

KS. ROBERT KACZOROWSKI

Wydział Wokalno-Aktorski
Akademia Muzyczna
im. St. Moniuszki Gdańsk

„Błogosławić mnie będą wszystkie pokolenia” (por. Łk 1,48). Muzyczne implikacje kultu maryjnego na przykładzie *Stabat Mater* G.P. da Palestriny

Streszczenie: Niniejszy artykuł poświęcony jest motetowi *Stabat Mater*, autorstwa renesansowego kompozytora Giovanniego Pierluigiego da Palestriny. Utwór ten w mistrzowski sposób pokazuje prowadzenie dwuchórowej ośmiogłosowej faktury, gdzie jednocześnie zachowana zostaje istotna dbałość o wyrazistość śpiewanego tekstu. W ten sposób omawiany utwór jest przykładem motetu, który odegrał znaczącą rolę w wykształceniu tzw. stylu kościelnego, zwanego z czasem stylem palestrinowskim. *Stabat Mater* Palestriny to również przykład, w jaki sposób muzyczna kompozycja może stać się osobistym wyznaniem wiary jego twórcy.

Słowa kluczowe: motet, sekwencja, *Stabat Mater*, G.P. da Palestrina, religijność, wyznanie wiary.

Wstęp

Już chrześcijanie pierwszych wieków, gdy próbowali *opisać* podstawy swej wiary, zwracali uwagę na niepoślednią rolę Maryi w historii zbawienia. Jej kult klasyczna teologia nazywa *cultus hyperduliae* – kult szczególnej czci, należny tylko Maryi¹. Przejawem tego kultu są m.in. modlitwy i śpiewy sławiące Matkę Pana. W ten sposób zaczęło realizować się proroctwo Maryi zapisane na kartach Ewangelii według świętego Łukasza: „Oto bowiem błogosławić mnie będą odtąd wszystkie pokolenia” (1,48)...

Historia muzyki liturgicznej zna wiele tekstów maryjnych, które na przestrzeni wieków stały się inspiracją dla różnych kompozytorów do tworzenia utworów opiewających Najświętszą Maryję Pannę, choćby wspomnieć tak popularne, jak *Ave Maria*, *Ave maris stella*, *Litanie do BMV*, *Magnificat*, *Salve Regina*, *Stabat Mater*, tzw. msze maryjne i wiele innych.

W tak zarysowanym kontekście mieści się główny problem niniejszego artykułu, którego celem jest przybliżenie utworu Giovanniego Pierluigiego da Palestriny o bolejącej Matce Bożej. Aby osiągnąć zamierzony cel, zostaną podjęte następujące kro-

¹ Zob. np. *Catholic Encyclopedia*, red. P.M.J. Stravinskias, Huntington, Indiana 1991, s. 491.

ki. Na początku będzie omówione powstanie i rozwój sekwencji. Następnie zostaną przedstawieni najważniejsi kompozytorzy, którzy na przestrzeni wieków tworzyli muzykę do tekstu *Stabat Mater*. Kolejna część artykułu będzie poświęcona omówieniu inspiracji muzycznych Palestriny, budowie motetu *Stabat Mater* oraz językowi muzycznemu dzieła. Przyjęcie takiego porządku metodologicznego pozwoli w całej pełni zobrazować postawioną tezę, iż muzyczne kompozycje stają się osobistym wyznaniem wiary ich twórców.

1. Sekwencja Stabat Mater

Sekwencje są określane jako dodatki do śpiewu *Alleluja*, posiadające budowę cykliczną, co oznacza sukcesywne powtarzanie kolejnych wierszy utworu (lub par zwrotek). Ich rozwój przypada na czas od IX do XVI wieku. W pierwszym okresie (IX–XI wiek) pojawiały się sekwencje o nieregularnej budowie, pozbawione często rytmiki i rymów. Od końca XI wieku zaczęły pojawiać się teksty rymowane².

Wydany w 1570 roku Mszał Rzymski zawiera tylko cztery sekwencje. Były to: *Victime paschali*, *Veni Sancte Spiritus*, *Lauda Sion* oraz *Dies irae*. Natomiast w 1727 roku dołączono jeszcze jedną sekwencję – *Stabat Mater*. Wciąż jest dyskutowana sprawa jej autorstwa³.

Sekwencja *Stabat Mater* jest jedną z bardziej popularnych. Wykonywana jest szczególnie w okresie Wielkiego Postu. W warstwie semantycznej można w niej wyróżnić dwie części. Część pierwsza (zwrotki 1–8) opisuje lament bolesnej Matki Bożej stojącej pod krzyżem swego Syna i cierpiącej wraz z Nim na krzyżowej drodze. Część druga zaś (zwrotki 9–20) to wołanie człowieka, świadka cierpień Panny Maryi, który pragnie razem z Nią trwać w cierpieniu i wziąć na swe barki ciężar Jej bólu. Poniżej zamieszczono tekst łaciński sekwencji *Stabat Mater* oraz jej tłumaczenie w języku polskim dokonane przez Leopolda Staffa.

Tabela 1. Łaciński tekst *Stabat Mater* oraz polskie tłumaczenie

L.p.	Tekst łaciński	Tłumaczenie polskie
1.	Stabat Mater dolorosa Iuxta crucem lacrimosa Dum pendebat Filius.	Bolejąca Matka stała U stóp krzyża, we łzach cała, Kiedy na nim zawisł Syn.
2.	Cuius animam gementem Contristatam et dolentem Pertransivit gladius.	A w Jej pełnej jęku duszy, Od męczarni i katuszy, Tkwił miecz ostry naszych win.

² Por. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2000, s. 324-325.

³ Powszechnie przyjmuje się, że słowa sekwencji napisał Jacopone da Todi w XIII wieku. Niektórzy zaś autorstwo przypisują św. Bonawenturze (ok. 1217–1274). Zob. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II*, s. 325.

3.	O quam tristis et afflicta Fuit illa benedicta Mater unigeniti!	Jakże smutna i strapiona Była ta błogosławiona, Z której się narodził Bóg.
4.	Quae moerebat et dolebat, Pia Mater, dum videbat Nati poenas incliti.	Jak cierpiała i bolała, Jakże drżała, gdy widziała Dziecię swe wśród śmierci trwóg.
5.	Quis est homo, qui non fletet, Matrem Christi si videret In tanto supplicio?	Któryż człowiek nie zapłacze, Widząc męki i rozpacze Matki Bożej w żalu tym?
6.	Quis non posset contristari, Christi Matrem contemplari Dolentem cum Filio?	Któż od smutku się powstrzyma, Mając Matkę przed oczyma, Która cierpi z Synem swym?
7.	Pro peccatis suae gentis Vidit Iesum in tormentis, Et flagellis subditum.	Widzi, jak za ludzkie winy Znosi męki Syn jedyny, Jezus, jak Go smaga bat.
8.	Vidit suum dulcem natum Moriendo desolatum Dum emisit spiritum.	Widzi jak samotnie kona Owoc Jej czystego łona, Dając życie za ten świat.
9.	Eia Mater, fons amoris Me sentire vim doloris Fac, ut tecum lugeam.	Matko, coś miłości zdrojem, Przejmij mnie cierpieniem swoim Abym boleć z Tobą mógł.
10.	Fac, ut ardeat cor meum In amando Christum Deum Ut sibi complaceam.	Niechaj serce moje pała, By radością mą się stała Miłość, którą Chrystus Bóg.
11.	Sancta Mater, istud agas, Crucifixi fige plagas Cordi meo valide.	Matko święta, srogie rany, Które zniósł Ukrzyżowany, Wyryj mocno w duszy mej.
12.	Tui nati vulnerati, Tam dignati pro me pati, Poenas mecum divide.	Męką Syna rodzonego, Co dla dobra cierpiał mego, Ze mną się podzielić chciej.
13.	Fac me tecum pie flere, Crucifixo condolere, Donec ego vixero.	Pragnę płakać w Twym pobliżu, Cierpiąc z Tym, co zmarł na krzyżu Po mojego życia kres.
14.	Iuxta crucem tecum stare, Et me tibi sociare In planctu desidero.	Chcę pod krzyżem stać przy Tobie, Z Tobą łączyć się w żałobie, I wylewać zdroje łez.
15.	Virgo virginum praeclara, Mihi iam non sis amara Fac me tecum plangere.	Panno czysta nad pannami, Niechaj dobroć Twoja da mi Płakać z żalu z Tobą współ.

16.	Fac, ut portem Christi mortem Passionis fac consortem, Et plagas recolare.	Bym z Chrystusem konał razem, Męki Jego był obrazem, Rany Jego w sobie czuł.
17.	Fac me plagis vulnerari, Fac me cruce inebriari, Et cruore Filii.	Niech mnie do krwi rani zgraja, Niech mnie męki krzyż upaja I Twojego Syna krew.
18.	Flammis ne urar succensus Per te, Virgo, sim defensus In die iudicii.	W ogniu, Panno, niech nie płonę, Więc mnie w swoją weź obronę, Gdy nadejdzie sądu gniew.
19.	Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae.	Gdy kres dni przede mną stanie, Przez Twą Matkę dojsz mi Panie, Do zwycięstwa palmy daj.
20.	Quando corpus morietur, Fac, ut animae donetur Paradisi gloria.	Kiedy umrze moje ciało, Niechaj duszę mą z swą chwałą Czeka Twój wieczysty raj.

Źródło: *Liber usualis missae et officii pro dominicis et festis cum cantu gregoriano*, S. Sedis Apostolicae et Sacrorum Rituum Congregationis Typographi, Parisiis – Tornaci – Romae – Neo Eboraci 1962, s. 1634v–1637; *Stabat Mater* w tłumaczeniu Leopolda Staffa, w: *The Ultimate Stabat Mater site. A musical journey through the ages...*, za: <https://www.stabatmater.info/polish/> [15.09.2017].

2. Stabat Mater w muzyce

Na przestrzeni wieków popularna sekwencja o bolejącej Matce Bożej stała się inspiracją dla wielu muzyków do stworzenia często wybitnych dzieł, wykonywanych po dziś dzień.

W *Liber usualis* zawarte są dwie wersje tego śpiewu. W pierwszej wersji sekwencji pod każde dwie kolejne zwrotki tekstu podłożona jest inna linia melodyczna. Natomiast druga wersja *Stabat Mater*, określona jako „Planctus B. Mariae Virginis”, posiada jedną prostą melodię w 6. modusie.

Przykład nutowy 1. *Stabat Mater. Planctus B. Mariae Virginis*

VI. **S** Ta-bat Ma-ter do-lo-ró-sa Juxta cru- cem lacrimó-sa,
Dum pendé-bat Fí-li-us. A- men.

Źródło: *Liber usualis missae et officii...*, s. 1874

Ponadto autorami muzyki do słów *Stabat Mater* są m.in.:

- Josquin des Prés (1440–1521) – motet 5-głosowy⁴,
- Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–1594) – autor dwóch motetów *Stabat Mater*. Pierwszy – na 2 chóry czterogłosowe, drugi – na 3 chóry czterogłosowe⁵,
- Orlando di Lasso (1532–1594) – motet 8-głosowy (10 części)⁶,
- Grzegorz Gerwazy Gorczycki (1665/67–1734) – utwór *a cappella* (autorstwo utworu podawane w wątpliwość)⁷,
- Antonio Vivaldi (1678–1742) – oratorium na alt, instrumenty smyczkowe i organy⁸,
- Domenico Giuseppe Scarlatti (1685–1757) – na 4 sopran, 2 alty, 2 tenory, 2 basy i organy⁹,
- Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736) – na sopran, alt, zespół smyczkowy i organy¹⁰,
- Joseph Haydn (1732–1809) – oratorium na 4 solistów, chór, 2 oboje lub rożki

⁴ M. Pamuła, *Josquin des Prés*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. IV *hij*, red. E. Dziębowska, Kraków 1993, s. 501.

⁵ A. Patalas, *Palestrina*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. VII *n-pa*, red. E. Dziębowska, Kraków 2002, s. 304.

⁶ K. Morawska, *Orlando di Lasso*, w: tamże, s. 192.

⁷ Z.M. Szweykowski, *Gorczycki*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. III *efg*, red. E. Dziębowska, Kraków 1987, s. 397.

⁸ P. Wilk, *Vivaldi*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. XI *t-v*, red. E. Dziębowska, Kraków 2009, s. 295.

⁹ E. Dziębowska, *Scarlatti*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. IX *s-sl*, red. E. Dziębowska, Kraków 2007, s. 61.

¹⁰ A. Konieczna, *Pergolesi*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. VIII *pe-r*, red. E. Dziębowska, Kraków 2004, s. 48.

angielskie, instrumenty smyczkowe oraz b.c. (organy)¹¹,

- Ligi Boccherini (1743–1805) – op. 61. Pierwsza wersja na sopran i instrumenty smyczkowe; druga wersja na 3 głosy i instrumenty smyczkowe¹²,
- Gioachino Rossini (1792–1868) – na 2 soprany, tenor, bas, chór i orkiestrę¹³,
- Franz Schubert (1797–1828) – oratorium na głosy solowe, chór i orkiestrę (do tekstu niemieckiego)¹⁴,
- Joseph Rheinberger (1839–1901) – napisał 4 różne Stabat Mater¹⁵,
- Anton Dvořák (1841–1904) – oratorium na sola, chór mieszany i orkiestrę¹⁶,
- Karol Szymanowski (1882–1937) – op. 53, na sopran, alt, baryton, chór mieszany i orkiestrę¹⁷,
- Krzysztof Penderecki (1933–) – na 3 chóry mieszane (kompozytor włączył ten utwór do Pasji wg św. Łukasza)¹⁸.

3. Inspiracje muzyczne Palestriny

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/1526–1594) to włoski kompozytor, którego życie przez długi okres związane było z Rzymem. Już w dzieciństwie przy Bazylice S. Maria Maggiore mały Giannetto uczył się śpiewu i nauki kontrapunktu. W 1544 roku powrócił do rodzinnej miejscowości – Palestriny, aby przy katedrze S. Agapito przyjąć funkcję kanonika, która oznaczała obowiązek gry na organach podczas nabożeństw w niedziele i święta oraz prowadzenie śpiewu podczas nieszporów i komplety. Ponadto uczył śpiewu kanoników katedralnych i chłopców-chórzystów. W 1551 roku Palestrina udał się do Rzymu i pełnił funkcję *magister cantorum* (do jego obowiązków należało kształcenie chłopców-sopranistów), a następnie *magister cappella* w powołanej przez papieża Juliusza II Cappella Giulia przy Bazylice św. Piotra. Później pracował w Cappella Pontificia – osobistej kapeli papieskiej, został kapelmistrzem w Bazylice św. Jana na Lateranie oraz w Cappella Liberiana

¹¹ E. Dziębowska, *Haydn*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. IV *hij*, dz. cyt., s. 135.

¹² J. Zabża, *Boccherini*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. I *ab*, red. E. Dziębowska, Kraków 1979, s. 346.

¹³ A. Konieczna, *Rossini*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. VIII *pe-r*, dz. cyt., s. 473.

¹⁴ M. Tomaszewski, H. Hryszczyńska, *Schubert*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. IX *s-sl*, dz. cyt., s. 155.

¹⁵ E. Dziębowska, *Rheinberger*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. VIII *pe-r*, dz. cyt., s. 377.

¹⁶ M.J. Negrey, *Dvořák*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. II *cd*, red. E. Dziębowska, Kraków 1984, s. 502.

¹⁷ Z. Helman, *Szymanowski*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. X *sm-s*, red. E. Dziębowska, Kraków 2007, s. 283.

¹⁸ A. Jarzębska, K. Podobińska, *Penderecki*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. VIII *pe-r*, dz. cyt., s. 15.

przy Bazylice S. Maria Maggiore¹⁹.

Pracując w najważniejszych zespołach muzycznych Rzymu i pełniąc w nich tak różnorodne funkcje, Palestrina pozostawał nade wszystko kompozytorem – co ówczesnie nie było zjawiskiem odosobnionym. Tworzenie muzyki (często także na potrzeby zespołów, którymi kierował) było ściśle związane z duchem reform wyartykułowanych podczas Soboru Trydenckiego (1545–1563). Główne postulaty zakładały, że muzyka wielogłosowa w liturgii ma pobudzać nade wszystko uczucia religijne, co oznaczało wyeliminowanie jakichkolwiek elementów świeckich. Ponadto podkreślano, że śpiewany tekst ma być zrozumiały dla słuchaczy.

W taki sposób twórczość Palestriny jest przede wszystkim odzwierciedleniem jego związków z papieżstwem oraz tych tendencji stylistycznych, które zarysowane podczas poszczególnych sesji Tridentinum, realizowano już w II połowie XVI wieku²⁰. Godny podkreślenia jest również fakt, że motety Palestriny odegrały istotną rolę w wykształceniu tzw. stylu kościelnego. To właśnie ten styl, nazwany później palestrinowskim, stawiano jako wzór kościelnych kompozycji²¹.

4. Budowa motetu *Stabat Mater*

Stabat Mater Palestriny przeznaczony na dwa czterogłosowe chóry jest przykładem renesansowego motetu, czyli utworu *a cappella* do tekstu religijnego – w tym wypadku do słów znanej maryjnej sekwencji. W utworze można wyodrębnić sześć części. Cezury te wyznacza: semantyka, harmonika utworu oraz kontrasty metryczne.

I tak wyróżnić można:

- część I – do taktu 19 (słowa: *Pertransivit gladius*), metrum 2/2 i 3/2. W części tej widoczna jest korespondencja chórów: gdy chór I śpiewa, chór II pauzuje. Zabieg ten jest o tyle istotny, że wskazuje na źródło, z którego wywodzi się motet, czyli śpiew antyfonalny, naprzemienny, który od XV wieku przyjął we Włoszech postać wielogłosową. I choć za twórcę motetu wielochórowego uchodzi przedstawiciel szkoły niderlandzkiej – Adrian Willaert, to właśnie we Włoszech, a dokładnie w Bazylice św. Marka w Wenecji, ze względu na możliwości architektoniczne świątyni już wcześniej praktykowano polichoralność²².

Część kończy chór II wyraźnym zwrotem kadencyjnym prowadzącym do toniki (akord D-dur).

¹⁹ Więcej na temat życia i twórczości kompozytora zob. A. Patalas, *Palestrina*, s. 289–294.

²⁰ Tamże.

²¹ Zob. np. E. Hinz, *Zarys historii muzyki kościelnej*, Pelplin 2000, s. 75.

²² J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne. T. 5 Wielkie formy wokalne*, Kraków 1984, s. 56.

Tabela 2. *Stabat Mater* G.P. da Palestriny, część I, pokaz wejścia chórów

Część I, takty 1-19	Metrum	Wejścia chórów			
I Chór	2 3 2 2	X		X	
II Chór			X		X

Źródło: badania własne

- część II – do taktu 65 (słowa: *Dum emisit spiritus*). Część rozpoczyna się ósmiogłosowym masywem wyśpiewującym słowa *O quam tristis et afflicta*, po czym następuje korespondencja chórów. W taktach 31–34 pojawia się kolejny masyw (słowa: *Nati poenas incliti*), a po nim dość długi naprzemienny dialog obu chórów kończący się zwrotem kadencyjnym prowadzącym do akordu A-dur i jednoczesnym wspólnym wyśpiewaniem słów *Dum emisit spiritum*.

Ta część motetu Palestriny ukazuje mistrzostwo kompozytora, który na przestrzeni kilkudziesięciu taktów traktuje oba chóry na sposób antyfonalny oraz w pełnej synchronii²³.

Tabela 3. *Stabat Mater* G.P. da Palestriny, część II, pokaz wejścia chórów

Część II, takty 20-65	Wejścia chórów														
I Chór	X		X		X	X	X		X		X		X		X
II Chór	X	X		X		X		X		X		X		X	X

Źródło: badania własne

- część III – do taktu 85 (słowa: *Ut sibi complaceam*), metrum 3/4. Jest to stosunkowo krótka, bo licząca zaledwie 20 taktów część utworu, w której widoczna jest korespondencja obu zespołów: chór II – chór I – chór II. Całość kończy się akordem D-dur.

²³ W typowym motecie dwuchórowym wyróżniano z reguły 3 części: 1. część antyfonalną, 2. część, w której chóry częściowo z sobą współdziałały oraz 3. część końcową, w której następowała pełna synchronia obu zespołów. Dwa z wymienionych zabiegów Palestrina stosuje w jednej z sześciu części swego utworu. Por. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne...*, s. 56.

Tabela 4. *Stabat Mater* G.P. da Palestriny, część III, pokaz wejścia chórów

Część III, takty 66-85	Metrum	Wejścia chórów		
I Chór	3 4		X	
II Chór		X		X

Źródło: badania własne

- część IV – do taktu 112 (słowa: *Donec ego vixero*), metrum 2/2 i 3/2. Ta część *Stabat Mater* rozpoczyna się i kończy ośmiogłosowymi masywami, między którymi dwa razy następuje korespondencja chóru I i chóru II. Całość kończy się akordem G-dur.

Tabela 5. *Stabat Mater* G.P. da Palestriny, część IV, pokaz wejścia chórów

Część IV, takty 86-112	Metrum	Wejścia chórów					
I Chór	2 3 2 2	X	X		X		X
II Chór		X		X		X	X

Źródło: badania własne

- część V – do taktu 130 (słowa: *Fac me tecum plangere*). Jest to najkrótsza część utworu, licząca zaledwie 18 taktów. W swej budowie jest ona jednorodna. Cały czas brzmia – po raz pierwszy w tym dziele – jedynie poszczególne głosy obu chórów. W chórze I jest to sopran i alt, zaś w chórze II – sopran i tenor. Pozostałe głosy pauzują. W tym więc przypadku faktura chóralna ukształtowała formę motetu. Część kończy się akordem F-dur.

Tabela 6. *Stabat Mater* G.P. da Palestriny, część V, pokaz wejścia chórów

Część V, takty 113-130	Wejścia chórów
I Chór	x (SA)
II Chór	x (ST)

Źródło: badania własne

- część VI – do taktu 170 (słowa: *Paradisi gloria*). Ostatnia część rozpoczyna się

trzytaktowym masywem, po czym następuje zasadnicza redukcja głosów: w chórze I śpiewa alt, tenor i bas, zaś w chórze II – tylko tenor. Kolejne wyśpiewywane słowa *Fac me plagis vulnerari / cruce inebriari / et cruore Filii* podejmują w chórze I sopran i tenor, zaś w chórze II – sopran, alt oraz w końcowej części bas (ponownie faktura utworu kształtuje formę).

W części tej jeszcze dwa razy następują ośmiogłosowe masywy, przedzielone dialogami między chórem I i chórem II. W takcie 167 na słowach *Paradisi gloria* rozpoczyna się potężne ośmiogłosowe tutti obu zespołów, wieńczące całość utworu kadencją zmierzającą do końcowego akordu D-dur (zob. przykład nutowy 2).

Tabela 7. *Stabat Mater* G.P. da Palestriny, część VI, pokaz wejścia chórów

Część VI, takty 131-170	Wejścia chórów												
I Chór	X	X (ATB)	X (ST)		X		X	X		X		X	X
II Chór	X	X (T)	X (SAB)	X		X		X	X		X		X

Źródło: badania własne

Przykład nutowy 2. *Stabat Mater* G.P. da Palestriny, takty 166–170

The musical score shows two choirs, CORO 1 and CORO 2, performing the text "pa - ra - di - si glo - ri - a, glo - ri - a." The score is for measures 166-170. CORO 1 consists of Soprano, Alto, Tenor, and Bass. CORO 2 consists of Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are "pa - ra - di - si glo - ri - a, glo - ri - a." The score is in G major and 3/4 time.

Źródło: http://imslp.nl/imglnks/usimg/2/26/IMSLP08849-Score_-_Palestrina_-_Stabat_Mater.pdf [15.09.2017]

5. Język muzyczny dzieła

W prezentowanym utworze *Stabat Mater* Palestrina posługuje się harmonią modalną. Właśnie ten typ harmonii, jej prostota oraz mała zmienność następstw akordowych pozwalają podjąć wyzwanie, polegające na mistrzowskim prowadzeniu dwuchórowej ośmiogłosowej faktury. W takiej bowiem fakturze podstawowym współczynnikiem formy nie jest pojedynczy głos, ale chór. Zatem „zamiast prowadzenia linii melodycznych typowych dla polifonii”, kompozytor używa akordu jako nowego elementu konstrukcyjnego dzieła. Jest to nowy rodzaj polifonii, w którym współdziałają ze sobą bloki akordowe, a nie linie melodyczne²⁴ (zob. przykład nutowy 3).

Przykład nutowy 3. *Stabat Mater* G.P. da Palestriny, takty 41–47

The image shows a musical score for two choirs, CORO 1 and CORO 2, with four parts each: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is for measures 41-47 of Palestrina's Stabat Mater. The lyrics are: "Chri - sti Ma - trem con - tem - pla - ri" and "Quis non pos - set con - tri - sta - ri,". The music is in a modal style, characterized by its simplicity and the use of chords as structural elements.

Źródło: http://imslp.nl/imglnks/usimg/2/26/IMSLP08849-Score_-_Palestrina_-_Stabat_Mater.pdf [15.09.2017]

Utwór Palestriny jest typem motetu deklamacyjnego, w którym na pierwszy plan wysuwa się sprawa wyrazistości tekstu. Kompozytor osiąga to poprzez konstruk-

²⁴ Zob. tamże, s. 58.

tywne traktowanie harmoniki (posługiwanie się zwartymi akordami) oraz technikę dwuchórową.

W związku z traktowaniem tekstu można wskazać tzw. *kontrapunkt simplex*, któremu odpowiada synchroniczny układ tekstu we wszystkich ośmiu głosach, tzn. na tę samą miarę taktu przypadają te same wyrazy²⁵ (zob. przykład nutowy 4).

Przykład nutowy 4. *Stabat Mater* G.P. da Palestriny, takty 86–89

The image shows a musical score for two choirs, CORO 1 and CORO 2, performing the text "San - cta ma - ter, i - stud a - gas,". The score is for measures 86-89. Each choir has four parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in G major and 4/4 time. The vocal lines are highly homophonic, with all voices moving in parallel motion and hitting the same notes at the same time. The lyrics are: "San - cta ma - ter, i - stud a - gas,".

Źródło: http://imslp.nl/imglnks/usimg/2/26/IMSLP08849-Score_-_Palestrina_-_Stabat_Mater.pdf [15.09.2017]

W każdym z chórów występuje w zasadzie identyczna rytmika – głosy tworzą w większości niemal nierozkładalne bloki akordowe (widoczne w powyższych przykładach nutowych).

Motet złożony jest z dość krótkich odcinków, które płynnie przechodzą jeden w drugi. W kolejnych przeprowadzeniach prezentowane są frazy słowno-muzyczne. Respektują one układ akcentów w tekście, posługują się meliką drobnointerwałową, ruch melodii jest falisty, pozbawiony kontrastów, nagłych zmian czy skoków²⁶.

²⁵ Zob. tamże, s. 59.

²⁶ Więcej na temat motetu renesansowego zob. tamże, s. 36–63.

Zakończenie

Wyśpiewując chwałę Bogu w hymnie *Magnificat*, Maryja wypowiedziała znamienne słowa, że wszystkie przyszłe pokolenia będą Ją błogosławić (por. Łk 1,48). Rzeczywiście, imię Najświętszej Maryi Panny wciąż wzywają pokolenia chrześcijan. Do Niej kierują swe prośby, modlitwy, błagania i podziękowania; to Ją proszą o wstawiennictwo u Boga...

Przejawem kultu Matki Bożej są także pieśni i utwory muzyczne pisane ku Jej czci. Swą twórczością kompozytorzy różnych czasów i epok podkreślają rolę, jaką Maryja odgrywa w dziele zbawienia dokonanym przez jej Syna Jezusa Chrystusa. W ten kontekst wpisuje się także włoski kompozytor XVI wieku Giovanni Pierluigi da Palestrina i jeden z jego wielu motetów – *Stabat Mater*, którego charakterystykę podjęto w niniejszym artykule.

Istotę śpiewów ku czci Matki Bożej, która mimo upływu wieków nie straciła na swej aktualności, trafnie ujął jeden z opatów cysterskich – Aelred z Rievaulx (zm. 1167). We wskazaniach dla podległych mu mnichów zwracał uwagę, że cześć wyśpiewywaną Maryi na modlitwie należy łączyć z czcią okazywaną Jej w codziennym życiu: „Jeśli wyśpiewujemy chwałę naszym głosem, nie powinniśmy pozbawiać jej treści przez nasze postępowanie. Dlatego śpiewajmy nie obłudnie, lecz szczerym sercem. Fałszywie chwali, kto nie naśladuje tego, co wychwala. Ten prawdziwie sławi pokorę Maryi, kto w miarę swych sił stara się być pokorny. Ten prawdziwie sławi czystość Maryi, kto odrzuca i ma w pogardzie wszelką nieczystość i pożydlwość. Ten prawdziwie sławi miłość Maryi, kto z całych sił i z wielką gorliwością usiłuje miłować Boga i bliźniego. Dlatego (...) jeśli chcemy okazywać Maryi cześć doskonałą, musimy zważać przede wszystkim na trzy rzeczy: prawe myślenie, świętą mowę i właściwe postępowanie. Kto ma to na uwadze i pragnie w pełni osiągnąć, ten naśladuje świętą Maryję”²⁷.

²⁷ Cyt. za: F. Courth, *Mariologia – Maryja, Matka Chrystusa*, w: *Podręcznik teologii dogmatycznej. Mariologia. Eklezjologia*, red. W. Beinert, Kraków 1999, s. 201.

Literatura

- Catholic *Encyclopedia*, red. P.M.J. Stravinskas, Huntington, Indiana 1991.
- Chomiński, J., Wilkowska-Chomińska K., *Formy muzyczne*. T. 5 *Wielkie formy wokalne*, Kraków 1984.
- Courth, F., *Mariologia – Maryja, Matka Chrystusa*, w: *Podręcznik teologii dogmatycznej. Mariologia. Eklezjologia*, red. W. Beinert, Kraków 1999, s. 43–203.
- Dziębowska, E., *Haydn*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. IV *hij*, red. E. Dziębowska, Kraków 1993, s. 114–151.
- Dziębowska, E., *Rheinberger*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. VIII *pe-r*, red. E. Dziębowska, Kraków 2004, s. 377.
- Dziębowska, E., *Scarlatti*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. IX *s-sł*, red. E. Dziębowska, Kraków 2007, s. 60–63.
- Helman, Z., *Szymanowski*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. X *sm-ś*, red. E. Dziębowska, Kraków 2007, s. 275–298.
- Hinz, E., *Zarys historii muzyki kościelnej*, Pelplin 2000.
- http://imslp.nl/imglnks/usimg/2/26/IMSLP08849-Score_-_Palestrina_-_Stabat_Mater.pdf [15.09.2017].
- Jarzębska, A., Podobińska K., *Penderecki*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. VIII *pe-r*, red. E. Dziębowska, Kraków 2004, s. 8–38.
- Konieczna, A., *Pergolesi*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. VIII *pe-r*, red. E. Dziębowska, Kraków 2004, s. 47–50.
- Konieczna, A., *Rossini*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. VIII *pe-r*, red. E. Dziębowska, Kraków 2004, s. 468–478.
- Liber usualis missae et officii pro dominicis et festis cum cantu gregoriano*, S. Sedis Apostolicae et Sacrorum Rituum Congregationis Typographi, Parisiis - Tornaci - Romae - Neo Eboraci 1962.
- Morawska, K., *Orlando di Lasso*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. VII *n-pa*, red. E. Dziębowska, Kraków 2002, s. 175–218.
- Negrey, M.J., *Dvořák*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. II *cd*, red. E. Dziębowska, Kraków 1984, s. 491–509.
- Pamuła, M., *Josquin des Prés*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. IV *hij*, red. E. Dziębowska, Kraków 1993, s. 492–511.
- Patalas, A., *Palestrina*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. VII *n-pa*, red. E. Dziębowska, Kraków 2002, s. 289–318.
- Pawlak, I., *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2000.
- Szweykowski, Z.M., *Gorczycki*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. III *efg*, red. E. Dziębowska, Kraków 1987, s. 395–400.
- The Ultimate Stabat Mater site. A musical journey through the ages...*, <https://www.stabatmater.info/polish/> [15.09.2017].
- Tomaszewski, M., Hryszczyńska H., *Schubert*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. IX *s-sł*, red. E. Dziębowska, Kraków 2007, s. 141–166.
- Wilk, P., *Vivaldi*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. XI *t-v*, red. E. Dziębowska, Kraków 2009, s. 291–301.
- Zabża, J., *Boccherini*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. I *ab*, red. E. Dziębowska, Kraków 1979, s. 345–347.

“All Generations Shall Call Me Blessed” (Lk 1.48). Musical Implications of the Cult of St. Mary on the Example of *Stabat Mater* by G.P. da Palestrina

Summary: This study is devoted to the motet *Stabat Mater*, created by the Renaissance composer Giovanni Pierluigi da Palestrina. This work is a masterly composition for two choirs and eight voices, with remarkable attention paid to the distinctiveness of the text sung. In this way the discussed artwork is an example of a motet which played a significant role in the formation of the “ecclesiastical style”, later called Palestrina motet style.

The *Stabat Mater* of Palestrina is also an example of how a musical composition can become its creator’s personal confession of faith.

Keywords: motet, sequence, *Stabat Mater*, G.P. da Palestrina, religiousness, confession of faith