

GÓRECKI

HOMO RELIGIOSUS

Teresa Malecka

Dla mnie muzyka jest rezultatem religijnej koncentracji i medytacji. Wi-
dzieć Stwórcę wszystkiego – i dla niego pisać.¹

Te słowa Henryka Mikołaja Góreckiego ukazu-
ją nierozdzielność, jaką istnieje między jego
poglądami a twórczością. Rysuje się obraz mo-
nolitu, w którym nie sposób oddzielić sztuki od życia, muzyki od myśli.

1. Natalia Budzyńska, *Pieśni śpiewają*,
[w:] „Przewodnik Katolicki”, 15/2007.

Uwagi wstępne

Gdyby rozważać istotę religijności Henryka Mikołaja Góreckiego jedynie na podstawie pobieżnych obserwacji jego twórczości, obraz byłby następujący. We wczesnym okresie pojawia się jedynie skromny sygnał tematyki religijnej w *Trzech pieśniach* op. 3 z 1956 r., by następnie niemal zniknąć z pola zainteresowań twórcy, niejako dać się przysłonić przez środki wyrazu awangardowe. Rozkwit, pełne odsłonięcie jakości religijnych następuje w wielkich monumentalnych arcydziełach okresu szczytowego twórczości kompozytora w latach siedemdziesiątych, od *Ad Matrem* po *Psalm „Beatus Vir”*. W okresie tzw. „stylu późnego” (od lat osiemdziesiątych) – tematyka religijna z jednej strony, w sposób oczywisty zdominowuje krąg pieśni kościelnych i utworów ewidentnie religijnych na chór *a cappella*, z drugiej – w muzyce kameralnej, głównie w kwartetach smyczkowych staje się mniej

oczywista, na rzecz skromności, głębi i niemal ukrycia. Przesłania religijne, choć wyrażane środkami muzyki instrumentalnej, są jednak obecne.

Nasuwa się trudne pytanie, czy można odnaleźć jakąś nić łączącą przemiany stylistyczne zachodzące w twórczości Góreckiego z obecnością czy też intensywnością obecności zachodzących między fazami życia a etapami twórczości kompozytora? W sferze duchowości religijnej chyba nie może być o tym mowy. Wykładnię dał zresztą on sam. Na pytanie o inspiracje religijne w jego twórczości w roku 1986 odpowiedział:

„Stale piszę to samo”². Jakby chciał powiedzieć, iż niezależnie od tego, czy komponuje utwór z tekstem o wyrażeniu religijnym przesłaniu, czy bez, czy wypowiada się w języku awangardowym, czy w takim, w którym przywrócone zostały jakości tradycyjne odrzucone przez awangardę – on, Henryk Mikołaj Górecki „pisze to samo”.

Wydaje się również, z licznych rozmów, dyskusji, świadectw zainteresowań kompozytora, że jego religijność nie podlegała przemianom, że była to dla niego sytuacja *constans*. Z jednym wszakże zastrzeżeniem. Niewątpliwie postać Karola Wojtyły – Jana Pawła II, którego kompozytor poznał w 1977 roku stanowiła pole silnego oddziaływania na Góreckiego, a moment wyboru papieża – Polaka okazał się punktem zwrotnym w jego życiu i twórczości³.

Poszukując możliwie obiektywnej perspektywy dla podjętego tematu znajdujemy dwa, jak się zdaje, zasadnicze kręgi tematyczne mogące stanowić podłoże rozważań: po pierwsze – szczególnie rodzaj obecności słowa niosącego treści religijne w muzyce Góreckiego i szczególnie sposób, w jaki słowo to wchodzi w relacje z muzyką; po drugie – zainteresowanie i fascynacja myślą i dziełem Jana Pawła II⁴.

1. SŁOWO

Z jednej strony można mówić o dominacji muzyki wokalne – instrumentalnej z tekstem lub instrumentalnej oznaczonej tytułem, a więc również nie wolnej od słowa, z drugiej, w największych arcydziełach twórcy słowo stanowi

2. Natalia Budzyńska, *Pieśni śpiewają*, op.cit.
3. Teresa Malecka, *Henryk Mikołaj Górecki wobec myśli Jana Pawła II*, [w:] *Droga do piękna*, Akademia Muzyczna, Civitas Christiana, Kraków 2010, ss. 37–46.
4. Religijność twórcy *Symfonii pieśni żałobnych* była, jak się wydaje – prosta, a zarazem głęboka. Na ogół wymagający wobec ludzi, niekiedy krytyczny, w sprawach religii był krytyczny i wymagający wobec siebie. Pamiętam taką sytuację. Wiedział, że tzw. Dróżki Matki Boskiej w Kalwarii Zebrzydowskiej były miejscem częstych pielgrzymek ks. Karola Wojtyły. Gdy pojechaliśmy tam z Góreckimi i szliśmy ulubionymi trasami Jana Pawła II można było obserwować gorliwą i pełną wzruszeń religijność kompozytora. Widoczna była także jego pokora. Po obejściu drózek, po pielgrzymce byliśmy na mszy św. w klasztorze oo. Bernardynów. Henryk chciał przystąpić do komunii świętej, ale uznał, że najpierw musi się wyspowiadać. Tak się stało. To daje do myślenia; jego wiara była mocna i głęboko osadzona, z pewną domieszką emocji, ale zarazem można powiedzieć – pełna pokory i płynących z tego stawianych sobie wymagań.

niekiedy jedynie swego rodzaju dopowiedzenie, „dosemantyzowanie” dramatu budowanego środkami muzyki instrumentalnej, muzyki czystej. Jest i taki przypadek, gdy tekst utworu zostaje ograniczony do jednego, ale znaczącego słowa.

Początek zestrzajania słowa z dźwiękiem, to od razu – arcydzieło: *Trzy pieśni* op.

3 (1956): *Do Matki* i *Jakiż to dzwon grobowy* do tekstów Juliusza Słowackiego i *Ptak* – do poezji Juliana Tuwima. Dwie pierwsze pieśni skoncentrowane wokół postaci matki dają początek obecności tego tematu w twórczości kompozytora, wynikającej zapewne z doświadczenia jej przedwczesnej utraty. Świat przedstawiony pieśni drugiej stanowiącej centrum cyklu przepełniony jest symboliką żałobną, kościelną, modlitewną. Zestrojona jest ona z poprzedzającą ją wizją senną tęskniącego za utraconą matką syna i z zamykającym cykl obrazem rozświergotanego ptaszka, jakby mającego przynieść ukojenie, pocieszenie, czy może nadzieję. Jak zauważa Kinga Kiwała: „motyw zrywającego się do lotu lub fruwającego ptaka posiada rozległe znaczenia symboliczne, w chrześcijaństwie motyw ten symbolizuje nieśmiertelność duszy ludzkiej. Tak więc wiersz Tuwima w kontekście tekstów Słowackiego i twórczości Góreckiego może nabierać zupełnie nowych, nieoczekiwanych znaczeń. Może *Pieśni* op. 3 podobnie jak później *III Symfonia* są wyrazem chrześcijańskiej postawy kompozytora wobec śmierci

– postawy pełnej nadziei”⁵. Po tym najwcześniejszym z arcydzieł Góreckiego, ukazującym mistrzostwo budowania relacji między słowem i dźwiękiem, wpisującym się w tradycję gatunku pieśni następuje w twórczości kompozytora okres fascynacji nowością, awangardą, a wraz z tym – czas poszukiwań nowych środków wyrazu artystycznego, nowych technik kompozy-

torskich, nowych postaw estetycznych. W tym kręgu stylistycznym słowo pojawia się nie często, a odniesienia religijne niemal zanikają. Słowo, i to niemal zawsze sakralne, powraca z całą mocą w latach siedemdziesiątych, można powiedzieć zdominowuje twórczość Góreckiego – dojrzałą i późną.

Teksty utworów poczynawszy od *Ad Matrem* (1971) są w przeważającej mierze religijne, a gdy nie – zawsze ważne, głębokie, z przesłaniem, niekiedy symboliczne. Gatunkowo – w sposób istotny zróżnicowane, czerpią z różnych źródeł. Zasadniczą inspiracją była zawsze dla Góreckiego poezja Psalmów, obok których ważne miejsce zajęły teksty pochodzące z pieśni kościelnych i ludowych. Z poezji wybierał kompozytor największych polskich poetów: Słowackiego, Norwida, Wyspiańskiego, Tetmajera. Zdarzył się jedyny przypadek podjęcia tekstu nie najwyższej próby, ale niosącego istotne przesłanie. W roku 2005 Górecki napisał *Pieśń Rodzin Katyńskich* na prośbę i do tekstu Tadeusza Lutoborskiego dedykując ją: „Bohaterom – Ofiarom i Potomkom”; utwór poruszający.

5. Kinga Kiwała, *Zasady integracji cyklu w Trzech pieśniach op. 3 Henryka Mikołaja Góreckiego*, [w:] *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*, red. M. Demska-Trębacz, K. Jakowska, R. Sioma, Białystok 2005, ss. 399–413.

Cechą dominującą sakralnego słowa dzieł Góreckiego jest jego zwartość, niekiedy wręcz aforystyczność z ekstremalnym pod tym względem przypadkiem utworu na chór *a capella Amen*. W dziełach wokально-instrumentalnych usytuowanie partii wokalne względem instrumentalnej, czyli usytuowanie słowa bywa nie trywialne, jest wręcz wysoce oryginalne. Do najciekawszych pod tym względem należą: *Ad Matrem*, *Symfonia pieśni żałosnych* (cz. I) oraz *Amen* na chór *a cappella*.

W *Ad Matrem* – w utworze zadedykowanym: „Pamięci mojej Matki” tekst, niejako rodem z sekwencji *Stabat Mater* stanowi sześciokrotne zawołanie: „Mater mea”, po trzecim rozwinięte o słowa: „lacrimosa, dolorosa”. W sumie cztery słowa. Charakterystyczny jest sposób, w jaki kompozytor wykorzystuje obsadę wokально – instrumentalną. Wielka orkiestra symfoniczna z perkusją stanowi medium zasadnicze wypowiedzi kompozytorskiej, chór śpiewa w tym jedenastominutowym utworze dwa takty, sopran w finale – siedem taktów. Dwa skontrastowane światy brzmieniowe orkiestry odpowiadają obrazom jakichś dwóch rzeczywistości. Pierwsza: ostra, dysonansowa, głośna (*ffff*); druga: łagodna, konsonansowa, śpiewna, ściszone (*mp*). W pierwszej rozgrywa się dramat dookreślony pod koniec jednotaktowym pełnym ekspresji zawołaniem chóru „Mater mea”, w drugiej – idylliczny obraz zostaje niejako wyjaśniony słowami śpiewanej przez sopran modlitwy: „Mater mea lacrimosa, dolorosa”. Słowo służy więc jedynie dopowiedzeniu, do określeniu niesionego przez muzykę sakralnego sensu. Teksty *III Symfonii* wywodzące się z różnych źródeł koncentrują się wokół relacji matka – utracone dziecko, jak to u Góreckiego – w wymiarze ludzkim i boskim. Tworzą trzyczęściową konstrukcję zamkniętą, niczym odpowiednik muzycznej formy ABA1, w której części skrajne odnoszą się do relacji matka – syn, część środkowa do relacji córka – matka.

Napisany archaicznym językiem staropolskim XV wieczny *Lament Świętokrzyski* z *Pieśni Łysogórskich* – to tekst części I:

Synku miły i wybrany,
rozdziel z matką swoje rany.
A wszakom Cię, synku miły w swem sercu nosiła.
A także tobie wiernie służyła.
Przemów k matce, bych się ucieszyła.
Bo już jidziesz ode mnie, moja nadziejo miła.

Usytuowanie tekstu w utworze, na co zwrócił wcześniej uwagę Krzysztof Droba⁶, jest wysoce oryginalne, a przez to relacja słowo-dźwięk nabiera nowego kształtu. Otóż słowo pojawia się w krótkiej, by tak rzec, pieśni („żałosnej”) stanowiącej centrum najdłuższej w tej symfonii

6. Krzysztof Droba, *Jeszcze o III Symfonii Henryka Mikołaja Góreckiego*, [w:] „Zeszyty naukowe Zespołu Analizy i Interpretacji Muzyki”, Kraków 1978, ss. 55–66.

części I, jako wokalna, liryczna „enklawa” w mistrzowsko skonstruowanym instrumentalnym kanonie. Systematyczne narastanie napięcia, dodawanie kolejnych głosów tej misternej polifonii prowadzi do 10-cio głosowej kulminacji; wycofywanie głosów, wyciszenie dynamiki, prowadzi do tego właśnie solowego śpiewu, do pieśni matki opłakującej śmierć syna. Ten najprostszy, zarazem pełen ekspresji śpiew z jego ludowym, ale zarazem religijnym tekstem stanowi niejako wyjaśnienie, dopowiedzenie dramatu wykreowanego w orkiestrowym kanonie bez słów, potem jakby „dopowiedzianego”, wyjaśnionego słowami pieśni.

W *Amen* (1975) sytuacja jest inna. To jeden z najbardziej znanych utworów Góreckiego na chór *a cappella*, być może ze względu na maksymalne ograniczenie jego sfery semantycznej do jednego, powtórnego 16 razy słowa, właśnie „amen” – owego „tak jest”, „niech się stanie”. Budowanie emocjonalnego wyrazu i dramaturgii utworu niosącego głębokie przesłanie spoczywa na muzyce. Ale to jedno słowo „amen” – włącza dzieło w sferę religii, w sferę *sacrum*.

Prosta narracja śpiewu chóralnego rozwijająca się w oparciu o materiał kilku równomiennych skal modalnych podlega wyraźnym „wahaniom” wyrazu emocjonalnego, między sferą zamyślenia, spokoju, smutku, a radosnym rozjaśnieniem. Kiedy wydaje się, że utwór zakończy się, wprowadzie *subito piano*, ale radosnym akordem A-dur, powraca początkowe zawołanie „Amen” w tonacji a-moll, o którym Bohdan Pocię pisze, iż jest to „melodia natchniona duchem chorału gregoriańskiego”⁷. Okazuje się, paradoksalnie, iż oszczędność słowa i oddanie wyrazu emocjonalnego poprzez samą tylko muzykę – stwarza silniejsze wrażenie atmosfery *sacrum*.

7. Bohdan Pocię, *Bycie w muzyce. Próba opisanja twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego*, Katowice, 2005, s. 166.

2. KAROL WOJTYŁA – JAN PAWEŁ II

Myśl i dzieło Karola Wojtyły – Jana Pawła II stanowiły dla kompozytora nieustające źródło zainteresowań, fascynacji, a także inspiracji. Relacje, jakie wytworzyły się między tymi historycznymi postaciami nie miały nic wspólnego z tak częstym w Polsce płytkim uwielbieniem „naszego Ojca Świętego”, również nie obfitowały w częste spotkania osobiste. Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych była wymiana korespondencji. Relacje te posiadały charakter szczególny, skoncentrowane były na więzi duchowej. Można wręcz mówić o pokrewieństwie postaw, poglądów, a wręcz o pewnej wspólnotocie losów tych ludzi, o konkretnych wydarzeniach historycznych, które łączące ich więzi pogłębiły. Górecki mówił: „Naprawdę żyję dzięki temu, że miałem to szczęście – niewiele, ale dla mnie wystarczająco – zetknąć się z Nim”⁸.

Pokrewieństwo myśli kompozytora i bł. Jana Pawła II dotyczy dwóch zasadniczych tematów, ważnych dla obu: Maryjności i natury.

2.1. Maryjność

„Maryjność” papieża, to z jednej strony znany od wczesnego dzieciństwa kult Matki Boskiej niejako prowadzący do sformułowania przesłania papieża – Polaka: *Totus Tuus sum Maria*, z drugiej – to głęboka teologia, to rozważania natury teologicznej o Matce Chrystusa, zwieńczone dokumentem papieskim – Encykliką *Redemptoris mater*. W myśleniu Jana Pawła II jest także miejsce na sąd – można powiedzieć – estetyczny: „Piękno Maryi uchwycone w obrazach jest »zwierciadłem Bożego piękna«”⁹. W twórczości Góreckiego „maryjność” – „matczyność”, motyw matki, tej własnej, wcześniej utraconej oraz Matki Boga stojącej pod krzyżem obecny jest stale: od najwcześniejszych pieśni (*Trzy pieśni* op. 3) przez *Ad Matrem*, *Symfonię pieśni żałobnych*, *Pieśni Maryjne* do *Totus Tuus*.

W nurcie pieśni kościelnych, zarówno w znanych od dawna *Pieśniach Maryjnych Zdrowaś bądź Maryja*, jak i w wydanych i wykonanych po raz pierwszy w czerwcu 2013 roku, maryjność wydaje się najwyraźniejszym wątkiem tematycznym. Pieśni te, zachowując prostotę słów i melodii oryginałów, uszlachetnione pod piórem kompozytora uzyskały pewne rysy typowe dla jego stylu. Wzmoczony efekt powtarzalności i ościnatowości w większości pieśni przenosi je ze sfery śpiewu – w sferę kontemplacji i niejako zanurzenia się w modlitwie.

Totus Tuus (1985) na chór *a cappella* dedykowane: „Ojcu Świętemu Janowi Pawłowi II na Jego III pielgrzymkę do kraju” to kolejne – można powiedzieć – spotkanie maryjności Góreckiego i papieża. Tytuł i tekst utworu sytuuje go w centrum myśli papieskiej, jest tożsamy z hasłem pontyfikatu. Górecki przenosi jednak akcent z wezwania: „cały Twój” na wezwanie „Maria” (powtórzone 40 razy, zapisane często wielką czcionką) i „Mater” (20 razy), a dopiero potem „Totus Tuus” (7 razy). Wielokrotne zawołania do Matki Bożej w zakończeniu niejako „zawieszone” (na dominancie tonacji początkowej) – tworzą atmosferę odrealnienia, przeniesienia tej maryjnej modlitwy w jakiś inny wymiar, chciałoby się powiedzieć – transcendentny.

Powszechnie znane fakty historyczne związane z okolicznościami powstania zamówionego przez Kard. Wojtyłę a dedykowanego Janowi Pawłowi II Psalmu *Beatus Vir* i wykonanego w roku 1979 w obecności papieża czynią relacje między kompozytorem a przyszłym świętym silniejszymi; ich krótka rozmowa określona została przez twórcę jako najważniejsza chwila w jego życiu. Dzieło oratoryjne zbudowane, jak często u Góreckiego na fundamencie *Księgi*

8. *Muzyka jest rozmową. Rozmowa studentów Akademii Muzycznej w Krakowie z kompozytorem*, [w:] M. Janicka-Słysz (red.), „Jubinalia”, gazетка jubileuszowa studentów Akademii Muzycznej w Krakowie, 5/2008, s. 3.

9. Jan Paweł II, Encyklika *Redemptoris mater*. Cyt. za: Jan Paweł II, *Piękno. Antologia tekstów*, oprac. D. Radziechowski, słowo wstępne Jarosław Kupczak OP, Kraków 2008, s. 144.

Psalmów, to błaganie o miłosierdzie, wyznanie wiary, zawierzenie, a na koniec pointa – wyjaśnienie: „Skosztujcie i zobaczcie jak słodki jest Pan, Błogosławiony mąż, który w nim ma nadzieję.” Ów „błogosławiony mąż”, to być może podwójny symbol: z jednej strony – świętego Stanisława, dla upamiętnienia którego utwór został zamówiony; a z drugiej – Ojca Świętego, który utwór zamówił i któremu jest dedykowany. Ta zbiorowa, monumentalna modlitwa przyobleczona została w muzykę wzniosłą, pełną wewnętrznego napięcia; jednak w części końcowej poprzez quasi-cytat tonu psalmowego¹⁰ wykonany przez chór a capella przenoszącą jakby do innej, pozaziemskiej rzeczywistości.

2.2. Natura

Jeśli uzupełnimy zacytowaną na wstępie wypowiedź H. M. Góreckiego: „Dla mnie muzyka jest rezultatem religijnej koncentracji i medytacji... Widzieć Stwórcę wszystkiego – i dla niego pisać”¹¹ o zdanie: „Zobaczyć czystą wodę, zieloną trawę, zdrowe lasy, odetchnąć czystym powietrzem”¹² – zrozumiemy o co chodziło kompozytorowi, gdy mówił o Stwórcy wszystkiego. Chodziło o Stwórcę Natury. W wielu innych wypowiedziach Górecki powraca często do ukochanych krajobrazów, do gór. W rozmowie z Mieczysławem Kominkiem mówił: „...obojętnie, gdzie jestem, to zawsze mam przed oczami i w sobie mój Choczołów, moje Podhale, moje smreczki, moje potoki, moje kamienie”¹³. Czy też: „Jestem człowiekiem związanym z naturą. Chodziłem w góry....cieszyłem się lasem, polem, polem...”¹⁴. I znów pokrewieństwo z myślą papieską. W *Tryptyku Rzymskim* – ostatnim dziele poetyckim papieża – źródło, zatoka lasu, górski strumień – stanowią, jak sądzę, nie tylko metaforyczne ujęcie idei głęboko religijnych i duchowych, ale są także wyrazem jego umiłowania krajobrazu, przyrody, natury:

Zatoka lasu zstępuje
w rytmie górskich potoków...
Jeśli chcesz znaleźć źródło,
musisz iść do góry, pod prąd.
Przedzieraj się, szukaj, nie ustępuj,
Wiesz, że ono musi tu gdzieś być –
Gdzie jesteś, źródło?...Gdzie jesteś źródło?!¹⁵

Ale myślenie Góreckiego o naturze osiąga swe apogeum w *Symfonii Kopernikowskiej*. Z jednej strony przyroda, natura sięga w tym dziele kosmosu, z drugiej kosmos sięga transcendencji (zarówno na

10. Kinga Kiwała, *Problematyka sacrum w polskiej muzyce współczesnej na przykładzie utworów związanych z osobą Ojca Świętego Jana Pawła II*, praca magisterska, Akademia Muzyczna, Kraków 2002, s. 74.

11. N. Budzyńska, *op. cit.*

12. *Ibidem.*

13. H. M. Górecki – w rozmowie z M. Kominkiem, [w:] „Studio”, 5/1993, s. 10.

14. *Ibidem.*

15. Jan Paweł II, *Tryptyk Rzymski*, Kraków 2003, s. 11.

poziomie tekstu jak i muzyki). W psalmowych wersach przejętych do utworu czytamy: „Bóg, który stworzył niebo i ziemię/ On uczynił wielkie światła/ Słońce, by dniem władało/ Księżyc i gwiazdy by władały nocą”. Umuzycznienie tekstu buduje najważniejszą kulminację ideową i muzyczną kopernikowskiej muzyki na słowie „światło”. Czyni to prosty śpiew wsparty eufonicznymi brzmieniami łagodnie brzmiącej orkiestry. Wznosząca linia melodyczna barytonu osiąga szczyt w rozjaśnionej harmonii trójdźwięku durowego na tym, kluczowym dla całości symfonii słowie. Wówczas melodię przejmuje sopran, by nadal wznosząc się – osiągnąć kolejną wyżynę – oktawę dwukreślną. Władysław Stróżewski opisuje ten moment: „...partia sopranu zdaje się przenosić do granic Transcendencji”¹⁶. A więc dzieło sztuki opowiada o cudach natury, ale zarazem niejako przenosi tę naturę w sferę bożą. Czy słowa Ojca Świętego nie mogą stanowić komentarza do tej sytuacji: „Sztuka jest odkrywaniem krajobrazu natury...”¹⁷. Czy też: „Zdumienie otwiera nam nie tylko często zapomnianą drogę do natury jako stworzenia Bożego, ale także – drogę do sztuki, jako działalności człowieka twórczego”¹⁸?

Góreckiego zamyślenie nad światem, naturą, kosmosem, jego zachwyt nad otaczającą przyrodą: górami, polaną, strumykiem, usytuowane jest zawsze w perspektywie transcendentnej. Czyż przywołanie z piśmiennictwa podhalańskiego – jak mówi kompozytor – pięknego określenia: „Niebiańskie polany” nie jest szczególnym tego potwierdzeniem? Rozwinięcie tej myśli uczynił Henryk Mikołaj Górecki zakończeniem swego wykładu podczas uroczystości nadania mu tytułu doktora *honoris causa* Akademii Muzycznej w Krakowie, jak się okazało – ostatniej autorefleksji twórcy, można powiedzieć, jego ideowego testamentu:

„Jeśli są Niebiańskie polany – to są też Niebiańskie Istoty. Niebiańskie polany – Niebiańskie Istoty. Przekazywanie TAM naszych muzycznych myśli”¹⁹.

16. Władysław Stróżewski, recenzja w postępowaniu o nadanie tytułu doktora *honoris causa* Akademii Muzycznej w Krakowie, 2008.

17. Jan Paweł II, [w:] *Wiara i kultura*, Lublin 1988 s. 281.

18. *Ibidem*.

19. H. M. Górecki, niepublikowany wykład z okazji nadania kompozytorowi godności doktora *honoris causa* Akademii Muzycznej w Krakowie, 2008.