

Elżbieta Szczurko

## **STABAT MATER NA CHÓR MIESZANY ROMANA PADLEWSKIEGO (1939) – W STRONĘ TRADYCJI GATUNKU**

Podjmując problem inspiracji twórczej, Jan Paweł II zwrócił uwagę, że dla artysty, „nieustannie poszukując[ego] ukrytego sensu rzeczy”, ogromnym źródłem natchnienia może być „swoista «ojczyzna duszy», jaką jest religia”<sup>1</sup>. W tej właśnie sferze człowiek dosięga nieosiągalnego, „zadaje najważniejsze pytania osobiste i poszukuje ostatecznych odpowiedzi egzystencjalnych”<sup>2</sup>. Papież Polak podkreślił, że „przymierze istniejące od zawsze między Ewangelią a sztuką (...) wiąże się z wezwaniem do wnikięcia twórczą intuicją w głąb tajemnicy Boga Wcielonego, a zarazem w tajemnicę człowieka”<sup>3</sup>.

Wydarzenia opisane na kartach Ewangelii, sformułowane w fundamentalnych prawdach wiary, inspirują sztukę chrześcijańską od jej zarania, pojawiają się jako tematy dzieł literackich, plastycznych i muzycznych<sup>4</sup>. Miejsce szczególne zajmują wątki dotyczące tajemnicy Odkupienia, nazwanej przez Jana Pawła II „wstrząsającą tajemnicą miłości”<sup>5</sup> Boga do człowieka wypowiedzianej poprzez ofiarę krzyża Chrystusa. Muzyczne dziedzictwo dzieł pasyjnych obejmuje wielorakie formy i gatunki, poczynając od przykładów chorałowej monodii po rozbudowane w rozmiarach i obsadzie dzieła wokalnie-instrumentalne. Do zbioru dzieł pasyjnych należy *Stabat Mater*, ukazujące Maryję jako Mater Dolorosa. Rolę *Stabat Mater* w dziejach muzyki przyrównuje się do znaczenia wizerunku Piety w sztukach plastycznych<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> *List Ojca Świętego Jana Pawła II do artystów*, Kraków 2007, s. 24.

<sup>2</sup> *List Ojca Świętego Jana Pawła II do artystów*, dz. cyt., s. 24.

<sup>3</sup> *List Ojca Świętego Jana Pawła II do artystów*, dz. cyt., s. 25.

<sup>4</sup> B. Pocij, *Muzyka Pasji, muzyka Zmartwychwstania*, „Tygodnik Powszechny” (2006), <https://www.tygodnikpowszechny.pl/muzyka-pasji-muzyka-zmartwychwstania-129445> (dostęp: 14.10.2020).

<sup>5</sup> Jan Paweł II, *Redemptor hominis*, [w:] Jan Paweł II, *Dzieła zebrane. Encykliki*, t. 1, Kraków 2006, s. 35.

<sup>6</sup> Określenie pochodzące od łacińskiego *pietas*, oznaczające „pobożność”, „miłość”, „wierność” i „łagodność”, akcentowało tak ważne dla duchowości cnoty uosabiane z Maryją. Zob.

Przedstawiona na obrazach i w rzeźbach Maryja, jak ta z wizerunków Simone di Filippo i Pietra Perugino czy słynnego dzieła Michała Anioła, oplakuje śmierć Chrystusa, trzymając Jego martwe ciało na swych kolanach. W muzycznym wizerunku, bazującym w warstwie słownej na średniowiecznej sekwencji *Stabat Mater dolorosa*<sup>7</sup>, Matka Jezusa stoi pod krzyżem, współcierpiąc z konającym Synem<sup>8</sup>. Sekwencja *Stabat Mater*, która początkowo miała postać śpiewu chorałowego, doczekała się w kolejnych stuleciach wielorakich opracowań wielogłosowych, od kompozycji motetowych po okazałe dzieła kantatowo-oratoryjne<sup>9</sup>. Zbiór znacznie poszerzyły utwory powstałe w XX i XXI wieku, kiedy zainteresowanie twórców tematyką pasyjną wyraźnie wzrosło<sup>10</sup>. W muzyce polskiej I połowy XX wieku najistotniejszym dziełem jest *Stabat Mater* Karola Szymanowskiego na głosy solowe, chór i orkiestrę, ukończone w 1926 roku. W kolejnych latach wielu innych polskich twórców sięgało po tekst sekwencji, nadając jej postać większych form wokalnie-instrumentalnych, skromniejszych w rozmiarach kompozycji chóralnych i chóralnych z organami, a nawet utworów czysto instrumentalnych (zob. Aneks, tabele nr 1-3).

Z 1939 roku pochodzi *Stabat Mater* na chór mieszany a cappella Romana Padlewskiego. Utwór ten, w zorganizowanym w 2018 roku projekcie „100 na 100. Muzyczne dekady wolności”, został zaliczony do stu najbardziej ważkich dzieł kompozytorów polskich, powstałych po 1918 roku<sup>11</sup>. *Stabat Mater*, napisane przez

---

*Słownik polsko-łaciński*, opr. K. Kumaniecki, Warszawa 1990, s. 372.

<sup>7</sup> Pasyjna sekwencja wyrosła z inspiracji dwiema ewangelicznymi perykopami (św. Łukasz – 2,35 i św. Jana – 19,25) zapowiadającymi i opisującymi współcierpienie Maryi z Synem Bożym, choć jej powstanie wiązało się także z rozwojem pobożności pasyjnej średniowiecza. *Stabat Mater* wprowadzono do liturgii w XIV wieku, w tym też czasie zaczęły powstawać piety, głównie jako rzeźby (najpierw w Niemczech, ok. 1300 roku, potem we Włoszech i następnie w całej Europie). W 1727 roku, w związku z ustanowieniem przez papieża Benedykta XIII święta Siedmiu Boleści NMP, sekwencję włączono do Missale Romanorum. Podaję za: K. Lijka, *Stabat Mater* [w:] *Encyklopedia Katolicka*, red. E. Gigilewicz, Lublin 2013, szp. 753.

<sup>8</sup> M. Łoś, *Stabat Mater* – Giovanni Battista Pergolesi, <https://ninateka.pl/audio/giovanni-battista-pergolesi-stabat-mater> (dostęp: 11.10.2020).

<sup>9</sup> Autorami wybitnych dzieł opartych na sekwencji *Stabat Mater*, powstałych do końca XIX wieku, byli m.in.: Josquin des Prés, Orlando di Lasso, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Alessandro Scarlatti, Antonio Vivaldi, Giovanni Battista Pergolesi, Joseph Haydn, Luigi Boccherini, Franz Schubert i Antonín Dvořák.

<sup>10</sup> Z kompozytorów obcych po sekwencję *Stabat Mater* sięgnęli m.in.: Francis Poulenc, Frank Martin, Arvo Pärt, Vytautas Barkauskas i Wolfgang Rihm.

<sup>11</sup> W muzycznym projekcie „100 na 100. Muzyczne dekady wolności” utwór Padlewskiego nagrał Chór Filharmonii Narodowej pod dyrekcją Bartosza Michałowskiego. Podczas koncertu pt. Wielcy Powstania Warszawskiego. Roman Padlewski „Skorupka”, jaki odbył się w Sanktuarium św. Andrzeja Boboli w Warszawie dnia 11 sierpnia 2018 roku, *Stabat Mater* Padlewskiego wykonał Zespół Wokalny Lubelskiej Akademii Muzyki Dawnej pod dyrekcją Dominika Mielki. Zob. <https://lublin.tvp.pl/38486672/wielcy-powstania-warszawskiego-koncert-w-lublinie> (dostęp: 23.10.2020).

Padlewskiego trzy miesiące przed wybuchem II wojny światowej, w kontekście osobistych, tragicznych losów kompozytora i jego najbliższej rodziny, nabrało szczególnej wymowy. Warto przypomnieć zatem kilka najistotniejszych faktów, zwłaszcza, że kompozytor ten pozostaje prawie nieznan.

Roman Padlewski urodził się w 1915 roku w Moskwie. Jego pierwszym nauczycielem muzyki była matka Nadzieja Padlewska, wybitna polska pianistka i pedagog rosyjskiego pochodzenia, wychowanka m.in. Leopolda Godowskiego w Wiedniu i Berlinie. Ojciec, Leon Padlewski, był lekarzem bakteriologiem, profesorem uniwersyteckim. Kiedy rodzina przeniosła się do Poznania, Padlewski podjął naukę w gimnazjum, a potem w konserwatorium muzycznym: uczył się w klasie skrzypiec Edwina i Zdzisława Jahnkego oraz w klasie kompozycji Tadeusza Szeligowskiego i Stanisława Wiechowicza. Równolegle studiował muzykologię u Łucjana Kamińskiego, a w latach 1935-1937 kształcił się w Oficerskiej Szkole Artylerii. Do wybuchu II wojny światowej działał niezwykle aktywnie. Poza nauką rozwijał działalność koncertową jako skrzypek<sup>12</sup> i pianista, był prelegentem, dziennikarzem<sup>13</sup>, przygotowywał audycje dla rozgłośni Polskiego Radia w Poznaniu i w Wilnie. W latach 1938-1939 dyrygował również poznańskim Chórem im. Karola Szymanowskiego. Jako kompozytor zadebiutował w 1933 roku, prezentując *I Kwartet smyczkowy*. Później powstały m.in. jego pieśni na głos i fortepian oraz dwa motety chóralne do XVI-wiecznych tekstów (*O Anielska Pani* i *Radości wam powiem*<sup>14</sup>).

Kiedy wybuchła II wojna światowa, Padlewski włączył się do walki z najeźdźcą. Kontynuował w ten sposób patriotyczne tradycje przodków walczących ofiarnie w powstaniach listopadowym i styczniowym<sup>15</sup>. Kampanię wrześniową odbył pod rozkazami generała Franciszka Kleeberga. W listopadzie 1939 roku, po ucieczce

---

<sup>12</sup> W jednej z recenzji zamieszczonej w poznańskim tygodniku napisano: „Koncert skrzypcowy Beethovena odegrał Roman Padlewski, młody kompozytor, dyrygent chórów, muzykolog, krytyk muzyczny, a z tym wszystkim jeszcze bardzo zdolny skrzypek. Nie ma wątpliwości, że i mistrz młodego artysty, dyr. [Zdzisław] Jahnke, był z popisu swego ucznia zadowolony, bowiem publiczność zgotowała koncertantowi bardzo serdeczne przyjęcie”, J. Korab [J. Młodziejowski], *Muzyka w Poznaniu*, „Kultura: tygodnik literacki, artystyczny i społeczny”, 19.03.1939, <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/114895/edition/125745/content> (dostęp: 9.1.2021).

<sup>13</sup> Jego artykuły publikowano na łamach „Kuriera Poznańskiego”, „Tęczy” i „Dziennika Poznańskiego”.

<sup>14</sup> Dnia 6 lutego 2020 roku w Filharmonii Warmińsko-Mazurskiej odbył się koncert zatytułowany Scena dla Muzyki Polskiej, podczas którego oba motety Padlewskiego wykonał Sekstet wokalny proModern. Zob. <https://filharmonia.olsztyn.pl/koncert/scena-dla-muzyki-polskiej-promodern/> (dostęp: 23.10.2020).

<sup>15</sup> Powstańcy z 1830 i 1863 roku – Władysław i Zygmunt Padlewscy – zostali straceni w Kijowie i Płocku. Aleksander Padlewski i jego syn Roman (pradziad kompozytora) zmarli na Syberii. Podaję za: A. Neuer, *Padlewski Roman*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, t. 7, Kraków 2002, s. 261.

z kolumny jenieckiej i przedostaniu się do Warszawy, od razu włączył się w tajne i jawne życie muzyczne okupowanej stolicy. Studiował w Tajnym Konserwatorium Warszawskim: kompozycję u Kazimierza Sikorskiego, dyrygenturę u Waleriana Bierdiajewa oraz organy u Bronisława Rutkowskiego. Brał udział w pracach Tajnego Związku Muzyków, występował jako solista i kameralista (m.in. jako członek kwartetu smyczkowego Eugenii Umińskiej), dyrygował też orkiestrą zorganizowaną przez niego w fabryce Philipsa na warszawskiej Woli. Działania te łączył z konspiracyjną aktywnością wojskową.

Kiedy wybuchło powstanie warszawskie, Padlewski przystąpił do walki „z uniesieniem podobnym temu, z jakim wiadomość o godzinie «W» przyjęli inni wybitni przedstawiciele «pokolenia dramatycznego» – [Krzysztof Kamil] Baczyński, [Tadeusz] Gajcy, [Zdzisław] Stroiński<sup>16</sup>. Podczas próby zneutralizowania niemieckiej miny samobieżnej Goliath, Padlewski został ciężko ranny i dnia 16 sierpnia zmarł w powstańczym szpitalu na Starówce. Miał wówczas 28 lat. Pośmiertnie, z rozkazu generała Tadeusza Bora-Komorowskiego został odznaczony Krzyżem Walecznych.

Malarka i pisarka Monika Żeromska, córka Stefana Żeromskiego, sanitariuszka w powstaniu warszawskim, która przyjaźniła się z Padlewskim, zapamiętała go jako człowieka „uderzająco pięknego”<sup>17</sup>. W spisanych po latach wspomnieniach odnotowała swoje ówczesne wrażenia, zaznaczając: „Jest tak zdolny, wykształcony, wrażliwy, można się nim porozumieć jednym słowem, spojrzeniem, milczeniem”<sup>18</sup>. W innym miejscu jej powstańczych wspomnień znajdujemy następującą relację ze spotkania z Padlewskim:

Siada obok mnie i mówi (...) jak jest na Woli. Zdobył czołg. Nie mógł go uruchomić, chociaż czołg nie był uszkodzony. Jakże, myślę sobie, czołg uruchomić tymi palcami od klawiszy, smyczka i strun? (...) Patrzę na niego jak na symbol tego Powstania, jego młodość, jego zachwyt, nie zachwyt, ale zachwycenie, w którym przeżywa te dni jak w obłoku<sup>19</sup>.

I jeszcze słowa śmiertelnie rannego Padlewskiego, którego Żeromska opatrywała w chwili agonii: „Prędziej, prędziej, kiedy to się zagoi, ja tam muszę wracać, muszę tam być”<sup>20</sup>.

Bohaterska śmierć Romana Padlewskiego, niezwykle utalentowanego artysty, który swoją twórczością wzbudzał ogromne nadzieje na przyszłość, była wielkim

<sup>16</sup> *Roman Padlewski*, film dokumentalny; <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=429639> (dostęp: 17.10.2020).

<sup>17</sup> M. Żeromska, *Wspomnień ciąg dalszy*, Warszawa 2007, s. 70.

<sup>18</sup> M. Żeromska, *Wspomnień ciąg dalszy*, dz. cyt., s. 112.

<sup>19</sup> M. Żeromska, *Wspomnień ciąg dalszy*, dz. cyt., s. 147-148.

<sup>20</sup> M. Żeromska, *Wspomnień ciąg dalszy*, dz. cyt., s. 157.

ciosem dla jego matki. Nadzieja Padlewska przeżywała ból rozstania po raz kolejny, bowiem rok wcześniej zmarł jej mąż – Leon oraz drugi syn Jerzy – architekt, oficer kontrwywiadu AK, stracony w berlińskim więzieniu<sup>21</sup>. Nadziei Padlewskiej udało się, dzięki pomocy Moniki Żeromskiej, odnaleźć powstańczą mogiłę syna Romana. Przywołując we wspomnieniach ten dzień i obraz cierpiącej, na „wpół omdlałej”<sup>22</sup> matki, Żeromska napisała:

Kiedy tam siedziała (...) podniosła na mnie oczy z odplakаныmi powiekami, wymyte przez łzy do szczętu (...) i zapytała mnie: „(...) czy on musiał umrzeć?” Która odpowiedź mogłaby być dla niej mniej okrutna? Musiał – nie musiał? Powiedziałam: „Musiał”<sup>23</sup>.

Z utworów Padlewskiego napisanych przed i w czasie wojny, zachowało się niewiele<sup>24</sup>, wśród nich ocalało *Stabat Mater* – dzieło przejmujące i pełne powagi, w wyrazie „intymne” i „pozbawione wszelkiego patosu”, które nazwano „wzruszającym dokumentem (...) miłości [kompozytora] do Matki”<sup>25</sup>.

## Rola tradycji w konstruowaniu dzieła

*Stabat Mater* Padlewskiego uznaje się za jeden z najbardziej dojrzałych utworów kompozytora. Zauważyć w nim można wyraźne nawiązania do renesansowego stylu motetowego spod znaku polifonii wokalne Josquina des Prés<sup>26</sup>. Świadectwem inspiracji dawnymi wzorami są również napisane w tym samym czasie *Dwa motety* na czterogłosowy chór żeński lub chłopięcy do XVI-wiecznych tekstów (*O anielska Pani* i *Radości wam powiem*), nawiązujące w stylu do *Psalmsów*

<sup>21</sup> A. Neuer, *Padlewski Roman*, dz. cyt., s. 260.

<sup>22</sup> M. Żeromska, *Wspomnień ciąg dalszy*, dz. cyt., s. 248.

<sup>23</sup> M. Żeromska, *Wspomnień ciąg dalszy*, dz. cyt., s. 249.

<sup>24</sup> Podczas koncertu kameralnego zatytułowanego Roman Padlewski – artysta – bohater, który odbył się 3 października 2018 roku w Filharmonii im. M. Karłowicza w Szczecinie, wykonano kilka utworów kompozytora z lat II wojny światowej: *Sonatę* na skrzypce solo, *Suitę* na skrzypce i fortepian, *Suitę kurpiowską* na skrzypce i fortepian (opracowanie czterech pieśni op. 58 Karola Szymanowskiego) oraz *II Kwartet smyczkowy*. Wykonawcami koncertu byli: Izabela Wojciechowska – skrzypce, Sławomir Wilk – fortepian, Łukasz Górewicz – skrzypce, Magdalena Dąbrowska – altówka, Tomasz Szczęsny – wiolonczela. Podaję za: [https://filharmonia.szczecin.pl/wydarzenia/905-Roman\\_Padlewski\\_artysta\\_bohater\\_](https://filharmonia.szczecin.pl/wydarzenia/905-Roman_Padlewski_artysta_bohater_) (dostęp: 21.10.2020).

<sup>25</sup> Wypowiedź Katarzyny Naliwajek [w:] *Muzyczne wizytówki #22/Roman Padlewski*; <https://pwm.com.pl/pl/sklep/publikacja/stabat-mater,roman-padlewski,12606,ksiegarnia.htm> (dostęp: 17.10.2020).

<sup>26</sup> A. Neuer, *Padlewski Roman*, dz. cyt., s. 261.

Mikołaja Gomółki<sup>27</sup>. Zwrot Padlewskiego w stronę tradycji muzyki renesansowej mógł być podyktowany wskazówkami i przykładem religijnych kompozycji chóralnych jego pedagogów (Szeligowskiego i Wiechowicza), którzy również sięgali do wzorów muzyki dawnej. Odnaleźć je możemy np. *3 utworach religijnych* Wiechowicza (1927), z których pierwszy, do słów psalmu Kochanowskiego, skomponowany został „na wzór” Mikołaja Gomółki, czy też w motecie Szeligowskiego *Angeli słodko śpiewali* (1934), napisanym do tekstu XV-wiecznej pieśni maryjnej<sup>28</sup>. Warto również zwrócić uwagę, że Wiechowicz kształcił się w latach 20. w Schola Cantorum w Paryżu, ukierunkowanej na studiowanie muzyki dawnej, zaś Szeligowski był wychowankiem Nadii Boulanger, która przywiązywała wielką wagę do studiowania dzieł dawnych mistrzów.

Utwory polskie okresu międzywojennego o tematyce religijnej, w których elementy stylu dawnych epok (średniowiecza czy renesansu) były łączone ze środkami współczesnymi, Zofia Helman zakwalifikowała do tzw. nurtu archaizującego, jako odmiany neoklasycyzmu polskiego, widząc w owym nurcie kontynuację stylu *Stabat Mater* Szymanowskiego<sup>29</sup>.

Padlewski zapewne dobrze znał i podziwiał rozbudowane, kantatowo-oratoryjne dzieło Szymanowskiego, ale w swoim *Stabat Mater* posłużył się skromniejszymi środkami. Kompozycja przeznaczona jest na czterogłosowy chór mieszany. Ten podstawowy układ jest niekiedy redukowany nawet do pojedynczej linii lub rozszerzany do siedmiogłosu. Odcinki kształtowane linearnie, z udziałem swobodnych imitacji, łączone są z fragmentami *nota contra notam*. Płynnie zarysowane frazy, bazujące na interwalice sekundowo-tercjowej, urozmaicane odcinkami recytatywnymi, przywołują skojarzenia z melodyką chorałową. Padlewski odwołał się do prawideł harmonii modalnej, zastosował współbrzmienia kwintowo-kwartowe, wprowadził akordy konsonansowe (np. trójdźwięki, tak typowe dla układów Josquina), łącząc umiejętnie wymienione współbrzmienia z zestrojami dysonansowymi. Zbliżenia dzieła Padlewskiego z polifonią Josquina dopatrywać się można w samej metodzie twórczej, zakładającej znalezienie właściwej proporcji między spekulatywnością techniki kompozytorskiej a emocjonalnością języka muzycznego, determinowanego treścią tekstu słownego<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> A. Neuer, *Padlewski Roman*, dz. cyt., s. 261.

<sup>28</sup> Z. Helman, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, Kraków 1985, s. 62-63.

<sup>29</sup> Z. Helman, *Neoklasycyzm w muzyce...*, dz. cyt., s. 62.

<sup>30</sup> Por. A. Karpowicz-Zbińkowska, *Krótki kurs historii muzyki (20): Josquin des Pres*, <http://christianitas.org/news/krotki-kurs-historii-muzyki-20-josquin-des-pres/> (dostęp: 21.10.2020).

## Muzyka w dialogu ze słowem

Autorstwo tekstu sekwencji *Stabat Mater* przypisywano dotąd św. Bernardowi z Clairvaux, św. Bonawenturze, poecie i mistykowi Jakubowi z Todi, a także papieżom: Grzegorzowi I Wielkiemu, Grzegorzowi XI, Innocentemu III i Janowi XXII<sup>31</sup>. Choć wciąż trudno ostatecznie rozstrzygnąć, kto był autorem tekstu, przyjmuje się, że powstał on w środowisku franciszkańskim, w kręgu „bardzo subtelnej duchowości, zakorzenionej głęboko w misterium ofiarnej śmierci Chrystusa”<sup>32</sup>. Jak napisał Wiesław Lisecki, duchowość franciszkańska, „bardziej koncentruje się na przeżywaniu Prawdy, mniej – na racjonalnym jej dowodzeniu”<sup>33</sup>, stąd też w sekwencji *Stabat Mater* więcej miejsca zajmuje „przeżycie” niż „teologia”<sup>34</sup>. Prawdę ewangeliczną, przekazaną w trzech z dwudziestu strof sekwencji (7, 19-20), wyraża teologiczna diada: śmierć Chrystusa spowodowana została ludzkim grzechem (*causa propter nos*), a celem męki krzyżowej było zbawienie ludzkości (*finis pro nobis*). Ta teologiczna struktura (*satisfactio* i *meritum*) jest rozszerzona o *monitum*, czyli ludzką aktywność oznaczającą „sposób życia ze świadomością przyczyny i skutku śmierci Chrystusa”<sup>35</sup>. *Monitum* to w sekwencji pozostałych siedemnaście zwrotek, tworzących pewną „drogę” do przebycia, „hierarchicznie” uporządkowaną, formowaną „pionowo”, zgodnie ze „strukturą średniowiecznego umysłu”, umieszczającego na ziemi „podwaliny bytu”, a w niebie jego „ostateczny cel i sens”<sup>36</sup>.

Padlewski, zgodnie z powszechnym zwyczajem, posłużył się oryginalnym tekstem łacińskim sekwencji. Podporządkowanie muzyki słowu odnajdujemy w ukształtowaniu formy i rozczłonkowaniu jednoczęściowego utworu na trzy zasadnicze ogniwa, osadzone na teologicznej triadzie: *satisfactio* – *meritum* – *monitum* (zob. Aneks, Tabela nr 4). Ogniwo pierwsze, obejmujące strofy od pierwszej do ósmej, zbudowane jest z trzech odcinków o układzie a b a<sup>1</sup>. Odcinek pierwszy bazuje na czterech pierwszych zwrotekach, które tworzą statyczny obraz, widziany jakby z oddali: Matka Jezusa stoi pod krzyżem, udręczona cierpieniem swego Syna. Kompozytor przedstawił tę scenę w tempie *andante*, w wyciszzonej dynamice *pianissimo* i spowolnionym ruchu. Pojedyncze frazy oparte na skali eolskiej, przypominające melodię chorałową, wsparte są długobrzmiącymi nutami stałymi –

<sup>31</sup> K. Lijka, *Stabat Mater*, dz. cyt., szp. 752-753.

<sup>32</sup> W. Lisecki, „*Stabat Mater*” Karola Szymanowskiego jako muzyczna interpretacja przesłania sekwencji, [w:] „Zeszyty Naukowe” Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy (1993) nr 5, s. 112.

<sup>33</sup> W. Lisecki, „*Stabat Mater*” Karola Szymanowskiego, dz. cyt., s. 112.

<sup>34</sup> W. Lisecki, „*Stabat Mater*” Karola Szymanowskiego, dz. cyt., s. 112.

<sup>35</sup> W. Lisecki, „*Stabat Mater*” Karola Szymanowskiego, dz. cyt., s. 112.

<sup>36</sup> W. Lisecki, „*Stabat Mater*” Karola Szymanowskiego, dz. cyt., s. 112.

dźwiękowym odpowiednikiem statycznego trwania. Ta początkowa melodia, pojawiająca się w toku utworu w postaci niezmienionej lub wariantowanej, ma znaczenie integrujące cały utwór. Znamienne jest wprowadzenie na początku dzieła oznaczenia wykonawczego *mistico*, odwołującego do przeżyć natchnionych, pozazmysłowych. Modlitwa, skoncentrowana na dwóch postaciach dramatu: Chrystusie i Jego Matce, wybrzmiewająca po łacinie, a więc w języku Kościoła, ma charakter kontemplacyjny. Nastrój powagi i skupienia potęgują również określenia *tranquillo*, *calando* czy *sostenuto* (zob. przykł. nr 1<sup>37</sup>).

Andante mistico ROMAN PADLEWSKI (1915-1944)



The musical score is for a mixed choir (Soprani, Alti, Tenori, Bassi) and includes lyrics in Latin. The tempo is *Andante mistico*. The score shows the beginning of the piece, with dynamics like *pp* and *mf*.

Measures 1-5:

Soprani 4 soli: Sta - bat Ma - ter do - - lo - ro -

Alti: Sta - bat Ma - ter do - - lo - ro -

Tenori 4 soli: Sta - bat Ma - ter do - - lo - ro -

Bassi: Sta - bat Ma - ter do - - lo - ro -

Measures 6-10:

S. - sa - sta - bat Ma -

A. 4 soli: Sta - bat Ma - ter do - - lo - ro - sa, sta - bat Ma -

T. - sa - do - - lo - - ro - sa, sta - bat

B. 4 soli: Sta - bat Ma - ter

Measures 11-15:

S. - ter

A. - ter lu - xta Cru -

T. Ma - ter - lu - xta Cru - cem la - cri - mo - sa,

B. do - lo - ro - - sa -

Przykład 1. R. Padlewski, *Stabat Mater*, początek utworu, t. 1-15.

<sup>37</sup> Wszystkie przykłady nutowe pochodzą z publikacji: Roman Padlewski, „*Stabat Mater*” na chór mieszany a cappella, partytura, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2000.



W kolejnym fragmencie (zwrotki 3-6) Padlewski dynamizuje przebieg, zgodnie ze zmianą wypowiedzi z narracyjnej na inwokacyjną. Pojawiające się teraz retoryczne pytania: „Gdzież jest człowiek, co łzę wstrzyma?” (5), „Kto się smutkiem nie poruszy?” (6), mają zachęcić duszę do wnikięcia w misterium cierpienia. Faktura w tych miejscach zagęszcza się, rejestry rozszerzają, wzrasta dynamika i tempo. Punkt kulminacyjny ogniwa pierwszego przypada na zakończenie piątej strofy, w której pojawia się inwokacyjny zwrot wskazujący na ogrom cierpienia Maryi spowodowany ofiarą Krzyża, doprowadzony do akordu Fis-dur, wyśpiewanego przez siedem głosów w dynamice *fortissimo* na słowach „in tanto supplicio” („w takim udręczeniu”, zob. przykł. nr 2).



The image shows a musical score for a choir and piano. It consists of ten staves. The vocal parts are Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), each with two parts (I and II). The piano part is at the bottom. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It starts at measure 50. Dynamics include *f*, *cresc.*, *ff*, and *mf*. The tempo marking is *un poco più vivo*. The lyrics are: "in tanto, in tanto supplicio? Quis non Ma-trem si videret, in tanto supplicio? Quis non posset in tanto, in tanto supplicio? Quis".

Przykład 2. R. Padlewski, *Stabat Mater*, „in tanto supplicio”, t. 50-53.

W zwrotce siódmej umieszczona jest teologiczna *causa propter nos*, zaś ósma przywołuje scenę śmierci Chrystusa, stąd też kompozytor powraca do kontemplacyjnego typu obrazowania – wyciszonego i spowolnionego, z przywołaniem początkowego materiału dźwiękowego. Moment śmierci Chrystusa („emisit spiritum” – „oddawał ducha”) wiąże się z eliminacją liczby głosów, wyakcentowaniem roli interwału kwinty czystej, wydłużeniem wartości rytmicznych, obniżeniem rejestru. Wszystko zamiera na wydłużonym fermacie i wyciszonym do poziomu *pianissimo possibile* akordzie konsonansowym A-dur (zob. przykł. nr 3).



95

S. spi - ri - tum

A. dum e mi - sit spi - ri - tum

T. -la - tum, dum e - mi - sit spi - ri -

B. I - mi - sit spi - ri -

II

100 ppp

S. spi - ri - tum.

A. - tum. [spi - ri - tum.]

T. - tum, (dum) e - mi - sit spi - ri - tum.

B. - tum, dum e - mi - sit spi - ri - tum.

Przykład 3. R. Padlewski, *Stabat Mater*, „emisit spiritum”, t. 95-101.

Ogniwo drugie utworu obejmuje zwrotki 9–17, czyli tę część sekwencji, która ukazuje ścieżkę duchowego współcierpienia z Maryją i Chrystusem. Słowa skierowane są teraz bezpośrednio do Matki Bolesnej i wyrażają pragnienie współcierpienia z nią oraz prośby o doświadczenie cierpienia, zgodnie z charakterystyczną dla duchowości franciszkańskiej ideą *imitatio Christi*, czyli naśladowania Chrystusa, które ma służyć osiągnięciu świętości<sup>38</sup>. Obraz ze statycznego zmienia się w dynamiczny, co podkreśla zmiana metrum na trójdzielne i zmiana tempa na *allegro*, a w kulminacji tego ogniwa, przypadającego na strofę czternastą, gdzie pojawia się motyw krzyża, wzmożonego do *vivace*. Emocjonalny charakter tekstu podkreślają określenia wykonawcze (*agitato*, *accelerando molto*, *espressivo molto*), także kontrasty wolumenu brzmienia czy zmiany faktury. Szczytowy punkt drugiego ogniwa wypada w miejscu, w którym pojawiają się słowa „in planctu desidero” (współczująca dusza pragnie „rozpływać się w płaczu”, tak jak Maryja stojąca pod krzyżem). Ilustrację łez wylewanych przez Maryję i wspólnie z Maryją, o czym mowa w strofie piętnastej, oddaje wokaliza na głosce „a”, prowadzona w następnych taktach falistą linią altów, a potem tenorów w równoległych interwałach (głównie kwarty czyste), w dynamice *piano* i *pianissimo*, na tle długonutowego basu. I w tym wypadku punktem zamknięcia frazy jest akord konsonansowy (D-dur). Zamykanie poszczególnych odcinków trójdzwiękiem durowym lub współbrzmieniem kwintowo-kwartowym jest znamienne dla całego utworu (zob. przykł. nr 4).

<sup>38</sup> Por. T. Zadykiewicz, *Idea naśladowania w teologii moralnej jako próba metodycznego przedstawięcia chrześcijańskiego powołania do świętości*, „Studia Nauk Teologicznych” (2011-2012) t. 6-7, s. 123-124.



S. I. *p subito* 245 *p* *4* *3*  
 in plan-ctu de- si- de- ro -, in plan-ctu de- si- de- ro -, in plan-ctu de- si- de-

A. I. *p subito*  
 in plan-ctu de- si- de- ro, in plan-ctu de- si- de- ro -, in plan-ctu de- si- de-

T. *p subito*  
 in plan-ctu de- si- de- ro -, in plan-ctu de- si- de- ro -, in plan-ctu de- si- de-

B. I. *p subito*  
 in plan-ctu de- si- de- ro -, in plan-ctu de- si- de- ro -, in plan-ctu de- si- de-

S. I. *ritard.* *(senza fermata)* *ff* 250 *sempre in tempo*  
 -ro, in plan-ctu de- si- de- ro -.

A. I. *ff* *p*  
 -ro, in plan-ctu de- si- de- ro -.

T. *ff* *p*  
 -ro, in plan-ctu de- si- de- ro -.

B. I. *ff* *p*  
 -ro, in plan-ctu de- si- de- ro -. Vir-

A. I. 255  
 -go vir - gi - num

Przykład 4. R. Padlewski, *Stabat Mater*, „in planctu desidero” i początek wokalizy, t. 95-101.

W ogniu trzecim utworu droga współcierpiącej duszy dobiega końca. Najpierw słyszymy wyznanie duszy, która pewna jest wstawiennictwa Maryi w dzień sądu ostatecznego (zwrotka osiemnasta). Kompozytor przypomina w warstwie dźwiękowej frazy z początku utworu, później pojawiają się modlitwne wezwania ze strof dziewiętnastej i dwudziestej, które skierowane są ku Chrystusowi, w nadziei na dostąpienie chwały Nieba (*causa propter nos*). Słowa te wykonywane są wyraziście (*recitando*), coraz dobitniej (poprzez *crescendo* do poziomu *fortissimo*), w fakturze akordowej, a więc w pełnej zgodności rytmicznej głosów. Docelową kulminację przynosi zwrot „paradisi gloria” („chwała Nieba”), oddający niepodważalną prawdę o chwale Zmartwychwstania Chrystusa, a jednocześnie wskazujący na ostateczny cel wędrówki człowieka odkupionego dla życia w wieczności. Docelowym współbrzmieniem jest akord C-dur, odczytywany jako symbol Absolutu i doskonałości. Najpierw pojawia się on w dynamice *fortissimo*, zaś w ostatnich taktach, wyciszony do *pianissimo*, osiągnęty jest stopniowo, poprzez dodawanie kolejnych głosów od najniższego do najwyższego, unaoczniając niejako osiągnięcie nieba w postawie uniesienia i pokornego zawierzenia (zob. przykł. nr 5).



The image displays two systems of a musical score for a mixed choir and piano. The first system begins at measure 340 and the second at measure 345. The vocal parts are labeled S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass), with two parts for each. The piano part is labeled I. and II. The lyrics are: "pa-ra-di-si glo-ri-a, glo-ri-a, glo-ri-a". The score includes dynamic markings such as *ff pesante* and *pp*. The piano part features a prominent accompaniment of chords, with some measures marked *perdendosi* and *ppp*. The lyrics are repeated across the systems: "pa-ra-di-si glo-ri-a, glo-ri-a, glo-ri-a".

Przykład 5. R. Padlewski, *Stabat Mater*, zakończenie utworu, „paradisi gloria”, t. 338-349.

## Refleksja końcowa

*Stabat Mater* Padlewskiego to dzieło zwrócone w stronę tradycji gatunku, w którym muzyka podąża za logiką i wymową słowa. Dzięki obranym strategiom kompozytorskim cała konstrukcja zwraca uwagę wyrazistością i subtelnością przekazu. Utwór ten to pisana dźwiękiem modlitwa zanoszona we wspólnocie, pełna

powagi, ale i przeświecona nadzieją, w której kontemplacja i adoracja splatają się z żarliwością emocjonalnego wyznania.

Bohdan Pocij, który w jednym ze swych artykułów podjął problem muzyki duchowej, napisał, że spośród wszystkich dziedzin sztuki właśnie muzyka, jako „nie związana koniecznościowo (lecz tylko akcydentalnie) ze słowem-pojęciem”, wydaje się najbliższa „duchowości czystej”, ona też najlepiej zdolna jest „wyrażać (...) metafizyczne intuicje, a nawet stany mistyczne”<sup>39</sup>. Jako przynależne muzyce duchowej pojęcia autor wskazał „piękno” i „zakorzenie”<sup>40</sup>. Wydaje się, że intencja twórcza Padlewskiego, który łącząc tradycję z nowoczesnością poszukiwał dla nich harmonijnego zestroju, ukierunkowana była właśnie na muzykę „realizowaną w przestrzeni ducha”<sup>41</sup>. Inspirację młody twórca odnalazł w sekwencji poświęconej Mater Dolorosa – tej, której, według słów św. Jana Pawła II, Chrystus powierzył „nowy rodzaj macierzyństwa – duchowego i powszechnego”

by każdy w swym pielgrzymowaniu wiary mógł razem z Maryją trwać w ścisłym zjednoczeniu z Nim aż po Krzyż i by każde cierpienie, odrodzone mocą tego Krzyża, stawało się w słabości człowieka prawdziwą mocą Bożą<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> B. Pocij, *Duchowość i zakorzenie* [w:] *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku*, red. K. Droba, T. Malecka i K. Szwajgier, Kraków 2004, s. 42.

<sup>40</sup> B. Pocij, *Duchowość i zakorzenie*, dz. cyt., s. 41.

<sup>41</sup> B. Pocij, *Duchowość i zakorzenie*, dz. cyt., s. 44.

<sup>42</sup> Jan Paweł II, *List Apostolski Salvifici doloris*, Rzym 1984, [https://opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/jan\\_pawel\\_ii/listy/salvifici.html](https://opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/jan_pawel_ii/listy/salvifici.html) (dostęp: 11.10.2020).

## Aneks

Tabela 1. Utwory wokально-instrumentalne z udziałem orkiestry kompozytorów polskich XX i XXI w. do tekstu sekwencji *Stabat Mater*.

Data	Kompozytor	Utwory wokально-instrumentalne (z udziałem orkiestry)
1848	Józef Elsner	<i>Stabat Mater</i> op. 93 na głosy solowe, chór i orkiestrę
1926	Karol Szymanowski	<i>Stabat Mater</i> op. 53 na głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę
1945	Tadeusz Machl	<i>Stabat Mater</i> , oratorium na 4 solistów, chór mieszany i orkiestrę
1950	Kazimierz Sikorski	<i>Stabat Mater</i> , oratorium na cztery głosy solowe, chór i wielką orkiestrę
1973	Gabriela Moyseowicz	<i>Stabat Mater</i> , oratorium na chór, mezzosopran, tenor i orkiestrę
1975	Zbigniew Kozub	<i>Stabat Mater</i> na dwa sopran, dwa chóry mieszane i orkiestrę
1983	Bogusław Schaeffer	<i>Stabat Mater</i> na sopran, alt, chór mieszany, orkiestrę smyczkową i organy
1985	Andrzej Tuchowski	<i>Stabat Mater</i> na kwartet wokalny, smyczki i perkusję
1989	Zbigniew S. Woźny	<i>Stabat Mater</i> na chór, solistów i orkiestrę
1992	Grażyna Krzanowska	<i>Stabat Mater</i> na baryton i orkiestrę
1992	Tadeusz Trojanowski	<i>Stabat Mater</i> na chór mieszany i orkiestrę smyczkową
1993	Marek Sewen	<i>Stabat Mater</i> na sopran i alt solo, chór żeński i orkiestrę kameralną
1997	Andrzej Dziadek	<i>Stabat Mater</i> na sopran i orkiestrę smyczkową
1999	Stanisław Moryto	<i>Stabat Mater</i> na sopran, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną
2000	Zbigniew Bujarski,	<i>Stabat Mater</i> na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną

Tabela 2. Utwory wokально-instrumentalne bez udziału orkiestry kompozytorów polskich XX i XXI w. do tekstu sekwencji *Stabat Mater*.

Data	Kompozytor	Utwory wokально-instrumentalne (bez udziału orkiestry)
1913	Bolesław Wallek-Walewski	<i>Stabat Mater</i> na sopran, tenor i organy
1943	Kazimierz Sikorski	<i>Stabat Mater</i> [wersja I], oratorium na bas, chór mieszany i organy
1944	Tomasz Kiesewetter	<i>Stabat Mater</i> , oratorium na sopran, chór żeński i organy
1971	Czesław Grudziński	<i>Stabat Mater</i> [wersja I] na chór mieszany i organy
1971	Jan Oleszkowicz	<i>Stabat Mater</i> na trzech recytatorów, flet, klarnet i róg

1972	Miłosz Magin	<i>Stabat Mater</i> na orkiestrę smyczkową i kotły
1978	Czesław Grudziński	<i>Stabat Mater</i> [wersja II] na chór męski i organy
1981	Marian Sawa	<i>Stabat Mater</i> na chór mieszany i organy
1985	Marian Sawa	<i>Stabat Mater</i> na baryton solo i organy
2001	Ks. Wojciech Kałamarz	<i>Stabat Mater</i> na mezzosopran i kwartet smyczkowy
2002	Piotr Moss	<i>Stabat Mater</i> na mezzosopran, chór i 8 wiolonczel
2002	Ryszard M. Klisowski	<i>Stabat Mater</i> per soprano, violoncello e organo
2003	Marian Sawa	<i>Stabat Mater</i> na chór mieszany, żeński, głosy solowe, fortepian i organy
2005	Włodek Pawlik	Misterium <i>Stabat Mater</i> na chór i fortepian
2005	Wojciech Widłak	<i>Stabat Mater</i> na głos żeński, chór mieszany, harfę i organy
2006	Przemysław Ślusarczyk	<i>Stabat Mater</i> na sopran dramatyczny i fortepian

Tabela 3. Utwory chóralne kompozytorów polskich XX i XXI w. do tekstu sekwencji *Stabat Mater*.

Data	Kompozytor	Utwory chóralne
1939	Roman Padlewski	<i>Stabat Mater</i> na chór mieszany
1940	Florian Dąbrowski	<i>Stabat Mater</i> na chór mieszany
1943	Tadeusz Szeligowski	<i>Stabat Mater</i> na chór mieszany
1943	Edward Bury	<i>Stabat Mater</i> na chór mieszany
1963	Krzysztof Penderecki	<i>Stabat Mater</i> na 3 chóry mieszane
1981	Marian Sawa	<i>Stabat Mater</i> na chór mieszany
1981	Barbara Zawadzka	<i>Stabat Mater</i> na chór a cappella
1993	Joanna Bruzdowicz	<i>Stabat Mater</i> na chór a cappella
1994	Paweł Łukaszewski	<i>Stabat Mater</i> a tre gruppi di cori femminili
1995	Miłosz Bembinow	<i>Stabat Mater</i> na sopran solo i chór mieszany
1995	Anna Ignatowicz-Glińska	<i>Stabat Mater</i> na chór mieszany
2006	Marcin Gumiela	<i>Stabat Mater</i> na chór mieszany
2004	Paweł Łukowiec	<i>Stabat Mater</i> na chór mieszany
2005	Grzegorz Miśkiewicz	<i>Stabat Mater</i> na chór mieszany
2006	Michał Zieliński	<i>Stabat Mater dolorosa</i> na chór mieszany
2008	Agnieszka Zdrojek-Suchodolska	<i>Stabat Mater</i> na chór mieszany



Tabela 4. Tekst sekwencji *Stabat Mater* w utworze Romana Padlewskiego. Wytłuszczony druk wskazuje na teologiczną strukturę: *satisfactio* i *meritum*.

<b>Pierwsze ogniwo utworu (a)</b>	<b>Drugie ogniwo utworu (b)</b>	<b>Trzecie ogniwo utworu (a1)</b>
1. <i>Stabat Mater</i> dolorosa iuxta crucem lacrimosa, dum pendébat Filius.	9. Eia, Mater, fons amóris me sentíre vim dolóris, fac ut tecum lúgeam.	18. Flammis ne urar succénsus, per te, Virgo, sim defénsus in die iudícii.
2. Cuius ánimam geméntem, contristátam et doléntem pertransívit gládius.	10. Fac ut árdeat cor meum in amándo Christum Deum, ut sibi compláceam.	<b>19. Fac me cruce custodíri, morte Christi praemuníri, confóvéri grátia.</b>
3. O quam tristis et afflícta fuit illa benedícta, mater Unigéniti!	11. Sancta Mater, istud agas, Crucifíxi fige plagas cordi meo válide.	<b>20. Quando corpus moriétur, fac ut ánimae donétur Paradísi glória. Amen.</b>
4. Quae moerébat et dolébat, pia Mater, dum vidébat Nati poenas íncliti.	12. Tui Nati vulneráti, tam dignáti pro me pati, poenas mecum dívide.	
5. Quis est homo qui non fleret, Matrem Christi si vidéret in tanto supplício?	13. Fac me tecum pie flere, Crucifíxo condolére, donec ego víxero.	
6. Quis non posset contristári, píam Matrem contemplár idoléntem cum Filio?	14. Iuxta crucem tecum stare, fac me tibi sociáre in planctu desídero.	
<b>7. Pro peccátis suae gentis vidit Iesum in torméntis, et flagéllis súbditum.</b>	15. Virgo víginum praeclára, mihi iam non sis amára, fac me tecum plángere.	
8. Vidit suum dulcem Natum moriéndo desolátum, dum emísit spíritum.	16. Fac ut portem Christi mortem, passiónis fac me sortem, et plagas recólere.	
	17. Fac me plagis vulnerári, fac me cruce inebriári, et cruóre Filii.	



**Abstract*****Stabat Mater* for mixed choir by Roman Padlewski (1939) – towards the tradition of the genre**

*Stabat Mater* by Roman Padlewski, one of the composer's most important works, belongs to the style of archaizing Polish neoclassicism. One can find in it references to the Renaissance motet in the manner of vocal polyphony of Josquin des Prés. We can perceive closeness to Josquin's polyphony in the creative method, which aims to find the right proportions between the speculative nature of compositional technique and the emotionality of the musical language stemming from by the verbal text. Subordination of the music to the words is also to be found in how the form is shaped and the division of the one-part composition into three basic segments based on the theological triad: *satisfactio – meritum – monitum*. The choice of compositional strategies, directed at skillfully combining tradition with modernity, means that the whole construction impresses with its clarity and subtlety. Padlewski's composition is a prayer written in music, offered in a community, full of solemnity but with hope shining through, where contemplation and adoration intertwine with the ardour of emotional confession.

**Keywords:** Roman Padlewski, *Stabat Mater*, Polish music