

# Renata Borowiecka

---

## "Stabat Mater" Zbigniewa Bujarskiego w kontekście tradycji gatunku

---

Aspekty Muzyki 4, 11-29

---

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.



RENATA BOROWIECKA

*Instytut Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki  
Katedra Teorii i Interpretacji Dzieła Muzycznego  
Wydział Twórczości, Interpretacji i Edukacji Muzycznej  
Akademia Muzyczna w Krakowie  
ul. św. Tomasza 43, 31-027 Kraków, tel. +48 12 422 38 36  
renata.borowiecka@amuz.krakow.pl*

## *Stabat Mater* Zbigniewa Bujarskiego w kontekście tradycji gatunku

### Wprowadzenie

Chrześcijanie nieustannie koncentrują się na zgłębianiu okoliczności śmierci Jezusa w celu lepszego zrozumienia sensu Odkupienia. Z cierpieniem i odkupieńczą śmiercią Chrystusa złączona pozostaje Jego Matka — wierna aż po krzyż, która dla Kościoła stała się wzorem wiary, nadziei i miłości. Przejmująca scena ukazująca Matkę Boską bolejącą pod krzyżem znalazła swój literacki wyraz w słowach średniowiecznego poematu *Stabat Mater dolorosa*. Tekst odwołujący do wydarzeń biblijnych, a zarazem stanowiący błagalne wołanie człowieka do Matki Jezusa, wrósł jako sekwencja i hymn w liturgię Kościoła, a także wyraziście wpisał się w świat sztuki muzycznej (ponad 400<sup>1</sup> utworów od czasu renesansu do współczesności). Zbigniew Bujarski — jeden z twórców *Stabat Ma-*

---

<sup>1</sup> Jürgen Blume, *Geschichte der mehrstimmigen Stabat-mater-Vertonungen*, München–Salzburg 1992.

ter — w komentarzu<sup>2</sup> do swojego dzieła przypomina o znakomitych kompozycjach autorstwa Josquina des Prés, Giovanniego Pierluigiego da Palestriny, Alessandra Scarlattiego, Giovanniego Battisty Pergolesiego, Antonina Dvořáka czy w Polsce — Karola Szymanowskiego i Krzysztofa Pendereckiego.

Interpretatorzy tekstu *Stabat Mater* zwracają uwagę na jego szczególną wymowę. Danuta Jasińska pisze:

Cierpienie Matki Boskiej pod krzyżem, na którym zawisł jej Syn, wiąże się w pierwszym rzędzie z liturgią i wyznaniem wiary chrześcijańskiej. Jednak obok religijnego ten poetycki i zarazem pełen dramatycznej treści tekst posiada również głęboki ogólnoludzki wymiar, gdyż wyraża uczucia męki, bólu, rozpacz, żalu, smutku, a także czułości, nadziei, dobroci i miłości<sup>3</sup>.

Stąd też umuzyczenia *Stabat Mater* naznaczone były często przez momenty autobiograficzne, autoekspresyjne czy autorefleksyjne<sup>4</sup>. Stanowiły one wyznanie wiary chrześcijańskiej lub stawały się wyrazem przeżyć osobistych związanych z poszukiwaniem sensu życia i śmierci wobec sytuacji tragicznej.

### 1. *Stabat Mater* Zbigniewa Bujarskiego — geneza utworu

Teresa Malecka podkreśla, że „pośród sfer inspiracji w twórczości Z. Bujarskiego dominuje tematyka religijna [...]. Religia, wiara są stale obecne u [kompozytora], ale w jego twórczości wiążą się zwykle z historią, i to chyba wyraźnie z historią Polski”<sup>5</sup>.

*Stabat Mater* Bujarskiego na pozór skomponowane zostało z „inspiracji zewnętrznej” (używając określenia Władysława Stróżewskiego<sup>6</sup>), ale poprzedzone

<sup>2</sup> Aleksandra Świstak, *Zbigniew Bujarski. Katalog tematyczny utworów*, Kraków 2005, s. 111.

<sup>3</sup> Danuta Jasińska, „*Stabat Mater*” Krzysztofa Pendereckiego, w: *Współczesność i tradycja w muzyce Krzysztofa Pendereckiego*, red. Regina Chłopicka, Krzysztof Szwałgier, „Zeszyt Naukowy”, Zakład Analizy i Interpretacji Muzyki Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 1983, nr 5, s. 55.

<sup>4</sup> Określenia Mieczysława Tomaszewskiego. Por. idem, *Momenty autobiograficzne, autoekspresyjne i autorefleksyjne dzieła muzycznego*, w: idem, *Muzyka w dialogu ze słowem*, Kraków 2003, s. 17–33.

<sup>5</sup> Teresa Malecka, *Zbigniewa Bujarskiego „Stabat Mater” na koniec wieku*, w: *Środowiska — kompozytor — dzieło w muzyce polskiej XX wieku*, red. Teresa Brodniewicz, Hanna Kostrzewska, Janina Tatarska, Poznań 2003, s. 111.

<sup>6</sup> Władysław Stróżewski, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002, s. 308–324 (przedruk z: idem, *O pojęciu inspiracji*, w: *Inspiracje w muzyce XX wieku — filozoficzno-literackie, religijna*,

było głęboką „inspiracją wewnętrzną”. Kompozytor stworzył dzieło w roku 2000 na zamówienie Festiwalu Muzyki Współczesnej „Aksamitna kurtyna”<sup>7</sup>, lecz — jak sam pisze<sup>8</sup> — rozważania nad interpretacją tematu *Mater dolorosa* snuł ponad 10 lat, szkicując różne projekty. Napisał utwór z myślą o festiwalu, którego nazwa nawiązywała do wydarzeń ze współczesnej historii Polski i Europy<sup>9</sup>, ale zarazem utwór stanowiący bardzo osobistą wypowiedź odnoszącą się do dramatu egzystencji człowieka.

## 2. Tekst i język

Twórca pisze następująco o swoim dziele:

[...] szkicując różne projekty był i taki moment, w którym zastanawiałem się czy nie skomponować *Stabat Mater* bez słów, wyłącznie w wersji instrumentalnej. Wszak fakt Golgoty i Matki stojącej pod krzyżem, na którym wisiał Syn Zbawiciel, jest znany wszystkim, również niechrześcijanom. Więc być może sama muzyka byłaby najlepszą formą rozważania tego, ponad wszelki czas wydarzenia<sup>10</sup>.

Dodaje jednak:

Trudno też w moich kompozytorskich zamiarach było zrezygnować z niemal uświęconej tradycją sekwencji Jacopone da Todi, bo nie tylko fakt ukrzyżowania, ale i ta poetycka forma [...] wyzwoliła w historii muzyki tyle znakomitych dzieł...<sup>11</sup>

Ostatecznie Bujarski wykorzystał zaledwie 9<sup>12</sup> z 20 strof poematu, co nie jest częste w historii umuzycznień *Stabat Mater* (w Polsce przypomnieć można

*folklorem. Materiały XXIII Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej Związku Kompozytorów Polskich*, Warszawa 1993).

<sup>7</sup> Festiwal odbył się w Krakowie w dniach 19–27 X 2000 w ramach Festiwalu „Kraków 2000”. Więcej informacji zob. książka programowa festiwalu: *Festiwal Muzyki Współczesnej „Aksamitna kurtyna”*, red. Andrzej Chłopecki, Kraków 2000, s. 5 i 7. Prawykonanie utworu odbyło się 27 X 2000 r. w Filharmonii Krakowskiej. Chórem i Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Krakowskiej dyrygował Stanisław Krawczyński.

<sup>8</sup> Por. Aleksandra Świstak, op. cit., s. 111.

<sup>9</sup> Teresa Malecka, op. cit., s. 111–112.

<sup>10</sup> Komentarz kompozytora w książce programowej *Festiwalu Muzyki Współczesnej...*, s. 59.

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Strofy 1, 3, 7–10, 14, kompilacja pierwszego wersu strofy 9 ze strofami 19, 20.

interpretację Pendereckiego). Wybrane strofy — zdaniem Teresy Maleckiej — „akcentują w większym stopniu niż oryginał elementy związane z wartościami pozytywnymi, a w szczególności z miłością. Na krzyżu dokonał się bowiem dramat męki i śmierci Chrystusa, ale z miłości Boga do człowieka”<sup>13</sup>. Dokonując własnego wyboru, kompozytor wyróżnił najistotniejsze treści sekwencji związane z trzema osobami dramatu: Chrystusem, Jego Matką i człowiekiem. W swoich wyjątkach z poematu Bujarski zaakcentował także znamienne przesłanie płynące z tekstu — jak pisze Paul-Gerhard Nohl:

Upojona miłością Chrystusa i Marii, rozpalona i rozplamiona przez Niech osoba modląca się, jest w dniu Sądu Ostatecznego pod ochroną krzyża, otoczona śmiercią Chrystusa jak murem ochronnym, „rozgrzana” w opiece łaski<sup>14</sup>.

Co istotne, kompozytor napisał swój utwór do polskiego przekładu sekwencji<sup>15</sup>. Zrezygnował z łaciny (jakże odmienna postawa od Pendereckiego) „z uwagi na jej charakterystyczny koloryt brzmieniowy”<sup>16</sup>. Pragnął, aby dzieło było wypowiedzią bardzo osobistą, najbliższą jego najgłębszym uczuciom. „A takie uczucia — pisze Bujarski — wyznaje się chyba najlepiej i najszczerzej w języku ojczystym”<sup>17</sup>. Uderzające staje się tu podobieństwo z poglądami innego wielkiego polskiego twórcy *Stabat Mater*. Zofia Helman przypomina: „Już poprzez zastosowanie polskiego przekładu [...] pragnął Szymanowski religijne przeżycie uczynić bardziej bezpośrednim i osobistym [...]”<sup>18</sup>. Co jednak u Bujarskiego odmiennie od poprzednika, to przekład nie poetycki, a filologiczny. W tym kontekście w kompozytorskim komentarzu do utworu padają niezwykle ważne słowa:

Świadoma rezygnacja z przekładu poetyckiego na rzecz tłumaczenia dosłownego jest dla mnie bardziej prawdziwą relacją ludzkiego dramatu i słowem prostej modlitwy, którą starałem się oblec emocjonalnie w duchową poetyczność wyrażoną dźwiękiem<sup>19</sup>.

<sup>13</sup> Teresa Malecka, *Zbigniew Bujarski. Sytuacja twórcy na przełomie wieków*, „Kwarta”, wrzesień 2003, nr 12, s. 7.

<sup>14</sup> Paul-Gerhard Nohl, *Das Stabat Mater*, „Musik und Kirche” 1997, vol. 67, s. 104 (tłum. R. B.).

<sup>15</sup> Tłumaczenia filologiczne dokonała Grażyna Zakrzewska.

<sup>16</sup> Komentarz kompozytora w książce programowej *Festiwalu Muzyki Współczesnej...*, s. 60.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Zofia Helman, *Dylemat muzyki polskiej XX wieku — styl narodowy czy wartości uniwersalne w: Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*, red. Anna Czekanowska, Kraków 1995, s. 182.

<sup>19</sup> Aleksandra Świstak, op. cit., s. 111.

### 3. Tradycja gatunku muzycznego

W latach siedemdziesiątych XX wieku w twórczości Bujarskiego dochodzi do przełomu stylistycznego i zwrotu ku tradycji, który przejawiał się m.in. poprzez powrót do utrwalonych w historii muzyki gatunków.

Umuzycznienia *Stabat Mater* wpisywały się w trzy główne gatunki, takie jak: motet — utożsamiany ze stylem wysokim w muzyce religijnej i pełniący funkcję dzieła liturgicznego lub paraliturgicznego; *cantata spirituale*, w której zaznaczyło się silne oddziaływanie opery z jej stylem *bel canto* i *concerto*, a także kontrastem afektów oraz — od wieku XIX — gatunek typu kantatowo-oratoryjnego, a wraz z nim ustalonej relacji wypowiedzi wokalne: chór — soliści jako zbiorowość — jednostka. Bujarski powraca do ostatniego z wymienionych gatunków, nadając mu jednak rys indywidualny. Tworzy dzieło chóralno-orkiestrowe (z wielką orkiestrą symfoniczną)<sup>20</sup>. Eliminując głosy solowe, nadaje muzycznej modlitwie charakter wspólnotowy, czy też — jak interpretuje Teresa Malecka — przenosi dramat *Mater dolorosa* w wymiar bardziej uniwersalny<sup>21</sup>.

Ustalona w historii umuzyczeń sekwencji *Stabat Mater* relacja chór — orkiestra w kompozycji Bujarskiego jest odwrócona, tzn. warstwa instrumentalna zdaje się być pierwszoplanowa (funkcja konstrukcyjna, dramaturgiczna). Orkiestra podkreśla makro- i mikroformę utworu oraz niemal „bez wytchnienia” prowadzi narrację muzyczną, w którą co pewien czas włącza się chór, zazwyczaj w fakturze akordowej, dookreślając treść dzieła. Bujarski maluje muzyczny obraz Golgoty poprzez różne zestawienia instrumentów i ich barw, a poszczególnym grupom — jak pisze Malecka<sup>22</sup> — powierzona zostaje określona funkcja ekspresyjna (np. smyczkom — kantylenowa, trąbkom — fanfarrowa, klarnetom — liryczna, instrumentom blaszanym — potęgowania napięcia dramaturgicznego).

Taki sposób potraktowania partii orkiestry nie zaskakuje. Kompozytor rozważał stworzenie *Stabat Mater* jako dzieła wyłącznie instrumentalnego. Z kolei w 2002 roku wyznał: „mam poczucie jakbym słowem muzykę skażał”<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> Obsada obejmuje: 3 flety, 2 oboje, 3 klarnety B, 2 fagoty, kontrafagot, 6 rogów F, 3 trąbki, 3 puzony, tubę, 2 talerze, tam-tam, wielki bęben, 3 kołty, 4-głosowy chór mieszany (ponad 80 wykonawców), smyczki (16 skrzypiec I, 14 skrzypiec II, 12 altówek, 10 wiolonczel i 8 kontrabasów).

<sup>21</sup> Por. Teresa Malecka, *Zbigniewa Bujarskiego...*, s. 115.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 114.

<sup>23</sup> Teresa Malecka, *Zbigniew Bujarski. Sytuacja twórcy...*, s. 6.

## 4. Architektonika

W swojej kompozycji Bujarski zerwał z zasadą szeregowania numerów (tak charakterystyczną dla gatunku kantatowo-oratoryjnego). Scenę z Matką bolejącą pod krzyżem ujął niczym w ramy obrazu, jasno zarysowując konstrukcję muzyczną. W obrębie jednej spójnej całości nadał przebiegowi dzieła układ trzyczęściowy z codą o cechach reprzyzowości (I cz. zawiera cztery zwrotki tekstu sekwencji, II cz. — trzy zwrotki bez ostatniego wersu w strofie dziesiątej, III cz. — dwie zwrotki)<sup>24</sup>.

Tabela 1. Zbigniew Bujarski, *Stabat Mater* — makroforma

Zbigniew Bujarski — <i>Stabat Mater</i> — makroforma		
Cz. I	Cz. II	Cz. III
<p>1. Stała Matka bolejąca Pod krzyżem zapłakana Gdy wisiał Syn.</p> <p>3. O jak smutna i strapiona Była błogostawiona Matka Jednorodzonego.</p> <p>7. Za grzechy swego ludu Widziała Jezusa w męczarniach I biczom poddanego.</p> <p>8. Widziała swego słodkiego Syna Umieraniem wyniszczzonego Gdy oddał ducha.</p>	<p>9. Ach Matko, źródło miłości, Uczyń bym poczuł siłę bólu Abym z Tobą się smucił.</p> <p>10. Uczyń, aby zapłonęło serce moje W kochaniu Chrystusa Boga Abym mu się spodobał.</p> <p>14. Pod krzyżem z Tobą stać Gorąco pragnę Tobie Matko towarzyszyć w żałobie</p>	<p>9. Ach Matko, źródło miłości, 19. Uczyń, bym krzyżem był strzeżony Śmiercią Chrystusa umocniony Wspierany łaską.</p> <p>CODA</p> <p>20. Kiedy ciało umrze Uczyń, by duszy została dana Chwała Raju. Amen.</p>

Poprzez architekturę utworu Bujarski wpisuje się także w wielowiekową tradycję interpretowania tekstu. Twórcy *Stabat Mater* zawsze w sposób szczególny wyróżniali ważne momenty opisu wydarzeń pod krzyżem. Punktami węzłowymi kompozycji były: otwarcie jako zarysowanie sytuacji dramatycznej i wprowadzenie w naczelny ton ekspresyjny utworu, zamknięcie strofy 8, odnoszące się do śmierci Chrystusa, oraz finał o zróżnicowanym charakterze. Jak zauważa Avery Thomas Sharp, XVIII-wieczny triumfalny ton finałów ustępuje miejsca w utworach XIX stulecia zakończeniom bardziej refleksyjnym,

<sup>24</sup> Nieco inną koncepcję podziału zaproponowała Teresa Malecka, por.: eadem, *Zbigniewa Bujarskiego...*, s. 112–113.

powściągliwym, pełnym cichego zaufania<sup>25</sup>, co wyróżnia także *Stabat Mater* Bujarskiego.

## 5. Charakterystyka utworu

Teresa Malecka stwierdza:

Muzyka *Stabat Mater* naznaczona jest w całości przez swoistą ambiwalencję, czy też dialektykę. Niemal wszystkie elementy ważne dla kształtu dzieła tworzą silne wewnętrzne opozycje (chromatyka, atonalność — diatonika; rozdrobnione wartości rytmiczne — wartości wydłużone; faktura wielogłosowa, polimelodyczna, wielopłaszczyznowa — homofoniczne, długo brzmiące piony akordowe). Opozycyjność w sferze elementów oddziałuje na sferę wyrazu i ekspresji. Utwór rozgrywa się niejako między atmosferą grozy śmierci, bólu i cierpienia a optymizmem, nadzieją wyrażoną w końcowym akordzie G-dur pianissimo<sup>26</sup>.

W części I w mrok Golgoty wprowadzają niskobrzmiące instrumenty smyczkowe z motywami sekundowymi nawiązującymi zarówno do tradycji lamentów i figury *suspiratio*, jak i typowego dla Bujarskiego myślenia o melodyce — linearnej, kształtowanej quasi-skalowo. Osobie Matki przypisuje kompozytor wyższe, jaśniejsze rejestry (partie chóru i skrzypiec), symbolizujące sferę sacrum (zob. przykł. 1). W tym *exordium*, opartym na pierwszej strofie sekwencji, Bujarski przywołuje tradycję wyróżniania znaczeń i ekspresji kluczowych słów za pomocą czytelnej faktury *nota contra notam* czy też wprowadzania dysonansów w przebieg brzmień konsonansowych. Znajdzie to kontynuację w dalszych fragmentach utworu.

W części I, poprzez dokonany wybór znaczących treści („gdy wisiał Syn”, „Jednorodzony”, „ubiczowany”, „w męczarniach za grzechy ludu”, „umierniem wyniszczony”, „gdy oddał ducha”), Bujarski wydaje się przesuwac akcenty z cierpienia Matki na cierpienie Syna za nieprawości człowieka.

Co także znaczące, obrazowi Jezusa na krzyżu i jego śmierci towarzyszą kulminacje z rozwiązaniami na trójdźwiękach durowych (pierwsza — zakończenie strofy pierwszej: As-dur, druga — koniec części I: E-dur — zob. przykł. 2). Owe „czyste” akordy z tercją pikardyjską, podobnie jak u wielu innych twórców *Sta-*

<sup>25</sup> Avery Thomas Sharp, *A Descriptive Catalog of Selected, Published Eighteenth- through Twentieth-Century Stabat Mater Settings for Mixed Voices with a Discussion of the History of the Text*, diss., University of Iowa, Iowa 1978, s. 56.

<sup>26</sup> Teresa Malecka, *Zbigniew Bujarski. Sytuacja twórcy...*, s. 7.



*bat Mater* (przychodzi na myśl choćby finał opracowania Pendereckiego), zdają się być symboliczną zapowiedzią zmartwychwstania.

Tekstowi strofy siódmej (*Za grzechy swego ludu*) Bujarski nadał niezwykle „wzbudzony ton” wypowiedzi muzycznej. Twórca nasycy linie melodyczne chromatyką, często rozszerza skład orkiestry do tutti, stosuje drobne wartości rytmiczne, wprowadza gęstą fakturę, także w zespole chóralnym, nazwaną przez Malecką „sonorystyczną”<sup>27</sup>. Sam kompozytor podkreślał, iż jego *Stabat Mater* będzie wypowiedzią pełną napięć i ekspresji<sup>28</sup>.

Część II — najbardziej dramatyczna — przynosi kontynuację typu kształtowania narracji ze strofy siódmej — silnie schromatyzowane przebiegi melodyczne, bardzo drobne wartości rytmiczne, częste operowanie dużym składem orkiestry (niezwykle ważnym staje się udział instrumentów dętych blaszanych i perkusji), zróżnicowane, zazwyczaj gęste typy faktur, niekiedy *divisi* w chórze i smyczkach. To błagalne wołanie ludu do Matki—źródła miłości o współuczestniczenie w cierpieniu, które skłania wiernych do miłości Boga (zob. przykł. 3).

Żarliwym prośbom towarzyszy jednak ciągły obraz dramatu Matki i Syna, a zarazem dramatu człowieka. Bujarski prowadzi długie narracje czysto instrumentalne, wprowadza wielokrotne powtórzenia tekstu i eksklamacje chóralne. Ponadto kompozytor stosuje repetycje dźwięku (kotły, kontrabasy, a następnie jako echo — flety), przywołujące na myśl nieuchronność losu, a zdaniem Teresy Maleckiej — „wywołujące wrażenie [...] kroczenia konduktu”<sup>29</sup> (zob. przykł. 4).

Tym razem „czyste” akordy, przypisane *Mater dolorosa*, mają brzmienie molowe (d-moll, e-moll, es-moll, a-moll), natomiast dwie kulminacje związane z postacią Chrystusa (w tym druga jako kulminacja utworu) nadal rozświetlają brzmienie akordami durowymi (Fis-dur i A-dur w tutti orkiestry i dynamice *fff* — zob. przykł. 5).

W części III następuje chwilowe wyciszenie emocji (rozpoczynają wyłącznie smyczki w dynamice *ppp*), po czym — jako reminiscencja — powraca sposób kształtowania przebiegu muzycznego z części II — obraz błagającego człowieka o umocnienie przez krzyż. „Rozświetlające” rozwiązanie przypada tutaj na czystym akordzie kwartowym.

<sup>27</sup> Tzn. wielogłosową, w pełni chromatyczną, w bardzo rozdrobnionych wartościach i śpiewem chóru deklamacyjno-melizmatycznym. Za: ibidem, s. 106.

<sup>28</sup> Teresa Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość...*, s. 33.

<sup>29</sup> Teresa Malecka, *Zbigniewa Bujarskiego „Stabat Mater”...*, s. 114.

W kodzie Bujarski przypomina motywy początkowe *Stabat Mater* i uspokaja tok narracji (długie wartości rytmiczne, faktura akordowa, brzmienia kwartowo-kwintowe, wyższe i jaśniejsze rejestry, dynamika *ppp* i *pp*, zredukowanie obsady do smyczków i zespołu chóralnego). Takie opracowanie muzyczne staje się wyrazem pokornej, pełnej ufności modlitwy człowieka, a ostatni, cicho wybrzmiewający na słowach *Amen*, akord G-dur zdaje się symbolizować otwarcie ku nowej rzeczywistości nacechowanej nadzieją i miłością<sup>30</sup>.

## 6. Barwa muzyczna

Kompozytor mówi: „barwa — tak mi się wydawało zawsze — to niezmiernie ważny element, który kocham”<sup>31</sup>. Zdaniem twórcy jest ona uwarunkowana sposobem operowania instrumentami, a także fakturą, harmonią<sup>32</sup>. Stanowi ona cechę konstytutywną jego muzyki, a służy — jak w przypadku *Stabat Mater* — również ekspresji.

Wsluchując się w interpretację Bujarskiego, nie sposób nie odnieść wrażenia, że muzyka niesie ze sobą cechy quasi-malarskie (co jest typowe dla twórczości kompozytora, wystarczy wspomnieć m.in. *Similis Greco*, *Ogrody*, *Lumen*). Wpływ na to mają: muzyczna barwa i czasoprzestrzeń, kształtowane niejednokrotnie kontrastowo, jakby w efekcie *chiaro-scuro*. Narracja rozgrywa się pomiędzy mrokiem i dramatem Golgoty a światłem i nadzieją płynącymi od Zmartwychwstałego.

Raz „płótno muzyczne” wydaje się puste, przejrzyste — dominuje chwilowe zatrzymanie czasu (wolny ruch, długie wartości, faktura akordowa, harmonika quasi-tonalna), innym razem następuje wzmożenie ruchu, a przestrzeń wypełnia się maksymalnie (drobne wartości, nasycenie chromatyczne, warstwowa faktura, poszerzanie ambitus czy obsady instrumentalnej).

Barwy ciemne (uzyskane przez określone brzmienia instrumentów, niskie rejestry, ale i fakturę polimelodyczną, ruch, chromatykę czy dysonanse) rozjaśniane są sukcesywnie lub symultanicznie nagłymi rozbłyskami światła muzycznego (jasne brzmienia instrumentów, wysokie rejestry czy też akordy kwartowe lub czyste trójdźwięki, przejrzysta faktura nawiązująca do *nota contra notam*).

Taka malarsko-muzyczna interpretacja Bujarskiego wydaje się być bliska stylowi malarskiemu El Greca, o którym tak pisze Maria Rzepińska: „ruch, śmia-

<sup>30</sup> Ibidem, s. 114.

<sup>31</sup> Por. Aleksandra Świstak, op. cit., s. 13.

<sup>32</sup> Ibidem.

łe skróty, ostre kontrasty cienia i światła — wszystko zostaje podporządkowane ekspresji wyrażającej uniesienie duszy, gwałtowny wzlot w sferę nieziemską<sup>33</sup>. I dalej: „światło, ten zasadniczy czynnik kompozycji [...] ma u El Greca znaczenie przede wszystkim sakralne, nie estetyczne”<sup>34</sup>.

Jak wiadomo, twórca *Stabat Mater* zna doskonale obrazy Kreteńczyka i od wielu lat zafascynowany jest, jak powiada, „efektami świetlnymi ekstazy, wizjonerskiego i mistycznego malarstwa El Greca”<sup>35</sup>. Wielokrotnie wspomina o ostrym, nadnaturalnym świetle w dziełach twórcy. Inspiracje tym światłem znalazły świadomy wyraz w *Similis Greco* czy *Lumen* powstałym trzy lata przed *Stabat Mater*. Może podświadomie, w ujętej symbolicznie idei *chiaro-scuro*, zaistniały także w utworze odnoszącym się do dramatu Golgoty?

### Na zakończenie

Teresa Malecka, dokonując interpretacji kompozycji, podkreśliła, iż Bujarski oddał nią całą złożoność czasu, w którym żyje, ale potwierdził także reprezentowaną od początku swojej drogi twórczej postawę chrześcijanina. Wyraził lęk i tragizm, ale zarazem wskazał na nadzieję i miłość. W tym sensie określiła *Stabat Mater* utworem „na koniec wieku”, który Mieczysław Tomaszewski nazwał „wiekiem Apokalipsy i nadziei”<sup>36</sup>.

W aspekcie wiary chrześcijańskiej z pewnością należy uznać *Stabat Mater* za żarliwą oraz pełną pokory i ufności modlitwę. Przypomnieć można bardzo osobiste wyznanie kompozytora z 2000 roku: „dla mnie muzyka jest modlitwą. Taki jest każdy utwór, czy z tekstem religijnym, czy bez tekstu religijnego”<sup>37</sup>. To modlitwa do Matki Bolejącej, o której tak mówi bp Wacław Świerzawski: „Matka Jezusowa, Matka Kościoła poprzez swój ból rodzi w duszach ludzkich światło, w którym widzą Syna jako Boga”<sup>38</sup>. To zarazem modlitwa o umocnienie przez krzyż, dzięki któremu — jak pisze Eliade — „możliwe jest nawiązanie kontaktu z niebem i przez to Świat cały zostaje »odkupiony«”<sup>39</sup>.

<sup>33</sup> Maria Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Warszawa 1988, s. 214.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 217.

<sup>35</sup> Teresa Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość i osobowość*, Kraków 2006, s. 150.

<sup>36</sup> Zob. Teresa Malecka, *Zbigniewa Bujarskiego „Stabat Mater”*....

<sup>37</sup> Wypowiedź Z. Bujarskiego w dyskusji towarzyszącej symposium *Duchowość...*, spisana i wydana w: *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku*, red. Krzysztof Droba, Teresa Malecka, Krzysztof Sz wajgier, Kraków 2004, s. 268.

<sup>38</sup> Bp Wacław Świerzawski, *Odgadnąć krzyż. Drogi krzyżowe*, Sandomierz 1995, s. 130.

<sup>39</sup> Mircea Eliade, *Obrazy i symbole*, tłum. Magda i Paweł Rodakowie, Warszawa 2009, s. 226.

Jest jeszcze jeden aspekt — egzystencjalny, na który zwrócił uwagę sam kompozytor w komentarzu do utworu, tzn. „prawdziwa relacja ludzkiego dramatu”. W kręgu zainteresowań Bujarskiego zawsze znajdował się człowiek i jego los. Można zatem wnioskować, że w *Stabat Mater*, poprzez dramat Boga-człowieka ukrzyżowanego za niegodziwości ludzkie, wyraził Bujarski człowieka swojego pokolenia — najpierw uwikłanego w losy wojny, a później trudną historię Polski po drugiej wojnie światowej, ale też człowieka zagubionego w nowych realiach życia, po odzyskaniu pełnej wolności w roku 1989, w końcu — przeżywającego rozterki i osobiste tragedie życiowe. Poprzez odwołanie się do wielkiej tradycji sakralnej i swoją wysoce indywidualną interpretację muzyczną kompozytor ponownie odkrył „wartości zasłonięte i zagubione”<sup>40</sup> i wyznaczył człowiekowi właściwą drogę ku nadziei, ku najwyższej Prawdzie. Po kilkunastu latach od skomponowania utworu przesłanie kompozytora wydaje się być nadal aktualne.

---

<sup>40</sup> Określenie przejęte za Mieczysławem Tomaszewskim. Por.: idem, *Muzyka w poszukiwaniu wartości zasłoniętych i zagubionych*, w: idem, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej*, Kraków 2005, s. 145–156.

Przykład 1. Zbigniew Bujarski, *Stabat Mater* — początek utworu (*exordium*)<sup>41</sup>

### Stabat Mater

Zbigniew Bujarski  
(2000)

The musical score is arranged in systems. The first system shows the piano accompaniment with dynamics *mp*, *pp*, and *mp*. The second system is marked with a Roman numeral VI. The third system shows the vocal entries for Soprano and Alto. The Soprano part is marked *pp* and the Alto part is marked *ppp*. The lyrics are: *Sopr.* Sta - ta - Ma - tka and *Alto* Sta - ta - Ma - tka. The piano accompaniment continues with a dynamic of *pp*.

<sup>41</sup> Wszystkie przykłady nutowe przygotowano na podstawie manuskryptu utworu i opublikowano za zgodą kompozytora.

Przykład 2. Zbigniew Bujarski, *Stabat Mater* — zakończenie części I

S  
A  
T  
B

gdy od - - - dał du - - - cha  
gdy od - - - dał du - - - cha  
gdy od - - - dał du - - - cha  
gdy od - - - dał du - - - cha

*ppp*

Vn I  
Vn II  
Vi  
Vc  
Cb

*ppp*

Przykład 3. Zbigniew Bujarski, *Stabat Mater* — część II (fragm. strofy 9)

Fl I, II, III  
 Ob I, II  
 Cl I, II, III  
 Fg I, II  
 Cfg  
 Cr I, II, III, IV, V, VI  
 S  
 A  
 T  
 B

Ma tko Ma tko Ma tko  
 Ma tko Ma tko Ma tko  
 Ma tko Ma tko Ma tko  
 Ma tko Ma tko Ma tko

4/4 5/4

Przykład 4. Zbigniew Bujarski, *Stabata Mater* — część II (fragm. strofy 10)

Fl I  
 Fl II  
 Ob I  
 Ob II  
 Cl I  
 Cl II  
 Fg I, II  
 Cfg  
 Cr I, II  
 Cr III, IV, V  
 Cr VI  
 Tmp  
 S  
 A  
 T  
 B  
 U - czyń u - - czyń a - by a - - by  
 U - czyń u - - czyń a - by a - - by  
 U - czyń u - - czyń a - by a - - by  
 U - czyń u - - czyń a - by a - - by

*f*

5/4

5/4



Przykład 5. Zbigniew Bujarski, *Stabat Mater* — część II — kulminacja utworu  
(zakończenie strofy 14)

The musical score is arranged in a multi-system format. It includes the following elements:

- Instrumentation:** Multiple staves for strings (violins, violas, cellos, double basses), woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoons), brass (trumpets, trombones, tubas), and percussion (timpani).
- Vocal Parts:** Several staves for vocalists, with lyrics written below the notes. The lyrics include: "to - bi - cie", "to - bi - cie", "to - bi - cie", "to - bi - cie".
- Dynamic Markings:** A large *cresc.* (crescendo) marking spans the bottom of the score, leading to a final *fff* (fortissimo) marking.
- Performance Instructions:** Specific markings include *Timp* (timpani) and *Gr. c.* (Grand Cymbal).
- Tempo and Rhythm:** The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note passages.

## STRESZCZENIE

Religia chrześcijańska nieustannie koncentruje się na zgłębianiu okoliczności śmierci Jezusa. Z odkupieńczym cierpieniem Chrystusa złączona pozostaje Jego Matka — wierna aż po krzyż. Scena z *Mater dolorosa* znalazła swój literacki wyraz w słowach średniowiecznego poematu *Stabat Mater dolorosa*. Tekst wrósł jako sekwencja i hymn w liturgię Kościoła, a także wyraziście wpisał się w świat sztuki muzycznej. Poprzez kompozycje twórcy przekazywali zarówno wyznanie wiary chrześcijańskiej, jak i przeżycia osobiste, związane z poszukiwaniem sensu życia i śmierci wobec sytuacji tragicznej.

*Stabat Mater* Bujarskiego skomponowane zostało z „inspiracji zewnętrznej” (zamówienie), ale poprzedzone było głęboką „inspiracją wewnętrzną”. Bujarski napisał utwór do polskiego filologicznego przekładu sekwencji, gdyż pragnął, aby dzieło było bardzo osobistą, najbliższą jego najgłębszym uczuciom wypowiedzią. W *Stabat Mater* kompozytor nawiązuje do gatunku oratoryjno-kantatowego, tworząc dzieło chóralno-orkiestrowe. Ustalone w historii umuzyycznień relacje chór – orkiestra w kompozycji Bujarskiego są odwrócone, tzn. muzyka instrumentalna zdaje się być pierwszoplanowa, a partie wokalne przynoszą jedynie dookreślenie treści semantycznych. Twórca ujął scenę z *Mater dolorosa* niczym w ramy obrazu: w obrębie jednej spójnej całości nadał przebiegowi dzieła układ trzyczęściowy z codą o cechach reprzyzowości. Wsłuchując się w *Stabat Mater* nie sposób nie odnieść wrażenia, że muzyka niesie ze sobą cechy quasi-malarskie, rozgrywa się pomiędzy mrokiem i dramatem Golgoty a światłem i nadzieją płynącymi od Zmartwychwstałego. Barwa (cecha konstytutywna muzyki Bujarskiego) i czasoprzestrzeń kształtowane są często kontrastowo, jakby w efekcie *chiaro-scuro*.

Bujarski w swoim dziele „na koniec wieku” oddał całą złożoność czasu, w którym żyje (lęk, tragizm), ale potwierdził także reprezentowaną od początku swojej drogi twórczej postawę chrześcijanina (wskazał na nadzieję i miłość). *Stabat Mater* stanowi także żarliwą oraz pełną pokory i ufności modlitwę. Wydaje się również, że w kompozycji, poprzez dramat Boga-człowieka ukrzyżowanego za niegodziwości ludzkie, wyraził Bujarski człowieka swojego pokolenia. Poprzez odwołanie do wielkiej tradycji sakralnej i wysoce indywidualną interpretację muzyczną kompozytor ponownie odkrył „wartości zasłonięte i zagubione” i wyznaczył człowiekowi właściwą drogę ku nadziei, ku najwyższej Prawdzie.

SŁOWA KLUCZOWE: Zbigniew Bujarski, polska muzyka religijna, *Stabat Mater*, tradycja chrześcijańska

## ABSTRACT

Zbigniew Bujarski's *Stabat Mater* in the context of the genre's tradition

The Christian religion, since the beginning of its times focuses on contemplating the circumstances of Christ's death. The scene of *Mater dolorosa* found its literary expression in the words of a medieval poem *Stabat Mater dolorosa*. The text became part of the Church liturgy as a sequence and hymn and distinctly entered the music art world. Through compositions, the authors passed on both the creed of Christian faith as well as personal experiences related with the search for the purpose of life and death in the face of a tragic situation.

Bujarski's *Stabat Mater* was composed following an "external inspiration" (a commission), but it was preceded by a profound "internal inspiration". The author wrote the composition to the Polish philological translation of the sequence, because he wanted his work to be a very personal statement as close as possible to his deepest feelings. In *Stabat Mater*, the composer refers to an oratorio and cantata genre creating a choir and orchestra composition. The relations between choir and orchestra set in the history of interpretations are reversed in Bujarski's composition, i.e. instrumental music seems to be in the foreground, and the vocal parts only bring further clarification of semantic contents. The author captured the scene with *Mater Dolorosa* as if in the frames of a painting: within one cohesive whole he provided the course of his work with a three-part layout with reprise features. Listening closely to *Stabat Mater* it is impossible not to get the impression that music carries with it quasi-painting features, playing out between the darkness of the Golgotha's drama and the light of hope coming from the Resurrected Jesus. Colour (an essential feature of Bujarski's music) and space-time are often shaped in contrast with each other, as if in a *chiaro-scuro* effect.

Bujarski in his "end-of-the-century" work expressed the entire complexity of time in which he lives (fear, tragedy), but he also confirmed his Christian attitude which he represented from the very beginning of his creative path (he pointed to hope and love). *Stabat Mater* constitutes also a fervent prayer full of humility and trust. It seems as well that in *Stabat Mater*, through the tragedy of God-man crucified for man's misdeeds, Bujarski expressed a man of his generation. By referring to the great sacral tradition and through a highly individual musical interpretation, the composer once again discovered "veiled and lost values" and set out the right path for man, leading towards hope, towards the highest Truth.

**KEYWORDS:** Zbigniew Bujarski, Polish sacral music, *Stabat Mater*, Christian tradition

## BIBLIOGRAFIA

Blume Jürgen, *Geschichte der mehrstimmigen Stabat-mater-Vertonungen*, München–Salzburg 1992.

*Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku*, red. Krzysztof Droba, Teresa Malecka, Krzysztof Szwałgier, Kraków 2004.

Eliade Mircea, *Obrazy i symbole*, tłum. Magda i Paweł Rodakowie, Warszawa 2009.

*Festiwal Muzyki Współczesnej „Aksamitna kurtyna”*, red. Andrzej Chłopecki, Kraków 2000.

Helman Zofia, *Dylemat muzyki polskiej XX wieku — styl narodowy czy wartości uniwersalne w: Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*, red. Anna Czekanowska, Kraków 1995, s. 175–200.

Jasińska Danuta, „*Stabat Mater*” Krzysztofa Pendereckiego, w: *Współczesność i tradycja w muzyce Krzysztofa Pendereckiego*, red. Regina Chłopicka, Krzysztof Szwałgier, „Zeszyt Naukowy”, Zakład Analizy i Interpretacji Muzyki Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 1983, nr 5, s. 52–71.

Malecka Teresa, *Zbigniew Bujarski. Sytuacja twórcy na przełomie wieków*, „Kwarta”, wrzesień 2003, nr 12, s. 6–7.

Malecka Teresa, *Zbigniew Bujarski. Twórczość i osobowość*, Kraków 2006.

Malecka Teresa, *Zbigniewa Bujarskiego „Stabat Mater” na koniec wieku*, w: *Środowiska — kompozytor — dzieło w muzyce polskiej XX wieku*, red. Teresa Brodniewicz, Hanna Kostrzewska, Janina Tatarska, Poznań 2003, s. 111–118.

Nohl Paul-Gerhard, *Das Stabat Mater*, „Musik und Kirche” 1997, vol. 67, s. 97–106.

Rzepińska Maria, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Warszawa 1988.

Sharp Avery Thomas, *A Descriptive Catalog of Selected, Published Eighteenth- through Twentieth-Century Stabat Mater Settings for Mixed Voices with a Discussion of the History of the Text*, diss., University of Iowa, Iowa 1978.

Stróżewski Władysław, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002, s. 308–324.

Świerzawski Wacław Bp, *Odgadnąć krzyż. Drogi krzyżowe*, Sandomierz 1995.

Świstak Aleksandra, *Zbigniew Bujarski. Katalog tematyczny utworów*, Kraków 2005.

Tomaszewski Mieczysław, *Momenty autobiograficzne, autoekspresyjne i autorefleksyjne dzieła muzycznego*, w: idem, *Muzyka w dialogu ze słowem*, Kraków 2003, s. 17–33.

Tomaszewski Mieczysław, *Muzyka w poszukiwaniu wartości zastąpionych i zagubionych*, w: idem, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej*, Kraków 2005, s. 145–156.