Karolina Szarysz

Litaniae in D Jacka Szczurowskiego*

W ostatnich latach coraz liczniejsze grono muzykologów podejmuje studia nad muzyką polską przełomu epok – baroku i klasycyzmu. Grzegorz Gerwazy Gorczycki (1666–1734), działający przede wszystkim na terenie Krakowa, czy też muzyk tworzący później, związany z klasztorem paulinów w Częstochowie, Marcin Żebrowski (1710–1770), to przykładowi kompozytorzy, którym poświęcono wiele książek oraz artykułów. O Jacku Szczurowskim, który był najprawdopodobniej jednym z najbardziej płodnych kompozytorów działających w XVIII wieku, prac jest niestety stosunkowo niewiele. W większości są to artykuły nie zawierające opracowań syntetycznych, nie są też rozprawami analitycznymi, a jedynie próbą nakreślenia zależności pomiędzy życiem muzycznym a jego twórczością. Szerzej o kompozycjach Szczurowskiego pisała jedynie Aleksandra Wilde, autorka pracy magisterskiej z 1988 roku, napisanej na Uniwersytecie Warszawskim, traktującej o twórczości wokalno-instrumentalnej kompozytora, której fragment został umieszczony w czasopiśmie „Muzyka”[1].

Pierwsze informacje o Szczurowskim opublikował w 1907 roku Aleksander Poliński, który w swym dziele zatytułowanym *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, będącym pierwszym syntetycznym opracowaniem historii muzyki polskiej, opartym w głównej mierze na źródłach zebranych przez niego samego, wspominał o kompozycjach Szczurowskiego: „zostawił po sobie kilka litanij

* Artykuł jest zmodyfikowanym fragmentem mojej pracy licencjackiej pt. *Litaniae in D Jacka Szczurowskiego – wybrane aspekty techniki kompozytorskiej*, napisanej pod kierunkiem dr hab. Aleksandry Patalas, Instytut Muzykologii UJ, komputeropis, Kraków 2012.

[1] Aleksandra Wilde, *Twórczość Jacka Szczurowskiego*, „Muzyka” 1991 nr 1, s. 45–67. Całość pracy nie była mi udostępniona.

oraz «koncertów» religijnych na głosy pojedyncze z towarzyszeniem skrzypiec i organu”[2]. Jednakże, poza tymi kilkoma utworami, autor nie podaje dodatkowych informacji na temat życia artysty. Nie wskazuje również na żadne źródła, skąd owe wiadomości zostały zaczerpnięte. Wiedzę o twórcy poszerzył Adolf Chybiński, który dwukrotnie poświęcał swą uwagę Szczurowskiemu – najpierw opisał organizację kapeli jezuickiej w pierwszej połowie XVIII wieku[3], a 16 lat później przybliżył już sylwetkę samego kompozytora[4]. Była to właściwie pierwsza próba nakreślenia biografii jezuity, a także przedstawienia spisu tytułów jego kompozycji zawartych w inwentarzach krakowskiej kapeli jezuickiej. Informacje te na łamach innego czasopisma uzupełnił Jan Józef Dunicz. W swoim artykule[5] wymienia utwory zachowane w inwentarzu wspomnianym przez Chybińskiego, spis ten uzupełniając analizą dwóch zachowanych ówcześnie dzieł: koncertu kościelnego *Domine, non sum dignus* oraz *Litaniae de Venerabili Sacramento*[6]. Najpóźniej powstała praca to *Twórczość wokalno-instrumentalna Jacka Szczurowskiego* pióra Aleksandry Wilde, która zebrała i uzupełniła informacje na temat jego życia.

Wiadomości na temat Jacka Szczurowskiego oraz jego twórczości w dalszym ciągu są bardzo skąpe. Dokładna data urodzenia kompozytora nie jest znana[7], dokumenty jezuickie zawierające takie informacje są niezgodne[8]. Dalsze lata życia kompozytora są już częściowo zbadane. Szczurowski pochodził z Ziemi Czerwieńskiej, więc w źródłach był określany jako *Roxolanus* lub *Minor Polonus*[9]. Do szkoły jezuickiej w Krakowie wstąpił 14 listopada 1735 roku

---

[2] Aleksander Poliński, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Lwów 1907, s. 155.

[3] Adolf Chybiński, *Z dziejów muzyki krakowskiej*, „Kwartalnik Muzyczny” 1913 nr 1, s. 24–62.

[4] Id., *Przyczynki bio- i bibljograficzne do dawnej Muzyki Polskiej*, „Przegląd Muzyczny” 1929 nr 11, s. 2–5.

[5] Jan Józef Dunicz, *Z badań nad muzyką polską XVIII wieku*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 1936, s. 122–139.

[6] Ibid., s. 125–137.

[7] Źródła „wcześniejsze, takie jak *Katalog… S. J.* z roku 1758, podają, że urodził się 19 sierpnia 1718 roku, późniejsze zaś, jak *Catalogus ad gubernandum* z 1761 oraz *Catalogus Primus Provinciae Maioris Poloniae* z roku 1776, wskazują datę urodzenia 19 sierpnia 1721”, cyt. za: Aleksandra Wilde, op. cit., s. 46.

[8] Adolf Chybiński, *Słownik muzyków dawnej Polski do roku 1800*, Kraków 1949, s. 125–126. W źródle podano datę: 18 VIII 1718; Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Szczurowski Jacek*, hasło w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 10 (*Sm–Ś*), Kraków 2007, s. 236–237. W źródle podano datę: 15 VIII 1716.

[9] Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Szczurowski…*, op. cit., s. 236.

– już wtedy był uczniem bursy muzycznej przy Kolegium św. Piotra i Pawła w latach 1735–1737. Po jej ukończeniu udał się do Kalisza, gdzie otrzymał zwykłe śluby zakonne[10].

W Gdańsku, w którym przebywał w latach późniejszych, przyjął 15 sierpnia 1746 roku stopień zakonny *coadiutor temporalis*. 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[11]. Jacek Szczurowski jest wielokrotnie wymieniany – jako osoba pełniąca funkcję prefekta – w publikacji dotyczącej jezuickich burs muzycznych[12]. Wynika z niej, że kompozytor odbył wiele podróży do miast Rzeczypospolitej odległych od siebie niekiedy o kilkaset kilometrów. Prawdopodobnie, jako uznany nauczyciel, był wysyłany z jednej bursy muzycznej do drugiej, tak by pomagać w podnoszeniu poziomu muzycznego chórów, jak i orkiestr[13].

Tabela 1. Miejsca przebywania i funkcje pełnione przez Jacka Szczurowskiego

Miejsce	Lata	Funkcja
Gdańsk	1742–1746	*aedituus* (zakrystian)
Kraków	1747/1748	*attendit bursae*
Gdańsk	1749–1751	*aedituus* (zakrystian)
Kraków	1752–1754	–
Jarosław	1754–1756	brat
Gdańsk	1759/1760	*aedituus* (zakrystian)
Grudziądz	1760/1761	*aedituus* (zakrystian)
Kalisz	1761–1765	–
Poznań	1768–1771	*attendit choro*

Od 1737 do 1758 roku Jacek Szczurowski pracował jako zakrystian i *socius praefeci bursae musicorum* w kolegiatach w Kaliszu, Krośnie, Gdańsku, Toruniu, Krakowie i Jarosławiu, a w latach 1758–1761 ponownie w Krakowie i Gdańsku. Kompozytor działał również w Kaliszu i Poznaniu, a do 1773 roku prze-

10 Dnia 20 listopada 1737 roku.
11 Jan Józef Dunicz, *Z badań nad…*, op. cit., s. 123.
12 Jerzy Kochanowicz, *Słownik geograficzny jezuickich burs muzycznych*, Kraków 2002.
13 Adolf Chybiński, *Przyczynki…*, op. cit., s. 3.

bywał w Wałczu, gdzie pracował jako pilnujący porządku i służby. Po kasacie zakonu, w 1773 roku, dalsze koleje życia kompozytora są zupełnie nieznane.

Zainteresowania kompozytorskie Jacka Szczurowskiego 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 najwcześniejsze utwory napisane przez dwudziestokilkulatka. Możemy więc uznać jezuitę za jednego z najpłodniejszych kompozytorów działających w Polsce w XVIII wieku. 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* (zob. Tabela 2).

Coeli cives to jeden z trzech koncertów kościelnych z tekstem w języku łacińskim. Jego rękopis przechowywany jest w Bibliotece Klasztoru OO. Paulinów w Częstochowie, pozostałe dwa – również do tekstów łacińskich – *Domine, non sum dignus* oraz *Memento rerum conditor ex D,* znajdują się odpowiednio w Bibliotece UAM w Poznaniu oraz Bibliotece Diecezjalnej w Sandomierzu. Warto zatrzymać się na chwilę przy *Domine, non sum dignus*, któremu poświęcił swoją uwagę jeden z badaczy – Jan Józef Dunicz. Opierając się na autografie Szczurowskiego, znajdującym się ówcześnie w Bibliotece Narodowej w Warszawie, zniszczonym w czasie drugiej wojny światowej, przeprowadził dość szczegółową analizę koncertu, a wnioski z niej spisał i opublikował w „Polskim Roczniku Muzykologicznym".

Zdecydowanie największą część zachowanych utworów Jacka Szczurowskiego posiada wspomniana już wcześniej Biblioteka Diecezjalna, ponieważ oprócz koncertu *Domine, non sum dignus* odnaleźć tam można mszę, niekompletnie zachowane nieszpory oraz jedyny utwór Szczurowskiego w języku polskim – pastorellę *Dziecino Boże*[14].

Rękopis jednej z dwóch zachowanych litanii – *Litaniae de BVM* znajduje się w Warszawie, zaś *Missae Emmanuelis*, będącej jednym z najbardziej zna-

[14] Pastorella stanowi jedyny wydany utwór Jacka Szczurowskiego, w: Anna i Zygmunt M. Szweykowscy, *Pastorelle staropolskie: wybór na zespoły wokalno-instrumentalne*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1968.

Tabela 2. Zachowane kompozycje Jacka Szczurowskiego

lp.	Tytuł	Tonacja	Obsada wokalna	Obsada instrumentalna	Gatunek	Miejsce zachowania
1	*Dziecino Boże*	B-dur	C	2 Ob, Org	pastorella	Cztery utwory zachowane w rękopisie, Biblioteka Diecezjalna w Sandomierzu (Nieszpory – brak głosów Violino I i II)
2	*Vesperae Pro Sanctis*	C-dur	C B	2 Vn, 2 Clni, Org	nieszpory	
3	*Missa ex D*	D-dur	C B	2 Vn, 2 Clni, Org	msza	
4	*Memento, rerum conditor ex D*	D-dur	C A T B	2 Vn, 2 Cor, Viola bassa, Org	koncert kościelny	
5	*Coeli civ es occurite*	A-dur	C A T B	2 Vn, 2 Clni, Org	koncert kościelny	Rękopis, Biblioteka Klasztoru OO. Paulinów na Jasnej Górze w Częstochowie
6	*Domine, non sum dignus*	D-dur	C	2 Vn, Org	koncert kościelny	Odpis partytury Adolfa Chybińskiego; zachowany w Bibliotece UAM w Poznaniu
7	*Litaniae de BVM*	C-dur	C A T B	2 Vn, 2 Clni, Org	litania	Rękopis, Biblioteka Bobolanum w Warszawie
8	*Litaniae* [*Laurentanae*] *in D*	D-dur	C A T B	2 Vn, 2 Clni, Org	litania	Rękopis, Biblioteka Štátny archív w Modrej koło Bratysławy
9	*Missa Emmanuelis pro Sacra Nocte*	G-dur	C A T B	2 Vn, 2 Cor, Org	msza	Rękopis, Archiwum Archidiecezjalne w Poznaniu, w zespole muzykaliów z Grodziska Wielkopolskiego (msza – brak głosów A i T)

nych utworów Szczurowskiego, w Poznaniu. Przedstawiona poniżej Tabela 3 prezentuje niezachowane utwory Jacka Szczurowskiego, znane jedynie z tytułów zamieszczonych w inwentarzach. Wszystko wskazuje na to, że nie jest to cała twórczość jezuity. Z informacji, które posiadamy, wynika, że był on niezwykle płodnym kompozytorem, tworzącym kompozycje często na specjalne okoliczności. Nowym odkryciem są dokumenty, muzykalia i rękopisy popijarskie, przechowywane obecnie na Słowacji w Archiwum Państwowym w Modrej koło Bratysławy, wśród których zachował się jeden rękopis dzieła Szczurowskiego – *Litaniae in D*, o której żaden z badaczy w przeszłości nie wspomniał. Utwór ten został kilka lat temu odnaleziony w trakcie systematycznych kwerend prowadzonych niezależnie przez grupę muzykologów z Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie i ks. Dariusza Smolarka z Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego (zob. Tabela 3).

Transkrypcja *Litaniae* Jacka Szczurowskiego została przeze mnie sporządzona na podstawie rękopisu pochodzącego ze zbioru muzykaliów proweniencji podolinieckiej. Źródło składa się z głosów wokalnych: Canto, Alto, Tenore, Basso i instrumentalnych: Clarino I i II Violino I i II, oraz Organo, zapisanych odręcznie na 38 kartach. Dodano w późniejszym czasie również głosy Flauto I i II. Karty 1^{r-v} i 18^{r-v} stanowią okładkę i jednocześnie kartę tytułową wraz z partią Organo. Treść karty tytułowej jest następująca:

> Litaniae | a | Vocibus | Canto Alto | Tenore | Basso | Violinis 2bus | Speculum Flauto Solo | Clarinis 2bus | con | Organo | Autho.[re] R.[oxolanus] Szczurowski Soc: Jesu | J. K.

W prawym górnym rogu znajduje się ręczna notatka „Nr 30", prawdopodobnie dodana później przez drugiego kopistę. Poniżej znajduje się adnotacja z nazwiskiem autora, jeszcze niżej – litery J. K. – inicjały kopisty. Pomiędzy zapisanym głosem Clarinis i Organo, po prawej stronie obecna jest okrągła, niebieska pieczęć biblioteki z napisem – „Miestny Archiv Svátý Jur"[15], a powyżej adnotacja dopisana później, innym rodzajem pisma – „Speculum Flauto Solo".

Rękopis został sporządzony zasadniczo przez kopistę o inicjałach J. K., jedynie dopiski na karcie tytułowej oraz głosy fletów dodane zostały przez nieznanego kopistę B. Na ostatniej stronie rękopisu widnieje rok 1783, lecz jest on napisany inną ręką (skryptor B), więc nie może być uznany za datę skom-

[15] Zanim zbiór z Podolińca trafił do Archiwum w Modrej, przechowywany był przez wiele lat w archiwum w miejscowości Św. Jur.

Tabela 3. Zaginione kompozycje Jacka Szczurowskiego

lp.	Tytuł utworu	Rodzaj utworu	Uwagi
1	*Ave Regina Caelorum*	antyfona	utwory wokalne i wokalno-instrumentalne (ok. 40 utworów, wymienionych w inwentarzach krakowskiej kapeli jezuitów z lat ok. 1739–1741)
2	*Beati omnes*	psalm	
3	*Beatus vir ex G*	psalm	
4	*Bonum certamen ex C*	motet *De Sanctis*	
5	*Completorium*	psalm	
6	*Confessio et pulchritudo ex G*	motet *De Sanctis*	
7	*Confitebor ex G*	psalm	
8	*Cor obduratum*	koncert	
9	*Dixit Dominus ex G*	psalm	
10	*Domine ad adiuvandum ex C*	psalm lub responsorium	
11	*Domine ad adiuvandum ex G*	psalm lub responsorium	
12	*Domine Jesu*	koncert	
13	*Fundite sonos*	koncert	
14	*Infans pusille*	koncert	
15	*Laetatus sum*	psalm	
16	*Litaniae de Venerabili Sacramento* (2C, 2B, 2Vn, 2Clno, Org.)	litania	
17	*Litaniae ex G*	litania	
18	*Litaniae ex G de Provi[dentia]*	litania	
19	*Litaniae in D*	litania	
20	*Litaniae in D*	litania	
21	*Litaniae de Beata in G a 8*	litania	
22	*Litaniae ex A*	litania	
23	*Litaniae ex E*	litania	
24	*Litaniae de Sancto Stanislao Kostka ex C*	litania	
25	*Litaniae de Deo et Sanctis*	litania	
26	*Magnificat ex G*	psalm	
27	*Memento rerum ex D*	motet *De Deo*	
28	*Missa ex G solennissima*	msza	
29	*Missa minor ex F*	msza	
30	*Peccavi Domine*	koncert	
31	*Plaudite coeli ex B*	motet *De Sanctis*	
32	*Rorate ex B*	introit	
33	*Salve [Regina] ex Es*	antyfona	
34	*Sub Tuum praesidium*	koncert	
35	*Surrexit pastor bonus*	motet *De Deo*	
36	*Vanitas vanitatum*	koncert	
37	*Veni Creator ex A*	motet *De Deo*	
38	*Vota mea*	motet *De Deo*	
39	*Vota mea ex E*	motet	
40	*Marsze ex E*	marsz	utwory instrumentalne
41	*Parthia ex E*		
42	*Symphonia*	symfonia	

ponowania dzieła[16]. Kopia utworu powstała najprawdopodobniej w latach 70. XVIII wieku, o czym może świadczyć podpis kopisty na innym rękopisie z tego samego zbioru, opatrzonym datą „1772"[17]. Na pozostałych utworach ze zbioru z Modrej sporządzonych przez J. K. dat nie ma. Jak wspomniano, główna część rękopisu została sporządzona przez jednego skryptora, zaś na osobnych kartkach dodano partie fletów zapisane przez skryptora B, zasadniczo tożsame z partiami trąbek w *Speculum iustitiae*. Partie fletów sporządzono zapewne wówczas, gdy instrumenty te stały się modniejsze od trąbek.

Twórczość litanijna Jacka Szczurowskiego nie była całkowicie odosobniona. Z inwentarzy omówionych przez polskich badaczy wynika, iż litanie były niesłychanie szeroko rozpowszechnione, szczególnie w XVII i XVIII wieku. Informacje na temat gatunku zachowały się w wielu przekazach, poniższe dane zaś w większości zostały zaczerpnięte z licznych artykułów publikowanych od lat 70. XX wieku w polskich czasopismach muzycznych.

Ze spisu zawartego w inwentarzu przemyskim (1677)[18] dowiadujemy się o dwudziestu trzech utworach omawianego gatunku, z których tylko jeden jest przyporządkowany określonemu kompozytorowi[19]. Zdecydowanie największa liczba litanii wymienionych została w inwentarzu muzykaliów kapeli karmelickiej w Krakowie[20] – mamy w nim bowiem do czynienia aż z 79 utworami rozmaitych kompozytorów, wśród których możemy wymienić choćby niektóre, znane już powszechnie, nazwiska: Jacek Różycki, Bartłomiej Pękiel, Maciej Wronowicz. Obok nich pojawiają się mniej znani artyści, między innymi Kozdrasz, Bulowsky, Podolski[21], a także wspomniani jedynie z inicjałów, m.in. M. M.[22], F. F., czy też S. P. P.[23].

---

16 Ks. Dariusz Smolarek w artykule *Muzykalia pijarskie z Podolińca w zbiorach Państwowego Archiwum w Modrej na Słowacji* przyjmuje, że cały rękopis sporządzono w 1783 roku, z czym nie można się zgodzić.

17 Missa ex C | Canto Basso | Violino Primo | Violino Secundo | Organo | Leopoldo Pych.

18 Mirosław Perz, *Inwentarz przemyski (1677)*, „Muzyka" 1974 nr 4, s. 44–69.

19 Litania D.[e] B.[eata] V.[irgine] M.[aria] vocum […] Au[thore] Maxi[lewicz].

20 Tadeusz Maciejewski, *Inwentarz muzykaliów kapeli karmelickiej w Krakowie na Piasku z lat 1665–1684,* „Muzyka" 1976 nr 2, s. 77–99.

21 A także: Gabriel Witowski, K. Joannes, F. Vlad, Władysław Lesczyński, Henryk Brykner, Franciszek Lilius, Gabrieli, Joannis Valet, F. C. Reggio, Jan Gostyński, Giovanni Antonio Rigatti, Giovanni Gissolino, Marcin Kielczowski.

22 Być może chodzi o Marcina Mielczewskiego.

23 Oraz pozostali: M. H. W., T. D. C., S. Ł., G. L.

W katalogu tematycznym muzykaliów po kapeli wokalno-instrumentalnej na Jasnej Górze[24] zostało zaś wymienionych 38 litanii, które ilościowo – wśród kompozycji pozaliturgicznych – wysuwają się na pierwsze miejsce[25], wyprzedzając tym samym kantaty, pastorałki, oratoria, jak i wielogłosowe pieśni kościelne. Podkreślić należy, że znaczna liczba wymienionych dzieł to utwory z tekstem litanii loretańskich. W spisie figurują nazwiska kompozytorów bliżej poznanych, jak i takich, o których nie powstały jeszcze żadne prace analityczne[26]. Z kolei autor książki *Słownik geograficzny jezuickich burs muzycznych*[27], Jerzy Kochanowicz, podaje za *Catalogus rerum musicalium…*[28] z lat 1738 i 1757, 59 litanii, m.in.: Lechleitnera, Staromieyskiego, Kobierkowicza oraz Sieprawskiego. Wymienia również pokaźną ilość utworów Jacka Szczurowskiego, a wśród nich cztery litanie: *Lit. auth. D. Szczurowski ex E*, *Lit. auth. Szczur. ex G*, *Lit. auth. Szczurowski ex G de Provi.* oraz *Lit. de S. Kostka ex C aut. Szczurowski*.

Niezwykle ważna – nie tylko z punktu widzenia badacza zajmującego się twórczością Szczurowskiego, ale i wszystkich muzykologów, których prace skoncentrowane są na polskiej muzyce epok baroku i klasycyzmu – jest słowacka publikacja: *Hudobné inventáre a repertoár viachlasnej hudby na Slovensku v 16.–17. storoči*. Obejmuje ona „osiemnaście dokumentów zawierających spisy muzykaliów, niekiedy także instrumentów muzycznych, pochodzących – z małymi wyjątkami – z kościołów katolickich i ewangelickich oraz klasztorów"[29]. Ta wyjątkowo cenna praca, zawierająca informacje o wielu polskich – lub z Polską związanych – kompozytorach oraz ich dorobku muzycznym, znacznie wpłynęła na poszerzenie wiedzy dotyczącej wielu twórców polskich, dotąd zupełnie nieznanych. W inwentarzach muzykaliów klasztoru pijarów w Podolińcu (z lat 80. XVII wieku), muzykaliów i instrumentarium klasztoru pijarów w Prievidzy (z lat 1690–1693), a także muzykaliów i instrumentów muzycznych klasztoru pijarów w Podolińcu

---

[24] Paweł Podejko, *Katalog tematyczny rękopisów i druków kapeli wokalno-instrumentalnej na Jasnej Górze*, w: *Studia Claramontana*, t. 19, Warszawa 2001, s. 223–224.

[25] Ibid., s. 224.

[26] A. Volckmer, F. Brixi, J. Bolakowski, F. Faber, Fresco, Kops, Maschinger, W. Dankowski, J. Engel, W. Neuman, L. Maader, E. Brykner, J. Kraus, M. J. Żebrowski, O. K. Just, J. Haygn, G. Magnus.

[27] Jerzy Kochanowicz, op. cit.

[28] Pełny tytuł: *Catalogus rerum musicalium Chori Collegii Cracov. S.J. as S. Petrum et Paulum post Resignationem Patris [Bartholomaei] Chrząstowski relictorum [1738]* oraz *Catalogus rerum musicalium Chori Collegii Cracov. SJ. as S. Petrum et Paulum spectantium 1757*.

[29] Aleksandra Patalas, *Polonica w Inwentarzach słowackich z lat 1581–1718*, „Muzyka" 2002 nr 2, s. 97.

(z lat 1691–1702) wymienionych zostało 19 litanii różnych autorów, między innymi: Marcina Kreczmera, Bartłomieja Pękiela oraz Andrzeja Rohaczewskiego[30].

W kontekście owej pracy najistotniejsze informacje zawarte zostały w artykule ks. Dariusza Smolarka *Polonica w muzykaliach klasztoru pijarów w Podolińcu*[31], prezentującym obszerny spis artystów i ich spuścizny. Został on sporządzony na podstawie zbioru muzykaliów zawierających m.in. XVIII-wieczne druki i rękopisy o proweniencji podolinieckiej. Smolarek usystematyzował informacje dotyczące muzykaliów oraz podzielił autorów dzieł muzycznych na dwie grupy: w pierwszej z nich znaleźli się kompozytorzy dokumentowani tylko w Podolińcu, w drugiej – artyści polscy odnotowani w Podolińcu i w Polsce. Wymienił około 20 litanii następujących kompozytorów: Ferdinanda Lechleitnera, Jacka Szczurowskiego, Petrusa Kaliszewskiego, czy też Wojciecha Pankiewicza[32], które znajdują swoje miejsce obok koncertów kościelnych, cyklów mszalnych, nieszporów i motetów.

Z przedstawionych powyżej źródeł wynika jednoznacznie, iż litania pozostawała w kręgu chętnie opracowywanych tekstów o tematyce religijnej. Ogromna liczba utworów oraz niezwykła ich różnorodność świadczą o wyjątkowej w tamtych czasach popularności tego gatunku. Niestety, w ogromnej większości, podzielając losy zdecydowanej liczby utworów z repertuaru XVII i XVIII wieku, nie przetrwały do naszych czasów. Obecnie w powszechnym obiegu są dostępne jedynie wydania utworów autorstwa: o. Damiana Stachowicza[33], Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego[34], Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego[35] oraz Wojciecha Dankowskiego[36].

---

30 Inni twórcy: Andrzej Paszkiewicz, Jacek (Hyacinthus) Różycki, Damian Stachowicz, Mateusz Szyrowski, Maciej Hyacinthus Wronowicz.

31 Dariusz Smolarek, *Polonica w muzykaliach klasztoru pijarów w Podolińcu*, „Muzyka" 2007 nr 1, s. 71–116.

32 A także: Caspar Franciscus, Josef Weber, Aleksander Leszczyński oraz Martin Peťko.

33 Damian Stachowicz, *Litaniae de Beata Maria Virgine: a canto, alto, tenore, basso, due violini, due clarini ed organo*, red. Marcin Konik, w: «*Sub Sole Sarmatiae*» t. 12, Kraków 2007.

34 Grzegorz Gerwazy Gorczycki, *Litaniae de Providentia Divina: a due canti, alto, tenore, basso, due violini, due, oboi, due clarini, viola bassa con basso continuo*, red. Danuta Idaszak, w: «Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej» 75, Kraków 1980.

35 Stanisław Sylwester Szarzyński, *Litania cursoria: a canto, alto, tenore, basso, due violini, viola da gamba con basso continuo*, red. Zygmunt M. Szweykowski, w: «Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej» 72, Kraków 1974.

36 Wojciech Dankowski, *Litania de B.M.V.: canto, alto, tenore, basso, violino I et II, clarinetto I et II, corno I et II, fagotto et organo*, red. Tadeusz Maciejewski, w: «Pro Musica Camerata Edition», Warszawa 1993.

Biorąc pod uwagę lata życia Szczurowskiego, a także poszczególne etapy jego edukacji muzycznej, można przypuszczać że *Litaniae in D* została skomponowana najwcześniej w latach 40. XVIII wieku. Bardziej prawdopodobna jest jednak data dużo późniejsza[37]. Świadczy o tym rozbudowana forma utworu, która znacznie różni się rozmiarowo zarówno od litanii Stachowicza, jak i Gorczyckiego[38], a także klasyczna harmonika, opierająca się w dużej mierze na podstawowych funkcjach – tonice, subdominancie i dominancie. W utworze Szczurowskiego wyróżniającym rozwiązaniem, nie stosowanym w litaniach wcześniejszych, jest wyraźne oddzielenie każdej części podwójną kreską taktową. Nie mamy więc do czynienia z płynnym przechodzeniem jednej części w drugą. W ten sposób powstał nie jeden rozbudowany utwór, ale zestawienie cząstek niezależnych muzycznie, reprezentujących różnorodne pomysły kompozytorskie.

Tekst wykorzystany przez Jacka Szczurowskiego odpowiada XVIII-wiecznej wersji tej modlitwy. Kompozytor nie pomija żadnego z wersów. Jak wiadomo, układ litanii do Najświętszej Marii Panny zasadza się na sekwencji wezwań, z których większość kończy się aklamacjami „ora pro nobis" lub „miserere nobis". Słowa skierowane do Matki Bożej poprzedza modlitwa *Kyrie eleison* oraz zwrot do Trójcy Świętej, całość kończy natomiast prośba *Agnus Dei*. Wymienione tutaj wątki decydują o podziale tekstu słownego na cztery zasadnicze części. W wyniku zastosowanych anafor, najdłuższy fragment tekstu litanii, będący zwrotem do Matki Bożej, również podzielony jest na kilka ustępów rozpoczynających się słowami „Mater", „Virgo" oraz „Regina". Występujące pomiędzy nimi odcinki charakteryzują się z kolei swobodną budową pozbawioną paralelnych wezwań. Za tym kształtem formalnym i logicznym tekstu podąża opracowanie muzyczne Szczurowskiego. Warto zwrócić uwagę na części poświęcone Matce Bożej – ich umuzycznienie stanowi niemal połowę całej *Litanii*[39], co może oznaczać, iż kompozytor w sposób szczególny chciał uwypuklić wagę owych fragmentów.

---

[37] Data na rękopisie to rok 1783.

[38] Liczba taktów *Litanii* Szczurowskiego to 757, zaś u Stachowicza i Gorczyckiego – 257.

[39] Części *Mater Christi*, *Virgo Prudentissima* i *Regina Angelorum* obejmują w sumie 353 takty.

Struktura tekstu, co jest interesujące, została przez Szczurowskiego zmodyfikowana. Wielokrotne powtarzanie całych wezwań przez *tutti* wokalne jest elementem charakterystycznym dla opracowania niemal całego utworu. Istnieją jednak i takie części, w których kompozytor świadomie wyeliminował ponawiane słowa w celu uzyskania większej płynności przebiegu melodycznego. Taką sytuację możemy zaobserwować w części *Mater Christi*, w której wielokrotnie powtarzane apostrofy „Mater" uległy likwidacji.

Ta ogólna charakterystyka pokazuje dość standardowe ustosunkowanie się kompozytora do opracowania tekstu w *Litanii*. W związku z tym możemy powiedzieć, że w tym elemencie Szczurowski nie wyróżnia się na tle innych twórców litanii XVIII-wiecznych.

W warstwie muzycznej utwór rysuje się jednak dość oryginalnie – dziewięć części *Litanii* Jacka Szczurowskiego ma urozmaiconą formę[40]. Niemal każda z nich została opracowana w oparciu o inny pomysł muzyczny. Część otwierająca, *Kyrie eleison*, ujęta została w cztery główne segmenty, na przemian instrumentalne i wokalne, o dość spójnym materiale muzycznym. Dodatkowym czynnikiem scalającym jest powtórzenie fragmentu odcinka instrumentalnego **a**, którego materiał pojawia się również w środku *Kyrie*, w niemal niezmienionej formie, rozdzielając dwa pokazy *tutti*. Całość rozpoczyna odcinek instrumentalny, oparty przede wszystkim na podstawowych funkcjach. Te proste połączenia pomiędzy funkcjami tworzą jasny rysunek harmoniczny. W tekście występują – w dużej ilości – powtórzenia słowne, które za każdym razem są niemal identycznie opracowane. Obsada *tutti* oraz typ faktury powodują, że część ta stanowi podniosłe otwarcie *Litanii*, które zakończone jest kodą.

[40] Forma *Litanii* ujęta została przeze mnie w tabele. Małymi literami alfabetu zaznaczone w nich zostały segmenty instrumentalne (m.in. **a/a^1/a^2/b**), wokalno-instrumentalne – wielkimi (m.in. **A^1/B/C/D**). Niekiedy trudno oddzielić różniące się obsadą fragmenty, dlatego też w tabeli znajdują się oznaczenia podwójne – dotyczące zarówno jednych, jak i drugich odcinków (m.in. **A+b**) – oznaczenia takie znajdujemy w częściach: *Salus infirmorum* (VII) oraz *Regina Angelorum* (VIII).

Tabela 4. Budowa formalna *Kyrie eleison*

Numer odcinka	Struktura odcinka	Werset	Obsada	Kadencje	Takty
I	a	–	Vn I + Vn II + Org	(G)	1–22
	b	–	Vn I + Vn II + Org	D	24–44
II	A1	Kyrie eleison Christe eleison audi nos, exaudi nos Christe audi nos exaudi nos Christe exaudi nos	Clno I + Clno II + Vn I + Vn II + CATB + Org	D	44–64
III	a1	–	Vn I + Vn II + Org	h	65–79
IV	A2	Christe audi nos exaudi nos	Clno I + Clno II + Vn I + Vn II + CATB + Org	D	79–108

Z kolei część druga, *Pater de caelis* (por. Tabela 5), ma formę ritornellową – zbudowana jest z dziesięciu odcinków ujętych klamrą kompozycyjną – ostatnie osiem taktów to dosłowne powtórzenie materiału początkowego. Ritornelle, wykonywane przez grupę instrumentów, przeplatają segmenty wokalne, a kolejne pokazy owych odcinków różnią się między sobą długością oraz ukształtowaniem rytmicznym, zaś od ustępów wokalnych – większą wirtuozerią i różnorodnością melodyczną. Powtarzalność fragmentów instrumentalnych przyczynia się do ich dominacji nad wokalnymi. Również i tutaj proste relacje funkcyjne tworzą nieskomplikowany plan tonalny, wskazujący na podział kompozycji na trzy części, który podkreśla symetrię tonalną. Dystrybucja materiału muzycznego w odcinkach wokalnych jest związana z wprowadzaniem kolejnych apostrof skierowanych do Trzech Osób Boskich oraz Matki Bożej, zauważmy jednak, że fragmenty dotyczące Boga Ojca i Syna zostały opracowane identycznie. Poprzez powtórzenie oraz odmienność tonalną Szczurowski wyróżnił tekst odnoszący się do Trójcy Świętej. W tym miejscu druga część kompozycji mogłaby się zakończyć, jednak kompozytor dodał wezwanie odnoszące się do Matki Bożej, przez co uwypuklona została również jej istotna rola w Zbawieniu.

Tabela 5. Budowa formalna *Pater de caelis*

Numer odcinka	Struktura odcinka	Werset	Obsada	Kadencje	Takty
I	R	–	Vn I + Vn II + Org	D	1–8
II	A	Pater de caelis Deus miserere nobis	C + Org	D	8–10
III	R	–	Vn I + Vn II + Org	D	10–14
IV	A	Fili, Redemptor mundi Deus miserere nobis	C + Org	D	14–16
V	B	Spiritus Sancte Deus Sancta Trinitas unus Deus miserere nobis	C + Org	h	16–19
VI	R1	–	Vn I + Vn II + Org	h	19–21
VII	C	Sancta Trinitas unus Deus miserere nobis	C + Org	A	21–23
VIII	R2	–	Vn I + Vn II + Org	A	23–26
IX	D	Sancta Maria Sancta Dei Genetrix Ora pro nobis Sancta Virgo virginum	C + Org	D	26–32
X	R	–	Vn I + Vn II + Org	D	32–39

Część *Mater Christi* (por. Tabela 6) przybrała postać formy wariacyjnej, w której segmenty instrumentalne są niedługie i w pewnej mierze opierają się na materiale quasi-imitacyjnym prezentowanym we wstępie przez skrzypce, zaś odcinki wokalne rozbudowano w zakresie obsady oraz długości opracowania muzycznego. Wynika to z faktu, że stanowią one umuzycznienie znacznej liczby wersetów. Dzięki temu, że Szczurowski wyeliminował repetycje słowa „Mater" z typowo litanijnej struktury wersetowej, utwór zyskał płynniejszy przebieg. Tekst w każdym z odcinków zaprezentowany został z licznymi powtórzeniami zarówno całych wersetów, jak i pojedynczych słów, które służą uwypukleniu ich treści. Warto jednak zauważyć, że równie ważna staje się w tym odcinku logika muzycznej narracji, a melodyka w kolejnych cząstkach litanii nie opiera się jedynie na dosłownych powtórzeniach. Różnice pomiędzy ustępami wokalnymi polegają również na zmianach obsady – głosy skrajne są przeciwstawiane głosom środkowym. Plan harmoniczny, jak wcześniej, pozostaje nieskomplikowany.

Tabela 6. Budowa formalna *Mater Christi*

Numer odcinka	Struktura odcinka	Werset	Obsada	Kadencje	Takty
I	a	–	Vn I + Vn II + Org	D	1–19
II	A^1	Mater Jesu Christi Divinae gratiae, Purissima Castissima, inviolata, intemerata, amabilis, admirabilis, Creatoris et Salvatoris Ora pro nobis	Clno I + Clno II + Vn I + Vn II + CATB + Org	A	19–47
III	a^1	–	Vn I + Vn II + Org	A	47–65
IV	A^2	Mater Jesu Christi, Divinae gratiae, Purissima, Castissima, inviolata, intemerata, Ora pro nobis, Mater amabilis, Mater admirabilis, Ora pro nobis	Clno I + Clno II + Vn I + Vn II + CATB + Org	A D	65–94
V	A^3	Mater Jesu Christi, Divinae gratiae, Purissima Castissima, inviolata intemerata, amabilis admi- rabilis, Creatoris et Salvatoris Ora pro nobis	Clno I + Clno II + Vn I + Vn II + CATB + Org	D	95– 124
VI	b	Ora pro nobis	Clno I + Clno II + Vn I + Vn II + CATB + Org	D	124– 135

Virgo prudentissima (por. Tabela 7) ma formę zwrotkowo-wariacyjną[41]. Pięć odcinków instrumentalnych przeplata pięć wokalnych. Kontrast pomiędzy segmentami jest nie tylko obsadowy – odcinki wokalne charakteryzują się nieskomplikowanym rysunkiem melodycznym i statyczną rytmiką, która stoi w opozycji do zmiennej meliki i zróżnicowanych, punktowanych rytmów szesnastkowych w głosach instrumentalnych. Bardzo ciekawym zabiegiem jest zastosowanie reminiscencji motywów skrzypcowych w segmencie piątym[42]. Jest to jedyna część, w której zauważyć można odejście od tonacji D-dur jako toniki.

[41] Nie chodzi tu „zwrotkowość" w ścisłym tego słowa znaczeniu, lecz o potraktowanie przez kompozytora tekstu wersetowego na sposób „zwrotki".

[42] Por. t. 35, t. 37.

Tabela 7. Budowa formalna *Virgo prudentissima*

Numer odcinka	Struktura odcinka	Werset	Obsada	Kadencje	Takty
I	A	–	Vn I + Vn II + Org	A	1–16
II	A	Virgo prudentissima	Vn I + Vn II + T + Org	A	17–22
III	a^1	–	Vn I + Vn II + Org	E	22–26
IV	A	Virgo veneranda	Vn I + Vn II + T + Org	A	27–32
V	B	Ora pro nobis Virgo Praedicanda Virgo potens Virgo Clemens Virgo fidelis Ora pro nobis	Vn I + Vn II + T + Org	E	32–44
VI	a^2	–	Vn I + Vn II + Org	H	44–48
	b			E	49–52
VII	C	Virgo potens Virgo Clemens Virgo fidelis Ora pro nobis	Vn I + Vn II + T + Org	E	52–63
VIII	C	–	Vn I + Vn II + Org	A	63–74
IX	C^1	Virgo potens Virgo Clemens Virgo fidelis Ora pro nobis	Vn I + Vn II + T + Org	A	74–86
X	A	–	Vn I + Vn II + Org	A	86–101

Część piąta, *Speculum iustitiae* (por. Tabela 8), należy do najkrótszych i jest zbudowana z pięciu odcinków. Jej struktura nie jest jednak tak klarowna i prosta jak części poprzednich. Niektóre odcinki zawierają bowiem opracowania instrumentalne, jak i wokalno-instrumentalne, czego przykładem jest już segment pierwszy – fragment instrumentalny zostaje dwukrotnie przerwany jednotaktowymi wezwaniami prezentowanymi przez Alto solo. *Speculum iustitiae* różni się od pozostałych części obsadą, gdyż funkcja instrumentów koncertujących powierzona została trąbkom. Kończący, ośmiotaktowy odcinek, jest dokładnym powtórzeniem początkowego ustępu instrumentalnego, dlatego – tak jak w przypadku części drugiej i czwartej – możemy mówić o klamrze kompozycyjnej.

Tabela 8. Budowa formalna *Speculum iustitiae*

Numer odcinka	Struktura odcinka	Werset	Obsada	Kadencje	Takty
I	a	Speculum iustitiae Sedes sapientiae	Clno I + Clno II + A + Org	D	1–16
II	A	Causa nostrae laetitiae Vas spirituale Vas honorabile Ora pro nobis	A + Org	D	16–20
III	b	–	Clno I + Clno II + Org	D	20–26
IV	B	Vas insigne devotionis Ora pro nobis	A + Org	(D)	26–30
	c	–	Clno I + Clno II + Org	A	30–34
	C	Vas insigne devotionis Ora pro nobis	A + Org	D	34–42
V	a[1]	–	Clno I + Clno II + Org	D	42–49

Rosa mystica (por. Tabela 9) charakteryzuje się skromną budową i jako jedyna nie zawiera ustępów czysto instrumentalnych. Złożona jest z dwóch skontrastowanych odcinków wokalno-instrumentalnych, które różnią się melodyką, rytmiką oraz sposobem opracowania tekstu. Pierwszy segment utrzymany jest w technice fugowanej, zaś kolejny w homorytmicznej. W odcinku **B** homorytmia dotyczy dwóch poziomów struktury muzycznej: pierwszy z nich obejmuje głosy wokalne, charakteryzujące się statyczną i nieskomplikowaną melodyką, drugi odnosi się do partii skrzypiec i trąbek, mających charakter wirtuozowski. Utrzymane w tej technice pochody pasażowe i sekundowe stają w opozycji do zespołu wokalnego.

Tabela 9. Budowa formalna *Rosa mystica*

Numer odcinka	Struktura odcinka	Werset	Obsada	Kadencja	Takty
I	A	Rosa mystica Ora pro nobis Turris Davidica Turris eburnea Domus aurea Foederis arca Ianua caeli Stella matutina	Vn I + Vn II + CATB + Org	D	1–22
II	B	Stella matutina Ora pro nobis	Clno I + Clno II + Vn I + Vn II + CATB + Org	D	23–43

Salus infirmorum (por. Tabela 10), siódma część, wykorzystuje ponownie elementy techniki wariacyjnej – zmianom poddano zarówno fragmenty instrumentalne, jak i wokalno-instrumentalne. Motyw początkowy w postaci instrumentalnego wstępu (**a**) wykonywanego przez Organo pojawia się sześciokrotnie – w formie niezmienionej, jak i opracowanej wariacyjnie. Prosta linia melodyczna w akompaniamencie towarzyszy pokazom wokalnym. Niemal każdy motyw pojawiający się w głosie solowym[43] jest powtórzony z zachowaniem niezmienionego tekstu, meliki, harmonii i rytmiki.

Tabela 10. Budowa formalna *Salus infirmorum*

Numer odcinka	Struktura odcinka	Werset	Obsada	Kadencje	Takty
I	a+A a+A	Salus infirmorum	B + Org	h	1–14
II	B	Refugium peccatorum Ora pro nobis		D	15–20
III	a^1+A^1 a^1+A^1	Consolatrix afflictorum		D	20–31
IV	C	Ora pro nobis		h	32–38
V	a^1+A^2 a^1+A^3	Auxilium Christianorum Ora pro nobis		h	38–50
VI	A	–	Org	h	50–55

Jedną z najbardziej rozbudowanych części jest *Regina Angelorum* (por. Tabela 11), która ma formę odcinkowo-wariacyjną. Odcinki instrumentalne podlegające zmianom wariacyjnym oparte są na szybkich, niespokojnych przebiegach i dość skomplikowanym rytmie, z kolei segmenty wokalne są znacznie bardziej zróżnicowane. Przeważa opracowanie homorytmiczne tekstu, który jest stale powtarzany – repetycje dotyczą nie tylko pojedynczych słów, jak na przykład „Regina", ale też kilku całych wezwań.

[43] Por. odc. 1: t. 6–7, 13–14; odc. 3: t. 24–25, 30–31.

Tabela 11. Budowa formalna *Regina Angelorum*

Numer odcinka	Struktura odcinka	Werset	Obsada	Kadencje	Takty
I	a	–	Vn I + Vn II + Org	D	1–15
II	A	Regina Angelorum Regina Patriarcharum Ora pro nobis	Clno I + Clno II + Vn I + Vn II + C + Org	D	15–27
III	B + a^1	Regina Angelorum Regina Patriarcharum Regina Prophetarum Regina Apostolorum Ora pro nobis	Clno I + Clno II + Vn I + Vn II + CATB + Org	h	27–43
IV	C	Regina Martyrum Regina Confessorum Ora pro nobis	CA + Org	A	43–54
V	a^2	–	Vn I + Vn II + Org	A	54–61
VI	A^1	Regina Angelorum Regina Patriarcharum Ora pro nobis	Vn I + Vn II + A + Org	–	61–70
VII	B^1 + a^2	Regina Angelorum Regina Patriarcharum Regina Prophetarum Regina Apostolorum Ora pro nobis Regina Martyrum (TB: Regina Confessorum) Regina Virginum Sanctorum omnium Ora pro nobis	Clno I + Clno II + Vn I + Vn II + CATB + Org	h	71–94
VIII	D	Ora pro nobis Regina Sanctorum omnium Ora pro nobis	Clno I + Clno II + Vn I + Vn II + CATB + Org	D	95– 117

Agnus Dei (por. Tabela 12), ostatnia część *Litanii* Jacka Szczurowskiego, ma formę ritornellową. Segment **a** i jego wariacje zbudowane zostały z czterotaktowych fragmentów zakończonych małymi kadencjami, a odcinki wokalne oparte zostały na podobnym do ustępów instrumentalnych rysunku melodycznym, dlatego kontrast między nimi nie jest tak wyraźny, jak w części *Pater de caelis*. Jedynie odcinek **B** wyróżnia homorytmiczne potraktowanie tekstu oraz jednorodną, dość statyczną rytmikę obejmującą (po raz pierwszy w tej części) wszystkie głosy wokalne oraz Organo. W każdym segmencie wokalno-instrumentalnym umuzycznieniu podlega cały tekst – powtórzony trzykrotnie, raz

z niewielkimi zmianami. Ważne w tej części wydaje się podkreślenie tekstu słownego za pomocą repetycji. W każdym odcinku powtórzeniu podlega inne słowo[44] – w tej samej bądź odmiennej rytmice. Końcowy fragment – opracowanie muzyczne słowa „miserere", powtarzane wielokrotnie na przestrzeni dwudziestu trzech taktów we wszystkich głosach – tworzy podniosłe zakończenie całego utworu. Plan harmoniczny, zgodnie z występującą w *Litanii* zasadą, nie jest skomplikowany – opiera się ponownie na trzyczęściowym schemacie: tonika – dominanta – tonika.

Tabela 12. Budowa formalna *Agnus Dei*

Numer odcinka	Struktura odcinka	Werset	Obsada	Kadencje	Takty
I	a	–	Clno I + Clno II + Vn I + Vn II + Org	D	1–18
II	A	Agnus Dei, qui tollis peccata mundi Parce nobis Domine	AT + Org	A	18–38
III	a^1	–	Vn I + Vn II + Org	A	38–47
IV	A^1	Agnus Dei, qui tollis peccata mundi exaudi nos Domine, exaudi nos	CB + Org	D	47–64
V	a^2	–	Clno I + Clno II + Vn I + Vn II + Org	D	64–81
VI	B	Agnus Dei, qui tollis peccata mundi Miserere nobis	Clno I + Clno II + Vn I + Vn II + CATB + Org	D	81–110

Jacek Szczurowski poszczególne części odróżnił zmianami metrum: **𝄵**, **𝄴**, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, oraz – w niektórych przypadkach – oznaczeniami agogicznymi, takimi jak: *Vivace*, *Andante*, *Presto* i *Allegro*. Miał na każdą z części odrębny pomysł: *Kyrie eleison*, o uroczystym charakterze, jest rodzajem wstępu, *Pater de caelis* ma formę ritornellową, *Mater Christi* – odcinkową, zaś *Virgo prudentissima* – zwrotkowo-wariacyjną. Najbardziej wyróżniającą, dwuczłonową formę ma część czwarta, *Salus infirmorum*, którą zbudował na zasadzie kontrastu wynikłego z zastosowania dwóch technik – imitacyjnej oraz homorytmicznej. Po porównaniu

[44] W części **A** – „parce", w **A^1** – „exaudi", zaś w **B** – „miserere".

materiału meliczno-rytmicznego części *Kyrie eleison* oraz *Regina Angelorum*, a także formy w *Mater Christi* i *Agnus Dei*, można śmiało wysnuć wniosek, iż poszczególne części wykazują równocześnie zależności wiążące je w jedną spójną całość muzyczną. Elementami spajającymi są także wstępy instrumentalne, rozpoczynające niemal wszystkie części oraz klarowny plan tonalny zbudowany wokół tonacji D-dur. Wychylenia do jej dominanty oraz tonacji paralelnej pojawiają się jedynie sporadycznie. Zauważalna jest również regularność w zakresie dyspozycji obsady, polegająca na naprzemiennym wprowadzaniu odcinków *solo* i *tutti*, a także powierzeniu czterech części wyłącznie głosom solowym.

Tabela 13. Podstawowe informacje dotyczące utworu

l.p.	Tytuł części	Głosy	Instrumenty	Ilość taktów	Metrum	Wstęp inst.	Tonacja	Oznaczenie agogiczne
1.	*Kyrie eleison*	CATB	2 Clno, 2 Vn, Org	108	$\frac{2}{4}$	43 t.	D	*Vivace*
2.	*Pater de caelis*	C	2 Vn, Org	39	𝄵	7 t.	D	*Andante*
3.	*Mater Christi*	CATB	2 Clno, 2 Vn, Org	135	𝄵	18 t.	D	–
4.	*Virgo prudentissima*	T	2 Vn, Org	101	$\frac{3}{4}$	16 t.	A	–
5.	*Speculum iustitiae*	A	2 Clno, Org	49	𝄵	7 t.	D	–
6.	*Rosa mystica*	CATB	2 Clno, 2 Vn, Org	43	$\frac{3}{4}$	–	D	*Presto*
7.	*Salus infirmorum*	B	Org	55	𝄵	5 t.	h	–
8.	*Regina Angelorum*	CATB	2 Clno, 2 Vn, Org	117	$\frac{2}{4}$	14 t.	D	*Allegro*
9.	*Agnus Dei*	CATB	2 Clno, 2 Vn, Org	110	$\frac{3}{4}$	17 t.	D	*Andante*

Litania Jacka Szczurowskiego to bardzo rozbudowane objętościowo dzieło, a środki w niej zastosowane są znaczne i zróżnicowane. Kompozytor posługuje się technikami podstawowymi dla twórców działających około połowy XVIII wieku: koncertującą oraz imitacyjną, a także koncertową (w odcinkach solowych).

W *Litanii* zauważamy pewną zależność – w częściach *tutti* głosy wokalne utrzymane są w polifonii *nota contra notam*. Otwierające *Kyrie* to przykład utworu, w którym partie wokalne opracowano w sposób całkowicie jednolity.

Ambitus głosów jest nieduży, a zmiany harmoniczne bardzo rzadkie. Podobnie traktuje kompozytor głosy wokalne w częściach *Rosa mystica*, a także *Mater Christi*, *Regina Angelorum* oraz *Agnus Dei*. Z owego wyliczenia wynika, iż technika ta pełni istotną rolę w kompozycji, co stanowi jeden z elementów spajających całość *Litanii*. Takie podporządkowanie melodyki słowom sprawia, że tekst jest bardzo czytelny, a to z kolei świadczy o stosunkowo najprostszym podejściu Szczurowskiego do homorytmii. Traktowanie zespołu wokalnego w ten sposób było typowe dla utworów kompozytorów jemu współczesnych (por. Przykłady 1, 2).

Przykład 1. Jacek Szczurowski, *Litaniae in D*, *Kyrie eleison*, t. 79–81



Przykład 2. Jacek Szczurowski, *Litaniae in D*, *Regina Angelorum*, t. 73–75



Polifonia w *Litanii*, w odmianie imitacyjnej, obejmuje zaledwie siedemnastotaktowy odcinek *Rosa mystica* (por. Przykład 3). Niewielki udział tej techniki to również cecha typowa dla muzyki religijnej owego czasu. Temat w opisywanej imitacji został jednakże potraktowany w niekonwencjonalny sposób, ponieważ jego kolejne wystąpienia wprowadzają nowe fragmenty tekstu lita-

nijnego oraz rozpoczynają się od różnych dźwięków[45], przez co zaburzony zostaje typowy dla imitacji układ toniczno-dominantowy.

Przykład 3. Jacek Szczurowski, *Litaniae in D*, *Rosa mystica*, t. 1–3



Po przeprowadzeniu tematu przez wszystkie głosy fragment imitacyjny przechodzi w homorytmiczny. Głosy wokalne stają się mało różnorodne pod względem melicznym i rytmicznym. Zróżnicowaniu ulegają partie instrumentalne, które silnie kontrastują z wokalnymi, ponieważ ich melodyka opiera się na rozłożonych trójdźwiękach wykonywanych unisono przez skrzypce, którym towarzyszą figuracje trąbek.

W *Litanii* wyróżnić możemy dwa główne warianty techniki koncertującej: pierwszy z nich to dialogowanie pomiędzy głosami wokalnymi i instrumentalnymi, drugi polega na wymianie myśli muzycznych w obrębie samych partii Clarini i Violini. W utworze nie ma natomiast fragmentów wykorzystujących jedynie głosy wokalne z *basso continuo*, gdyż zastosowane przez kompozytora koncertujące duety – o ujednoliconej partii – rozdzielane są wstawkami instrumentalnymi. Poszczególne głosy nie dialogują wobec tego bezpośrednio ze sobą. Poniższe przykłady przedstawiają sposób użycia techniki koncertującej w utworze Szczurowskiego – wymianę tego samego materiału melodycznego między Altem i Tenorem a Violino I i II (por. Przykład 4) oraz dialogujące ze sobą partie instrumentalne (por. Przykład 5). Warto zwrócić uwagę, że trąbkom okazjonalnie przypisał Szczurowski rolę równoważną względem smycz-

[45] 1. Basso – *d*, 2. Canto – a^1, 3. Alto – d^1, 4. Tenore – a^1.

ków, natomiast partie Clarini często pełnią jedynie funkcję kolorystyczną i niesamodzielną (por. Przykład 6).

Przykład 4. Jacek Szczurowski, *Litaniae in D*, *Agnus Dei*, t. 18–21 oraz 37–40



Przykład 5. Jacek Szczurowski, *Litaniae in D*, *Mater Christi*, t. 37–40



Przykład 6. Jacek Szczurowski, *Litaniae in D*, *Mater Christi*, t. 123–126



Obsada instrumentalna obejmuje Clarino I i II, Violino I i II oraz Organo. Ich rola w poszczególnych odcinkach utworu została dość znacznie zróżnicowana. Zarówno rozbudowana niekiedy melodyka, jak i wymagania technicznie sprawiają, że partie te pełnią pierwszoplanową rolę. Kiedy indziej mają z kolei zupełnie odmienny charakter, pełniąc rolę kolorystycznego akompaniamentu.

Niemal zawsze partie dwojga skrzypiec traktowane są jako spójny duet, gdyż prowadzone są ruchem paralelnym tercjowym i sekstowym, niekiedy wzbogaconym o kwarty (por. Przykłady 7, 8, 9).

Przykład 7. Jacek Szczurowski, *Litaniae in D*, *Kyrie eleison*, t. 19–22



Przykład 8. Jacek Szczurowski, *Litaniae in D*, *Pater de caelis*, t. 10–11



Przykład 9. Jacek Szczurowski, *Litaniae in D*, *Mater Christi*, t. 31–33



Nie oznacza to, że brak w *Litanii* fragmentów, w których Violino I uniezależnia się od Violino II. Właściwie cała partia skrzypiec II w części *Virgo prudentissima* jest podporządkowana skrzypcom I i pełni rolę akompaniatu, a nawet tła, które dodatkowo wzbogaca harmonię:

Przykład 10. Jacek Szczurowski, *Litaniae in D*, *Virgo prudentissima*, t. 88–89



Zarówno między głosami dwojga skrzypiec, jak i partiami Clarini, zachodzi jeszcze jedna zależność – imitacja, pojawiająca się w dwóch fragmentach utworu. Sekwencje prezentujące tę technikę mają funkcję ritornelli wielokrotnie powtarzających krótkie motywy na przestrzeni całej części.

Przykład 11. Jacek Szczurowski, *Litaniae in D*, *Speculum iustitiae*, t. 1–3



Partie Clarini, wyłączając część *Speculum iustitiae*, mają charakter akompaniujący, są dodatkiem do partii Violini i ich rola jest mocno ograniczona, najczęściej do dublowania. Mają jednak duży wpływ na ostateczny kształt brzmienia utworu.

Cztery części (nr 2, 4, 5, 7) opracował Szczurowski na głos solowy z towarzyszeniem instrumentalnym – *Pater de caelis* na Canto, *Virgo prudentissima* na Tenore, *Speculum iustitiae* na Alto oraz *Salus infirmorum* na Basso. Jedynym instrumentem rozbrzmiewającym każdorazowo z solistą jest Organo, ponadto w ustępach drugim i czwartym do głosu wokalnego dodano parę skrzypiec, w piątym – Clarini. W częściach *Pater de caelis* i *Speculum iustitiae* instrumenty uaktywniają się, na przemian koncertując z głosem wokalnym.

W ustępie drugim dominuje sylabiczne traktowanie tekstu słownego, a melodia głosu solowego prowadzona jest ruchem łącznym z przewagą połączeń sekundowych. Urozmaicenie stanowią dwu- lub czteronutowe melizmaty na słowach „Maria" i „ora". Ambitus części *Pater de caelis* jest wygodny dla wykonawcy – partia Canto mogła być przeznaczona nawet dla głosu chłopięcego. Podobnie skontrastowany został ustęp piąty, w którym głos Alto przeciwstawiony zostaje ruchliwym partiom trąbek, pełniących funkcję kolorystyczną.

W *Virgo prudentissima*, oprócz *basso continuo*, tenorowi towarzyszy przez cały czas dwoje skrzypiec. Użyta w partii głosu wokalnego duża ilość długich wartości prowadzi do spowolnienia deklamacji. Elementem kontrastującym są bardzo ruchliwe partie Violini. Ambitus Tenore obejmuje zakres od *e* do a^1. Ostatnią solistycznie potraktowaną częścią jest *Salus infirmorum* opracowana na głos z towarzyszeniem *basso continuo.* Basso – na tle innych głosów – potraktowane zostało najbardziej popisowo: w opracowaniu przeważają drobne wartości rytmiczne, skoki i rozbudowane melizmaty. Organo również ma wirtuozowski charakter i pełni rolę drugiego – równoważnego – głosu. W jego partii przeważają sekwencje skoków, niekiedy septym.

Zestawienia głosów wokalnych w *Litanii* Jacka Szczurowskiego są bardzo różnorodne. Wyróżnić można sola, duety i odcinki wykonywane przez wszystkie głosy. Partie solowe, a więc takie w których jeden głos prezentuje melodię główną, są tożsame z dublującymi je partiami instrumentalnymi (por. Przykład 12). Fragmenty te występują jedynie dwukrotnie w ósmej części *Litanii*[46] i obejmują głosy Canto i Alto.

[46] Por. *Regina Angrelorum* – Canto: t. 15–17, 19–26, Alto: t. 61–63, 65–70.

Przykład 12. Jacek Szczurowski, *Litaniae in D*, *Regina Angelorum*, t. 19–21



Duety wokalne, którym towarzyszy jedynie głos Organo, nie zawsze zestawiane są w ten sam sposób. Wyróżnić pod tym względem można dwa powiązania: pierwsze z nich polega na zestawianiu ze sobą przeciwstawnych głosów skontrastowanych barwowo – Canto/Basso[47], Alto/Tenore[48], co było dość powszechnie stosowaną praktyką w ówczesnym czasie, drugi dotyczy duetów głosów wyższych[49]. Takie zabiegi były w twórczości polskiej rzadkością, tak więc użycie niecodziennego środka wyrazu przez Szczurowskiego jest warte podkreślenia.

Głosy wokalne w duetach są prowadzone ruchem paralelnym w konsonansach niedoskonałych. Partie te skonstruowane są niemal w mechaniczny sposób, w identycznej rytmice (por. Przykład 13). Wyjątek stanowi pięć taktów *Regina Angelorum* oraz dwa *Agnus Dei*, w których występują wspólne zakończenia partii głosów solowych.

Przykład 13. Jacek Szczurowski, *Litaniae in D*, *Regina Angelorum*, t. 43–46



47 Por. *Agnus Dei* – t. 47–64, *Mater Christi* – t. 65–67.
48 Por. *Mater Christi* – t. 95–97, *Agnus Dei* – t. 18–38.
49 Por. *Regina Angelorum* – t. 43–54.

Fragmentom, w których *tutti* wokalne opracowane zostało homorytmicznie, towarzyszą skrzypce, a niekiedy trąbki. Ich partie nie są mocno rozbudowane, w znaczącej mierze opierają się na rozdrobnionych – ósemkowych, bądź szesnastkowych – wartościach rytmicznych i najczęściej mają rolę kolorystyczną[50]. Istnieją również odcinki, w których głosy instrumentalne dublują wokalne, bądź wykonują te same melodie, ale w ruchu paralelnym[51]. Ostatnie rozwiązanie polega na tym, że głosom wokalnym towarzyszą instrumenty wykonujące partie zupełnie odmienne, między innymi takie, które powtarzają niezmiennie fragment inicjalny[52], jak na przykład w części *Kyrie eleison*.

Uwagę zwracają również te segmenty w *Litanii*, w których partie Basso i Organo prowadzone są unisono, tworząc fundament harmoniczny dla pozostałych głosów. Takie opracowanie, pojawiające się co jakiś czas, obejmuje nieraz kilka taktów. Wyjątkowa jest część *Rosa mystica*, w której głosy te już od pierwszego taktu prezentują jednakową melodię i prowadzą ją (niemal bez żadnych zmian) aż do ostatniej nuty.

Przykład 14. Jacek Szczurowski, *Litaniae in D*, *Rosa mystica*, t. 40–43



Ambitus głosów został przedstawiony w poniższych tabelach. Wynika z nich, że głosy wokalne są wykorzystywane w sposób standardowy – nie mamy do czynienia z odstępstwami od ustalonych konwencji. Oznacza to, że Jacek Szczurowski poprowadził głosy w wygodnych dla wokalistów rejestrach. Canto nie przekracza g^2, najczęściej poruszając się od a^1 do e^2, z ko-

[50] Por. *Mater Christi* – t. 30–44, 79–91, 109–113, 119–122, *Regina Angelorum* – t. 31–41, 75–92, 102–105, *Agnus Dei* – t. 85–96, 103–104.

[51] Por. *Mater Christi* – t. 29, 31, 87, 92–94, 108, 110, 116–119, *Agnus Dei* – t. 81–84, 97–102.

[52] Por. *Kyrie eleison* – t. 44–64, 79–90, 92–103, *Regina Angelorum* – t. 27–30, 71–74.

lei Alto sięga d^2. Najwyższe dźwięki osiągane przez głosy męskie to a^1 dla Tenore oraz e^1 dla Basso. Należy zwrócić uwagę na fakt, iż ambitus głosów wokalnych zmienia się zależnie od części, a przez to jest znacznie zróżnicowany. Zarówno najniższe, jak i najwyższe dźwięki danych partii pojawiają się w ustępach solowych, mniejszemu urozmaiceniu ambitus podlegają głosy w częściach *tutti*.

Istotny jest również ambitus głosów instrumentalnych, który zwraca uwagę, ponieważ Violino I i II mają bardzo szeroki zakres brzmienia – od *g*, aż do d^3. Warto wskazać fakt, że partie instrumentalne są dużo trudniejsze od wokalnych, a to można uzasadnić dwojako. Po pierwsze: uzdolnieni muzycy instrumentaliści wykonujący utwory Szczurowskiego byli zdolni do wykonywania tak trudnych i rozbudowanych przebiegów, a z drugiej strony to mogła być również ogólna tendencja panująca w muzyce około połowy XVIII wieku.

Partie skrzypiec są bardzo zróżnicowane. Występują figuracje gamowe i akordowe, repetycje ósemkowe i szesnastkowe, duże skoki, jak i pochody sekundowe. Podobnie skonstruowane są partie trąbek, co jest kolejnym, dość nowatorskim zamysłem. Ambitus Clarini jest jednak standardowy, partie nie wykraczają poza zakres d^1 i d^3.

Tabela 14. Ambitus głosów wokalnych i instrumentalnych w *Litanii*

Głos	**Ambitus**
Clarino I	$d^1 – d^3$
Clarino II	$d^1 – d^3$
Violino I	$g – e^3$
Violino II	$g – d^3$
Canto	$d^1 – g^2$
Alto	$a – d^2$
Tenore	$e – a^1$
Basso	$E – e^1$

Tabela 15. Ambitus głosów wokalnych i instrumentalnych w poszczególnych częściach

Głos/Część	***Kyrie eleison***	***Pater de caelis***	***Mater Christi***	***Virgo prudentissima***
Clarino I	$d^1 – h^2$		$e^2 – h^2$	
Clarino II	$d^1 – gis^2$		$a^1 – g^2$	
Violino I	$g – d^3$	$g^1 – d^3$	$a – cis^2$	$e^1 – e^3$
Violino II	$g – d^3$	$c^1 – a^2$	$gis – a^2$	$cis^1 – a^2$
Canto	$h^1 – fis^2$	$e^1 – g^2$	$a^1 – fis^2$	
Alto	$fis^1 – h^1$		$cis^1 – h^1$	
Tenore	$h – fis^1$		$a – g^1$	$e – a^1$
Basso	$A – d^1$		$A – e$	

Głos/Część	***Speculum iustitiae***	***Rosa mystica***	***Salus infirmorum***	***Regina Angelorum***	***Agnus Dei***
Clarino I	$a^1 – d^3$	$d^2 – h^2$		$fis^1 – a^2$	$d^1 – h^2$
Clarino II	$fis^1 – d^3$	$fis^1 – g^2$		$fis^1 – fis^2$	$fis^1 – g^2$
Violino I		$g – d^3$		$a – h^2$	$a – d^3$
Violino II		$g – d^3$		$a – g^2$	$a – d^3$
Canto		$a^1 – g^2$		$d^1 – g^2$	$a^1 – g^2$
Alto	$a – d^2$	$d^1 – h^1$		$a – d^2$	$d^1 – h^1$
Tenore		$a – fis^1$		$fis – g^1$	$ais – g^1$
Basso		$E – d^1$	$F – e^1$	$fis – d^1$	$E – d^1$

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 owych czasów technik, wyróżnia się przede wszystkim ciekawą koncepcją formy wieloczęściowej, dzięki czemu tworzy dzieło zarówno rozbudowane, jak i okazałe.

Abstract
***Litaniae in D* by Jacek Szczurowski**

This article concentrates on the life and work of the Polish musician, Jacek Szczurowski, who was with all likelihood one of the most prolific composers of 18th century Poland. A Jesuit, he authored nine compositions that have been preserved to our day: masses, sacred concertos, vespers and litanies. *Litaniae in D*, from the music collection in Podolinec, for four vocal parts: Canto, Alto, Tenor, and Bass, as well as the Clarino I and II, Violin I and II, and the Organ, is subject to a detailed analysis. In addition, the author of the article discusses litanies in Polish music between the Baroque and the Classsical era. According to the sources she studied, this genre belonged to the most popular sacred texts arranged into music.

Keywords: Jacek Szczurowski, Polish music of the first half of the 18th century, Litaniae.