Barbara Wróbel

Vesperae de Sanctis J. Staromieyskiego – charakterystyka dzieła*

Dzieje muzyki polskiej w I połowie XVIII wieku opracowane zostały w bardzo słabym stopniu. Ogromna ilość kompozycji zaginęła i obecnie wiemy o nich tylko z zachowanych inwentarzy. Wielu kompozytorów znamy dziś jedynie z nazwiska i tytułów utworów, które nie przetrwały do naszych czasów. Jednak w archiwach w całej Polsce wciąż czekają na opracowanie setki rękopisów muzycznych.

Jednym z nich jeszcze do niedawna był rękopis *Vesperae de Sanctis* J. Staromieyskiego. Co prawda wiadomo było o jego istnieniu, a niektóre fragmenty dzieła doczekały się nawet wydania[1], jednak dopiero autorka niniejszego artykułu podjęła się sporządzenia wydania źródłowo-krytycznego całego cyklu, a także jego analitycznego opracowania[2].

Niewiele wiemy dziś o Staromieyskim. Nie znamy nawet jego imienia, gdyż w dostępnych nam materiałach pojawia się jedynie inicjał – „J." Krystyna Duszyk w haśle o kompozytorze w *Encyklopedii muzycznej PWM*[3] zamieszcza

---

* Artykuł jest zmodyfikowanym fragmentem mojej pracy magisterskiej pt. *Dzieła Andrzeja Siewińskiego oraz J. Staromieyskiego jako przykład muzyki funkcjonującej w środowiskach jezuickich,* napisanej pod kierunkiem dr hab. Zofii Dobrzańskiej-Fabiańskiej, Instytut Muzykologii UJ, komputeropis, Kraków 2012.

1 Józef Staromieyski, *Quoniam confirmata est*, *Quia fecit*, *Paratum cor eius*, w serii Florilegium Musicae Antiquae, red. Zygmunt M. Szweykowski, Kraków 1968, J. Staromieyski, *Fidelia omnia*, *Suscepit Israel*, w serii Florilegium Musicae Antiquae, red. Zygmunt M. Szweykowski, Kraków 1965, J. Staromieyski, *Laudate pueri*, w: *Muzyka w dawnym Krakowie*, red. Zygmunt M. Szweykowski, Kraków 1964.

2 Barbara Wróbel, *Dzieła Andrzeja Siewińskiego*..., praca magisterska, op. cit.

3 Krystyna Duszyk, *Staromieyski J.*, hasło w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 10 (*Sm–Ś*), Kraków 2007, s. 83.

informację, że Staromieyski przed 1743 rokiem był związany z kapelą jezuicką w Krakowie, a następnie z klasztorem dominikanów we Lwowie. O kontaktach z dominikanami możemy dowiedzieć się z ich księgi rachunkowej z 1743 roku. W jednym z dwóch znajdujących się tam wpisów czytamy: „panu Staromieyskiemu (...) jadącemu do Sokala po żonę", nie był on zatem osobą duchowną.

Nazwisko Staromieyskiego pojawia się w dwóch bardzo ważnych dla badacza muzyki XVIII wieku źródłach. W katalogu rękopiśmiennych zabytków muzycznych Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego w Sandomierzu[4], skąd pochodzi rękopis omawianych *Nieszporów* oraz w inwentarzach krakowskiej bursy jezuickiej z lat 1737–1741, gdzie jego twórczość jest reprezentowana dość licznie (11 kompozycji). Ponadto, jedna jego kompozycja zachowała się w archiwum klasztoru cystersów w Mogile, a rękopis kolejnej znajdował się w archiwum benedyktyńskim w Pułtusku, lecz zaginął. W sumie wiemy o 17 (16)[5] utworach Staromieyskiego, w tym 13 (12)[6] zaginionych i 4 istniejących w rękopisach, a także częściowo wydanych. Oto wykaz owych kompozycji:

Dzieła zachowane: 1. *Msza ex C* na 3 głosy, 2 skrzypiec i basso continuo (archiwum klasztoru cystersów w Mogile); **2.** *Vesperae de Sanctis* (ex C) na CATB, 2 skrzypiec, 2 clarini, organy (BD w Sandomierzu); **3–4.** 2 *Concerti de virginibus*: 1. *Dilexisti*, 2. *de dedicatione Ecclesiae*: *Haec est domus* (muzykalia kościoła parafialnego w Rakowie Opatowskim, obecnie w Bibliotece Diecezjalnej[7] w Sandomierzu).

Dzieła zaginione: 1. *Bonum certamen ex E*; **2.** *Bonum certamen ex B*; **3.** *Omnes gentes plaudite*; **4.** *Vota mea ex E*; **5.** *Ad gaudia volate*; **6.** *O sacramenti maxime*; **7.** *Litania ex c*; **8.** *Litania ex c*; **9.** *Msza ex B*; **10.** *Vesperae ex G*; **11.** *Veni Creator spiritus ex D* (kompozycje o numerach 1–11 pochodzą z inwentarza muzykaliów bursy jezuickiej przy kościele św. Piotra i Pawła w Krakowie); **12.** *Msza ex F* (zaginiony rękopis z archiwum benedyktynów w Pułtusku); **13.** *Magnificat*

[4] Wendelin Świerczek**,** *Katalog rękopiśmiennych zabytków muzycznych Biblioteki Seminarium Duchownego w Sandomierzu*, Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne t. 10, 1965.

[5] Krystyna Duszyk (op. cit.) pisze o 12 znanych kompozycjach, z których zachowało się 4. Jednak zachowane kompozycje nie pokrywają się z tytułami w inwentarzu jezuickim, a ponadto w BD znajdujemy jeszcze okładkę kolejnego zaginionego utworu.

[6] Liczby w nawiasach określają ilość kompozycji po uwzględnieniu ewentualnej tożsamości *Magnificat in C* z ostatnią częścią zachowanych nieszporów.

[7] Dalej jako BD.

ex C a voc. CATB, 2 V, 2 clni, fund. (okładka w BD w Sandomierzu) – utwór być może tożsamy z ostatnią częścią zachowanych nieszporów.

Wszystkie dzieła Staromieyskiego przekazane są unikatowo. Jak widać w powyższym zestawieniu, połowę jego znanego dorobku stanowią duże formy: litanie, msze, nieszpory, co jest zgodne z ogólnymi tendencjami na gruncie polskiej kultury muzycznej interesującego nas okresu.

Vesperae de Sanctis J. Staromieyskiego stanowią opracowanie nieszporów, a więc bodaj najważniejszego nabożeństwa liturgii godzin (oficjum). Choć nieszpory stanowiły w XVIII wieku w Polsce jeden z najpopularniejszych gatunków[8], to akurat nieszporów ku czci świętych próżno szukać wśród zachowanego repertuaru[9]. Staromieyski w *Vesperae de Sanctis* opracował zestaw psalmów, dokładnie odpowiadający nieszporom poświęconym wyznawcom, wiernym (de Confessore)[10], a więc: *Dixit Dominus*, *Confitebor*, *Beatus vir*, *Laudate pueri* oraz *Laudate Dominum.* Poza tym w skład dzieła Staromieyskiego wchodzi jeszcze wstępny werset *Domine ad adjuvandum me festina*[11] oraz kantyk Maryi *Magnificat*.

Dużą rolę w budowaniu **konstrukcji utworu** odgrywa tekst słowny. Przede wszystkim każdy z psalmów, kantyk i magnificat, jest opracowany jako oddzielna część. W ramach części możemy wyróżnić mniejsze jednostki formalne o charakterze zamkniętej całości – cząstki, i wreszcie najmniejsze – odcinki[12]. Na niższych poziomach można zauważyć, jak nieregularność opracowywanych przez Staromieyskiego tekstów wpływa na nieregularność struktury muzycznej. Choć spotykamy w *Nieszporach* fragmenty o charakterze zamkniętej całości – arii czy chórów – to generalnie dzieło ma raczej budowę odcinkową, „mozaikową". Trudno jednak mówić w tym przypadku o budowie wersetowej,

---

[8] Jan Gładysz, *Nieszpory – wokalno-instrumentala forma w polskiej muzyce religijnej XVIII wieku na przykładzie twórczości S. F. Lechleitnera*, w: *Księga ku pamięci ks. prof. Karola Mrowca*, Lublin 1987, s. 339–346.

[9] Mowa oczywiście o repertuarze dostępnym w postaci wydań lub omawianym w literaturze dostępnej autorce.

[10] Jan Gładysz (op. cit.) podaje 8 rodzajów tego nabożeństwa różniących się doborem psalmów: 1. de Dominica, 2. de Confessore, 3. de Martyribus, 4. de Angelorum, 5. de Nativitate Domini, 6. de BMV, 7. de Apostolorum, 8. in festo Corporis Christi.

[11] Cały werset brzmi: *Deus in adjutorium meum intende. Domine ad adjuvandum me festiana*, z czego jego pierwszą część tradycyjnie wykonywał kantor, dlatego też Staromieyski opracował jedynie odpowiedź ludu/chóru.

[12] W taki sposób określam fragmenty, nie mające samodzielnego charakteru, wydzielane na podstawie jednolitej obsady bądź wykorzystanego pomysłu muzycznego.

która była charakterystyczna dla barokowych opracowań psalmów[13]. Nie dość bowiem, że cząstki składają się z różnej ilości wersetów, to najczęściej na jeden odcinek przypadają 2 wersety, a w przypadku arii zdarza się, że jeden werset zostaje rozbity na 2 odcinki.

Poszczególne części dzieła składają się z 2 do 6 cząstek (nie wliczając jednocząstkowej części *Domine ad adjuvandum*). Ich liczba jest najczęściej uzależniona od długości tekstu słownego, jednak mamy też przykłady opracowania długiego tekstu w formie z małą ilością cząstek. Są to psalmy *Dixit Dominus*, *Laudate pueri* oraz wstępna aklamacja *Nieszporów – Domine ad adjuvandum me,* w których granice cząstek wyznacza podział tekstu na psalm i doksologię. Natomiast najkrótszy z psalmów nieszpornych, *Laudate Dominum*, składa się z 3 cząstek. Średnia długość cząstki to ok. 40 taktów, a pojawiają się jednostki o długości nawet ponad 100 taktów. Należy jednak zwrócić uwagę na fakt, że najdłuższe cząstki to ustępy przeznaczone generalnie na pełną obsadę, przy czym są one zawsze rozbite na kilka odcinków, wśród których pojawiają się zarówno ustępy tutti, jak i małogłosowe.

W *Nieszporach* zawsze psalm jest wyraźnie oddzielony od doksologii[14]. Odrębność doksologii uzyskana jest w większości przypadków poprzez zmianę metrum i tempa[15]. Charakter majestatycznego zakończenia wzmagany jest przez zastosowanie pełnej obsady. Przeważnie doksologia składa się z utrzymanego w wolnym tempie *Gloria* i szybkiego *Sicut erat*, w ramach którego często występuje faktura fugowana[16]. W psalmach *Dixit Dominum* i *Laudate Dominum* zmiana tempa na szybsze w doksologii dodatkowo połączona jest ze zmianą metrum.

W ramach wewnętrznej budowy cząstek możemy znaleźć różne ukształtowania formalne. Staromieyski generalnie preferuje różnorodność i układy sze-

---

13 W budowie wersetowej każdy werset tekstu stanowił oddzielny odcinek muzyczny.

14 Wyjątek stanowi werset *Domine ad adjuvandum*, w którym doksologia występuje w odcinku a' w ramach schematu aba', a dodatkowo jej odrębność jest zneutralizowana poprzez powtórzenie na końcu części tekstu „Domine ad adjuvandum me festina".

15 Jedynie w *Confitebor* kompozytor ograniczył się tylko do zmiany tempa.

16 Z tego schematu wyłamuje się jedynie doksologia w *Laudate pueri*, w której *Gloria* przyjmuje postać arii na bas solo zakończonej czymś w rodzaju cody w pełnej obsadzie i fugowanego *amen* w innym metrum.

regowe. Stosuje on jednak jedną specyficzną formę, w której naczelną zasadą jest powtarzalność, a mianowicie formę arii ritornellowej[17].

Warto zwrócić uwagę na fakt pojawienia się w *Nieszporach* tej właśnie formy, niezwykle popularnej zarówno w muzyce wokalnej, jak i instrumentalnej późnego baroku. Bo choć występowała ona w muzyce wokalnej już pod koniec XVII wieku i według niektórych badaczy wpłynęła na rozwój koncertu solowego[18], to w Polsce jej pierwsze przykłady spotykamy dopiero w wieku XVIII.

W dziele Staromieyskiego **aria ritornellowa** występuje sześciokrotnie jako opracowanie następujących fragmentów tekstów: *Fidelia omnia* z *Confitebor*, *Paratum cor ejus* z *Beatus vir*, *Gloria Patri* z *Laudate Pueri*, *Quoniam confirmata est* z *Laudate Dominum* oraz *Quia fecit* i *Suscepit Israel* z *Magnificat*. Każda aria obejmuje od 4 do 5 pokazów ritornella i od 1 do 3 epizodów, przy czym najczęściej występuje postać z 4 ritornellami i jednym całkowicie niezależnym materiałowo epizodem. Arię rozpoczyna prezentacja materiału ritornella, przeważnie przez dwoje skrzypiec z basso continuo (w *Fidelia omnia* – skrzypce solo z basso continuo, w *Suscepit Israel* – dwoje skrzypiec bez basso continuo), który w jej zakończeniu powraca w niezmienionej postaci i tonacji zasadniczej[19]. Ritornelle wykonywane przez instrumenty są niemodulujące, zamknięte wyrazistą kadencją. Ich długość waha się pomiędzy 4 (*Gloria patri*) a 20 (*Fidelia omnia*, *Quia fecit*) taktami, co oczywiście ma wpływ na długość całej arii liczącej od 18 (*Gloria patri*) do 80 (*Fidelia omnia*), a nawet 88 (*Quia fecit*) taktów. Co ciekawe, aria, w której skład wchodzi najwięcej epizodów (3), czyli *Paratum cor ejus*, wcale nie jest najdłuższą – ma ona 55 taktów. Obydwie najdłuższe arie natomiast zawierają się w schemacie z jednym tylko epizodem. Nie ilość epizodów jest więc środkiem do rozbudowywania formy, a rozmiary ritornella.

Epizody mogą być modulujące bądź nie. Kolejne ritornelle występują w tonacji paralelnej (w przypadku głównej tonacji molowej) bądź dominanty (w przypadku gdy główna jest durowa)[20]. Epizody często nawiązują do mate-

---

[17] Należy tutaj zaznaczyć, że w rękopisie nie pojawia się żadne słowo określające tę formę.

[18] John E. Solie, *Aria structure an ritornello form in the music of Albinoni*, „Musical Quarterly" 63 (1977), s. 31–47.

[19] Wyjątkiem jest *Gloria patri*, w której zamykający ritornell wykonywany jest przez skrzypce wraz z głosem solowym i wypływa bezpośrednio z poprzedzającego go epizodu.

[20] W arii *Paratum cor ejus*, w której łącznie ritornell występuje czterokrotnie, za trzecim razem pojawia się on w tonacji molowej dominanty.

riału ritornella, zdarzają się jednak i niezależne. Mają one, z jednym wyjątkiem, charakter modulujący, a kształtowane są ewolucyjnie.

Powtarzalność materiału ujawnia się u Staromieyskiego nie tylko w ariach, ale również na wyższym poziomie strukturalnym. Wszystkie części *Nieszporów* mają bowiem budowę zbliżoną do ramowej. Kompozytor nie powtarza jednak całych cząstek, które ze względu na wspomnianą „mozaikową" budowę są dość rozbudowane i różnorodne. Powtórzeniu ulega więc materiał zawarty w ramach odcinka. Każdorazowo materiał przedstawiony na początku utworu jest wykorzystany w jego zakończeniu – doksologii, w większości przypadków w jej drugiej fazie, rozpoczynającej się od słów *sicut erat* lub *amen*. Dwukrotnie Staromieyski odstępuje od tej zasady – w *Domine ad adjuvandum*, w którym doksologia zawiera się w odcinku a' w ramach schematu formalnego aba', oraz w *Magnificat*, w którym cała doksologia wykorzystuje materiał z początku utworu, z tym że pomiędzy wolnym *gloria* i fugowanym *amen* pojawia się nowy materiał do słów *sicut erat*. Materiał początkowy najczęściej zostaje w doksologii zmodyfikowany, wykorzystany w inny niż pierwotnie sposób. Najwierniej prezentuje go kompozytor w *Domine ad adjuvandum* oraz w *Dixit Dominus*. W *Laudate Dominum* zmienia fakturę z solowej na chóralną. W większości przypadków jednak Staromieyski wykorzystuje motyw melodyczny z pierwszego odcinka jako temat fugata (*Confitebor, Beatus vir, Laudate pueri, Magnificat*[21]).

Dominującą **techniką** stosowaną przez Staromieyskiego jest wszechobecna w epoce baroku technika koncertująca, której głównym celem jest osiągnięcie wrażenia różnorodności. Najbardziej zauważalnym jej przejawem są zmiany obsady, które następują w *Nieszporach* średnio co 7,5 taktu. Spotykamy tu aż 41 różnych następstw obsady, przy czym powtarzanie raz wykorzystanego rozwiązania jest rzadkie.

Najczęściej występującą w dziele Staromieyskiego obsadą jest tutti (38% *Nieszporów*), przeważnie traktowane homorytmicznie. Czasem między głosami występują jedynie drobne różnice rytmiczne, kiedy cała partia jednego z głosów, najczęściej skrzypiec I, jest sfigurowana bądź rozdrobniona. Oprócz homorytmii akordowej, w *Nieszporach* spotykamy się z homofonią, w której

[21] Trzeba zaznaczyć też, że w *Magnificat* fragment fugowany znajduje się już w pierwszym odcinku, zostaje on więc automatycznie przeniesiony do doksologii.

jeden z głosów prowadzi melodię, pozostałe zaś tworzą akordowy akompaniament[22].

W ramach obsady tutti spotykamy się z fakturą polegającą na wydzieleniu z zespołu dwóch **planów brzmieniowych**. Przykładowo w t. 31–37 *Laudate Dominum* homorytmiczne tutti zespołu wokalnego stanowi harmonizację tematu, który wcześniej dwukrotnie był zaprezentowany solo. Skrzypce wykonują tu taki sam akompaniament jak we wcześniejszych prezentacjach owej frazy. Partia instrumentalna kontrastuje rytmicznie z wokalną: pauza ósemkowa – 3 ósemki w stosunku do uderzanych na raz równych półnut i ćwierćnut. Ten sam motyw zostaje wykorzystany w zakończeniu psalmu, z tym że w pełnym tutti, gdzie do warstwy głównego motywu dołączają pierwsze skrzypce oraz basso continuo, a w drugiej części frazy bas wokalny i instrumentalny (unisono) dołączają do warstwy akompaniamentu. Warto zauważyć, że w przypadku faktury warstwowej głosy wokalne niekoniecznie muszą być traktowane jako jeden spójny plan brzmieniowy[23].

W *Nieszporach* spotykamy się również z **fakturą polifoniczną**. Odcinki fugowane występują dwukrotnie w psalmie *Confitebor*, w doksologiach psalmów *Beatus vir* oraz *Laudate pueri* oraz aż czterokrotnie w *Magnificat*. Warto zauważyć, że z ośmiu odcinków, w których zastosowano polifonię, aż cztery stanowią opracowanie części doksologii, a najczęściej słowa *amen* (trzykrotnie), czym Staromieyski wpisuje się w tradycję tzw. „amen-fugi".

Kompozytor wykorzystuje do imitacji 2–3-taktowe motywy o ambitus niejednokrotnie przekraczającym oktawę. Kształt ich linii melodycznej jest dość urozmaicony (skoki, kroki sekundowe, figuracje). Bardzo często jako temat fugata wykorzystany jest główny temat danej części pojawiający się na jej początku.

Kolejne głosy w imitacji wchodzą w równych odstępach czasowych. Wyjątek stanowi pierwszy odcinek polifoniczny w *Confitebor*, w którym głosy imitują się parami C-A, T-B. W omawianym odcinku mamy do czynienia raczej z imitacją kanoniczną w kwincie niż z fugatem – drugi głos wchodzi tu w trakcie tematu i imituje go konsekwentnie na przestrzeni 4 taktów. Z podobną

[22] Np. t. 31–52 w *Confitebor*, gdzie główną melodię prezentują pierwsze skrzypce wraz z sopranem.

[23] W t. 40–41 *Laudate Pueri* główny motyw prowadzony jest przez sopran (dublowany przez II skrzypce) oraz alt, natomiast tenor i bas wraz z basso continuo i clarini stanowią akordowy akompaniament, a sfigurowana partia I skrzypiec tworzy niejako trzecią warstwę.

imitacją kanoniczną w kwincie spotykamy się jeszcze w krótkim odcinku *Magnificat* do słów *et exaltavit*.

Staromieyski konsekwentnie stosuje imitację w kwincie/kwarcie, z zastosowaniem odpowiedzi realnej. Każdy odcinek oparty jest na pojedynczym przeprowadzeniu, przy czym główny temat często zostaje wykorzystany jeszcze w swego rodzaju homofonicznej kodzie (Przykład 1).

Przykład 1. Koda w psalmie *Beatus vir*, takty 123–126
(w ramki objęto motyw główny; kolorem szarym oznaczono akompaniament)



Kontrapunkty wypływają bezpośrednio z tematu i najczęściej są dużo od nich prostsze melodycznie (repetycje dźwięków). Stosunkowo często też opierają się na motywach rytmicznych wykorzystujących pauzy na mocną część taktu. W dwóch bliźniaczych odcinkach z *Magnificat* – *et exultavit* i *amen* pojawia się kontrapunkt stały, przy czym za pierwszym razem występuje on już przy pierwszym pokazie tematu w II skrzypcach.

Kompozytor dość schematycznie podchodzi do kwestii kolejności wprowadzania głosów. W owych 8 odcinkach spotykamy się tylko z 2 wzorami: CATB oraz ACBT. W taki sam sposób za każdym razem Staromieyski traktuje też w imitacji instrumenty. Skrzypce oraz basso continuo dublują kolejne

wchodzące głosy, clarini natomiast dołączają do zespołu zawsze wraz z wejściem głosu basowego, niezależnie od tego, czy wchodzi on jako ostatni, czy wcześniej.

Odcinki **solowe** stanowią znacznie mniejszą część całości – niecałe 25% – i tylko 6 z 19 fragmentów ma charakter samodzielnej całości – cząstki. Owe 6 cząstek to arie ritornellowe, pozostałe pełnią strukturalną funkcję odcinków, a te najkrótsze (ok. 4 taktów) nawet fragmentu odcinka. Jako głosy solowe Staromieyski preferuje głosy skrajne – połowa arii w *Nieszporach* przeznaczona jest na głos sopranowy, dwie na bas. Jest to zresztą tendencja zauważalna w muzyce innych twórców późnobarokowych.

W większości odcinków głosowi solowemu towarzyszy zespół instrumentalny złożony z pary skrzypiec oraz basso continuo. Spotykamy się tu jednak również z fragmentami bez udziału skrzypiec, a nawet z całą arią przeznaczoną jedynie na sopran i dwoje skrzypiec, bez basso continuo.

Najrzadziej występującą w *Nieszporach* obsadą są **ansamble**, stanowiące niespełna 9% całości. Praktycznie nie spotykamy tercetów. Jedynie w *Domine ad adjuvandum* oraz *Dixit Dominus* na krótkich odcinkach spotykamy się z obsadą CAT, ale zamiast za ustęp małogłosowy należy uznać ją za tutti uszczuplone o bas (bądź bas i clarini) w celu zmiany kolorystyki. W stosunku do poprzedzającego i następującego fragmentu nie zauważamy bowiem wyraźnej zmiany faktury, a przejście pomiędzy nimi jest płynne.

Osiem ustępów przeznaczonych jest na dwa głosy wokalne. Kompozytor stosuje w duetach zasadniczo dwa typy faktury: mikstury tercjowo-sekstowe oraz imitację w kwincie/kwarcie z homorytmiczną kadencją. Staromieyski preferuje trzy rodzaje zestawów głosowych w duetach: pary głosów niższych lub wyższych bądź para głosów skrajnych. Duet sopranu i basu występuje najczęściej (trzy razy), i to na stosunkowo długich odcinkach. Duetowi wokalnemu zazwyczaj towarzyszy para skrzypiec, które najczęściej dublują głosy, bywa też, że wchodzą z nimi w koncertujący dialog.

Jedyna cząstka w *Nieszporach* przeznaczona w całości na duet (*Magnificat* t. 129–138) powierzona została natomiast parze głosów niższych. Jest ona bardziej urozmaicona wewnętrznie niż pozostałe fragmenty przeznaczone na duet. Faktura w jej ramach zmienia się trzykrotnie – na przemian występują w niej koncertujące przerzucanie motywu między głosami wokalnymi i mikstury. Od pozostałych fragmentów cząstkę tę odróżnia też brak towarzyszenia skrzypcowego.

W dziele Staromieyskiego, poza ustępami na różną obsadę wokalną, spotykamy się również z samodzielnymi **partiami instrumentalnymi**. Mogą one pełnić funkcję wstępu bądź zakończenia, cząstki lub odcinka czy też interpolacji pomiędzy ustępami wokalnymi. Materiał ustępu instrumentalnego zaprezentowanego na początku cząstki z reguły pełni w jej dalszym przebiegu funkcję ritornella, a nawet staje się motywem głównym całej części.

W warstwie instrumentalnej utworu warto zwrócić uwagę na zmianę znaczenia wszechobecnego w muzyce baroku basso continuo. Basso continuo nie pełni już tylko funkcji podstawy harmonicznej utworu, niejednokrotnie staje się bowiem równorzędnym partnerem pozostałych głosów w koncertowaniu. Partia ta stosunkowo często bywa też pomijana we fragmentach solowych, w których głosowi wokalnemu towarzyszy jedynie para skrzypiec. Pierwsze skrzypce często dublują głos solowy, podczas gdy drugie poruszają się w miksturach bądź pełnią funkcję basso continuo, wykonując partię charakterystycznego basu kroczącego. Głosowi wokalnemu mogą też towarzyszyć tylko jedne skrzypce, wykonujące partię akordową.

Warto zanotować, że Staromieyski w dużym stopniu wykorzystuje możliwości skrzypiec. W *Nieszporach* partia tego instrumentu uzyskuje specyficzny kształt nie tylko dzięki wydobyciu ich możliwości technicznych (szybkie przebiegi, pasaże, gra akordowa), ale i wyrazowych, szczególnie w ariach, gdzie są one traktowane jak równorzędny partner głosu wokalnego. Wszystko to stanowi świadectwo tendencji do emancypacji partii instrumentalnych w wokalnej muzyce religijnej początku XVIII wieku.

Instrumenty dęte nigdy nie występują samodzielnie, a zawsze razem z parą skrzypiec. Rzadko pojawiają się w samodzielnych ustępach instrumentalnych, a jeśli już się to zdarza, jest to kilkutaktowe zakończenie cząstki tutti, w którym skrzypce prezentują motyw główny części. Nie dublują one wprost żadnego z głosów, najczęściej stanowią jedynie wsparcie harmoniczne oraz pełnią funkcję wzmocnienia brzmienia i urozmaicenia barwy tutti. Jednak, mimo że instrumenty dęte nie pełnią w utworze funkcji strukturalnej, raczej nie można uznać tego za przypadek dodania pary clarini *ad libitum*. Wskazują na to stosowane czasem, najczęściej w kadencjach, w partii I clarino ozdobniki, których nie ma w głosach skrzypiec, a także wspomniany wyżej fakt braku dokładnego dublowania któregokolwiek z głosów.

Harmonika *Nieszporów* wykazuje mocne znamiona systemu dur-moll z wyraziście zaznaczonymi kadencjami dominantowo-tonicznymi. Generalny

plan tonalny dzieła Staromieyskiego przedstawia się dość monotonnie, tonacja główna wszystkich części utworu, a także większości cząstek jest bowiem taka sama – C-dur. Jedynie 5 z 21 cząstek zarówno zaczyna się, jak i kończy w innej tonacji. Są to głównie arie utrzymane w molowych tonacjach – paralelnej lub jednoimiennej w stosunku do tonacji głównej.

Na poziomie odcinków natomiast wyraźnie zaznaczają się relacje dominantowo-toniczne. Szkielet harmoniczny cząstek utrzymanych w tonacji głównej opiera się na funkcjach toniki, dominanty i subdominanty. Krąg stopni kadencyjnych jest rozszerzany poprzez dalsze relacje kwintowe – pojawiają się kadencje prowadzące do D-dur (dominanta w G-dur), czy zdecydowanie rzadziej B-dur (subdominanta w tonacji F-dur). Zupełną rzadkością są tu natomiast kadencje do stopni, wykazujących z głównymi relacje mediantowe[24]. Pokrewieństwa tercjowe pełnią znacznie większą rolę w ariach, a to głównie z tego powodu, iż są one utrzymane w większości w tonacjach molowych, w których większa waga przypisywana jest tonacji paralelnej. Poza tym w ariach spotykamy się z kadencjami na IV lub V stopniu w postaci molowej lub na mediancie dolnej durowej.

Modulacje najczęściej dokonują się w toku harmonicznym poprzez pojawienie się akordu dominanty wtrąconej (Przykład 2) bądź progresję (Przykład 3). Bywa, że przejście z jednej tonacji do drugiej odbywa się poprzez nadanie kończącemu cząstkę akordowi tonicznemu funkcji dominanty na początku cząstki następnej. Jedną z metod modulacji jest też proste zestawienie akordów, przeważnie skojarzone z powtórzeniem motywu bądź frazy. Najprostszym z możliwych sposobów zmiany tonacji jest natomiast zestawienie ze sobą dwóch odcinków w różnych tonacjach.

Wśród zwrotów kadencyjnych dominują kadencje doskonałe, czasem wzbogacone opóźnieniami. Kadencje zawieszone i plagalne występują niezwykle rzadko i nie przyjmują wyrazistych postaci[25].

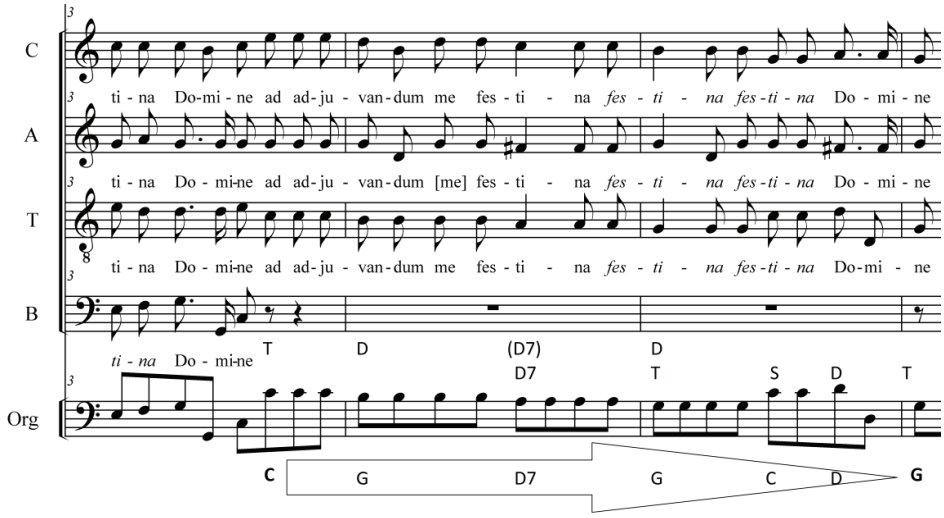
W *Nieszporach* spotykamy też akordy septymowe, które występują w trzech postaciach: bez przewrotu, w pierwszym bądź trzecim przewrocie. Rzadko jed-

[24] Jedynie w odcinku *Tecum principium* w *Dixit Dominus* kolejno występują kadencje do C, e, a i C.

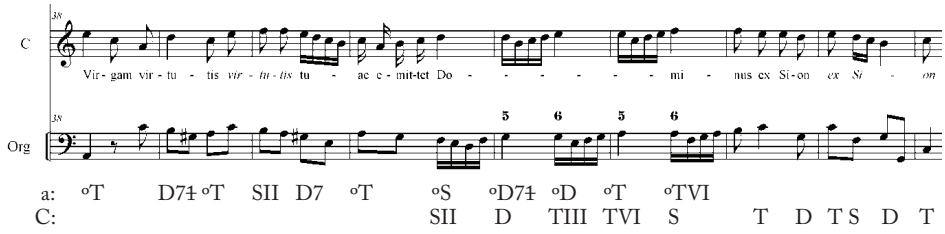
[25] Np. subdominanta i tonika w kadencji plagalnej są połączone dźwiękiem wspólnym w basie, a w zapisie basu cyfrowanego subdominanta jest zapisana jako 6/4 nad dźwiękiem C, a więc prymą toniki. Brak skoku kwarty/kwinty w głosie basowym sprawia, że kadencja zostaje osłabiona, a funkcję subdominanty odczuwamy raczej jako opóźnienie toniki.

nak taki akord pełni u Staromieyskiego rolę mocnej dominanty septymowej w kadencji doskonałej. Częściej funkcjonuje jako wtrącenie bądź w kadencji, ale nie jako dominanta poprzedzająca bezpośrednio akord toniczny. Kilkakrotnie w omawianym utworze spotykamy też akord septymowy zmniejszony. Nie pełni on jednak funkcji modulacyjnej, jak to zwykle bywa w dojrzałym systemie dur-moll, a raczej ma znaczenie wyrazowe.

Przykład 2. Modulacja poprzez dominantę wtrąconą, *Domine ad adjuvandum*, t. 3–5



Przykład 3. Modulacja poprzez progresję, *Dixit Dominus*, t. 38–46



Zjawiskiem dość typowym w *Nieszporach* są progresje harmoniczne. Wzorzec harmoniczny nie zawsze jest powtórzony dokładnie, jak np. w t. 69–71 *Dixit Dominus*, gdzie linia melodyczna skrajnych głosów wyraźnie sugeruje progresję, jednak po analizie harmonicznej odkrywamy istotne różnice pomiędzy wzorcem a jego powtórzeniem (Przykład 4).

Przykład 4. Niedokładna progresja harmoniczna, *Dixit Dominus*, t. 69–71

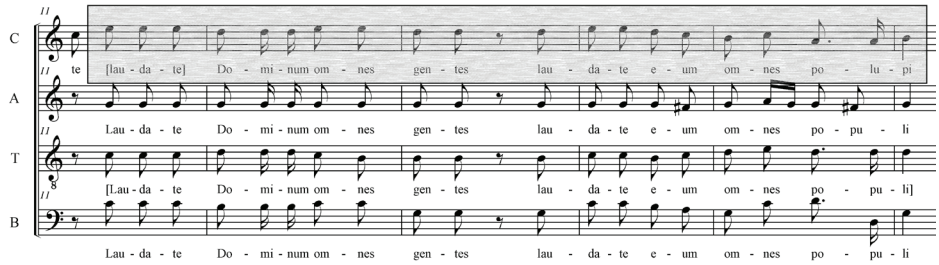


Materiał dźwiękowy omawianej kompozycji ogranicza się do diatoniki, a akcydencje w żadnym przypadku nie prowadzą do utworzenia chromatycznej linii melodycznej. Głosy wokalne poruszają się w wygodnych dla nich rejestrach. Bas jest jedynym głosem, który w pełni wykorzystuje całą swoją skalę, mieszczącą się w ramach dwóch oktaw, a nawet nieco poza nią wykracza, bowiem we fragmentach solowych jego ambitus sięga nawet do kwintdecymy.

We fragmentach tutti **melodyka** jest niezindywidualizowana. W większości przypadków można ją nazwać deklamacyjną. Tekst jest w nich podawany sylabicznie, z wyjątkiem sporadycznie występujących dwu-, trzynutowych melizmatów. Często kierunek linii melodycznej w przynajmniej jednym z głosów jest ukształtowany na podobieństwo mowy (Przykład 5).

We fragmentach, w których głosy nie są prowadzone homorytmicznie (przeciwstawianie jednego z głosów pozostałym, polifonia imitacyjna), melodyka wykazuje cechy podobne jak w ustępach małogłosowych. W tych zaś przede wszystkim rozszerza się ambitus głosów (obejmując ponad oktawę).

Przykład 5. Melodyka deklamacyjna w sopranie, *Laudate Dominum*, t. 11–15



Melodyka partii solowych jest bardzo zróżnicowana, a miejscami nawet wirtuozowska. Na taki jej charakter ma wpływ szereg czynników. Po pierwsze, drobne wartości rytmiczne (nawet trzydziestodwójki) sprawiają, iż nawet prosty przebieg gamowy staje się bardziej efektowny. Po drugie, koloratury rozpięte są w ramach dużego ambitus (nawet undecymy), a duże skoki, również dysonansowe, pojawiają się nie tylko pomiędzy frazami, ale także w ich ramach. Wreszcie, istotną kwestię stanowi urozmaicenie melodyczne osiągnięte przez występowanie różnych rodzajów figur w ramach jednej koloratury. Przebiegi sekundowe w górę i w dół (a), przebiegi akordowe (b), przebiegi akordowe łamane (c) i figury obiegnikowe (d), często zestawiane są obok siebie na krótkim odcinku (Przykład 6).

Przykład 6. Wirtuozowska koloratura w partii basu, *Laudate Pueri*, t. 51–54



Bardzo ważnym aspektem dzieła Staromieyskiego jest jego **spójność materiałowa** widoczna na poziomie całego cyklu i każdej z jego części z osobna. Niemal każda z części *Nieszporów* ma swój temat główny[26], który na początku, zaprezentowany przez same instrumenty, pełni funkcję wstępu[27]. Motywy

[26] Wyjątek stanowi część *Domine ad adjuvandum*, która sama w sobie ma charakter wstępny i jest bardzo zwartą kompozycją o budowie aba'.

[27] Odrobinę inną budowę ma *Magnificat*, który jako zakończenie cyklu przyjmuje wyjątkowo uroczysty charakter. Dlatego na początku tej części pojawia się wstęp w charakterze wolnej części uwertury francuskiej, a dopiero następnie wprowadzony jest temat główny, który od razu staje się tematem fugi. Taka sama struktura zamyka kompozycję, nadając jej budowę ramową.

melodyczne z niego zaczerpnięte pojawiają się w kolejnych cząstkach, jednak praktycznie nie spotykamy się z ich dosłownymi powtórzeniami. Poniżej (Przykład 7) przedstawiono podstawowe motywy z głównych tematów każdej części.

Przykład 7. Tematy główne poszczególnych części *Nieszporów*

Dixit Dominus



Confitebor



Dixit Dominus



Laudate pueri





Laudate Dominum



Magnificat



Materiał zaczerpnięty z tematu głównego jest wykorzystywany przez kompozytora na kilka sposobów. Może on pełnić funkcję akompaniamentu instrumentalnego bądź to przytoczony w całości – towarzyszy wtedy chóralnemu tutti – bądź też jego podstawowa komórka zostaje wykorzystana do rozwinięcia dłuższej struktury. Temat może też być przedstawiony w innej obsadzie. W takim przypadku melodia wędruje pomiędzy instrumentami i głosami bądź też w całości występuje w jedynym głosie. Bywa też, że temat jest przedstawiony częściowo, niekiedy w postaci lekko zmodyfikowanej. Część tematu może pełnić rolę krótkiej wstawki instrumentalnej pomiędzy odcinkami wokalnymi. Wreszcie, materiał zaczerpnięty z początku części stanowi podstawę tematu finałowej fugi. W toku kompozycji twórca często wykorzystuje też pojedyncze motywy z głównego tematu. Pojawiają się one w akompaniamencie lub są użyte do koncertowania przez instrumenty.

Poza tymi głównymi tematami spotykamy też pojedyncze ustępy, które występują w więcej niż jednym psalmie np. t. 63–65 psalmu *Laudate pueri* odpowiadają prawie dosłownie t. 22–24 w *Dixit Dominus* (Przykłady 8 a i b).

Przykład 8. Analogiczne ustępy w psalmach:

a) *Dixit Dominus*, t. 22–24



b) *Laudate pueri*, t. 63–65



Warto też zwrócić uwagę na podobieństwa samych głównych tematów. Po pierwsze, większość z nich otwiera pochód po akordzie tonicznym, po drugie, w kilku występują bardzo podobne figuracje. Wystarczy zwrócić uwagę na drugi takt tematu z *Magnificat* i figurację pojawiającą się na ostatniej wartości pierwszego taktu tematu *Laudate pueri*.

Ostatnim wartym omówienia aspektem *Nieszporów* jest **retoryka muzyczna**. Staromieyski jako przedstawiciel swojej epoki dużą wagę przykłada bowiem do znaczenia tekstu słownego. Warto jednak zaznaczyć od razu, iż kompozytor nie jest niewolnikiem retoryki, bowiem gruntowna analiza omawianej kompozycji pokazuje, że ogromna ilość koncepcji i pomysłów melodycznych czy harmonicznych podyktowana jest względami czysto muzycznymi. Tutaj jednak przedstawimy kilka przykładów, w których to właśnie znaczenie słów determinuje kształt muzyczny danego fragmentu.

Na najogólniejszym poziomie już sama zmiana jednego bądź kilku elementów dzieła muzycznego służy wyróżnieniu danego fragmentu tekstowego. Taka sytuacja ma miejsce np. w psalmie *Dixit Dominus*, w którym za sprawą harmoniki kompozytor podkreślił tekst *Juravit Dominus*[28]. Podobnie zwra-

[28] W podobny sposób tekst ten jest wyróżniony chociażby w *Dixit Dominus* Haendla, gdzie fragment ten swoją harmoniką i fakturą mocno kontrastuje z otaczającymi go ustępami.

cają naszą uwagę ustępy w metrum trójdzielnym, które wyróżnia się na tle dominujących dwudzielnych. Przyporządkowane są one tekstom o lirycznym, łagodnym wyrazie bądź też wyrażającym radość i chwałę. Chwała i majestat dodatkowo podkreślane są rytmami punktowanymi, co szczególnie możemy zauważyć w doksologiach.

W kontekście rytmów punktowanych warto zwrócić uwagę na początek *Magnificat*. Kompozytor zastosował w nim wstęp instrumentalny oparty na homofonicznych akordach w rytmie punktowanym w bardzo wolnym tempie z zatrzymaniem na kadencji zawieszonej. Takie rozwiązanie nadaje temu ustępowi charakter niezwykle uroczysty i dostojny. Po powtórzeniu owego ustępu z udziałem głosów wokalnych następuje fugowany fragment z bardzo ruchliwym tematem, utrzymany w szybkim tempie. Wzorem dla takiego ujęcia najprawdopodobniej była uwertura francuska. Należy więc zwrócić uwagę na odwołanie się polskiego kompozytora muzyki religijnej do tradycji francuskiej muzyki scenicznej.

Również odpowiedni dobór odsady może służyć retoryce muzycznej. Najprostszy z możliwych sposobów jego wykorzystania to przyporządkowywanie pełnej obsady tekstom, w których mowa o zbiorowości (szczególnie łączonej ze słowami takimi jak *omnes, omnis*) lub odznaczającym się szczególnie uroczystym charakterem oraz jej redukcja w momentach bardziej lirycznych, osobistych. Zależność między znaczeniem tekstu a obsadą można zauważyć również np. na początku psalmu *Confitebor*. Otwierające go słowa, wypowiadane w pierwszej osobie, powierzone są tu basowi solo[29], po czym obsada przechodzi w tutti, gdy mowa o zbiorowości (*in consilio* […] *et congregatione*)[30].

Na najbardziej szczegółowym poziomie tekst słowny jest przez kompozytora interpretowany za pomocą konkretnych figur retoryczno-muzycznych. Do grupy figur obrazowych (*hypotyposis*) należałoby zaliczyć już zmianę obsady na tutti przy słowach mówiących o zbiorowości, omawianą powyżej. Ewidentnie prostą ilustracją jest też kroczący bas i ciągły ruch ósemkowy w głosach wokalnych w wersecie rozpoczynającym *Nieszpory* (*Domine ad adjuvandum*). We-

[29] Warto zwrócić uwagę na inskrypcję *solo* w rękopisie. Nie występuje ona przy każdym solowym odcinku. Może to sugerować, że generalnie partie solowe były śpiewane przez kilku wykonawców z danego głosu, a w tym konkretnym przypadku kompozytor życzył sobie wykonania przez tylko jednego śpiewaka.

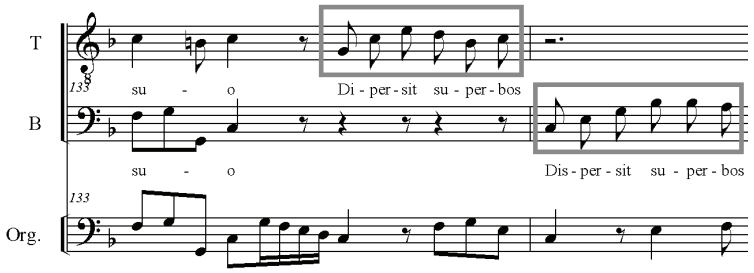
[30] Podobna sytuacja ma miejsce na początku psalmu *Laudate Dominum*, gdzie po wstępnej solowej intonacji *Laudate* następuje tutti wzywające do chwalenia Pana wszystkie narody świata, wszystkie ludy (*Laudate omnes gentes, omnes populi*).

zwanie to powtórzone jest kilkakrotnie bez zatrzymania ruchu na kadencjach. Taka motoryka może ilustrować pośpiech (*festina*), z jakim Pan ma przyjść do modlącego się. Niektóre słowa mogą być ilustrowane za pomocą odpowiedniego kształtu linii melodycznej, np. *confregit* (dosł. „złamał") w psalmie *Dixit Dominus* zostało zobrazowane przez melodię o „łamanym" kształcie, opartą na rozłożonych trójdźwiękach, z mordentowymi ozdobnikami na najwyższych dźwiękach frazy (Przykład 9). Podobnie porusza naszą wyobraźnię ustęp *De torrente in via bibet* (tłum.: po drodze będzie pił ze strumienia) z tego samego psalmu, gdzie „wijąca się" melodia ma imitować nurt potoku, a powtórzenie frazy przez instrumenty jeszcze wzmacnia ten efekt. W *Magnificat* jednym z najbardziej oczywistych przykładów figury obrazującej jest fragment do słów *dispersit superbos*. „Rozproszenie" ukazane jest przez dwukrotne powtórzenie w różnych rejestrach przez różne głosy (tenor, bas) krótkiej frazy, która sama w sobie jest już niejako „rozproszona", gdyż opiera się na rozłożonym trójdźwięku (Przykład 10). Nieco bardziej skomplikowana figura pojawia na słowach *de posuit*, również w *Magnificat*. „Strącanie, detronizowanie" zilustrowano tutaj nie tylko przez opadający kierunek melodii, ale również przez wprowadzanie głosów od najwyższego do najniższego w imitacji.

Przykład 9. Łamana melodia na słowie confregit w *Dixit Domius*, t. 83–86



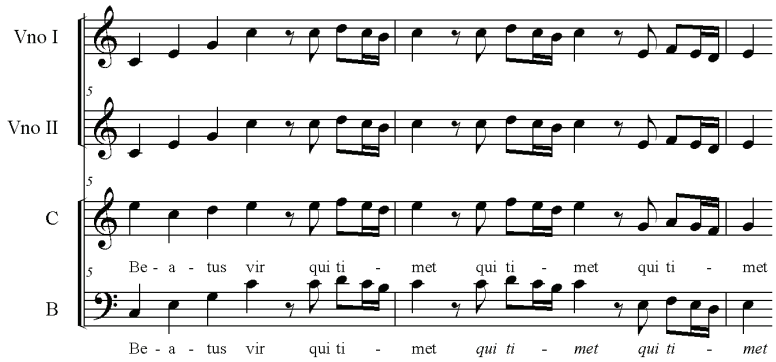
Przykład 10. Ilustracja rozproszenia w *Magnificat*, t. 133–134



Znacznie więcej znajdziemy w *Nieszporach* figur wyrazowych. Taką funkcję bardzo często pełnią melizmaty, które nie mają na celu obrazowania danego słowa, a raczej samo zwrócenie na nie uwagi bądź podkreślenie jego charakteru. Stąd liczne melizmaty na słowach *gloria* czy *amen*.

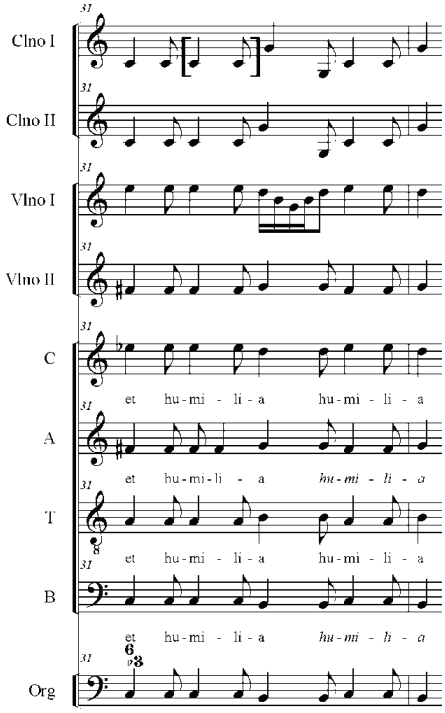
Do grupy figur wyrazowych zdecydowanie należy zaliczyć figury oddające strach oraz pokorę. Słowom wyrażającym strach (*timet, timebit, timentibus*) towarzyszą ozdobnikowe figury szesnastkowe oddające drżenie, często polegające na sekundowym wychyleniu (Przykład 11).

Przykład 11. Figura wyrazowa oddająca strach, *Beatus vir*, t. 5–7



Natomiast pokora, skromność (*humilia, humilitatem*, *humiles*) praktycznie zawsze wyrażone są za pomocą opadającego półtonu, a więc najmniejszego, „najskromniejszego" z możliwych interwałów. W psalmie *Laudate pueri* opadający półton w sopranie został zharmonizowany jako akord zmniejszony w funkcji dominanty nonowej bez prymy rozwiązany na trójdźwięk durowy (Przykład 12), przez co figura przekształca się z melodycznej we współbrzmieniową.

Przykład 12. Współbrzmieniowa figura wyrażająca pokorę, *Laudate pueri*, t. 31



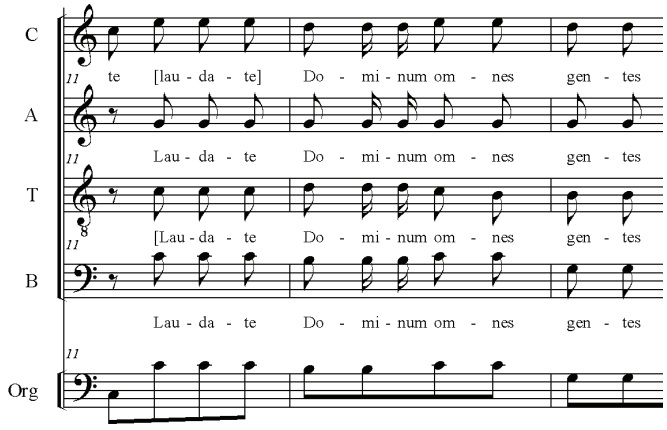
Istnieje również szereg figur melodycznych związanych z muzycznym naśladowaniem mowy ludzkiej. Jedną z najbardziej popularnych figur z tej kategorii jest *exclamatio*. W *Nieszporach* spotykamy eksklamację polegającą na szybkim skandowaniu tekstu[31], towarzyszącą słowom nawołującym do chwalenia Pana, takim jak *laudate, gloria* itp. (Przykład 13).

Przykładem figury melodycznej będącej na granicy ilustracyjności i symboliki może być melizmat towarzyszący słowom *Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion* (*Dixit Dominus*), w którym mowa o rozciąganiu, rozszerzaniu (dosł. „wysyłaniu") potężnego ramienia Pana. Co ciekawe jednak, melizmat pojawia się na słowie *Dominus*, a nie *emittet*, gdzie można by się go spodziewać.

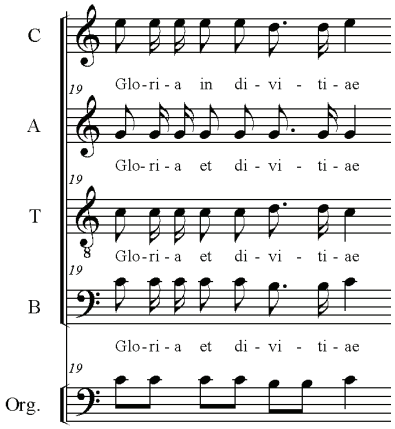
[31] Ten rodzaj zwrotów o funkcji ekspresyjnej znalazł zastosowanie w muzyce koncertującej pierwszych dekad XVIII wieku, za: Tomasz Jasiński, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Lublin 2006.

Przykład 13. Exclamatio oparte na szybkim skandowaniu tekstu

a) *Laudate Pueri*, t. 11–13



b) *Beatus vir*, t. 19



W dziele Staromieyskiego warto zwrócić uwagę na zastosowanie określonej faktury w roli figury retorycznej. W psalmie *Beatus vir* kompozytor wyraziście skontrastował wartości wymienione w ramach jednego wersetu. „Chwała i bogactwo" (*Gloria et divitiae*) zostały przedstawione za pomocą muzyki o niemal dworskim charakterze: homorytmiczna partia chóru przerywana jest trójdźwiękowymi fanfarami instrumentalnymi (Przykład 13b). W drugiej części wersetu natomiast, gdy mowa jest o sprawiedliwości (*justitia*) zmienia się fak-

tura, tonacja i rodzaj melodyki. Już sam kontrast podkreśla różnicę pomiędzy dobrobytem i bogactwem, które są dobrami materialnymi, a sprawiedliwością, która jest wartością moralną, niematerialną. Ponadto zastosowana w tym fragmencie faktura polifoniczna, często kojarzona z prawem, zasadami, stanowi muzyczną interpretację słowa *justitia*. W *Confitebor* zesłanie wybawienia (*redemptionem misit*) zostało zilustrowane przez imitację, w której głosy wchodzą kolejno od najwyższego do najniższego. Podobnie przeprowadzoną imitację zastosował Staromieyski do słów *et exaltavit humiles*, lecz tu, dzięki imitowanemu wznoszącemu się motywowi, symbolizuje ona wywyższenie pokornych (*Magnificat*).

Vesperae de Sanctis J. Staromieyskiego są najprawdopodobniej tylko jedną z kilkudziesięciu muzycznych interpretacji nieszporów powstałych w Rzeczpospolitej w I połowie XVIII wieku. Dzieło to jednak przedstawia się interesująco na tle obecnego stanu wiedzy na temat koncertu kościelnego w Polsce w późnym baroku. Aspektami szczególnie wartymi uwagi są przede wszystkim: stosunkowo zaawansowana technika polifoniczna Staromieyskiego, jedność materiałowa kompozycji przy równoczesnej różnorodności, a także zastosowanie dwóch bardzo popularnych w ówczesnej muzyce europejskiej form: arii ritornellowej oraz uwertury francuskiej.

Abstract
***Vesperae de Sanctis* by J. Staromieyski — characteristics of the composition**

There is currently little information available about the figure of J. Staromieyski. Four of his compositions are known as partly published manuscripts, and thirteen of them are reported to exist, however, these have not been found so far. Half of his oeuvre is comprised of large-scale compositions: litanies, masses, and vespers, which matches the general trends in Polish music of the first half of the 18th century.
The author of the article has worked on the manuscript, prepared the source critical edition of the entire cycle and analysed Staromieyski's *Vesperae de Sanctis*, a little known piece that has only previously been published in fragments. She discusses the structure of the composition, the planes of its timbral development, aspects of the compositional technique, musical arrangement, harmony, types of melody, coherence of its compositional material, and musical rhetoric. What she predominantly focused on, however, was the considerably advanced polyphony, and coherent contents of the composition that are maintained despite its internal diversity, as well as the fact that it uses two highly popular forms of the European music of that time, i.e. an aria with ritornelli and the French overture.

Keywords: J. Staromieyski, Polish music of the first half of the 18th century, Vesperae.