Karolina Szarysz

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

Karolina Szarysz

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 wokalno-instrumentalnych 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 jezuity 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 cząstki 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).



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

Świętym, tajemniczą i mistyczną siłą, a tu przedstawione dość niespotykanie, bo w postaci descendentalnego, punktowanego motywu pozbawionego tajemniczości.



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.



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.



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 *cli max*. 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.



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



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.



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”:



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 próśb, 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.



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



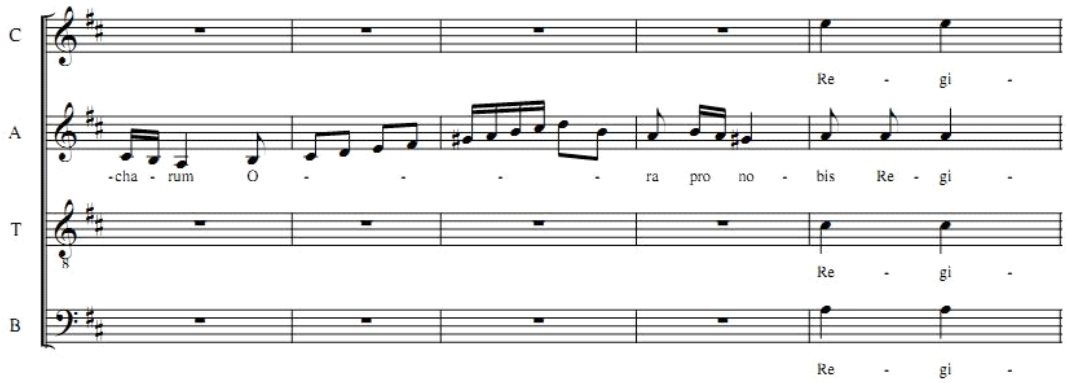
Przykład 10: Jacek Szczurowski, *Litaniae in D*, *Mater Christi*, t. 19-24.

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:



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 kilkutaktowym odcinku zaprezentowanym przez solo Altu:



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^1, opada w dół o sekundę wielką, a następnie pnie się do dźwięku h^1, który pełni rolę kulminacji. Od tego punktu melodia opada z powrotem do f^1, tworząc tym samym lustrzane odbicie frazy. Jest ono tym bardziej znaczące, że „odbiciu" ulega słowo „Speculum", a więc zwierciadło:



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 przypominany jest również w toku jej trwania. Melodia zbudowana z opadających interwałów sekundowych rozpoczynana 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).



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 jezuity. 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 najwyżej nucie w tym przebiegu – e^1. Melodia ustawicznie faluje – wznosi się i opada – by w końcu dotrzeć do obszernego, dwutaktowego szesnastkowego fragmentu o charakterze ascendentalnym, który jest równocześnie figurą *climax* przytaczaną już wcześniej. Całość zakończona jest przebiegiem ósemkowym, zmierzającym do dźwięku *d* kończącego całość melizmatu.



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 powtarzanymi wezwaniami, które są składowymi poszczególnych części i dzięki temu tworzą dzieło tak rozbudowane, jak i okazałe.