

Beata Bolesławska-Lewandowska

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie

ORCID: 0000-0002-4158-8109; e-mail: beata.boleslawska@ispan.pl

<https://doi.org/10.4467/25443283SYM.21.006.13719>

„ŁZY LEJĄCA” W ARCYDZIEŁACH MUZYKI POLSKIEJ XX WIEKU

„MOTHER WEeping” IN THE MASTERPIECES OF POLISH MUSIC OF THE 20TH CENTURY

Abstrakt

Motyw Matki Bolesnej obecny jest w muzyce od wieków. Średniowieczna sekwencja *Stabat Mater dolorosa* przyniosła wiele znakomych interpretacji. Jeśli chodzi o muzykę polską XX wieku, w pierwszej kolejności należy tu przywołać nazwisko Karola Szymanowskiego i jego arcydzieło *Stabat Mater* op. 53. Utwór ten, wykorzystujący tekst w języku polskim oraz odwołujący się do ludowości, wyznaczył jeden kierunek interpretacji motywu Matki Bolesnej w muzyce polskiej ubiegłego stulecia. Nawiązał do niego m.in. Andrzej Panufnik w niebanalnej interpretacji *Gorzkich żali* w suicie *Hommage à Chopin* na głos i fortepian, a przede wszystkim Henryk Mikołaj Górecki w *Symfonii pieśni żałobnych*. Drugą linię interpretacyjną wyznaczają kompozycje utrzymane w tradycji łacińskiej, bez wyraźnych odniesień do wątków polskich – jak *Stabat Mater* Romana Padlewskiego i *Stabat Mater* Krzysztofa Pendereckiego. Artykuł przybliży

obie linie interpretacyjne motywu „łzy lejące” w twórczości kompozytorów polskich XX wieku na przykładzie przywołanych wyżej arcydzieł polskiej kultury muzycznej ubiegłego stulecia.

Słowa kluczowe: *Stabat Mater* w muzyce polskiej, muzyka polska XX wieku, Szymanowski, Panufnik, Górecki, Padlewski, Penderecki

Abstract

The theme of the sorrowful mother has been present in music for centuries. The medieval sequence *Stabat mater dolorosa* brought many excellent interpretations. As far as the music of Polish composers in the 20th century is concerned, the first name to be mentioned is Karol Szymanowski and his masterpiece: *Stabat Mater*, Op. 53 (1926). This work, using a text in Polish and referring to folklore, set one direction for the interpretation of the theme of the sorrowful mother in the Polish music of the last century. It was continued by Andrzej Panufnik in his touching interpretation of *Gorzkie żale* in the suite *Hommage à Chopin* for voice and piano (1949), and particularly Henryk Mikołaj Górecki in his *Symphony of Sorrowful Songs* (1976). The second line is marked by compositions referring to the Latin tradition, with no clear references to Polish themes – such as *Stabat Mater* by Roman Padlewski (1939) and *Stabat Mater* by Krzysztof Penderecki (1962). The article outlines both lines of interpretation of the “Mother weeping” motif in the works of Polish composers of the 20th century on the example of the above-mentioned masterpieces of Polish musical culture of the last century.

Keywords: *Stabat Mater* in Polish music, Polish music in the 20th century, Szymanowski, Panufnik, Górecki, Padlewski, Penderecki

Kiedy zastanawiamy się nad tematyką Matki Bolesnej, czyli tytułowej „łzy lejące”, w muzyce polskiej XX wieku, bez wątplenia pierwszym utworem, który należałoby przywołać, jest *Stabat Mater* Karola Szymanowskiego (1882-1937). I od tej właśnie kompozycji rozpoczną poniższe rozważania, by następnie zaprezentować kilka innych utworów, które w twórczy i oryginalny sposób odwołują się do chrześcijańskiego mo-

tywu *Mater dolorosa* w muzyce. Wyraźnie zaznaczają się tutaj dwie linie. Pierwsza z nich, zapoczątkowana przez Karola Szymanowskiego, wpisuje muzyczny obraz Matki Bolesnej w wątki typowo polskie, odnosząc się do zakorzenionych w tradycji naszego kraju tematów i melodii ludowych, a także wykorzystując w warstwie słownej utworu teksty w języku polskim. Linia druga to kompozycje w znacznie większym stopniu odnoszące się do łacińskiej tradycji muzycznej Kościoła Rzymskokatolickiego, posługujące się łacińskim tekstem i bez widocznych związków z tematami polskimi. Obie zaowocowały kompozycjami, które zaliczyć należy do arcydzieł polskiej kultury muzycznej minionego stulecia.

1.

*Stała Matka bolejąca,
Koło Krzyża łzy lejąca,
Gdy na Krzyżu wisiał Syn.*

Słowa te to początek łacińskiej średniowiecznej sekwencji *Stabat Mater dolorosa* w polskim przekładzie poety Józefa Jankowskiego (1865-1935)¹. Przekład ten na tyle zachwycił kompozytora Karola Szymanowskiego, że to właśnie on stał się podstawą jego bodaj najbardziej znanego arcydzieła, skomponowanego w latach 1925-1926, *Stabat Mater* op. 53 na sopran, alt, baryton, chór mieszany i orkiestrę. O genezie utworu napisano już wiele², zwracając uwagę zarówno na zamówienie warszawskiego mecenasa sztuki Bronisława Krystalla, który pragnął, aby wybitny polski kompozytor napisał *requiem* poświęcone pamięci jego przedwczesnie zmarłej żony Izabelli (rzeczywiście dedykowana została jej partytura), jak i na równoległe zamówienie francuskiej księżnej Winnaretty de Polignac na utwór o raczej kameralnej obsadzie, by można było myśleć o wykonaniu go w jej paryskim salonie (tego warunku *Stabat Mater*

¹ Cyt. za: T. CHYLIŃSKA, *Karol Szymanowski i jego epoka*, t. 2, Kraków 2008, s. 275.

² Por. m.in. T. A. ZIELIŃSKI, *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, Kraków 1997, s. 256-261; T. CHYLIŃSKA, *Karol Szymanowski...*, dz. cyt., s. 225-289; D. GWIZDALANKA, *Uwodziciel. Rzecz o Karolu Szymanowskim*, Kraków 2021, s. 91-96.

ostatecznie nie spełnia, gdyż zarówno obsada, jak i charakter kompozycji wykraczają poza muzykę wykonywaną zwyczajowo w salonach). Karol Szymanowski długo się zastanawiał, myśląc początkowo o „chłopskim requiem”, do którego natchnął go przesłany mu na jego prośbę tekst kuzyna-poety Jarosława Iwaszkiewicza zatytułowany *Pogrzeb parobka*. Ostatecznie jednak najsilniejszym impulsem okazała się rodzinna tragedia, a mianowicie – tragiczna śmierć siostrzenicy kompozytora, Alusi Bartoszewiczówny, córki jego siostry Stanisławy, wybitnej śpiewaczki. Dziewczynka, przebywająca na pensji w klasztorze Sióstr Sacré Coeur we Lwowie, zginęła przygnieciona podczas zabawy w ogrodzie kamienną figurą św. Stanisława Kostki i to właśnie Karolowi Szymanowskiemu przypadła w udziale rola powiadomienia o tym zdarzeniu jej rodziców³. Kompozytor, który był bardzo przywiązany do córek obu swych sióstr⁴, ogromnie przeżył tę bolesną stratę. W rezultacie zrezygnował z pomysłu skomponowania *requiem*, a skierował swą uwagę w stronę Matki Bożej cierpiącej po stracie ukrzyżowanego Syna. Ukończone wiosną 1926 roku *Stabat Mater*, dedykowane „Pamięci Izabelli Krystall”, zostało po raz pierwszy wykonane dopiero 11 I 1929 roku w Filharmonii Warszawskiej z solistami: Stanisławą Szymanowską, Haliną Leską i Eugeniuszem Mossakowskim oraz orkiestrą Filharmonii Warszawskiej pod dyrekcją Grzegorza Fitelberga. Od tego czasu utwór ten święci triumfy w Polsce i poza nią, słusznie uchodząc za arcydzieło nie tylko w twórczości Karola Szymanowskiego, ale bez wątpienia i w muzyce polskiej XX wieku.

Pod każdym względem jest to kompozycja wyjątkowa. Złożona z sześciu części, dramaturgicznie prowadzi od zacytowanego na początku lamentu Matki pod drzewem ukrzyżowanego Syna po pełne nadziei zwieńczenie – zawierzenie w Chrystusie: „Chrystus niech mi będzie grodem” (cz. VI). Muzycznie utwór cechuje prostota wyrazu i asceza środków muzycznych, przypisywana zwykle ostatniemu, tzw. narodowemu (choć sam kompozytor lubił mówić o nim „lechicki”) okresowi w twórczości Ka-

³ Por. T. CHYLIŃSKA, *Karol Szymanowski...*, dz. cyt.

⁴ Córka jego młodszej siostry Zofii, Krystyna (Kicia), wielokrotnie w późniejszych latach bywała u „Wujcia” w Zakopanem, a po latach napisała wspomnienia z tych czasów. Zob. K. DĄBROWSKA, *Karol z Atmy*, Warszawa 1977.

rola Szymanowskiego. Wbrew jednak tym zwyczajowym podziałom zauważyć można, że niekiedy pięknym solowym frazom kolejnych części *Stabat Mater* wcale nie tak daleko do kunsztownych linii melodycznych z opery *Król Roger*, która – choć teoretycznie należy do poprzedniego, „orientalnego” okresu w twórczości kompozytora – ukończona została niewiele przed skomponowaniem *Stabat Mater* (pracował nad nią w latach 1918-1924).

Warto zauważyć, że przed skomponowaniem *Stabat Mater* Karol Szymanowski nie miał w swym katalogu kompozycji o charakterze religijnym, a jego styl życia – co dobitnie ukazuje najnowsza biografia twórcy pióra Danuty Gwizdalanki⁵ – daleki był od religijnych norm. Stworzył on jednak przejmujące arcydzieło, poruszające głębią religijnej emocji i refleksji. Myśli Karola Szymanowskiego – o czym już była mowa – oscyływały początkowo wobec wskazanego w zamówieniu Bronisława Krystalla *requiem* – mszy żałobnej, być może „chłopskiego *requiem*”. Ta ostatnia wskazówka jest o tyle istotna dla ostatecznego kształtu dzieła, że – mimo wszystkich późniejszych zmian – odniesienia do ludowej religijnej emocjonalności pozostały tu dla kompozytora istotne, wskazując, że właśnie to źródło poruszyło jego artystyczną duszę w większym stopniu niż możliwe odniesienia do tradycyjnych gatunków mszalnych, włącznie z wykorzystywaną niejednokrotnie w tradycji muzyki artystycznej mszą żałobną (by wspomnieć tu choćby arcydzieła Wolfganga Amadeusza Mozarta, Giuseppe Verdiego czy Antonína Leopolda Dvořaka). Z inspiracji religijnością ludu polskiego wziął się także pomysł sięgnięcia po tekst w ojczystym języku. Kompozytor tak tłumaczył swą decyzję: „Bądź co bądź muzyka liturgiczna opiera się na tych samych zawsze tekstach, które są raczej głęboko ideowym niż specyficznie poetyckim elementem danego utworu. (...) O ileż zrozumialszym uczuciowo stało mi się owo naiwne «Stała Matka bolejąca koło krzyża łzy lejąca» od również zrozumiałego dla mnie pojęciowo *Stabat Mater dolorosa juxta cruce[m] lacrimosa*”⁶.

⁵ D. GWIZDALANKA, *Uwodziciel*, dz. cyt.

⁶ Cyt. za: T. CHYLIŃSKA, *Karol Szymanowski...*, dz. cyt., s. 274. Podkreślenia Karola Szymanowskiego.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na jedną rzecz. Otóż w rozważaniach o genezie *Stabat Mater* pojawiają się również informacje, że Karol Szymanowski myślał o tym, aby odnieść się w swej muzyce do popularnych na ziemiach polskich – śpiewanych i w jego rodzinnym domu w Tymoszówce – *Gorzkich żali*. Teresa Chylińska nie tylko przywołuje w tym kontekście słowa kompozytora mówiące o tym, że *Gorzkie żale* to jego ulubiona modlitwa, oddziałująca na niego o wiele silniej niż łacińskie Msze Święte (a zatem znów mamy tu akcent emocjonalny!), ale wskazuje także na podobieństwo śpiewanych podczas *Gorzkich żali* rozmów duszy z Matką Bolesną (*Ach, ja Matka tak żaloszna! / Bolesć mnie ściska nieznośna, / Miecz me serce przenika...*) do nastroju i „ducha” użytej ostatecznie przez Karola Szymanowskiego sekwencji *Stabat Mater* w poetyckim tłumaczeniu Józefa Jankowskiego⁷.

Wątek *Gorzkich żali* przywołuję tu nie bez powodu, jako że on właśnie pojawia się w kompozycji znacznie późniejszej i nieodwołującej się w swej warstwie semantycznej do muzyki religijnej. A jednak wydaje się ona tutaj znakomitym nawiązaniem do myśli Karola Szymanowskiego. Mowa o *Hommage à Chopin* Andrzeja Panufnika (1914-1991), utworze na sopran i fortepian, skomponowanym w 1949 roku z okazji obchodzonego uroczystości stulecia śmierci Fryderyka Chopina, na zamówienie UNESCO. O utworze tym Andrzej Panufnik pisał: „Ze względu na miłość Chopina do polskiej muzyki ludowej wykorzystałem pewne rytmy i melodie z okolic, gdzie się urodził. Głos potraktowałem czysto instrumentalnie, obywając się bez słów i napisałem pięć wokaliz na sopran i fortepian – *Suitę polską*”⁸.

Istotnie kompozycja początkowo nosiła tytuł *Suita polska*, a dopiero z czasem twórca zmienił jej tytuł na francuskie *Hommage à Chopin*. Dodatkowo, w latach 60. dokonał jej opracowania na flet i orkiestrę smyczkową i w tej wersji utwór jest dziś częściej wykonywany, ma także swe miejsce w dyskografii kompozytora. Wróćmy jednak do *Gorzkich żali*. Otóż, jeśli wsłuchamy się w melodię ostatniej z wokaliz opracowanych

⁷ T. CHYLIŃSKA, *Karol Szymanowski...*, dz. cyt., s. 271-273.

⁸ A. PANUFNIK, *Autobiografia*, tłum. M. Glińska, B. Bolesławska-Lewandowska, Warszawa 2014, s. 215.

przez Andrzeja Panufnika w swym poświęconym Chopinowi utworze, bez trudu rozpoznamy jej religijny pierwowzór – jest to bowiem melodia wspomnianej wyżej w odniesieniu do Karola Szymanowskiego rozmowy duszy z cierpiącą pod krzyżem Matką (*Ach, ja Matka tak żałosna! / Bolesć mnie ściska nieznośna, / Miecz me serce przenika...*). Podobnie zatem jak w przypadku Karola Szymanowskiego, Andrzeja Panufnika zainspirował prosty ludowy śpiew modlitwy w „wiejskim kościółku”⁹. I choć inaczej niż swój wielki poprzednik wykorzystał tu samą melodię, pomijając słowa (inna rzecz, że w okresie wzrastającego socrealizmu byłoby to wysoce niepożądane...¹⁰), to jednak odniesienie do Matki Bolesnej pozostaje w tej miniaturze jak najbardziej wyraźne. Nie jest to oczywiście *Stabat Mater*, ale do kategorii utworów odzwierciedlających w muzyce polskiej motyw „łzy lejącej” z pewnością można tę urokliwą, niebanalnie zharmonizowaną wokalizę wpisać. Ze względu na swoje zakorzenienie w staropolskiej, religijnej melodii o ludowej proveniencji związek kompozycji Andrzeja Panufnika z pierwszą wskazaną tu linią interpretacji wątku Matki Bolesnej w muzyce pozostaje wyraźnie zachowany.

Pozostając przy arcydziełach muzyki polskiej XX wieku odnoszących się do tematu *Mater dolorosa*, a jednocześnie wykorzystujących motywy polskie (tekst w języku polskim, polskie melodie ludowe), przenieśmy się

⁹ Odniesienia do inspiracji modlitewnym nastrojem „wiejskiego kościółka” znaleźć można zarówno w wypowiedziach Karola Szymanowskiego wokół *Stabat Mater* (por. T. CHYLIŃSKA, *Karol Szymanowski...*, dz. cyt.), jak i u Andrzeja Panufnika – w odniesieniu do jego późniejszych kompozycji (np. *Pieśń do Marii Panny, Koncert na fagot i orkiestrę kameralną*, por. A. PANUFNIK, *Autobiografia*, dz. cyt.). Por. A. PANUFNIK, *Autobiografia*, dz. cyt.; B. BOLESŁAWSKA, *Panufnik*, Kraków 2001.

¹⁰ Co ciekawe, ani kompozytor, ani komentatorzy utworu nie wskazywali na religijną proveniencję melodii tej wokalizy, choć musiała być ona dla nich oczywista. Zapewne, w okresie wzrastających nacisków politycznych na twórców, odniesienie do ludowości („melodie z okolic, gdzie urodził się Chopin”) było znacznie bezpieczniejsze, niż wskazanie na religijny pierwowzór melodii użytej w kompozycji. Szerzej o motywach religijnych w twórczości Andrzeja Panufnika, a także o jego *Hommage à Chopin* pisała Jadwiga Pajaj-Stach. Zob. J. PAJA-STACH, „*Hommage à Chopin*” of Andrzej Panufnik in the context of his works based on Polish folk music, w: I. Poniatowska et al. (red.), *Chopin and His Work in the context of culture*, vol. 2, Kraków 2003, s. 384-394; J. PAJA-STACH, *Motywy religijne i narodowe w twórczości Andrzeja Panufnika*, w: Z. Fabiańska, A. Jarzębska, A. Sitarz (red.), *Donum Natalicum. Studia Thaddaeo Przybylski octogenario dedicata*, Kraków 2007, s. 232-246.

do końca lat 70., przywołując utwór, który siłą swego arcyzmu zdołał poruszyć cały muzyczny świat. Mowa tu o ukończonyj w 1976 roku *III Symfonii* „*Symfonii pieśni żałosnych*” op. 36 Henryka Mikołaja Góreckiego (1933-2010). Jest to dzieło w bodaj najbardziej naturalny sposób przywodzące na myśl *Stabat Mater* Karola Szymanowskiego. Podobna asceza wyrazu muzycznego, połączona z niezwykle silną ekspresją, a wreszcie i podobieństwo tematyki – Matka Bolesna, Matka cierpiąca po śmierci dziecka (przy czym u Henryka Mikołaja Góreckiego tematyka Matki cierpiącej pod Krzyżem ukazana w części pierwszej, zostaje w części drugiej i trzeciej poszerzona o czysto ludzki wymiar – o czym jeszcze za chwilę). Znowu mamy tu zatem wątki religijne, ale i ludowe (w części pierwszej kompozytor sięga do motywów staropolskich pieśni religijnych, w drugiej nawiązuje do folkloru podhalańskiego, a w ostatniej wykorzystuje ludową pieśń z Opolskiego¹¹), podobnie intensywna jest prostota silnej emocji, a wszystko to w ręku genialnego twórcy podniesione zostało do rangi muzycznego arcydzieła. Henryk Mikołaj Górecki jest w swej *III Symfonii* bez wątpienia godnym następcą Karola Szymanowskiego, którego twórczość uwielbiał. Sam zresztą kiedyś powiedział: „Tam, gdzie podążał Szymanowski, zmierzałem i ja”¹².

Tyle że gdy Karol Szymanowski podążył w swym *Stabat Mater* tradycją muzyki chóralnej, Henryk Mikołaj Górecki – mimo że zainspirowany tym samym tematem *Mater dolorosa* – postanowił stworzyć pełnowymiarową symfonię. W rezultacie powstał utwór wystawiający na próbę symfoniczny wymiar i założenia tego gatunku. Symfonia, trwająca ponad 60 minut, złożona jest z trzech dużych części – tytułowych „pieśni żałosnych”. Teksty dzieła – jak zauważyła Maja Trochimczyk – „zestawiają obraz wiecznego cierpienia (ukrzyżowanego Jezusa i Jego Matki w pierwszej części) z dwoma wcieleniami tej transcendentalnej Męki w historii ludzkości: męki młodej więźniarki podczas II wojny

¹¹ Szczegółową analizę utworu oraz wykorzystanych w nim źródeł i cytatów, zob. A. THOMAS, *Górecki*, tłum. E. Gabryś, Kraków 1998, s. 111-127.

¹² Cyt. za: TENŻE, *Górecki, dz. cyt.*, s. 117. Adrian Thomas wskazuje tu także na bliskość kadencyjnych fraz melodycznych, stosowanych przez Henryka Mikołaja Góreckiego, a obecnych także w *Stabat Mater* Karola Szymanowskiego.

światowej (druga część) oraz lament matki rozpaczającej nad śmiercią syna (trzecia część)¹³.

W części pierwszej kompozytor wprowadza słowa staropolskiej lamentacji do Matki Bożej stojącej pod Krzyżem: „Synku miły i wybrany, / Rozdziel z matką swoją 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 nadzieja miła” (*Lament świętokrzyski z Pieśni łysogórskich*, II połowa XV wieku)

Prostotę melodii – pojawiającej się po narastającym, rozbudowanym kanonie całej orkiestry smyczkowej – podkreśla asceza użytych środków muzycznych: sopran prowadzi swoją frazę na tle delikatnego tylko akompaniamentu orkiestry. Żarliwa ekspresja, melodyjna prostota głosu solowego i subtelna pulsacja harmonijnych w brzmieniu akordów, aura tradycyjnej tonalności i modalności, połączone z powtarzalnością muzycznego materiału i ekstremalnie spowolnionym czasem muzycznej narracji – wszystkie te elementy składają się na głęboko uduchowiony charakter tej i pozostałych części *Symfonii pieśni żałosnych*.

W opinii Mai Trochimczyk, dążeniem Henryka Mikołaja Góreckiego w tej symfonii było stworzenie poczucia „uświęconego czasu” (*sacred time*)¹⁴, co koresponduje ze zdaniem Krzysztofa Droby, według którego głęboko religijny charakter części pierwszej nazaczył całą symfonię, sakralizując niejako świecką już tematykę części kolejnych¹⁵. *Mater dolorosa* – „łzy lejąca” odgrywa tu zatem kluczową rolę, określając wręcz charakter całego dzieła.

Wymienione kompozycje przywołują muzyczny wizerunek Matki Bolesnej w połączeniu z tekstem polskim oraz tradycyjnymi melodiemi polskiego ludu. Połączenie owej ludowej religijności z silnym nasy-

¹³ M. TROCHIMCZYK, „*Mater Dolorosa*” and *Maternal Love* in Górecki’s Music, „Polish Music Journal” 2003, vol. 6, nr 2, dostępny online: <https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol6no2/mater-dolorosa-and-maternal-love-in-goreckis-music/> (odczyt z dn. 17.05.2021 r.), tłum. B. Bolesławska-Lewandowska.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ K. DROBA, *Droga do sensu tragicznego*, „Ruch Muzyczny” 15 (1978), s. 4.

cenieniem emocjonalnym sprawia, że jako słuchacze odbieramy mocno ich polski charakter, przy czym ich przesłanie pozostaje jednocześnie niezwykle uniwersalne, ogólnoludzkie. Siłą muzycznego geniuszu swych twórców dzieła te trafiają bowiem do serc słuchaczy pod każdą chyba szerokością geograficzną.

2.

W drugiej zaznaczonej na wstępie linii kompozycji muzycznych interpretujących motyw *Mater dolorosa* chciałabym przywołać dwa utwory oparte na sekwencji *Stabat Mater*, zrealizowane jednak w tradycyjnej wersji łacińskiej i bez odwołań do wątków polskich. Mam tu na myśli *Stabat Mater* Romana Padlewskiego na chór *a cappella* z 1939 roku oraz *Stabat Mater* Krzysztofa Pendereckiego na trzy chóry mieszane z 1962 roku.

Roman Padlewski (1915-1944) to twórca, którego życie oraz znakomicie zapowiadającą się karierę muzyczną przerwała wojna, a następnie śmierć w powstaniu warszawskim. Ocalałe nieliczne kompozycje potwierdzają rangę i wyjątkowość jego talentu. Trzyczęściowe *Stabat Mater* młody kompozytor ukończył jeszcze przed wybuchem II wojny światowej, w czerwcu 1939 roku. Świadczy ono o tym, jak bardzo utalentowanym był twórcą – i jak niezależnym. W jego kompozycji brakuje bowiem jakichkolwiek nawiązań do twórczości Karola Szymanowskiego (co w jego pokoleniu, kompozytorów wzrastających w cieniu, ale i wielkim umiłowaniu dla dokonań Karola Szymanowskiego, jest niemal niespotykane). W znacznie większym stopniu słychać tu natomiast nawiązania do muzyki dawnej, połączone niezwykle ciekawie i świeżo ze współczesną kompozytorowi, XX-wieczną harmoniką. Utwór składa się z trzech zróżnicowanych pod względem charakteru części. Jak pisze Małgorzata Gąsiorowska: „Część pierwsza – *Stabat Mater dolorosa* (*Stała Matka bolejąca*), to opis postaci Matki Boskiej patrzącej na śmierć Syna. Część druga: *Ela Mater, fons amoris* (*Matka, źródło ukochania*) wprowadza niejako osobę trzecią, autora słów, który ofiaruje swój udział w cierpieniu. Część trzecia: *Virgo Virginum praeciára* (*Panno z Panien Najjaśniejsza*),

to prośba, aby przez współcierpienie proszący doznał przyszłego szczęścia w niebie. (...) Część pierwsza jest refleksyjno-dramatyczna, część druga bardziej żywiołowa, w części trzeciej kumulują się owe emocje aż do radosnego niemal zwieńczenia zwiastującego ostateczne zwycięstwo¹⁶.

Całość wykonuje się jednak bez przerw, budując ciągłą dramaturgicznie narrację utworu. *Stabat Mater* Romana Padlewskiego to arcydzieło o kryształowo czystym tonie. Kompozytor, operując materiałą chóru *a cappella*, odwołuje się do najlepszych tradycji muzycznych sięgających epoki renesansu, tworząc przy tym dzieło o brzmieniu oryginalnym i nowoczesnym. Jest to w muzyce polskiej perła, zasługująca na znacznie większą niż dotąd obecność zarówno w życiu koncertowym, jak i świadomości melomanów w Polsce i na świecie¹⁷.

I wreszcie młody Krzysztof Penderecki (1933-2020), dla którego niedługo chóralne *Stabat Mater*, skomponowane w 1962 roku, stać się miało wstępem do napisania pełnowymiarowej, przełomowej pod wieloma względami *Pasji według św. Łukasza* (1965-1966). Zapowiadające ją *Stabat Mater* otwiera w muzyce Krzysztofa Pendereckiego drzwi do muzyki religijnej (choć wcześniej kompozytor sięgnął do Biblii w *Psalmach Dawida* na chór mieszany i perkusję z 1958 roku), do której w przyszłości twórca miał powracać wiele razy. Jest to utwór w pełni wpisujący się w estetykę muzyki kompozytora z początku lat 60., twórcy uznawanego wówczas za jednego z najbardziej awangardowych w polskiej muzyce. Krzysztof Penderecki, podobnie jak w innych swych kompozycjach tego czasu, warstwę słowną *Stabat Mater* traktuje nie jako przekaz mający dotrzeć do słuchacza, ale jako tkankę brzmieniową, służącą do stworzenia niebanalnej struktury dźwiękowej kompozycji, wykorzystującej w swej budowie zasady dodekafonii, o kunsztownej fakturze polifonicznej

¹⁶ M. GAŚTOROWSKA, *Przez łzy*, esej w książeczce płyty CD ze *Stabat Mater* Romana Padlewskiego oraz utworami Joanny Wnuk-Nazarowej w wykonaniu Zespołu Śpiewaków Miasta Katowice „Camerata Silesia” i instrumentalistów Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach pod dyrekcją Anny Szostak, DUX7610, Warszawa 2019, s. 5.

¹⁷ Tymczasem poświęcona muzycznym realizacjom *Stabat Mater* strona internetowa wśród ponad 300 kompozytorów nie wymienia w ogóle nazwiska i kompozycji Romana Padlewskiego. Zob. *Stabat Mater Chronologically*, <https://stabatmater.info/stabat-mater-composer/chronologically/> (odczyt z dn. 17.05.2021 r.).

i ostrych klasterowych brzmieniach – zwieńczonych w finale zaskakującym, ale i „uwalniającym” akordem D-dur na słowach „Gloria”¹⁸. Pisząc kilka lat później *Pasję*, kompozytor włączył do niej dziewięćminutowe *Stabat Mater*, które dziś nie funkcjonuje jako niezależny utwór¹⁹. Warto jednak o tej awangardowej próbie zmierzenia się ze średniowieczną tradycją pamiętać – dała ona bowiem podwaliny pod wielkie arcydzieło muzyki religijnej XX wieku, jaką bez wątpienia jest *Pasja według św. Łukasza* Krzysztofa Pendereckiego.

Na koniec proponuję zatrzymać się przez chwilę nad pytaniami, być może wcale nie tak oczywistymi. Czy za chęcią stworzenia muzycznego wizerunku Matki Bolesnej – tytułowej „łzy lejącej” – stał u wymienionych wyżej twórców impuls religijny? Czy też może przeważały względy osobiste, prywatne? A może kombinacja obu? Czy ich zamiarem było w ogóle stworzenie dzieł religijnych? Czy wreszcie trzeba być człowiekiem wiary, by stworzyć dzieło głęboko poruszające siłą religijnego wzruszenia, dotykające sfery *sacrum*?

O motywacjach Romana Padlewskiego i Krzysztofa Pendereckiego niewiele właściwie wiadomo. Roman Padlewski dedykował swoje *Stabat Mater* matce, Nadziei Padlewskiej, co po latach odczytywane bywa w kategoriach tragicznego proroctwa dla jej losu – warszawskiej Niobe, która podczas wojny straciła obu synów i męża²⁰. W przypadku Andrzeja

¹⁸ Budowę utworu omawia szczegółowo Mieczysław Tomaszewski, zob. M. TOMASZEWSKI, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie*, t. 1: *Rozpętanie żywiołów*, Kraków 2008, s. 182-185.

¹⁹ Świadczy o tym także fakt, że w opublikowanej przez Akademię Muzyczną w Krakowie serii siedmiu zeszytów, w których znajdują się analizy wszystkich kompozycji Krzysztofa Pendereckiego, *Stabat Mater* nie pojawia się. Zob. M. TOMASZEWSKI, T. MAŁECKA (red.), *Twórczość Krzysztofa Pendereckiego. Od genezy do rezonansu*, t. 1-7, Kraków 2008-2013.

²⁰ Roman Padlewski śmiertelnie raniony podczas walk w powstaniu warszawskim 14 VIII 1944 roku, zmarł dwa dni później. Jego brat Jerzy został aresztowany i stracony przez Niemców rok wcześniej, 3 II 1943 roku, w Brandenburgu. 8 IX 1943 roku zmarł ojciec rodziny, Leon Padlewski. Nadzieja Padlewska po wojnie osiadła w Katowicach, gdzie

Panufnika religijny charakter jego „chopinowskiej” wokalizy celowo zapewne nie był przez niego podnoszony. Jeśli jednak chodzi o Henryka Mikołaja Góreckiego, sprawa jest nieco wyraźniejsza. Wiadomo bowiem, że matka kompozytora, Otylia, zmarła w dniu jego drugich urodzin, a osierocony tak wcześnie twórca swą głęboką tęsknotę do niej przeniósł nieraz do swej muzyki, łącząc ją niejako z kultem Matki Bożej (sam był głęboko wierzącym i praktykującym katolikiem) – kwestia ta była wielokrotnie podnoszona przez badaczy²¹. Tematyka *Symfonii pieśni żalonych* zatem, podobnie jak i wcześniejszej o kilka lat kantaty *Ad Matrem* op. 29 na sopran, chór i orkiestrę (1972 rok), w której twórca wykorzystał słowa *mater mea, lacrimosa, dolorosa*, zaczerpnięte z sekwencji *Stabat Mater*²², wpisywałaby się w owo wyrażone muzyką złączenie miłości i tęsknoty za utraconą matką z zawierzeniem i modlitwą do Matki Bożej.

Z kolei w przypadku Karola Szymanowskiego na jego silny związek z matką zwraca uwagę Danuta Gwizdalanka, powołując się przy tym także na ustalenia Małgorzaty Janickiej-Słysz odnośnie do obecności w twórczości tego kompozytora wątku *Mater dolorosa* – obok *Stabat Mater* zrealizowanego także, choć w wymiarze mitologicznym, we wcześniejszej kantacie *Demeter* op. 37 bis na alt, chór żeński i orkiestrę do słów Zofii

prowadziła działalność jako pianistka i pedagog, m.in. w tamtejszej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej. Zmarła w 1967 roku. O niej jako o „polskiej Niobe” pisał m.in. Jerzy Waldorff. Zob. E. MARKOWSKA, K. NALIWAJEK-MAZUREK (red.), *Okupacyjne losy muzyków. Warszawa 1939-1945*, Warszawa 2014, s. 152-191.

²¹ Wspomina o tym m.in. Teresa Malecka w: B. BOLESŁAWSKA-LEWANDOWSKA, *Górecki. Portret w pamięci*, Kraków 2013, s. 135-139.

²² Zob. A. THOMAS, *Górecki, dz. cyt.*, s. 98. Zapewne z powodu wykorzystania tego krótkiego fragmentu tekstu łacińskiej sekwencji *Ad Matrem* Henryka Mikołaja Góreckiego znalazło się na liście kompozycji zamieszczonych na cytowanej już stronie internetowej poświęconej muzycznym realizacjom *Stabat Mater*, zob. <https://stabatmater.info/stabat-mater-composer/chronologically/> (odczyt z dn. 17.05.2021 r.). Jednak wydaje się, że charakter tej kompozycji pozostaje w znacznie większym stopniu niż późniejsza *Symfonia pieśni żalonych* (zwłaszcza jej pierwsza część) świecki, skierowany w swym zamysle do matki kompozytora, której pamięci został zresztą dedykowany. Tym niemniej, *Ad Matrem* stanowi ważny krok na drodze muzycznej ewolucji kompozytora, prowadzący – tak pod względem tematyki, jak i zastosowanego języka muzycznego – wprost do *III Symfonii*.

Szymanowskiej (1917 rok)²³. Z Henrykiem Mikołajem Góreckim łączyłoby zatem Karola Szymanowskiego połączenie w swej muzyce kierowanej „do Matki Bożej” (czy też może muzyce „o Matce Bożej”) wątków religijnych i osobistych, pogłębianych w obu przypadkach silnym przeżyciem śmierci ukochanej, bliskiej osoby (siostrzenicy u Karola Szymanowskiego oraz matki u Henryka Mikołaja Góreckiego). Na ile zatem trzeba być twórcą religijnym, wierzącym, by skomponować *Stabat Mater* – w dodatku *Stabat Mater*, które pod każdym względem pozostaje niezaprzeczalnym arcydziełem?

Dyskusję na ten temat można by zapewne toczyć długo i na wielu poziomach – teologicznym, filozoficznym, psychologicznym czy artystycznym. W tym miejscu jednak niech za odpowiedź (a może raczej zachętę do zamyślenia się nad możliwymi odpowiedziami?) posłużą słowa Zygmunta Mycielskiego, który w swych dziennikach zanotował: „Gdy zachwyciałem się *Stabat Mater*, Szymanowski powiedział mi lekko, ale z zamyśleniem: «Tak, napisałem to wszystkimi resztkami mojej religijności, jakie znalazłem» [rozstrzelenie – B.B.-L.]. A może powiedział nie «jakie znalazłem», ale – «jakie z siebie mogłem wydobyć». Coś mnie wtedy jakby ukłuło. Wydało mi się, wydawało, że taką rzecz można skomponować tylko naprawdę całym sercem, całą duszą, wiarą. Dzisiaj rozumiem. Przecie nikt nie ma całej wiary; całą duszą i sercem nie może wierzyć; wiara jest jak miłość, dążeniem, drogą. Widać to, odczuć można już w pismach ojców Kościoła, u mistyków (św. Augustyn, Teresa d’Avilla, św. Jan od Krzyża) – to jest ciągła walka z niewiarą... (Nieborów, 4 listopada 1980)”²⁴.

Bibliografia:

Bolesławska B., *Panufnik*, Kraków 2001.

Bolesławska-Lewandowska B., *Górecki. Portret w pamięci*, Kraków 2013.

²³ D. GWIZDALANKA, *Uwodziciel*, dz. cyt., s. 90.

²⁴ Z. MYCIELSKI, *Niby-dziennik*, Warszawa 1998, s. 218.

- Chylińska T., *Karol Szymanowski i jego epoka*, t. 2, Kraków 2008.
- Dąbrowska K., *Karol z Atmy*, Warszawa 1977.
- Droba K., *Droga do sensu tragicznego*, „Ruch Muzyczny” 15 (1978), s. 3-4.
- Gąsiorowska M., *Przez łzy*, esej w książeczce płyty CD, DUX7610, Warszawa 2019.
- Gwizdalanka D., *Uwodziciel. Rzecz o Karolu Szymanowskim*, Kraków 2021.
- Markowska E., Naliwajek-Mazurek K. (red.), *Okupacyjne losy muzyków. Warszawa 1939-1945*, Warszawa 2014.
- Mycielski Z., *Niby-dziennik*, Warszawa 1998.
- Paja-Stach J., „*Hommage à Chopin*” of Andrzej Panufnik in the context of his works based on Polish folk music, w: I. Poniatowska et al. (red.), *Chopin and His Work in the context of culture*, Kraków 2003, vol. 2, s. 384-394.
- Paja-Stach J., *Motywy religijne i narodowe w twórczości Andrzeja Panufnika*, w: Z. Fabiańska, A. Jarzębska, A. Sitarz (red.), *Donum Natalicum. Studia Thaddaeo Przybylski octogenario dedicata*, Kraków 2007, s. 232-246.
- Panufnik A., *Autobiografia*, tłum. M. Glińska, B. Bolesławska-Lewandowska, Warszawa 2014.
- Stabat Mater Chronologically*, <https://stabatmater.info/stabat-mater-composer/chronologically/> (odczyt z dn. 17.05.2021 r.).
- Thomas A., *Górecki*, tłum. E. Gabryś, Kraków 1998.
- Tomaszewski M., *Penderecki. Bunt i wyzwolenie*, t. 1: *Rozpętanie żywiołów*, Kraków 2008.
- Tomaszewski M., Malecka T. (red.), *Twórczość Krzysztofa Pendereckiego. Od genezy do rezonansu*, t. 1-7, Kraków 2008-2013.
- Trochimczyk M., „*Mater Dolorosa*” and *Maternal Love* in *Górecki's Music*, „*Polish Music Journal*” 2003, vol. 6, nr 2, dostępny online: <https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol6no2/mater-dolorosa-and-maternal-love-in-goreckis-music/> (odczyt z dn. 17.05.2021 r.).
- Zieliński T. A., *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, Kraków 1997.

Dr hab. Beata Bolesławska-Lewandowska – pracuje w Zakładzie Muzykologii Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Przewodnicząca Zarządu Sek-

cji Muzykologów oraz członkini Zarządu Głównego Związku Kompozytorów Polskich. Autorka książek i artykułów naukowych oraz tekstów popularyzatorskich, opublikowanych zarówno w kraju, jak i za granicą. W kręgu jej zainteresowań badawczych znajdują się m.in. muzyka polska XX i XXI wieku oraz twórczość i działalność kompozytorów i ośrodków emigracyjnych po 1945 roku.