

**UNIwersytet KAZIMIERZA WIELKIEGO  
WYDZIAŁ EDUKACJI MUZYCZNEJ**

**Piotr Paweł Stocki**

Nr albumu  
SD-3

***Stabat Mater* jako Motyw Golgoty w religijno-kulturowym aspekcie  
polskiej literatury muzycznej  
(na przykładzie *Stabat Mater* Piotra Komorowskiego)**

**Dzieło artystyczne i jego opis  
zrealizowane pod kierunkiem  
dra hab. Benedykta Ody prof. uczelni**

**BYDGOSZCZ 2024**



# Streszczenie pracy dyplomowej

## Temat pracy dyplomowej

*Stabat Mater* jako *Motywu Golgoty* w religijno-kulturowym aspekcie polskiej literatury muzycznej (na przykładzie *Stabat Mater* Piotra Komorowskiego)

**Imię i nazwisko autora pracy:** Piotr Paweł Stocki

**Nr albumu:** SD-3

**Imię i nazwisko promotora pracy:** dr hab. Benedykt Ody prof. uczelni

**Słowa kluczowe:** Motywy Golgoty, *Stabat Mater*, Piotr Komorowski, Maryja, muzyka wokalnie-instrumentalna, muzyka pasyjna, Arma Christi

### Treść streszczenia:

Celem pracy jest ukazanie *Stabat Mater* jako *Motywu Golgoty* w polskiej kulturze muzycznej, ze szczególnym uwzględnieniem jego religijno-kulturowych aspektów, a także podniesienie świadomości egzystencji w środowisku artystycznym – kontekst wykonawczy prawykonania. W celu jego realizacji autor pracy w roli dyrygenta wykonał utwór *Stabat Mater* Piotra A. Komorowskiego 5.04.2023 w Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy wspólnie z Chórem Akademickim Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy oraz Orkiestrą Kameralną *Capella Bydgostiesis*, realizując tym samym prawykonanie dzieła. Przystępując do opisu dzieła autor w pierwszym rozdziale przywołuje eksplikację słowa *kultura*, a także odnosi się do aspektów religijnych związanych z kulturą, by w ostatniej części tego rozdziału odnieść się do *Stabat Mater* jako tematu w aspekcie religijnym. Drugi rozdział autor poświęca samemu motywowi *Stabat Mater*, umiejscawiając go pośród *Motywów Golgoty*, rozumianym jako przedmioty, postacie i sceny związane z Męką i Śmiercią Jezusa Chrystusa. Następnie *Stabat Mater* zostaje przedstawiony jako temat w sztukach muzycznych, odnosząc się do utworów znanych autorowi z autopsji. W ostatnim rozdziale autor pochyla się nad samym dziełem *Stabat Mater* Piotra A. Komorowskiego, analizując techniki kompozytorskie w nim zastosowane, a także opisując kontekst wykonawczo-interpretacyjny prawykonania. W ostatniej części dokonana zostaje analiza poszczególnych części dzieła, bazująca na doświadczeniach autora oraz konsultacjach z kompozytorem. Praca stanowi podsumowanie badań prowadzonych przez autora

podczas jego studiów w Szkole Doktorskiej Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, a także kontynuacja badań w zakresie *Motywów Golgoty* i tematów związanych z muzyką pasyjną, realizowanych przez autora na poprzednich etapach edukacji akademickiej.

## Spis treści

Wstęp.....	6
1.    Religijno-kulturowe aspekty polskiej literatury muzycznej i <i>Stabat Mater</i> .....	9
1.1    Kultura – eksplikacja pojęcia.....	9
1.2    Kultura w kontekście religijnym.....	10
1.3 <i>Stabat Mater</i> w kontekście religijnym.....	12
2 <i>Stabat Mater</i> .....	16
2.1 <i>Stabat Mater</i> jako <i>Motyw Golgoty</i> .....	16
2.2 <i>Stabat Mater</i> w kontekście muzycznym .....	18
3    Aspekty wykonawcze <i>Stabat Mater</i> Piotra A. Komorowskiego...	26
3.1    Piotr A. Komorowski.....	26
3.2    Technika kompozytorska.....	26
3.3    Kontekst wykonawczo-interpretacyjny .....	28
3.3.1 <i>Madytacja Pierwsza</i> .....	30
3.3.2 <i>Stabat Mater dolorosa</i> .....	31
3.3.3 <i>Cujus animam gementem</i> .....	32
3.3.4 <i>O quam tristis et afflicta</i> .....	32
3.3.5 <i>Que moerebat et dolebat</i> .....	33
3.3.6 <i>Medytacja Druga</i> .....	34
3.3.7 <i>Quis est homo</i> .....	34
3.3.8 <i>Pro peccatis sue gentis</i> .....	35
3.3.9 <i>Eia Mater, fons amoris</i> .....	35
3.3.10 <i>Fac ut ardeat cor meum</i> .....	36
3.3.11 <i>Quando corpus morietur</i> .....	36
3.3.12 <i>Amen</i> .....	37
Podsumowanie i wnioski.....	38
Bibliografia.....	40
Spis ilustracji.....	43
ANEKS – nuty <i>Stabat Mater</i> Piotra A. Komorowskiego	

## Wstęp

Muzyka jest doskonałym nośnikiem prawd i tradycji. Od zarania dziejów towarzyszy człowiekowi, jako element komunikacyjny, mający na celu przekazanie treści. To właśnie zadanie ustanowiło muzykę jednym z fundamentalnych elementów kultury. W poprzednich pracach dyplomowych autor poruszał tematykę muzyki sakralnej i pasyjnej, która skupiała się wokół Wielkiego Postu i Triduum Paschalnego. Podczas pracy badawczej prowadzonej w ramach wcześniejszych etapów edukacji, natrafił na lukę w literaturze naukowej, dotyczącą ukazania *Arma Christi* w muzyce. Jest to częsty i szeroko opisywany motyw w sztukach plastycznych, natomiast nie jest poruszany naukowy aspekt obecności tychże symboli w dziełach muzycznych. Ponadczasowe artefakty związane ze śmiercią Jezusa Chrystusa odnajdują szczególne miejsce w wierzeniach chrześcijan na całym świecie. Są symbolami, których znaczenie jest znane każdemu, niosą ze sobą treść, która przemawia do każdego człowieka, czy to wierzącego, czy niebędącego z żadną religią związanego. Przedstawienie *Motywów Golgoty* w sztukach pięknych jest wielokrotnie czytelniejsze i nie wymaga od odbiorcy wielopłaszczyznowej analizy. Każdy artefakt ukazany w formie fizycznej znajduje dużo bardziej zrozumiałe odniesienie wśród znanych człowiekowi symboli. Natomiast w muzyce prezentacja *Arma Christi* jest bardzo subtelna i wielopoziomowa w odbiorze. Sposób przedstawienia może być niezwykle enigmatyczny, a jeszcze bardziej tajemniczymi jawią się techniki, za pomocą których odczytanie intencji kompozytora jest możliwe dla każdego odbiorcy. Szczególnym wyrazem muzycznym jest niewątpliwie pieśń chóralna, która staje się w ostatnim czasie popularna, przez co dociera do wielu ludzi na całym świecie. Jej przekaz jest więc szansą na niesienie prawd o *Motywach Golgoty* i nieustające ich celebrowanie. W pracy magisterskiej autor poruszał ten temat, badając pod kątem obecności *Arma Christi* materiały dostępne w środowisku akademickim Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszcy. Autor przełożył wtedy *Arma Christi*, jako *Motywy Golgoty*, stosując to nazewnictwo podczas badań. Do owych *Motywów Golgoty* autor zaliczył wszystkie namacalne symbole związane z Męką i Śmiercią Jezusa Chrystusa, takie jak Święty Graal, czy Korona Cierniowa, poszerzając pojęcie także o sceny, jak na przykład *pietà*. W czasie trwania studiów magisterskich uzupełniających, w wyniku pracy naukowej autor wysunął następujące wnioski:

1. *Motywy Golgoty* są częstym tematem utworów muzyki chóralnej.
2. Kompozytorzy, w zależności od poziomu umiejętności posługiwania się muzycznymi środkami wyrazu, operują różnymi zabiegami podczas prezentacji *Motywów Golgoty*.
3. *Motywy Golgoty* prezentowane są nie tylko w utworach o tematyce pasyjnej.
4. Najczęściej używanymi *Motywami Golgoty* są Krzyż i Korona Cierniowa.
5. *Motywy Golgoty* stanowią inspirację dla utworów chóralnych w znacznym stopniu, niestety znikome są zasoby literatury w tym temacie.
6. Kompozytorzy wykazują się dużym zrozumieniem dla wagi, jaką niesie ze sobą traktowanie o *Arma Christi*.

Podążając torpem tych wniosków, w dysertacji doktorskiej autor poszerzył zakres swoich badań i zajął się ogólnym ujęciem jednego z *Motywów Golgoty*, *Stabat Mater*, w szeroko rozumianej kulturze muzycznej. Celem pracy, na którą złoży się oryginalne wykonanie dzieła artystycznego – *Stabat Mater* Piotra A. Komorowskiego, jego opis oraz wyniki badań, jest ukazanie *Stabat Mater* jako *Motywu Golgoty* w polskiej kulturze muzycznej, ze szczególnym uwzględnieniem jego religijno-kulturowych aspektów, a także podniesienie świadomości egzystencji w środowisku artystycznym – kontekst wykonawczy prawykonania. Tak sformułowany cel jest wynikiem dotychczasowej pracy badawczej, ale także artystycznej autora, przez co rozumie wieloletnią współpracę z chórami i zespołami wokalnymi w roli śpiewaka oraz dyrygenta. Mając na uwadze realizację dzieła artystycznego, które nigdy wcześniej nie zostało wykonane oraz poddane analizie teoretycznej (aspekt *Motywu Golgoty* w polskiej kulturze muzycznej) praca stanowi swoiste *novum* w kontekście wykonawczym oraz opisowym. *Stabat Mater* Piotra Komorowskiego oparte o tekst sekwencji wprowadzonej przez Kościół Katolicki, wykonywanej w czasie Wielkiego Postu zostało ujęte w język muzyczny przestrzennych układów struktur zwierciadlanych w dwunastodźwiękowym stroju temperowanym co stanowi niespotykane dotychczas połączenie techniki kompozytorskiej z ww. sekwencją. Teza, która została założona podczas procesu badawczego brzmi: *Stabat Mater* Piotra Komorowskiego jako *Motywu Golgoty* stanowi nieodłączną część religijno-kulturowego spektrum polskiej literatury muzycznej. Metody i techniki badań, na drodze których autor prowadził prace naukowe składały się z obserwacji działalności artystycznej solistów chórów i zespołów wokalnych, działających na terenie kraju, a także krytyczna analiza dokumentów w postaci literatury tematycznej oraz zapisu nutowego *Stabat Mater* Piotra A. Komorowskiego. W ramach prowadzonych badań autor prowadził również rozmowy i kompozytorem dzieła. Jak zostało zaznaczone wcześniej,

jako teren badań autor obrał Polskę, gdzie, wyjeżdżając do najważniejszych ośrodków muzycznych i badając zagadnienie *Stabat Mater*, szukał odpowiedzi na postawione pytania.



# ROZDZIAŁ I

## Religijno-kulturowe aspekty polskiej literatury muzycznej i *Stabat Mater*

### 1.1 Kultura – eksplikacja pojęcia

„Początków terminu „kultura” (łac. *colere* – „uprawa”) należy szukać w myśli antycznej. Łaciński wyraz *colere* stał się w językach romańskich podstawą trzech pojęć wyrażających fundamentalne aspekty ludzkiej egzystencji: *cultivo* – „uprawa ziemi” (aspekt kosmiczny), *cultura* – „wychowanie człowieka” (aspekt osobowy), *culto* – „akt czci oddawanej Bogu” (aspekt religijny). Te trzy wymiary składają się na integralną wizję kultury ludzkiej określanej mianem *humanitas*. W tym sensie myśliciele starożytni pojmowali kulturę jako istotny element *paidei*, stanowiącej dążenie do osiągnięcia przez człowieka pełni ludzkiego rozwoju. Określali kulturę jako ogół tego, co należy kultywować, aby urzeczywistnić wartości etyczne. W ten sposób kultura dotyczyła sfery ludzkiego ducha, stając się swoistą „uprawą ducha”, czyli wychowaniem moralnym<sup>1</sup>. Jednocześnie należy zauważyć, że kultura stanowi połączenie międzyludzkie, prowadzące do pewnych określonych wspólnych myśli, kolektywnego działania i wzajemnego zrozumienia wśród różnych jednostek ludzi. Takie antropologiczne rozumienie kultury skłania do przemyśleń na temat szerokości pojmowania jej wielowątkowości. „Jeśli będzie to antropologia redukcjonistyczna, ograniczająca rozumienie człowieka tylko do pracy (*homo faber*) lub techniki (*homo technicus*), efektem będzie zdeformowana wizja kultury. Równie niebezpieczne jest zawężanie pola ludzkiego działania do sfery emocjonalnej. Będący wytworem cywilizacji technicznej „człowiek wygody”, albo też „człowiek przygody”, traktujący swe życie wyłącznie jako fascynującą grę, nie odnajdą wewnętrznej integracji, a w konsekwencji także poczucia indywidualnego i zbiorowego sensu życia<sup>2</sup>. Tym samym człowiek potrzebuje szerokiego spektrum bodźców kulturalnych, by w pełni rozumieć, a jednocześnie by w pełni doświadczać otaczający go świat. Taki pogląd pozwala na realizowanie wąskich specjalności w różnych zakresach, jednocześnie chłonąc wiedzę

---

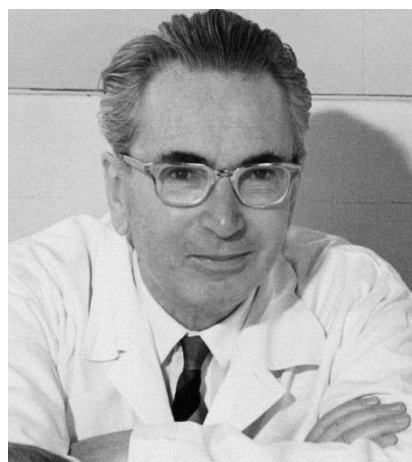
<sup>1</sup> Bramowski J., *Muzyka sakralna w perspektywie dialogu i kultury* [w:] *Tożsamość muzyki sakralnej w dialogu z kulturą współczesną*, pod red. Ks. J. Bramowskiego, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2017, s. 15

<sup>2</sup> Kawecki W., *Kościół i kultura w dialogu*, Homo dei, Kraków 2008, s. 267-268

z szeroko pojętych, ogólnych zasobów informacji, co w efekcie pozwala na humanistyczne, tj. szerokie i wielowątkowe spojrzenie na problem. „Choć kultura jest pojęciem wieloznacznym, niemniej jednak zawsze łączy się z człowiekiem. Tak, a nie inaczej odnosi się do niej realistyczna filozofia kultury, ujmując to w trójmian. A mianowicie po pierwsze, osobowy wymiar ludzkiego bytowania zakorzeniony jest w naszej naturze. Po drugie, natura powinna być wspierana i rozwijana przez kulturę, czyli naszą świadomą i dobrowolną aktywność. I po trzecie, tak rozumianą racjonalizację natury ma charakteryzować otwartość na religię, czyli w naszym kręgu cywilizacyjnym - na porządek nadprzyrodzony. Dopiero takie realistyczne widzenie kultury, poprzez którą realizuje się człowiek, może służyć człowiekowi jako osobie”<sup>3</sup>.

## 1.2 Kultura w kontekście religijnym

„Na początku wieków wiara chrześcijańska była ściśle związana ze sztuką, stanowiąc ważne źródło inspiracji kulturotwórczych. Starożytni myśliciele podkreślali, że duszą kultury jest kultura ducha (*animi cultus – cultura animi*). Trudno byłoby wyobrazić sobie sztukę europejską bez jej ścisłego związku z duchowym wymiarem życia człowieka. Uwzględniając zatem fakt, że znaczna część światowego dziedzictwa kultury muzycznej powstała z inspiracji religijnej, nie ulega wątpliwości, że muzyka sakralna ma ogromne znaczenie dla kulturowego dorobku ludzkości”<sup>4</sup>. Oznacza to, że nie można podejmować się próby zrozumienia muzyki, a szczególnie muzyki sakralnej bez gruntownego zrozumienia jej religijno-kulturowych aspektów, będących podwaliną dla jakiegokolwiek sztuki w kulturze europejskiej w ogóle. Jak wielokrotnie wyklada się studentom kierunków artystycznych podczas ich edukacji: „artysta musi być humanistą”. Ta myśl sugeruje

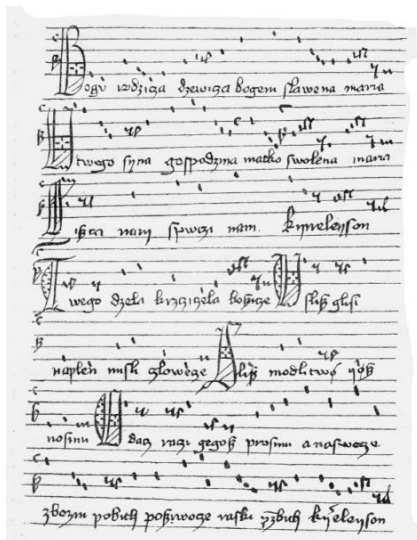


Ilustracja 1 Viktor Frankl

<sup>3</sup> Stankiewicz D., *Kulturowe dziedzictwo – kultura ubogaceniem kultu* [w:] *Tożsamość muzyki sakralnej w dialogu z kulturą współczesną*, pod red. Ks. J. Bramowskiego, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2017, s. 32-33

<sup>4</sup> Bramowski J., *Znaczenie muzyki sakralnej w europejskim dziedzictwie kulturowym* [w:] *Muzyka Sakralna w europejskim przekazie kulturowym*, pod red. Ks. J. Bramowskiego, Wydawnictwo Bernardinum, Gdańsk 2012, s. 13

refleksję nad istotą pojmowania rzeczywistości szerokim spojrzeniem, które Viktor Frankl, psychiatra i twórca logoterapii, określa w ten sposób: „Specjalistą jest dla mnie człowiek, który zamiast lasu prawdy zaczyna dostrzegać wyłącznie drzewa faktów”<sup>5</sup>. Owo spojrzenie w obrazowy sposób definiuje dzisiejsze pojmowanie sztuki, która zmierza w kierunku dużego ograniczenia artystów-fachowców pod kątem wyspecjalizowania w bardzo konkretnym kierunku i zamykaniu się na aspekty zewnętrzne, rzutujące na sztukę samą w sobie. Tym samym nie można zrozumieć muzyki sakralnej bez należytego przygotowania. Każda kompozycja nosząca znamiona *musica sacra* jest zbiorem znaczeń i swego rodzaju szyfrem, dającym się odczytać tylko przy odpowiednim zrozumieniu nie tylko warstwy muzycznej, ale też i religijnej w szerokim pojęciu. Szczególnie jest to widoczne w polskiej literaturze muzycznej, gdzie pojęcia kultury i religii od wieków są sobie niemal tożsame. „Jest to naturalna symbioza od



Ilustracja 2 Bogurodzica

samego początku, gdy tylko chrzest został przyjęty”<sup>6</sup>. Polską kulturę muzyczną łączy z religią chrześcijańską nierozzerwalna więź, która przeplata się z historią polskiej państwowości tworząc wypadkową w postaci kultury narodu. Nie można sobie bowiem wyobrazić bitwy pod Grunwaldem bez *Bogurodzicy*, polskiego renesansu bez *Psalmów* Jana Kochanowskiego z muzyką Mikołaja Gomółki czy uroczystości akademickich bez wybrzmiewającego *Gaude Mater Polonia*. Te symbole ukazują trwałość połączenia historii, religii i muzyki stanowiącego o pewnych stałych w pojmowaniu polskiej kultury muzycznej,

będących jednocześnie podwalinami pod budowanie kolejnych rozdziałów tożsamości narodowej. „Dwa tysiące lat temu nie tylko spotkanie, ale także „oczyszczająca” konfrontacja chrześcijaństwa z różnymi kulturami, doprowadziły do powstania nowej rzeczywistości kulturowej, która miała swój początek w kręgu śródziemnomorskim i określona została mianem *cywilizacji zachodniej* lub *kultury europejskiej*”<sup>7</sup>. Podobnie

<sup>5</sup> V. E. Frankl, *Wola sensu. Założenia i zastosowanie logoterapii*, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2010, s. 32

<sup>6</sup> Stankiewicz D., *Kult zaczyna kulturę...*, s. 35

<sup>7</sup> Bramowski J., *Muzyka sakralna w perspektywie...*, s. 21

w Polsce kultura chrześcijańska nadała nowe znaczenia zastanym tradycjom słowiańskim, tworząc struktury państwowości na fundamencie ugruntowanej już wiary. „Wejście chrześcijaństwa w polską kulturę nie stało się natychmiast – to był oczywiście proces. Najpierw było dawne myślenie mitologią słowiańską, która też była bardzo bogata. Chrześcijaństwo tego nie zniszczyło. Wręcz przeciwnie, a nawet można powiedzieć w cudzysłowie, że to *ochrzciło*”<sup>8</sup>. Taki punkt wyjścia dla nowopowstałej kultury narodowej stworzył idealne podwaliny do budowania państwowości opartej o wiarę, czego efekty odczuwamy do dziś. „Dzieje się tak, gdyż patriotyzm, czyli miłość ojczyzny to nie tylko, jak nam niektórzy wmawiają, jakiś stary kostium krępujący ruchy współczesnym, ale przede wszystkim żywe zobowiązanie serca i rozumu. Rozum bez serca zmienia patriotyzm w ideologię, serce zaś, które bez rozumu chciałoby się tu obyć, zdolne jest tę specyficzną miłość przekształcić jedynie w sentymentalny poryw”<sup>9</sup>.

### 1.3 *Stabat Mater* w kontekście religijnym

Z religijnego punktu widzenia niezwykle ważnym jest obraz Maryi stojącej pod krzyżem Jezusa. Jest to gest niezwykle ludzki, obnażający czysto człowiecze podejście kobiety do Syna. „W pewnym sensie obecność Maryi nie była konieczna dla ofiary Jezusa. Była czymś zupełnie bezinteresownym. Wydaje mi się, że jest to bardzo ważny wymiar dwojakiej tajemnicy, którą Bóg chce nam ukazać. Maryja pod krzyżem ukazuje się przede wszystkim jako nowa Ewa. Jest mistyczną Oblubienicą Jezusa – Niewiastą, jak Ją nazwie sam Jezus. Otóż już nawet w małżeństwie chrześcijańskim możemy odkryć wielką tajemnicę. Im głębiej dwoje ludzi jednoczy się ze sobą, tym bardziej stają się osobami, zachowując jednocześnie komplementarność wobec siebie”<sup>10</sup>. Myśl



Ilustracja 3 *Matka Boża, Maria Magdalena i Jan Chrzciciel pod krzyżem*, autor nieznan

<sup>8</sup> Stankiewicz D., *Kult zacznem kultury...*, s. 35

<sup>9</sup> Nowosielski K. *Powrót do źródeł. O założycielskich tekstach polskości* [w:] *Muzyka sakralna w europejskim przekazie kulturowym* pod red. Ks. J. Bramowskiego, Wydawnictwo Bernardinum, Gdańsk 2012, s. 30

<sup>10</sup> Philippe T. OP, *Maryja w tajemnicy paschalnej*, Wydawnictwo Serafin, Kraków 2018, s. 30

wskazująca na wyjątkową więź łączącą Matkę z Synem udowadnia jednocześnie ważne role, jakie oboje przyjmują. Jezus – Odkupiciel Świata, poddaje się nieludzkiej męce, Maryja staje u Jego boku i dobrowolnie współprzeżywa wszystkie Jego cierpienia. Chrystus „zgadza się na to, by widziała wszystko, doznała wszystkiego, zakosztowała wszystkiego, spoczęła na łożu trwogi, została przebita gwoździemi i rozorana cierniami, by ciężko dyszała z powodu zawieszenia i drżała z powodu strasznych drgawek, jakie wstrząsają Jego biednym ciałem. Nie ma niczego tylko dla siebie, wszystko powierza się



Ilustracja 4 Św. Franciszek

w Niej, i tego chce zarówno Jego najwyższa wola, jak Jego instynkt”<sup>11</sup>. To współprzeżywanie stanowi o najważniejszym znaczeniu obrazu *Stabat Mater*. Bezinteresowna miłość Matki i Syna, wspólne niesienie Krzyża, prowadzi do zbawienia ludzkości. To uczucie stało się wzorem do naśladowania dla św. Franciszka. „Jej postawa była dla Franciszka wzorem miłości troskliwej, szczerzej i prawdziwej. Zalecał, aby bracia byli troskliwi dla siebie nawzajem jak matki. Często jego samego bracia nazywali *Matką*. Miał też wielki szacunek i miłość do matek swoich braci. Jedno ze świadectw opowiada, że polecił podarować księgę dla jednej z matek, która była bardzo uboga. Chciał, by ją sprzedała i tak uzyskała środki na swe utrzymanie. Pouczał też braci, że matka jednego z nich, jest matką każdego.”<sup>12</sup>. Śledząc losy Męki i Śmierci Jezusa nie sposób nie zauważyć jak ważnymi punktami na Jego drodze są te, które splatają się z losami Jego Matki. „Przez pierwsze trzydzieści lat życia Jezusa u Matki Najświętszej przeważała radość, zaś koniec Jej życia upłynął pod znakiem krzyża. Z pewnością Jezus przeżywał tajemnicę Paschy przez wiele tygodni – pięćdziesiąt dni okresu paschalnego, na który składają się Jego śmierć, zmartwychwstanie, wniebowstąpienie, i który trwa aż do zesłania Ducha Świętego. Natomiast Maryja potrzebowała jeszcze wielu lat, aż do wniebowzięcia, aby w pełni przeżyć tajemnicę wniebowzięcia Jezusa.”<sup>13</sup>. Maryja przeżywa z Jezusem każdy krok od Jego narodzin, podążając Jego śladami. Z reguły

<sup>11</sup> Sertillanges A. OP, *Co Jezus widział z krzyża*, Wydawnictwo W Drodze, Poznań 2022, s. 195

<sup>12</sup> Hop E. M. OSC, *Pasja według świętego Franciszka*, Wydawnictwo Franciszkanów Bratni Zew, Kraków 2023, s. 71-72

<sup>13</sup> Philippe T. OP, *Maryja w tajemnicy paschalnej...*, s. 36-37



pozostaje niezauważona, stąd kiedy pojawia się w narracji ewangelicznej, są to momenty kluczowe. „Później Piłat każe ubiczować Jezusa i skazuje Go na śmierć. Jezus krwawi i chwieje się, niosą krzyż po *Via Dolorosa* na miejsce egzekucji. Wystarczy rozważyć stacje Drogi Krzyżowej, aby w pełni zobaczyć wrażliwość: kobiety jerozolimskie płaczące przy drodze nad Jezusem i wyciągające pomocną dłoń, by ulżyć Jego cierpieniu. Weronika przebija się przez tłum, by ofiarować chwilę ulgi i pocieszenia zakrwawionej twarzy Jezusa, wytchnienie od nieznośnego wysiłku. I najważniejsze – spotkanie serc Jezusa i Jego Matki, Maryi”<sup>14</sup>. Pod krzyżem rozgrywa się scena nazywana „testamentem z krzyża”. Jedyne jej opisy znajdujemy w *Ewangelii wg św. Jana*, który był jej uczestnikiem. Obraz, który stanowi szczególną wartość w wierze Kościoła Katolickiego, jest jednocześnie kulminacją życia Matki Chrystusa. „Pod krzyżem Maryja była widoczna, ale zarazem bardzo



Ilustracja 5 *Via Dolorosa*

ukryta. W Ewangelii dzieciństwa jest Ona obecna we wszystkich tajemnicach radosnych. Przez trzydzieści lat wraz z Jezusem znajduje się na pierwszym planie, nawet jeśli zawsze się za Nim ukrywa. Gdy rozważamy tajemnicę krzyża, istnieje pokusa, by nie uznać roli Maryi, postrzegać ją w kategoriach przypadku. [...] Krzyż jest szczytem życia Maryi. To wtedy stała się nową Ewą. To, że Maryja stała się Matką Jezusa przy zwiastowaniu, że przez trzydzieści lat Jego ukrytego życia otaczała Go opieką, nie było Jej najważniejszy zadaniem; [...] Duch Święty postawił [Ją] ponad wszystkimi innymi stworzeniami, czyniąc Jej życie niepowtarzanym.”<sup>15</sup>. Szczególną rolę Maryja odgrywa po śmierci Chrystusa, kiedy to Jego zwolennicy ukrywają się w strachu przed własną śmiercią. W tym czasie, który w religii chrześcijańskiej obrazuje Wielka Sobota, Matka cierpliwie znosi nieubłagany czas i czeka. „Tylko Maryja trwała w wierze i czekała na zmartwychwstanie swego Syna. Dlatego w ciągu roku, w soboty Kościół obchodzi

<sup>14</sup> Gohn P., *Odpakuj dar wrażliwości* [w:] *Widziałam. Pasja Chrystusa oczami kobiet* pod red. K. M. Wahlquist, Wydawnictwo W Drodze, Poznań 2021, s. 79

<sup>15</sup> Philippe T. OP, *Maryja w tajemnicy paschalnej...*, s. 31-33

wspomnienia Dziewicy Maryi w oficjum i liturgii mszalnej.”<sup>16</sup>. Co ciekawe żaden z ewangelicznych opisów nie mówi o tym, żeby po zmartwychwstaniu Jezus ukazał się Maryi. Chrystus odwiedza uczniów przed wniebowstąpieniem, jednak Ewangeliści nie wspominają jakoby miał ukazać się również Matce. Fakt ten pozwala wysnuć teorię, że ostatnim obrazem Syna, jaki widziała Maryja na ziemi była Jego twarz spod krzyża. „Jest rzeczą o wiele bardziej ludzką i Bożą pomyśleć, że Oblicze Jezusa, które pozostało obecne przy Maryi do końca jej życia, jest tym samym, które kontemplowała w chwili Jego śmierci na krzyżu. Maryja nie potrzebowała widzieć Jego chwalebne Oblicza, ponieważ nie została zachwiana w swej wierze i nadziei, a w każdym razie wiedziała, że nie byłoby to prawdziwe Oblicze – takie, jakie widzi Ojciec. Żadne ludzkie oko nie może widzieć chwały Bożej na ziemi. Tylko dotyk miłości może pozwolić nam już zacząć życie wieczne.”<sup>17</sup>. Takie pojmowanie losów Jezusa i Maryi utwierdza w przekonaniu o niezwyklej roli, jaką odegrała dla Obojga scena spod krzyża. Była ona ostatnią konfrontacją Matki z umierającym Synem zanim spotkali się w Wieczności, dlatego ta właśnie scena jest tak istotna w pojmowaniu kontekstu Męki i Śmierci Jezusa Chrystusa oraz roli jaką w Jego ziemskim życiu odegrała Maryja.

---

<sup>16</sup> Ryan V. OSB, *Wielki Post i Święte Triduum*, Wydawnictwo Benedyktynów Tyniec, Kraków 1999, s. 95

<sup>17</sup> Philippe T. OP, *Maryja w tajemnicy paschalnej...*, s. 131

## ROZDZIAŁ II

### *Stabat Mater*

#### 2.1 *Stabat Mater* jako *Motyw Golgoty*



Ilustracja 6 *Ukrzyżowanie*, Pietro Perugiuno

*Stabat Mater* jako *Motyw Golgoty* jest uznawane przez autora w wyniku prowadzonych od wielu lat badań. Niemniej jednak symbolika *Matki Cierpiącej* to motyw pojawiający się w wielu pismach zajmujących się *Arma Christi* w kontekście innych *Motywów Golgoty*, jak chociażby ten, autorstwa XIX-wiecznego kaznodziei austriackiego, odnoszący się do *Motywu Golgoty* – siedmiorakiego miecza: „Jedynego Syna Matką jest Maryja; jedyna dziewica matka; Syna tego widziała przed sobą cierpiącego i umierającego. A jako boleści, które ostrzem miecza dusze jej przeszyły, wszystkie ziemskie cierpienia przewyższały, taki cześć jej oddajemy, jako siedmiokrotnej męczenniczce; albowiem ze wszystkich boleści jej wielce strapionego żywota, siedm osobliwie uroczyście rozpamiętywamy.

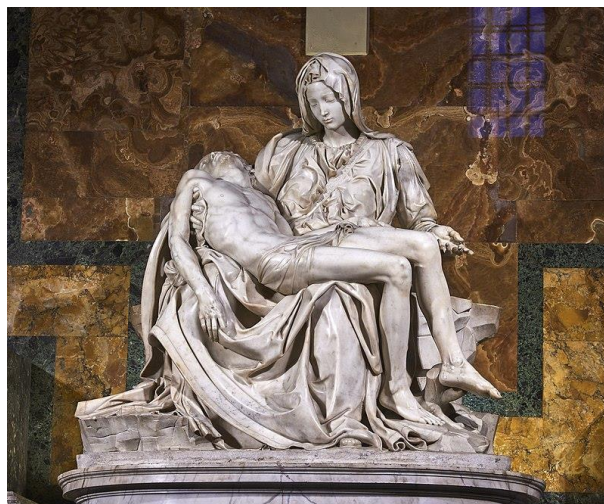
I dlatego, widzimy ją pospolicie na obrazach, z siedmiorakim mieczem boleści w sercu”<sup>18</sup>. Obraz, który jest przywoływany jako *Motyw Golgoty* jest najbardziej znany w formie poematu przypisywanego franciszkaninowi, Jacopone da Todi. Dzieło proste w formie miało być wyrazem cierpienia Matki oglądającej mękę Syna. „Tekst *Stabat Mater* obejmuje 20 strof pisanych tercyną (o częstym dla sekwencji układzie sylab 887), w metrum trocheicznym i schemacie rymów aab ccb. Do czasów współczesnych przetrwało kilka wersji tekstu podstawowego. Jedna z nich zawarta została w Mszale rzymskim”<sup>19</sup>. Uwagę przykuwa jednak sam

<sup>18</sup> Veit J.E., *Narzędzia Męki Chrystusowej*, nakładem XX Misjonarzy na Stradomiu, Kraków 1891, s. 298-299

<sup>19</sup> Borowiecka R., *Sekwencja Stabat Mater w interpretacji muzycznej kompozytorów Szkoły Krakowskiej: Machl, Penderecki, Bujarski* [w:] *Polska muzyka religijna - między epokami i kulturami* Pod redakcją Krystyny Turek i Bogumiły Miki, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006, s. 156



domniemany autor, który stworzył dwa dzieła prezentujące Matkę Boską w dwóch okolicznościach. „Początkowe słowa dwóch bliźniaczych hymnów, z których jeden (*Stabat Mater Dolorosa*) jest używany w liturgii, a drugi (*Stabat Mater Speciosa*) nie, celebrują wzruszenia Matki Bożej pod Krzyżem i koło Żłóbka – odpowiednio Kalwarii i Betlejem – i można je tutaj wygodnie rozróżnić trzecim słowem (*Dolorosa, Speciosa*)”<sup>20</sup>. Te dwa obrazy, choć różne i odległe od siebie w czasie stanowią w odpowiadających sobie sceneriach bardzo tożsame wydarzenia. Jedno, krótko po narodzeniu Jezusa, pełne radości, kiedy Matka spogląda na Syna, przed którym całe życie i drugie, spod krzyża z Maryją wpatrującą się tego samego Syna oddającego życie za bliźnich. Oba dzieła są w formie i treści bardzo zbliżone, a słowa w nich stosowane można wręcz stosować wymiennie. Nie można się zatem oprzeć wrażeniu, że obie sceny wywołują obydwie, bardzo skrajne emocje. Pierwsza, przy żłobie, prezentuje Matkę, która wie jaka jest droga i przeznaczenie jej Syna, w drugiej Matka jest świadoma końca Męki Syna i Jego cierpienia na tym świecie. Te dwa poematy przeplatają się ze sobą, tworząc spójny obraz ukazujący życie Maryi, przepełnione bardzo skrajnymi emocjami i niedające się interpretować w prosty sposób. Jedną z najważniejszych artystycznych interpretacji tego *Motywu Golgoty* jest



Ilustracja 7 *Pieta*, Michał Anioł

scena, która stanowiła inspirację dla Michała Anioła do stworzenia *Piety*, tj. zdjęcie Jezusa z krzyża. „Termin „pietà” wywodzi się z włoskiego słowa „litość” i łacińskiego słowa „pobożność”. Ta rozdzierająca serce kompozycja przedstawia Matkę Bożą, która tuli w swoich kochających ramionach martwe ciało Jezusa. Niemający odniesienia biblijnego temat piety rozwinął się jako nabożne przedstawienie w XIII-wiecznych Niemczech, gdzie był uważany za tzw. „Vesperbild”, czyli „obraz wieczorny”. Spopularyzowany przez franciszkanów, wzbudzał pobożność i wiarę. Ta forma pobożności była następnie propagowana wśród mieszkańców innych krajów,

<sup>20</sup> <https://www.newadvent.org/cathen/14239b.htm> [dostęp 12.06.2023] [w tłum. Autora]

m.in. we Francji i Włoszech”<sup>21</sup>. Dzieło ma być wyrazem dla ogółu motywu *Matki Cierpiącej*, stanowiąc pewnego rodzaju podsumowanie dla wielu różnych scen i wydarzeń. O jego wyjątkowości świadczy sama wizja autora rzeźby. „Zasługującym na uwagę jest fakt, że renesansowy artysta, odwołujący się w swoich działach do idealnych proporcji ludzkiego ciała, tworzy rzeźbę, która stanowi odejście od tej reguły. Otóż ciało Maryi jest dużo większe niż ciało Chrystusa. Oczywiście mistrz rzeźby sprytnie ukrywa ten fakt, używając ubrania Matki Bożej do jego zatuszowania, jednak powodem owego zabiegu jest możliwość przedstawienia Jezusa, który jest w pełni objęty



Ilustracja 8 *Człowiek cierpiący*, Geertsen tot Sind Jans

przez ramiona Matki. *Pietà* stała się również obiektem krytyki ze względu na ukazanie Maryi jako młodej kobiety. Wy tłumaczeniem tego zabiegu miała być doktryna franciszkańska, mówiąca o nienaruszalnym dziewictwie Maryi Panny oraz ówczesna teologia, potwierdzająca słuszność decyzji Michała Anioła o postaci Matki Bożej, a mówiąca o tym, że cnotliwe życie zachowuje w człowieku młodość.

Co warto dodać, niekalanie Maryi zostaje zaprezentowane także za pomocą rąk Niepokalanej, które nie dotykają bezpośrednio ciała Syna. W swoim wyrazie rzeźba stanowi obraz spokoju i akceptacji. Nie ukazuje lamentu, krzyku czy przejmującej rozpacz, a jednak każdy potrafi odczytać jej bolesny wyraz. Niewątpliwym jest więc, że *Pietà* jest bardzo symbolicznym *Motywem Golgoty*, stanowiącym reprezentację dla tych *Arma Christi*, będących wydarzeniami, bądź scenami”<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> <https://pl.aleteia.org/2018/03/31/pieta-michala-aniola-odkryj-z-nami-jej-tajemnice/> [dostęp 4.06.2023]

<sup>22</sup> Stocki P. P., *Motywy Golgoty w muzyce na przykładzie wybranych utworów literatury chóralnej*, Uniwersytet Kazimierza Wielkiego – Wydział Edukacji Muzycznej, Bydgoszcz 2018, s. 25 - 26

## 2.2 *Stabat Mater* w kontekście muzycznym

„Średniowieczna sekwencja *Stabat Mater*, wyrażająca cierpienie Matki Bożej pod krzyżem swojego konającego Syna, stała się inspiracją dla wielu kompozytorów na przestrzeni epok. Powstałe dzieła odznaczają się głębokim przesłaniem emocjonalnym i duchowym. Owo przesłanie koncentruje się przede wszystkim na tekście *Stabat Mater*,



VI  
S Ta-bat Ma-ter do-lo- ró-sa Juxta cru-cem lacri-  
mó-sa, Dum pendé-bat Fí-li- us. 2. Cu-jus á-nimam gemén-  
tem, Con-tris-tá-tam et do-léntem Per-transí-vit glá-di- us.

Ilustracja 9 *Stabat Mater*

pełnym bólu, bezradności, cierpienia i rozpacz. Tekst ten wyszedł najprawdopodobniej spod pióra mnicha Jacopone da Todi z XIII wieku, choć wielu badaczy uważa, iż mógł powstać już wcześniej. Tożsamość muzyki sakralnej wyraża się w formie *Stabat Mater* najpełniej i

najdobitniej.

Ów motyw pochodzi z liturgii katolickiej odbywającej się w trakcie Wielkiego Postu<sup>23</sup>. Choć w kontekście muzycznym sekwencja *Stabat Mater* zaistniała dopiero w XIII wieku, już „w pierwszych wiekach Kościoła, gdy toczyły się dysputy teologiczne na temat natury Chrystusa, Ojcowie Kościoła pisali także o Matce Chrystusa, która stała u stóp krzyża. Uważa się, że codziennie wracała myślami do scen Męki Syna<sup>24</sup>. Jako inspiracja do stworzenia tekstu, autorowi służyły ewangeliczne opisy, szczególnie te z dzieł świętych Łukasza i Jana, w których dużo uwagi poświęca się Maryi, jako świadkowi Męki i Śmierci Jezusa. W tekstach tych dwóch ewangelistów można doszukać się najwięcej paraleli względem treści zawartych w sekwencji. „Tradycyjnie łączy się postawę Matki Bolesnej pod krzyżem z wcześniejszą zapowiedzią czekającego Ją bólu - zgodnie z prorocstwem Symeona przy prezentacji Dziecka w świątyni. Dlatego Kościół pozostawia do wyboru jako Ewangelię na liturgiczne wspomnienie Najświętszej Maryi Panny Bolesnej albo wizję spod krzyża według umiłowanego ucznia (J 19, 25-27),

<sup>23</sup> Fedyk-Klimaszewska M., *Tożsamość muzyki sakralnej w formie „Stabat Mater” od Pergolesiego do Pendereckiego – wybrane aspekty wykonawcze* [w:] *Tożsamość muzyki sakralnej w dialogu z kulturą współczesną*, pod red. Ks. J. Bramowskiego, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2017, s. 169

<sup>24</sup> <https://missiomagazine.com/stabat-mater-dolorosa-a-hymn-of-coredeemtion-part-1/> [w tłum. Autora] [dostęp 4.06.2023]



albo wizję Symeona według Łukasza (Łk 2, 33-35)”<sup>25</sup>. Kult *Matki bolejącej* rozwijał się na przestrzeni lat, a w efekcie jego ewolucji zaczęto eksperymentować z łączeniem tegoż kultu z muzyką. „Korzenie *Stabat Mater* sięgają przedstawień pasyjnych, w których punkt kulminacyjny stanowiły lamentacje maryjne. Związane są także z propagowaną przez zakon franciszkanów medytacją cierpienia Chrystusa i boleści Matki na Golgocie. Przyczyn stworzenia poematu oraz późniejszej jego popularności na całym kontynencie upatrywać należy również w mistyczno-pokutnej żarliwości, która przeniknęła zachodnią Europę w późnym średniowieczu. Wędrujący w procesjach biczownicy wykonywali hymny gloryfikujące cierpienia Chrystusa i Jego Matki; z biegiem czasu do tekstów szczególnie faworyzowanych należał poemat *Stabat Mater*”<sup>26</sup>. W pierwszych latach od powstania, *Stabat Mater* stanowiło formę poematu używanego głównie w prywatnych nabożeństwach.

Na przełomie XIII i XIV wieku tekst trafił do szerszej rzeszy wiernych, będąc umieszczanym w modlitewnikach używanych w tym czasie podczas mszy świętych i nabożeństw. Niezwykle ważnym dla popularyzacji poematu okazał się wiek XV, kiedy to dzieło zostało oficjalnie włączone jako sekwencja do liturgii łacińskiej. „Zatwierdził ją do użytku w całym kościele św. Pius V. Wprowadził



Ilustracja 10 Ukrzyżowanie, Giotto di Bondone

on pieśń do kalendarza liturgicznego, przypisując hymn jako sekwencję nowo powstałej mszy przypadającej na piątek po Niedzieli Męki Pańskiej, czyli wspomnienie *In Compassione Beatae Virginis Mariae*”<sup>27</sup>. W ciągu lat użytkowania *Stabat Mater* w różnych formach kultu religii chrześcijańskiej, sekwencja zyskała dużą popularność, co zaowocowało przyznaniem jej w 1727 roku funkcji hymnu, związanego z ustanowionym przez papieża Benedykta XIII świętem Siedmiu Boleści Świętej Panny

<sup>25</sup> [http://www.maryja.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=142:8&catid=84&Itemid=574](http://www.maryja.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=142:8&catid=84&Itemid=574) [dostęp 5.06.2023]

<sup>26</sup> Borowiecka R., *Seqwencja „Stabat Mater” we włoskich interpretacjach muzycznych doby XVIII wieku*, [w:] *Symposium Rok XXV 2021*, nr 1(40), Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2021, s. 87

<sup>27</sup> <https://www.liturgia.pl/Stabat-Mater-dzielo-niekonczacych-sie-inspiracji/> [dostęp 12.06.2023]

Maryi. Ostatnim znaczącym wydarzeniem regulującym *Stabat Mater* był Sobór Watykański II, którego postanowienia pozostawiły dzieło jako hymn brewiarzowy bez obowiązku wykonywania go jako sekwencji. Od czasów średniowiecza po współczesność, *Stabat Mater* jest jednym z motywów, po który sięgają kompozytorzy muzyki wokalnoinstrumentalnej w różnych formach. *Stabat Mater*, obok *Requiem*



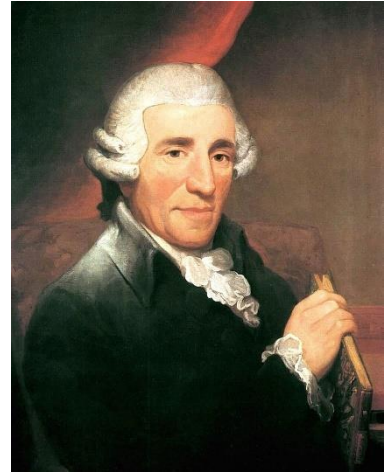
Ilustracja 11 Giovanni Battista Pergolesi

stanowi sposób wyrazu dla twórców, komponujących w obliczu życiowej straty, bądź innego rodzaju bólu i smutku. „Treść przenikniętej bólem sekwencji staje się niezwykle inspiracją dla śpiewaków, bowiem głos ludzki najpełniej i najdoskonalej potrafi wydobyć ten rodzaj ekspresji. Forma *Stabat Mater* jest specyficzną materią wokalną, wymagającą odpowiedniego prowadzenia głosu, techniki i wrażliwości”<sup>28</sup>. Wśród kompozycji bazujących na sekwencji *Stabat Mater*, nie można nie wymienić dzieła Giovanni Battista Pergolesiego. Kompozycja stanowi swoiste *novum* w muzyce tego okresu. *Stabat Mater* jako motyw zdecydowanie najlepiej rezonuje z muzyką wokalną, która u Pergolesiego jest mocną stroną kompozycji, co prezentuje szczególnie w duetach. „*Stabat Mater* Pergolesiego zostało napisane na dwa głosy żeńskie, częściowo solistycznie i częściowo chóralnie. Dzieło jest wyrazem nowego, uczuciowego stylu w muzyce religijnej. Jest liryczną wypowiedzią kompozytora, który operował środkami neapolitańskiej szkoły operowej XVIII wieku”<sup>29</sup>. Dzieło stanowi bazę dla późniejszych interpretacji średniowiecznej sekwencji i zdecydowanie znajduje swoje miejsce w kanonie najważniejszych kompozycji w temacie *Stabat Mater*. Od czasu jego powstania wielu kolejnych twórców podejmowało wyzwanie mierzenia się z tym trudnym, ponadczasowym tematem. Jednym z takich kompozytorów był Antonio Vivaldi. Wenecki twórca postawił w swoim dziele na minimalizm – obsada utworu to jedynie alt, instrumenty smyczkowe i basso continuo. W warstwie tekstowej Vivaldi opracował pierwsze dziesięć zwrotek. Jako duchowny, kompozytor wiedział jednak czego trzeba sakralnemu dziełu tego typu, stąd ascetyczna obsada uwypuklająca znaczenie partii solowej. Zachwycającym w tej kompozycji jest

<sup>28</sup> Fedyk-Klimaszewska M., *Tożsamość muzyki sakralnej...*, s. 169

<sup>29</sup> Chylińska T., Haraschin S., Schaeffer B., *Przewodnik Koncertowy*, PWM, Kraków 1980, s. 719-721

fakt subtelności z jaką podana jest część warstwa wokalna, uznawana za najdoskonalszą formę wyrazu, szczególnie w muzyce sakralnej. Kolejnym ważnym opracowaniem średniowiecznej sekwencji jest dzieło skomponowane przez Josepha Haydna. Twórca miał w tym czasie duże możliwości w postaci posiadania na podorędziu orkiestry i solistów, dzięki czemu mógł bez problemu usłyszeć wszystko, co napisał, a to niewątpliwie wpłynęło na poziom dzieła. W kompozycji widać odniesienia do cenionego przez Haydna Georga Friedricha Händela,



Ilustracja 12 Joseph Haydn

a także *Stabat Mater* Pergolesiego. „Na wzór młodzieńczych kantat Haydna wykorzystuje *Stabat Mater* formalne zasady stylu neapolitańskiego, nie dziwi więc, że utwór zyskał szczególne uznanie Hassego. Tekst dzieli się na poszczególne epizody, przy czym te, które powierzono solistom, zajmują dwa razy tyle miejsca, co epizody chóralskie. Neapolitańska predylekcja do koloratury w interesujący sposób zbiega się z tendencją Haydna do intensywnej ekspresji”<sup>30</sup>. Wielokrotnie oklaskiwane w całej Europie dzieło Haydna postawiło kolejny krok w rozwoju, a także podejściu do tematu



Ilustracja 13 Gioacchino Rossini

*Stabat Mater*. W tym przypadku twórca stawia na budowanie atmosfery cierpienia poprzez wyraźną ekspresję. Po tekście sekwencji, pod wpływem bolesnych dla kompozytora wydarzeń, sięgnął również romantyczny twórca, Gioacchino Rossini. Znany z oper muzyk podkreślał szacunek i podziw jakie żywił wobec *Stabat Mater* Pergolesiego, stąd długo zwlekał z podjęciem wyzwania jakim była ta kompozycja. Kiedy jednak rozpoczął pracę nad dziełem, z powodu problemów zdrowotnych, część obowiązków przekazał przyjacielowi, Giovanniemu Tadoliniemu, który dokończył tworzenie. Po jednym wykonaniu Rossini postanowił jednak zastąpić fragmenty zlecone innemu twórcy i sam skomponował resztę utworu. W takiej formie dzieło znane jest do dziś. Za *Stabat Mater* Rossiniego przemawia przede wszystkim melodyjność i harmonia treści. W kompozycji zdecydowanie można doszukiwać się

<sup>30</sup> Geiringer K., *Haydn*, PWM, Kraków 1985, 268-269



wzorców operowych, szczególnie w kontekście płynności i wartkiej akcji, a także ekspozycji ludzkiego głosu. Monumentalnym dziełem w kontekście *Stabat Mater* jest zdecydowanie dzieło skomponowane przez Antonina Dworzaka. Utwór powstał pod wpływem ciężkich doświadczeń życiowych kompozytora, jakimi były śmierci jego dzieci. Dzieło zostało napisane na 4 głosy solowe, chór i orkiestrę, niemniej pierwszy plan zdecydowanie zajmują soliści. Kompozytor w przejmujący sposób opowiada językiem muzyki o swoich doświadczeniach związanych ze śmiercią, a słuchacz jest zabrany w filozoficzną podróż po emocjach. „Utwór jest odpowiedzią na współczesne trendy w muzyce religijnej. Na przykład ruch cecyliński sprzeciwiał się używaniu instrumentów orkiestrowych w muzyce sakralnej i nawoływał do powrotu do bardziej powściągliwego stylu a cappella. Na drugim końcu spektrum znajduje się popularne *Stabat Mater* Rossiniego, być może najsłynniejsza niedawna oprawa poematu, która była jawnie teatralna i pełna operowego, wirtuozowskiego śpiewu, będącego dla wielu zbyt światowym jak na tak poważny tekst. Dvořák wyznaczył złoty środek pomiędzy tymi skrajnościami; jego *Stabat Mater* wykorzystuje w pełni zasoby orkiestry, ale jest też głęboką medytacją nad stratą i wiarą. Zabiera słuchaczy w emocjonalnie szczerą podróż przez żal do duchowego uzdrowienia, zakończoną promiennym, optymistycznym zakończeniem”<sup>31</sup>. *Stabat Mater* Dworzaka



Ilustracja 14 Antonin Dworzak



Ilustracja 15 Karol Szymanowski

podkreśla kunszt kompozytora sprawnie posługującego się dostępnymi w swoich czasach narzędziami. Dzieło jest także dowodem ogromnej dojrzałości artystycznej twórcy, a także jego niezwyklej wrażliwości. Gołym okiem widoczny jest idealny balans między formą i treścią utworu, który pozostaje jedną z najdoskonalszych interpretacji średniowiecznej sekwencji. Wśród polskich kompozytorów *Stabat Mater* również cieszy się dużym zainteresowaniem. Na warsztat kompozytorski wziął poemat między innymi Karol Szymanowski. „U genezy utworu legło kilka

<sup>31</sup> <https://houstonsymphony.org/dvorak-stabat-mater/> [dostęp 12.06.2024] [w tłum. Autora]

okoliczności. Jedną z nich było zamówienie złożone Karolowi Szymanowskiemu przez mecenasa sztuki Bronisława Krystalla na skomponowanie *Requiem* poświęconego pamięci jego przedwcześnie zmarłej żony – skrzypaczki Izabelli Krystallowej. Ten zamysł współgrał z wcześniejszymi zamiarami kompozytora, który z planem napisania większego utworu religijnego nosił się już wcześniej – miało to być dzieło łączące treści religijne z polskimi motywami ludowymi<sup>32</sup>. Podobnie jak w całej twórczości, Szymanowskiemu zależało na odniesieniach folklorystycznych, związanych mocno z ludem. Na wczesnych etapach realizacji kompozytor wspominał o wykorzystaniu charakterystyki muzycznej popularnego w Polsce nabożeństwa Gorzkich Żali, jednak ostatecznie zdecydował się na w pełni oryginalne dzieło bazujące na tekście sekwencji w polskim tłumaczeniu Józefa Jankowskiego. Efektem pracy Szymanowskiego jest dzieło wybitne, łączące w sobie religię i ludowość, kwintesencję polskiej kultury zamkniętą w emocjonalnej, poruszającej formie.

Wiele lat po powstaniu poematu opowiadającego o cierpieniu Matki patrzącej na umierającego Syna, dzieło przybiera coraz to nowe formy i zachwyca interpretacjami. Każda, będąc wypadkową wizji kompozytora oraz tendencji panujących w epoce tworzenia jest na swój sposób unikalna i pozwala słuchaczowi na indywidualną interpretację warstwy muzycznej. Wszystkie przytoczone interpretacje mają jednak wspólny punkt odniesienia, tj. prawdę znaną od wieków w Kościele Katolickim – zbawienie przyszło przez Krzyż. *Stabat Mater*, jako *Motyw Golgoty* na przestrzeni wieków zyskuje wiele nowych opraw muzycznych, jednak niezmiennie pozostaje wierny pierwotnym wartościom, które w swoim poemacie zawarł mnich Jacopone da Todi. Podstawa przesłania, jakie niesie ze sobą sekwencja pozostaje żywa w interpretacjach kompozytorów minionych wieków. „Chrystus na krzyżu umiera fizycznie, a Maryja umiera pod krzyżem mistycznie. *Vir dolorum* i *Virgo perdolens* tworzą nową diadę dla całej ludzkości – jak to określił św. Ireneusz z Lyonu – i Chrystus jako Nowy Adam, a Maryja jako Nowa Ewa przez cierpienie dają początek Kościołowi. Cierpienia Maryi jako duchowe w odróżnieniu jednak od męki Chrystusa nie mają wyraźnego zewnętrznego przejawu. Stanowią tajemnicę, którą można poznać dopiero dzięki łasce<sup>33</sup>. Dzieła powstałe na bazie średniowiecznego *Stabat Mater* stanowią właśnie tę łaskę,

---

<sup>32</sup> Łobaczewska S., *Karol Szymanowski. Życie i twórczość, 1882-1937*, PWM, Kraków 1950, s. 482

<sup>33</sup> <https://dorzeczy.pl/religia/275341/kilka-rozwazan-nad-stabat-mater-dolorosa-fragment-ksiazki.html> [dostęp 13.06.2023]



stawiając przed odbiorcami możliwość doświadczenia, dzięki przekazowi muzycznemu, emocji, które towarzyszyły Maryi pod Krzyżem. Spełniają rolę niejakej *Biblii Pauper*, ukazując sceny i wydarzenia ważne dla Kościoła Katolickiego w formie przystępnej i zrozumiałej dla wrażliwego odbiorcy. W takim kluczu skomponowany został również utwór *Stabat Mater* autorstwa Piotra A. Komorowskiego, prezentujący współczesną interpretację sekwencji, jednocześnie stosując dużą dozę szacunku dla wcześniejszych form kompozytorskich i muzycznych form wyrazu artystycznego.

## ROZDZIAŁ III

### Aspekty wykonawcze *Stabat Mater* Piotra A. Komorowskiego

#### 3.1 Piotr A. Komorowski

Piotr A. Komorowski (ur. 1977), kompozytor, pedagog, organizator życia muzycznego. Adiunkt

na Wydziale Edukacji Muzycznej Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Nauczyciel



Ilustracja 16 Piotr A. Komorowski

przedmiotów ogólnomuzycznych

w PSM I i II st. w Kutnie. Organizator i jeden z pomysłodawców Festiwalu Muzyki Współczesnej Nowa Muzyka w Bydgoszczy. Jest członkiem zwyczajnym Związku Kompozytorów Polskich oraz prezesem Oddziału Kujawsko-Pomorskiego w Bydgoszczy. Ukończył Wydział Kompozycji i Teorii Muzyki Akademii Muzycznej w Bydgoszczy, w specjalności teoria muzyki i kompozycja. W 2010 roku otrzymał tytuł doktora sztuki muzycznej w dziedzinie kompozycji w Akademii Muzycznej w Krakowie. Posiada w dorobku kilkadziesiąt kompozycji. Tworzy muzykę solową, kameralną, orkiestrową, zarówno instrumentalną, wokalną, jak i elektroakustyczną w różnych gatunkach. Jego utwory wykonywało wiele renomowanych zespołów podczas festiwali muzycznych w kraju i za granicą (Serbia, USA, Włochy). Realizował zamówienia kompozytorskie m.in. Instytutu Muzyki i Tańca, Polskiej Filharmonii Bałtyckiej w Gdańsku, Muzeum Spomen Park w Kragujevcu (Serbia)<sup>34</sup>.

#### 3.2 Technika kompozytorska

*Stabat Mater* Piotra A. Komorowskiego to dzieło współczesne, czerpiące w zakresie technik kompozytorskich z dokonań uznanego bydgoskiego kompozytora, Bohdana Riemera, jednocześnie wplatając w swoje struktury nurt retoryki muzyki barokowej. W dużej mierze utwór stworzony został w oparciu o układy przestrzenne struktur zwierciedlanych w dwunastostopniowym stroju temperowanym, których twórcą jest Bohdan Riemer. „Podstawową jednostką harmoniczną jest struktura cząstkowa

<sup>34</sup> Booklet płyty *Stabat Mater* Piotra A. Komorowskiego

dwunastodźwięku, która może zawierać 2, 3, 4 lub 6 dźwięków, ale tylko takich, które po transpozycji o określony interwał i odpowiednią ilość razy utworzą 12 różnych dźwięków. Najbardziej skupioną postać każdej ze struktur cząstkowych nazwałem postacią pierwotną. Ma ona zawsze budowę zwierciadlaną (identyczne interwały czytane



Ilustracja 17 Próba *Stabat Mater* P. Komorowskiego w Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy

zarówno w górę, jak i w dół), co umożliwia dokonywanie w nich tzw. przewrotów symetrycznych. Jeżeli z tych samych dźwięków można w obrębie oktawy utworzyć układ zwierciadlany o innej budowie, wówczas otrzymamy układ, który nazwałem postacią wtórną danej struktury. Może ona również podlegać przewrotom symetrycznym.”<sup>35</sup>. Zastosowanie przez kompozytora techniki powstałej w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku nadaje całemu dziełu, skupiającemu się tematycznie i w warstwie tekstowej wokół średniowiecznej sekwencji, unikatowego wyrazu, wyraźnie widocznego podczas odbioru utworu. Dzięki układom przestrzennym struktur zwierciadlanych w *Stabat Mater* uwydatnia się aspekt obrazotwórczy, potęgowany przez bogate oznaczenia artykulacyjne stosowane w partiach kwintetu smyczkowego, przywodzące na myśl twórczość Antonio Vivaldiego. Ważną wartość dodaną stanowi zastosowanie w kompozycji figur retorycznych zaczerpniętych z kompozycji barokowych. System ten wytworzony został na bazie łączenia określonych struktur muzycznych z konkretnymi emocjami, w efekcie budując „język” dający się odczytać jedynie twórcom oraz wprawionym odbiorcom muzyki. „Figury stosowane w muzyce wokalnejszykiwały stopniowo na tyle autonomiczną wartość, iż ich sens ekspresyjno-znaczeniowy mógł być

---

<sup>35</sup> Riemer B., *Organizacja wysokości dźwięków w utworach Witolda Lutosławskiego. Problemy związane z analizą zjawiska*, „*Muzyka. Historia, teoria, edukacja*”, Bydgoszcz 2014, nr 4, s. 116

odbierany bez pomocy słów. Wówczas zaczęły one funkcjonować także w muzyce instrumentalnej. Słuchacz, pamiętając pierwotne znaczenie figur wyniesione z muzyki wokalne, interpretował ich czysto instrumentalny kształt w podobnych kategoriach, tworząc odpowiednie skojarzenia pozamuzyczne. Oba rodzaje muzyki, wokalna i instrumentalna, stały się wówczas podobnie komunikatywnym środkiem przekazu, korzystającym z zasobów swoistego „słownika” figur retoryczno-muzycznych<sup>36</sup>. Połączenie układów przestrzennych struktur zwierciadlanych Bohdana Riemera, barokowych figur retorycznych, średniowiecznej sekwencji *Stabat Mater* z kompozytorskim kunsztem Piotra A. Komorowskiego stanowi wypadkową, która jest spójnym w wyrazie, niezwykle obrazowym i wielowarstwowym dziełem, a jego dogłębna analiza prowadzi do odkrywania coraz to nowych znaczeń i interpretacji, mogących służyć tworzeniu wielu wartościowych wykonania tegoż utworu.

### 3.3 Kontekst wykonawczo-interpretacyjny

W kontekście wykonawczym, chór, który uczestniczył w prawykonaniu dzieła po raz pierwszy zaprezentował utwór, wychodzący w znaczeniu kompozytorskim poza tradycyjne rozumienie systemu dur-moll. Dla części wokalne aparatu wykonawczego było to wyzwanie, z którym wspólnie zmierzyli się autor pracy, w roli dyrygenta oraz chór żeński. Niezwykle pomocne okazało się wsparcie kompozytora dzieła, który w ramach zajęć kształcenia

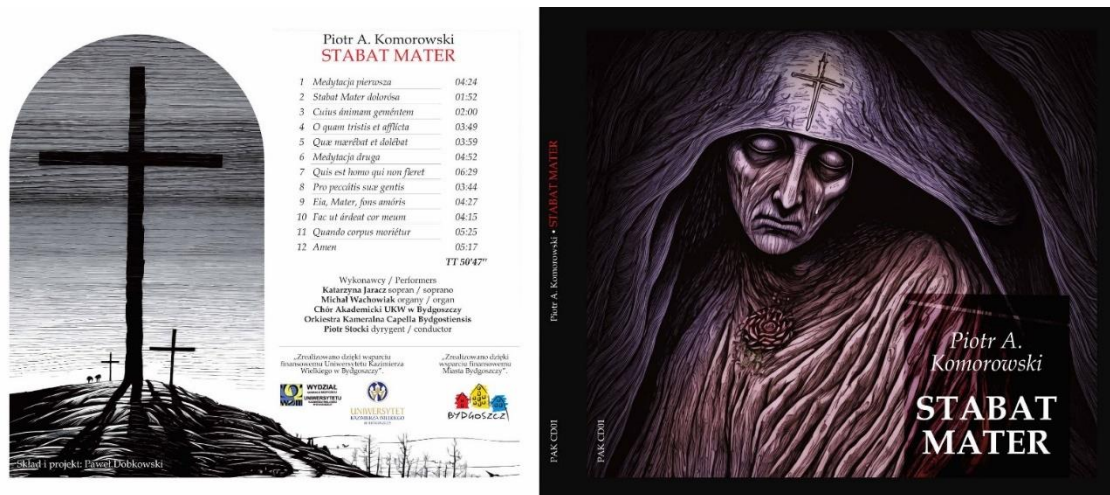
The poster is for a concert by the Filharmonia Pomorska. It features a large white silhouette of a person in a dynamic, expressive pose against a dark purple background. The text on the poster includes the date and time: 05.04.2023, ŚRODA, GODZ. 19. The main title is 'Piotr Komorowski Stabat Mater /prawykonanie/'. Below that, it says 'Pieśni pasyjne Daniel Pradella - aranżacje'. A list of performers and their roles is provided: Orkiestra Kameralna Capella Bydgoszczensis, Chór Akademicki Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Benedykt Odyła (dyrygent), Piotr Stocki (dyrygent), Katarzyna Jarańcz (sopran), Aga Twardowska (śpiew), Mateusz Wiśniewski (śpiew), Michał Wachowiak (organy), Daniel Pradella (fortepian), Szymon Łukowski (saksofon), Kasper Łbik (gitara basowa), Mateusz Krawczyk (perkuszja), and Michał Zdeb (recytacje). At the bottom, there are logos for various sponsors and partners, including Młody Kulturo, Miejska Biblioteka Publiczna, Enea, polmuz, and others.

Ilustracja 18 Plakat koncertowy *Stabat Mater* Piotra Komorowskiego

<sup>36</sup> Szlagowska D. *Muzyka baroku*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Gdańsku, Gdańsk, 1998



słuchu pracował na bazie *Stabat Mater*, doskonaląc umiejętności chórzystek, jednocześnie poszerzając ich percepcję poza standardowy program nauczania. W czasie prób chór, wspomagając się akompaniатorem, szybko opanował swoje partie. Kluczową,



Ilustracja 19 Okładka płyty *Stabat Mater* Piotra Komorowskiego

w kontekście procesu przygotowania dzieła, była ciągła współpraca z kompozytorem dzieła, Piotrem Komorowskim. Na każdym etapie służył pomocą merytoryczną, tłumacząc różne rozwiązania kompozytorskie i harmoniczne. Dzięki tej współpracy udało się przygotować chór żeński, pomimo jego licznych zobowiązań do wykonania w zbliżonym czasie dzieł o różnej stylistyce. Przygotowanie chóru było w przypadku *Stabat Mater* Piotra Komorowskiego, gdzie chór pełni bardzo ważną rolę, podającą tekst średniowiecznej sekwencji, kluczowe dla realizacji dzieła. Każda część z wyjątkiem dwóch *medytacji* była naznaczona obecnością chóru, który był dla słuchacza czynnikiem podającym słowa – najważniejszym nośnikiem wartości *Stabat Mater*.

Prace nad przygotowaniem całości utworu z uwzględnieniem wszystkich elementów obsady były ujęte w harmonogramie pracy Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy na rok artystyczny 2022/2023. Dla autora pracy, jako młodego adepta sztuki dyrygenckiej było



Ilustracja 20 Próba z chórem żeńskim

to niezwykle trudne zadanie ze względu na aspekt prawykonania utworu. Podczas prób trudnością okazała się bardzo wymagająca partia organów, która przy określonej, wspólnej wizji kompozytora i dyrygenta, wymagała określonych, trudnych do wykonania, rozwiązań brzmieniowych. Powielanie

struktur rytmiczno-melodycznych w partiach skrzypiec i organów skłoniło autora do zastosowania niekonwencjonalnego usytuowania orkiestry w przestrzeni sceny. Decyzja została podjęta w celu maksymalnego zbliżenia kwintetu do prospektu organów.



Ilustracja 21 Próba pełnej obsady w Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy

Okolicznością sprzyjającą był udział w koncercie Cappelli Bydgostiensis, grupy profesjonalnych muzyków, dzięki którym udało się bez problemów połączyć partie kwintetu smyczkowego z przygotowanym wcześniej chórem, a także saksofonem, obojem i solistką, Katarzyną Jaracz.

### 3.3.1 Medytacja pierwsza

Pierwsza część utworu wprowadza odbiorcę w nastrój całości dzieła. Kompozytor, posługując się kanonem, granym przez kwintet smyczkowy, prezentuje figury retoryczne w postaci opadających pochodów chromatycznych, zakłócających diatonikę, tj. *passus duriusculus*,



Ilustracja 22 Koncert - prawykonanie *Stabat Mater* Piotra Komorowskiego

zainspirowaną muzyką baroku. Taka figura retoryczna obrazować ma zawodzenie dusz czyśćcowych wyrażających żal i ból. Motyw ten, potęgowany od początku utworu do taktu nr 20, powoli przechodzi w *unisono* w takcie nr 25, by następnie, w takcie nr 30, płynnie przejść do kolejnej figury, budowanej przez kontrabas, wiolonczele oraz altówki.



Dalszy fragment, według wizji kompozytora, ma obrazować ostatnie chwile bicia serca przed śmiercią, prezentowaną przez całe nuty w taktach nr 39 i 40. W kolejnym fragmencie dołączają skrzypce, rozpoczynając melodię zwiastującą dalszą część utworu.

### 3.3.2 *Stabat Mater dolorosa*

Połączona bezpośrednio z poprzednią częścią poprzez *attaca*, część druga włącza do obsady organy, saksofon sopranowy oraz obój, a od taktu nr 3 również trzygłosowy chór żeński, rozwijające myśl kompozytora o narastającym lamencie i płaczu. Do tejże sceny dołącza także solo sopranowe, mające nadać muzycznemu obrazowi odniesienie do *Piety* Michała Anioła, w której to matka trzyma w ramionach Syna zdjętego z krzyża. Istotnym elementem są saksofon sopranowy i obój, dialogujące ze sobą w motywach spójnych z partią organową. Cała część stanowi właściwe otwarcie dla utworu, prezentując odbiorcy formę przekazu i uwrażliwiając go na sensualność i obrazowość dzieła. Ważnym aspektem wykonawczym *Stabat Mater dolorosa* była dbałość o pionowy harmoniczny, szczególnie w przypadku partii chóralnych, korelujących bezpośrednio z partiami skrzypiec, organów, saksofonu i oboju.



Ilustracja 23 Koncert - prawykonanie *Stabat Mater* Piotra Komorowskiego

### 3.3.3 *Cujus animam gementem*

Kolejna część utrzymana jest w podobnej do *Stabat Mater dolorosa* formie, odbiega jednak od całości w zakresie dynamiki, której narastanie jest bardziej zdecydowane.

Nawiązując do tekstu

średniowiecznej sekwencji prezentowanego w tej części (*A jej dusza potyrana, rozplakana, poszarpana miecz przesywał ludzkich win*<sup>37</sup>), kompozytor konkretniej zarysowuje nastrój, oddając jednocześnie dużo przestrzeni muzycznej słowu. Ważnym dla tej części jest motyw prezentowany w takcie nr 2 przez saksofon, a który przeplata się w całym fragmencie przez wiele głosów, często unosząc się echem w różnych instrumentach, budując tym samym atmosferę tajemniczości. Najważniejszym zagadnieniem wykonawczym tej części było konsekwentne budowanie dynamiki z jednoczesną myślą o poprzedzających, jak i nadchodzących elementach dzieła.



The image shows a musical score for three instruments: Oboe, Soprano Saxophone, and Organ. The tempo is marked 'Listesso tempo con vigore'. The Oboe part starts with a dynamic of *f*. The Soprano Saxophone part starts with *fp* and then *f*. The Organ part starts with *f*. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics.

Ilustracja 24 *Cujus animam gementem*, takty 1-2

### 3.3.4 *O quam tristis et afflicta*

Wieńcząca pierwszy, spójny fragment utworu, część czwarta utrzymana jest w zbliżonym do poprzednich części tempie, jednak, zgodnie z zaleceniami kompozytora, wykonana jest *con pieta*, tj. z miłosierdziem. W melodii powraca motyw z *Medytacji pierwszej*, budujący nastrój modlitewny. W strukturze harmoniczej na pierwszy plan



Ilustracja 25 Od lewej: kompozytor, Piotr Komorowski; dyrygent Piotr Stocki; organista, Michał Wachowiak podczas prób do koncertu

wyłania się dialogowanie między instrumentami, szczególnie widoczne w głosach chóralnych, a także w saksofonie i oboju. Oniryczny nastrój tej części wygasza nieco napięcia dynamiczne zarysowane w *Cujus animam gementem*, powoli wyciszając wszystkie głosy, tym samym zmierzając do zakończenia pierwszego fragmentu

<sup>37</sup> <https://stabatmater.info/stabat-mater-polish-translation/> [dostęp 20.04.2023]



utworu, prezentowanego do tej pory bez przerw między częściami. W całej *O quam tristis et afflicta* pojawiają się bardzo wyraźne połączenia motywów budowanych na przestrzeni różnych instrumentów, co w efekcie rozmywa strukturę muzyczną, tworząc wrażenie mglistego tła, na którym rysuje się słowo podawane przez chór. Trudność wykonawczą niewątpliwie stanowiła wymagająca partia altu, która ostatecznie, w wyniku ćwiczeń emisyjnych, zabrzmiała jednak spójnie z innymi głosami.

### 3.3.5 *Que moerebat et dolebat*

Część piąta od samego początku wprowadza nową jakość w stosunku do części poprzednich. Od pierwszych dźwięków słyhać zaznaczone przez kompozytora *con violento*, przejawiające się w agresywnym akcentowaniu dźwięków w kwintecie smyczkowym. Nastrój kreowany w pierwszych taktach *Que moerebat et dolebat* wyraźnie oddziela tę część od początkowego zamyślenia i modlitewnej zadumy *O quam tristis et afflicta*. Wyraz warstwy tekstowej potęguje sposób artykulacji dźwięków w chórze, tj. *portato* i *staccato*, które wzmacniają przekaz słowny, a także akcentują słowa tak, żeby ich odbiór był przejrzysty i zrozumiały. Niezwykle obrazowym jest również wykorzystanie przez kompozytora różnych technik artykulacyjnych w instrumentach smyczkowych, mających za zadanie kreowania obrazu gwoździ przybijanych do krzyża przy pomocy *pizzicato a la Bartok* w kontrbasie

The image shows a musical score for five string instruments: Violin 1 (V-no 1), Violin 2 (V-no 2), Viola (V-la), Violoncello (V-c.), and Contrabass (C-b.). The score covers measures 15 to 20. Dynamics range from *ff* (fortissimo) to *mf* (mezzo-forte). Specific articulation markings include *pizz.* (pizzicato) and *pizz. à la Bartók* in the contrabass part. The notation includes various note values, rests, and slurs.

Ilustracja 26 *Que moerebat et dolebat*, takty 15-20

w taktach nr 18, 19 i 20. Niezwykle ważnym elementem tej części jest sopranowe solo, przybierające na przestrzeni części trzy różne formy. W trakcie trwania prac nad premierą utworu, po konsultacjach z solistką i kompozytorem, zdecydowano się na zmianę układu sylab w partiach solowych tak, żeby pozwalały na swobodne i naturalne wydobywanie dźwięku. Wymagającą okazała się również partia organów w formie sekstol

szesnastkowych, szczególnie we fragmentach przejść między taktami z wartościami równymi, a takimi, w których pojawiały się sekstole.

### 3.3.6 *Medytacja druga*

Pierwszą połowę dzieła zamyka *Medytacja druga*, stanowiąca, jak sugeruje tytuł, swego rodzaju pauzę na rozważanie. W formie, część przypomina *Medytację pierwszą*



Ilustracja 27 Koncert - prawykonanie *Stabat Mater* Piotra Komorowskiego

z początku utworu, jednak kompozytor angażuje w tej części wszystkie instrumenty z obsady, tworząc formę obrazową, na kształt muzyki filmowej. Początkowy kanon, zaczynający się podobnie do początku dzieła zostaje przełamany przez szesnastkowy pasaż skrzypiec drugich w takcie nr 17, wprowadzający następnie *ostinato*, od którego swoją partię w dalszej części zaczynają organy. Spokojny nastrój zostaje zakłócony we fragmencie *piu mosso*, który stanowi swoisty zwiastun dalszej części dzieła. Główny motyw pojawiający się w organach i skrzypcach, przejmują następnie obój i saksofon, wygaszając go aż o momentu *Tempo I*, gdzie powraca echo kanonu z początku części.

### 3.3.7 *Quis est homo*

Siódma część dzieła wprowadza odbiorcę w nastrój zadumy, kontynuując delikatne brzmienie *Medytacji drugiej*. Początek *Quis est homo* to akordy rozłożone w organach, na których tle w delikatnym *piano* prezentuje się chór, a następnie solistka z towarzyszeniem oboju. W części *con moto* wyraźnie zauważalne stają się układy harmoniczne struktur zwierciadlanych przedstawione w relacji kwintetu i organów, następnie przełożone również na chór. W takcie nr 41 saksofon oraz obój zaczynają swój duet, również przedstawiony w formie owych harmonicznym „zwierciadeł”. Nawiązując do zwierciadlanych struktur harmonicznym, cała część zbudowana jest na takiej samej zasadzie, gdzie powtarzana część *con moto* stanowi odbicie motywu, który następnie powraca w swojej strukturze do początku części, po kolei wyłączając wszystkie głosy, pozostając ostatecznie z akordami rozłożonymi w organach. Można zatem stwierdzić,

że *Quis est homo* stanowi palindrom, do którego stworzenia posłużyła technika retrogradacji.

### 3.3.8 *Pro peccatis sue gentis*

Kolejna część utworu rozpoczyna się bezpośrednio po poprzedniej, zaskakując odbiorcę nowym tempem i dynamiką. W *Pro peccatis sue gentis* kompozytor stosuje, podobnie, jak w pierwszej części dzieła, zaczerpnięte z baroku figury retoryczne, tym razem w formie *patopoi*



Ilustracja 28 Solistka, Katarzyna Jaracz

w partiach chóralnych, solo sopranu i kwintecie, symbolizujących rozpacz i cierpienie męki, o których mówi tekst tego fragmentu. Kolejnym obrazowym odniesieniem jest stosowane w wiolonczelach oraz kontrabasie *pizzicato a la Bartok*, tym razem przypisane do fragmentu tekstu *et flagellis* (takty nr 20, 21), ukazujące biczowanie. Motywy muzyczne w organach, oboju oraz saksofonie układają się natomiast w *circulatio* – figurę wykorzystującą ruch okrężny, przeznaczoną do zaznaczenia odbiorcy błędzenia w jednej, powracającej myśli.

### 3.3.9 *Eia Mater, fons amoris*

Dziewiąta część, budowana przy udziale kwintetu, chóru i solistki, opiera się na systemie 6-cio dźwiękowym i tzw. przewrotach symetrycznych, stworzonych przez

Ilustracja 29 *Eia Mater fons amoris*, takty 1-20

prof. Bohdana Riemera. Ten system powtarzalności nadaje *Eia Mater, fons amoris* formę pewnej mantry lub modlitwy. Idealnie oddaje więc znaczenie tekstu zawartego w tej części - *O Matko, źródło wszechmiłości, daj mi uczuć moc żalości, niechaj z Tobą dźwignę*

ból<sup>38</sup> i nadaje całej części nastrój „niebiański”. Dynamicznie część zbudowana jest od *piano* (takty nr 1-14), przez *mezzoforte* (takty nr 15-26) do *forte* (takty nr 27-39), a następnie przez *mezzoforte* (takty nr 40-51) do *piano* (takty nr 52-60), budując wrażenie zbliżania się i oddalania od owego „niebiańskiego” obrazu.

### 3.3.10 *Fac ut ardeat cor meum*

*Fac ut ardeat cor meum* od pierwszych taktów opiera się na harmonii kwintowej, dzięki której sprawia wrażenie dzwonów, których wahadła uderzają równomiernie. Taki obraz kontynuuje koncepcję modlitewną zawartą w poprzedniej części, co odnosi się



Ilustracja 30 Koncert - prawykonanie  
*Stabat Mater* Piotra Komorowskiego

do słów tego fragmentu sekwencji – *Chrystusowe ukochanie niech w mym sercu ogniem stanie, krzyża dzieje we mnie wtul*<sup>39</sup>. Widoczne są również układy struktur zwierciadlanych tworzone na planie krzyża, co odpowiada koncepcji figur retorycznych *assimilatio*, upodabniających struktury muzyczne do konkretnych zjawisk.

### 3.3.11 *Quando corpus morietur*

O ile dwie poprzednie części w ogólnym obrazie ukazywały podróż duszy do nieba, *Quando corpus morietur* zaczyna się od metaforycznego końca tej drogi ukazanego w formie śpiewu chóru i solistki *a cappella* (takty nr 1-12). W dalszej części

Ilustracja 31 *Quando corpus morietur*, takty 1-12

<sup>38</sup> <https://stabatmater.info/stabat-mater-polish-translation/> [dostęp 20.04.2023]

<sup>39</sup> Tamże [dostęp 20.04.2023]

słysząc wyraźne nawiązanie do *Medytacji pierwszej*, mające obrazować zmarłe dusze zbierające się w niebie. Kolejny fragment przedstawia ponowne zastosowanie układów harmoniczných struktur zwierciadlanych, w których wszystkie instrumenty prowadzą ze sobą wyraźny dialog, tworząc kaskadę dźwięków, na której chór oraz solistka wykonują ostatnie słowa sekwencji – *paradisi gloria*. Część kończy homofoniczny fragment wykonany *voce piena*.

### 3.3.12 Amen

Ostatnia część dzieła zbudowana jest na zasadzie struktur harmoniczných z części pierwszej, jednak tutaj prezentowanych w układach durowych. Zwieńczenie utworu prezentuje także odniesienia innych elementów dzieła, które przejawiały się poprzednich częściach, tj. układów przestrzenných struktur zwierciadlanych czy barokowych figur retorycznych, w *Amen* odnoszących się między innymi do śpiewności

The image shows a musical score for the 'Amen' section, measures 34-37. It consists of four staves. The top staff is for the vocal line (Soprano), with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff is for the piano accompaniment, with a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff is for the piano accompaniment, with a bass clef and a key signature of one sharp. The fourth staff is for the piano accompaniment, with a bass clef and a key signature of one sharp. The score is marked with dynamics like 'f' and 'ff'. The number '35' is written above the first measure of the vocal line.

Ilustracja 32 Amen, takty 34-37

oraz obrazów tęczy rozpinających się w partii organów w taktach nr 34-41. Dwunasta część dzieła niejako podsumowuje całą kompozycję, kierując odbiorcę w stronę muzycznego obrazu końca i pozostawiając go do interpretacji słuchacza.



## Podsumowanie i wnioski

Celem pracy było ukazanie *Stabat Mater* jako *Motywu Golgoty* w polskiej kulturze muzycznej, ze szczególnym uwzględnieniem jego religijno-kulturowych aspektów, a także podniesienie świadomości egzystencji w środowisku artystycznym – kontekst wykonawczy prawykonania. Celem pełnego zrozumienia wszystkich aspektów traktujących o przedstawieniu *Stabat Mater* jako *Motywu Golgoty* w religijno-kulturowym aspekcie polskiej literatury muzycznej, w niniejszej pracy zostały zawarte niezbędne elementy. Pierwszy rozdział przedstawia religijno-kulturowe aspekty polskiej literatury muzycznej ze szczególnym uwzględnieniem *Stabat Mater* jako tematu religijnego w muzyce. W drugim rozdziale autor prezentuje *Stabat Mater* w kontekście *Motywów Golgoty* oraz przytacza przykłady wykorzystania motywu w kompozycjach, z którymi miał do czynienia jako śpiewak. Trzeci rozdział to analiza dzieła *Stabat Mater* Piotra A. Komorowskiego z uwzględnieniem punktu widzenia dyrygenta oraz opisu każdej części utworu. W ramach całości badań prowadzonych w Szkole Doktorskiej, na które składa się dzieło i jego opis, 5.04.2023 zostało wykonane dzieło w postaci *Stabat Mater* Piotra A. Komorowskiego. Koncert odbył się w Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy i stanowił prawykonanie dzieła. Wykonawcami byli: Chór Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Orkiestra Kameralna *Capella Bydgosiensis* oraz Piotr Stocki – dyrygent. W wyniku powyższego procesu badawczego zostały przez autora wysunięte następujące wnioski:

1. *Stabat Mater* to najczęściej wykorzystywany przez kompozytorów w dziełach wokalnych i wokально-instrumentalnych *Motywu Golgoty*.
2. Kompozytorzy, do prezentacji *Stabat Mater* w muzyce, wykorzystują techniki właściwe dla swojego stylu i epoki, w której tworzą oraz bazują na własnych doświadczeniach, potęgując wyraz emocjonalny utworów.
3. *Stabat Mater* to motyw mocno zakorzeniony w polskiej kulturze religijnej.
4. *Stabat Mater* Piotra A. Komorowskiego to dzieło współczesne, oparte na nowych technikach kompozytorskich, jednocześnie czerpiące z barokowych środków wyrazu artystycznego.
5. *Stabat Mater* Piotra A. Komorowskiego stanowi o aktualności tematu *Stabat Mater* w muzyce XXI wieku.

6. *Stabat Mater* Piotra A. Komorowskiego jako *Motywu Golgoty* stanowi nieodłączną część religijno-kulturowego spektrum polskiej literatury muzycznej.

Dzieło wybrane i zrealizowane w trakcie pracy badawczej stanowi o niezbywalnej wartości *Stabat Mater* jako *Motywu Golgoty*. Jest ono dowodem na wciąż żywe zainteresowanie kompozytorów średniowiecznym tematem, a tym pełniej oddaje wartości przekazywane przez *Stabat Mater*, im więcej środków kompozytorskiego wyrazu jest na podorędziu twórcy dzieła. W kontekście wykonawczym niezwykle ważna okazała się współpraca z kompozytorem w kwestiach interpretacyjnych, ale i zrozumienia treści muzycznych, jak chociażby układy przestrzenne struktur zwierciedlanych, zastosowane w procesie kompozytorskim.

Niniejsza praca wraz z dziełem *Stabat Mater* Piotra A. Komorowskiego stanowi podsumowanie badań autora prowadzonych w ramach kształcenia w Szkole Doktorskiej Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy.

## Bibliografia

Opracowania książkowe:

1. Bartnicki Roman, *Ewangeliczne opisy męki*, Wydawnictwo VERBINUM, Warszawa 2011
2. Borowiecka R., *Sekwencja Stabat Mater w interpretacji muzycznej kompozytorów Szkoły Krakowskiej: Machl, Penderecki, Bujarski* [w:] *Polska muzyka religijna - między epokami i kulturami* Pod redakcją Krystyny Turek i Bogumiły Miki, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006
3. Bosen Willibald, *Ostatni dzień Jezusa z Nazaretu*, przeł. Wiesława Moniak Ossolineum, Wrocław 2002
4. Bramowski Jacek, *Muzyka sakralna w perspektywie dialogu i kultury* [w:] *Tożsamość muzyki sakralnej w dialogu z kulturą współczesną*, pod red. Ks. J. Bramowskiego, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2017
5. Bramowski Jacek, *Znaczenie muzyki sakralnej w europejskim dziedzictwie kulturowym* [w:] *Muzyka Sakralna w europejskim przekazie kulturowym*, pod red. Ks. J. Bramowskiego, Wydawnictwo Bernardinum, Gdańsk 2012
6. Chylińska Teresa, Haraschin Stanisław, Schaeffer Bogusław, *Przewodnik Koncertowy*, PWM, Kraków 1980
7. Fedyk-Klimaszewska Monika, *Tożsamość muzyki sakralnej w formie „Stabat Mater” od Pergolesiego do Pendereckiego – wybrane aspekty wykonawcze* [w:] *Tożsamość muzyki sakralnej w dialogu z kulturą współczesną*, pod red. Ks. J. Bramowskiego, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2017
8. Forstner Dorothea, *Świat Symboliki Chrześcijańskiej*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1990
9. Frankl Viktor, *Wola sensu. Założenia i zastosowanie logoterapii*, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2010
10. Geiringer Karl, *Haydn*, PWM, Kraków 1985
11. Gohn Pat, *Odpakuj dar wrażliwości* [w:] *Widziałam. Pasja Chrystusa oczami kobiet* pod red. K. M. Wahlquist, Wydawnictwo W Drodze, Poznań 2021



12. Górny Grzegorz, Rosikoń Janusz, *Świadkowie tajemnicy*, Rosikon Press, Warszawa 2012
13. Hop Ewa Maria OSC, *Pasja według świętego Franciszka*, Wydawnictwo Franciszkanów Bratni Zew, Kraków 2023
14. Kałamarz Wojciech, *Śpiewy religijne w liturgii Kościoła*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2006,
15. Kawecki Witold, *Kościół i kultura w dialogu, Homo dei*, Kraków 2008
16. Kiernikowski Zbigniew, *Od Paschy do Paschy*, Wydawnictwo Unitas, Pielplin – Siedlce 2014
17. Kramiszewska Aneta, *Narzędzia Męki Pańskiej. W: Encyklopedia katolicka*, T. 13, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin, 2009
18. Lohfink Gerhard, *Ostatni dzień Jezusa*, przeł. Eliza Pieciul – Karmińska, Wydawnictwo W drodze, Poznań 2006
19. Łobaczewska Stefania, *Karol Szymanowski. Życie i twórczość, 1882-1937*, PWM, Kraków 1950
20. Maggioni Bruno, *Ewangeliczne opowieści o Męce Pańskiej*, Wydawnictwo Salwator, Kraków 2002
21. Nowosielski Kazimierz, *Powrót do źródeł. O założycielskich tekstach polskości* [w:] *Muzyka sakralna w europejskim przekazie kulturowym* pod red. Ks. J. Bramowskiego, Wydawnictwo Bernardinum, Gdańsk 2012
22. Philippe Thomas OP, *Maryja w tajemnicy paschalnej*, Wydawnictwo Serafin, Kraków 2018
23. Polewska Aleksandra, *Piątek, który zmienił wszystko*, Dom Wydawniczy Rafael, Kraków 2013
24. Polewska Aleksandra, *Wielkie relikwie chrześcijaństwa*, Dom Wydawniczy Rafael, Kraków 2012
25. Riemer Bohdan, *Organizacja wysokości dźwięków w utworach Witolda Lutosławskiego. Problemy związane z analizą zjawiska*, „Muzyka. Historia, teoria, edukacja”, Bydgoszcz 2014
26. Ryan Vincent OSB, *Wielki Post i Święte Triduum*, Wydawnictwo Benedyktynów Tyniec, Kraków 1999
27. Ody Benedykt, *Polskie pieśni pasyjne epoki średniowiecza i XVI wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2011

28. Sertillanges Antonin-Dalmace OP, *Co Jezus widział z krzyża*, Wydawnictwo W Drodze, Poznań 2022
29. Stankiewicz Danuta, *Kult zaczynem kultury – kultura ubogaceniem kultu* [w:] *Tożsamość muzyki sakralnej w dialogu z kulturą współczesną*, pod red. Ks. J. Bramowskiego, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2017
30. Stocki Piotr Paweł, *Muzyka sakralna Triduum Paschalnego w liturgii rzymsko – katolickiej (na przykładzie wybranych utworów muzycznych z ceremoniarza)*, Uniwersytet Kazimierza Wielkiego – Wydział Edukacji Muzycznej, Bydgoszcz 2016
31. Stocki Piotr Paweł, *Motywy Golgoty w muzyce na przykładzie wybranych utworów literatury chóralnej*, Uniwersytet Kazimierza Wielkiego – Wydział Edukacji Muzycznej, Bydgoszcz 2018
32. Tucker Jeffrey, *Sing like a catholic*, Church Music Association of America, Richmond, Virginia 2009
33. Veit Jan Emanuel, *Narzędzia Męki Chrystusowej*, nakładem XX Misjonarzy na Stradomiu, Kraków 1891

Źródła internetowe:

1. <https://www.newadvent.org/cathen/14239b.htm>
2. <https://pl.aleteia.org/2018/03/31/pieta-michala-aniola-odkryj-z-nami-jej-tajemnice/>
3. <https://missiomagazine.com/stabat-mater-dolorosa-a-hymn-of-coredeemption-part-1/>
4. [http://www.maryja.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=142:8&catid=84&Itemid=574](http://www.maryja.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=142:8&catid=84&Itemid=574)
5. <https://www.liturgia.pl/Stabat-Mater-dzielo-niekonczacych-sie-inspiracji/>
6. <https://houstonsymphony.org/dvorak-stabat-mater/>
7. <https://dorzeczy.pl/religia/275341/kilka-rozwazan-nad-stabat-mater-dolorosa-fragment-ksiazki.html>
8. <https://stabatmater.info/stabat-mater-polish-translation/>

## Spis ilustracji

1.	<i>Viktor Frankl</i> .....	10
2.	<i>Bogurodzica</i> .....	11
3.	<i>Matka Boża, Maria Magdalena i Jan Chrzciciel pod krzyżem</i> , autor nieznany .....	12
4.	<i>Św. Franciszek</i> .....	13
5.	<i>Via Dolorosa</i> .....	14
6.	<i>Ukrzyżowanie</i> , Pietro Perugino .....	16
7.	<i>Pieta</i> , Michał Anioł.....	17
8.	<i>Człowiek cierpiący</i> , Geertgen tot Sint Jans .....	18
9.	<i>Stabat Mater</i> .....	19
10.	<i>Ukrzyżowanie</i> , Giotto di Bondone .....	20
11.	Giovanni Battista Pergolesi .....	21
12.	Joseph Haydn .....	22
13.	Gioacchino Rossini .....	22
14.	Antonin Dvorzak .....	23
15.	Karol Szymanowski .....	23
16.	<i>Piotr A. Komorowski</i> .....	26
17.	Próba <i>Stabat Mater</i> P. Komorowskiego w Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy .....	27
18.	Plakat koncertowy <i>Stabat Mater</i> Piotra Komorowskiego .....	28
19.	Okladka płyty <i>Stabat Mater</i> Piotra Komorowskiego .....	29
20.	Próba z chórem żeńskim .....	29
21.	Próba pełnej obsady w Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy .....	30
22.	Koncert - prawykonanie <i>Stabat Mater</i> Piotra Komorowskiego .....	30
23.	Koncert - prawykonanie <i>Stabat Mater</i> Piotra Komorowskiego .....	31
24.	<i>Cujus animam gementem</i> , takty 1-2.....	32
25.	Od lewej: kompozytor, Piotr Komorowski; dyrygent Piotr Stocki; organista, Michał Wachowiak podczas prób do koncertu .....	32
26.	<i>Que moerebat et dolebat</i> , takty 15-20.....	33
27.	Koncert - prawykonanie <i>Stabat Mater</i> Piotra Komorowskiego .....	34
28.	Solistka, Katarzyna Jaracz .....	35

29. <i>Eia Mater fons amoris</i> , takty 1-20.....	35
30. Koncert - prawykonanie <i>Stabat Mater</i> Piotra Komorowskiego.....	36
31. <i>Quando corpus morietur</i> , takty 1-12.....	36
32. <i>Amen</i> , takty 34-37.....	37

### Źródła ilustracji:

1. [https://pl.m.wikipedia.org/wiki/Viktor\\_Frankl](https://pl.m.wikipedia.org/wiki/Viktor_Frankl)
2. <https://images.app.goo.gl/k4ivrwxn91aFDWUs7>
3. [https://rempex.com.pl/wydarzenia/517-277-aukcja-sztuki-dawnej/przedmioty/93688-matka-boza-maria-magdalena-i-jan-chrzciel-pod-krzyzem?lot\\_filter%5Barchive%5D=true](https://rempex.com.pl/wydarzenia/517-277-aukcja-sztuki-dawnej/przedmioty/93688-matka-boza-maria-magdalena-i-jan-chrzciel-pod-krzyzem?lot_filter%5Barchive%5D=true)
4. <https://www.sklep.ikony24.com/ikona-swiety-franciszek-z-asyzu,id465.html>
5. [http://swjozef.com/najnowsze/via\\_dolorosa\\_ziemia\\_swieta\\_tam\\_gdzie\\_ziemia\\_dotyka\\_nieba\\_czii/2171.html](http://swjozef.com/najnowsze/via_dolorosa_ziemia_swieta_tam_gdzie_ziemia_dotyka_nieba_czii/2171.html)
6. <https://www.meisterdrucke.pl/wydruki-artystyczne/Pietro-Perugino/1225259/Ukrzy%C5%BCowanie-z-Dziewic%C4%85%C5%9Aw.-Janem%C5%9Aw.-Hieronimem-i-%C5%9Aw.-Mari%C4%85-Magdalen%C4%85-%5Bpanel-%C5%9Brodkowy%5D.html>
7. [https://pl.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0\\_watyka%C5%84ska](https://pl.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0_watyka%C5%84ska)
8. [https://en.wikipedia.org/wiki/Man\\_of\\_Sorrows\\_%28Geertgen\\_tot\\_Sint\\_Jans%29](https://en.wikipedia.org/wiki/Man_of_Sorrows_%28Geertgen_tot_Sint_Jans%29)
9. <https://gregorian-chant-hymns.com/hymns-2/stabat-mater.html>
10. [https://pl.wikipedia.org/wiki/Ukrzy%C5%BCowanie\\_\(fresk\\_Giotta\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Ukrzy%C5%BCowanie_(fresk_Giotta))
11. [https://pl.wikipedia.org/wiki/Giovanni\\_Battista\\_Pergolesi](https://pl.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Battista_Pergolesi)
12. [https://pl.wikipedia.org/wiki/Joseph\\_Haydn](https://pl.wikipedia.org/wiki/Joseph_Haydn)
13. [https://pl.wikipedia.org/wiki/Gioacchino\\_Rossini](https://pl.wikipedia.org/wiki/Gioacchino_Rossini)
14. [https://pl.wikipedia.org/wiki/Anton%C3%ADn\\_Dvo%C5%99%C3%A1](https://pl.wikipedia.org/wiki/Anton%C3%ADn_Dvo%C5%99%C3%A1)
15. [https://pl.wikipedia.org/wiki/Karol\\_Szymanowski](https://pl.wikipedia.org/wiki/Karol_Szymanowski)
16. Materiały promocyjne Filharmonii Pomorskiej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Bydgoszczy

17. Materiały promocyjne Filharmonii Pomorskiej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Bydgoszczy
18. Materiały promocyjne Filharmonii Pomorskiej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Bydgoszczy
19. Materiały promocyjne Filharmonii Pomorskiej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Bydgoszczy
20. Materiały promocyjne Filharmonii Pomorskiej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Bydgoszczy
21. Materiały promocyjne Filharmonii Pomorskiej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Bydgoszczy
22. Materiały promocyjne Filharmonii Pomorskiej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Bydgoszczy
23. Materiały promocyjne Filharmonii Pomorskiej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Bydgoszczy
24. Partytura *Stabat Mater* Piotra A. Komorowskiego
25. Materiały promocyjne Filharmonii Pomorskiej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Bydgoszczy
26. Partytura *Stabat Mater* Piotra A. Komorowskiego
27. Materiały promocyjne Filharmonii Pomorskiej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Bydgoszczy
28. Materiały promocyjne Filharmonii Pomorskiej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Bydgoszczy
29. Materiały promocyjne Filharmonii Pomorskiej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Bydgoszczy
30. Partytura *Stabat Mater* Piotra A. Komorowskiego
31. Materiały promocyjne Filharmonii Pomorskiej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Bydgoszczy
32. Partytura *Stabat Mater* Piotra A. Komorowskiego
33. Partytura *Stabat Mater* Piotra A. Komorowskiego