. Twórca

[902] Zob. Tamże, s. 180.

[903] Zob. B. Schäffer, *Klasycy dodekafonii*, Kraków 1961, s. 157-158.

[904] Zob. G. Michalski, E. Obniska, H. Swolkień, J. Waldorff, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, dz. cyt., s. 173.

[905] Zob. A, Thomas, dz. cyt., s. 46-47.

interesował się m.in. teorią gier. Spotkanie z Boulezem było inspirujące zwłaszcza w kontekście serialnego porządkowania składników dzieła muzycznego.[906].

Innym ważnym przykładem jest „Scontri" op. 17, w którym dostrzec można predylekcję kompozytora do brzmieniowego akcentu muzyki. Po pierwsze pojawia się nowatorski układ orkiestry, który odbiega od tradycyjnego. Kontrabasy i skrzypce tworzą łuk okalający siedzące pod skosem w dwóch kolumnach instrumenty dęte drewniane. Na wprost dyrygenta znajdują się flety i dwie z ośmiu baterii perkusji. Reszta instrumentów dętych, perkusja i fortepiany znajdują się w różnych miejscach sceny, niesymetrycznie okalając uformowaną część wewnętrzną. Thomas zauważa, że najważniejszą cechą utworu jest wydoskonalenie przez Góreckiego stosowania technik serialnych. Innymi słowy, za pomocą dodekafonicznej idei powstaje główna dwunastodźwiękowa seria, która odniesiona jest zarówno do wysokości dźwięku, dynamiki i czasu trwania. Odnośnie brzmienia zespołu orkiestrowego, część „Klangfarben" opiera się na granych kompleksach brzmieniowych smyczków, zderzających się z rytmiczną sekcją perkusji[907]. We wprowadzeniu sam kompozytor napisał, że chciał operować dwoma pasmami brzmień. Jednymi były kompleksy złożone od jednego do dwunastu dźwięków, a drugimi pasmach posiadających nawet osiem razy więcej dźwięków. W toku utworu pojawiają się zderzenia (tytułowe „Scontri") określonych pasm i kompleksów. Należy zaznaczyć, że w utworze poza dodekafoniczną serią i serializmem, kompozytor stosował również nowatorskie sposoby gry na tradycyjnych instrumentach: uderzanie harfy dłonią, glissanda za pomocą miotełki czy grę na pudle rezonansowym, awangardowe techniki osiągania brzmień z fortepianu – różnorakie szarpanie strun, nie wyłączając uderzania metalem. Po entuzjastycznym przyjęciu utworu na Warszawskiej Jesieni (1960 r.), kompozytor znalazł się w czołówce polskiej awangardy muzycznej [908].

Będąc jeszcze przy roku 1960, wskazać należy utwór pt. „Pieśni o radości i rytmie". Thomas wyszczególnił swoiste motto muzyki Góreckiego. Choć sam uważa, że nie można mu przypisać określonego źródła, to jednak sam kompozytor zastrzegał, że pochodzi on z incipitu „Bogurodzicy"[909]. Warto zwrócić na ten fakt szczególną uwagę. W swojej fazie twórczej charakteryzującej się dużym wpływem nurtów muzycznej awangardy, Górecki nie odżegnuje się od polskiej tradycji muzycznej, a także sakralnej. W tym duchu ciekawy jest tytuł cyklu

[906] Zob. M. Wiczek Krupa, dz. cyt., s. 106-108.

[907] Zob. A. Thomas, dz. cyt., s. 48-50. 55.

[908] Zob. M. Wilczek-Krupa, dz. cyt., s. 106.

[909] Zob. A. Thomas, dz. cyt., s. 24.

„Genezis", który teologicznie natychmiast zestawimy z Księgą Rodzaju i opowiadaniem o Stworzeniu Świata. W przypadku cyklu, tytuł odnosi się do swoistego powrotu do początku, ale początku muzyki. Górecki twierdził, że dla niego muzyka to przede wszystkim agogika, dynamika oraz oczywiście barwa[910]. Widzimy zatem, że nie ma jeszcze tak ważnej dla dalszej twórczości harmoniki, a zwłaszcza melodyki. Cykl składa się z trzech utworów: „Elementi per tre archi" (1960), „Canti strumentali per 15 esecutori" (1962), „Monodram per soprano, metali di percussione e violobassi (1963). Zdaniem Thomasa w cykl miał wchodzić pierwotnie także „Choros I" (1964). Sprowadzając cztery podstawowe żywioły do trzech konstytutywnych elementów dzieła muzycznego, kompozytor zaprowadził określony porządek, który w efekcie poddał energetycznemu rozluzowaniu. Porządek ów miał być podyktowany seriami dwunastodźwiękowymi. Adrian Thomas analizując notatniki kompozytora wskazał, że w porządkowaniu materiału dźwiękowego, wartości czasowych, dynamiki i barwy, najwięcej miejsca poświęcił tej ostatniej. Ogólny podział na dwie grupy: „accordare ordinario" i „scordare in basso al massimo", składał się z wyszczególnionych sto-sześćdziesięciu odmian barw. Nie wchodząc zbytnio w szczegóły skomplikowanych procesów twórczych zanotowanych w analizowanych notatnikach, należy zwrócić uwagę na dwie ważne kwestie. Pierwsza łączy się z matematycznym porządkowaniem muzycznych przebiegów, tzn. struktur zbudowanych z trzy, cztero-, pięcioelementowych zbiorów liczbowych. Miało to ewokować kontrolowany aleatoryzm, podobny do teorii gier, która z kolei łączy się (jak wspomniał ks. Heller) z matematycznym rachunkiem prawdopodobieństwa. Co oznacza, że Górecki w swoim awangardowym okresie nie opowiadał się za negowaniem żmudnego i kunsztownego procesu twórczego. Najlepszym przykładem jest sam fakt posiadania obszernych notatników, w których rozpisywał i rozpracowywał swoje inwencje muzyczne. Drugą kwestią jest pewna maniera, mianowicie potrzeby zapisania (na własny użytek) idei przewodniej skomponowanego przez siebie utworu. W „Brulioniku Notowym ('2.X.61-IX.62')" zapisał następujące słowa:[911]

> *muzyka jest dla mnie tajemnicą, chciałbym ją odkryć, dlatego się męczę. Komponujesz, stawiasz dźwięk obok dźwięku – cząstkę własnej krwi. Aby tworzyć trzeba cierpieć. „Coś" wpakowane w ruch, wytwarza energię. Energia, energia i jeszcze raz energia. Dynamit. Sztuka nie lubi kompromisów i manier.*

[910] Zob. M. Wilczek-Krupa, dz. cyt., s. 118.

[911] Zob. A. Thomas, *Energia-ruch-życie. Geneza Elementi*, tłum. M. Trzęsiok, „Scontri" 2013 nr 1, s. 12. 15-16. 34.

Jest „brutalna" i zdecydowana. Lubię masę i zgrzyt. Na początku był ruch. Dzięki Ci składam za dźwięk[912].

Dostrzegamy tu bardzo głęboką refleksję nad istotą muzyki, która powstała w czasie biologicznych odruchów pseudo-twórczych Polloca, czy totalnego dekonstruktywizmu w muzyce Johna Cage'a. Ponadto ostatnie zdanie to wyraz modlitwy dziękczynnej do Boga. Kompozytor dziękuje za tworzywo swojej pracy, co sugeruje, że nie przypisywał sobie tytułu do stworzenia dźwięku, a jedynie trudu i cierpieniu w przemienianiu go w muzykę. Z zarysowanego awangardowego swoistego „przewrotu kopernikańskiego" awangardowej sztuki, zmieniającego odniesienie muzyki do wcześniejszych projektów estetycznych, to ratzingerowski „przewrót kopernikański" – ponowny powrót do Centrum, przez co twórca nie obraca się wokół siebie, tworząc w efekcie absurdalne wytwory antysztuki.

Zdaniem Michalskiego „Genesis" otworzyło drugi etap twórczości, w którym wyraźnie zarysowały się cechy stylu kompozytorskiego, wśród których wyliczył:

upodobanie do skrajnych efektów dynamicznych (od pppp do ffff), przeciwstawianie rytmów regularnych, ostinatowych – nieregularnym, niekiedy przypadkowym, wreszcie budowanie dużych odcinków na jednorodnym typie relacji meliczno-harmonicznych; punktualistycznych lub pasmowych, klasterowych[913].

Zanim uwaga zostanie skupiona na głównym nurcie polskiej awangardy, należy wykazać, czy i gdzie pojawiły się w analizowanych w pracy utworach cechy stylu Góreckiego, które wynikały z awangardowej drogi twórczej.

Skrajne efekty dynamiczne pojawiły się już na początku „II Symfonii", gdzie potężny aparat orkiestrowy realizował przebieg muzyczny w dynamice poczwórnego forte. Następujący po nim fragment muzyczny opatrzony był skontrastowaną dynamiką p sempre (t. 93-94.). Analogiczny zabieg pojawił się w „Beatus vir", gdzie po inicjalnej fazie wykonanej przez chór i orkiestrę w dynamice ffff sempre nastąpił dziesięciotaktowy passus w dynamice mp. Na uwagę zwraca również kontrastowanie nie tylko dynamiki, ale także wyróżnionego w „Genesis" składnika formy muzycznej, jakim jest agogika. Tak oto po muzycznej kulminacji w marcatissimo ma ben tenuto, pojawia się określenie subito lento (t. 380-381.). Przeciwny ruch skrajnie potraktowanej dynamiki znajdujemy w pierwszej części

[912] Tamże, s. 35.

[913] Zob. G. Michalski, E. Obniska, H. Swolkień, J. Waldorff, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, dz. cyt., s. 174.

„III Symfonii” (t. 368.), gdzie w jednym takcie (łączącym tekst „Lamentu Świętokrzyskiego” z kanonem) kompozytor zaordynował przejście od p do quasi ff.

Duże odcinki o jednorodnym typie meliczno-harmonicznym pojawiły się wyraźnie w pierwszej części „II Symfonii”, gdzie fragmenty zróżnicowane były fakturalnie, dynamicznie, brzmieniowo i harmonicznie. Tworzyły w ten sposób kolejne elementy dużej pierwszej części. Poprzez ich charakterystyczne zakomponowanie, łączył się z nimi określony sens narracji muzycznej. Szczególnie na tym tle wyróżniała się część pomiędzy taktami 1-93, której muzyczna logika odpowiada słowom antyfony. Co więcej, powtarzanie tej struktury pomiędzy kolejnymi ogniwami pierwszej części, tworzy układ psalmu, gdzie antyfona oddziela kolejne zwrotki – ogniwa muzyczne. Podobnie w pierwszej części „Beatus vir”, przez sto dwanaście taktów trwa „uporczywie” powtarzany motyw meliczno-harmoniczny opatrzony słowem „Domine”.

Odnośnie do aleatoryzmu, należy zwrócić uwagę na fragment w „II Symfonii”, gdzie kompozytor nie określił wyraźnego końca realizowanego segmentu brzmieniowego, uzależniając to od każdorazowej decyzji dyrygenta. W ten sposób precyzyjnie określona co do dynamiki, harmoniki, meliki, rytmiki, tempa i agogiki wraz z ekspresją, struktura muzyczna nie posiada zamkniętego w taktach układu metrycznego. Zamiast metrum kompozytor zapisał liczby – odpowiadające ilości ćwierćnut, które wyznaczały długość trwania przebiegu. Ponadto w partii puzonów, po dokładnie zapisanym przebiegu, znak repetycji połączony został z dopiskiem kompozytorskim, który nadawał dyrygentowi możliwość przerwania repetowanej przez cztery pulpity puzonów motywów muzycznych – „powtarzać, aż do zerwania przez dyrygenta” (t.254.).

Finał „II Symfonii” zawiera jeszcze jeden awangardowy zabieg w warsztacie kompozytorskim Góreckiego. Mianowicie, swoista koda składa się z narastających współbrzmień pentatonicznych. Zainicjowana przez kontrabasy i zmierzająca przez cały kwartet smyczkowy (z potrójnymi skrzypcami), poprzez instrumenty dęte blaszane i drewniane, osiąga fazę szczytową, poprzez jasne brzmienie fletów. Od chwili gry instrumentów dętych, realizujących współbrzmienie pentatoniczne podporządkowane kolejno poszczególnym pulpitom, smyczki wykonują partię polegającą na ostinatowej grze wszystkich kolejnych składników pentatoniki (t. 147-157). Zapis graficzny tworzy pasmo brzmieniowe oparte na kolejnych dźwiękach pentatoniki.

Kolejnym elementem tego, co nowe w warsztacie muzycznym Henryka Mikołaja Góreckiego jest sonoryzm. Iwona Lindstedt zauważyła, że skomplikowane działania twórcze kompozytora, zaowocowały określeniem ich przez Krzysztofa Drobę (pierwszy wprowadził podział twórczości muzyka na określone fazy twórcze) jako konstruktywizmu. Po raz kolejny widzimy, że recepcja zachodniej awangardy polegała na autentycznie podejmowanych własnych wyborach estetycznych, a nie biernym poddawaniu się panującym modom. Droba podzielił historię komponowania Góreckiego na pięć faz: „konstruktywizmu motorycznego" (1955-1957), „konstruktywizmu serialnego" (1957-1961), „fazie środków sonorystycznych" (1962-1963), „konstruktywizmu redukcyjnego" (1964-1970), „konstruktywizmu syntetycznego" (1971-1985). Analizowane w pracy utwory zaliczałyby się zatem do tego ostatniego z konstruktywizmów. Danuta Mirka połączyła „fazę środków sonorystycznych" z „konstruktywizmem redukcyjnym", tworząc wspólny period: „okresu geometrycznego". Wynikało to z geometrycznych aspektów genezy dzieł kompozytora. Linstsedt wnioskuje, że brak określenia „konstruktywizm" przy fazie sonorystycznej wiązało się z przekonaniem Droby o antyintelektualnym (dekonstruktywistycznym) charakterze sonoryzmu. Tymczasem faza ta nie znamionowała bynajmniej odżegnania się Góreckiego od planowego działania kompozytorskiego. Autorka, za wnioskami Danuty Mirki, skłaniała się, by złączyć ze sobą poprzedzający sonorystykę etap „konstruktywizmu serialnego". Powołując się z kolei na Chomińskiego i jego „Postawy sonologii", przypomniała, iż określone brzmienie muzyczne zależy od: materiału muzycznego, dźwięków i szmerów, porządku czasowego i ruchowego, zagęszczenia bądź rozrzedzenia brzmienia oraz samej modulacji sonorystycznej[914]. Reasumując, sonorystyka Góreckiego nie miała nic wspólnego z negacją procesu twórczego i dekonstrukcji dzieła muzycznego.

Należy zauważyć, że interpretowane w pracy utwory cechowały się charakterystyczną paletą brzmieniową zarówno w makro, jak i mikro formie. Materiał dźwiękowy był bardzo pieczołowicie dobierany przez kompozytora. Opisane kompleksy brzmieniowe posiadały określony charakter przede wszystkim przez zastosowany materiał muzyczny. Podobnie dana paleta brzmień ewokowanych określonym materiałem skal modalnych (eolska od e, frygijska od e, lidyjska od c, miksolidyjska od as) inkrustuje kolejne frazy z „Lamentu świętokrzyskiego" w pierwszej części „III Symfonii". Wymienione skale pojawiają się czasem tylko przez bardzo krótki fragment (np. cztery takty), co potwierdza ich nieobojętność

[914] Zob. I. Lindstedt, *Twórczość Henryka Mikołaja Góreckiego w perspektywie sonorystyki*, „Scontri" 2013 nr 1, s. 38-40. 53.

na brzmieniową stylistykę wypowiedzi muzycznej. A dalej, jakże sugestywna zmiana brzmienia w incipicie kolejnej części symfonii podkreślona jest niuansami drzemiącymi w kontraście gamy A majorowe do b minorowe (t. 9-10). Ponadto w kwestii materiału muzycznego, który poprzez nawiązanie do modalności operuje diatoniką, warto zauważyć awangardowe podejście, które łączy diatonikę z chromatyką. Charakterystycznym wyrazem są całotonowe takty II Symfonii, które budowane od dołu są chromatycznie podwyższane o półtonu (np., fis, gis, ais), a budowane od góry, analogicznie obniżane (ges, as, b). To też dało możliwość podkreślania przez Góreckiego ważnych słów przez enharmonię. Znakomicie ujął ten zabieg Schäffer, omawiając twórczość Beli Bartóka:

> *o diatonice trzeba powiedzieć przede wszystkim jedno: jej strukturalne cechy przenoszone są nawet na materiał szerszy, chromatyczny, czego rezultatem jest specyficzny diatoniczny chromatyzm. Diatoniczny chromatyzm polega na tu przede wszystkim na zawężeniu strukturalnym możliwości materiału chromatycznego do kategorii diatonicznych, poza tym na operowaniu – nie obowiązującymi zresztą – wycinkami materiału chromatycznego*.[915]

Rozrzedzone brzmienie w instrumentach dętych kontrastowało z zagęszczoną ilością dźwięków w smyczkach, finalizujących „II Symfonię". Podobne rozrzedzenie brzmienia w partii instrumentów dętych, wygenerowało swoiste brzmienie organowe orkiestry w taktach 112-137 drugiej części tej symfonii. Tutaj też należy zwrócić uwagę na partię barytonu i sopranu w „II Symfonii", sopranu w „III Symfonii" i barytonu w „Beatus vir". Wszędzie tam pojawiało się brzmienie kwintetu smyczkowego wraz z mniej lub bardziej rozrzedzonym brzmieniem akordów fortepianowych. Kompozytor korzystał tu z rejestrów, które pozwalały na wydobycie z zespołu orkiestrowego określonego i bardzo sugestywnego brzmienia. Zazwyczaj zabieg ten służył osiągnięciu kontemplatywnego charakteru muzyki. Dla przykładu w „Beatus vir" (t.123-131) partia barytonu opatrzona jest brzmieniem dźwięku c w kontrabasach i wiolonczelach oraz w fortepianie i harfach. Grany w dolnych rejestrach pojedynczy dźwięk nadaje jednorodne brzmienie, które jednocześnie jest bardzo nasycone alikwotowo. Podobnie pieśń rozpoczynająca się po kanonie w „III Symfonii" uzyskuje niezwykle dramaturgiczny odcień przez podobnie skonstruowane brzmienie. Kontrabasy, altówki oraz pierwsze i drugie skrzypce grają unisono dźwięk e, dobarwiany dwukrotnym uderzeniem (także na wysokości e) pojedynczego dźwięku w partii fortepianu i harfy (t.321-325). Rozrzedzenie bądź zagęszczenie wynikało ze stosowanych przez Góreckiego relacji interwałowych we współbrzmieniach danego instrumentu czy grupie instrumentów.

[915] B. Schäffer, *Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej*, Kraków 1969, s. 171.

Zależnie od wymaganego efektu muzycznego, pojawiały się zdwojenia oktawowe, współbrzmienia: kwintowe, kwartowe, tercjowe oraz lubiane przez awangardę trytonowe. Wydaje się, że również tutaj należy wspomnieć o monumentalności nie tylko stosowanych form, ale także wielkości obsady. Wynikające stąd możliwości kolorystyczne dużej gamy różnych instrumentów, połączonych wyrazowo w określonych przebiegach muzycznych, zdają się nie być obojętne z punktu widzenia sonorystyki. Jednocześnie postulowany przez Mirkę „okres geometryczny" i Lidnstedt powiązanie z „konstruktywizmem serialnym, z oczywistych powodów chroni monumentalizm Góreckiego od zaszeregowania w tzw. minimalizmie muzycznym.

Wracając do „II Symfonii", bardzo ważny wpływ na brzmienie instrumentów dętych ma czas i ruch. Zdaje się, że te sonorystyczne aspekty odgrywają istotną rolę w taktach 254-263, gdzie aleatoryczna partia puzonów polega na bardzo szybkiej i naprzemiennej grze, opartej na niemiarowych grupach duol, triol i septol czy nawet nowemol w obrębie sekundy małej. Podobnie grany szybko cały materiał pentatoniczny w kompleksie brzmieniowym, powoduje charakterystyczny efekt „migotania" słyszanej muzyki. Zważywszy, że chodzi tam o muzyczny refleks imitujący świetlistość, widać, jak bardzo ruch i prędkość może wpływać na brzmienie muzyki. Przeciwnie, stosunkowo wolno i spokojnie grany długi temat w kanonie rozpoczynającym „III Symfonię" ewokuje modlitewny charakter właśnie przez to, że choć pojawia się w nim określona melodyka, to przez powolną grę nabiera ona dodatkowych walorów brzmieniowych i konotacji medytacyjnych.

Sonorystyka wykreowała określoną harmonikę. Górecki nawiązywał do klasycznych napięć harmonicznych, wynikających z systemu funkcyjnego, ale jednocześnie łączył ten aspekt z sonorystycznymi aspektami przebiegu muzycznego. Tak oto finał drugiej części „III Symfonii" oparty jest na akordzie b-moll, rozłożonym na dwie tercje. Tercja wielka realizowana jest przez harfę i fortepian (brzmiące poprzez szeroki rejestr w jasnym odcieniu) oraz altówki. Natomiast tercja mała podyktowana jest kwartetowi (podwójne skrzypce, wiolonczele, kontrabasy), którego gra w najwyższym rejestrze nie przekracza dźwięku d^1 (t. 101-109). Szczególnie istotną manierą harmoniki Góreckiego jest dodawanie dźwięku nie wchodzącego w klasyczny trójdźwięk. W muzycznej kulminacji „Beatus vir", jednym z akordów jest akord f-moll^7, który w postaci zasadniczej pojawia się w partii harf, rogów, puzonów oraz (drugich pulpitów) pierwszych i drugich skrzypiec, altówek i wiolonczeli. Natomiast pierwsze pulpity smyczków grają tylko dźwięk zasadniczy f i dodany es.

To sprawia, że wraz z dodanym dźwiękiem d i trójdźwiękiem As-dur w trąbkach pojawia się współbrzmienie o wielkich walorach kolorystycznych (t. 339-380).

Wymienione za Chomińskim aspekty sonorystyczne miały w efekcie wskazywać na ich decydujący wpływ na integralność dzieła muzycznego[916]. Podobnie u Góreckiego mówi się często, że aspekt brzmieniowy, osiągany opisanymi zabiegami kompozytorskimi stanowi główny element formotwórczy. Zaplanowane brzmienie ma determinować struktury harmoniczne, agogiczne, dynamiczne, metrorytmiczne itd. Reasumujac, przywołajmy Lindsted, ukazującą wpływ sonorystyki na wyraz muzyczny kompozytora:

> *często stosowane przez Chomińskiego pojęcia „wartości sonorystycznych", „wartości brzmieniowych" czy też „realnego brzmienia utworu" związać można z wymiarem ekspresywnym dzieł Góreckiego, przyjąć, że technika sonorystyczna działała na tak charakterystyczną dla jego muzyki, wielką intensywność wyrazu*[917].

Fazę „konstruktywizmu syntetycznego" dobrze ilustruje określenie Michalskiego: *w poszukiwaniu nowej prostoty*[918]. Znakomicie ów syntetyzm wyraża synteza gatunków, jaka pojawia się w tytule „III Symfonii", gdzie obok symfonii pojawia się słowo pieśń. „III Symfonia" to synteza formy symfonicznej i pieśniowej. Wcześniej, za sprawą klasyków wiedeńskich, pojawiły się już symfonie wokalno-instrumentalne, jak „IX Symfonia" Ludwika van Beethovena z finałową „Odą do radości" oraz programowe „Pastoralna"[919], czy II Symfonia „Zmartwychwstanie" Gustawa Mahlera. Jednakże Górecki, aspekt wokalny ujął tytułowym odwołaniem do formy wokalno-instrumentalnej, jaką jest pieśń. Warto tu zauważyć, że pieśń z towarzyszeniem orkiestry pojawiła się wcześniej w XIX w., jako wynik powiększania rozmiarów formy i pomnażana środków muzycznych[920]. Stąd też widać syntezę rozmaitych aspektów formalnych w „III Symfonii" Góreckiego. A zatem obok muzyki, pojawia się u Góreckiego słowo, które zaczerpnięte jest z poezji, ale przede wszystkim z tekstów katolickich. Aspekt brzmieniowy jest w istocie formotwórczy, generuje bowiem określone zakomponowanie kolejnych składników dzieła, ale przed tym brzmieniem jest słowo, którego semantyka generuje brzmienie, a brzmienie podkreśla semantykę – muzyka służy słowu. Pisał Miszalski:

---

[916] Zob. I. Lindstedt, dz. cyt., s. 40.

[917] Tamże, s. 52.

[918] G. Michalski, E. Obniska, H. Swolkień, J. Waldorff, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, dz. cyt., s. 189.

[919] Zob. A. Chodkowski, *Encyklopedia Muzyki*, dz. cyt., s. 862.

[920] Zob. Tamże, s. 689.

*twórcy minimal music mieli na celu rehabilitację czystego brzmienia w jego elementarnej postaci, kierowali uwagę słuchacza na detal, minimalną zmianę, jaka pojawiła się w ograne strukturze. O emocjonalnej czy znaczeniowej warstwie tej muzyki niewiele dałoby się powiedzieć, gdyż obiektem zainteresowania kompozytorów było brzmienie, a metodą organizacji prosta kombinatoryka. Całkiem inny cel stawia przed sobą Górecki. Dla niego dźwięk i rytm są przydatne tylko o tyle, o ile zdolne są wywołać szczególny rezonans emocjonalny sprzyjający przeżyciu mistycznemu, kontemplacji, pełnemu zatopieniu w rozpamiętywanej idei. Duże znaczenie mają w tych dziełach teksty, a nawet poszczególne słowa – klucze, słowa – idee, używane z tą samą co i dźwięk intencją. Prostocie brzmieniowej muzyki Góreckiego towarzyszy nadmiar znaczeniowy i emocjonalny, przynosząc w efekcie przesłanie o większej sile etycznej niż estetyczne*j[921].

Ów nadmiar ze względu na słowa i teksty niesie nie tylko przesłanie estetyczne i etyczne, ale także teologiczne. Zestawienie zaś z ideami muzyki minimalnej, próbującej wrócić do „czystego" dźwięku rezonuje aspektem terminu antysztuki – możemy zatem powiedzieć, że tak samo jak muzyka Góreckiego, choć awangardowa, nie ma nic wspólnego z minimal music, tak samo nie ma nic wspólnego z żadnym aspektem antysztuki, od procesu twórczego, poprzez dzieło aż do przesłania.

[921] G. Michalski, E. Obniska, H. Swolkień, J. Waldorff, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, dz. cyt., s. 194.

III.3. Sacrum

Świętość to jeden z podstawowych terminów teologii katolickiej. Rozumienie pojęcia łączy się bezpośrednio z naturą Boga. Kardynał Ratzinger interpretował świętość Boga i związaną z nią moralność chrześcijaństwa. Przejście od porządku teologicznego do moralnego, prowadzi w teologii Ratzingera do określonego porządku estetycznego. Podobnie jak etyka naprowadza na dobro, a najwyższym w teologii jest Bóg, tak sztuka naprowadza na najwyższe piękno, którym analogicznie do dobra jest również Bóg. Logos jako podłoże wszelkiego porządku kosmicznego i społecznego stanowi fundamentalny rys ludzkiej działalności, jaką jest rozumna twórczość. Przywołując dyktaturę relatywizmu, teolog wskazywał, w jaki sposób współczesne prądy myślowe próbują zdekonstruować wszelkie kulturowe powiązania. Zwłaszcza relacje religijne poddawane są permanentnemu podważaniu i programowej relatywizacji. Sprawa ma się podobnie z interpretacją wielkich dzieł sakralnych kultury europejskiej, które ujmowane są ewentualnie jako świadectwo kultury muzycznej, bez powiązania do duchowej. Awangardowe ruchy odżegnują się od chrześcijańskiej, a tym bardziej katolickiej narracji, na rzecz ateizmu bądź rozmaitych konglomeratów stworzonych z elementów religii Wschodu. Następstwo dogmatu wiary, systemu moralnego i estetycznego, umożliwiającego rzeczywiste zaistnienie dzieła sakralnego jest relatywizowane na każdych kolejnych etapach, nie oszczędzając samej teologii, moralności i sacrum. Twórczość Henryka Mikołaja Góreckiego jest wyrazem dzieła sakralnego wyraźnie zorientowanego na katolickie prawdy wiary. Sztandarowa przecież dla kompozytora postać Maryi wraz z cytowanymi zabytkami kultury piśmienniczej i muzycznej, zacieśniają spektrum sakralności do katolicyzmu, czego dowodem są również artystyczne harmonizacje pieśni kościelnych. Interpretacja teologiczna dzieł Góreckiego ukazuje jak bardzo także dziś niezmienne prawdy wiary mogą przyjmować urzekające pięknem formy. A jednocześnie muzyka, za sprawą teologicznego przesłania, dowodzi, jak wiele swoim pięknem może powiedzieć o Bogu. Kontemplatywny charakter muzyki Góreckiego w sposób naturalny generuje atmosferę modlitwy, czyniąc z muzycznego dzieła sakralnego, rzeczywistą przestrzeń i medium do spotkania człowieka z trzykroć świętym Bogiem. W przypadku dzieł Henryka Mikołaja Góreckiego termin sakralny nabiera pełnego znaczenia, którego zakres określa teologia kardynała Josepha Ratzingera.

Odnośnie do sacrum, podobnie jak w poprzednich kategoriach, należy wyjść od właściwie zarysowanej koncepcji Boga. Kardynał Ratzinger wskazał na istotną relacje,

jaka zachodzi pomiędzy świętością a moralnością. Trwanie w przymierzu z Jahwe, który posiada całkowicie inny od człowieka byt, było uzależnione od etycznego przestrzegania Dekalogu. W ten sposób Bóstwo zostało utożsamione z moralnością. Stanowiło to wówczas nowość, która nadała istotną rangę etyce. Z jednej strony wyznaczyło ramy dla dialogu z etosem innych narodów, a jednocześnie antycypowało w Starym Testamencie spełnienie świętości – Jezusa Chrystusa. Chrześcijaństwo przejęło system etyczny powiązany z tak określonym obrazem Boga[922]. Pisał Ratzinger:

> *chrześcijańskie określenie mówi o wspólnocie Chrystusa, jednak właśnie przez to o gotowości przyjęcia na siebie martyrium dobra. Chrześcijaństwo jest spiskiem dobra – teologiczna i moralna jakość są właśnie ze sobą nierozdzielnie połączone*[923].

Zainicjowana i podtrzymana w chrześcijaństwie konotacja świętości i moralności wiązała się z pewną nowością. Otóż, zdaniem kardynała, świętość Chrystusa gorszyła ówczesnych ludzi. Okazało się, że Zbawiciel nie tylko, że nie pokarał grzeszników, to jeszcze z nimi przebywał. Odwołując się do Kazania na Górze, teolog zwrócił uwagę na boskie prawo, które działa pod znakiem „obfitości", czyli miłości ofiarowującej siebie samego (martyrium dobra). Zgorszenie polegało na tym, że zaproszenie do „więcej", do logiki daru, ludzie usłyszeli nie od niedostępnej świętości Boga, ale od Chrystusa, który przyjął ludzką nędzę. Sam stał się człowiekiem[924]. Tu zatem znajdujemy najbardziej fundamentalne źródło dla chrześcijańskiego etosu i wynikającego z niego humanizmu.

> *uczeń, który idzie z Jezusem, jest wraz z Nim włączany we wspólnotę z Bogiem. I to jest właśnie to, co zbawia: Przekroczenie granic człowieczeństwa, które zostało w człowieku założone przez podobieństwo na obraz Boga jako oczekiwanie i jako możliwość jeszcze przed stworzeniem […] Rzeczywistym kultem jest żywy człowiek, który stał się całkowitą odpowiedzią Bogu, ukształtowaną przez Jego uzdrawiające i przeobrażające słowo*[925].

A zatem świętość polega na upodabnianiu się do Chrystusa, który sam stał się człowiekiem. Podarowana możliwość świętości, czyli trwanie w boskiej obecności, niesie człowiekowi przebaczającą siłę. Zanim zrobimy kolejny krok, należy jeszcze wskazać na istotą dla współczesności sprawę. Objawione nauka moralna przez Boga, który stał się człowiekiem oznacza, że choć Bóg jest transcendentny, to z jednej strony chciał się dać poznać człowiekowi.

---

[922] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*, dz. cyt., s. 669.

[923] Tamże., s. 671-672.

[924] Zob. Tamże, s. 347.

[925] J. Ratzinger, *Opera Omnia, Jezus z Nazaretu*, t.VI/1, dz. cyt., s. 133

I to tak dalece, że wyszedł mu naprzeciw, przyjmując ludzką naturę. A z drugiej jako Stwórca, tak ukonstytuował byt człowieka, że ten jest w stanie Boga dostrzec i co za tym idzie, umiłować Go[926]. Tak ufundowany humanizm jest w stanie, dzięki teologii, racjonalnie utrzymać fenomen duszy. Dusza jest faktem obopólnego poznania Boga i człowieka. Życie duszy ożywiane przez życie sakramentalne stanowi zatem szczyt etosu chrześcijańskiego i konstytuuje człowieka jako takiego[927]. Zasygnalizowane przebaczenie będzie domagało się ofiary z Chrystusa, ale także ofiary z Jego naśladowców. Co za tym idzie, tak rozumiany etos niesie w sobie prawdę o ludzkim cierpieniu. W tym też dopatrywał się kardynał najważniejszego motywu wychowawczego Kościoła, również dzisiaj. Ma on uobecniać współcierpienie Boga – Chrystusa, nadając sens ludzkiemu cierpieniu. I choć nie zawsze będzie można je zmniejszyć, to można je od wewnątrz uwolnić z odium beznadziei[928]. Nie należy zapominać, że moralność i świętość rozwijały się w chrześcijaństwie w kontekście praktyk pokutnych oraz teologii akcentującej przebaczenie podarowane przez Boga.

Ilustrując rozwój chrześcijańskiego etosu na przestrzeni kolejnych wieków, kardynał wspomniał o „Decretum Gratiani", podstawowym dziele średniowiecznej filozofii prawa. Powtarzał on złotą regułę Ewangelii, by czynić innym ludziom tak, jak byśmy chcieli, żeby oni czynili nam i innym. W zasadzie tak zarysowane principia etyczne trwały do epoki renesansu, albowiem od czasów nowożytnych rozwinęła się wizja emancypacji człowieka oraz społeczeństwa spod bezpośredniego oddziaływania Kościoła. Co więcej, kardynał dopatrywał się dużego wpływu kultury arabskiej w Europie, która z jednej strony nie uznawała *lex ewangelii*, a z drugiej rozpowszechniła starożytną filozofię grecką. W jej kontekście, a dokładniej platonizmu, teolog zaznaczał realizm chrześcijańskiego etosu. Platonizm miał co prawda dawać ideę prawdy, ale w chrześcijaństwie uwidacznia się ona za pośrednictwem drogi. Sama idea prawdy nie ma mieć w sobie tyle mocy, co przekonanie, że jesteśmy do niej w drodze. Rodzi to implikacje do realnych wymagań[929]. W następstwie renesansowych przemian, rozpoczęto odwoływać się w chrześcijaństwie do kategorii prawa naturalnego. Miało to pomóc w nieprzerwanym głoszeniu doktryny katolickiej, także w czasach nowych prądów myślowych. Akcentowano przeto rozumowy i uniwersalny aspekt prawa naturalnego,

[926] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii,* t. XI, dz. cyt., s. 104.

[927] Zob. Tamże, s. 191.

[928] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia*, *Zmartwychwstanie i życie wieczne*, t.X, dz. cyt., s. 598.

[929] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*, dz. cyt., s. 686. 92.

przeorientowawszy etos chrześcijański w bardziej abstrakcyjny system[930]. Ratzinger ujął prawo naturalne w następujący sposób:

> *nasza istota, nasza „natura", która pochodzi od Stwórcy, jest wskazującą na nas prawdą. […] Prawo naturalne jest prawem rozumu: naturą człowieka jest posiadanie rozumu. Jeśli mówi się, że nasza natura jest miarą naszej wolności, to wtedy nie wyklucza się rozumu, lecz całkowicie go uprawomocnia*[931].

Swoistą reperkusję złotej zasady Ewangelii, powtórzonej przez „Decretum Gratiani", dostrzegamy w myśli Immanuela Kanta:

> *postępuj zawsze tak, abyś mógł chcieć, by zasada twego postępowania była prawem powszechnym*[932].

Królewiecki filozof poszukujący podobnych podwalin dla moralności, jak kilka wieków wcześniej Kościół, dotarł do zbliżonego wniosku. Ratzinger uważał, że jedyną sensowną realizacją kantowskiego imperatywu kategorycznego jest działanie

> *quasi Deus daretur – tak jakby Bóg istniał*[933].

Co w dalszej konsekwencji oznacza, że drugi człowiek nie jest wybrykiem natury, lecz chcianym i umiłowanym przez Boga[934], stąd apeluje również o ludzką miłość. Warto tu zauważyć, że według teologa nie tylko chrześcijanie, ale także inne wielkie szkoły i Tradycje moralności uważały, że u początku świata był Logos. A byt rezonuje Logosem nie tylko poprzez język matematyki, ale także estetyki i moralności[935].

Przechodząc do współczesności, kardynał wykazał szereg trudności w recepcji etosu, a co za tym idzie świętości chrześcijańskiej. Po pierwsze, jak już nie raz zauważono marksizm, egzystencjalizm i neoliberalizm zaprowadziły w świecie fenomen ideologii, zastępującej religię. Wynika ona z radykalnego skupienia się człowieka na sobie samym. Nauki szczegółowe oraz możliwości techniki, wcale nie oznaczają odpowiedzi na najbardziej fundamentalne dla człowieka pytania – ogólny duchowy sens istnienia. W zsekularyzowanym świecie nie ma możliwości odpowiedzi na te pytania z pomocą języka religii (teologii), czyli odwołując się do rzeczywistości transcendentnej. W efekcie odpowiedź nadająca

---

[930] Zob. Tamże, s..270. 693-694. 686-687.

[931] Tamże, s. 704-705.

[932] J. Ratzinger, *Opera Omnia*, *Zmartwychwstanie i życie wieczne*, t.X, dz. cyt., s. 363.

[933] Tamże.

[934] Zob. Tamże.

[935] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*, dz. cyt., s..655-656.

całościowy sens ludzkiemu życiu, zdaniem kardynała, przyjmuje formę ideologii[936]. Ideologie są powodem

> *rozpadu ludzkiej duszy*[937],

ponieważ nie jest ona w stanie wyjaśnić siebie przez samą siebie. Miejsce chrześcijańskiego zbawienia zajęły przeto dwie alternatywy: proces polityczno-ekonomiczno-społeczny oraz psychologia[938]. Tymczasem chrześcijańska koncepcja prawdy jako drogi, stanowi najlepsze remedium na

> *wielkie oszustwo marksizmu*[939].

Ma ono polegać na nieuprawnionej krytyce, jakoby dotychczas za dużo zastanawiano się nad naturą świata, zamiast świat zmieniać. Chrześcijański koncept przestrzega przed dwoma zagrożeniami wynikającymi z takiego postawienia sprawy. Po pierwsze nie chodzi o działanie dla samego działania, bowiem w takiej formie niesie ono zniszczenie. Po drugie sama idea (ideologia)
bez realnego przekładu na życie jest kolejną utopią[940]. Stanowią zaś zło moralne przez to, że choć przybierają pozór racjonalnych, to jednocześnie odżegnują się od rzeczywistych możliwości rozumu ludzkiego. Występują wbrew rozumnej naturze człowieka, pisał:

> *zarówno ucieczka w czystą ortopraksję, jak i wyparcie merytorycznej moralności z obszaru wiary (i przynależącego do wiary Urzędu Nauczycielskiego) oznacza rzeczywiście, wbrew pierwszemu wrażeniu, potępienie rozumu: w jednym przypadku kwestionuje się w ogóle jego zdolność do rozpoznania prawdy, a rezygnację z prawdy czyni się metodą; w innym przypadku wiara zostaje wyjęta ze sfery rozumu, a to, co rozumne, nie jest dopuszczane jako możliwa treść takie świata wiary*[941].

Merytoryczna moralność wynikająca z powiązania z prawdą, zapewnia wierze konkretne powiązanie z życiem (chrześcijański humanizm), strzegąc ją przed utopijnymi ideami, a jednocześnie pozwala na uczynienie treścią wiary to wszystko, co w świecie jawi się jako rozumne. A zatem rozumne dzieło sztuki sakralnej, może stać się treścią wiary i bynajmniej nie stanowi to sytuacji absurdalnej, lecz jest wyrazem chrześcijańskiego

---

[936] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia*, *O nauczaniu II Soboru Watykańskiego*, t. VII/1, dz. cyt., s. 76-77.

[937] Tamże.

[938] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*, dz. cyt., s.350.

[939] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii,* t. XI, dz. cyt., s. 401.

[940] Zob. Tamże.

[941] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*, dz. cyt., s. 677.

humanizmu. Reasumując, prawda nie powiązana z życiem, a życie nie powiązane z prawdą otwiera przed człowiekiem świat irracjonalny (antyhumanistyczny).

Sekularyzm wieszczący nieobecność Boga niesie za sobą zanik tak fundamentalnych dla człowieka i społeczeństwa wartości jak: prawda, sprawiedliwość i miłość. Wolność staje się wobec tego udręką i wypaczeniem siebie samej – przeradza się w przeraźliwą pustkę. Jej sens miałoby nadawać ewentualnie jakieś ugrupowanie, tymczasem finalnie pozostanie niezmiennie absurd oraz bezsens. Tymczasem wiara ma stanowić fundament dla wyrugowanych wartości[942], których nie sposób obronić za pomocą ideologii. Pisał kardynał:

> *tam, gdzie tamten świat uznaje się za zwodzenie obietnicami, doczesność staje się beznadziejna. Prawdziwa pociecha obejmuje zarazem niebo i ziemię. Ponieważ jest ona prawdziwa, może pozwolić sobie na rozum, który przyjmuje rzeczy takie, jakie one są: bez iluzji ziemskiego raju, jaki otępia rozum i niszczy wolność*[943]

Ratzinger nie pozostawiał złudzeń, że tak fundowany humanizm doprowadzi do degradacji człowieka jako takiego. Niewłaściwe rozumienie świata, a wcześniej Boga (świętość-moralność) prowadzić musi do błędnej koncepcji ludzkiej osoby. Pytanie o rozum jako wynik ewolucji czy Rozum – (Logos) będący u jej początku, to dwie diametralnie inne szkoły. Jeżeli odpowiedź przesuwa się wyłącznie ku pierwszej alternatywie, to zdaniem Ratzingera, rodzi się materializm. Na jego fundamencie nie podobna zbudować moralności, a dalej obronić samego człowieka. Użył przy tym mocnego sformułowania: „likwidacja człowieka”[944]. Mówił:

> *Tam, gdzie moralna godność człowieka może zostać wyszydzona, gdzie wartości moralne nie cieszą się żadną ochroną, samoistnie szerzy się niszczenie godności człowieka*[945].

Stąd też obecny czas jest naznaczony nieumiejętnością odczuwania Boga i nie ma zasad epistemologicznych dla przyjęcia możliwości Jego istnienia. Sprawę utrudnia fakt, że sami wierzący muszą zabiegać o to, by nie zwątpić w Jego moc. Otaczająca rzeczywistość, zdaniem teologa, może czasem sprawiać wrażenie, jakby wyrwała się Stwórcy z rąk[946].

---

[942] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia*, *O nauczaniu II Soboru Watykańskiego*, t. VII/1, dz. cyt., s. 523.

[943] J. Ratzinger, *Opera Omnia*, *Zmartwychwstanie i życie wieczne*, t.X, dz. cyt., s. 478.

[944] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*, dz. cyt., s. 655.

[945] J. Ratzinger, *Opera Omnia*, *Zmartwychwstanie i życie wieczne*, t.X, dz. cyt., s. 623.

[946] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*, dz. cyt., s. 324.

Resumując, wszystkie tradycje moralne świata dopatrują się u podstaw istnienia świata jakiegoś Rozumu – Logosu, który pozwala na uporządkowane istnienie kosmosu. Pisał, analizując fenomen sacrum, Mircea Eliade:

> *ludzie „pierwotni" są dostatecznie poinformowani na temat pramocy owych najwyższych bóstw: wiedzą na przykład, że one stworzyły świat, życie o człowieka. Ale zgodnie z mitami, wkrótce potem owe istoty najwyższe i twórcze opuściły ziemię, wycofując się do najwyższych kręgów nieba, na swe miejsce kierując synów lub wysłanników, albo też jakieś podległe sobie bóstwo, które niejako nadal zajmować się miało dziełem stworzenia, udoskonalaniem go lub podtrzymywaniem*[947].

Obok przyrody i odkrywanej w niej logice, również ludzkie życie społeczne i osobiste ma przybierać określony porządek – moralność. Zauważmy, że obok kategorii rozumu (Logos) i wolności (Etos), Ratzinger wymienił na równi estetykę. Kościół chcąc odwołać się do wszystkich ludzi, zaproponował ideę prawa naturalnego, która pozwala, na gruncie odkrywanej logiki rzeczywistości budować równie realny świat ludzkiej moralności. Wtedy od Ewangelii, przez „Decretum Gratiani" aż po Kanta, choć rozważało się o logice (Logosie), to jednocześnie przez podstawowe pytanie moralności o dobro docierało się do człowieka jako takiego. Jeżeli natomiast odrzuci się ideę stwórczą, Absolut stwarzający świat, wtedy budowa systemu moralnego nie jest możliwa z tego powodu, że psychiczne (duchowe) życie człowieka wynika tylko z ewolucji materii. Dalsze rozważania aspektu moralnego ludzkiego życia są zatem ściśle uwarunkowane od materii – gdyby ewolucja rozwinęła się w innym kierunku i nie wytworzyła ludzkiej jaźni, to nie zadalibyśmy sobie ani pytania o dobro, ani żadnego innego pytania. Stąd kolejne „problemy etyczne" są daremną gadaniną nad tym, co i tak koniec końców będzie zależało od dalszego etapu ewolucji. Człowiek zatem z istoty szczególnej, bo obdarzonej rozumem, spychany jest na poziom reszty stworzeń – ludzka świadomość to co prawda wspaniały egzemplarz, ale jednak ślepego rozwoju materialnego świata. Pozostając przy przedrostku „anty", rozpościerają się dwa światy: humanizmu i antyhumanizmu. Zestawienie przez kardynała prawdy, wolności i estetyki (piękna) sugeruje, że jak w etyce, podobnie sprawa ma się ze sztuką, potrzebuje logicznego porządku.

Należy omówić problem relatywizmu religijnego, który odgrywa niemałą rolę w interpretacji muzycznego dzieła sakralnego. Kardynał zastrzegał, że relatywizm nie musi być czymś złym. W pozytywnym aspekcie oznacza zmienność ludzkich organizacji i systemów towarzyszących temu, co niezmienne. Wskazano na ten postulat przy właściwym rozumieniu tego, co tradycyjne i nowe w katolicyzmie. Relatywizm staje się groźnym wówczas, gdy obok

[947] M. Eliade, *Sacrum. Mit. Historia*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1974, s. 172.

postulatu zmiennej natury ludzkich organizacji, głosi zmienność wymiarów absolutnych. Książka Zygmunta Baumanna „Płynna rzeczywistość”[948] jest najlepszym przykładem nowego humanizmu, anty-humanizmu. Nie mylić z nową humanistyką, która ponownie otwiera się na wartości dotąd wyrugowane z jej horyzontu racjonalistycznego. Baumanowska zmienność i relatywizm wszystkiego jest z jednej strony wykwitem utopijnych wizji, a z drugiej podstawą dla współcześnie lansowanej koncepcji rzeczywistości. Pisał Ratzinger nie potępiając w całości relatywizmu:

> *relatywizm nie musi być czymś złym we wszystkich swoich składnikach. […] jeśli służy uznaniu relatywności, a stąd i zmienności czysto ludzkich form i instytucji, może wtedy przyczyniać się do uwolnienia tego, co jest prawdziwie absolutne, od otoczki elementów pozornie absolutnych i wyraźniejszego postrzegania go w jego prawdziwej czystości. Negacją wiary jest on wtedy dopiero, gdy odrzuca wszelki wymiar absolutny i dopuszcza jedynie relatywność wszystkiego*[949].

Nie do przyjęcia z katolickiego punktu są dwie skrajności – zmienność niezmiennego i niezmienność zmiennego. Obydwa pojęcia godzą w logiczną strukturę rzeczywistości i ludzkiej percepcji rozumowej. Tym, co jest współczesnym bałwochwalstwem, również w Kościele, jest zdaniem kardynała „dyktatura pozorów”, która pozór rzeczywistości chce prezentować jako jedyny klucz prawidłowego rozumowania. Pozór zmiany rzeczy wiecznych, czy pozór niezmienności rzeczy doczesnych (relatywizowanie wiecznych na korzyść doczesnych) to przeciwwagi tego samego irracjonalizmu. Pisał kardynał, odnosząc się na tej kanwie do bojaźni Bożej:

> *dyktatura pozorów jest bałwochwalstwem naszych czasów, istniejącym również w Kościele. Bojaźń ludzka jest początkiem wszelkiej głupoty, jednak bojaźń ludzka panuje niewzruszenie tam, gdzie znikła bojaźń Boża*[950].

A zatem właściwie rozumiany relatywizm chroni rzeczy wieczne od nadmiernego powiązania ze sprawami dotychczasowymi. Z drugiej zaś strony pozwala na właściwe zorientowanie rzeczy przygodnych (odwołując się do terminologii tomistycznej).

Relatywizowanie *lex credendi* na rzecz *lex orandi* jest katolickim bałwochwalstwem relatywizmu, choć na pierwszy rzut oka wydaje się opoką w walce o to, co stałe. Zostało już to szerzej omówione wcześniej. Zauważyć tu należy, że nadmierne przeakcentowanie danej formy (np. rytu mszalnego) relatywizuje sacrum, uzależniając je od tego zmiennego, ludzkiego

---

[948] Z. Baumann, *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006,

[949] J. Ratzinger, *Opera Omnia*, *O nauczaniu II Soboru Watykańskiego*, t. VII/1, dz. cyt., s. 72.

[950] Tamże, s. 561.

ujęcia. Należy zatem spojrzeć na inną formę relatywizmu. Przywołana odmiana relatywizacji polegała na uznaniu za niezmienne czegoś z natury podległego zmianie. Teraz labilność ma dotyczyć zarówno niezmiennego, jak i rzeczy zmiennych. Dyktat takiego rodzaju może doprowadzić do absolutnego zwątpienia we wszelkie przejawy rzeczywistości. Tadeusz Biesaga, odnosząc się do relatywizmu w sferze etyki, rozdzielił jego wpływ na jednostkę (subiektywistyczny) i społeczeństwo (kulturowego):

> *Ten pierwszy wzmacniany jest dziś hasłami superkrytycyzmu epistemologicznego, językowego, scjentystycznego, emotywizmu, obrony wolności jednostki itp. Ten drugi wzmacniany jest hasłami pozytywizmu prawnego, socjobiologizmu, kulturalizmu, kontraktalizmu, a nawet demokracji. Obie tendencje prowadzą do korozji roli prawdy, gdyż relatywizują ją*[951].

Co istotne, autor wylicza szereg przestrzeni naukowych i społecznych, gdzie relatywizm prowadzi do zgubnych skutków. Nie wymieniając i charakteryzując wszystkich, zwróćmy uwagę na odniesienie do prawdy. Oznacza on zgodę na propagowanie prawd subiektywnie ważnych innym ludziom w taki sposób, jakby relatywizm nie odgrywał już żadnej roli. Subiektywna prawda, okazuje się nie być relatywną. W konsekwencji rodzi się system nie szukania prawdy, ale kolportowania subiektywnych wizji. Otwiera to drogę do socjotechnik, manipulacji i medialnego oddziaływania, które dyskredytując oponentów przedstawia jedną wizję jako jedynie postępową, słuszną, naukową itp. W efekcie, moralność i religia mają być tylko i wyłącznie sferą prywatną[952]. Unieważnienie prawa naturalnego ma wzmacniać prawa stanowione, tak by ludzie byli wykonawcami systemu relatywizującego wszystko poza tymi prawami. Tak sformułowany współczesny etos stanowi radykalne przeciwstawienie do etosu chrześcijańskiego związanego ze świętością. Stawia popularność na równi z prawdą, gdy tymczasem jej siła nie leży w popularności. Należy o tym pamiętać rozważając przesłanie dzieła sakralnego, którego potencjał nie znajduje się w socjotechnice i co ważniejsze, nie zależy od subiektywnej opinii słuchacza czy analityka-interpretatora. Tak jak nie można relatywizować rzeczywistości, tak nie wolno relatywizować utworu muzycznego do własnego subiektu. Widać tutaj, że relatywizm zagraża w filozofii (etyce) dobru, w epistemologii prawdzie, w sztuce pięknu, a w liturgii i związanej z nią organicznie muzyce kościelnej sacrum.

---

[951] T. Biesaga, *Spór o właściowości prawdy: relatywizm-absolutyzm*, [w:] red. A, Maryniarczyk, K. Stępień, P. Gondek, *Spór o prawdę*, Lublin 2011, s. 305.,

[952] Zob. Tamże, s. 307-308.

Idąc za wskazaniem Biesagi na przemówienie Benedykta XVI w Castel Gandolfo, przy okazji 150. rocznicy śmierci św. Jana Marii Vianney'a, poświęć mu trzeba chwilę uwagi. Papież tłumaczył, że w czasach świętego Proboszcza panowała

> *dyktatura racjonalizmu*[953],

która we współczesności przybrała formę

> *dyktatury relatywizmu*[954].

Racjonalizm nie uwzględniał niczego pozarozumowego, czyniąc z rozumu bóstwo. Natomiast relatywizm, idąc w podobnej tonacji, odmawia realności wszystkiemu, co wykracza poza ramy nauk szczegółowych[955]. Pytania i odpowiedzi z zakresu np. sensu życia, ponownie skazane zostały na ideologie. Które lub którą? Najpopularniejszą, głoszoną nachalnie wszelkimi sposobami, relatywizującym wszystko poza nią. Zauważmy, że samo dzieło sakralne, ze względu na fizyczną postać podpada pod nauki analityczne. Natomiast treść dzieła sakralnego dotyczy treści etycznych czy religijnych, teologicznych, a zatem treści powszechnie relatywizowanych, także we współczesnych interpretacjach wielkich dzieł sakralnych. Marguerite A. Peeters stwierdziła w kontekście nowej etyki i globalizacji jako wyzwań dla Kościoła:

> *efektem końcowym globalnej dyktatury relatywizmu jest dekonstrukcja obrazu człowieka i natury oraz propagowanie apostazji w wymiarze kulturowym na całym świecie, a szczególnie w krajach rozwijających się*[956].

Wracając do myśli Ratzingera, zarówno dyktat rozumu oraz dyktat relatywizmu tylko w pierwszej chwili dowartościowują ludzki rozum. Po głębszym rozpatrzeniu sprawy, trzeba stwierdzić za teologiem, że brak umiejętności pytania o prawdę jest wyrazem intelektualnej słabości obecnej kultury. W następstwie wiara staje się zabobonem, a doświadczenie jedynie złudzeniem[957]. Uzależnienie ludzkiego intelektu od zmysłów skazało teologię na wypowiedzi apofatyczne. Diagnozował kardynał:

> *Bóg jest poza wszelkim myśleniem i dlatego wszelkie wypowiedzi o Nim i wszelkie rodzaje obrazów Boga są w końcu jednakowo ważne i jednakowo nieważne. W konsekwencji ta z pozoru najgłębsza pokora*

[953] Benedykt XVI, *Św. Jan Maria Vianney*, [w:] *L'Osservatore Romano* 2009 nr 10, s. 31.

[954] Tamże.

[955] Tamże.

[956] M. A. Peeters, *Nowa etyka w dobie globalizacji. Wyzwania dla Kościoła*, Warszawa 2009, s. 27.

[957] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu.* t.VI/2., dz. cyt., s. 812.

wobec Boga staje się sama z siebie pychą, która nie daje Bogu powiedzieć żadnego słowa i nie pozwala Mu, by stał się rzeczywiście obecny w historii. Z jednej strony materię się absolutyzuje, z drugiej jednak twierdzi się, że jest ona całkowicie nieprzenikalna dla Boga i że jest tylko materią, pozbawiając ją w ten sposób godności[958].

W powyższych słowach widzimy zdemaskowanie współczesnej rzekomej pokory. Postawa definiująca wszystko jako jednakowo ważne i nieważne jest wyrazem pychy. Ewentualna ranga w takim ujęciu, nie będzie wynikała z natury rzeczy, ale subiektywnej opinii. Dla przykładu Objawienie znajdujące szczyt we Wcieleniu, choć dotyczy rangi boskiej, może zostać uznane przez człowieka za nieważne. Nawet jeśli wynikałoby z obiektywnych przesłanek udowodnionych przez historię ludzkości, może nadal pozostawać co najwyżej relatywnie ważną informacją. Trafnie ów absurd ilustruje D. Murray, który zwróciwszy uwagę na dwudziestowieczny postmodernizm i modne zwątpienie wobec wszystkich wielkich narracji, przywołał słowa Erica Weinsteina. Nowe pokolenia:

burzą tysiąclecia ucisku i/lub cywilizacji […] (czymś, co – M.Z.) zostało wymyślone jakieś dwadzieścia minut temu[959].

Dwadzieścia minut może być dzięki socjotechnice, uznane za subiektywnie istotniejsze i prawdziwsze od dwutysiącletniej, zobiektywizowanej i popartej faktami cywilizacji chrześcijańskiej.

Idąc dalej za myślą kardynała, przekonanie o braku poznania Boga, ma być podstawowym pewnikiem nowoczesnego człowieka. Uważane jest to, jak wskazano, za pokorę wobec boskiego Majestatu. Zdaniem teologa taki rodzaj relatywizacji prowadzi do fałszywej tezy o pokoju międzyreligijnym, który miałby oznaczać dowolną decyzję nad wyborem drogi kontaktu z do Bogiem. W kontekście dogmatu chrystologicznego doprowadziło to do świadomości, że Jezus był nie tyle Bogiem, co raczej człowiekiem szczególnie wybranym przez Boga[960]. A zatem relatywizm religijny w najlepszym wypadku stawia Chrystusa na równi z innymi bóstwami, a w najbardziej deprecjonującym odziera Go z bóstwa. W rezultacie Chrystus, Bóg, i określone kategorie teologiczne nie są potrzebne, ponieważ rzeczywistość nie wymaga odniesienia do żadnego porządku duchowego, otwierając tym samym przepastne przestrzenie dla ideologii:

[958] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii,* t. XI, dz. cyt., s. 103.

[959] Cyt. za, D. Murray, dz. cyt., s. 13.

[960] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*. dz. cyt., s. 41.

pozostawała postać Jezusa, który wszakże nie jawił się już oczywiście jako Chrystus, lecz jako ucieleśnienie wszystkich cierpiących i uciśnionych i jako ich głos, wzywający do przełomu, do wielkiej zmiany. […] Nie ażeby negowano Boga, bynajmniej nie. Ale nie był on już potrzebny dla „rzeczywistości", do której trzeba się było zwrócić. Bóg był pozbawiony funkcji[961].

Co więcej, roszczenie, że postać Chrystusa, która ucieleśnia uniwersalną i jedyną prawdę, postrzegane jest jako ekstremizm i fundamentalizm religijny. A wobec bóstwa oznacza niesłuszną uzurpację. Tymczasem Ratzinger wyraźnie podkreślał, że przyznanie zbawczej uniwersalności Chrystusowi wynika z Jego Osoby. Ponadto Kościół, stanowiący Jego Ciało, poczuwa się do obowiązku ewangelizacyjnego. Jednocześnie kardynał zaznaczył, że przeciwieństwem kościelnej misji stała się ideologiczna forma dialogu, która relatywizuje prawdy wiary. Zdaniem teologa, ma to miejsce w kulturze, ale także w Kościele[962]. Pisał:

jeśli „postulat obiektywizmu" obowiązuje nieograniczenie, to wszystko, co w historii ma coś wspólnego z Bogiem i Jego ukazywaniem się, można przenieść tylko w doświadczenia i odczucia podmiotu. Jest on wtedy „subiektywny" […] Wtedy Jezus nie może być Bogiem, lecz miałby tylko szczególne doświadczenie Boga. […] Istnieją wtedy tylko (subiektywne) doświadczenia ludzi o szczególnej wrażliwości religijnej i zagadkowe, fragmentaryczne refleksy rzeczywistości […] W tej sytuacji nieunikniony się staje relatywizm religijny[963].

Z ideą misji łączy się właściwie pojmowana koncepcja wolności religijnej, której istota polega na wolności nie od porządku teologicznego, moralnego, czy odżegnanie się od prawdy. Wizja wolności religijnej wskazana przez Sobór Watykański II oznacza wolność od nacisków i manipulacji zmierzających do dyskredytacji religii. Wolność taka stanowi zabezpieczenie przed lansowaniem jednego systemu wierzeń, wybranego uprzednio przez władze polityczne i społeczne środki przekazu[964]. Innymi słowy, również w czasach współczesnych zachodziła potrzeba obrony porządku duchowego od ingerencji władz politycznych. Zakusy zdobycia władzy religijnej, średniowiecznych władców świeckich, nie zmieniły się w XX w. Porządek sacrum nie może być wynikiem decyzji monarchicznych, demokratycznych ani innych porządków społeczno-politycznych. Spoglądając na świat ideologii, można powiedzieć, że wolność religijna oznacza perspektywę zaistnienia wiary w nowożytnym, pluralistycznym społeczeństwie.

[961] Tamże, s. 37-38.

[962] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu.* t.VI/2., dz. cyt., s. 810-811. 813-814. 912.

[963] Tamże, s. 911.

[964] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. O nauczaniu Soboru Watykańskiego II*, t. VII/2, dz. cyt., s. 839.

Reasumując relatywizm religijny, wykazano, że jak każdy inny relatywizm nie musi być czymś złym, pod warunkiem, że nie podważa istoty wiary. Współczesna forma relatywizmu przerodziła się przede wszystkim w „pokorne" stwierdzenie o ludzkiej niemożności poznania niezmiennych prawd wiary (prawa, moralności, dogmatu itd.). Tym, co ma świadczyć o powadze danej narracji, ma być nie natura rzeczy, lecz indywidualna interpretacja poszczególnego człowieka. Próba połączenia przymiotnika „jedyny" z Chrystusem czy Kościołem powoduje opór. W myśl postmodernistycznego zwątpienia w chrześcijaństwo, należy dołożyć wszelkich starań w polepszenie jedynie doczesnego życia. Neomarksistowska wizja zmiennej rzeczywistości sprawia, że nie może być żadnych stałych odniesień. Nowe wartości, mają kreować nowe zasady. Odpowiedzi na ludzkie pytania i kontakt z bóstwem nie musi lub nawet nie może być związany z teologią katolicką. Chrystus „przestał być" jedynym Zbawicielem na rzecz uniwersalnych koncepcji zbawienia. Stąd też celną odpowiedzią na wymóg czasu była soborowa wizja wolności religijnej, broniącej możliwości katolickiego status quo w teraźniejszości. Wyprowadzić należy dwa wnioski dla sztuki sakralnej.

Po pierwsze problem uniwersalności. Kardynał omawiając Konstytucję „Gaudium et spes" zauważył, że zaczyna się ona i kończy od koncepcji uniwersalizmu. Rozważania soborowe nie miały być jedynie roztrząsaniem wewnętrznych zmian w Kościele, ale raczej zastanowieniem się jak Słowo Boże głosić wszystkim ludziom. W tym sensie uniwersalność oznacza powszechność, czyli przekonanie, że Dobra Nowina jest zadedykowana wszystkim ludziom – niezależnie od poglądów religijnych, politycznych itd. Ratzinger użył porównania do chleba, który jest przecież powszechnym pokarmem człowieka:

> *posługa Słowu jest ostatecznie skierowana do całej ludzkości, nie tylko Kościół bowiem, ale każdy człowiek żyje w swej najistotniejszej głębi bardziej Słowem Bożym niż chlebem, który zapewnia mu życie ziemskie naturalnie zagrożone śmiercią*[965].

Jednocześnie misja głoszenia Słowa zakłada relatywizm kultur w tym sensie, że Kościół jest dla nich wszystkich. Nie może wiązać się tylko z jedną, ponieważ utraciłby jeden ze swoich przymiotów – powszechność. Uzależnianie innych kultur od kultury łacińskiej byłoby karygodnym błędem wobec doktryny wiary. Ściśle rzecz ujmując, sama kultura łacińska byłaby fałszywa, ponieważ Chrystus realizował swoją misję w świecie kultury semickiej, zwłaszcza

[965] J. Ratzinger, *Opera Omnia*, *O nauczaniu II Soboru Watykańskiego*, t. VII/1, dz. cyt., s. 695-696.

z jej istotnym obrzędem Paschy. Powszechność ewangelizowania zakłada zatem respekt dla odmienności danych kultur. Pisał:

> *Kościół, jako będący w drodze, nie jest przywiązany do żadnej kultury, lecz istnieje dla wszystkich, ale właśnie z tego powodu powinien respektować wszystkich wraz z ich odrębnością. W odniesieniu do idei formacji chrześcijańskiej to kompleksowe myślenie ma szczególne znaczenie. […] Sobór niewątpliwie słusznie ją zachował, mówiąc ciągle o konieczności syntezy, a w ten sposób przedstawiając jedność duchową jako cel wychowania. Ale ideałowi towarzyszy – i uzupełnia go – myśl pluralizmu. Konieczne integrowanie wiedzy, składające się na wychowanie, nie może niwelować pluralizmu poszczególnych treści i ich mechanizmów*[966].

Obok syntezy niezmiennej wiary z kulturą, należy zachować pluralizm tych ostatnich, ponieważ posiadają one własny tok działania. Kardynał prognozował dużo wysiłku we wprowadzeniu harmonii syntezy i pluralizmu. Dzięki temu można właściwie zabezpieczyć wolność duchową. Widać zatem, że odpowiednie rozumienie uniwersalności stoi w sprzeczności ze współczesnym relatywizmem. O ile pluralizm jest jak najbardziej zbieżny z myślą relatywistyczną, to synteza nie ma polegać na żadnej konfesyjności. Nowoczesny uniwersalizm to zatem nic innego jak kosmopolityzm – brak odczuwania więzi z tym, co indywidualne. Uniwersalność nie polega na unifikacji. Przeciwnie, to co powszechne, staje się takim właśnie w kontekście różnorodności. Unifikacja niszczy różnorodność, podobnie do standaryzacji muzyki pop. Z drugiej strony przesłanie dzieła sakralnego może w dobie relatywizmu, zostać poddane relatywności. Choć uzna się je za sakralne, to konkretne przesłanie za pomocą analityczno-interpretacyjnej tautologii relatywizuje się do uniwersalnych przekonań religijnych (deprecjonuje się tym samym przesłanie, a także sam utwór muzyczny). Mówiąc dalej o zależności czasowej teologicznych wypowiedzi, kardynał wskazał, że:

> *teologia wychodzi ze świeckiego wzorca odniesienia*[967],

a jednocześnie wynika do zwykłego myślenia ludzi. Tak oto patrystyka, przyjmując koncepcję człowieka, tłumaczyła istotę duszy i ciała jako konstytuujące ludzką osobę[968]. Przywołując Eliadego, który tłumaczył, na czym polega uniwersalność danego symbolu. Również on wykazał, że dla starożytności chrześcijańskiej i Ojców Kościoła, rzeczywistość kosmiczna stanowiła wyjście do przekazu wiary. Chrześcijańska interpretacja

[966] Tamże, s. 776.

[967] Tamże, s. 779.

[968] Zob. Tamże, s. 779-780.

dotychczasowego symbolu nie negowała jego dotychczasowego znaczenia. Nadawała natomiast nowe, przeistaczając symbol w element objawienia. Co najważniejsze, nowa treść nie mogła zanegować, ani stać w sprzeczności z dotychczasowym znaczeniem. Pierwotny symbol naturalny nabierał sakralnego charakteru, a idąc dalej, przyjęcie sakralnego symbolu na gruncie sztuki nie powoduje desakralizacji symbolu, ale utwór muzyczny czyni sakralnym. Przeprowadzając analizę i interpretację należy uwzględnić zatem właściwe konotacje symbolu, nie fałszując jego religijnego znaczenia „szerszym-uniwersalnym" kontekstem. Przywołać tu należy konstatację Michałowskiej dotyczącej „Lamentu Świętokszyskiego", w której twierdziła, że liryczne arcydzieło cierpienia matki nad umierającym synem zostało

> *podniesione do godności najgłębszego, ludzkiego doświadczenia egzystencjalnego*[969].

Czy aby nie na odwrót? Czy ludzkie cierpienie nie zostało zinterpretowane przez podniesienie do wymiaru sakralnego? Słowa wskazują raczej na powiązanie cierpienia z religią katolicką, a nie egzystencjalizmem. Podobnie „II Symfonia", nie jest o kosmosie, tylko o Stwórcy kosmosu. Nie można zatem snuć interpretacji nad kosmosem jako takim, bez odniesienia do sakralnego znaczenia, nadanemu znakom kosmicznym, przez zacytowane przez kompozytora słowa Psalmów. Dzieło nie jest uniwersalną refleksją nad Kosmosem, ale sakralną formą symfoniczną. Podobnie tutaj nadanie symfonii cech sakralnych, nie znosi wcześniejszego rozumienia formy muzycznej, ale na niej bazuje (nie neguje, jak chciałaby antysztuka). Z punktu widzenia katolickiej estetyki przeciwnie, forma doczekała się spełnienia (przez sakralizację).

Symbol zatem podobnie jak chrześcijańskie Objawienie jest uwarunkowany historycznie. Co również wyraźnie wiąże muzykę (język symboliczny) z historią zbawienia. Szczyt historycznego spotkania symbolu z sacrum należy rozpatrywać w powiązaniu z dogmatem chrystologicznym[970], pisał Eliade:

> *wiara chrześcijańska jest uzależniona od objawienia historycznego: to wcielenie Boga w czasie historycznym zapewnia w oczach chrześcijan prawomocność symboli*[971].

Korespondencja symbolu do Wcielenia oznacza konkret, jednostkowe wydarzenie, które posiada charakter uniwersalny – zbawienie wszystkich. Jednakże próba rozumienia Chrystusa bez konkretów związanych z Wcieleniem prowadzi do błędów, jak aktualny

[969] Zob. T. Michałowska, *Średniowiecze*, dz. cyt. s. 457.

[970] Zob. M. Eliade, dz. cyt., s. 139-141.

[971] Tamże, s. 140.

i wspomniany przez Ratzingera – Chrystus nie był Bogiem, ale człowiekiem bliskim Bogu. Przesłania nie można zatem separować od konkretu ani konkretu odżegnywać od przesłania. Dla przykładu utwór Góreckiego „Totus Tuus" odnosi się do Maryi, i choć podstawowym dogmatem maryjnym jest boskie macierzyństwo, to nie można na podstawie „Totus Tuus", macierzyństwa rozumieć bez powiązania z teologicznym rozumieniem Maryi. Dopatrywanie się odniesienia jedynie do macierzyństwa jako takiego byłoby pomyłką i zafałszowaniem dzieła. Utwór sakralny zostałoby poddany uniwersalizacji, czyli de facto, odarcia z sacrum. „Totus Tuus" jest „Ad matrem", przytaczając tytuł innego utwór Góreckiego, zadedykowanego zmarłej matce kompozytora. Jednakże i tam za sprawą cytatu ze Stabat Mater[972], macierzyństwo jest ubogacone treścią sakralną – przez konkretną muzykę i jej znaczenie kulturowo-religijne – odniesienie do Otylii Góreckiej zostało włączone w modlitwę do Maryi. Podkreślić warto, że to stanowi znamienny rys sacrum u Henryka Mikołaja Góreckiego.

Wobec powyższego należy koniecznie zwrócić uwagę na recepcję sakralnych dzieł kompozytora. Dobrą ilustracją może być praca pt: „Darkness and light: Henryk Górecki's spiritual awakening and its socio-political context"[973]. Warto pamiętać tezę Adriana Thomasa, który tłumaczył, że „III Symfonia" nie jest o holokauście[974]. Autor przytoczonej rozprawy, interpretując rzeczony utwór, dopatrywał się źródeł w: pieśni ludowej (folksong), jakim miał być „Lament Świętokrzyski", II wojnie światowej i powstaniu śląskim. W dalszej części pracy pojawił się opis, mówiący, że utwór pierwszej części jest polską modlitwą z X w. Autor przyznał, że dzieło nosi znamiona poszukiwań kompozytorskich, których celem było utworzenie własnego chrześcijańskiego języka muzycznego. Podczas, gdy analiza dotyczyła trzech części symfonii, to interpretacja pojawiła się jedynie w części II. Autor doszukiwał się związku z Auschwitz i muzyki przekraczającej zło. Choć w II części pojawił się motyw „Palace" w Zakopanem, łączący się z problemem holocaustu, to autor przyjął jedynie ostatnią kwestię. Nie poznając tekstu słów, a co za tym idzie przesłania, dochodzi się do niepełnej interpretacji utworu. Podobnie, gdy w „Lamencie" widnieją wprost słowa „Synku", „Matce", które kompetentny analityk tekstu winien rozumieć jako określenie Chrystusa i Maryi, to okazało się, że nie ma to żadnego znaczenia dla rozumienia dzieła. Autor w kluczu II części określił symfonię jako wychodzącą od problemu holocaustu w Auschwitz do powszechnie

[972] Zob. A. Thomas, dz. cyt., s. 98.

[973] C.W. Cary, *Darkness and light: Henryk Górecki's spiritual awakening and its socio-political context*, Florida 2005.

[974] Zob. B. Bolesławska-Lewandowska, dz. cyt., s. 178.

egzystencjalnego problemu cierpienia[975]. W ten oto sposób cały kontekst religijny, czyli teologiczny, został kompletnie wyrugowany. Dzieło z sakralnego stało się historyczno-egzystencjalnym. W tym sensie Thomas miał rację i najlepiej podsumował taki rodzaj interpretacji – „III Symfonia" nie jest o holocauście.

Warto też zwrócić uwagę, że przywołany przed chwilą autor ważnej publikacji o Henryku Mikołaju Góreckim, wskazywał na religijne konteksty i źródła, ale również redukował je do wydźwięku li tylko estetycznego. Zdumiewa zdanie wyrażone przy okazji analiz „Pieśni Maryjnych", „Pieśni Kościelnych", „Przybądź Duchu Święty", czy wykonanego na Kongresie Eucharystycznym w Warszawie w 1987 roku „Święty, Święty, Święty". W dziełach tych Górecki pisał, a w zasadzie kunsztownie harmonizował pieśni kościelne. Stwierdził biograf:

> *pomimo niezdecydowania kompozytora w kwestii przygotowania ich do wykonania publicznego, stanowią one istotną część muzycznego etosu Góreckiego z tego okresu. Równie ważne jest podkreślenie faktu, iż w odniesieniu do wszystkich pieśni oraz innych kompozycji, Górecki nie uważa, jakoby komponował muzykę religijną. Sakralny charakter utworów Góreckiego należy rozpatrywać w najszerszym sensie artystycznym i duchowym, nie zaś w wymiarze funkcjonalnym czy liturgicznym*[976].

Co ciekawe, autor przytoczył następnie słowa z nauczania Jana Pawła II, z homilii dla artystów, wygłoszone przez kompozytora w Waszyngtonie (H.M. Górecki odbierał doktorat *honoris causa*). Górecki jako znany kompozytor, opisując oficjalnie swój stosunek do sztuki cytował papieża, mówiącego, iż artysta tworzy dzieła, będące w istocie echem Biblii. Miał zakończyć uwagą, że nic więcej nie można dodać, tylko rozmyślać nad głębią tych słów. Dla autora był to kontekst twórczości Góreckiego:

> *od największych utworów orkiestrowych po najskromniejszą pieśń kościelną*[977].

Wracając z zarysowaną logiką do punktu wyjścia z pierwszego cytatu, należałoby założyć absurdalną przesłankę: Górecki pisał pieśń kościelną, ze świadomością, że muzyka jest echem Ewangelii i nie tworzył zarazem utworu religijnego. Idąc dalej w tej redukcji, docieramy do sacrum, ale w najszerszym rozumieniu, posiłkując się Ratzingerem – zrelatywizowanym rozumieniu. Nie zarzucając autorowi złych intencji, wyraźnie widać, jak ważne

[975] C.W. Cary, dz. cyt., 55-59.

[976] A. Thomas, dz. cyt., s. 141.

[977] Tamże., s. 142.

jest symultaniczne metodologiczne poszanowanie dla dziedzin, które wchodzą w skład interpretacji – muzyki i teologii.

Uniwersalizacja nie jest unifikacją: założenie najszerszego kontekstu sakralnego nie dewaluuje nośnika, ale stawia go w tejże optyce. Przejęcie tekstu muzycznego, bądź słownego („Mszał Rzymski" w „Miserere" op. 44) nie sprawia, że tekst przestał być sakralny. Na czym by miała polegać profanacja, jak nie na zanegowaniu świętego tekstu. Muzyka Góreckiego nie jest profanowaniem sacrum, ale tworzeniem estetycznego echa. Uniwersalizacja sakralnego symbolu, czyli przeakcentowanie pierwotnego naturalnego znaczenia jest w istocie jego profanacją, w ścisłym tego słowa znaczeniu. Podobnie jak *lex orandi*, tekst mszału wynika z *lex credendi* i do niej prowadzi. Mszał jako literatura nie jest uniwersalnym odniesieniem człowieka do bóstwa. Podobnie jak Wcielenie, zawiera konkrety, nie pozwalające na pomylenie go chociażby z żadną z ksiąg synagogalnych. Mszał uniwersalny jest o tyle, o ile zadedykowany wszystkim ludziom, ale nie w tym sensie, że przesłanie ma być zrelatywizowane. Formularz „Mszy za zmarłych" nie jest uniwersalnym tekstem interpretującym dramat ludzkiej śmierci. Formularz jest momentem uświęcającym śmierć, poprzez przywołanie tajemnicy Boga, który sam umarł i zmartwychwstał. Powiedzenie w kontekście mszału, że wraca on do egzystencjalnych problemów człowieka, bez wspomnienia odniesienia do Boga (lub sugerując, że należy to rozumieć w dowolności) byłoby profanacją tekstu, odarciem go z warstwy sakralnej. Tymczasem historia muzyki pokazuje, że w obliczu śmierci kogoś bliskiego, wielcy kompozytorzy uciekali się do mszy za zmarłych (pisząc zazwyczaj „Requiem") po, to by nadać śmierci inny (sakralny) wymiar. Podobnie jest z każdym dziełem sakralnym – posiada ono konkret w postaci zapisu nutowego i słownego, stąd nie można go pomylić z utworem rozrywkowym. Jest on dla wszystkich, może poruszać egzystencjalne problemy, ale jeśli robi to z pomocą tekstów sakralnych, to niejako uświęca te momenty, a nie powraca do nich, wynosząc (Michałowska) na poziom egzystencjalny – przecież to był punkt wyjścia.

Nie będzie się tu powtarzać tez chociażby Stróżewskiego o możliwości zawierania treści sakralnych przez dzieło muzyczne. Wobec powyższego trzeba zwrócić uwagę na samo sacrum. Przywołując zarówno kardynała Ratzingera, jak i Eliadego, Wcielenie Chrystusa stanowi punkt wyjścia dla chrześcijańskiego rozumienia symbolu. Dzieło sztuki zawiera konkretne wartości artystyczne, które niosą ze sobą określone znaczenie estetyczne. Interpretowany język muzyczny Góreckiego, miał na celu wykazanie, na ile i jak bardzo było możliwe ewokowanie danej wartości estetycznej i sakralnej na określonym kompleksie technik

kompozytorskich. Te ostatnie wpływały jednoznacznie na zamierzony i zaplanowany kształt utworu. Choć w dobie Góreckiego negowano sens dzieła jako takiego, a co za tym idzie planowego działania twórczego (Polloc, Cage), to warsztat interpretowanego kompozytora nie miał nic wspólnego z tym rodzajem awangardy. Innymi słowy, Górecki pieczołowicie dobierał tekst słowny (w analizowanych dziełach religijny), by następnie napisać muzykę zgodnie z jego semantyką. Warstwa brzmieniowa (zwłaszcza efekty sonoryzmu) wynikała i prowadziła do słowa. Jednakże słowne przesłanie, wynikające z autorskiego skompilowania wielu tekstów, wskazuje na zamierzoną przez kompozytora konkluzję – żywo rezonującą *lex orandi, lex credendi, lex vivendi* Kościoła Katolickiego. A zatem konkret wybranej muzyki i tekstów wpływa na konkretny wyraz estetyczny. Do tego momentu, zdaje się, że będzie zgodna większość estetyków i teoretyków muzyki. W przeciwnym razie trzeba by przyjąć tezę o przypadkowości słów, muzyki i wynikających z kunsztu artystycznego wartości estetycznych. Ostatnie zdanie byłoby jednak nie do przyjęcia przez kompozytora, kpiłoby z jego mozolnej twórczej pracy. Idąc dalej, określony zbiór wartości artystycznych i budujących na nich określonych wartości estetycznych prowadzi do określonych wartości sakralnych. Tych ostatnich, ze względu na określoność wartości artystycznych dzieła, nie wolno rozumieć dowolnie, podobnie jak wcześniejszych momentów dzieła. Uciekając się do Adornowskiego barbarzyństwa, to byłoby nim dowolne rozumienie narracji muzycznej i dalej estetycznej. I takim samym barbarzyństwem jest postulowanie dowolności warstwy sakralnej, wbrew warstwom artystycznym i estetycznym. Wobec czego, w opozycji do tezy Thomasa i wielu relatywizujących utwory sakralne Góreckiego (i nie tylko jego), w rozumieniu Tomaszewskiego analityczno-tautologicznych interpretatorów, należy z całą mocą podkreślić – w muzyce Góreckiego rezonowała świętość zapośredniczona przez cytowane katolickie teksty religijne (słowne, muzyczne i słowno-muzyczne). Znamiennym jest opinia kardynała Ratzingera, iż we współczesnych poszukiwaniach Boga nie ma miejsca na Kościół:

> *w przytłaczającej samotności bezbożnego świata, w jego wewnętrznym znudzeniu znowu zaczęto szukać mistyki, kontaktu z boskością. […] Ubolewamy nad tym, że to poszukiwanie religii w znacznej mierze omija tradycyjne Kościoły chrześcijańskie. Przeszkadza instytucja, przeszkadza dogmatyka. Poszukuje się przeżycia, doświadczenia czegoś zupełnie innego*[978].

Kończąc wątek recepcji dzieł Góreckiego warto wspomnieć na refleksję, która wskazuje (przez negację) sakralny wymiar muzyki kompozytora. Jak się okazuje część środowiska

[978] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*. dz. cyt., s. 40.

polskiej awangardy nie negowała tradycji, natomiast wątpiła w możliwość obecności sacrum w nowej muzyce. Zygmunt Krauze, zapytany o powrót do tradycji poprzez sposób skomponowania „III Symfonii", wspominał prawykonanie na „Warszawskiej Jesieni". Chwalił wokalne umiejętności Stefani Woytowicz, natomiast jednoznacznie podkreślał, że był tą kompozycją zażenowany. W istniejącym podziale na konserwatystów i awangardystów, Krauze znajdował się zdecydowanie w grupie awangardy. Ubolewał nad powrotem konserwatywnych dzieł. On sam szukał w muzyce tylko muzyki, nie godził się natomiast na łączenie jej z religią i modłami, Kościołem. Dopytywany o możliwość szczerej religijnej wypowiedzi muzycznej, stwierdził, że zasadniczo nie jest możliwa, bowiem zazwyczaj mają to być epigoniczne utwory podyktowane w dużej mierze koniunkturą. Przyznał jednak, że wypowiedź Góreckiego była szczera. Krauze doszukiwał się mimo wszystko w muzyce przeżycia jedynie estetycznego[979]. Słusznie przeto „III Symfonia" obudziła opór i stanowczy sprzeciw w części środowiska awangardowego. Kością niezgody były nie tyle kwestie warsztatowe i muzyczne, a nawet nie estetyczne – problem stanowiło sacrum. Pejoratywne skojarzenia i nieprzychylne oceny wynikały z kwestii katolickiego sacrum w muzyce Henryka Mikołaja Góreckiego.

Drugim wątkiem wynikającym z możliwości istnienia katolickiego *statusu quo* w obecnej rzeczywistości jest wynik właściwie rozumianego uniwersalizmu – przeciwieństwa redukcji tego, co święte na rzecz tego, co egzystencjalne i tego co sakralne, na to co estetyczne (albo w nowej sztuce nawet nieestetyczne):

> *skok w uniwersalizm, konieczną do tego wolność, może umożliwić jedynie większe posłuszeństwo*[980].

Rzeczywisty uniwersalizm łączy się kategorią posłuszeństwa, a nie anarchicznego dekonstruowania zastanych porządków. Dzięki temu również dziś istnieje możliwość powiązania sztuki (także awangardowej) ze świętością. Postulował o to, jak wskazano, w wykładach z okazji przyjęcia doktora *honoris causa* wielu prestiżowych uczelni, Henryk Mikołaj Górecki. Dokładnie o to samo, w dwugłosie z kompozytorem, upominał się kard. Ratzinger, pisał:

> *każda autentycznie ludzka sztuka jest przybliżaniem się do Artysty przez antonomazję, do Chrystusa, do Ducha Stworzyciela. Idea muzyki kosmicznej, uczestniczenia w śpiewie aniołów, doprowadza nas znowu do relacji sztuki do Logosu, ale relacji poszerzonej i pogłębionej przez komponent*

[979] Zob. B. Bolesławska-Lewandowska, dz. cyt., s. 220-221.

[980] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu.* t.VI/1., dz. cyt., s. 212.

kosmiczny, który sztuce w liturgii daje zarówno wielkość, jak i kryterium. Wyłącznie subiektywna „kreatywność" nigdy nie zdołałaby dosięgnąć wielkości kosmosu i jego orędzia piękna[981].

Ostatnie zdanie to oczywista reperkusja awangardowej sztuki muzycznej, która subiektywne odczucie i kreatywność postawiła jako jeden z podstawowych wyznaczników działania nazywającego się artystycznym. Ponadto, na uwagę zasługuje zakreślona przez teologa relacja pomiędzy tym, co nazywamy ludzką sztuką a boskim bytem. Użycie przez kardynała pojęcia antonomazji, czyli figury stylistycznej polegającej na zastąpieniu nazwy pospolitej nazwą własną lub odwrotnie, np. Judasz zamiast zdrajca[982], w tym kontekście świadczy o doniosłej randze sztuki sakralnej. Muzyka może być rzeczywiście sakralna, a kompozytor, podobnie jak w Biblii, może być określany mianem proroka, czyli osoby, która jest w stanie bezpośrednio odczuwać boski pierwiastek. Dzieło kompozytora, podobnie jak przesłanie proroka, może pozwolić na odniesienie do Boga ludziom, którzy nie potrafią bezpośrednio odczuć tego, co święte[983]. Zapowiedź Logosu i pisanie muzyki, która Nim rezonuje, miało być według Ratzingera obroną w ideologicznym rozkładzie ludzkiego podmiotu. Relacja artysty do Logosu ma pozwolić na właściwe zdefiniowanie osoby kompozytora i wbrew pozorom, dostrzec autentyczną wielkość i piękno jego dzieła. Pamiętając myśl, że szczególnym atrybutem muzyki jest jej rozumność, to przecież racjonalna konstelacja dzieła muzycznego przemawia do całego człowieka. Podobnie jak konstelacja świata winna budzić podziw nad Stwórcą, tak utwór muzyczny powinien rodzić zachwyt nad kompozycją, a dalej nad pięknem (które kunsztownie – jedynie i aż – wieszczy) i Tym, który jest jego źródłem i szczytem. Tymczasem w awangardowej sztuce, nie bez udziału Szkoły Frankfurckiej, zwalczającej dotychczasowy porządek społeczny, miał być lansowany rozkład człowieka. Zarówno treść, jak również postawa twórcza miała relatywizować dzieło, przesłanie, artystę i odbiorcę. Efektem działania było pojęcie, przytoczone już przy okazji nowoczesności i refleksji poczynionej przez D. Murray'a – dekonstruktywizm, konstatował kardynał:

rozkład podmiotu – proces, który dzisiaj przeżywamy jednocześnie z radykalnymi formami subiektywizmu – doprowadził do dekonstruktywizmu, do anarchicznej teorii kultury. Niewykluczone, że wszystko to może dopomóc w przezwyciężeniu niczym nieokiełznanej promocji podmiotu i ponownego uznania, że właśnie odniesienie do będącego u początku wszystkiego Logosu ocali także podmiot, czyli osobę, i jednocześnie

[981] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii,* t. XI, dz. cyt., s. 125.

[982] Zob. red. M. Bańko, *Wielki Słownik wyrazów obcych PWN*, Warszawa 2005, s. 74.

[983] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*. dz. cyt., s. 88-89.

umieści go we właściwej relacji do wspólnoty, która w gruncie rzeczy ma podstawę w miłości trynitarnej[984].

Nawiązanie do dogmatu o Trójcy Świętej to wyraźne wskazanie, że ów dogmat przyczynił się do wypracowania koncepcji osoby ludzkiej, która jako coś indywidualnego pozostaje w relacji do innych osób. Ani starożytność, ani religie azjatyckie nie były w stanie wykoncypować idei osoby, dopiero doktryna chrześcijańska miała to umożliwić[985]. Co więcej, właśnie wymóg wspólnego wyznania wiary miał spowodować, że „Credo" nazwano greckim słowem *symbolon.* Symbol wspólnie wyznawanej wiary wskazuje na Boga, jednocześnie domaga się wspólnoty wiary – Kościoła. Ten zatem nie jest złem koniecznym dla świata wiary, jak chciałoby wielu współczesnych[986]. Cóż zatem się stało, kiedy człowiek odrzucił chrześcijański humanizm i utracił tym samym konstruktywną definicję osoby ludzkiej? Zdaniem kardynała spowodowało to cofnięcie się cywilizacji do etapu pogaństwa. Program antykultury (analogicznie do antysztuki) wieszczący ciągłą zmienność rzeczywistości i brak odniesienia do pewników (bowiem i one podlegają zmianom), generuje wrogie nastawienie do powiązania sztuki z sacrum. Stąd też główną kategorią nowej sztuki ma być kpina, pisał Ratzinger:

człowiekowi ze świata, który na powrót stał się pogański, roszczenia kultury chrześcijańskiej i dzieł artystycznych powstałych na jej obszarze wydają się wręcz zagrożeniem. Także wiele aspektów artystycznej twórczości ostatnich dziesięcioleci można w ich głębi interpretować tylko jako świadomie zamierzone wykpiwanie tego, co dotychczas było sztuką, jako próbę uwolnienia się przez kpinę i wyszydzanie od jej wielkości, próbę odrzucenia jej za siebie[987].

Podczas, gdy sztuka miała służyć pięknu, stając się jednocześnie blaskiem prawdy, to współcześnie, w wyniku dekonstrukcji podmiotu najważniejsze zadanie widzi:

w przedstawianiu człowieka jako budzącego wstręt brudu[988].

Stąd też tak istotne jest ponowne powiązanie sztuki ze światem sakralnym. Warto pamiętać, że o to samo postulował twórca krakowskiej szkoły integralnej interpretacji dzieła muzycznego – Mieczysław Tomaszewski[989].

---

[984] Tamże, s. 126.

[985] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia*, *O nauczaniu II Soboru Watykańskiego*, t. VII/2, dz. cyt., s. 780.

[986] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*. dz. cyt., s. 91.

[987] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii,* t. XI, dz. cyt., s.538.

[988] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu.* t.VI/2., dz. cyt., s. 1052.

[989] Zob. M. Tomaszewski, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej*, dz. cyt., s. 156.

Ratzinger uwydatniał, że święto jako takie polega na tym, że nie posiada ono wymiaru dowolności. Jako darowane z góry, stanowi radykalnie inną rzeczywistość niż codzienność. Tym, co obdarowuje dziś człowieka tak rozumianym świętem, jest Kościół. Teolog podkreślał, że pilnym wymogiem naszych czasów jest przypominanie symbiozy teologii i sztuki. Obok refleksji rozumowej ma być także ponowne właściwe doświadczenie sacrum za pomocą sztuki:

> *porażenie człowieka przez piękno Chrystusa jest bardziej rzeczywistym i głębszym poznaniem niż zwykła dedukcja rozumowa. Znaczenia refleksji teologicznej, dokładnego, starannego myślenia teologicznego nie powinniśmy nie doceniać – jest ono absolutnie konieczne. Jednak lekceważenie lub odrzucanie wstrząsu doznawanego przez spotkanie serca z pięknem jako autentycznego poznania zubaża nas i przyczynia się do pustoszenia zarówno wiary, jak i teologii. Musimy odnaleźć ten rodzaj poznania – jest to pilny wymóg naszych czasów*[990].

Zamknięcie się sztuki na Kościół i vice versa, jest zatem według kardynała najgorszą rzeczą, jaka mogłaby się zdarzyć. Należy zwrócić uwagę, że sztuka stoi w tej hierarchii na równi z teologią. Ta ostatnia nie pozwala, na nierozumienie sacrum, czy na rzekomą pokorę niemożności ludzkiego poznania Boga. Teologia wskazuje na Boga, który chciał być poznany. Muzyka stanowi zaś jedną z autentycznych odpowiedzi na ukazanie się Absolutu[991]. Tym zatem, co zrodziło sztukę było sacrum, święto, bezinteresowność piękna, która pociągała ludzi do twórczości samej dla siebie[992]. Tak zainspirowane dzieło miało służyć temu, co niejako poraziło artystę. Uwaga Zygmunta Krause o twórczości religijnej Góreckiego, dobitnie pokazuje współczesną podejrzliwość, że muzyka związana z sacrum może być natchniona jedynie koniunkturalnym zyskiem.

Nie przez przypadek zatem tak istotne jest, zdaniem Ratzingera, powiązanie muzyki z sacrum:

> *jeśli muzykę pozbawi się jej podstaw religijnych, zagrożona zostanie sama muzyka i sztuka, nawet jeśli tego nie będzie widać od razu*[993].

Wbrew obopólnej podejrzliwości (teologów do muzyki współczesnej i współczesnych artystów do teologii) kardynał uważał on, że także dziś powstają wielkie dzieła wynikające z wiary:

---

[990] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu.* t.VI/2., dz. cyt., s. 712-713.

[991] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii,* t. XI, dz. cyt., s 104. 556.

[992] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu.* t.VI/2., dz. cyt., s. 881.

[993] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii,* t. XI, dz. cyt., s.538.

kto uważnie się patrzy, zobaczy, że także w naszych czasach rodziły się i nadal rodzą się pod wpływem wiary wspaniałe arcydzieła sztuki – bądź obrazy, bądź w obrębie muzyki (a także w literaturze). Również dzisiaj radowanie się Bogiem i odczuwanie Jego obecności w liturgii stanowią niewyczerpane źródło natchnienia. Artyści, którzy podejmują to zadanie, naprawdę nie potrzebują czuć się swoistą tylną strażą kultury. Czcza wolność, z której rezygnują miewa już dosyć sama siebie. Pokorne poddanie się temu, co nas wyprzedza, spontanicznie rodzi autentyczną wolność i prowadzi nas na prawdziwe wyżyny naszego powołania jako ludzi[994].

Swoistą odpowiedzią na postulat kardynała Ratzingera, by uważnie się rozejrzeć za sztuką, która zrodziła się z tak rozumianej świętości, jest interpretacja muzyki Henryka Mikołaja Góreckiego. Jego muzyka, za pomocą tekstów i cytatów religijnych, stanowi wyraz symbiozy świata sakralnego i muzycznego. Jego muzyka stanowiła echo teologii nie tylko w przenośni, ale także w konkretnej muzycznej rzeczywistości. Należy zwrócić uwagę na instrumentację generującą określone brzmienie, które stanowi emocjonalną warstwę logicznego tekstu słownego. Ponadto oszczędna melodyka, która ambitusem i skokami interwałowymi nawiązuje do melodii pieśni kościelnych. Sonorystycznie traktowana harmonika z elementami tradycyjnych napięć funkcyjnych, dynamizująca bądź uspokajająca ogólny wyraz narracji muzycznej, określenia agogiczne i ekspresyjne, dowodzą jak bardzo cała tkanka muzyczna była bezwarunkowo poddana pod uprzedzające ją Słowo. Wyrazisty temperament Góreckiego, nie przeszkadzał w pokornym poddaniu się ważnym przesłaniom, a w zasadzie jednemu, jakim był katolicki kerygmat. Lubował się w poezji, którą ostrożnie poddając pod swój warsztat kompozytorski, wiązał z wiarą. Dla przykładu „Błogosławione pieśni malinowe" op. 43 to pełna powagi narracja, będąca adaptacją poezji Cypriana Kamila Norwida[995]. Cykl składa się z jakże znamiennych tytułów: „Błogosławione pieśni malinowe", „Co ranek, kiedy ustępują cienie", „Litość", „O! Boże… jeden, który JESTEŚ"[996].

Należy jeszcze rozważyć w kontekście twórczości Góreckiego, użyte przez Ratzingera zdanie:

Porażenie człowieka przez piękno Chrystusa[997].

[994] Tamże, s. 126-127.

[995] Zob. A. Thomas, dz. cyt., s. 146.

[996] Zob. https://ninateka.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/gorecki/audio/blogoslawione-piesni-malinowe-op-43-na-glos-i-fortepian, (18.08.2020)

[997] J. Ratzinger, *Opera Omnia, Jezus z Nazaretu*, t.VI/2, s. 712.

Po pierwsze, ponownie trzeba wspomnieć na ideę Tomaszewskiego o możliwości istnienia w dziele muzycznym momentu epifanicznego, przez który przeziera radykalnie inna rzeczywistość:

> *nazwać by można przebłyskami rzeczywistości transcendentnej*[998].

Po drugie, należy przypomnieć na chorał gregoriański jako właściwy śpiewem Kościoła i jednocześnie w świecie muzyki, swoisty idiom sacrum. Użycie w utworze chorału jest tak samo emblematyczne jak zapisanie w partyturze gry organowej. Sakralnym przykładem może być dzieło mistrza instrumentacji Hectora Berlioza, który swoje „Te Deum" rozpoczyna od masywnych akordów tutti organowego. Jakby od samego początku dzieła, człowiek porażony jest majestatem piękna. Górecki skorzystał z podobnego zabiegu w muzycznej kulminacji w utworze „Salve sidus Polonorum". Śpiewowi chóru towarzyszy gra organów, fortepianów, dzwonów rurowych i tam-tamów z dodatkowymi określeniami: piu mosso – ma non troppo, maestoso – festivo (t. 26-69)[999]. Kulminacja muzyczna, która zazwyczaj przypada na środek utworu, wykorzystuje pełną obsadę w wysokich wartościach dynamicznych. Można słusznie zapytać, dlaczego autor używa sformułowania „kulminacja muzyczna" (jaka inna mogłaby pojawić się w dziele muzycznym)? Wydaje się, że poza formotwórczym znaczeniem kulminacji muzycznej posiada ona inną funkcję. Zwodzi analityków, którzy ciesząc się gęstą tkanką muzyczną, interpretują te momenty jako kulminujące. To oczywiście prawda. Jednakże poza tym występuje jeszcze innym moment, który również zasługuje na zaszczytne miano kulminacji. To kulminacja sakralna, teologiczna, ów moment epifaniczny. Czy są jakieś dowody na taką rangę owych fragmentów? Należy odwołać do trzech symptomatycznych utworów. Po pierwsze, na analizowany w pracy „Beatus vir". Utwór posiada w centralnej części kulminację muzyczną, w której chór i zasadniczo cały skład wielkiej orkiestry wykonuje muzykę w dynamice poczwórnego forte (t. 321-380). Natomiast w ostatniej części pojawia się fragment chorałowy, który przez melodykę i modalną harmonikę wprowadza radykalnie inny wyraz muzyczny. Już dotychczasowa forma dzieła posiadała medytacyjny i modlitewny charakter. Jednakże w chorałowym zakończeniu pojawia się wybitnie sakralny epizod. Podstawę słowną dla iście liturgicznej estetyki stanowią słowa z 9. wersetu Psalmu 33 (34), i cytat muzyczny z antyfony związanej z Ps 1, 1 („Oficjum o św. Stanisławie"), w których tylko raz w całym monumentalnym dziele, występują słowa „Beatus

[998] M. Tomaszewski, *Muzyka w dialogu ze słowem*, Kraków 2003, s. 12.

[999] H.M. Górecki, Salve, sidus Polonorum op. 72, London.

vir" (t. 500-502). Stąd kompozytor wyprowadził tytuł utworu, który formalnie zakwalifikował jako psalm. Tytuł, zgodnie z założeniami muzyki programowej, nadaje klucz interpretacyjny całości kompozycji. A zatem od pierwszego do ostatniego taktu, należy pamiętać o „Beatus vir" – Jezusie Chrystusie, Św. Stanisławie, szczęśliwym człowieku itd. Najbliższy kontekst słów pozwala zrozumieć, że szczęśliwym jest ten, kto pokłada nadzieję w Bogu. Fragment zasługuje na miano kulminacji, jednak nie muzycznej. Ta ostatnia odbywała się za pomocą całego zespołu muzycznego, teologiczna cechowała się inną materią muzyczną i teologiczną puentą.

Kolejnym monumentalnym dziełem jest „Salve, sidus polonorum", w którym obok centralnie zlokalizowanej kulminacji muzycznej, pod koniec utworu pojawia się kulminacja teologiczna (podobnie jak w „Beatus vir"). Chorałowa melodia zaczerpnięta z liturgicznej sekwencji „Lauda, Sion Salvatorem", będącej pierwotnie podstawą dla tytułowej sekwencji[1000], stanowi podstawę dla kulminacji. Podobnie jak w „Beatus vir", również tutaj tylko raz występują słowa będące tytułem. Tym razem źródłem tekstu i muzyki nie jest Biblia, a śpiew liturgiczny Kościoła Katolickiego. Awangardowe ujęcie polega na ciekawym entourage muzycznym, bowiem drugi fortepian oraz dzwony rurowe i dzwonki wykonują ostinato dwutaktowego cantus firmus. W ten sposób nieustannie repetowana jest melodia tyłowych słów, które po prezentacji i zdublowaniu ustępują miejsca słowu „alleluja". Warto wspomnieć, że dla mistrza europejskiej muzyki – J. S. Bacha, kantata chorałowa stanowiła wzór dla najznamienitszych kantat jego pióra. Uczeni twierdzą, że są one wynikiem żywego kultu liturgicznego muzyka. Wyznacznikiem formalnym kantaty chorałowej jest obok melodii, religijny (liturgiczny) tekst[1001]. W dziele Góreckiego, za sprawą ostinato melodia staje się bardzo sugestywna, a słowa stanowią tytuł całego utworu. Kompozytor zaszeregował dzieło jako kantatę. A zatem ponownie kulminacja teologiczna posiada najważniejsze słowa, a tkanka muzyczna wyznacza formę całego dzieła. Należy powiedzieć, że podobnie jak w przypadku J. S. Bacha, kantata o św. Wojciechu stanowi świadectwo głębokiego kultu liturgicznego H.M. Góreckiego.

Zanim pojawi się spojrzenie na specyfikę następnego utworu, to słowo *alleluja* z finału kantaty, wymaga szerszego komentarza. Powinien on pozwolić lepiej zrozumieć sposób współczesnej recepcji sakralnych utworów Góreckiego. Kardynał Ratzinger uważał,

[1000] Zob. J. Pikulik, dz. cyt., s. 191.

[1001] Zob. M. Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku*, tłum. E. Dziębowska, Warszawa 1970, s. 406.

że tajemnica wielkanocna wyrażona jest przez trzy symbole: światło, wodę i nową pieśń *alleluja*. Śpiew ma oznaczać wychodzenie z czystej racjonalności do przeżycia mistycznego, ekstatycznego. W tym sensie muzyczna wypowiedź przekraczająca, to co tylko rozumowe, stanowi radosną wypowiedź całego człowieka. Śpiew *alleluja*, zdaniem Ratzingera, wskazuje, kim ma być osoba ludzka (nie tylko rozumem czy materią)[1002]. Zauważmy, że w dobie dekonstrukcji podmiotu i głoszenia brudu człowieczeństwa, muzyka sakralna rezonuje radością oraz integruje człowieka. Pisał kardynał:

> *Alleluja jest po prostu pozbawionym słów wyśpiewaniem radości, której niepotrzebne są już słowa, ponieważ jest ponad wszelkimi słowami […] Jest to niejako pierwsze odsłonięcie tego, czym kiedyś możemy i powinniśmy być: tego, że cała nasza istota stanie się kiedyś jedną wielką radością. Cóż za perspektywa!*[1003].

Tymczasem w portalu internetowym dedykowanym m.in. Góreckiemu czytamy następującą interpretację, która komentuje się sama:

> „*Salve, sidus Polonorum" uznaje się często za jeden ze słabszych utworów Henryka Mikołaja Góreckiego, trudno jednak odmówić mu walorów, do których zaliczyć można – znany z poprzednich kompozycji – nastrój modlitewnej kontemplacji, a przede wszystkim aurę tajemniczości, kreowaną poprzez zderzenie jasnej i pogodnej warstwy chóralnej z niepokojącymi brzmieniami instrumentów. W tym kontekście wprowadzenie finałowej, przesadnie optymistycznej kody powoduje stylistyczny zgrzyt*[1004].

Kolejnym monumentalnym utworem jest „Miserere" op. 44. Podobnie jak w „Beatus vir" i „Salve, sidus polonorum", dzieło posiada ważny dramaturgicznie i teologicznie finał. W dziesięciu rozmaicie zaaranżowanych częściach, w kontemplatywnym tonie modlitewnym, kompozytor umieścił słowa z Psalmu 106, 47. Znamienne, że jako określenie ekspresyjne (które jak wykazano w pieśni w pierwszej części „III Symfonii", wynikają wprost ze znaczenia teologicznego) Górecki w pierwszej części umieścił polskie słowo *błagalnie*, zamiast zwyczajowego określenia w języku włoskim; w III części: *błagalnie-czule*; w IV: *błagalnie-trochę zawodząco*. Trzydziestominutowy utwór ma zatem posiadać cechy modlitwy błagalnej. W XI części poza *błagalnie* pojawiają się także określenia: *tranquillissimo, cantabilissimo, dolcissimo*. Co istotne, tekst stanowią słowa z „Mszału Rzymskiego",

[1002] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu.* t.VI/2., dz. cyt., s. 776. 780.

[1003] Tamże, s. 780-781.

[1004] https://ninateka.pl/kolekcje/trzej-kompozytorzy/gorecki/audio/kantata-o-sw-wojciechu-salve-sidus-polonorum-op-72, (18.08.2020).

zapisane wielkimi literami: MISERERE NOBIS. Faktura brzmieniowa żywo koresponduje teologiczną kulminacją w „Beatus vir". Konsonansowe tercjowe współbrzmienia, dobarwiane dołożonymi składnikami, pojawiającymi się zgodnie z łacińską akcentacją, wraz z dynamiką oscylującą między p sempre (p-pp) tworzą „porażającą" narrację. Liturgiczny fragment od tekstu mszalnego, po chorałowe opracowanie stanowi kolejny raz punkt rozumienia całego utworu. Tytułowe „Miserere" pochodzi z „Mszału Rzymskiego".

Uwidacznia się, że Górecki operował chorałem jako istotnym momentem epifanicznym. Jak widzieliśmy, stosował go jako muzyczny fundament dla określenia formy całego dzieła. Ponadto znajdujące się w nim słowa, zostały wybierane jako tytułowe. Obok Biblii, zwłaszcza księgi Psalmów, kompozytor stosował teksty liturgiczne. Również „II Symfonia" posiada moment epifaniczny. W drugiej części (t. 112-141), pojawiło się kolejne chorałowe opracowanie muzyczne. Tym razem Górecki za podkład słowny użył tekstu Mikołaja Kopernika („De revolutionibus"), w którym retoryczne pytanie z gruntu kosmologicznego wskazuje na wymiar teologiczny – Boga. Dopisek „Kopernikowska" wynika nie tylko z zamówienia utworu, ale myśl i osoba Kopernika znajduje rzeczywiste miejsce w dziele. Obecność astronoma nie skupia uwagi na nim, przeciwnie jego osoba służy wskazaniu na Boga.

Można zatem powiedzieć, iż trzeci symbol wyrażający najważniejsze wydarzenie sakralne – zmartwychwstanie Jezusa Chrystusa, jakim jest *Nowa Pieśń* (*alleluja*), znajduje rezonans w twórczości sakralnej Henryka Mikołaja Góreckiego. Istotny akcent zarysowany przez kardynała Ratzingera dotyczy kierunku muzyki od rozumności do kontemplacji. Idąc tą logiką należy stwierdzić, że podstawowym idiomem muzyki sakralnej omawianego kompozytora jest modlitwa:

> *Dla niego dźwięk i rytm są przydatne tylko o tyle, o ile zdolne są wywołać szczególny rezonans emocjonalny sprzyjający przeżyciu mistycznemu, kontemplacji, pełnemu zatopieniu w rozpamiętywanej idei*[1005].

Kardynał Ratzinger poświęcił część swojej teologicznej uwagi na kwestie modlitwy. Nieprzypadkowo rozważał medytację chrześcijańską w relacji do medytacji wschodnich. Te ostatnie były duchową inspiracją dla zachodniej awangardy muzycznej. Ratzinger znalazł powód tego rekursu na religijny wschód:

> *droga Azji jawi się jako dająca ratunek odpowiedź wszędzie tam, gdzie treść wiary jawi się jako już niedająca się utrzymać zachodnia metafizyka czy jako część mitu, i gdzie stwierdza się jednocześnie*

[1005] G. Michalski, E. Obniska, H. Swolkień, J. Waldorff, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, dz. cyt., s. 194.

pragnienie duchowe i religijne. Rozstrzygnięcie religijne współczesności zapadnie, jak mi się wydaje, ostatecznie między religijnością azjatycką a wiarą chrześcijańską[1006].

Teolog przewidywał, że religijny wymiar obecnej zachodniej cywilizacji będzie rozgrywał się między chrześcijaństwem i religiami azjatyckimi. Należy zauważyć, że poszukiwanie doznań natury religijnej wynika z pragnień duchowych człowieka. Również współcześnie żyjąca osoba ludzka potrzebuje odniesienia do świata sakralnego. Dyktatury racjonalizmu i relatywizmu usunęły z zachodnich społeczeństw kwestie metafizyki, wiary oraz moralności, stawiając na stróżów nowego porządku awangardowe „wysypisko sztuki". Tymczasem okazało się, że bez odniesienia do wymiaru duchowego niepodobna zrealizować nawet najbardziej nowoczesnych i postępowych idei. Podczas gdy biblijna wizja modlitwy przedstawia relację osób, to wschodni model zakłada raczej zatopienie zmierzające do wycofania się osoby. Ponadto azjatycka duchowość polega na uwolnieniu się ze świata, kardynał mówił zatem o negacji ziemskiego istnienia. Tymczasem chrześcijańska modlitwa kryje możliwość zaistnienia święta, czyli akceptującego stosunku do otrzymanego życia. Nie dziwi, że kardynał jako trzeci wariant przedstawił postawę marksistowską, skoligaconą z ideą Azji. Różnica jednak polega na zastąpieniu sprzeciwu wzburzeniem. Marksista to człowiek wzburzony na złą rzeczywistość, którą należy jak najszybciej zmienić. A skoro się ów cel wciąż nie udaje, to znaczy, że wszystko i zawsze trzeba zmieniać (patrz myśl Zygmunta Baumanna). Średniowieczna teologia miała podawać cel modlitwy, jakim było

anima ecclesiastica – osobowe ucieleśnienie Kościoła[1007].

Również ten akcent wyraźnie ukazuje, że chrześcijańska medytacja jest ściśle złączona z antropologią teologiczną. Tutaj człowiek nie rozpływa się w nieosobowej Nirwanie, lecz wchodzi w zażyłą relację o personalistycznej strukturze[1008]. Wymaga zatem wyjścia człowieka ku drugiemu, ów exodus jest istotą kultu. Wyjściem z siebie, by spotkać Boga, to znaczy źródło ludzkiego jestestwa – *exitus-reditus*[1009]. Tymczasem w religiach azjatyckich bóstwo

rozpływa się w nieokreślony wymiar duchowy, a ten z kolei służy tylko do celów własnego „Ja"[1010].

[1006] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*. dz. cyt., s. 726.

[1007] Tamże, s.731.

[1008] Zob. Tamże, s. 727. 729. 731. 757-758.

[1009] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii*, T.XI, Lublin 2012, s. 105.

[1010] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*. dz. cyt., s. 756.

Ostatnie zdanie pozwala zauważyć, że próba interpretowania sacrum u Góreckiego przez A. Thomasa odbywała się raczej w kluczu postulatów wschodnich kultów religijnych. To oczywiście stoi w sprzeczności do dorobku kompozytora i jego życia. Nie wolno zapomnieć, że wolał wykluczenie z instytucji kultury (nałożone przez UB embargo) i rezygnację z zarządzania instytucją edukacji (rektorstwo w PWSM w Katowicach) niż odmowę napisania dzieła dla instytucji Kościoła (prośba kard. Wojtyły o utwór o św. Stanisławie). Najszerzej rozumiane bóstwo nie kazałoby negować własnego działania i intratnych posad, przeciwnie pozwoliłoby pogodzić odmowę kardynałowi z jednoczesnymi duchowymi aspiracjami twórczymi.

Co ważne dla muzyki, kardynał sądził, że chrześcijańska medytacja nie składa się tylko z mówienia, lecz przede wszystkim milczenia i słuchania. Zdanie ujmujące przechodzenie od mówienia do słuchania i z powrotem znakomicie ujmuje postać Góreckiego i jego sakralny dorobek twórczy:

> *do właściwej modlitwy należy nie tylko mówienie, lecz przede wszystkim milczenie i słuchanie. […] W to mówienie wnika to, czego nauczono się w przysłuchiwaniu się Pismu Świętemu, naukom Kościoła, liturgii, we własnej relacji z Bogiem. Jedno i drugie przenika się wzajemnie coraz bardziej: mówienie staje się słuchającym mówieniem, a słuchanie przechodzi w mówienie. Tak rozwija się znajomość z Bogiem, a przez to wolność; radość będąca owocem Ducha*[1011].

Jako ilustracja może posłużyć ponownie utwór „Salve, sidus polonorum". Otóż środkowa część, która stanowi kulminację muzyczną, oparta jest o tekst słowny autorstwa samego Góreckiego. Pieczołowitość w doborze literatury i starannie oraz misteryjnie ułożone słowa, mówią o wielkim respekcie kompozytora do warstwy słownej. Zważywszy na to, napisanie własnego tekstu jest nie lada wyjątkową sytuacją. Oto tekst:

> *Święty Wojciechu/ Patronie nasz drogi/ Męczenniku Boży/ módl się za nami/ Sancte Adalberte/ Patrone noster/ Martyt Dei/ ALLELUJA*[1012].

Część składająca się z tekstu łacińskiego leży u podstaw kulminacji muzycznej (t. 26-69). Górecki poświęcił utwór ks. prof. Pikulikowi i korzystał z jego książki, czerpiąc z niej sekwencje dla dwóch skrajnych części. W bibliografii źródłowej znajduje się sekwencja do św. Wojciecha przypominająca tytułem inny utwór Góreckiego: „Beatus es, Dei Martyr". Tekst brzmi następująco:

[1011] Tamże, s. 764.

[1012] H.M. Górecki, Salve, sidus Polonorum op. 72, London. s. 5.

„*Alleluja/ Beatus es/, Dei Martyr/ Adalbert/, quia cum sanctis gaudebis/ in æternumi*[1013].

Nie wiadomo, czy kompozytor sugerował się tym tekstem, ale podobieństwo jest dość znaczne, a tytuły raczej nieprzypadkowe. Z całą pewnością, polskie słowa opatrzone są ściśle liturgiczną szatą muzyczną (t. 1-21). Motyw inicjalny stanowi cytat z wileńskiej melodii Litanii do Najświętszego Serca Pana Jezusa[1014], podświadomie sugerując medytacyjną modlitwę litanijną. Należy stwierdzić, że własny tekst i konkretny rodzaj muzyki wynikał z autentycznego i osobistego przejęcia kultem liturgicznym. Skategoryzowanie utworu jako kantaty potwierdza chorałowo-liturgiczny aspekt muzyki. Słuchanie przeszło w mówienie, a mówienie jest zależne od ciągłego wsłuchania. Wymowa dzieł sakralnych Góreckiego wynika z jego zasłuchania w dzieła liturgiczne i w tym sensie jest to rzeczywiście (zgodnie z myślą Ratzingera) *słuchające mówienie*.

Warto przywołać Josefa Sodbracka, który w książce „Mistyka", ukazując wielowymiarowy wątek ludzkiej modlitwy kontemplacyjnej wymienił drogi: psychologiczną, historyczno-socjologiczną, estetyczno-symboliczną oraz religijną. Zwróćmy szczególną uwagę na dwa ostatnie aspekty. Po pierwsze autor przywołał myślicieli zajmujących się między innymi mistyką: Thomasa Mertona czy Jecques'a Meritaina. W ich przekonaniu naturalny dostęp do mistyki otwiera się przez symboliczną warstwę rzeczywistości. Obrazy, muzyka otwierają człowieka na doświadczenie czegoś więcej niż tylko naturalny świat. Można powiedzieć o *alleluja* Ratzingera, gdzie *Nowa Pieśń* ma otwierać człowieka na prawdziwe człowieczeństwo, czyli nie zawężone jedynie do naturalno-materialnych aspektów. Wracając do Sodbracka, symbol w odróżnieniu od alegorii, nie wskazuje na coś poza sobą. Przeciwnie wyznacza drogę procesu doświadczenia, który wyłania się z niego samego. W chrześcijańskiej tradycji trwa przekonanie, że Bóg utrzymuje wszystko w istnieniu, stąd rzeczywistość posiada w sobie element symboliczny. Doświadcza się go w świecie estetyki i religii[1015]. Mówił Ratzinger:

> *dopóki świat nie osiągnie swej pełni, dopóty nadal pozostaje w nim różnica między sacrum i profanum, ponieważ Bóg nie pozbawia go wprawdzie obecności swej świętości, Jego świętość jednak nie ogarnęła jeszcze wszystkiego*[1016].

[1013] J. Pikulik, dz. cyt., s. 167.

[1014] Zob. J. Siedlecki, *Śpiewnik Kościelny*, Kraków 2007, s. 739.

[1015] Zob. J. Sudbrack, *Mistyka*, Kraków 1996, s. 13.

[1016] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii,* t. XI, dz. cyt., s. 447-448.

Przechodzenie od symbolu naturalnego do sakralnego widzieliśmy u Eliadego. Przejście owo nie neguje poprzedniego znaczenia, będąc procesem, a nie regresem – profanacją symbolu sakralnego. Po drugie, droga religijna nadała okazję do myśli o uniwersalizacji mistyki. Otóż zdaniem Sudbracka, pojawia się współcześnie tendencja do odrywania doświadczenia mistycznego od konkretnej religii. Super-mistyka to zdaniem Sodbracka neo-hinduizm[1017]. Zwróciwszy uwagę, że sprawą zajął się Sobór Watykański II, napisał:

> *niebezpieczeństwo tkwi jednak w zacieraniu różnic. Nie wychodzi się poza powierzchowne podobieństwa, nie zauważa się różnic i sprzeniewierza temu, co decydujące: każda religia jest przekonana o własnej absolutnej sensowności. Zacieranie różnic prowadzi jakby do kastracji obu partnerów dialogu, pozbawia się tego, co mają najlepszego, czyli własnego przekonania. Prawdziwy dialog w sprawie mistycznych tradycji nie zamazuje różnic, lecz prowadzony w duchu wzajemnego wsłuchiwania się w siebie, z świadomością własnej tożsamości, uczciwie, samokrytycznie, z szacunkiem*[1018].

Powyższy cytat to swoisty kontrapunkt do koncepcji Ratzingera o dyktaturze relatywizmu. Odmawia się katolicyzmowi przekonania o własnej sensowności, zaciera się granice dialogu w imię „najszerzej rozumianego sacrum", stąd też w interpretacji rozmywa się katolickie wątki (także w muzyce sakralnej). Wolno zatem spytać, czy Górecki miał prawo do własnej tożsamości twórczej i religijnej? Jeśli jednej to której, a jeśli tak, to dlaczego nie drugiej, a może w ogóle nie miał? Socrealizm w pewnym momencie dopuścił awangardowy język muzyczny, czego wyrazem była „Warszawska Jesień". Nie bronił już muzyki dla mas, ale to nie oznacza, że dopuścił wolność przekazu. Okazuje się, że współczesne interpretacje muzyki broniące wolności, żeby nie powiedzieć dowolności artysty, nie dopuszczają innego przesłania jak ogólnie przyjęte w ramach ograniczonej humanistyki. Stąd należy sądzić, że ktoś kto nie pojmuje sensu utworu, może co najwyżej uprawiać analityczno-interpretacyjną tautologię. Przeprowadzając nawet najbardziej wnikliwe analizy formy, owego *ornatus difficilis*, nie wskaże kierunku dalszego procesu interpretacyjnego, kastrując dzieło z wymiaru symbolicznego do wyłącznie strukturalnego. Przesłanie ma być tłumaczone samą strukturą, czyli od struktury, przez strukturę do struktury – znakomicie ujął to Tomaszewski, mówiąc o analityczno-interpretacyjnej tautologii. Ta ostatnia jest błędem logicznym skutkującym, może nawet i bardzo uczonym, ale bełkotem[1019], pisał Murray:

[1017] Zob. J. Sudbrack, dz. cyt., s. 14.

[1018] Tamże, s. 15.

[1019] D. Murray, dz. cyt., s. 89-90.

każdemu studentowi, który zastanawia się, czy świat naprawdę tak wygląda, można pokazać bibliotekę przygniatających dowodów, że niemożliwość zrozumienia bełkotu to wina jego, a nie autora bełkotu[1020].

Bełkot jest według autora modny, ponieważ celem humanistyki miało się stać nie

poszukiwanie prawdy, czy jej rozpowszechnianie, ale tworzenie, rozwijanie i zamienianie w propagandę […] cele naukowe zastąpił aktywizm[1021].

Tak jak wcześniej w awangardzie dzieło sztuki zastąpił gotowy artefakt, proces twórczy, biologiczny przypadek lub happening, a przesłanie ideologia. Muzyka Góreckiego była wolna od socrealistycznych, neomarksistowskich mrzonek, a strukturą nie pozwala na bełkot estetyczno-sakralny. Co bowiem w utworach kompozytora ma świadczyć o ogólnym horyzoncie sakralnym, który zgodnie z teorią interpretacji integralnej winien mieć podstawę w strukturze dzieła? Cytowane: Biblia („II Symfonia", „Beatus Vir"), Wacław z Szamotuł („Muzyka Staropolska"), Śpiewnik Kościelny („III Symfonia", „Pieśni kościelne"), Mszał Rzymski („Miserere"), Oficjum („II Symfonia", „Beatus vir", „Salve, sidus Polonorum") wyznaczają konkretne odniesienie. Mówił Górecki o „Bogurodzicy":

w tej pieśni ważny jest dla mnie kontur melodyczny, jej wysokość, a nie rytm czy czas trwania. […] Znając ten materiał, chciałem nawiązać do niego, ale nie cytowałem z niego rozszerzonych fragmentów. On jest tak charakterystyczny i tak dobrze znany, że trudno byłoby umieścić go w nowym kontekście muzycznym. […] Opierałem całą masywną sekcję w Świętym Wojciechu na „Bogurodzicy", ale jest ona prezentowana tylko przez instrumenty. Jest jeszcze jeden powód cytowania tego hymnu w oratorium: św. Wojciecha uznano za autora tego hymnu. W mojej pracy melodia wyłania się w całkiem naturalny sposób […] użyjmy indywidualnych dźwięków i interwałów z tej melodii. Jeśli grasz nutę „D", to naprawdę chcesz grać w „C" - i przy tych dwóch dźwiękach masz już początek „Bogurodzicy". To dla nas, Polaków, oczywiste. Następnie, jeśli dodasz trzecią i czwartą nutę „F" i „E" - teraz staje się to tak jasne, że nie jest to już „Bogurodzica", ale objawienie.[1022]

Prawdziwy dialog nie zaciera różnic, jak zauważył Sudbrack. Zacieranie tożsamości dzieła, przyjmując konsekwentnie teorię Tomaszewskiego, dewaluuje twórcę, którego osoba jest nieprzypadkowa dla utworu. W tym sensie:

[1020] Tamże, s. 90.

[1021] Tamże, s. 88.

[1022] https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol6no2/gorecki-trochimczyk-conversation/, (19.08.2020).

struktury myślowe opierają się na strukturach doświadczenia; struktury doświadczenia mieszczą się w kontekstach historycznych i społecznych. Wszystko jest wzajemnie od siebie uzależnione. Niczego nie można izolować. I choć mistycy mają kontakt z tym, co ogólnie ludzkie, to jednak nie ma człowieka w ogóle[1023].

Tak jak Górecki, nie był człowiekiem w ogóle. Był Polakiem, Ślązakiem, gorliwym katolikiem i zwolennikiem św. Jana Pawła II[1024]. Muzykiem, który rozsmakował w duchowości liturgicznej i ludowej Polski. Aprobując niezrelatywizowane sacrum, widać dopiero kunszt kompozytorski, który tak trafnie obejmuje muzyką słowo i jego znaczenie. Tworząc przy tym aurę modlitwy i mistycznej kontemplacji. W hiszpańskojęzycznej pracy naukowej na temat Góreckiego w kontekście postmodernizmu, pojawiło się stwierdzenie nazywające muzykę kompozytora minimalizmem mistycznym[1025]. Jak widzieliśmy, muzyka Góreckiego nie jest minimalizmem, ale jest mistyczna; za Kisielewskim i socrealizmem liturgicznym, nie jest socrealistyczna, ale jest liturgiczna; za Thomasem i zrelatywizowanym sacrum, nie jest relatywizacją, ale jest sakralna.

Jej siła sakralnego wyrazu skrywa się w operowaniem czasem muzycznym. Konkretnym środkiem kompozytorskim jest częsta repetycja większych bądź mniejszych odcinków muzycznych. Długi temat kanonu w I części „III Symfonii", początkowe zawołania (Domine) w „Beatus vir", czy nieustannie repetowane współbrzmienia w „II Symfonii" sprawiają oddziaływanie czasu muzycznego wobec czasu chronologicznego. Wystarczy istnienie tylko dwóch dźwięków we współbrzmieniu, a już pojawia się pomiędzy między nimi ruch (drganie fal) oraz przestrzeń, a z nią nieodłącznie związany czas[1026]. Jak zauważył Joachim Waloszek:

napięcia melodyczno-harmoniczne konstytuują u słuchacza tzw. czas psychologiczny, w sposób istotny wpływają na jakość subiektywnego przeżywania upływu czasu[1027].

[1023] J. Sudbrack, dz. cyt., s. 19.

[1024] G. Sandow, Celebrating the Surpries That Are Górecki's Gift, Los Angeles Times 1.10.1997, https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol6no2/celebrating-goreckis-gift-la-times/#[1], (19.08.2020).

[1025] D. J. V. González, *La recepción de la musica de Henryk Górecki. Un fenômeno postmoderno en españa?,* Sinfonia virtual 2012, s. 16.

[1026] Zob. A. Stańczyk, *Filozoficzne inspiracje rozumienia czasu muzycznego*, Kraków 2013, s. 143.

[1027] J. Waloszek, *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, Opole 1998, s. 173.

Eliade tłumaczył, na czym polega trwanie czasu świeckiego i zwykłego. Religijne uczestniczenie w czasie święta sprawia wyłączenie z czasu świeckiego. Zauważył, że dla człowieka niereligijnego czas ma wymiar jedynie egzystencjalny, rozpostarty między urodzinami i śmiercią nie dopuszczający ingerencji żadnej siły boskiej. Tymczasem dla człowieka religijnego istnieje zwłaszcza jakość czasu liturgicznego, czasu świętego w który wkracza się przez wykonywanie określonych obrzędów[1028]:

> *dla wierzącego liturgia odbywa się w czasie historycznym, uświęconym przez wcielenie Syna Bożego*[1029].

Odniesienie czasu i wieczności w kontekście Wcielenia ujął następująco Ratzinger:

> *życie razem z Bogiem, życie wieczne w życiu doczesnym jest możliwe dlatego, że istnieje życie Boga z nami: Chrystus jest współbyciem Boga z nami*[1030].

Spirytualizowanie, czy sakralizacja służy przygotowywaniu świata na ponowne przyjście Chrystusa[1031]. W każdym razie udział w określonym obrzędzie powoduje udział w innym czasie. Zdaje się, że do tego nawiązywał Ryszard Wagner, w swojej koncepcji Gesamtkunstwerk[1032]. Filharmonia mająca stać się świątynią sztuki, miała zastąpić świątynie sakralne. Dokonywanie się czasowego dzieła muzycznego, miało stanowić nowy obrzęd. Również współcześnie dokonujący się utwór muzyczny, czy film w kinie tworzy obrzęd wycofujący człowieka ze świata (bądź dobitnie wiąże z czasem, kiedy spektakl się nudzi). Obrzęd zależy jednak od księgi. W wypadku muzyki symfonicznej jest nim partytura. A co, jeśli w partyturze symfonicznej znajdzie się cytat z księgi liturgicznej? Tak oto czas chronologiczny przechodził w muzyczny, a muzyczny w sakralny. Zdaje się, że to spowodowało u części słuchaczy tak skrajny odbiór po premierowym wykonaniu „III Symfonii". Awangardowa muzyka miast nieść postępowe idee ludzkości, przyniosła *święte obrazki*[1033], z sali koncertowej zrobiła Kościół, a ze słuchających muzyki – słuchających kazania. Ksiądz Kazimierz Szymonik, który dyrygował pierwszym wykonaniem utworu „Totus Tuus" w Warszawie 14 czerwca 1987 roku, mówił, że muzyki Góreckiego nie wolno pośpieszać, trzeba umożliwić wybrzmienie każdego zestroju muzycznego. Uważał też, że jego muzyka wymaga poza czasem także określonego miejsca i ludzi, którzy rzeczywiście chcą

[1028] Zob. M. Eliade, dz. cyt., s, 86-88.

[1029] Tamże, s. 89

[1030] J. Ratzinger, *Opera Omnia*, *Zmartwychwstanie i życie wieczne*, t.X,, dz. cyt., s. 435.

[1031] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii,* t. XI, dz. cyt., s. 431-432.

[1032] Zob. B. Schaeffer, *Dzieje muzyki,* dz. cyt., s. 304-306.

[1033] M. Wilczek-Krupa, dz. cyt., s. 210.

jej słuchać[1034]. Idąc za Ratzingerem, wolno zatem powiedzieć, że muzyka Góreckiego, porażająca pięknem Chrystusa rezonowała mistyką. Mówił kardynał:

> *właściwa mistyka chrześcijańska ma także strukturę posłannictwa*[1035].

Dyrygent podkreślił, że muzyka kompozytora była dla niego ważna w następującym sensie:

> *dla mnie było bardzo poruszające, jak on sam przeżywał własną muzykę – przecież, kiedy grał nam to „Przybądź Duchu Święty" płakał. Nie tylko przeżywał, ale wszystko też w jego utworach było przemyślane […] nie jest to minimalizm, ale maksymalizm wewnętrzny i to on jest ogromną wartością jego muzyki*[1036].

Oznacza to, że kompozytor autentycznie przeżywał treści, które przekazywał w swojej muzyce. Szymonik nawiązał do koncepcji Ratzingera, mówiąc, że

> *kultura śpiewu jest kulturą bytu*[1037],

przez co rozumiał, że sacrum-człowiek-muzyka są ze sobą ściśle powiązane. *Nowa Pieśń* zatem uświęca człowieka i oddaje chwałę Bogu. Według kardynała kultem katolickim jest w istocie żywy człowiek. Jeżeli przejął się on Słowem Bożym i chce dać na to odpowiedź swojego życia, to w ten sposób realizuje kult religijny, *exitus-reditus*, mistyczne przeżywanie swojego życia na ziemi[1038]. Sztuka zaś pozwala na skupienie uwagi na tym, co nie jest tylko użyteczne, pozwala na refleksję nad tym, co przekracza codzienny świat techniki i szeroko rozumianej racjonalistycznej użyteczności. Przede wszystkim zachwyt jest tym, co pozwala na transcendowanie doczesnego czasu[1039]. Jak zauważono, również Tomaszewski uważał, że dzieło muzyczne musi najpierw zachwycić analityka-interpretatora[1040].

Skoro człowiek jest istotą kultu, to tak jak dzieło jest sakralne, tak i życie człowieka zostaje uświęcane. Dla Ratzingera „święty" to osoba, która żyje w zażyłej relacji do Boga, pisał:

[1034] Zob. B. Bolesławska-Lewandowska, dz. cyt., s. 261.

[1035] J. Ratzinger, *Opera Omnia*, *Zmartwychwstanie i życie wieczne*, t.X,, dz. cyt., s. 452.

[1036] Tamże, s. 261. 266.

[1037] Cyt. za., B. Bolesławska-Lewandowska, dz. cyt., s. 265.

[1038] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia, Jezus z Nazaretu*, t.VI/1, dz. cyt., s. 546.

[1039] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu.* t.VI/2., dz. cyt., s. 729.

[1040] Zob. M. Tomaszewski, *Muzyka w dialogu ze słowem*, dz. cyt., s. 10.

„Święci" nie są jednak tylko tymi imiennie kanonizowanymi osobami. Wciąż żyją ukryci święci, którzy we wspólnocie z Jezusem otrzymują promień z Jego blasku, konkretne i rzeczywiste doświadczenie Boga[1041].

Nie można bowiem zapominać o tezie Władysława Stróżewskiego, że sacrum istnieje dlatego, że jest ono zorientowane wobec jakiegoś *Sanctus*[1042]. O ile Stróżewski na gruncie filozofii nie mógł uszczegółowić Świętego – Boga, to z pomocą teologii Ratzingera było już to możliwe. Określony rodzaj *Sanctus* wpływa na określony rodzaj sacrum. Natomiast określone sacrum może prowadzić do konkretnego *Sanctus*. Sens drugiego zdania pojawił się w wypowiedzi, Benedykta XVI w 2015 roku, że wielka muzyka sakralna posiada rangę teologiczną[1043]. Piotr Niewiadomski, analizując teologię muzyki reprezentowaną przez kardynała w kontekście teologii fundamentalnej, stwierdził:

teologia muzyki u Ratzingera wyrasta z teologii liturgii, a ta znów bazuje na jego chrystologii. Skoro występuje tu naturalny ruch myśli w jedną, to jest też możliwy i konieczny ruch w drugą stronę. Oznaczałoby to odnalezienie takich treści w Ratzingera teologii muzyki, które okażą się inspiracją dla całej teologii fundamentalnej i trafnie odniosą ją do Chrystusa[1044].

Wykład Papieża Seniora oznacza, że należy iść nie tylko do teologii muzyki, ale do samej muzyki, z której winno się wyprowadzać inspiracje, odnoszące się do Chrystusa, Maryi, Świętych, prawd katolickiej wiary itd. Przywołując ponownie *Sanctus* i *sacrum* Stróżewskiego oraz utwór Góreckiego, należy w myśl teologii muzyki Ratzingera powiedzieć: „Totus tuus" Góreckiego brzmiałoby zupełnie inaczej, gdyby teologia nie określała Maryi jako *Theotókos,* ale jako krwiożerczą boginię pożerającą własne dzieci na wzór mitycznego Kronosa[1045], czy wymagającej ofiar z ludzi indyjskiej bogini Kali[1046]. Wtedy też byłoby sacrum, ale również nie najszersze, bo określone i inne od katolickiego. A zatem, Sanctus [Bóg/Maryja] i jego konkretna recepcja [teologia/mariologia] generuje (apofatyczne/ katafatyczne/ per analogiam itp.) konkretne sacrum [doktryna/ „Totus Tuus"], a określone sacrum [doktryna/

[1041] Tamże, s. 375.

[1042] W. Stróżewski, dz. cyt., s. 209.

[1043] Zob. Benedykt XVI, *Wykład wygłoszony z okazji przyjęcia doktoratu honoris causa*, [w:] red. J. Bramorski, dz. cyt., s.13.

[1044] P. Niewadomski, *Teologia muzyki Josepha Ratzingera jako źródło inspiracji*, [w:] red. K. Kaucha, J. Mastej, *Teologia fundamentalna w twórczości Josepha Ratzingera*, Lublin 2017, s. 271.

[1045] Zob. J. Schmidt, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Katowice 1993, s. 174.

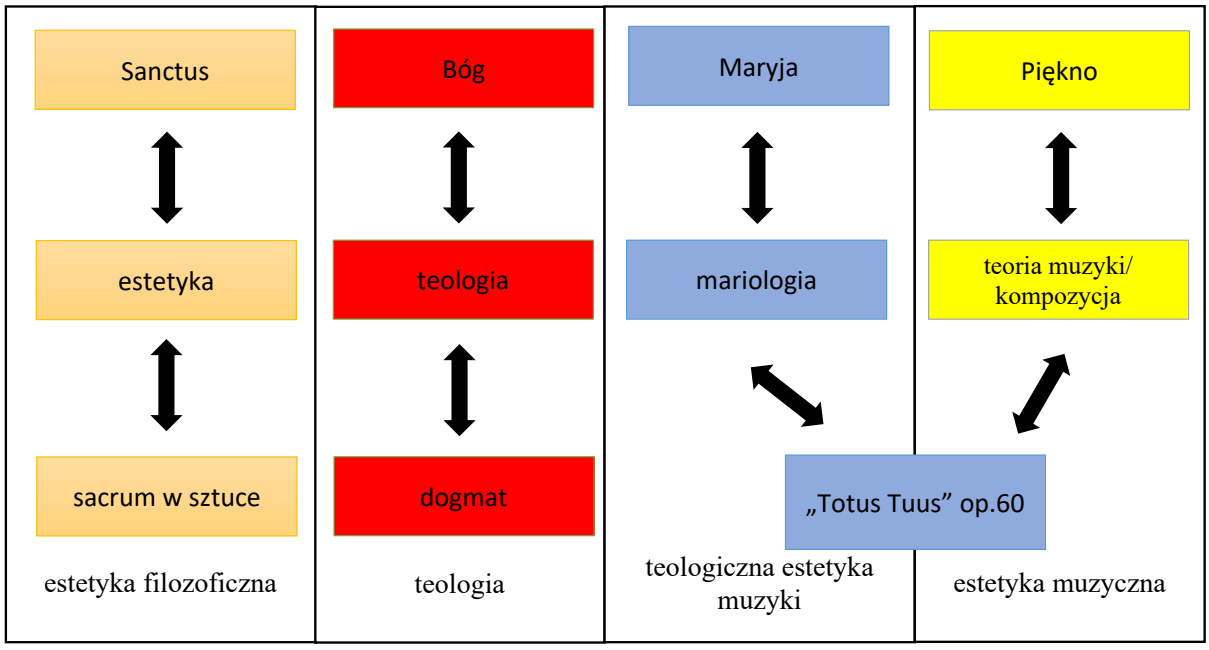
[1046] Zob. red. A. Ługowski, *Słownik mitologii hinduskiej*, Warszawa 1994, s. 90-91.

„Totus Tuus”] prowadzi poprzez recepcję [teologiczna interpretacja (teoria muzyki i mariologia] do określonego *Sanctus* [Bóg/Maryja] – [patrz przykład 9, s.321].

Na koniec należy przytoczyć tekst, w którym Ratzinger omawiał rozumienie aggiornamento przez kard. Roncallego a później Jana XXIII (jego cytat stanowił jedną z istotnych definicji muzyki dla Góreckiego):

> *po roku 1940, Roncalli przeszedł do terminologii ściśle tomistycznej, zastępując słowo „nauka” (scientia) słowem „sztuka” (ars). […] Ważne jest to, że w roku 1955 przysłowia „jedna sztuka, ale tysiąc sposobów” używa w odniesieniu do świętych – wszyscy są do siebie podobni w wewnętrznym spokoju ducha i opanowaniu. Ale każdy z nich ma własny charakter […] papież wzywa tu wiernych, by nie odgrywali roli widzów Soboru, ale by sami stali się „artystami”, „to znaczy, by stosowali sztukę w swoim własnym życiu” […] aggiornamento Soboru jest interpretowane jako sztuka stosowania jednej, jedynej rzeczy – świętości, z powodu której istnieje Kościół, w sposób żywotny w dzisiejszym życiu […] Dokonywać aggiornamento oznaczałoby zatem w rozumieniu papieża – stawać się „artystą” świętości*[1047].

Parafrazując powyższe słowa – Henryk Mikołaj Górecki był artystą świętości.



Przykład 9. U góry tabeli: Osoby i Przedmioty; po środku: dziedziny nauki i wiedzy; u dołu: konkretne artefakty dziedzin interpretujących Osoby i Przedmioty. Od lewej: filozoficzna interpretacja Absolutu (Sanctus), teologiczna interpretacja Absolutu (Bóg), teologiczna interpretacja Maryi, muzyczna interpretacja Piękna. Dwie ostatnie kolumny stanowią przedmiot teologicznej interpretacji dzieła muzycznego (gdzie Osobę i dziedzinę teologiczną można zmienić w zależności od badanej muzyki).

[1047] J. Ratzinger, *Opera Omnia*, *O nauczaniu II Soboru Watykańskiego*, t. VII/2, dz. cyt., s. 1016-1017.

Zakończenie

Teologia katolicka wraz ze swoim systemem logicznego dowodzenia stanowi wciąż aktualne odniesienie w świecie humanistyki. Nawet jeśli to odniesienie sprowadza się do negacji. Istniejące dzieła sakralne są dowodem, że takie prawdy jak Emmanuel – Bóg bliski człowiekowi, czy zmartwychwstanie, wciąż dotykają najgłębszych pokładów ludzkiego jestestwa. Przedmiot pracy, jakim była teologiczna interpretacja dzieła muzycznego wykazała, jak silnie nie tylko ogólna teoria muzyki, ale także konkretna tkanka dzieła muzycznego zawiera w sobie istotne korelaty z teologią.

Teologia pozytywna w swojej metodzie przyjmuje do badań fakty wierzeniowe, które są bezpośrednio dane. A zatem, analizując pewne fenomeny wynikające z wiary, analizuje, co w nich jest zgodne z doktryną katolicką i co może wnieść do jej skarbca. W ten sposób powstaje oddolna droga objawienia. Najprostszym przykładem może być skandowanie hasła *Subito Sancto* w czasie pogrzebu św. Jana Pawła II[1048]. To współczesne echo zasady *vox populi vox Dei*. Bez wątpienia ważną bezpośrednią daną jest dzieło sakralne. Poprzez tytuł i tekst lub warstwę muzyczną utwór nawiązuje do świata wierzeniowego. W ten sposób stanowi istniejący fenomen, domagający się w dalszej kolejności rzetelnej analizy teologicznej. Na tę ostatnią pozwala metoda pozytywna teologii katolickiej. Badana kwestia jest o tyle nośna, że współczesne nauki bardzo chętnie zagłębiają się w poszukiwania interdyscyplinarne. Próbują one badać różne zagadnienia z pomocą rozmaitych metod badawczych i pytań metodologicznych. Nie inaczej jest z teorią muzyki, która również przyjmuje zdobycze innych nauk szczegółowych i humanistycznych. Cel pozostaje ten sam: zbadać, analizować i właściwie interpretować dane dzieło muzyczne. Takie nastawienie badawcze wręcz implikuje konieczność odniesienia do teologii, zwłaszcza kiedy mówimy o dziele sakralnym, którego znaczenia choć orientują się wokół przekazu muzycznego, to jednak absolutnie go przerastają. Świadomi byli tego polscy estetycy XX w., skupieni w szkole fenomenologicznej[1049]. Roman Ingarden przekonywał, że dzieło muzyczne posiada określone wartości artystyczne, na których budują się wartości estetyczne[1050]. Te drugie choć realizują się za pomocą pierwszych, to jednocześnie są innej natury. Tę logikę dowodzenia przejął później Władysław Stróżewski, który dodał, że na wartościach estetycznych mogą rodzić się wartości sakralne[1051]. A zatem

[1048] A. Nowak, *Jan Paweł II. 1920-2005. Biografia błogosławionego*, Kraków 2011, s.145.

[1049] Zob. J. Galarowicz, *Na ścieżkach prawdy. Wprowadzenie do filozofii*, Kraków 1992, s. 419. 424.

[1050] Zob. R. Ingarden, Studia z estetyki, t.III, Warszawa 1970, s.286.

[1051] W. Stróżewski, *dz. cyt.,* s.227.

dzieło muzyczne, również od strony estetyki muzycznej, niesie w sobie możliwość symbolizowania rzeczywistości sakralnej. Koncepcja integralnej interpretacji dzieła muzycznego, autorstwa Mieczysława Tomaszewskiego, postuluje otwarcie się interpretatora na wiele pól badawczych, by tylko możliwie wiernie odczytać i zrozumieć utwór[1052]. Tak oto sakralne dzieło muzyczne, w związku ze swoją strukturą, jakoby domaga się wglądu teologicznego.

Te współczesne intuicje pojawiały się również w nauczaniu Josepha kard. Ratzingera. Jego koncepcja estetyki wynika z chrystologii. Przebicie Serca Chrystusa – zabicie Niewinnego i przyjęcie przez Niego cierpienia, które wyzwala – to fundament dla teologicznie rozumianego piękna. W koncepcji kardynała muzyka jest nierozerwalnie związana z kultem. Moment stworzenia i powrotu stworzenia do Stwórcy, jest istotą kultu jako takiego. Stworzenie oznacza zarówno Kosmos, świat jak i człowieka z jego mikrokosmosem – społeczeństwo i własne jestestwo. W ten sposób człowiek jest najpełniej powołany do oddawania kultu, który ze względu na złożoność ludzkiej osoby przybiera i łączy wiele form. Muzyka kościelna ma integrować człowieka. Odwołując się do doktrynalnego orzeczenia Soboru Nicejskiego II, kardynał wykazał, jak istotna dla sztuki jest teologia. Przegląd kolejnych epok unaocznił, że dopóki sztuka związana była z człowiekiem rozumiejącym się jako część większego systemu (wiary, świata, społeczeństwa), dopóty kreatywność nie była pusta. Rozkwit średniowiecznej polifonii, to szczyt sztuki muzycznej, która nie pojawiła się w żadnej innej kulturze poza chrześcijańską. Renesansowe przeorientowanie świata z teocentryzmu na antropocentryzm było początkiem powolnego rozkładu kultury. Przełom XIX i XX w. przyniósł koncepcję sztuki oderwanej od rzeczywistości, sztukę podatną na propagandę i ideologizację oraz idącą za nią masowość. Te nurty przenikały również na trudny grunt polski. Skomplikowany ze względu na dwie roszczące sobie prawo do wyłączności ideologie – nazizm i marksizm. Wydawało by się, że w takim środowisku muzyka sakralna stanie się reliktem przeszłości. Zachłyśnięcie awangardą i nowymi technikami, absolutna/ anarchistyczna dowolność twórcza miała nie przejmować się tradycją, a zwłaszcza przesłaniem moralnym. Początkowe utwory Henryka Mikołaja Góreckiego stanowiły przykład nie tylko jego przejęcia języka awangardy, ale także niemałego talentu kompozytorskiego. Z czasem muzyk pojął, że sam język muzyczny jest nieistotny, jeżeli niczego nie przekazuje. A zatem dzieło winno mieć przesłanie – w przypadku Góreckiego było ono religijne i patriotyczne.

[1052] Zob. M. Tomaszewski, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Kraków 2005, s.10-11.

Niekwestionowana renoma muzyka po kolejnych sukcesach na „Warszawskiej Jesieni" i możliwość odbycia zagranicznych stypendiów, jednoznacznie przyczyniła się do rosnącej sławy. Tak oto pojawiło się zamówienie symfonii, złożone przez Towarzystwo Kościuszkowskie w Stanach Zjednoczonych. Awangardowy kompozytor miał napisać dzieło z okazji 500. rocznicy urodzin Mikołaja Kopernika. W dobie materializmu i panującego racjonalizmu, walki z religią temat nie był łatwy. Urabiana legenda M. Kopernika, G. Bruno i innych fizyków oraz naukowców jako walczących z kościołem o wolność nauki i racjonalność pośród irracjonalności wiary, to do dziś nie słabnący akcent ideologizowania nauki. Przejęta przez Góreckiego koncepcja, po rozmowie z Krzysztofem Zanussim, dotyczyła duchowego dramatu człowieka – ziemia nie jest centrum wszechświata. Dwuczęściowa symfonia posiada wielką obsadę, która w pierwszej części służy do wyrażenia muzycznej interpretacji mechanizmu stworzenia, a w drugiej do kontemplacji. Logika i porządek przebiegu muzycznego został uzależniony od słowa, którego znaczenie, melos, miarowość i akcenty wyznaczyły określone tworzywo muzyczne. Na skonstruowanej i uwarunkowanej od tekstu konstelacji, w finale pierwszej części pojawiło się słowo. To zarazem centralny punkt symfonii. Tekst z zacytowanego psalmu mówi, że Bóg stworzył świat i światła niebieskie. Druga część to kontemplacja zawierająca w finale słowa Mikołaja Kopernika, który stwierdził, że ponad stworzeniem największym pięknem jest Bóg. Analiza tekstu źródłowego wykazała, że astronom nie tylko nie walczył z Kościołem, ale prosił o protekcję papieża, zapewniając, iż podjęte badania wynikają z podjętej przez Kościół reformy kalendarza liturgicznego. A zatem bez Kościoła i warmińskiego kanonika nie byłoby jednego z ważniejszych odkryć astronomicznych. Puenta symfonii Góreckiego mówi, że Bóg stworzył świat, a piękno kosmosu prowadzi do piękna Boga. Kwestie kosmologii stanowią doniosły topos teologiczny. Nie mogły być zatem obojętne dla kardynała Ratzingera, który niejednokrotnie wykazywał powiązanie teologii i liturgii od kosmosu. Wskazywał porządek kosmicznej symfonii i jej punkty węzłowe, jakim było powstanie rozumnego życia i przyjęcie Go przez Stwórcę we Wcieleniu, doprowadzając do zbawienia[1053]. Kwestię napięcia stworzonego człowieka i powrotu do Stwórcy rozumiał jako fundamentalny rys kultu liturgicznego[1054]. Kultu, który odbywa się w określonym czasie i przestrzeni, co łączy się z wielorakimi aspektami kosmicznymi. Znajdują one odzwierciedlenie w obszarze świątyni – słońce jako symbol Chrystusa[1055].

[1053] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*., dz. cyt., s. 335.

[1054] Zob. Ratzinger, *Opera Omnia. Teologia liturgii*, T.XI, Lublin 2012, s. 40-41.

[1055] Zob. Tamże, s.71.

Kategoria Logosu wyznacza dla Ratzingera sens Wszechświata, liturgii oraz muzyki[1056]. W kontekście interpretowanej symfonii pojawia się zaskakująco zbieżna intuicja. Henryka Mikołaja Góreckiego poruszył dramat ducha, bowiem miało się okazać, że człowiek nie jest w centrum. Z kolei u Ratzingera, idąc w tej samej logice, pojawiła się koncepcja drugiego przewrotu kopernikańskiego jako ponownym skupieniu się człowieka tylko na sobie[1057]. Ta zbieżność jest znakomitym przykładem symultanicznego przenikania teologii i muzyki sakralnej.

Temat cierpienia został podjęty w III Symfonii „Pieśni żałosnych". Dzieło stało się najbardziej popularnym utworem muzyki poważnej na początku lat '90, stając w szranki również z utworami popkultury. Najczęstsza i błędna interpretacja to utożsamianie symfonii z kwestią holocaustu. Inna polega na powiązaniu interpretacji z Najświętszą Maryją Panną. Jednak już od pierwszych nut spotykamy temat chrystologiczny, za sprawą cytatu muzycznego z pieśni kościelnych, zarówno ze „Śpiewnika kościelnego" ks. Jana Siedleckiego jak i ze zbioru ks. Skierkowskiego[1058]. Melodie z dwóch: „Oto Jezus umiera" i „Niechaj bendzie pochwalony" stały się kanwą dla najtrudniejszej faktury, jaką jest polifonia i zbudowanego na niej kunsztownego w architekturze i wymownego w emocjonalnym wyrazie kanonu. Okala on pierwszą część, której faza centralna to dialog Maryi, zaczerpnięty z perły polskiej literatury doby średniowiecza – „Lamentu Świętokrzyskiego". I tutaj wyraźnie widać, jak teologia pozwala na właściwe rozumienie dzieła sakralnego. Zasadniczo pomijanym aspektem w tej symfonii jest chrystologia. Maryja mówi do Chrystusa, a kanon (oparty na pieśniach o znaczeniu chrystologicznym) budzi jakże istotne w muzyce emocjonalne poruszenie. Dopiero postać i dramat umierającego Chrystusa, jest asumptem do właściwego pojęcia smutku Maryi. Świadomość niezasłużonego cierpienia, całej postaci i dzieła Chrystusa nadaje właściwy rezonans symfonii. Co więcej, za sprawą teologii Ratzingera i jego koncepcji estetyki, która ma swoje źródło w przebiciu Najświętszego Serca, dochodzi do pełnej koincydencji teologii i muzyki – symfonia jest echem chrystologii, a chrystologia jest echem symfonii. Teologiczna oraz muzyczna treść dzieła traktuje o pocieszonym i przezwyciężonym cierpieniu. Śmierć Chrystusa to przyjęcie przez Boga naszej niemocy, która odtąd staje się zwyciężoną. Helena Błażusiakówna nie szukała zemsty, czyli przerosła cierpienie, a matka powstańca śląskiego pytała ludzi niedobrych dla Boga, dlaczego zabili jej syna. Pytanie ziemskiej matki staje

[1056] Zob. Tamże, s. 122-124.

[1057] J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*., dz. cyt., s. 636.

[1058] A. Thomas, dz. cyt., s. 115-116.

się nader bliskie do pierwszej części i słów Maryi. Choć pytanie jest dramatyczne, to jednak symfonia kończy się durowym akordem – nadziei i zwycięstwa. Muzyczno-słowne związki symfonii okazały się silnie powiązane z teologią. Chrystologia w recepcji kardynała Ratzingera pozwoliła pojąć istotę tytułu dzieła, jaką jest żałość. Odniesienie do postaci św. Bernarda z Clairveaux w encyklice o nadziei chrześcijańskiej lapidarnie ukazuje rys Chrystusa współcierpiącego z człowiekiem[1059]. Boga, który dzieli ludzką żałość i z którym może połączyć się cierpiący człowiek. Stąd też w teologii Ratzingera *Mater Dolorosa* jest prawzorem postawy chrześcijańskiej[1060]. Teologiczne implikacje obecne w cytowanych przez kompozytora tekstach słownych i muzycznych znajdują w nich swoje odzwierciedlenie, a te z kolei potrzebują teologii dla pełnego pojęcia fenomenu „III Symfonii".

Od stworzenia przez wcielenie i odkupienie interpretacja wielkich dzieł sakralnych H.M. Góreckiego w optyce teologii Ratzingera prowadzi do rozważań nad człowieczeństwem. „Beatus vir" – szczęśliwy człowiek, szczęśliwy mąż. Dzieło napisane w czasach panującej dyktatury intoksykacji ideologicznej sztuki i wszelkich przejawów życia społecznego, Kościoła nie wyłączając. Ideologia marksistowska buńczucznie rezerwowała i rezerwuje sobie wszelkie prerogatywy dla zapewnienia człowiekowi szczęścia. Instytucje społecznego zaufania miały wprowadzać w życie nowe pomysły racjonalizatorskie, zwłaszcza przez postawionych na kierowniczych stanowiskach ludzi dobieranych nie talentem i wykształceniem, lecz segregacją ideologiczną. Zdarzały się wyjątki, do którego należy zaliczyć rektorstwo Henryka Mikołaja Góreckiego. Talent i wykształcenie było nie do podważenia, a jak się z czasem okazało, ideologia nie do zaszczepienia. Przyjął on od kardynała zlecenie napisania utworu o św. Stanisławie. Tym hierarchą był Karol kard. Wojtyła. Nie dość, że postać trudna do ideologicznego przeforsowania, to jeszcze inspirująca muzyka do podjęcia tematu świętego zamordowanego przez okrutną władzę państwową. Nie trzeba być większym interpretatorem i znawcą sztuki, by dopowiedzieć sobie reperkusje utworu i niepotrzebny zamęt. Po rosnących szykanach, Górecki zrezygnował z urzędu rektora, nie zostawiwszy chęci sprostania zamówionemu tematowi. Powstało dzieło, które silnie związane jest z wyborem kard. Wojtyły na Stolicę Świętą. Dedykowany papieżowi utwór został osnuty wokół słów z pięciu psalmów. Zwracając uwagę na puentę, swoisty moment epifaniczny dowiadujemy się, że szczęśliwy jest ten człowiek, który skosztuje, jak dobry jest Bóg. Stałym kontrapunktem do muzyki H.M. Góreckiego, jakim jest w pracy teologia kard. Ratzingera, pozwala zrozumieć,

[1059] Zob. Benedykt XVI, *Spe salvi*, dz. cyt., nr 39.

[1060] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia, Jezus z Nazaretu*, t.VI/1, tamże., s. 90.

jak dalece od strony teologicznej humanizm potrzebuje oparcia w teologii. Dzieło muzyczne Góreckiego nie jest rezonansem ideologii, czy w najlepszym wyrazie modnych wówczas nurtów filozoficznych (np. egzystencjalizmu) – „Beatus vir" to muzyczna droga teologicznego dowodzenia. To ostatnie stanowiło naturalnie domenę warsztatu naukowego kardynała Ratzingera. Jego trafna diagnoza ideologii kontrastującej z doktryną wiary katolickiej i jej założeń teologiczno-filozoficznych (zwłaszcza marksizmu) pozwoliła na klarowne wyznaczenie antropologii chrześcijańskiej. Dla Ratzingera humanizm wymaga dopełnienia w chrystologii. Wskazał na „Kazanie na Górze" (Mt 5), w którym poprzez naukę błogosławieństw Chrystus przekazał naukę o człowieczeństwie. Można je zrozumieć w perspektywie Boga[1061], który sam stał się człowiekiem i uczynił błogosławieństwem to, co typowo ludzkie – doświadczenie nieszczęścia[1062]. W niemocy człowiek może zjednoczyć się Bogiem, doświadczyć, jak jest dobry, że przyjął ludzki los. W ten sposób z personalistycznie zarysowanej chrystologii wynika możliwość najważniejszego postulatu chrześcijaństwa – nieśmiertelności[1063]. Ta Dobra Nowina, jest fundamentem ludzkiego szczęścia. Czyż nie taki jest wydźwięk i puenta utworu H.M. Góreckiego – „Beatus vir?"

Ostatni etap pracy koncentruje się na głównych aspektach *Nowej Pieśni* Josepha kard. Ratzingera, wspólnych dla teologicznej interpretacji twórczości H.M. Góreckiego. Zarówno tradycja, nowość, jak i sacrum odniesione zostały przez teologa do postaci Boga. Dopiero w dosłownym tego słowa znaczeniu Teologia pozwala pojąć właściwą optykę dla kategorii tak istotnych dla teologii, muzyki i dzieła sakralnego. Tylko tak zarysowany horyzont pojęciowy może przestrzec przed trzema śmiertelnymi chorobami kultury (także chrześcijańskiej): konserwatyzm, progresywizm, profanacja. Tradycja naprowadza na koncepcję historii zbawienia, czyli manifestowania się Boga w ludzkich dziejach. A dalej, ludzkiego przenoszenia tych wydarzeń w przyszłość – *memoria* i *anamneza*. Nie oznacza to jednak nawracania do przeszłości, bowiem nie ona zbawia, ale Bóg. Nie zbawiają ryty, bowiem wtedy następuje cofnięcie do mitu. Bóg zbawia przez rytuały, ale one zmieniają się wraz postępem historii. Kardynał nie zgadzał się, by to, co zmienne przesłaniało niezmienne przesłanie, nawet jeśli jest formalnie dobre. Awangarda muzyczna niejednokrotnie odcinała się od wszelkich tradycji. W Polsce nie odwracano się od tradycji religijnej. Do grona takich twórców należy, rzecz jasna, zaliczyć Góreckiego, który czerpał nie tylko z tradycji biblijnej,

[1061] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Jezus z Nazaretu*. t.VI/1, dz. cyt., s.218.

[1062] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia. Wprowadzenie do chrześcijaństwa*, dz. cyt., s. 392.

[1063] Zob. J. Ratzinger, Opera Omnia, Zmartwychwstanie i życie wieczne, t.X, dz. cyt., s. 126. 158.

ale także liturgiczno-kościelnej. Trwanie w tradycji oznacza przedstawianie stałego przesłania w nowych czasach i nowymi sposobami. Każde pokolenie powinno mieć możliwość zapoznania się z nauką i postacią Chrystusa. Kolejne generacje jednak myślą innymi kategoriami i w duchu tych kategorii należy głosić kerygmat. Nawrócenie na Chrystusa to nie nawrócenie do starych, ale nowych czasów. Diagnozowana przez kardynała marksistowska mrzonka mówi o postępie jako ruchu do przodu, podczas gdy teologia wskazuje właściwy kierunek, a nie ruch dla ruchu, czy postęp dla postępu. Podobną właściwość można dostrzec w twórczości H.M. Góreckiego, który po etapie awangardy nie chciał uprawiać jej dla niej samej. W taki oto sposób katolicki kerygmat stał się osnową dla współczesnej (łączącej tradycyjne i awangardowe estetyki) muzyki.

Dzieło sakralne, jak sama nazwa mówi, dotyczy osób i rzeczy świętych. Ta ostatnia wynika z natury Boga, który zechciał obdarować nią ludzi. Kult liturgiczny to moment, w którym człowiek spotyka się ze Świętym. Stąd też wszystko, co temu towarzyszy, posiada atrybut sakralności (włączając muzykę). Zdaniem J. Ratzingera, sakralność nie oznacza dowolności, przeciwnie jest ona dana z góry i niemożliwa do wyprodukowania. Człowiek może ją przyjąć i stać się świętym. Ważnym wnioskiem wynikającym z przedmiotu pracy jest stwierdzenie, że dzieło muzyczne zawiera i przekazuje treści teologiczne. Idąc dalej, podobnie jak określony rytuał modlitwy prowadzi do konkretnego bóstwa, tak konkretna muzyka sakralna prowadzi do określonego sacrum. Muzyka H.M. Góreckiego, posiadająca cytaty biblijne i liturgiczne oraz melodie kościelne jest muzyką prowadzącą nie do ogólnie rozumianej religijności, ale świętości w katolickim rozumieniu. Współczesna interpretacja nie wolna od ideologicznej poprawności nie zawsze się z tym zgadza, w efekcie zakłamując dzieło. Interpretacja teologiczna ma stanowić narzędzie dla integralnego i interdyscyplinarnego badania sakralnego dzieła muzycznego, wykazując jego związki z teologią bądź braki, nawiązania bądź negacje, aspiracje bądź kicze, sakralizację bądź profanację.

Opisana i zastosowana w pracy metoda pozwala na dalsze badania dzieł muzyki sakralnej, a także innych zakresów sztuki sakralnej. Poznanie i konsekwentne stosowanie metody danej dziedziny sztuki oraz teologiczny porządek metodologiczny pozwala na interpretację takich dziedzin sztuki jak: malarstwa czy rzeźby, ale także filmu. Celem teologicznej interpretacji jest budowanie mostów ze współczesną kulturą, zgodnie z postulatem kardynała Ratzingera[1064]. W kontekście zaś samej muzyki, może wykazać obecność teologii we współczesnych dziełach licznych kompozytorów. Jako przykład może posłużyć

[1064] Zob. J. Ratzinger, *Opera Omnia, O nauczaniu II Soboru Watykańskiego*, t. VII/1, dz. cyt., s. 454. 481.

V Symfonia „Adwentowa” Wojciecha Kilara. Ponadto teologiczna interpretacja winna być odniesiona również do dzieł pochodzących z wcześniejszych epok muzycznych. Z całą pewnością wiele arcydzieł oczekuje na taką interpretację, opartą rzecz jasna na rudymentarnej analizie muzycznej. Taka strategia niesie możliwość teologicznego opracowania nie tylko dzieł, ale także samych składników muzycznej gramatyki, np.: „Chrystologia trąbki na przykładzie *Te Deum* Hektora Berlioza” czy „Chrystologia romantycznych opracowań liturgicznego hymnu *Dies Irae*”. Zgodnie z intuicją Benedykta XVI te utwory mogą wiele powiedzieć o Bogu.

ANEKS – Tabele analityczne

I.II Symfonia „Kopernikowska” op. 31.

Tabela I.1.

MAKROFORMA	I A	
MIKROFORMA	a t.1-23	a^1 i $a^{1'}$ t.24-93 i t.140-230
MATERIAŁ DŹWIĘKOWY	**I**. e,fis/ges,gis/as,ais/b,c,d **II.** f,g,a,h,cis/des,dis/es **III.** g,a,h,cis,es,f	**I.**, **I’.** e,fis/ges,gis/as,ais/b,c,d **II.,III.,** **IV**.es,f,g,a,h,cis
MELODYKA MOTYWY		
TONALNOŚĆ	niefunkcyjna	niefunkcyjna
WSPÓŁBRZMIENIA I INSTRUMENTACJA	akordy całotonowe **I.a.** e,fis,gis,ais,c,d (2) **I.b.** e,d,c,b,as,ges **II.a**. f,g,a,h,des,es **II.b.** dis,cis,h,a,g,f **III.a**. g,a,h,cis,es,f **III.b.** cis,h,a,g,f,es, **I.a-b** (2), **II.a-b** (1), **III.a-b** (3) **a –** [cr3-4, tn, vc,vb] **b** – [tr, cr1-2,vn,vl] **I.a1*** – flp-tb, I i IIpf (8) **II-III.a1** – fg, sfg, tb, IIpf (8) **b6**** – flp, fl, cl, ob, I pf (8) *pierwszy dźwięk akordu **I.a** **szósty dźwięk akordu **(II-III.)b**	akordy całotonowe **I.,** **I’.a.** e,fis,as,b,c,d **I’.b,** e,d,c,b,gis,fis [instrumentacja jak w **I.]** **II., III.,** **IV.a.** es,f,g,a,h,cis (2) **IV.b.** g,a,h,cis,es,f (2) **I’.a-b** (2<), **IV.a-b** (2) **a –** jak w a. **b** – jak w a. **IV.a1**- fg, sfg, tb, IIpf (8) - dis** **b1/b6** - flp, fl, cl, ob, I pf (8) *między **I.** i **I’.** – enharmonia (gis/as, ais/b, fis/ges) ****IV.a1** – enharmonia w instr.
METRORYTMIKA	(tempo ćwierćnuta = 90) przejęcie i multiplikacja rytmu zależnego od słów Ps 145(146), 6a polimetria sukcesywna	(tempo ćwierćnuta = 90) przejęcie i multiplikacja rytmu zależnego od słów Ps 145(146), 6 polimetria sukcesywna
DYNAMIKA	*ffff*	
OZNACZENIA EKSPRESYWNE	Marcatissimo – con massima passione – con massima espressione – con grande tensione – ma ben tenuto *Przy zmieniających się akordach – absolutnie żadnych przerw.* *Przy powtarzaniu jednakowych akordów, każdy akord wyraźnie zaakcentować*	
INSTRUMENTACJA	flp (2p.), fl (2p.), cl (4p.), ob (4p.), fg (2p.), cfg (2p.), tb, tr (4p.), cr (4p.), tn (4p.), tp (a3p., t3p., b3p.), gc (t., b., cb.), pf (a 4 mani), vn I i II (6p.), Vn III e Vl (6p.),Vc (6p.), Vb (6p.)	

Tabela I.2.

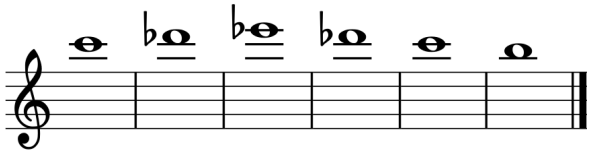
TEKST	brak
MAKROFORMA	I B
MIKROFORMA	t.94-139
MATERIAŁ DŹWIĘKOWY	**I.I'**.c,d,e,ges/fis,as/gis,b/ais (całotonowa) **II.**des,es,ges,as,b (pentatonika anhemiotyczna) **III.**es,ges,as,b,des (pentatonika anhemiotyczna) **IV.IV'.**des/cis,es/dis,f,g,a,h (całotonowa) **V.**d,e,ges/fis,as,b,c (całotonowa)
MELODYKA MOTYWY	
TONALNOŚĆ	niefunkcyjna
WSPÓŁBRZMIENIA I INSTRUMENTACJA	**I.**2 (c-d-e-ges-as-b-c)-[fl,cl,vn-vb],3 (c-e,as-c,d-ges,ges-b)-[cr,tn] **I'.**2 (jak w I.), 3 (c-e,gis-c,d-fis,fis-ais)-[cr,tn] **II''.** 2 (jak w I.), [bez dętych] **II.**2 (des-es,ges-as-b), 3 (es-ges,b-des)-[vn-vb], [bez dęt.] **III.**2 (ges-as-b,des-es), 3 (es-ges,b-des)- [vn-vb], [bez dęt.] **IV.**2 (h-cis-es-f-g-a-h) [cl,fl,vn], (des-es-f-g-a-h-des)-[vl-vb], 3 (des-f,a-cis,es-g,g-h)-[cr,tn] **IV'.**2 (h-cis-es-f-g-a-h)-[vn], (cis-dis-f-g-a-h-cis)-[vl-vb], [bez dęt.] **V.**2 (b-c-d-ges/fis-sa-b)-[fl,cl,vn], (d-e-ges-as-b-c-d)-[vl-vb], 3 (d-fis,b-d,e-as,as-c)-[cr,tn] **2** IV. [vn/vc-vb] i [fl-cl/cr-tn], IV'. [vn/vc-vb] **3** V. [fl-cl, vn/vl-vb], *między **n** i **n'** enharmonia – **I.** i **I'.** – [cr,tn], **IV.** i **IV'.** [vl-vb]
METRORYTMIKA	(tempo ćwierćnuta = 30-32) polimetria sukcesywna
AGOGIKA	molto lento
DYNAMIKA	*pp* [fl-tn], *p sempre* [vn-vb]
OZNACZENIA EKSPRESYWNE	Tranquillissimo – cantabilissimo - legatissimo
INSTRUMENTACJA	fl (2p.), cl (4p.), cr (4p.), tn (4p.), vn I e II (6p.), Vn III (6 p.), Vl (6p.),Vc e Vb (6p.)

Tabela I.3.

TEKST	brak				
MAKROFORMA	I C				
MIKROFORMA	a t.231-253	b t.254-260	c t.261	b’ t.262-263	d t.264-286
MATERIAŁ DŹWIĘKOWY	c,e,fis,b materiał skali cało-tonowej	**I.**g,gis/as,a **II.** fis,g,gis, a,ais/b **III.** f,fis,g, gis,a,ais/b,h materiał skali 12 -tonowej	c,cis,des,d, dis/es,e jak poprzednio	**IV.**e,f,fis/ ges,g, gis,a,ais,h,c **V.**dis,e,f,fis /ges, g,gis,a, ais/b,c,cis jak poprzednio	c,cis,des,d, dis,es,e,f, ges,g,gis/as, a, ais,h jak poprzednio
MELODYKA MOTYWY Nadrzędność kompleksów brzmieniowych nad melodyką					
HARMONIKA	niefunkcyjna				
WSPÓŁBRZMIENIA I INSTRUMENTACJA	2 c-b[tn, vc cr i fg1.2.] e-fis [vb, cr i fg 3.4]	2 **I.**g,gis,a [fl, cl, ob, tn, vc, vb] **II.** +vnIII,vl tp,gc **III.** + tr, vn 3 f-a [vl]	2 c,d,e [vb], des-es [vl] 2 des,d,dis,e [cr] c,cis,d,es[fg]	2 a-b [cr 1.2.] g,gis,a [cl 1-4] 2 ges-ais [1 tr,tn] 3 fis-ais [vnIII] 5 f-c [vnI]	1 [ob,cl] [fg,tr1,tn4] 2 c,d,e - des,es,f [tn] ges,as/gis, ais [cr] cis,es [fg-ob,cl] 2 dis,e- c,h-d,cis [tr]
METRORYTMIKA	ćwierćnuta 98-100	ćwierćnuta 60	ósemka 120		ćwierćnuta 76-78 polirytmia
DYNAMIKA	*ff*	**I.** *ffff* tn – *piu ff* **II.***ffff* cr, tn – *molto ff-fff* **III.**tr, *fff* vnI-II *ffff*	fg, cr *mp-poco-mf* vl,vc *p-mf-mp*	*ffff* *tr,tn fff-piufff*	*ffff sempre*
OZNACZENIA EKSPRESYWNE	*inquieto marcato*	*furioso marca-tissimo*	*tranquillo semplice*	*furioso marca-tissimo*	*ritmico energico marca-tissimo furioso*
INSTRUMENTACJA	tn(4), vc(6p.), vb(6p.)	fl(4), ob (4), cl(4), tn(4), tr(4) tp, gc, I i II pf, vc(6), vb(6)	fg(4), cr(4), vl, vc	fl(4),ob(4), cl(4), tn(4), tr(4) I i II pf, vnI-III, vc(6), vb(6)	fl(4),ob(4), cl(4),tr(4), cr (4),tn(4) tp,gc,tmt

Tabela I.4.

TEKST	brak	
MAKROFORMA	I A	
MIKROFORMA	a’ t.287-294	a’’ t.295-312
MATERIAŁ DŹWIĘKOWY	**I.**, **I’**e,f,ges,as,b,c,d (całotonowa) **II.,III.,** **IV**.es,f,g,a,h,cis,a (całotonowa)	Skala całotonowa
MELODYKA MOTYWY		
HARMONIKA	niefunkcyjna	kontrapunkt
WSPÓŁBRZMIENIA I INSTRUMENTACJA	jak w a	2 es-f (fg,cfg – flp,fl,ob,cl) 3> gis-h, 3 fis-d, 4 a-d, 4< des-g 5< c-gis Górne dźwięki osadzone są na sześcioskładnikowym akordzie całotonowym (budowanym sekundowo w dół) Dolne dźwięki stanowią kontrapunkt, będąc podstawą dla sześcioskładnikowych akordów całotonowych budowanych sekundowo w górę – następstwo dźwięków jest interwałowo identyczne z głosem górnym, ale głównie w ruchu przeciwnym
METRORYTMIKA	(tempo ćwierćnuta = 76-78) przejęcie i multiplikacja rytmu zależnego od słów Ps 145(146), 6a polimetria sukcesywna polirytmia – tr, cr, tn, tp, gc – rytm szesnastkowy 	(tempo szesnastka = 76-78) polimetria sukcesywna
DYNAMIKA	*ffff*	
OZNACZENIA EKSPRESYWNE	Marcatissimo – con massima passione – con massima espressione e grande tensione	
INSTRUMENTACJA	flp (2p.), fl (2p.), cl (4p.), ob (4p.), fg (2p.), cfg (2p.), tb, tr (4p.), cr (4p.), tn (4p.), tp (a3p., t3p., b3p.), gc (t., b., cb.), pf (a 4 mani), vn I i II (6p.), Vn III e Vl (6p.),Vc (6p.), Vb (6p.)	flp (2p.), fl (2p.), cl (4p.), ob (4p.), fg (2p.), cfg (2p.), vn I i II (6p.), Vn III e Vl (6p.),Vc (6p.), Vb (6p.)

Tabela I.5.

TEKST	brak
MAKROFORMA	I E
MIKROFORMA	t.313-333
MATERIAŁ DŹWIĘKOWY	c, cis/des, d, dis/es, e, f, fis/ges, g, gis/as, a, as/b, h skala chromatyczna
MELODYKA MOTYWY	
HARMONIKA	niefunkcyjna
WSPÓŁBRZMIENIA I INSTRUMENTACJA	1 – [fl, ob, cl] 2 es-e, d-dis - [fl,ob.,cl – fg], [vn,vb (1-3p.) – vn,vb (4-6p.) 2 cis, es, f, g, a, h – [tr, cr, tn]
METRORYTMIKA	(tempo ćwierćnuta = 88-92) polimetria sukcesywna
DYNAMIKA	*fff* – [fl, ob, cl, fg, vn-vb], *ff* – [tmb (s), tr, cr, tn] *ff-fff* [tmb (a)], *ff-ffff* [tmb (t)]
OZNACZENIA EKSPRESYWNE	*deciso-marcato*
INSTRUMENTACJA	fl (2p.), ob. (4p.), cl (4p.), tr (rp.), cr (4p.), tn (4p.), vn - vb (6p.), tmb (s,a,t)

Tabela I.6. Ukazuje antyfonalny układ II Symfonii „Kopernikowskiej” op.31.

CZĘŚĆ	I A	B	I A	I C	I A	I E	I AA	II A	II B	II A’	II C	II D
TAKTY	1-93	94-139	140-230	231-286	287-312	313-333	334-358	1-62	63-71	72-99	100-141	142-161

Tabela I.7.

TEKST	Deus, Deus, Deus qui fecit caelum et terram (a), Deus, Deus, Deus, qui fecit luminaria magna Luminaria magna (a[1])	
MAKROFORMA	I AA	
MIKROFORMA	A t.334-354	Aa[1]' t.355-358
MATERIAŁ DŹWIĘKOWY	jak w Aa – t.334-341 jak w Aa[1] – t.342-354	**I'.** e,fis/ges,gis/as,ais/b,c,d **IV**.es,f,g,a,h,cis
MELODYKA MOTYWY	jak w Aa – t.334-341 jak w Aa[1] – t.342-354	
TONALNOŚĆ	niefunkcyjna	
WSPÓŁBRZMIENIA I INSTRUMENTACJA	jak w Aa i Aa[1] dodatkowo tremolo tp 1 i 2 a,t,b, i gc t, b tam tam (b, cb) uderza na ostatnich sylabach słów caelum, luminaria enharmonia w akordach akompaniujących do słów luminaria magna **I.a.** e,fis,gis,ais,c,d (2) **I'.a.** e,fis,as,b,c,d **I.b.** ges,as,b,c,d,e **I'.b,** fis,gis,b,c,d,e	**I'.a.** e,fis,as,b,c,d **I'.b,** fis,gis,b,c,d,e **IV.a.** es,f,g,a,h,cis **IV.b.** g,a,h,cis,es,f **I.a1*** – flp-tb, I i IIpf **IV.a1**- fg, sfg, tb, IIpf **b1/b6** - flp, fl, cl, ob, I pf
METRORYTMIKA	(tempo ćwierćnuta = 88-92) polirytmia na słowach luminaria magna orkiestra-chór 	(tempo ćwierćnuta 60) polirytmia flp,fl,clfg,cfg tp,gc vn-vb
AGOGIKA	lo stesso tempo	
DYNAMIKA	*ffff tutta forza*	*subito p*
OZNACZENIA EKSPRESYWNE	Marcatissimo – con massima passione – con massima espressione – con grande tensione – ma ben tenuto	
INSTRUMENTACJA	tutti	jak w Aa i Aa[1]

Tabela I.8.

TEKST	Deus, gui fecit caelum et terram	Luminaria magna, qui fecit luminaria magna
MAKROFORMA	II A	
MIKROFORMA	a t.1-40	a^1 t.41-54
MATERIAŁ DŹWIĘKOWY	**I.** orkiestra des,es,ges,as,b (pentatonika anhemiotyczna) **II.** c,des,d,es,f,fis/ges, g,gis/as,a,b,h (skala chromatyczna)	**I.** es,f,ges,as,b,c,des (dorycka od es) **II.**f,ges,as,b,c,des,es (frygijska od f) **III.**ges,as,b,c,des,es,f, (lidyjska od ges)
MELODYKA MOTYWY		
HARMONIKA	niefunkcyjna	Niefunkcyjna t.41 akord As-dur
WSPÓŁBRZMIENIA I INSTRUMENTACJA	1 baryton, cl(1-3), cl b, vc i cl (1p.), vnII (od 38t.) 2 as,b [1i2 cr, tn] 3> es-ges [3i4 cr,tn] pentatonika- des-b [pf, vl-vb], [fg-tn], [od t.38 vnIII i vl]	Na słowie luminaria pierwsze skrzypce grają narastający akord złożony ze składników **II.** Słowu magna towarzyszą akordy zbudowane z materiału **I.** i **III.** W duecie sopr., bar., akordy tercjowe w pierwszym przewrocie c-es-as [vn-vl, vc-vb] des-ges-b [vn-vl, vc-vb, cr-tn]] 2 ges-as-b-c – [arpa] Złożone akordy [pf] np.: 4-3 – des-ges-b-des,ges-b-des-ges 4-5 – es-as-es, 5-4 es-b-es
METRORYTMIKA	(tempo ćwierćnuta = 52) Polirytmia – [pf] podkreśla akcenty słów, np. baryton – pf 	(tempo ćwierćnuta = 46) polirytmia jak w a
AGOGIKA	lento	Largo
DYNAMIKA	*P (poco cr.) -mp (cr.) -mf (cr.) -f (cr.) -ff (cr.) -fff*	*subito p, pp* [cr, tn]
OZNACZENIA EKSPRESYWNE	sostenuto-contemplativo	*tranquillissimo-cantabillissimo*
INSTRUMENTACJA	cl (3p.), cl b, fg (4 p.), cr (4p.), tn (4p.), tb, pf II, vn II, Vn III (6 p.), Vl, Vc, Vb (vn-vb 6p.)	fl (4p.), cr (4p.), tn (4p.), ar, pf II, vnI-vb (6p.)

Tabela I.9.

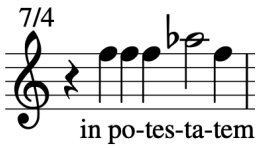
TEKST	Deus, qui fecit luminaria magna	Solem im potestatem diei Lunam et Stellas in potestatem noctis
MAKROFORMA	II A	II B
MIKROFORMA	a' t.55-62	t.63-71
MATERIAŁ DŹWIĘKOWY	**I.** orkierstra des,es,ges,as,b (pentatonika anhemiotyczna) **II.** baryton fes,es,d	**I.**sopran i baryton es,f,as **II.**orkierstra des,es,ges,as,b (pentatonika anhemiotyczna) **III.**harfa des,es,f,ges,as,b,cis
MELODYKA MOTYWY		
HARMONIKA	niefunkcyjna	niefunkcyjna
WSPÓŁBRZMIENIA I INSTRUMENTACJA	1 baryton, cl(4p.), fl (4p.) vn-cb (1p.) pentatonika- des-b [pf, vl-vb], [fg-tn], [od t.38 vnIII i vl]	1 sopran – cr (4p.), vn-vc (1p.) pentatonika- des-b [fl-ob,cl-fg, pf I i II, vn-vb] es,ges,as,b – [tr-tn] ar – glissando (pentatonika des-b + dźwięk f)
METRORYTMIKA	(tempo ćwierćnuta = 52) Polirytmia – [ar i pf] podkreślają akcenty słów, np. baryton–ar–pf 	(tempo ćwierćnuta = 63-66) polirytmia uwydatniająca semantykę słowa potestatem sopran - pf
AGOGIKA	lento	
DYNAMIKA	*p sempre*	*subito fff*
OZNACZENIA EKSPRESYWNE	sostenuto-contemplativo	*con massima espressione*
INSTRUMENTACJA	fl (4p.), cl (4p.), ar, pf II, vnIII-vb (6p.)	fl, ob, cl, fg, cr, tr, tn (fl-tn 4p.), ar, I i II pf, vnI-vb (6p.)

Tabela I.10.

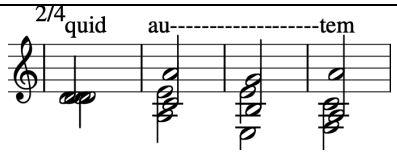
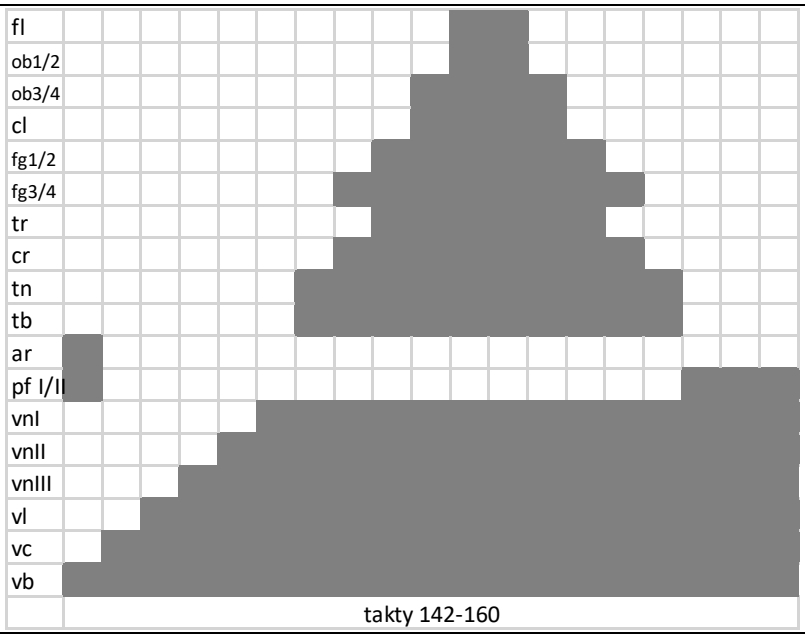
TEKST	luminaria magna Solem im potestatem diei Lunam et Stellas in potestatem noctis	Quod autem caelo pulcrius, nempe quod continent pulcra omnia
MAKROFORMA	II A’	II C
MIKROFORMA	a^2 t.72-99	t.100-141
MATERIAŁ DŹWIĘKOWY	**I.** es,f,ges,as,b,c,des (dorycka od es) **II.**f,ges,as,b,c,des,es (frygijska od f)	**I.** des,es,ges,as,b (pentatonika anhemiotyczna) **II.**d,e,f,g,a,h,c (dorycka od d)
MELODYKA MOTYWY		
HARMONIKA	niefunkcyjna	modalna
WSPÓŁBRZMIENIA I INSTRUMENTACJA	Na słowie luminaria pierwsze skrzypce grają narastający akord złożony ze składników **I.** Ostatnia sylaba opiera się na akordzie zbudowanym z materiału **II.** współbrzmienie dla dźwięku **es**: 3> (c-es) – 1-3p. vnI-VnIII, 4-6p. vl-vb 3 (as-c) – 4-6p. vnI-vnIII, s-6p. vl-vb [pf] akord ges-b-des z podwojoną najwyższą kwintą i najniższą prymą współbrzmienie dla dźwięku **ges**: 4 (des-ges) – jak w 3> w es 3 (ges-b) – jak 3 w es [pf] akord as-c-es w pierwszym przewrocie z podwojonymi składnikami jak w es	1 – fl (1i2), cr (1), tn (1) – sopran fl (3i4), (cr2), tn (2) – alt cl (1i2), cr (3), tn (3) – tenor cl (3i4), cr (4), tn (4) – bas pentatonika- des-b [ar, pf, vnIII-vb], współbrzmienia chóru wynikają z chorałowej faktury uporządkowanej według harmonii modalnej
METRORYTMIKA	(tempo ćwierćnuta = 46) Polirytmia –podkreśla akcenty słów (np. sopr- ar/pf’vn-vb) 	lo stesso tempo (ćwierćnuta = 46) od t.112 molto lento (ćwierćnuta = 40) homorytmia
AGOGIKA	largo	
DYNAMIKA	*p sempre-mp subito - p*	*p* – (od t.112) *mp sempre* (od t.137) *poco p – p – piu p*
OZNACZENIA EKSPRESYWNE	*tranquillissimo-cantabillissimo*	sostenuto-contemplativo od t.137 marcato-pesante
INSTRUMENTACJA	ar, pf I i II, vnI-vb (6p.)	fl, cl, cr, tn (fl-tn 4p.), ar, I i II pf, tmt, vnIII-vb (6p.)

Tabela I.11.

TEKST	brak
MAKROFORMA	II D
MIKROFORMA	t.142-161
MATERIAŁ DŹWIĘKOWY	des,es,ges,as,b (pentatonika anhemiotyczna)
MELODYKA MOTYWY	
HARMONIKA	sonorystyczna
WSPÓŁBRZMIENIA I INSTRUMENTACJA	Stopniowe budowanie i rozwiązanie kulminacji brzmienia osiągniętej za pomocą rozciągniętych akordów oraz kompleksów brzmieniowych (vnI-vb), powstałych z pełnego materiału pentatonicznego Budowa polega na grze akordu, w każdym następnym takcie, przez kolejną dodaną grupę instrumentów Akordom instrumentów dętych towarzyszą kompleksy brzmieniowe instrumentów smyczkowych Redukcja polega na dokładnie odwrotnym procesie [fl-ob] – [ob]des,des,[fl es,ges,as,b [cl-fg] – [fg] des,des,[cl] es,ges,as,b [tr-cr] – es,ges,as,b [tn-tb] – [tb] des, [tn] es,ges,as,b [vnI-vb] – des, es, des,es,ges,as,b
METRORYTMIKA	(tempo ćwierćnuta = 40)
DYNAMIKA	*pp < p < mf < f < ff < fff < ffff > ff > f > mf > mp > p > pp*
INSTRUMENTACJA	fl, ob, cl, fg, tr, cr, tn, tb, (fl-tn 4p.), vnI,- vb (6p.)

II.III Symfonia „Symfonia Pieśni żałosnych” op.36.

Tabela II.1. Ilustruje strukturę kanonu w I części

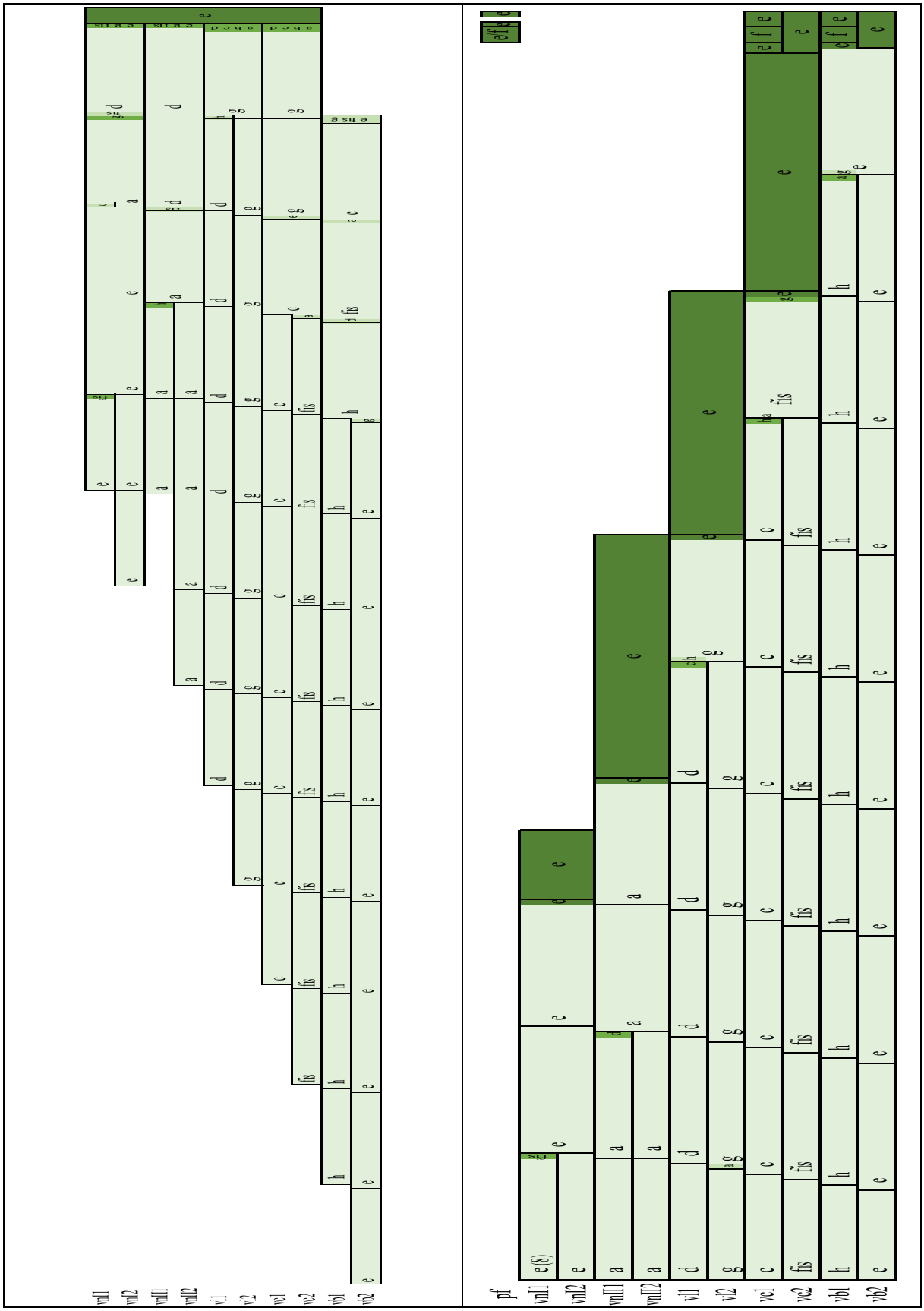


Tabela II.2.

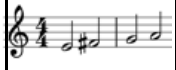
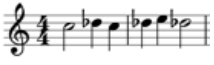
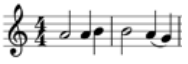
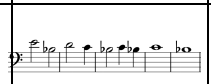
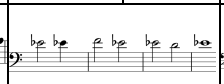
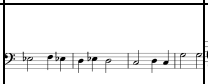
TEKST	Synku (x 3) miły i wybrany		rozdziel z matką swoją rany	a wszakom Cię Synu miły, w swem sercu nosiła	A takież Tobie wiernie służyła x2	przemów k(u) matce, bych się ucieszyła	Bo już jidziesz ode mnie, moja nadzieja	miła
FORMA	a t.321-338		b t.339-342	c t.343-349	c^1 t.350-357	a^1 t.358-361	b^1 t.362-369	
MATERIAŁ DŹWIĘKOWY	e	e, fis, g, a, f, c, d	e, f, g, a, f, c, d	c, d, e, fis, g	b,c,des,es,f,ges, as	a,h,c,d,e,fis,g	e,f,g,a,h,c,d	e,fis,g,a,c,d
MELODYKA MOTYWY								
TONALNOŚC	e	e eolska	e frygijska	c lidyjska	Eolska od b/ pentatonika od b	eolska	e frygijska	e eolska
WSPÓŁBRZMIENIA	unisono	2 (e, fis), 2> (g, a), 3 (g, h)	2> (e, f), 3> (e, g) 3 (c, e), 8 (e)	3> (h, d), 3 (c, e), 4 (d, g), 8 (e)	2 (ges, as), 2> (f, ges), 3 (as, c), 3> (b, des), klastery (as,b,c,es,f,as,c,g,b)	3 (g, h), 3> (fis, a), 4 (a, d)	2> (e, f), 3> (a, c), 8 (e)	2 (e, fis), 2> (fis, g) 3 (d, fis),
ORGANIZACJA CZASU: AGOGIKA, METRORYTMIKA	lento, 4/4	lento, 2/4, 4/4	lento, 4/4	lento, 4/4, 6/4	lento, 4/4	poco piu lento 4/4	poco piu lento 2/4, 4/4, 4/6	lento 2/4
INSTRUMENTACJA	ar, pf, vnI, vnII, vl, vc, vb	fl, ar, pf, vnI, vnII, vl, vc, vb	fg, cfg, cr, ar, pf, vnI, vnII, vl, vc, vb	cr, tn, ar, pf, vnI, vnII, vl, vc, vb	fl, cl,ar, pf, vnI, vnII, vl, vc	cr, pf, vnI, vnII, vl, vc	fg, cfg, cr, ar, pf, vnI, vnII, vl, vc, vb	fg, cfg, cr, ar, pf, vnI, vnII, vl, vc, vb
DYNAMIKA	*p*	*p*	*p*	*mp*	*p*	*p*	*p*	*quasi ff*
OZNACZENIA EKSPRESYWNE	ma tranquilissimo e cantabilissimo	dolcissimo	doloroso	appassionato	affetuoso	lamentoso	doloroso	sostenuto tranquillo ma cantabile
Odrębne centra tonalne				C-dur/G-dur		D-dur/G-dur		D-dur

Tabela II.3.

TEKST		Mamo (x3) nie płacz, Mamo nie płacz, nie.		Niebios Przeczysta Królowo, Ty zawsze wspieraj mnie.		Mamo, Mamo, Mamo	Niebios Przeczysta Królowo Ty zawsze wspieraj mnie	Zdrowaś Mario Łaskiś Pełna (x2)
FORMA	a t.1-10	b t.11-28	b' t.29-31	c t.32-51	b'' t.52-55	a^1 t.56-65	c^1 t.66-85	coda t.86-110
MATERIAŁ DŹWIĘKOWY	a, cis,d,e,fis,gis	b,c,des,es, eolska	g, b, des	jak w b b,c,des,es,f,ges,as	b, c	jak w a	Jak w c	jak w b
MELODYKA MOTYWY						jak w a		
TONALNOŚC	in A	in B	in B	in B	in B	in A	in B	
WSPÓŁBRZMIENIA	3 (a, d, fis), 5 (a, c/cis, e)	2 (b,c), 3> (b, des)	3> (b, des) 8 (b)	2> (c, des), 2 (des, es), 3> (es, ges)	2 (b, c), 8 (c)	jak w a	jak w c	jak w b koda b-moll
ORGANIZACJA CZASU: AGOGIKA, METRORYTMIKA	lento e largo 2/4, 4/4	lento e largo 4/4, 6/4	lento e largo 4/4	lento e largo 4/4, 6/4	lento e largo 4/4	lento e largo 2/4, 4/4	poco piu mosso	molto lento
	ćwierćnuta 44						ćwierćnuta 58 - 60	ćwierćnuta 40
INSTRUMENTACJA	ar, pf, vnI, vnII, vl, vc	cl, cr, pf, vl, vc, vb	jak w b + vnII	vnI, vnII, vl, vc, vb	jak w b' + vnI	jak w a	jak w c + ar	jak w a
DYNAMIKA	*p*	*p*	*p*	*p*	*p*	*poco f*	*p*	*p*
OZNACZENIA EKSPRESYWNE	tranqulissimo, cantabilissimo, dolissimo, legatissimo							

Tabela II.4.

TEKST	Kajze mi się podzioł mój synocek miły? pewnie go w powstaniu złe wrogi zabiły Wy niedobrzy ludzie, dla Boga świętego, cemuście zabili synocka mojego?	Zodnej jo podpory. Już nie byda miała, choćbych moje stare ocy wypłakała. Choćby z mych łez gorzkich, drugo Odra była, jesce by synocka mi nie ozywiła	Lezy on tam w grobie, a jo nie wiem kandy, choć się opytuja między ludźmi wsandy. Moze nieborocek lezy kaj w dołecku, a mógłby se ligać na swoim przypiecku	Ej ćwierkejcie mu tam, wy ptosecki boze, kiedy mamulicka znaleźć go nie może. A ty boze kwiecie, kwitnijze wesoło, niech się synockowi choć lezy wesoło.	Wy niedobrzy ludzie, dla Boga świętego	cemuście zabili synocka mojego	
FORMA	a1 t.1-50	a2 t.51-114	a3 t.115-151	a4 t.152-236	a1’ t.237-248	a3’ t.249-273	a4’ t.274-297
MATERIAŁ DŹWIĘKOWY	a, h, c, d, e, f, g	a,h,c,d,e,f,g	a,h,c,d,e,f,g	a,h,cis,d,e,fis,g	a,h,c,d,e,f,g	a,h,c,d,e,f,g	a,cis,e
MELODYKA MOTYWY							
TONALNOŚĆ	a eolska	a eolska	a eolska	A-dur	a eolska	a eolska	A-dur
WSPÓŁBRZMIENIA	3 i 3> (f, a, c, e)	2> (e,f), 3> (e,g), 8(e,e^1)	3> (a-c, h-d, c-e); 4 (e-a, g-c); 5 (g-d)	2> (gis-a, cis-d); 3 (a-cis); 3> (fis-a, cis-e, gis-h); 4 (e-a)	3 i 3> (f, a, c, e)	3> (h,d), 4 (h,e), 8(e^1,e^2)	3 i 3> (a,cis,e)
ORGANIZACJA CZASU: AGOGIKA, METRORYTMIKA	lento 2/2, 3/2	lento ben tenuto 2/2, 3/2	lento e largo ben tenuto 2/4, 3/2, 4/2, 5/2	lo stesso tempo	molto lento 2/2, 3/2	largo ben tenuto 2/2, 3/2, 4/2	3/2
	ćwierćnuta 50	ćwierćnuta 50	ćwierćnuta 46	ćwierćnuta 46	ćwierćnuta 44	ćwierćnuta 44	
INSTRUMENTACJA	vnI, vnII, vl, vc słowa opatrzone dodatkowo flp fl	ar, pf, vnI, vnII, vl, vc słowa opatrzone dodatkowo flp fl, cl	ar, pf, vnI, vnII, vl, vc, vb słowa opatrzone dodatkowo fl, cl, cr	ar, pf, vnI, vnII, vl, vc, vb słowa opatrzone dodatkowo fl, cl, cr	ar, pf, vnI, vnII, vl, vc słowa opatrzone dodatkowo flp fl,	ar, pf, vnI, vnII, vl, vc, vb słowa opatrzone dodatkowo fl, cl, cr	ar, pf, vnI, vnII, vl, vc, vb
DYNAMIKA	*p*	*p* < *mp* > *p*	*p* < *mp*	*p*	*pp*	*p*	*p*
OZNACZENIA EKSPRESYWNE	cantabile - semplice			ma tranguillissimo, cantabilissimo, dolcissimo			

Forma	Introdukcja	Łącznik	A		B			Łącznik	A'	Epizod	C - epilog
Tekst	Domine (30x)		Domine exaudi orationem meam	Domine, exaudi orationemeam in iustitiam tuam	Expandi manus meas ad te anima mea sicut terra sine aqua tibi. Velociter exaudi me. Non avertas faciem tuam a me.	Auditam fac mihi mane Miseri-cordiam tuam. Docere me facere voluntatem tuam	Deus meus et tu. Spiritus tuus bonus deducetme in terram rectam		Domine Deus meus es tu. In minibus tuis sortes meae salutis meae	Terra dedit fructum suum Benedicat nos Deus, Deus noster	Gustate et videte, quoniam suavis est Dominus. Beatus vir, qui sperat in eo
Oznaczenia agogiczno-ekspresywne	Moderato Marc-atissimo, ma ben tenuto 1-112	Molto meno mosso 113-122	Lento sostenuto contemplativo 123-164	Lento sostenuto 165-207	Lento cantabile ma pochiss, con moto 218-318	Ancora piu mosso	Marcatissi mo ma ben tenuto	Subito lento 381-395	Lento Sostenuto, contemplativo 396-449	Molto lento 450-466	Molto lento. dolce 467-561
Materiał dźwiękowy	c,h/d,c/es,d zalążek całego utworu		es,f,g,as,b, c,d,es,d		d,c,b,a,g,a,b,c	c,e,fis,a,h	es,f,es,d	g,f,es	es,d,c,h		e,g,fis
Melodyka motywy											
Organizacja czasu	ca 84-88		ca 48	ca 48	ca 62-64/80/88	ca 96/104	ca 55	=	ca 48	ca 40	ca 46/44/36
Współbrzmienia	tercjowo-sekundowe c-es/h-c-es	Tercjowo-sekundowe es-g/f-es	Tercjowo-sekundowe c-es-as/c-es-f-as	c-es/c-d	Tercjowo-sekundowe es-g-b/es-f-b	Kwartowo-tercjowe fis-h/c-e	Tercjowo-sekundowe f-as-c-es-f	Tercjowo-sekundowees-g.d-es-f	Tercjowo-sekundowe c-es/d-es trytonowe es-h	Tercjowo-sekundowe f-as-c-es/c-d	tercjowe – quasimodalne c-e-g
Tonalność	c-moll		c-moll (+ harm h i nat. b)		Es – dur	C – lidyjska	Es – dur		c-moll	C-dur	C- dur
Instrumentacja	fl., ob., tr., cl., cr., fg., tn., archi	cl., fg., cr., pf., archi	Tutti (bez perkusji, cl. i tr.)	Arch.,/ arch. vn., ge., cfg., cr.	fg., cfg., cr., tn., tb., ar I., ar II., pf., archi		tutti	fg., cr., ar I., ar II., pf., archi	fl., cl., fg., cr., ar I., ar II., vn I., vn II., vl., vc., vb.	Fl., ar I., ar II., pf., cmpl., cmp., archi	Archi., cr.
dynamika	*ffff*		*p - mp*	*p-mp-p*	*mp - fff*	*ff - fff*	*ffff*	*mp*	*p*	*p*	*Poco p*