

# Karolina Szarysz

---

## Związki słowno-muzyczne w "Litaniae in D" Jacka Szczurowskiego

---

Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ nr 19, 35-45

---

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Karolina Szarysz*

**Związki słowno-muzyczne  
w *Litaniae in D* Jacka Szczurowskiego**

## Związki słowno-muzyczne w *Litaniae in D* Jacka Szczurowskiego

Jacek Szczurowski był najprawdopodobniej jednym z najbardziej płodnych kompozytorów działających w XVIII wieku. Swoją naukę rozpoczął w szkole jezuickiej w Krakowie, a w Gdańsku, gdzie przebywał w latach późniejszych, przywdział habit zakonny. Nie kontynuował studiów teologicznych, toteż nie otrzymał święceń kapłańskich. Pełnił funkcje zastępcy prefekta zajmującego się sprawami związanymi z muzyką – był kierownikiem muzycznym, dyrygentem i nauczycielem bursy.

Jego zainteresowania kompozytorskie skupiały się w przeważającej większości na utworach religijnych. Z licznych inwentarzy wynika, że był on autorem co najmniej 50 utworów wokalnoinstrumentalnych i instrumentalnych. Co więcej, kompozycje zapisane w inwentarzu krakowskiej kapeli jezuickiej z lat 1739-1741 w liczbie ok. 40 to prawdopodobnie jego najwcześniejsze utwory i to napisane w wieku dwudziestu lat. Do czasów współczesnych zachowało się jedynie dziewięć utworów przechowywanych w różnych miejscach w kraju i za granicą. W bibliotekach i archiwach pozostały jedynie trzy koncerty kościelne: *Coeli cives*, *Domine, non sum dignus*, *Memento rerum conditor ex D*, dwie msze: *Missa Emmanuelis*, *Missa ex D*, dwie litanie: *Litaniae de BVM*, *Litaniae in D* oraz jedna pastorella – *Dziecino Boże*.

Nowym odkryciem są dokumenty, muzykalia i rękopisy popijarskie, które są obecnie przechowywane na Słowacji w Archiwum Państwowym w Modrej koło Bratysławy. Wśród nich zachował się zapomniany rękopis dzieła Szczurowskiego – *Litaniae in D*.

Z przeanalizowanych przeze mnie źródeł wynika jednoznacznie, iż gatunek litanii pozostawał w kręgu chętnie opracowywanych tekstów o tematyce religijnej. Ogromna liczba utworów oraz niezwykła ich różnorodność świadczy o wyjątkowej w tamtych czasach popularności tej formy muzycznej. Niestety, w ogromnej większości podzielając

losy wielu innych utworów z XVII i XVIII wieku, nie przetrwały do naszych czasów. Obecnie w powszechnym obiegu są dostępne jedynie wydania utworów o. Damiana Stachowicza, Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego, Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego oraz Wojciecha Dankowskiego. *Litaniae* Jacka Szczurowskiego to bardzo rozbudowane dzieło przeznaczone na następujący skład głosów wokalnych: Canto, Alto, Tenore, Basso, oraz instrumentalnych: Violino I i II, Clarino I i II oraz Organo. Środki porządkujące materiał muzyczny w utworze jezuita są liczne i niezwykle zróżnicowane. Kompozytor posługuje się technikami popularnymi wśród twórców około połowy XVIII wieku – koncertującą oraz imitacyjną, a także w odcinkach solowych – techniką koncertową. Czy jednak autor potrafił posługiwać się ówczesną konwencją retoryczną?

Tekst litanii loretańskiej nie daje wielu możliwości do zastosowania muzycznych figur retorycznych, nie charakteryzuje go bowiem duża siła wyrazu, nie występują też w nim odpowiednie do zobrazowania słowa lub całe wyrażenia. Mimo to Szczurowski wykazał się również w tym zakresie inwencją twórczą i pomysłowością. Utwór podzielony został na dziewięć odrębnych części – każda z nich to interpretacja muzyczna kolejnej części tekstu. Rozbudowanie następujących po sobie fragmentów wynika z zastosowania przez kompozytora licznych powtórzeń słów oraz całych wezwań, zachodzących niekiedy bez zmian, a czasem z nieznacznie zmienioną melodyką (por. Przykład 1).

The image shows two systems of musical notation. The first system starts at measure 25 and the second at measure 27. Each system consists of a vocal line (labeled 'A') and an organ line (labeled 'Org'). The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The organ line is in bass clef with the same key signature. The lyrics 'Vas in - si - gne de - vo - ti - o - nis' are written below the vocal line. The organ part features a steady rhythmic accompaniment of eighth notes. The number '6' is written below the organ line in both systems, likely indicating a measure or a specific rhythmic pattern.

Przykład 1: Jacek Szczurowski, *Litaniae in D, Speculum iustitiae*, t. 25-28.

Tonacją dominującą w *Litanii* jest D-dur. Wpływa ona znacznie na ostateczne brzmienie utworu, ponieważ nadaje większości części uroczystego i pogodnego charakteru. Dotyczy on również opracowania niektórych słów mających raczej konotacje odmienne wyrazowo. Przykładem może być słowo „mystica” z części VI, kojarzone z Duchem

Świątym, tajemniczą i mistyczną siłą, a tu przedstawione dość niespotykane, bo w postaci descendentanego, punktowanego motywu pozbawionego tajemniczości.

Basso

Ro - sa Ro - sa my - sti - ca

Organo

Przykład 2: Jacek Szczurowski, *Litaniae in D, Rosa mystica*, t. 1-3.

Ważną rolę pełnią pauzy, których jedną z funkcji jest oddzielanie poszczególnych słów, a nawet sylab w obrębie jednego wyrazu. Takie wykorzystanie pauz przywołuje na myśl manierę kompozytorską wywołującą wrażenie łkania, czyli *hoquetus*. Technikę tę zastosowano w ostatniej części *Litanii*, na słowach „miserere nobis” wykonywanych przez głos Tenore. Dodatkowo prośba ta została wzmocniona partiami Violino realizującymi drobne repetycje.

Vn I

Vn II

T

Org

bis mi - se - re - re mi - se - re - re mi - se -

Przykład 3: Jacek Szczurowski, *Litaniae in D, Agnus Dei*, t. 92-96.

W centrum uwagi kompozytora było stworzenie spójnej kompozycji, w której kontrast pomiędzy częściami jest jednym z podstawowych elementów konstrukcyjnych. Relacje słowno-muzyczne są mniej istotne, ale mimo to zauważamy figury retoryczne, które były powszechnie stosowane przez licznych kompozytorów XVII i XVIII wieku. W opracowaniu *Litanii in D* odnajdujemy m.in. takie figury jak: *anabasis*, *catabasis*, *anaphora*, *epizeuxis*, *noema*, *exclamatio* oraz *climax*.

*Catabasis* otwiera fragment solowy w części drugiej. Na słowach „Pater de caelis Deus” melodia od  $d^2$  opada ruchem sekundowym do  $a^1$  (Bóg-człowiek zstępujący na ziemię), po nim następuje skok w górę o kwartę na słowie „caelis” ilustrujący niebiosa

poprzez zastosowane *anabasis*, a tym samym powrót do dźwięku początkowego. Całość ma swą kulminację na dźwięku  $g^2$ .

C

Pa - ter de ce - lis De - us mi - se - re - re no - bis

Org

Przykład 4: Jacek Szczurowski, *Litaniae in D*, *Pater de caelis*, t. 8-10.

Dość obszerną grupę stanowią figury retoryczne polegające na powtórzeniach motywów melodycznych na różnych stopniach skali. Do takich środków należą: *epizeuxis* i *climax*. Różnią się one właściwie długością przebiegów melodycznych: *epizeuxis* powtarza odcinek jedynie jedno- lub dwukrotnie na innym stopniu, *climax* – wielokrotnie, tworząc dzięki temu rodzaj przebiegów melizmatycznych. W *Litanii* Szczurowskiego pojawiają się nierzadko, najczęściej na słowach „ora pro nobis”. Frazy wykonywane zarówno przez głos Basso (t. 35–36) w *Salus infirmorum* – zbudowane z szeregu repetycji jednego, czteronutowego motywu – jak i przez Canto (t. 30–31) w *Pater de caelis* – wykorzystujące ten sam zwrot meliczno-rytmiczny, lecz rozpoczynany od różnych stopni – są najlepszymi przykładami figury *climax*. Dodatkowo warto zwrócić uwagę na fakt, że *climax* w Basso jest zdyminuowanym wariantem *anabasis* w Organo.

B

35

Org

6

Przykład 5: Jacek Szczurowski, *Litaniae in D*, *Salus infirmorum*, t. 35-36.

30  
C  
O - ra o - ra pro no - bis  
Org  
6/4 5/3 6/4 5/3 4/2 65 43

Przykład 6: Jacek Szczurowski, *Litaniae in D, Pater de caelis*, t. 30-31.

Obecność anafor połączonych z paralelną budową kolejnych wezwań stanowiła dla kompozytora zachętę do zastosowania *epizeuxis*. Figurę tę odnajdujemy w głosie tenorowym, w części *Virgo prudentissima* na słowach „Virgo, Virgo potens, Virgo, Virgo clemens” (t. 36–39). Fraza zainicjowana w takcie 34, rozpoczęta od  $d^1$ , zostaje dosłownie powtórzona w takcie 36. Kolejny, trzeci już pokaz tego samego materiału melicznego, przeniesiony zostaje o kwartę w górę. Tenor rozpoczyna melodię od dźwięku  $g^1$ .

34  
T  
Vir-go praedi - can - da vir-go vir-go po - tens vir-go vir-go cle - mens  
Org  
7 7 7 7

Przykład 7: Jacek Szczurowski, *Litaniae in D, Virgo prudentissima*, t. 34-39.

Liczne figury powtórzeniowe są prezentowane przez duety głosów wokalnych, czego przykładem może być fragment wykorzystywany przez Alto i Tenore w części ostatniej *Litanii* Szczurowskiego, a w dalszym przebiegu utworu również przez Canto i Basso,

wykonujące swoje partie w równoległych interwałach, najczęściej tercjach. Podane wyżej duety występują na słowach: „Agnus Dei qui tollis peccata mundi”:

22

A

Ag - nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

T

Ag - nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

Detailed description: This is a musical score for two vocal parts, Alto (A) and Tenor (T), from the 'Agnus Dei' section of Jacek Szczurowski's 'Litaniae in D'. The score is for measures 22-25. Both parts sing the Latin text 'Agnus Dei qui tollis peccata mundi'. The vocal lines are written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Alto part has a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Tenor part provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic values. The lyrics are placed below the corresponding vocal staves.

Przykład 8: Jacek Szczurowski, *Litaniae in D, Agnus Dei*, t. 22-25.

Figura *exclamatio* znajduje również miejsce w utworze Szczurowskiego, ponieważ tekst litanii zbudowany jest z wielokrotnych prośb, pozdrowień i wezwań. Pojedyncze słowa zostają nieraz trzykrotnie powtórzone i takie opracowanie znajdujemy m.in. w części *Mater Christi* oraz *Regina Angelorum*, w których – odpowiednio na słowach „Mater” i „Regina” – homorytmiczne, deklamacyjne opracowanie głosów wokalnych zostaje wzmocnione przez partie instrumentalne.

73

Vn I

Vn II

C

A

T

B

Org

Re - gi - na Re - gi - na An - ge -

Re - gi - na Re - gi - na An - ge -

Re - gi - na Re - gi - na An - ge -

Re - gi - na Re - gi - na An - ge -

Detailed description: This is a musical score for measures 73-75 of the 'Regina Angelorum' section of Jacek Szczurowski's 'Litaniae in D'. The score includes instrumental parts for Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Cello (C), Bass (B), and Organ (Org), as well as vocal parts for Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The instrumental parts feature rhythmic patterns with triplets. The vocal parts sing the Latin text 'Regina Regina Angeli'. The lyrics are placed below the vocal staves. The score is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Przykład 9: Jacek Szczurowski, *Litaniae in D, Regina Angelorum*, t. 73-75.



19

C  
Ma - ter Ma - ter

A  
Ma - ter Ma - ter

T  
8  
Ma - ter Ma - ter

B

Przykład 10: Jacek Szczurowski, *Litaniae in D, Mater Christi*, t. 19-24.

Innym przykładem tej figury retorycznej są jej sylabicznie opracowane piony akordowe, pełniące rolę zawołań i oddzielane pauzami. Taki rodzaj *exclamatio* odnajdujemy w części *Mater Christi* na słowach „intemerata, amabilis, admirabilis”, w której każde określenie Matki Boskiej jest wyraźnie wyodrębnione za pomocą pauz:

C  
ra ta a ma bi lis ad mi ra bi lis

A  
ra ta a ma bi lis ad mi ra bi lis

T  
ra ta a ma bi lis ad mi ra bi lis

B  
ra ta a ma bi lis ad mi ra bi lis

Przykład 11: Jacek Szczurowski, *Litaniae in D, Mater Christi*, t. 37-41.

W *Litanii* odnaleźć można fragmenty, w których zastosowana została *noema* – głosowi solowemu przeciwstawia się homorytmiczne tutti wokalne. Skomponowany tak odcinek kompozycji sprawia, że podkreśleniu ulegają szczególnie te wybrane przez kompozytora słowa. *Noema* w utworze Szczurowskiego ujawnia się w pozdrowieniu „Regina”, które następuje po kilkuktowym odcinku zaprezentowanym przez solo Altu:

Example 12 shows a musical score for voice and organ. It consists of four staves: C (Contralto), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The lyrics are: "Re - gi -", "-cha - rum O - - - ra pro no - bis Re - gi -". The organ part is indicated by an '8' on the C staff.

Przykład 12: Jacek Szczurowski, *Litaniae in D, Regina Angelorum*, t. 67-71.

W *Litanii* występuje również wiele przykładów figury *anaphora (repetitio)*, co jest głównie związane z definiującą ten gatunek formą tekstu. Rozpoczynanie kilku kolejnych fraz tą samą formułą meliczno-rytmiczną jest częstym zabiegiem stosowanym przez Szczurowskiego. Przykład numer 13 pochodzi z części V i jest to fraza inicjalna, powtórzona kilka taktów dalej w przebiegu melodycznym jedynie ze zmianą tekstu: „Speculum iustitiae, Sedes sapientiae”. Rozpoczyna się od *f*<sup>l</sup>, opada w dół o sekundę wielką, a następnie pnie się do dźwięku *h*<sup>l</sup>, który pełni rolę kulminacji. Od tego punktu melodia opada z powrotem do *f*<sup>l</sup>, tworząc tym samym lustrzane odbicie frazy. Jest ono tym bardziej znaczące, że „odbiciu” ulega słowo „Speculum”, a więc zwierciadło:

Example 13 shows two musical examples. The first is for voice (A) and organ (Org), with lyrics "Spe - cu - lum iu - sti - ti - e". The second is for voice (A) and organ (Org), with lyrics "Se - des Sa - pi - en - ti - e". Both examples show a melodic line with a descending interval followed by an ascending interval, and then a descending interval.

Przykład 13: Jacek Szczurowski, *Litaniae in D, Speculum iustitiae*, t. 8, t. 16.

U Szczurowskiego zauważamy również jeden charakterystyczny motyw muzyczny przywoływany niemal w każdej części, a wykonywany przez solo głosu wokalnego. Descendentalny motyw pojawia się na początku danej części, choć niekiedy przypomniany jest również w toku jej trwania. Melodia zbudowana z opadających interwałów sekundowych rozpoczyna jest nutą o dłuższej wartości rytmicznej (półnuty, bądź ćwierćnuty z kropką), która zostaje następnie przeciwstawiona drobniejszym wartościom.

Obrazuje słowa: „Pater”, „Virgo”, „Consolatrix”, „Regina”, a więc pełni funkcję *anaphory* (por. Przykład 14).

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (labeled 'T') and an organ line (labeled 'Org'). The first system is numbered 52 and the second 56. Both systems show the vocal line with lyrics 'Vir' and 'go' and the organ line with a rhythmic accompaniment.

Przykład 14: Jacek Szczurowski, *Litaniae in D, Virgo prudentissima*, t. 52–53, 56–57.

*Messanza* (*misticanza*), figura retoryczna złożona ze zróżnicowanych wartości nutowych, a także swobodnych przebiegów melodycznych, skoków, progresji oraz melizmatów, jest również wykorzystana w utworze jezuitę. Bardzo rozbudowany ornament na słowach „ora pro nobis” wykonuje głos Basso, jedynie z towarzyszeniem Organo. Bas wokalny rozpoczyna od dźwięku *a* motyw descendentalny, który zaraz zmienia swój kierunek i zmierza ku najwyższej nucie w tym przebiegu – *e<sup>1</sup>*. Melodia ustawicznie faluje – wznosi się i opada – by w końcu dotrzeć do obszernego, dwutaktowego szesnastkowego fragmentu o charakterze ascendentnym, który jest równocześnie figurą *climax* przytaczaną już wcześniej. Całość zakończona jest przebiegiem ósemkowym, zmierzającym do dźwięku *d* kończącego całość melizmatu.

The image shows a musical score for voice and organ. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (B) and an organ line (Org). The vocal line starts with a whole rest followed by a half note 'O' and then a melodic line. The organ line provides a rhythmic accompaniment. The second system also has a vocal line (B) and an organ line (Org). The vocal line continues with a melodic line and ends with the text 'ra prono - bis'. The organ line has three '6' markings above it, indicating fingerings.

Przykład 15: Jacek Szczurowski, *Litaniae in D, Salus infirmorum*, t. 32-38.

*Litaniae in D* Jacka Szczurowskiego to z całą pewnością utwór zasługujący na uwagę szerszego grona muzykologów i wykonawców. Mimo wykorzystania w niej podstawowych i typowych dla tamtych czasów technik, wyróżnia się ciekawą koncepcją formy oraz charakterystycznym opracowaniem tekstu słownego – wielokrotnie powtarzаныmi wezwaniami, które są składowymi poszczególnych części i dzięki temu tworzą dzieło tak rozbudowane, jak i okazałe.