

Teresa Malecka

Zbigniewa Bujarskiego "STABAT MATER" na koniec wieku

Saeculum Christianum : pismo historyczno-społeczne 9/2, 151-159

2002

Artykuł został zdigitalizowany i 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

TERESA MALECKA

ZBIGNIEWA BUJARSKIEGO *STABAT MATER* NA KONIEC WIEKU

„Dla mnie muzyka jest modlitwą. Jestem narzędziem w rękę Pana Boga”.

Słowa te wypowiedział Zbigniew Bujarski 27 października 2000 r. podczas międzynarodowego sympozjum *Duchowość Europy Środkowej w muzyce końca wieku* – na kilka godzin przed światowym prawykonaniem *Stabat Mater*, które odbyło się podczas Festiwalu Muzyki Współczesnej *Aksamitna kurtyna* w ramach Festiwalu *Kraków 2000*.

1. Inspiracje. Geneza

Pośród sfer inspiracji twórczości Zbigniewa Bujarskiego dominuje tematyka religijna, a jej dopełnienie, tło – stanowią: kultura, historia, przyroda, a także Dom – w sensie miejsca idealnego. Religia, wiara są jakoś stale obecne u Bujarskiego, ale w jego twórczości wiążą się zwykle z historią, i to chyba wyraźnie z historią Polski. Są bowiem momenty wyróżnione w drodze twórczej kompozytora, a zarazem w historii naszego narodu, kiedy w jego muzyce dochodzi do głosu, bardziej niż kiedy indziej – sfera religii. Działo się tak na przełomie lat 50- i 60-tych, we wczesnych latach 80-tych oraz u schyłku wieku w latach 1999-2000. W każdym z tych momentów inne wydają się przyczyny i źródła zwrócenia się kompozytora ku treściom religijnym.¹

O *Stabat Mater* pisze Bujarski: „[...] 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.”² W istocie kompozytor, od lat planując podjęcie tego wielkiego tematu, myślał o utworze instrumentalnym.

¹ Szerzej omawiam ten problem w tekście *Sfery inspiracji w twórczości Zbigniewa Bujarskiego, czyli historia artysty niezależnego*. W: *Muzykologia wobec przemian kultury i cywilizacji*, red. L. Bielański, K. Dadał-Kozicka, A. Leszczyńska, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Warszawa 2002, s. 28-37.

² Komentarz kompozytora w książce programowej Festiwalu Muzyki Współczesnej *Aksamitna kurtyna* w ramach Festiwalu *Kraków 2000*, s. 59.

Jednak, trudno mu było – jak pisze – „zrezygnować z niemal uświęconej tradycją sekwencji Jacopone da Todi, bo nie tylko fakt ukrzyżowania, ale i ta poetycka forma średniowiecznego franciszkanina, wyzwoliła w historii muzyki tyle znakomitych dzieł [...]”³. Pisząc utwór „na koniec wieku”, zarazem z myślą o festiwalu, którego tytuł *Aksamitna kurtyna* nawiązuje do wydarzeń najbardziej współczesnej historii Polski i Europy, chciał, aby był on jego „[...] bardzo osobistą, najbliższą [...] najgłębszym uczuciom wypowiedzią. A takie uczucia wyznaje się chyba najlepiej i najszczerzej w języku ojczystym.”⁴.

2. Dzieło. Uwagi analityczne

Tekst

Stabat Mater Zbigniewa Bujarskiego na chór mieszany i orkiestrę zostało napisane do tekstu wyjątków z sekwencji Jacopone da Todi oraz jednej strofy zapożyczonych ze *Stabat Mater* Antonina Dvoraka. Kompozytor zrezygnował nie tylko z wersji łacińskiej, której – jak pisze – specyficznej aury brzmieniowej nie chciał mieć w swoim utworze, ale także z przyjętych w tradycji liturgicznej polskich przekładów poetyckich sekwencji. Zastosował przekład, jak to określa – „dosłowny”⁵. A wszystko to – dla zrealizowania zamierzenia, aby utwór pozostał jego najbardziej osobistym i najgłębszym wyznaniem.

I.

Stała Matka bolejąca
Pod krzyżem zaplakana
Gdy wisiał Syn

CZ. I

O jak smutna i strapiona
Była błogosławiona
Matka Jednorodzonego

Za grzechy swego ludu
Widziała Jezusa w męczarniach
i biczom poddanego

Widziała swego słodkiego Syna
Umieraniem wyniszczonego
Gdy oddał ducha.

³ Tamże, s. 60.

⁴ Tamże.

⁵ Autorstwa Grażyny Zakrzewskiej.

II.

Ach Matko, źródło miłości
 Uczyni bym poczuł siłę bólu
 Abym z Toba się smucił.

CZ. II

Uczyni, aby zapłonęło serce moje
 W kochaniu Chrystusa Boga
 Abym mu się spodobał.

III.

Pod krzyżem z Tobą stać
 Tobie Matko chętnie towarzyszyć w żalobie
 gorąco pragnę

CZ. III

Ach Matko źródło miłości
 Uczyni, bym krzyżem był strzeżony
 śmiercią Chrystusa umocniony
 wspierany łaską.

Zakończenie

Kiedy ciało umrze
 Uczyni by duszy została dana
 Chwała Raju.

REPRYZA/CODA

Kompozytor dokonał określonego wyboru fragmentów tekstu oryginalnego i skomponował zatem jakąś własną wersję dramatu Matki stojącej pod krzyżem, na którym umiera Chrystus. Wersję skróconą, uproszczoną, zarazem jakby bardziej surową przez zastosowanie tłumaczenia pozbawionego cech poezji (wersy różnej długości, brak rymów). Nadał tekstowi, a w konsekwencji utworowi – strukturę trzyczęściową z kodą.

Część I stanowi swego rodzaju opis Matki Bożej (cierpiącej, zapłakanej, smutnej, strapionej) stojącej pod krzyżem, patrzącej na mękę Syna. W części II przedstawiona jest prośba – modlitwa do Matki Boga o to, aby człowiek wraz z Matką odczuwał ból, kochał Chrystusa. Część III wyraża z jednej strony pragnienie współcierpienia z Matką, z drugiej – prośbę o Łaskę i o umocnienie przez krzyż. W zakończeniu człowiek modli się o chwałę raju dla swej duszy.

Muzyka

dzieła ujętego w ramy **formy** trzyczęściowej z kodą o cechach repryzowości – kreuje atmosferę wielkiego, pełnego tragicznej ekspresji dramatu. Wszystkie niemal jakości cechuje maksymalne zróżnicowanie, silne kontrasty i wielka rozpiętość siły ich oddziaływania, wszystkie też współtworzą ów wielki dramat.

Elementy⁶ związane ze sferą wysokości dźwięku, a więc **materiał dźwiękowy** – **melodyka, harmonia – tonalność** odgrywają rolę zasadniczą w budowaniu wyrazowej strony dzieła. Ich rozpiętość między maksymalną chromatyką, czy wręcz 12-tonowością a relacjami tercjowymi lub kwartowo – kwintowymi, buduje silne napięcia. Zjawiska te pozostają we współzależności z problematyką **faktury**. Dla 12-tonowości i chromatyki charakterystyczna jest faktura linearna, wielopłaszczyznowa, wręcz polimelodyczna, brzmieniom łagodniejszym (kwartowo-kwintowym), czy wręcz konsonansowym (tercjowym) – odpowiada homofonia, bloki wielogłosowych współbrzmień, akordów.

Oto opis swego rodzaju modelu melodyczno-fakturalnego, charakterystycznego dla sposobu komponowania części wokalnie-instrumentalnych *Stabat Mater*. Spokojna, dość płynna, pod względem kierunków – falująca linia melodyczna, zarówno śpiewu chóru jak i partii instrumentalnej, zdominowana jest przez interwały sekundy małej i wielkiej. Niewiele jest skoków, a jeśli są, to kwarty lub trytonu. Wielopłaszczyznowość, polimelodyczność jest tu jakby rodem z heterofonii. Unisonowy początek fraz lub dłuższych fragmentów stopniowo się jakby „rozszczenia” na większą ilość zróżnicowanych linii melodycznych. Niektóre z głosów zostają zatrzymane i stają się tłem dla nowo rozwijających się. Przybywa głosów, linie melodyczne się komplikują, wzrasta rola partii instrumentalnej, narasta dynamika, napięcie dochodzi do kulminacji. Tu upraszcza się rytm, a dominującą rolę melodyki przejmuje harmonia. Rozbrzmiewa sylabiczny śpiew w wielogłosowych akordach chóru wzmocnianych przez orkiestrę. Co najważniejsze – akordy te są w przeważającej większości trójdzźwiękami durowymi lub molowymi zamykającymi zwykle dłuższy fragment.

Mimo dużego zróżnicowania zarówno materiału dźwiękowego jak i sposobów operowania nim *Stabat Mater* posiada jednak dość wyrazisty **plan tonalny**. Ujmując problem najbardziej ogólnie, (na poziomie najniższym, najgłębszym) utwór rozgrywa się między jakąś trudną do zdefiniowania, niejednoznaczną tonacją *g* – można by ją określić jako *g – moll schromatyzowaną* (*g as a b c d des fis g*) a wyraźną tonacją *G – dur*. Na kolejnym poziomie – w warstwie środkowej – plan tonalny można sprowadzić do opadającego akordu dominanty septymowej *A7* – zbudowanego między dwiema septymami: *g – e – cis – a – g*. Plan najbardziej zewnętrzny, zarazem najbardziej szczegółowy wskazuje na pewne istotne preferencje interwałowe w strukturze całości:

g – C – d – C – fis – d – F – G – cis – es – a – A – es – G

Dominują tu interwały: trytonu, sekundy wielkiej, tercji wielkiej i małej.

Tak więc struktura interwałowa planu tonalnego, rozumianego bardziej szczegółowo odsyła wyraźnie do relacji tradycyjnie związanych z ekspresją smutku, płaczu, dramatycznego napięcia (tryton, sekunda). Pewne „rozjaśnienie-

⁶ Elementy omawiane są w kolejności wynikającej z ważności roli, jaką pełnią w utworze.

nie” tego napięcia zawarte jest niejako w planie środkowym – w strukturze akordu dominanty septymowej. Ostateczny wyraz tego tragicznego utworu można odczytać w warstwie najgłębszej. Przejście od początkowej, pełnej smutku aury tonalnej *g – moll schromatyzowanej* do *G – dur* sugeruje, że Męka Chrystusa i, co jest tematem tego utworu – cierpienie Jego Matki stojącej pod Krzyżem otwierają nową rzeczywistość miłości, rzeczywistość nadziei.

Instrumentacja, artykulacja, a wraz z tym **barwa** odgrywają rolę współtworzącą dramaturgię utworu w stopniu bardzo istotnym. Wielka orkiestra symfoniczna z potrójną obsadą dętych z kornetami i sześcioma waltorniami oraz wzmacniającą brzmienie perkusją (2 Ptti, Tmt, Gr. c., 3 Tmp.) stanowi doskonały materiał dla osiągnięcia interesujących, niekiedy zróżnicowanych efektów barwowych. Brzmienie smyczków jest elementem stałym, w dużej mierze współdziałającym ze śpiewem chóru, niekiedy stanowiącym dlań rodzaj tła barwnego. Smyczki otwierają utwór i wraz z chórem go zamykają. Pełnią istotną rolę w kształtowaniu melodyki, wprowadzają podstawowy materiał motywiczny, czy wręcz tematyczny, przetwarzany potem w partii chóru, z którym wchodzi w liczne korelacje linearne. Dzielone *divisi*, w rozdrobnionych wartościach i maksymalnie schromatyzowane tracą funkcję melodyczną na rzecz kolorystycznej. Niekiedy współdziałają z chórem, niekiedy wypełniają sobą fragmenty instrumentalne, jakby rodzaj intermediów. Inne instrumenty funkcjonują albo jako grupa – głównie we fragmentach *tutti* i w odcinkach instrumentalnych, albo jako partie *solo*, wyraźnie wyodrębniające się z całości faktury, zarazem odgrywające wyraźnie dramaturgiczną rolę. Najintensywniej oddziałują w tej sferze trąbki, a także waltornie. Ich dźwięk rozbrzmiewa wchodząc w relację z wszystkimi możliwymi grupami instrumentów, jednak zawsze nad nimi górując. Trąbki, zgodnie z wielowiekową tradycją pełnią funkcję swego rodzaju fanfary. (przykł. 1, przejście z cz. B do C) Niekiedy fanfary te są bardziej potężne, bowiem stają się udziałem całej grupy instrumentów blaszanych (Tr, Cr, Tn, Tb,) (przykł. 2, cz. H) W podobnej roli występują instrumenty perkusyjne, przede wszystkim kotły, w których partii np. wielokrotna repetycja dźwięku stanowiącego podstawę akordu wzmacnia napięcie wywołując wrażenie jakby kroczenia, konduktu. (przykł. 3, cz. M, cz. P) Klarnety natomiast, w typowy dla siebie sposób oddziałują w sferze melodyki i współdziałają w tworzeniu ekspresji typu lirycznego. (przykł. 4 cz. S)

Organizacja czasu: rytm, metrum, agogika, choć w zdecydowanie mniejszym stopniu uczestniczą w kreowaniu dramatu, to również wchodzi w liczne współzależności z pozostałymi elementami. Podstawowe rozróżnienie typów organizacji rytmicznej dotyczy środków wykonawczych.

Śpiew, ze względu na narrację tekstu, przebiega na ogół w średnich wartościach (ćwierćnuty, ósemki) i wiąże się to w przewadze z fakturą linearną. W momentach kulminacji lub ich rozwiązań, w homofonicznych wielogłosowych akordach dominują wartości długie (półnuty, całe nuty). Rozdrobnienie

wartości i przyspieszenie ruchu, choć rzadkie w warstwie wokalne, jest jednak obecne, ale wówczas zatarciu ulega tekst. (o co tu chodzi? – interpretacja teraz lub później) Zróżnicowanie wartości i sposoby ich zestawiania z linią melodyczną mają niekiedy wpływ na powstawanie pewnego rodzaju konstrukcji motywicznych; niekiedy natomiast w „gąszczu” polimelodycznych struktur zestawienia rozdrobnionych wartości o zróżnicowanych podziałach (np. trójki na czwórki) tworzą jakby migoczące, wewnętrznie ruchliwe płaszczyzny brzmieniowe.

W warstwie instrumentalnej natomiast element metryczny jest po pierwsze bardziej zróżnicowany, po drugie silniej oddziałuje. Więcej tu wzmoczonego „ruchu” szybkich wartości, szczególnie we fragmentach wyłącznie instrumentalnych, tworzących również owe rozmięgane płaszczyzny brzmieniowe, więcej także wyraźne, a nawet w sposób charakterystyczny zrytmizowanych motywów. Bywa i tak, że dla podkreślenia pewnej sytuacji ekspresywnej rytmika zostaje uproszczona. Np. regularne następstwo ćwierćnut w Tmp i Cb na prymie akordu (*d – moll, e – moll, es – moll*) w częściach: L, M, P wyraźnie współtworzy, wręcz podkreśla atmosferę regularnego, powolnego, tragicznego podążania, czy wręcz marsza żałobnego.

Dynamika traktowana jest przez Bujarskiego z wielką dbałością, zarazem w sposób prosty, naturalny, tradycyjny. W dużym stopniu uczestniczy ona w budowaniu struktury napięciowej, formalnej i ekspresyjnej dzieła i jego nastroju. Z zasady jest dynamiką płaszczyznową, której wzrosty i spadki dokonują się płynnie i stopniowo, choć są i takie momenty, kiedy następuje ostra i nagła zmiana poziomu głośności. W całości proporcje między dynamiką ściszoną a głośną są dość równomiernie rozłożone. Jednak fakt ujęcia utworu w ramy dynamiki *piano-pianissimo*, a ponadto utrzymanie w tej dynamice całej części końcowej – kody o cechach reprzy – wskazuje, mimo ogólnego wrażenia monumentalizmu i silnej ekspresji dzieła – na podkreślenie elementu wyciszenia, zadumy, refleksji.

Warstwa wokalna jest w *Stabat Mater* ograniczona do wypowiedzi zespołowej – chóralnej. Kompozytor, rezygnując z partii solowych odszedł od typowej dla gatunku kantatowo-oratoryjnego relacji: chór – soliści, zbiorowość – jednostka indywidualna. Ograniczył więc w pewnym sensie, wręcz ujedynolcił sposoby oddziaływania elementu wokálnego, wybrał wypowiedź zbiorowości. Być może, przeniósł dramat Matki stojącej pod Krzyżem w wymiar bardziej uniwersalny?

Trzy są zasadnicze typy faktur chóralnych z przynależnymi im sposobami kształtowania materiału dźwiękowego:

– melodyczno – linearna, wielogłosowa, związana ze śpiewem melizmatycznym, rozwijająca się w oparciu o skale schromatyzowane mało/wielko – sekundowe,

– „sonorystyczna” – wielogłosowa w rozdrobnionych wartościach, również melizmatyczna, w pełni chromatyczna,

– akordowo – harmoniczna, związana ze śpiewem sylabicznym, z akordami dur i moll – diatoniczna.

Tekst – muzyka

Uzasadnienie i wytłumaczenie dla opisanych tu zjawisk dźwiękowo – brzmieniowych, metro – rytmicznych i fakturalnych, a może ich pierwszą przyczynę, oczywiście w kontekście, z jednej strony XX-wiecznego języka muzycznego, z drugiej – iutrwalonych w tradycji muzycznej konwencji – znajdujemy w tekście utworu, w tekście wyjątków ze średniowiecznej sekwencji *Stabat Mater*, w szczególności w jego warstwie treści choć również i języka.

Uwagi ogólne

Już sam „krąg tematyczny” dzieła wyznacza w pewnym sensie środki techniki kompozytorskiej. Tradycja utrwaliła związenie tematu *Stabat Mater* z gatunkiem muzyki kantatowo-oratoryjnej i charakterystyczną dla niej obsadą wokально-instrumentalną oraz znacznymi rozmiarami utworu. Również, zastosowana tu trzyczęściowa forma z kodą o cechach reprzyzy wielokrotnie w historii okazywała się adekwatna dla muzycznej realizacji dramatu, nawet, gdy chodziło o muzykę tzw. czystą – absolutną. Dobór materiału dźwiękowego i struktury interwałowej z dominacją sekundy wielkiej i małej, tercji, kwarty i trytonu wynika z tragicznego, nasyconego cierpieniem tematu dzieła. Stała oscylacja między schromatyzowanym linearyzmem a diatoniczną homofonią jest odpowiedzią na tę atmosferę, ale ponadto wskazuje na pewien rys indywidualny w potraktowaniu przez Bujarskiego problemu Matki bolejącej pod krzyżem.

Uwagi szczegółowe

Istotnym elementem kształtowania relacji tekstu i muzyki jest w utworze Bujarskiego podkreślanie pewnych wyróżnionych słów i zwrotów poprzez zastosowanie konkretnych środków techniki kompozytorskiej. Ważną rolę odgrywają tu po prostu wielokrotne powtórzenia, ale znaczenie zasadnicze posiada oddziaływanie struktury interwałowej, kontrastu między chromatyką a diatoniką oraz relacje tonalno-harmoniczne, a także instrumentacja, faktura, dynamika i organizacja rytmiczna. Muzycznie podkreślone, wzmocnione słowa-klucze tworzą oryginalną dramaturgię dzieła skoncentrowanego na cierpieniu, ale cierpieniu z miłości i dla miłości.

Oto kilka przykładów opisujących środki muzycznej charakterystyki zastosowane dla podkreślenia słów, zwrotów – kluczy.

Cz. B – „pod krzyżem” – na zatrzymanym akordzie C-dur, repetycja dźwięku *ges* w partii trąbki (relacja trytonu w stosunku do prymy akordu).

Cz. E – „za grzechy” – stopniowe zagęszczanie faktury, chromatyzacja; „w męczarniach” – *tutti*, zróżnicowanie rytmiki, komplikacje fakturalne, maksymalne schromatyzowanie materiału dźwiękowego.

Cz. K, L – „Ach Matko, źródło miłości”- wielokrotne powtórzenia całego zwrotu, a w szczególności słowa „miłość”- narastanie ilości głosek, zagęszczanie faktury, chromatyzacja, rozdrabnianie rytmu, a następnie upraszczanie wymienionych elementów i doprowadzenie do współbrzmienia kwinty czystej (dublowanej).

Cz. M – „ból” – trójdźwięk d-moll *pp*, (chór, smyczki, klarnet, kotły), repetycja dźwięku D w kontrabasach i kotłach, „smucił” – trójdźwięk e-moll, *ppp*, (chór, smyczki, kotły), repetycja dźwięku E w kontrabasach i kotłach; ogólnie, – wrażenie kroczenia w smutku i bólu, jakby żałobnego marsza.

Cz. N, Q – „Uczyń, aby zapłonęło serce moje w kochaniu Chrystusa Boga” – na początku („uczyn”) „fanfara” 6 rogów, na końcu („Chrystusa Boga”) długo trzymany *tremolo* akord Fis-dur w chórze i smyczkach *ff*, zabarwiony przez gęstą, rozdrobnioną i zróżnicowaną rytmicznie, zagęszczoną fakturę pozostałych instrumentów.

Cz. R – „żałobie” – liczne powtórzenia, narastanie obsady, rozdrabnianie ruchu, liczne melizmaty, komplikacja faktury prowadzą do akordu A-dur *tutti, fff*.

Cz. U – „chwala Raju. Amen” – przejście z akordu o strukturze kwartowej na akord G-dur w smyczkach i w chórze *pp*.

3. Próba interpretacji

Zbigniew Bujarski w jednej z wielogodzinnych rozmów, jakie na temat jego twórczości z nim prowadziłem, na moje pytanie o ważne dla niego, ważne w jego drodze twórczej spotkanie – opowiedział o spotkaniu z Nadią Boulanger podczas jej pobytu w krakowskiej PWSM w 1963 r. „Przeglądnięła partyturę i powiedziała „ten utwór wskazuje na to że wiesz, czego chcesz”, a później mi powiedziała, co znamienne, był to przecież okres nasilania się awangardy: „Pamiętaj, że dzisiejsi ludzie tak samo płaczą, jak ludzie Platona, absolutnie nie inaczej”⁷.

Jakie jest *Stabat Mater* Bujarskiego na koniec wieku XX?

Z jednej strony dzieło to jest owym nie zmieniającym się przez wieki płaczem, lamentem, ale zarazem ostrość jego ekspresji, tragizm jakim jest przeniknięte – jest wyrazem lęków i niepokoju człowieka końca wieku, nb. autora cyklu trzech utworów kameralnych z lat 90-tych zatytułowanych *Lęk ptaków (I, II, III)*. Nawiązując po niemal 40-tu latach do opinii Nadii Boulanger powiedział on w 2002r. „Otóż, miała rację. Zastanawiam się, czy ludzie w przyszłości będą umieć płakać, a może w ogóle nie będą płakać?”

Muzyka *Stabat Mater* Bujarskiego naznaczona jest w całości przez swoistą ambiwalencję, czy też dialektykę. Niemal wszystkie elementy zasadniczo ważne dla kształtu dzieła (formotwórcze) tworzą silne wewnętrzne opozycje. Oto

⁷ Rozmowa autorki z kompozytorem, kwiecień 2002.

w sferze melodyczno – harmoniczej, tonalnej opozycję tą tworzą chromatyka, atonalność i diatonika, *quasi*-tonalność. Towarzyszy temu silna opozycja w dziedzinie środków rytmicznych, która rozgrywa się między rozdrobnieniem wartości a ich maksymalnym wydłużaniem, co wiąże się z ostrymi kontrastami rozwiązań fakturalnych. Wielogłosowe, polimelodyczne, wielopłaszczyznowe przechodzą w swe przeciwieństwo: długo brzmiące, homofoniczne piony akordowe. Utwór rozgrywa się niejako między grozą śmierci, bólem, cierpieniem a optymizmem i nadzieją z końcowym akordem G- dur *pianissimo*. Ta, można powiedzieć „gra przeciwieństw” posiada swe źródło w warstwie tekstu.

Wybrane ze średniowiecznej sekwencji strofy *Stabat Mater* Bujarskiego – oprócz charakterystycznych dla nich treści, stanowiących wyraz bólu Matki stojącej i cierpiącej pod krzyżem, na którym umiera w mękach jej Syn, a zarazem Bóg – naznaczone są silniej niż oryginał elementem ambiwalencji, czy dialektyki. Matka Chrystusa jest tu bolejąca, zapłakana, ale zarazem błogosławiona. Ta Matka widzi swego Syna w męczarniach, ale jest ona zarazem źródłem miłości. Podmiot liryczny chce z jednej strony poczuć siłę bólu, chce smucić się z Matką, ale także chce, aby jego serce zapłonęło w miłości do Boga. Chce towarzyszyć Matce pod krzyżem w żałobie, ale także chce swego zbawienia – chce dostąpić chwały Raju. Na krzyżu dokonał się bowiem dramat męki i śmierci Chrystusa, ale z miłości Boga do człowieka.

Jan Paweł II powiedział: „Krzyż jest najwyższym wyrazem miłości”. [...] Krzyż [...] stał się znakiem w pełnym tego słowa znaczeniu kultury, która czerpie z Chrystusowego orędzia prawdę i wolność, ufność i nadzieję”⁸.

Bujarski oddaje swym utworem całą złożoność czasu, w którym żyje a zarazem przypomina, potwierdza reprezentowaną od początku swej drogi twórczej postawę Chryścjanina. Wyraża lęk i tragizm, ale również wskazuje na nadzieję i miłość. Jest więc *Stabat Mater* utworem „na koniec wieku” nazwanego kiedyś przez Mieczysława Tomaszewskiego „wiekiem Apokalipsy i nadziei”⁹.

⁸ Jan Paweł II, *Przemówienie poprzedzające niedzielną modlitwę „Anioł Pański” 20 września 2002 r.* Tygodnik Powszechny. R. 2002, nr 38, s. 2.

⁹ Jest to tytuł Sympozjum Beethovenowskiego w ramach V Festiwalu Wielkanocnego Ludwiga van Beethovena, Kraków 2000.