

ks. Mateusz Ziemlewski
Akademia Muzyczna w Krakowie

Góreckiego *Beatus vir* wobec nauczania Josepha kard. Ratzingera (*Jezus z Nazaretu*). Teologiczna interpretacja

W książce *Duch liturgii* Joseph Ratzinger stwierdza: „Ten, kto patrzy uważnie, dostrzeże, że i w naszych czasach z inspiracji wiarą powstały i powstają znaczące dzieła sztuki zarówno w malarstwie, jak i w muzyce”¹. Niniejszy artykuł stanowi próbę teologicznej refleksji nad dziełem muzycznym. Korpus oparty na arcydziele Henryka Mikołaja Góreckiego pt. *Beatus vir* oraz na trzech tomach książki *Jezus z Nazaretu* Josepha Ratzingera / Benedykta XVI ma ukazać, w jaki sposób wiara stanowiła punkt wyjścia dla muzyki i jak muzyka interpretuje wiarę. Artykuł ma zatem pokazać, jak język teologii spotyka się z językiem muzyki.

1. Analiza tekstu

Na początku warto spojrzeć na źródło i znaczenie słów, które zyskały w dziele muzyczną interpretację. Henryk Mikołaj Górecki na potrzeby *Beatus vir* wybrał wersety z pięciu psalmów. Pierwszy to Psalm 142 (143) – 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 człowiekiem, dlatego usilnie prosi Boga o miłosierdzie. Oprócz wyrażanego poczucia winy pojawia się prośba pokutnika o Boże prowadzenie, by Bóg pomimo ludzkiej słabości nie odwracał od niego swojego oblicza².

Drugi psalm – 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 opuszczeniem przez przyjaciół. Z uwagi na to, że życie

¹ J. Ratzinger, *Duch liturgii*, tłum. E. Pieciul-Karmińska, Poznań 2007, s. 172.

² Por. *Księga Psalmów. Wstęp, przekład z oryginału, komentarz, ekskursy*, red. S. Łach, L. Stachowiak, Poznań 1990, s. 570–572.

psalmisty jest w niebezpieczeństwie, pojawiają się tam słowa wyrażające wielką ufność w Bożą pomoc³.

Trzeci psalm – 37 (38) – to kolejna lamentacja, którą można rozumieć jako pouczającą o karze wymierzonej przez sprawiedliwego Boga. Psalmista jest dotknięty licznymi karami za swoje przewinienia: cielesnymi – trąd, oraz duchowymi – osamotnienie. Jednakże w swoim położeniu nie przeklina Boga. 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 zbawienia⁴.

Czwarty psalm – Psalm 66 (67) – to psalm dziękczynny, ukazujący zstąpienie Bożego błogosławieństwa na Izrael, który cieszy się plonami ziemi. Według słów psalmu inne narody mają dostrzec wielkość Boga Izraela i oddać mu pokłon oraz cieszyć się podobnym błogosławieństwem. Teologia psalmu mówi, że plony są bezpośrednim owocem ziemi, jednakże zasadniczo zależą od Boga oraz stanowią zapowiedź wznioślejszych i ważniejszych dóbr⁵.

Tytułowe słowa *Beatus vir* znajdują się w wybranym przez kompozytora Psalmie 33 (34). Jest to wieńczący kompozycję psalm dziękczynny o charakterze hymnicznym, wychwalającym Boga. Podmiot, uzdrowiony z ciężkiej choroby, mówi, że zawsze uciekał się do Boga i nigdy nie spotkał go zawód. Bóg wysłuchał jego wołania i nie zostawił go w beznadziejnym położeniu. Podmiot liryczny prosi zatem słuchających, by sami zobaczyli, jak dobry jest Jahwe, który pragnie ludzkiego szczęścia. Teologia Psalmu 33 ukazuje, że jedyną drogą do szczęśliwego życia jest oddane służenie Bogu i szukanie u Niego ukojenia w różnych sytuacjach⁶.

2. Analiza muzyki

Przyjrzyjmy się następnie warstwie muzycznej. Utwór *Beatus vir* ujęty jest w formie pięcioczęściową, której części skrajne pełnią rolę introdukcji i epilogu, a centrum stanowi forma ABA. Poszczególne części zróżnicowane są pod względem tonacji. Istotną rolę odgrywa również myślenie modalne. Pojawiają się fragmenty kształtowane na materiale skal: lidyjskiej, frygijskiej czy doryckiej. Kompozytor stosuje ograniczony materiał dźwiękowy, co w połączeniu z równie oszczędną melodyką nadaje utworowi cech sakralnych. Falująca linia melodyczna w przewa-

³ Por. *Księga Psalmów*, dz. cyt., s. 204–205.

⁴ Por. *Księga Psalmów*, dz. cyt., s. 229–230.

⁵ Por. *Księga Psalmów*, dz. cyt., s. 313.

⁶ Por. *Księga Psalmów*, dz. cyt., s. 213–215.

żającej mierze kształtowana jest w oparciu o kroki sekundowe w wąskim ambitusie. Oscylująca w obrębie sekundy melodyka akcentuje lamentacyjny charakter śpiewu. Wyeksponowany tekst śpiewany jest sylabicznie, a niekiedy melizmatycznie, w zależności od jego znaczenia i roli w części utworu. Nierzadko dzięki melizmatycznemu śpiewowi podkreślone zostaje istotne dla narracji słowo, np. „Domine”.

Warstwa harmoniczna budowana jest ze współbrzmień kwartowych (fis-h), tercjowych (c-es) i sekundowych (es-f). Ich zasadnicza struktura jest jednak tercjowa lub quasi-tercjowa. Niekiedy brakuje kwinty bądź pojawiają się dodane dźwięki – najczęściej w odległości sekundy od któregoś z podstawowych składników danego akordu. Często jest, zwłaszcza w partii fortepianu, zdwajanie jakiegoś składnika w odległości oktawy. Akordy zestawiane są albo w porządku tonalnym, albo modalnym.

Beatus vir charakteryzuje się raczej umiarkowanymi i wolnymi tempami, co w powiązaniu z innymi składnikami dzieła generuje medytacyjny charakter. Zmienne metrum, zależne od łacińskiej składni, jednorodna rytmika, w której pojawiają się przede wszystkim duże wartości wraz z umiarkowanymi i wolnymi tempami, nadają dziełu charakter w pewnym sensie medytacyjny.

Faktura utworu bardzo ściśle związana jest z prozodią łacińskiego tekstu, który powierzony został 4-głosowemu chórowi oraz solowemu barytonowi. Homofoniczna faktura orkiestry swoim sugestywnym brzmieniem przygotowuje, podkreśla i interpretuje sens zawarty w tekście. Wielka orkiestra symfoniczna, podkreślająca brzmieniem dzwonów, fortepianu i harfy momenty kulminacyjne, nadaje dziełu charakter monumentalny. Jak zwykle u Góreckiego dzieło dookreślone jest bogatą paletą wskazówek ekspresyjnych (*con massima espressione, con grande tensione, con massima impegno, cantabile, largo cantabile*), co wiąże się także z zastosowaniem szerokiej dynamiki, między *p* a *ffff*.

Beatus vir jako forma wokально-instrumentalna ma dwie kulminacje – muzyczną i słowną. Muzyczna kulminacja wiąże się z fakturą *tutti*, dynamiką *ffff*, a także brzmieniem dzwonów symbolizujących wybór Karola kard. Wojtyły na Stolicę Piotrową. Podczas gdy muzyczna kulminacja pojawia się pośrodku słuchanego utworu, kulminacja słowna występuje na końcu dzieła. Jej charakter muzyczny różni się radykalnie od reszty utworu; dynamika *p*, ograniczona do kwartetu, klarnetu i rogu instrumentacja tworzy bardzo łagodne, wręcz „błogie” brzmienie, dając muzyczne tło dla słów psalmu: „Skosztujcie i zobaczcie, jak dobry jest Pan, błogosławiony mąż, który w Nim pokłada nadzieję”.

3. Teologiczne znaczenie muzyki

Zwróćmy teraz uwagę na spotkanie nie tylko słowa i muzyki, ale także na zasadnicze zagadnienie artykułu – możliwość spotkania słowa, muzyki i teolo-

gii. W tym celu wyodrębnić należy kluczowe wyrazy, którymi Henryk Mikołaj Górecki opatrzył swoje dzieło; odwołajmy się do trzech najbardziej charakterystycznych momentów muzycznych utworu.

3.1. *Domine*

Introdukcja psalmu *Beatus vir* to 30-krotnie powtórzone słowo „Domine”, stanowiące zarazem jedyne słowo tej części. Cały materiał melodyczno-harmoniczny oparty jest na skali c-moll (harmonicznej). Melodia charakteryzuje się małym ambitusem oraz niewielką liczbą użytych dźwięków (h, c, g, es). Podstawowy motyw melodyczny składa się z dwóch dźwięków, będących w relacji opadającej sekundy małej. W dalszej kolejności motyw zostaje wielokrotnie powtarzany i rozwijany, poprzez pojawienie się nowych dźwięków, niezmiennie w relacji sekundowej. Harmonizowanie wszystkich motywów muzycznych polega na rozpoczęciu motywu bądź współbrzmieniem tercji małej i doprowadzenie do tercji wielkiej, bądź dysonansową sekundą małą i doprowadzenie do tercji małej. Ta ostatnia modulacja harmoniczna pojawia się przy maksymalnie rozwiniętym podstawowym motywie muzycznym. Pauza generalna oddziela od siebie stopniowo rozwijane figury melodyczno-harmoniczne. Instrumentacja pierwszej części *Beatus vir* opiera się na prawie całej obsadzie (brak tylko dzwonów, harf i fortepianu). Orkiestra, grając przedtakt, daje muzyczną, brzmieniową podstawę dla słów śpiewanych przez 4-głosowy chór. Homofoniczna faktura powoduje, że muzyka z jednej strony akompaniuje słowom, a z drugiej strony uwydatnia ich znaczenie. Orkiestra zarówno inicjuje, jak i zamyka każdorazową inwokację, którą potęguje stała dynamika *ffff*. Ekspresja tak zbudowanej inwokacji ma być przesycona wyrazem pełnym pasji i przekonania.

Śpiew chóru w *Beatus vir* można interpretować jako modlitwę ludzi słowami psalmu. Śpiew *unisono* we wstępie na słowie „Dominie” powtórzonym 30 razy jest tego wyrazem. Joseph Ratzinger pisał:

Już za czasów Starego Przymierza słowa psalmów wypowiedane 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 ludzkość⁷.

⁷ J. Ratzinger, *Opera Omnia*, t. 6/1, *Jezus z Nazaretu*, tłum. W. Szymona, Lublin 2015, s. 582.

Owo zmaganie podkreśla tonacja c-moll, która według Schuberta ma charakter wyznania miłosnego, tęsknoty i łez, Hand natomiast uważa ją za smutną, żalobną i lamentacyjną⁸. Ludzkość woła Boga w aurze smutku i łez. Pauza generalna po pierwszym wezwaniu „Domine” i następująca po niej kolejna inwokacja sugerują ponawianie modlitwy; przerwana na chwilę, jest następnie kontynuowana. Modlitwa rozbrzmiewa na nowo, ponieważ Bóg wciąż milczy, nie odpowiada na wołanie; pauza generalna żywo oddaje owo milczenie. Powtarzane słowo „Domine” oddaje naturę tej modlitwy, staje się ona wręcz uporczywa: „Domine, Domine, Domine...”. Dorota Dywańska, mówiąc o *sacrum* w *Beatus vir*, konstatuje: „Podmiotem utworu jest zbiorowość zjednoczona we wspólnej intencji. (...) Słyszymy krzyk – błagalny i pokutny, lament i adorację. Mocy nadaje wszystkiemu uporczywe powtarzanie nasycające całość żarem pokory, żalu i prostotą miłości”⁹. Faktura instrumentalna nie mniej niż wokalna wraz z powtarzalnością zwrotów harmonicznym wzmacnia poczucie uporczywości.

Ma to swoje teologiczne znaczenie. Choć głośne i pełne pasji wołanie wsparte jest nie mniej intensywnym brzmieniem orkiestry, to z całą pewnością nie jest ono radosnym wspomnieniem i przywołaniem Osoby Boga. Przeciwnie, jest ono pełnym uczucia i pasji lamentem, który w psalmie oddaje wołanie utrudzonej ludzkości. Dlaczego wołanie to ma tak dramatyczny wyraz? W refleksji nad Jezusem z Nazaretu Joseph Ratzinger zauważa: „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”¹⁰. Wołanie o Boga to w rzeczywistości wołanie o dobro i autentyczną możliwość szczęścia. Słyszymy wołanie ludzkości, która boryka się z odwieczną pokusą, jak pisał Joseph Ratzinger: „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. I te pokusy wydają się nie do odparcia”¹¹. Pomoc w najbardziej żywotnych dla człowieka kwestiach znajduje się jedynie w Bogu. Dla tego ludu Bóg nie jest fikcją, więcej – tylko Bóg może lud uratować. Człowiek bowiem szuka szczęścia i sensu, którego nie może znaleźć w sobie samym, a próbując tego – unieszczęśliwia się. Konstatuje Ratzinger:

⁸ R. D. Golianek, *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Poznań 1998, s. 101.

⁹ D. Dywańska, *I wszystko jest zawsze teraz. Archetyp – Symbol – Sacrum w „Beatus vir” H. M. Góreckiego*, w: *Inspiracje w muzyce XX wieku*, Warszawa 1993, s. 178.

¹⁰ J. Ratzinger, *Opera Omnia*, t. 6/2, *Jezus z Nazaretu*, tłum. W. Szymona, Lublin 2015, s. 703.

¹¹ J. Ratzinger, *Opera Omnia*, t. 6/1, *Jezus z Nazaretu*, dz. cyt., s. 244.

istotną, decydującą sprawą jest prymat Boga. (...) Zagrożająca nam nieustannie pokusa to uważanie siebie samego i wszelkich aktualnych potrzeb i pragnień za ważniejsze od Niego. Przez to bowiem odmawiamy Bogu Jego boskości i swoim Bogiem czynimy siebie samych albo raczej zagrażające nam Moce¹².

W introdukcji słyszymy wołanie, radykalne otwarcie się człowieka na Boga, a teologia Ratzingera pozwala zrozumieć jego charakter i znaczenie.

3.2. *Deus meus es tu*

Kulminacja muzyczna *Beatus vir* występuje pośrodku słuchanego utworu. Melodia, podobnie jak w introdukcji, cechuje się skokami sekundowymi – małymi i wielkimi. Tekst wersetów oparty jest przede wszystkim na sylabicznej melodyce, choć w ciągu dalszego rozwoju i powtarzaniu szczególnie ważnych słów opiera się on na melizmatach; są to takie słowa jak „meus” oraz „es”. Śpiew wykonuje zarówno baryton, jak i 4-głosowy chór, który wzmacnia brzmieniowo głos solisty. Chór śpiewa taką samą melodię co baryton, z tym że chór męski śpiewa na wspólnej wysokości z barytonem, podczas gdy chór żeński śpiewa te same dźwięki usytuowane oktawę wyżej. Wysoki głos żeński podkreśla i uwypukla słowa śpiewane z wielkim przejęciem i ekspresją. Materiał muzyczny powstał z dźwięków skali Es-dur, rozumianej przez Schuberta jako wyrażającą modlitwę, rozmowę z Bogiem, a przez Berlioza – jako majestatyczną, poważną i zarazem łagodną¹³. Harmonia oparta na trzech akordach stanowi ważne źródło napięcia muzycznego. W całej części akord toniczny (Es) spotyka się na przemian z przesuniętym o sekundę w górę akordem subdominantowym (f⁷). Koniec wersetu psalmowego podkreślony jest akordem dominantowym (B), który nie pozwala zmniejszyć napięcia, a następujący po nim akord toniczny również nie tyle je łagodzi, co raczej daje harmoniczne oparcie dla kolejnych słów śpiewanych z wielkim przejęciem. Podczas powtarzania wybranych wersetów kompozytor dwukrotnie oddziela je za pomocą akordu dominantowego. W pozostałych powtórzeniach posługuje się naprzemienną strukturą dwóch akordów, stanowiących w pewnym sensie „kołyszący”, medytacyjny charakter muzyki. To na podstawie tych akordów (Es i f⁷) po zakończonym śpiewie odezwą się dzwony wybijające ton przez 16 dwumiarowych taktów oraz 10 jednomiarowych z pozostawionym akordem tonicznym (Es), co ewokuje bardzo intensywne brzmienie i wyraźną sugestię do wyboru papieża. Metrytmika podporządkowana jest, podobnie jak w całym utworze, łacińskiej składni słów. O kulminacji stanowi dynamika,

¹² J. Ratzinger, *Opera Omnia*, t. 6/2, *Jezus z Nazaretu*, dz. cyt., s. 684.

¹³ R. D. Golianek, *Muzyka programowa XIX wieku.*, dz. cyt., s. 101.

która wcześniej sukcesywnie zwiększana, osiąga w rezultacie *ffff*. Podobnie instrumentacja odznacza się pełnym składem wykonawczym, to przecież tutaj dzwonią dzwony symbolizujące koniec konklawe z października 1978 roku i wybór Karola kard. Wojtyły na Stolicę Piotrową.

Analiza teologiczna kulminacji wymaga również skupienia uwagi nad tekstem. Słyszymy słowa: „Tyś jest Bogiem moim. Duch twój dobry poprowadzi mnie do ziemi prawej”. Poza repetycją całego wersetu kompozytor powtarza słowa, które z jednej strony kończą werset, a z drugiej wprowadzają w czysto muzyczny fragment kulminacji, w tak charakterystyczny moment zaakcentowany biciem dzwonów. Powtarzane słowa ułożone są w następującym porządku: „Tyś jest Bogiem mym, jesteś, jesteś Ty”. Przesłanie teologiczne tej części kompozycji wyraża wyznanie wiary w Boga i rodzi dwa następujące wnioski. Pierwszy opiera się na koncepcji psalmu lamentacyjnego obecnej w dziele *Beatus vir*. Człowiek nawołuje Boga, wierząc w Jego pomoc i ostatecznie zostaje wysłuchany, co zgodne jest zasadniczą linią tematyczną Psalterza i najczęściej pojawiającego się w nim gatunku, czyli lamentacji¹⁴. Podczas gdy introdukcja była wołaniem, teraz do głosu dochodzi wyznanie wiary. Charakter muzyczny cechuje się radością i entuzjazmem. Zdaje się to spójne z tezą Benedykta XVI mówiącego, że w wyznaniu wiary zawarta jest: „pewność nadziei, że Bóg otrze wszelką łzę, że nie ostanie się żaden bezsens, pokonana zostanie wszelka nieprawość i przywrócone będzie prawo. Ostatnim słowem historii świata będzie zwycięstwo miłości”¹⁵. Drugi wniosek nawiązuje do dedykacji utworu Janowi Pawłowi II. Opiera się on na narracji Góreckiego i powtórzonych przez niego słów: „Tyś jest Bogiem mym, jesteś, jesteś Ty”. Sformułowanie „jesteś Ty” nawiązuje do nauki Ratzingera, analizującego wyznanie wiary przez świętego Piotra. Papież stwierdza, że obok czasownikowego wyznania (odwołującego do czynów Zbawiciela) „wszystkie trzy formy wyznania Piotra, przekazane przez synoptyków, są «rzeczownikowe» – Ty *jesteś* Chrystus, Chrystus Boży, Chrystus Syn Boga żywego” (Mt 16, 17–18)¹⁶. Zadaniem świętego Piotra było wyznanie i obrona wiary, taką misję otrzymał od Jezusa Chrystusa, czego dowód mamy w Ewangelii według świętego Mateusza: „Jezus mu rzekł: [...] Otóż i Ja tobie powiadam: Ty jesteś Piotr [czyli Skąła], i na tej Skale zbuduję Kościół mój”¹⁷. Wyznanie świętego Piotra według Ratzingera i wyznanie

¹⁴ *Katolicki komentarz biblijny*, tłum. K. Bardski, red. R. Brown, J. Fitzmyer, R. Murphy, red. wyd. polskiego W. Chrostowski, Warszawa 2013, s. 482.

¹⁵ J. Ratzinger, *Opera Omnia*, t. 6/2, *Jezus z Nazaretu*, dz. cyt., s. 579.

¹⁶ J. Ratzinger, *Opera Omnia*, t. 6/1, *Jezus z Nazaretu*, dz. cyt., s. 338.

¹⁷ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Biblia Tysiąclecia, wyd. 3, Poznań–Warszawa 1998, s. 1142.

podmiotu w utworze *Beatus vir* Góreckiego ogniskuje się na słowie „Tyś jesteś”. Możemy dostrzec tu istotne podobieństwo dwóch narracji snuty przez kompozytora i teologa.

A. „Gustate et videte, quoniam suavis est Dominus. Beatus vir, qui sperat in eo”

Kolejny charakterystyczny fragment z ważnym kontekstem teologicznym stanowi ostatnia część utworu, audytywnie całkowicie zróżnicowana z resztą. Przewodzenie melodii różni się tu od innych części, bowiem tutaj o melice decydują interwały sekundowe oraz interwał tercji małej (a-c). Inaczej również zakomponowane jest towarzyszenie harmoniczne. Jak zauważyła Kinga Kiwała, harmonika ma charakter tonalno-modalny, zbudowany z akordów S, D i T z częstym balansowaniem między S i T¹⁸. Zmienne metrum, dynamika *p*, chorałowa faktura towarzyszą słowom w taki sposób, jakby muzyka została przeznaczona na potrzeby liturgii. Swoiście liturgiczna powściągliwość dostrzegalna jest szczególnie w partii instrumentalnej. Muzyka kwintetu smyczkowego i rogu towarzysząca pierwszemu wersetowi brzmi jedynie pomiędzy biblijnymi wersami, by następnie samodzielnie, z równą śpiewnością i spokojem powtórzyć całą sekwencję. Przy drugim wersecie pojawia się wraz z chórem, jednak wyłącznie w bardzo stonowanej grze kwintetu. Cała siła ekspresji wynika z śpiewu 4-głosowego chóru. Melodię chorałową pierwszego wersetu śpiewają soprały, natomiast drugiego głosu altowe. To właśnie w śpiewie chóru znajduje się cała siła ekspresji tej części. Poza przejściem, w drugim – tytułowym – wersecie, melodii sekwencji przez alty, zwraca uwagę zatrzymany stały dźwięk „e” w głosie sopranowym. Taka technika powoduje, że słuchacz odbiera całość z jeszcze większym poczuciem stateczności czy w pewnym sensie niezmienności.

Teologiczne znaczenie tego fragmentu stanowi puentę całego utworu – jak zauważa Kinga Kiwała w oparciu o tezę Mieczysława Tomaszewskiego, jest to „moment epifaniczny”¹⁹. Zgodnie z porządkiem lamentacji po pełnej dramatu początkowej inwokacji i kulminacyjnym wyznaniu wiary nadchodzi czas na dziękczynienie i pochwałę Boga. Nie przez przypadek Henryk Mikołaj Górecki powtórzył słowo „słodki” jako przymiotnik odnoszący się do Boga – „suavis est Dominus”. Nie można natomiast nie zwrócić uwagi na błogosławionego Męża.

¹⁸ K. Kiwała, *Problematyka sacrum w polskiej muzyce współczesnej na przykładzie wybranych utworów związanych z osobą Ojca Świętego Jana Pawła II*, Kraków 2002, s. 60.

¹⁹ K. Kiwała, *Problematyka...*, dz. cyt., s. 199.



Niniejsza próba analizy teologicznej, z uwagi na tematykę sesji, posiada aspekt antropologiczny. Należy jednak podkreślić, że utwór ma również doniosły kontekst chrystologiczny. Jeżeli kiedykolwiek był na ziemi doskonale błogosławiony Mąż, to chodził On 2000 lat temu po palestyńskiej ziemi i znamy Go jako Jezusa z Nazaretu. Mówi Ratzinger: „Kto uważnie czyta tekst Mateusza, może zauważyć, że Błogosławieństwa są jakby wewnętrzną biografią Jezusa, jakby portretem Jego postaci”²⁰. Co jednak zapewnienie o błogosławieństwie daje nam, ludziom? Nasuwają się ponownie dwa wnioski. Po pierwsze w odniesieniu do muzycznego brzmienia drugiego wersetu przytoczmy naukę Ratzingera:

Błogosławieństwa są obietnicami, z których rozświeśla się nowy obraz świata i człowieka, jaki zapoczątkowuje Jezus – są „przewartościowaniem” wartości. (...) Z chwilą, gdy człowiek zaczyna patrzeć na wszystko z perspektywy Boga i w niej żyć; jeśli trwa we wspólnocie drogi z Jezusem, wtedy żyje według nowych kryteriów i coś z „eschatonu”, z tego, co ma dopiero nadejść, jest już teraz obecne. Od Jezusa przychodzi radość w udęcie²¹.

W tej części, jeśli wolno tak powiedzieć, kompozytor stworzył inną perspektywę, świat Transcendencji obejmującej i uszczęśliwiającej człowieka. Transcendencji pełnej pokoju i ładu. Stąd natomiast wynika ostatni wniosek – oddajmy głos papieżowi: „Wierząc, mamy pewność, że Jezus rozkłada nad nami ręce w geście błogosławieństwa. To jest trwały powód chrześcijańskiej radości”²². Konkludując zatem, szczęśliwy jest ten człowiek, który wierzy Bogu.

Podsumowanie

Teologiczny kontekst *Beatus vir* ukazuje, jak wielkie pokłady interpretacyjne niesie w sobie muzyka. Wydaje się, że Henryk Mikołaj Górecki oraz Joseph Ratzinger kładą podobne akcenty w rozumieniu i poszukiwaniu źródła ludzkiego szczęścia. Obydwaj podchodzą ze szczerością i szacunkiem do wielkiej tajemnicy człowieka, a jednocześnie z jeszcze większą atencją i zaufaniem do tajemnicy Boga. To w Nim dopatrują się ratunku dla człowieka. Podczas gdy Ratzinger przekonuje siłą najmocniejszych teologicznych argumentów, Górecki przekonuje

²⁰ J. Ratzinger, *Opera Omnia*, t. 6/1, *Jezus z Nazaretu*, dz. cyt., s. 179.

²¹ J. Ratzinger, *Opera Omnia*, t. 6/1, *Jezus z Nazaretu*, dz. cyt., s. 177.

²² J. Ratzinger, *Opera Omnia*, t. 6/1, *Jezus z Nazaretu*, dz. cyt., s. 582.

nie mniej mocnymi technikami kompozytorskimi. Obaj mówią inaczej, ale obwieszczają to samo przesłanie. Tak ujął je Jan Paweł II w swojej pierwszej encyklice *Redemptor hominis*:

Jest to podstawowe zadanie Kościoła we wszystkich epokach, a w szczególności w epoce naszej, aby skierowywał wzrok człowieka, aby skierowywał świadomość i doświadczenie całej ludzkości w stronę tajemnicy Chrystusa, aby pomagał wszystkim ludziom obcować z głębią Odkupienia, która jest w Jezusie Chrystusie. Przez to samo dotykamy równocześnie największej głębi człowieka: ludzkich serc, ludzkich sumień, ludzkich spraw²³.

Abstrakt

Góreckiego *Beatus vir* wobec nauczania Josepha kard. Ratzingera (*Jezus z Nazaretu*). Teologiczna interpretacja

Artykuł dotyczy interpretacji teologicznej dzieła muzycznego. Przedmiotem rozważań jest utwór Henryka Mikołaja Góreckiego pt. *Beatus vir* (1978) zadedykowany papieżowi Janowi Pawłowi II. Utwór opiera się na poezji wybranych psalmów i ma upamiętnić męczeńską śmierć krakowskiego biskupa – świętego Stanisława. Kompozytor za pomocą języka muzycznego przekazuje i intensyfikuje treści obecne w tekście. Zarówno słowa psalmów, jak i muzyka mogą być interpretowane w kontekście teologicznym. Chodzi o postać Błogosławionego Męża, rozumianą zarówno jako postać świętego Stanisława, jak i Papieża Polaka. Teologiczny sens utworu interpretowany jest poprzez odniesienie do teologii Josepha Ratzingera i ukazuje komplementarne współdziałanie języka muzyki i teologii.

Słowa kluczowe: dzieło muzyczne, Henryk Mikołaj Górecki, humanizm chrześcijański, Jan Paweł II, Joseph Ratzinger / Benedykt XVI, muzyka, psalm, teologiczna interpretacja, teologia muzyki, zbawienie

²³ Jan Paweł II, encyklika *Redemptor hominis*, w: *Encykliki Ojca Świętego Jana Pawła II*, sł. wst. ks. bp T. Pieronek, Kraków 2007, s. 25–26.

Abstract

Górecki's *Beatus vir* to teach Joseph Cardinal Ratzinger (*Jesus of Nazareth*). Theological interpretation

The article concerns the theological interpretation of a musical work. The subject of considerations is the work of Henryk Mikołaj Górecki titled *Beatus vir* (1978), dedicated to Pope John Paul II. The work is based on the poetry of selected psalms and is to commemorate the martyr's death of the Krakow bishop Saint Stanislaus. The composer uses the musical language to transmit and intensify the content present in the text. Both the words of psalms and music can be interpreted in the theological context. It is a figure of the Blessed Husband, understood both as a figure of Saint Stanisław and the Polish Pope. The theological sense of the work is interpreted by reference to the theology of Joseph Ratzinger and shows the complementary cooperation of the language of music and theology.

Keywords: Christian humanism, Henryk Mikołaj Górecki, John Paul II, Joseph Ratzinger / Benedict XVI, music, musical work, psalm, salvation, theological interpretation, theology of music

Bibliografia

- Dywańska D., *I wszystko jest zawsze teraz. Archetyp – Symbol – Sacrum w „Beatus vir” H. M. Góreckiego*, w: *Inspiracje w muzyce XX wieku*, Warszawa 1993.
- Golianek R. D., *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Poznań 1998.
- Górecki H. M., *Beatus vir. Psalm na baryton solo, chór mieszany i wielką orkiestrę op. 38*, Kraków 1982.
- Jan Paweł II, *Remptor hominis*, w: *Encykliki Ojca Świętego Jana Pawła II*, Kraków 2007.
- Katolicki komentarz biblijny*, tłum. K. Bardski, red. R. Brown, J. Fitzmyer, R. Murphy, red. wyd. polskiego W. Chrostowski, Warszawa 2013.
- Kiwała K., *Problematyka sacrum w polskiej muzyce współczesnej na przykładzie wybranych utworów związanych z osobą Ojca Świętego Jana Pawła II*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2002.
- Księga Psalmów. Wstęp, przekład z oryginału, komentarz, ekskursy*, red. S. Łach, L. Stachowiak, Poznań 1990.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, wyd. 3, Poznań–Warszawa 1998.
- Ratzinger J., *Duch liturgii*, tłum. E. Pieciul-Karmińska, Poznań 2007.
- Ratzinger J., *Opera Omnia*, t. 6/1, *Jezus z Nazaretu*, tłum. W. Szymona, Lublin 2015.
- Ratzinger J., *Opera Omnia*, t. 6/2, *Jezus z Nazaretu*, tłum. W. Szymona, Lublin 2015.