

Dawid Ślusarczyk

Wrocław

Muzyczna ilustracja tekstu w XVIII-wiecznych cyklach nieszpornych kompozytorów jasnogórskich¹

Jednym z centrów kultury muzycznej dawnej Rzeczypospolitej była Jasna Góra – narodowe sanktuarium, miejsce peregrinacji polskich monarchów, dostojników państwowych i kościelnych, ale także prostego ludu. Ranga klasztoru paulinów wymagała stosownej oprawy dla przybywających pątników, czego świadectwem były specjalne ceremoniarze przyjmowania dostojnych gości, rozbudowane procesje oraz przepych architektoniczny oddziałujący zwłaszcza na ubogich. Dla wszystkich odwiedzających klasztor i kaplicę z cudownym obrazem wyjątkowe znaczenie miała muzyka, którą pielgrzymi słyszeli, zbliżając się do celu (muzyka z kościelnej wieży), oraz ta wykonywana w trakcie sprawowanego kultu.

Paulińska kapela, zespół składający się w przeważającej części z muzyków świeckich, swój największy rozkwit przeżywał w XVIII wieku. Zatrudnieni w Częstochowie muzycy posiadali wysokie kwalifikacje oraz wykonywali rozległy repertuar. Na potrzeby zespołu kopiowano dzieła kompozytorów europejskich, ale wykonywano także utwory członków kapeli lub jej kapelmistrzów. W Archiwum Ojców Paulinów przechowywany jest bogaty zbiór dzieł obejmujący kompozycje liturgiczne i okolicznościowe, które wykonywano w kościele oraz w kaplicy, a także na zewnątrz przy okazji procesji. Cenną częścią repertuaru są utwory skomponowane na Jasnej Górze, nawiązujące do stylu, który obowiązywał w ówczesnej muzyce europejskiej.

Szczególnie miejsce w życiu paulińskiej wspólnoty zajmowało odmawianie liturgii godzin², w której pewnych częściach brała udział także kapela. Muzyka

¹ Artykuł prezentuje fragment badań przeprowadzonych w ramach pracy doktorskiej pt. *Muzyka jasnogórska jako ars oratoria. Relacje słowa i muzyki na przykładzie XVIII-wiecznych dzieł komponowanych dla kapeli oo. Paulinów w Częstochowie* obronionej w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego w 2010 roku.

² Zwyczaj odprowadzania modlitw o określonej porze dnia, *officium divinum*, był jednym z najważniejszych elementów życia monastycznego. Polegał on na regularnym odmawianiu przypisanych na dany dzień psalmów, modlitw i czytań biblijnych zawartych w brewiarzu. Początki oficjum sięgają czasów średniowiecza, kiedy święty Benedykt sformułował regułę zakonną dla nowo utworzonej wspólnoty (VI wiek). Rytm dnia w klasztorach benedyktyńskich i sprawo-

uświetniała zwłaszcza nieszpory, które obok mszy celebrowano bardzo wystawnie³. W archiwum jasnogórskim zachowało się siedem pełnych cykli przeznaczonych na różne święta roku kościelnego. Najwcześniejsze są dziełami Eryka Briknera (1725–1753 lub 1760) oraz Wawrzyńca Neumanna (daty urodzenia i śmierci nie są znane), kolejne skomponowali Marcin Żebrowski (ok. 1710–ok. 1792) i Franciszek Pernecker (zm. ok. 1769)⁴.

W dalszej części przedstawione zostaną środki, za pomocą których kompozytorzy jasnogórscy ilustrowali teksty liturgiczne. Praktyka tego typu wpisuje się w tradycję zapoczątkowaną przez mistrzów renesansu, a rozwiniętą zwłaszcza w okresie baroku. Przeprowadzona analiza ukaże także indywidualne rozwiązania charakterystyczne dla warsztatu polskich twórców. W pierwszej części zostanie dokonana charakterystyka tekstów liturgicznych, których afekty oddane zostały następnie w opracowaniu muzycznym (obsada, faktura, tonacje) oraz za pomocą konstrukcji dźwiękowych (figur). W przyjętej klasyfikacji figur wykorzystano typologię zaproponowaną przez Dietricha Bartla⁵, polskim czytelnikom przybliżoną m.in. dzięki badaniom Tomasza Jasińskiego⁶.

wane tam oficjum od IX stulecia zaczęły obowiązywać we wszystkich zgromadzeniach klasztornych w Kościele Zachodnim (por. J. Harper, *Formy i układ liturgii zachodniej od X do XVIII wieku*, przeł. M. Kowalska, Kraków 1997, s. 93–94). Układ i dobór tekstów w kolejnych godzinach kanonicznych podlegał częstym zmianom na przestrzeni kolejnych stuleci. Korpus nabożeństw częściowo uregulowało wprowadzenie specjalnej księgi liturgicznej, brewiarza (XI wiek), którego korekta nastąpiła kilka stuleci później, w trakcie reformy trydenckiej.

³ Celebracja *vesperae*, podobnie jak mszy, powierzona była kapłanom, którym towarzyszył wykwalifikowany zespół wokalnie-instrumentalny. Udział wiernych sprowadzał się do biernego uczestnictwa w nabożeństwie. Począwszy od XVI wieku przelamana została hegemonia monodii gregoriańskiej na korzyść polifonicznych opracowań części nabożeństwa, czego znamienitym przykładem są *Vesperae della Beata Vergine* Claudio Monteverdiego – pierwszy w historii przykład opracowania wszystkich tekstów liturgicznych. W praktyce kompozytorskiej największą liczbę dzieł tworzyły nieszpory niedzielne (*Vesperae de dominica*) oraz świąteczne: o Matce Bożej (*Vesperae de Beata Mariae Virginis*), apostołach i wyznawcach (*Vesperae de apostolorum, de confessore*). Pod koniec następnego stulecia w architektonice nieszporów, podobnie jak w twórczości mszalnej, nastąpiły istotne zmiany pod wpływem stylów koncertującego oraz neapolitańskiego. Części psalmów i kantyku *Magnificat* zaczęto opracowywać jako arie i duety solowe z dużym udziałem wirtuozerii wokalne. Wykształcone na gruncie opery środki ekspresji zaczęły obowiązywać we wszystkich gatunkach muzyki kościelnej, także w opracowaniach ostatniej części *Officium divinum* – komplecie. Chociaż kompozytorzy mniej chętnie tworzyli dzieła tego typu, to w historii muzyki polskiej zachowało się kilka przykładów. Na przełomie XVII i XVIII wieku *Completo-rium* występuje m.in. w twórczości Grzegorza G. Gorczyckiego czy Stanisława S. Szarzyńskiego.

⁴ Przyjęta chronologia ustalona została na podstawie czasu aktywności kompozytora na Jasnej Górze.

⁵ D. Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1985.

⁶ T. Jasiński, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, wyd. I, Lublin 2006.

1. Teksty *vesperae* i afekty w nich zawarte

Architektonika nieszpórów nie była ściśle ustalona – niektóre ogniwa ulegały zmianie w zależności od przypadającego święta. Po wstępnym wezwaniu, śpiewanym zazwyczaj w postaci chorałowej, wykonywano pięć różnych psalmów z antyfonami (zawsze *Dixit Dominus* jako pierwszy), następnie *Capitulum* oraz hymn. Nabożeństwo kończyło się kantykiem *Magnificat* z ceremonialnym okadzeniem ołtarza, po którym następowała kolekta i błogosławieństwo. O ile kantyk Maryi był elementem stałym, wybór psalmów oraz hymnu determinowały okoliczności wykonania, tj. przypadająca w danym dniu uroczystość. Kompozytorzy opracowywali w cyklu teksty pięciu lub większej liczby psalmów, w zależności od typu kompozycji, oraz *Magnificat* wieńczący dzieło.

W cyklach autorstwa twórców jasnogórskich występuje łącznie 16 tekstów psalmowych, 11 z nich opracowane zostało przez kilku kompozytorów (por. tab. 1). Wykorzystane teksty wykazują dużą różnorodność pod względem stylistycznym.

Lp.	Psalm
1.	Dixit Dominus Ps 110 (109)
2.	Confitebor Ps 111 (110)
3.	Beatus vir Ps 112 (111)
4.	Laudate pueri Ps 113 (112)
5.	<i>In exitu</i> Ps 114 (113)
6.	Credidi Ps 116 (115)
7.	Laudate Dominum Ps 117 (116)
8.	Laetatus sum Ps 122 (121)
9.	In convertendo Ps 126 (125)
10.	Nisi Dominus Ps 127 (126)
11.	<i>Beati omnes</i> Ps 128 (127)
12.	<i>De profundis</i> Ps 130 (129)
13.	<i>Memento Domine</i> Ps 132 (131)
14.	<i>Confitebor</i> Ps 138 (137)
15.	Domine probasti me Ps 139 (138)
16.	Lauda Jerusalem Ps 147 (146)

Tabela 1. Wykaz wykorzystanych tekstów psalmowych⁷.

⁷ Pogrubioną czcionką zaznaczono psalmy opracowane przez kilku twórców.

Biblijna *Księga Psalmów* obejmuje 150 utworów, stworzonych przez różnych autorów na przestrzeni kilkuset lat historii Izraela⁸. Podstawową jednostką tekstu jest werset o stałej liczbie akcentów, który dzieli się na kilka wewnętrznych członów. We wszystkich przypadkach wykorzystano łaciński przekład Biblii, którego składnia nie oddaje oryginalnego układu rytmu, charakterystycznego dla poezji w języku hebrajskim.

Biorąc pod uwagę kryteria literackie, Wilfrid Harrington⁹ dokonał podziału twórczości psalmowej na siedem grup, który uwzględnia także charakter tekstów. Jest to jeden z możliwych podziałów *Psalterza*, który dla potrzeb dalszej analizy uwypukla dominujące afekty zawarte w tekstach¹⁰. Irlandzki badacz wyróżnił psalmy błagalne, dziękczynne, pochwalne, królewskie, syjońskie, psalmy królowania Jahwe oraz inne (sapiencjalne, deuteronomiczne, modlitwy). W analizowanych kompozycjach największą grupę tworzą psalmy pochwalne oraz sapiencjalne (por. tab. 2). Nie występują natomiast psalmy królowania Jahwe, jak również deuteronomiczne.

Rodzaje psalmów	Incipity utworów literackich	Zawarte afekty
psalmy błagalne	1. <i>De profundis</i> Ps 130 (129)	smutek, cierpienie
psalmy dziękczynne	1. <i>Credidi</i> Ps 116 (115) 2. <i>Confitebor</i> Ps 138 (137)	radość
psalmy pochwalne	1. <i>Confitebor</i> Ps 111 (110) 2. <i>Laudate pueri</i> Ps 113 (112) 3. <i>In exitu</i> Ps 114 (113) 4. <i>Laudate Dominum</i> Ps 117 (116) 5. <i>Lauda Jerusalem</i> Ps 147 (146)	patos, radosne uwielbienie

⁸ J. Sadzik, *Wstęp*, w: *Księga psalmów*, tłum. pol. Cz. Miłosz, Paryż 1982, s. 34.

⁹ W. Harrington *Record of Revelation The Bible – Record of the Promise*, Dublin 1965. Za: J. Sadzik, *Wstęp*, dz. cyt., s. 35.

¹⁰ Inny podział psalmów uwzględniający kryteria gatunkowe zaproponował np. Hermann Gunkel, który wyróżnił dziewięć typów: *die Hymnen, die Klagelieder des Volkes, die Königpsalmen, die Klagenlieder des einzelnen, die Danklieder des einzelnen, kleinere Gattungen, prophetische Psalmen, Weisheitsdichtung, Mischungen Wechselgedichte und Liturgien*. Por. *Psalmen*, w: *Evangelisches Kirchenlexikon. Internationale theologische Enzyklopädie*, hrsg. E. Fahlbusch, Göttingen 1986, t. 3, s. 1371.

Rodzaje psalmów	Incipity utworów literackich		Zawarte afekty	
psalmy królewskie	1. <i>Dixit Dominus</i> Ps 110 (109) 2. <i>Memento Domine</i> Ps 132 (131)		radość	
psalmy syjońskie	1. <i>Laetatus sum</i> Ps 122 (121)		radość	
inne	1. <i>Beatus vir</i> Ps 112 (111) 2. <i>Nisi Dominus</i> Ps 127 (126) 3. <i>Beati omnes</i> Ps 128 (127) 4. <i>Domine probasti me</i> Ps 139 (138)	1. <i>In convertendo</i> Ps 126 (125)	ufność	cierpienie, smutek
	sapiencjalne	modlitwy		

Tabela 2. Typologia psalmów jasnogórskich wg W. Harringtona.

Psalmy pochwalne są hymnem na cześć Boga, pełnym patosu oraz uwielbienia. Utwory te wykonywano z okazji corocznych świąt obchodzonych przez pobożnych Izraelitów, aby upamiętnić wielkie dobrodziejstwa otrzymane od Stwórcy przez ich przodków¹¹. W tekstach pojawiają się charakterystyczne eksklamacje, np. *Hallelu-Jah* (chwalcie Jahwe) czy *Amen* (niech się tak stanie). Psalmy mają budowę hymniczną o proveniencji liturgicznej, np. *Laudate pueri* to tzw. *Hallel* – wielki hymn uwielbienia.

Dziękczynienie jest uczuciem często towarzyszącym uwielbieniu, a przez to mu bliskoznacznym. W dwóch psalmach tej grupy przeważa radosny nastrój dziękczynienia osiągnięty dzięki darom otrzymanym od Boga. Autor psalmu *Credidi* składa Bogu dziękczynienie za odzyskane życie, w drugim tekście radość jest skutkiem wysłuchania modlitwy. W kulturze hebrajskiej psalmy miały głównie zastosowanie liturgiczne, korzystano z nich w trakcie ceremonii sprawowanych w świątyni o charakterze prywatnym i państwowym.

Nadrzędnym afektem w dwóch psalmach królewskich jest radość, której przyczyną były pomyślne wydarzenia związane z osobą monarchy. Utwory tego typu wykonywano pierwotnie podczas uroczystości dworskich, takich jak namaszczenie nowego króla, jego zaślubiny czy też po zwycięskiej bitwie.

Psalm należący do kolekcji syjońskiej jest pieśnią śpiewaną przez pielgrzymów zmierzających do Miasta Świętego. Zwyczaj pielgrzymowania do Jerozolimy po-

¹¹ *Psalmen*, dz. cyt., s. 37.

dejmowany był przez Izraelitów z okazji najważniejszych świąt przypadających w ciągu roku, m.in. Święta Paschy, Namiotów czy Tygodni.

Inny od pozostałych charakter posiada psalm błagalny, będący modlitwą skierowaną do Jahwe. Tekst psalmu składa się z dwóch odmiennych pod względem charakteru części. W początkowym fragmencie autor prosi o odpuszczenie win, natomiast od czwartego wersetu ma on już pewność, że modlitwa została wysłuchana. Psalm kończy się pełnym nadziei wezwaniem: „Et ipse redimet Israel ex omnibus iniquitatibus eius”.

Nastrój w psalmach sapiencjalnych nie jest jednorodny. W grupie występują teksty radosne (*Beatus vir*), jak również takie, w których pierwotny optymizm zmienia się w zakończeniu w lamentację (*Domine probasti me*). Wszystkie psalmy zawierają sentencje o charakterze moralizatorskim, nasuwające skojarzenia z biblijną Księgą Przysłów.

Ostatnim z wyróżnionych rodzajów psalmów jest *In convertendo* noszący cechy modlitwy, w której pojawiają się elementy błagalne („Converte, Domine, captivitate[m] nostram”) oraz zapowiedzi pocieszenia („Venientes autem venient cum exultatione, portantes manipulos suos”).

Nabożeństwo nieszporów kończyło się wykonaniem radosnej pieśni Maryi, która zapisana została na kartach Ewangelii świętego Łukasza (Ł 1, 46–55). Zgodnie z historią biblijną Maria wypowiedziała słowa hymnu w trakcie spotkania ze swoją krewną, Elżbietą. Mimo że tekst znajduje się na kartach Nowego Testamentu, jego konstrukcja wykorzystuje wcześniejsze wzory przejęte ze Starego Testamentu¹², m.in. liczne wersety z Księgi Psalmów. Umieszczenie w nabożeństwie hymnu o tak dużych związkach z tekstami psalmowymi wydaje się w pełni uzasadnione. W strukturze *Magnificat* występują także liczne metafory, które odnosić można do konkretnych wydarzeń z historii Izraela (np. odwołanie się do patriarchy rodu Abrahama). Konstrukcje gramatyczne interpretować można jako opis boskich ingerencji w dzieje narodu wybranego lub odczytywać jako indywidualne relacje Stwórcy z każdym człowiekiem na przestrzeni wieków. W wersecie „Suscepit Israel puerum suum recordatus misericordiae suae” (Ł 1, 54) pomoc Boga dotyczyć może narodu wybranego, jak również wszystkich wierzących. Pieśń Maryi nie jest jedynym hymnem autorstwa świętego Łukasza. Podobną formę posiada kantykt Zachariasza *Nunc dimittis* (Ł 1, 68), który stanowi stały element komplety.

¹² W *Magnificat* pojawiają się następujące nawiązania do innych fragmentów *Starego Testamentu*: 1 Sm 2, 1–10; Ps 113 (112), 5n; 1 Sm 1, 11; Ps 111 (110), 9; 103 (102), 17; 89 (88), 11; 2 Sm 22, 28; Ps 147 (146), 6; Hi 12, 19; Ps 107 (106), 9; 34 (33), 11; Iz 41, 8n; Ps 98 (97), 3; Mi 7, 20; Rodz 17, 7; 18, 18, 22, 17. Za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Warszawa 1980, przypis 1, 46, s. 1181.

2. Typologia cykli nieszpornych

W archiwum paulinów na Jasnej Górze zachowało się siedem opracowań tekstów nieszporów powstałych do 1785 roku autorstwa różnych kompozytorów (por. tab. 3). Dzieła te z uwagi na funkcję liturgiczną podzielić można na trzy grupy: nieszpory niedzielne (*Vesperae de dominica*), nieszpory o Apostołach i Wyznawcach (*Vesperae de apostolorum et confessore*) oraz opracowania, które można było wykonać z okazji kilku uroczystości (np. określane *pro toto anno*).

Nieszpory niedzielne	Nieszpory o Apostołach	Nieszpory o Wyznawcach	Nieszpory przeznaczone na kilka uroczystości
1. <i>Vesperae C Dominicales</i> II-196 [<i>de Apostolis, de Confessore</i>] Pernecker	1. <i>Vesperae C de Apostolis</i> II-184 Neumann	1. <i>Vesperae C de Confessore</i> III-953 Neumann 2. <i>Vesperae C de Confessore</i> II-195 Pernecker	1. <i>Vesperae C</i> III-50 Brickner 2. <i>Vesperae D</i> III-753 Żebrowski 3. <i>Vesperae E</i> III-197 Neumann ¹³

Tabela 3. Typologia cykli nieszpornych¹⁴

Niemal każdy z cykli obejmuje pięć psalmów oraz *Magnificat*, bez antyfon, które wykonywano na sposób chorałowy. Wyjątkiem są *Vesperae C Dominicales* Perneckera, w których występuje sześć psalmów, dzięki czemu rozszerzeniu uległy możliwości wykonawcze. Większą liczbę psalmów, od 10 do 16, zawierają *Vesperae* Briknera oraz Żebrowskiego. Kompozycje te przeznaczone były do wykonania w ciągu całego roku kościelnego. Z obu dzieł utworzyć można zestaw psalmów wykonywanych w trakcie nieszporów niedzielnych, jak również uroczystości: apostołów, wyznawców, maryjnych, na pamiątkę poświęcenia kościoła oraz uroczystości Bożego Narodzenia i Bożego Ciała (por. tab. 4).

¹³ Autorstwo cyklu *Vesperae in E* mylnie przypisane zostało przez Pawła Podejkę Franciszkowi Perneckerowi. Uznanie Neumanna za autora kompozycji było możliwe dzięki obecności cech stylistycznych charakterystycznych warsztatu tego twórcy. W zbiorach wawelskich występuje ponadto zbiór (sygnatura KK I 437), w którym znajduje się kompilacja 11 psalmów z *Vesperae de Apostolis* oraz *Vesperae E* (s. 23–57). W wymienionym źródle jako autor dzieła wymieniony jest Neumann.

¹⁴ Podane w tabeli sygnatury cytowane są za katalogiem autorstwa Pawła Podejki: *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokalnie-instrumentalnej na Jasnej Górze*, Warszawa 1992 (Studia Claromontana, 12). Opis źródeł: bibliografia, rękopisy muzyczne.

Cykl nieszporny	Zestaw psalmów								
<i>Vesperae de dominica</i>	<i>Dixit Dominus</i> Ps 110 (109) <i>Confitebor</i> Ps 111 (110) <i>Beatus vir</i> Ps 112 (111) <i>Laudate pueri</i> Ps 113 (112) <i>Laudate Dominum</i> Ps 117 (116) <i>Magnificat</i>								
<i>Vesperae de apostolorum</i>	<i>Dixit Dominus</i> Ps 110 (109) <i>Laudate pueri</i> Ps 113 (112) <i>Credidi</i> Ps 116 (115) <i>In convertendo</i> Ps 126 (125) <i>Domine probasti me</i> Ps 139 (138) <i>Magnificat</i>								
<i>Vesperae de confessore</i>	<i>Dixit dominus</i> Ps 110 (109) <i>Confitebor</i> Ps 111 (110) <i>Beatus vir</i> Ps 112 (111) <i>Laudate pueri</i> Ps 113 (112) <i>Laudate Dominum</i> Ps 117 (116) <i>Magnificat</i>								
<i>Vesperae</i>	1.	<i>Dixit Dominus</i> Ps 110 (109)	D	A	C	M	E	ND	CC
	2.	<i>Confitebor tibi Domine</i> Ps 111 (110)	D		C		E	ND	CC
	3.	<i>Beatus vir</i> Ps 112 (111)	D		C		E	ND	
	4.	<i>Laudate pueri</i> Ps 113 (112)	D	A	C	M	E		
	5.	<i>In exitu</i> Ps 114 (113)	D						
	6.	<i>Credidi</i> Ps 116 (115)		A					CC
	7.	<i>Laudate Dominum</i> Ps 117 (116)			C				
	8.	<i>Laetatus sum</i> Ps 122 (121)				M			
	9.	<i>In convertendo</i> Ps 126 (125)		A					
	10.	<i>Nisi Dominus</i> Ps 127 (126)				M			
	11.	<i>Beati omnes</i> Ps 128 (127)							CC
	12.	<i>De profundis</i> Ps 130 (129)							ND
	13.	<i>Memento Domine</i> Ps 132 (131)							ND
	14.	<i>Confitebor</i> Ps 138 (137)		A					
	15.	<i>Domine probasti me</i> Ps 139 (138)		A					
	16.	<i>Lauda Jerusalem</i> Ps 147 (146)				M	E		CC
	17.	<i>Magnificat</i>	D	A	C	M	E	ND	CC

Tabela 4. Zestawy psalmów tworzące konkretny cykl nieszporny¹⁵

¹⁵ Zastosowano następujące skróty: D – *Vesperae de dominica*, A – *Vesperae de apostolorum*, C – *Vesperae de confessore*, M – *Vesperae de Beatae Mariae Virginis*, E – *Vesperae de dedi-*

3. Opracowanie muzyczne nieszpornów jasnogórskich

Napięcie dramatyczne w opracowaniach tekstów *vesperae* zależy od talentu kompozytora (por. Monteverdi, *Vesperae della Beata Vergine*). Poszczególnym ogniwom nieszpornów brak spójności oraz gradacji napięcia, co związane jest z różnym zestawem psalmów, determinowanym przez okoliczności wykonania. Opracowanie przybiera formę odcinkową, zbliżoną do koncertu kościelnego. Podstawą jednostką jest werset lub jego część, a główną zasadą kompozycji – zestawienia kontrastowe. Obejmują one zmiany obsady, faktury, tonacji, typu melodyki oraz rytmiki, rzadziej metrum czy tempa. Wymienione elementy ulegają licznym przeobrażeniom na odcinkach kilku lub kilkunastu taktów.

Składnia tekstu na ogół odzwierciedlona była w szacie dźwiękowej, chociaż w kompozycjach jasnogórskich niejednokrotnie zauważyć można fragmenty nieoddające struktury poetyckiej. Sytuacja taka występuje w przypadku łączenia kilku wersetów w jedną całość muzyczną bądź przez stosowanie cezur w miejscach niepokrywających się z prozodią tekstu. Zabiegiem występującym u wszystkich twórców jest częste stosowanie politekstury, polegającej na jednoczesnym zestawieniu kilku (do czterech) części tekstu (przykład 1). Uzyskana w ten sposób zwartość kompozycji działa na niekorzyść walorów audytywnych – zrozumiałość tekstu jest mocno ograniczona. Wielotekstowość występuje zwłaszcza w rozbudowanych psalmach (m.in. *Beatus vir, Domine probasti me*), jednak długość tekstu nie zawsze stanowi kryterium rozstrzygające. Na przykład w *Magnificat (Vesperae de Confessore)* Perneckera mimo sporej liczby wersów kompozytor tylko w jednym miejscu nakłada na siebie dwie części tekstu. Jednoczesne stosowanie kilku wersów psalmów często występuje w dziełach Żebrowskiego oraz Perneckera.

C
quo - ni-am con - for - ta - vit se - ras por - ta - rum tu - a - rum. Be-ne

A
qui po - su - it fi - nes to - os pa - cem, et a - di - pe fru - men - ti

T
qui e - mit - tit e - lo - qui-num su - um ter - rae; ve

B
Qui dat ni - vem si - cut la - nam

Przykład 1. Żebrowski, *Vesperae D, Lauda Jerusalem t.* 25–30.

catione ecclesiae, ND – *Vesperae de Nativitate Domini*, CC – *Vesperae in Festo Corporis Christi*.

1. Obsada

W większości utworów zachowana jest stała obsada wokalnie-instrumentalna. Prawie w każdym przypadku jest to czterogłos wokalny (*canto, alto, tenore, basso*), który we fragmentach dzieła lub jego odcinkach zredukowany został do faktury solowej bądź duetu. Jedynie *Vesperae C* Briknera przeznaczone zostały na dwa głosy wokalne: sopran i bas.

Stały zestaw akompaniujący stanowi Kirchentrio – dwoje skrzypiec i *basso continuo*, który wzbogacono dwoma *clarinii* w ogniwach tworzących ramy cyklu (*Dixit Dominus, Magnificat*). *Clarinii* nie występują także w *Vesperae E* Neumanna, istnieje jednak duże prawdopodobieństwo, że głosy te nie zachowały się do chwili obecnej¹⁶. Wewnątrz cyklu trąbki pojawiają się sporadycznie. Jedynym przykładem ich występowania jest psalm *Lauda Jerusalem* Żebrowskiego (*Vesperae D*).

2. Rodzaje faktury i charakterystyka partii instrumentalnych

We wszystkich kompozycjach zestawianie krótkie odcinków, wersetów lub ich części polega na operowaniu kontrastującymi rodzajami faktury. W opracowaniach najczęściej przeciwstawiane są fragmenty realizowane przez cały zespół *tutti* odcinkom chóralnym lub solowym z akompaniamentem organów. Redukcja obsady wokalnie-instrumentalnej związana jest często ze zmianą techniki kompozytorskiej. W takich przypadkach kontrast osiągnąć jest przez zestawienie ustępów homogenicznych z poligenicznymi albo fragmentów homorytmicznych z polifonicznymi.

a) Faktura ustępów chóralnych oraz małogłosowych

W opracowaniach tekstów nieszpornych przeważają czterogłosowe partie chóralne. Budowa odcinków tego typu wykazuje różnorodność rozwiązań formalnych. We fragmentach homorytmicznych głosy prowadzone są akordowo lub z niewielkimi odstępstwami (przykład 2). Linia melodyczna wykorzystuje repetywane dźwięki, często w tych samych wartościach rytmicznych, bez większych skoków interwałowych. Konsekwencją takiego rozwiązania jest deklamacyjny charakter danego fragmentu kompozycji. Faktura homorytmiczna występuje u wszystkich twórców, zwłaszcza w dziełach Perneckera. Oba cykle nieszporne

¹⁶ Wskazuje na to architektonika pozostałych nieszpornów Neumanna, w których widoczne są stałe koncepcje formy, m.in. występowanie *clarinii* w częściach skrajnych cyklu.

tego kompozytora wyróżnia duża liczba odcinków homorytmicznych ze statyczną partią chóru, w wygodnych dla śpiewaków rejestrach.

C
da - te e - um lau - da - te e - um o - mnes po - - - - - pu - li

A
o - mnes po - pu - li o - mnes po - pu - li o - - - - mnes po - - - - pu - li

T
o - mnes po - pu - li o - mnes po - pu - li o - mnes po - - - - - pu - li

B
o - mnes po - pu - li o - mnes po - pu - li o - - - - - mnes po - pu - li

Przykład 2. Pernecker, *Vesperae Dominicales, Laudate Dominum*, t. 1–9.

Innym rodzajem faktury są ustępy poligeniczne, w których wyróżnić można od dwóch do czterech planów (przykład 3). W takich przypadkach jeden lub kilka głosów prowadzone są w jednakowych wartościach (pary głosów), podczas gdy pozostałe dialogują ze sobą lub tworzą grupę przeciwstawną. Melodyka owych fragmentów posiada znacznie szerszy ambitus oraz większe zróżnicowanie w zakresie wykorzystanych odległości interwałowych. Częste stosowanie dwóch planów, sopran–alt oraz tenor–bas, występuje w dziełach Żebrowskiego. Twórca chętnie posługiwał się parami głosów, które wprowadzał kolejno lub zestawiał jednocześnie. Skłonność do operowania fakturą tego typu zaobserwować można także w kompozycjach Neumanna.

Vln. I

Vln. II

C
c - - - - - um cum pri -

A
c - - - - - um cum pri -

T
c - - - - - um cum pri -

B
c - - - - - um cum pri -

Przykład 3. Pernecker, *Vesperae de Confessore, Laudate pueri*, t. 37–43.

Obok pełnego brzmienia chóru w analizowanym repertuarze występują fragmenty małogłosowe. Zestawienie brzmienia czterogłosu ze składem kameralnym służy uwypukleniu walorów kolorystycznych dzieła. Najczęściej zabieg ten polega na prezentowaniu grupy głosów zespołu wokalnego (przykład 4) lub wyróżnieniu jednej partii solowej (przykład 5).

C
A
T
B

Qui-a tu pos-se di-si-ro-nus me-i-lu-ma-n-o-jus lu-ma-n-o-jus. Con-fi-te-bor
Con-fi-te-bor

oc-cul-ta-tum os-mo-um a
oc-cul-ta-tum os-mo-um a
a-ni-ma-mo-a-co-gno-scit-ni-mis. Im-por-fe-ctum me-um
Non est oc-cul-ta-tum os-mo-um a

Przykład 4. Neumann, *Vesperae de Apostolis, Domine probasti*, t. 72–89.

C
A
T
B

Be-a-tus vir, be-a-tus vir, in man-da-tis vo-let nimis, e-rit se-men e-jus.
Be-a-tus vir, be-a-tus vir, in man-da-tis vo-let nimis, e-rit se-men e-jus.
Be-a-tus vir, be-a-tus vir, e-jus vo-let Potens in terra ge-ne-ra-ti
Be-a-tus vir, qui timet Domi-num: e-jus vo-let Potens in terra ge-ne-ra-ti

Przykład 5. Żebrowski, *Vesperae D, Beatus vir*, t. 1–10.

Zestawienie typu *tutti-solo* występuje u wszystkich twórców (z wyjątkiem Briknera), jednak różni się częstością występowania. O ile w kompozycjach Żebrowskiego i Neumanna liczba fragmentów tego typu jest duża, w dziełach Perneckera zdecydowanie mniejsza. We wszystkich cyklach partie solowe powierzane są każdemu z głosów, jednak zauważyć można predylekcję do eksponowania partii sopranu lub basu. W kompozycjach Perneckera, Neumanna i Żebrowskiego kilkutaktowe ustępy małego głosowe stanowią rodzaj wprowadzenia lub zakończenia większych odcinków chóralnych. Rozwiązanie tego typu może być nawiązaniem do intonacji występującej w tradycji chorałowej.

Oprócz faktury solowej w cyklach nieszpornych często występują duety, rzadziej tercety. Z konfiguracji dwugłosowych najczęściej spotykanym rozwiązaniem jest zestawienie sopranu i altu oraz tenoru i basu, sporadycznie głosów wewnętrznych.

b) Arie i duety

Opracowanie całych psalmów lub wersetów jako ustępów aryjnych jest zjawiskiem rzadkim, bowiem ogranicza się do łącznej liczby pięciu utworów w cyklach Żebrowskiego i Briknera (por. tab. 5). Arie wykazują różnorodność architektury wewnętrznej, odmiennej u obydwu twórców.

M. J. Żebrowski			E. Brikner		
Część <i>vesperae</i>	Obsada	Forma	Część <i>vesperae</i>	Obsada	forma
1. <i>Credidi</i>	S, 1+2 vlno, bc	ABA ₁ C	1. <i>Laudate pueri</i>	S, 1+2 vlno, bc	wieloodcinkowa
2. <i>Quia respexit (Magnificat)</i>	S, 1+2 vlno, bc	AA1	2. <i>Nisi Dominus</i>	B, 1+2 vlno, bc	wieloodcinkowa
3. <i>Deposuit potentes (Magnificat)</i>	B, bc	ABA1			

Tabela 5. Ustępy aryjne w cyklach nieszpornych.

W przypadku utworów Żebrowskiego tekst biblijny opracowany został w postaci arii dwu- (AA₁) i czteroczęściowej (ABA₁C) z zachowaniem kontrastu tonalnego między ogniwami. Części oddzielone są instrumentalnymi ritornelami, które pełnią funkcje m.in. modulacji do kolejnych segmentów utworu. Jedynie w *Deposuit potentes* brak odcinków instrumentalnych, kolejne ogniwa łączone są bezpośrednio. Architektonikę arii można wyrazić schematem:

$r - A - r - B/A_1^{17/} - r - A_1 - r - C$
 $T \rightarrow T/D \rightarrow D \rightarrow D/{}_oT_{III} \rightarrow {}^oT_{III} \rightarrow T \rightarrow D/T^{18}$
 $T \rightarrow T/D \rightarrow D \rightarrow D/T \rightarrow T^{19}$
 $T^b \rightarrow T^b \rightarrow (\text{modulacja}) \rightarrow D \rightarrow S^o/T^b \rightarrow T^{b20}$

Inna koncepcja formy występuje w ariach Briknera. Kolejne wersety psalmu tworzą wieloodcinkową całość muzyczną, której ogniwa także oddzielają instrumentalne ritornele. Fragmenty te pełnią funkcję modulacji do kolejnych części utworu, jak również integrują całość dzięki występującym w nich stałym figuram melodyczno-rytmicznym

W *Vesperae D* Żebrowskiego dwa psalmy opracowane zostały w formie duetów. Kompozycje te przyjmują architekturę czteroczęściową o różnym następie ogniów (ABA_1C oraz $ABCA_1$) oddzielonych ritornelemi. Budowa duetów wykazuje duże podobieństwo do arii, jednak z pominięciem ostatniego fragmentu instrumentalnego.

$r - A - r - B - r - A_1^{21}/C - C/A_1$
 $T \rightarrow T/D \rightarrow D \rightarrow D/{}_oT_{III} \rightarrow {}^oT_{III} \rightarrow D \rightarrow D/T^{22}$
 $T^b \rightarrow T^b/S^o \rightarrow S^o \rightarrow S^o/T^b \rightarrow S^o \quad D \rightarrow T^o^{23}$

c) Partie instrumentalne

Funkcja instrumentów najczęściej zależy od typu faktury występującego w danym fragmencie utworu. W odcinkach *tutti* partie instrumentalne przeważnie dublują głosy wokalne (por. przykład 3). Skrzypce, ewentualnie *clarinii*, zdwajają

¹⁷ Oznaczenie A_1 dotyczy drugiej części arii *In convertendo* oraz *Quia respexit* Żebrowskiego, które nawiązują do pierwszego ogniwa A.

¹⁸ *In convertendo*.

¹⁹ *Quia respexit*.

²⁰ *Deposuit potentes*.

²¹ Trzecie ogniwo kompozycji *Laetatus sum* oraz *Nisi Dominus* jest albo nawiązaniem do pierwszego (A_1), albo posiada nowy materiał muzyczny (C).

²² *Laetatus sum*.

²³ *Nisi Dominus*.

qui po - su - it fi - nes tu - os pa - cem et a - di - pe fru - men - ti sa - ti - at

qui po - su - it fi - nes tu - os pa - cem et a - di - pe fru - men - ti sa - ti - at

Qui Po - su - it fi - nes lu - os Pa - cem et a - di - pe fru - men - ti sa - ti - at

te qui Po - su - it fi - nes tu - os Pa - cem et a - di - pe fru - men - ti sa - ti - at

te ve - lo - ci - ter cur - rit ser - mo e -

te qui e - mit - tit e - lo - qui - um su - um ter - tae ve - lo - ci - ter cur - rit ser - mo e -

te qui e - mit - tit e - lo - qui - um su - um ter - tae ve - lo - ci - ter cur - rit ser - mo e -

te qui e - mit - tit e - lo - qui - um su - um ter - tae ve - lo - ci - ter cur - rit ser - mo e -

jas qui dat ni - vem si - cut la - nam ne - bu - lam si - cut ci - no - rem spar - git

jas qui dat ni - vem si - cut la - nam ci - no - rem spar - git

jas

jas

Przykład 6. Neumann, *Vesperae E*, Lauda Jerusalem, t. 14–27.

The image displays a page of a musical score for 'Dixit Dominus' by Jan Zebrowski. The score is arranged in systems, each containing multiple staves. The top system includes parts for Soprano (S), Tenor (T), Bass (B), Organ (Org), Clarinet I (Cl. I), Clarinet II (Cl. II), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Cello (C), and another Soprano (S), Tenor (T), Bass (B), and Organ (Org) part. The lyrics 'men a - men a - men a - men a -' are written below the vocal staves. The Organ part includes figured bass notation. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Przykład 7. Żebrowski, *Vesperae D, Dixit Dominus*, t. 148–189.

głosy wyższe, natomiast *basso continuo* dwoi partię basu wokalnego. W dziełach Perneckera niezależność instrumentów smyczkowych jest mocno ograniczona. Oprócz wspomagania głosów wokalnych skrzypce wykonują niewielkich rozmiarów ozdobniki w toku i zakończeniu fraz, wzbogacając kadencje chóru. Instrumenty te wykorzystane są także w funkcji kolorystycznej – wypełniają brzmienie *tutti* oraz potęgują efekty dynamiczne. Samodzielne partie pojawiają się sporadycznie, przeważnie jako figuracyjny akompaniament z silnie eksponowanym

Vln. I
Vln. II
C
e - rat in prin-ci - pi - o, et nunc, et et sem-per, et in sae - cu-la sae - cu -
A
e - rat in prin-ci - pi - o, et nunc, et et sem-per, et in sae - cu-la sae - cu -
T
e - rat in prin-ci - pi - o, et nunc, et et sem-per, et in sae - cu-la sae - cu -
B
e - rat in prin-ci - pi - o, et nunc, et et sem-per, et in sae - cu-la sae - cu -
Org.

Vln. I
Vln. II
C
lo - rum sae - cu - lo - rum sae - cu - lo - rum. A - - - men et in sae-cu-la sae-cu-
A
lo - rum sae - cu - lo - rum sae - cu - lo - rum. A - - - men et in sae-cu-la sae-cu-
T
lo - rum sae - cu - lo - rum sae - cu - lo - rum. A - - - men et in sae-cu-la sae-cu-
B
lo - rum A - - - - - - - - - - - - - - - - - - - - men et in sae-cu-la sae-cu-
Org.

Przykład 8. Żebrowski, *Vesperae D, Domine probasti*, t. 61–67.

elementem wirtuozowskim. Ritornele instrumentalne są elementem charakterystycznym kompozycji Briknera. Oprócz funkcji wstępu i modulacji w ariach odcinki te dzielą poszczególne wersety psalmów w duetach.

Bardziej samodzielne partie instrumentalne w odcinkach *tutti* występują w cyklach Żebrowskiego i Neumanna (przykład 6). Zdwojenie głosów wokalnych występuje

zwłaszcza w fakturze polifonicznej (przykład 7). Natomiast homorytmicznym fragmentom chóralnym towarzyszy akompaniament z niezależnymi partiami instrumentów (por. przykład 6). Kolorystyczne efekty skrzypiec w kompozycjach Żebrowskiego często polegają na szybkich przebiegach po stopniach gamy lub trójdźwięku (przykład 8).

W ustępach aryjnych oraz duetach widoczna jest większa niezależność w stosunku do partii wokalnych (np. *Credidi, Vesperae D* Żebrowskiego). We fragmentach tego typu często wykorzystane zostały elementy techniki koncertującej polegające na wymianie motywicznej między głosami.

Partie *clarini* pełnią głównie funkcje dynamiczną, uwypuklając walory kolorystyczne dzieła. Zazwyczaj głosy trąbek zdwajają w *unisono* partie pierwszych i drugich skrzypiec, w żadnej kompozycji nie wykonują odcinków solowych. W innych fragmentach instrumenty dęte występują w funkcji rytmicznej, podkreślając miarę taktu (przykład 9).

Przykład 9. Pernecker, *Vesperae de Confessore, Magnificat*, t. 1–9.

W cyklach nieszpornych występuje kilka typów kształtowania partii *basso pro organo*. Pojawiają się fragmenty *basso seguente* (*In exitu*, Pernecker), jak również akompaniamentu będącego wypełnieniem harmonicznym. We wszystkich utworach głos ten został ocyfrowany, zaś rodzaj oznaczeń nie wykracza poza normy przyjęte w XVIII-wiecznej sztuce kompozycji.

3. Dobór tonacji

Tonacje ogniw tworzących ramy niesporów są w miarę jednorodne. W przeważającej części twórcy wykorzystali materiał skali C, jedynie w dwóch przypadkach pojawia się D oraz E. Taki dobór tonacji podyktowany został względami praktycznymi i wiąże się z użyciem *clarini* w skrajnych częściach cyklów. Krąg tonalny ogniw wewnętrznych jest o wiele bardziej zróżnicowany. Zwracają uwagę podobieństwa w opracowaniach tych samych tekstów psalmów przez różnych

twórców (por. tab. 6), które polegają na wykorzystaniu tej samej tonacji, metrum bądź faktury.

Psalm	Ż	NI	NII	NIII	PI	PII	B
<i>Dixit Dominus</i> Ps 110 (109)	D, C Tutti	C, C Tutti	C, C Tutti	E, C Tutti	C, 3/4 Tutti	C, C Tutti	C, C S+B
<i>Confitebor</i> Ps 111 (110)	e, C tutti	E, 3/4 Tutti/solo		e, C tutti	F, 2/4 Tutti/solo	G, 2/4 Tutti/solo	Es, C S+B
<i>Beatus vir</i> Ps 112 (111)	E, 3/4 Tutti/solo	E, C Tutti/solo		E, 3/4 Tutti/solo	D, 3/4 Tutti/solo	A, 3/8 Tutti	a, 3/4 S+B
<i>Laudate pueri</i> Ps 113 (112)	A, 2/4 Tutti/solo	G, C Tutti, solo		A, 2/4 Tutti/solo	G, 2/4 Tutti	F, 2/4 Tutti	C, C S+B
<i>Credidi</i> Ps 116 (115)	B, 2/4 S		G, C B				D, 3/4 S+B
<i>Laudate Dominum</i> Ps 117 (116)	G, C Tutti	C, C Tutti/solo		G, C Tutti	e, C tutti	d, 3/4 tutti	D, C S+B
<i>Laetatus sum</i> Ps 122 (121)	F, 2/4 S+A			F, 2/4 S+A			F, C S+B
<i>In convertendo</i> Ps 126 (125)	d, 3/4 S+A+B		D, C A/tutti				h, C S+B
<i>Nisi Dominus</i> Ps 127 (126)	g, C T+B			g, C T+B			d, C B
<i>Domine probasti me</i> Ps 139 (138)	C, C Tutti/solo		F, 3/4 Tutti/solo				A, C S+B
<i>Lauda Jerusalem</i> Ps 147 (146)	D, 3/4 Tutti/solo			D, 3/4 Tutti/solo			
<i>Magnificat</i>	D, 3/4 Tutti	C, C C, 3/4 tutti	C, C Tutti	E, C Tutti	C, C C, 3/8 Tutti	C, C C, 3/8 Tutti	C S+B

Tabela 6. Teksty psalmów opracowane przez różnych kompozytorów jasnogórskich²⁴

²⁴ Zastosowane skróty: Ż – *Vesperae D*, Żebrowski; NI – *Vesperae de Apostolis*, Neumann; NII – *Vesperae de Confessore*, Neumann; NIII – *Vesperae E*, Neumann; PI – *Vesperae Dominicales*, Pernecker; PII – *Vesperae de Confessore*, Pernecker; B – *Vesperae C*, Brikner. Duże litery oznaczają tonacje durowe, małe molowe.

4. Muzyczna ilustracja tekstów nieszpornych

Szata dźwiękowa tekstów nieszpornych ukształtowana została z wykorzystaniem reguł retorycznych. Afekty zawarte w tekstach psalmów wyrażone zostały w opracowaniu za pomocą figur dźwiękowych, rozwiązań fakturalnych, zmian faktury czy kontrastu rejestrów. Wymienione elementy występują w różnym nasileniu w dziełach czterech kompozytorów jasnogórskich, którzy w odmienny sposób łączą tradycję barokowej kompozycji z estetyką zapowiadającą epokę klasycyzmu.

a) Afekty radosne

W analizowanym repertuarze interpretacja słowa wyrażona została najczęściej w melodyce partii wokalnych i instrumentalnych, czego konsekwencją są odpowiednie figury *anabasis* oraz *catabasis*. Pierwsza z wymienionych obrazuje ruch w kierunku wznoszącym: „Si ascendero in coelum” (przykład 10), „excelsus super omnes” (Neumann *Vesperae de Confessore, Laudate pueri*, t. 8–9), wychwalanie Boga *Laudate pueri* (Żebrowski *Vesperae D*, t. 1–6) oraz radość wewnętrzną „Et exultavit spiritus” (przykład 11). Opadający kierunek linii melodycznej – *catabasis* – ilustrować może światłość pojawiającą się w mrokach: „exortum est in tenebris lumen rectis” (przykład 12). Niejednokrotnie dwie figury występują w toku kompozycji obok siebie, ilustrując odległość ziemi i nieba: „qui in altis habitat et humilia respicit in coelo et in terra” (przykład 13) oraz czynność wstępowania i zstępowania „si ascendero in coelum / si descendero in infernum” (przykład 14).



Przykład 10. Żebrowski, *Vesperae D, Domine Probasti*, t. 18.

Przekroczenie skali głosu, *hyperbole*, jest muzyczną ilustracją poskromienia żądz człowieka – „implevit desiderium suum” (przykład 15), a także wzywaniem Jego pomocy, „invocabo” (przykład 16). Wieczne królowanie Najwyższego oddane zostało za pomocą długiej wartości rytmicznej, tenuty „in saeculum saeculi” (przykład 17). *Aposiopesis*, pauza we wszystkich głosach jest stosunkowo rzadko spotykaną figurą. Występuje m.in. nad słowami „non paenitebit” (przykład 18).

Kompozytorzy obok interpretacji, które można zdefiniować w kategoriach figur, posługiwali się innymi środkami. Jednym z najczęstszych sposobów uwytknienia *verba affectorum* są melizmaty. Rozbudowane konstrukcje tego typu

C  Et ex-sul-ta - - - vit ex-sul-ta - - - vit ex-sul-ta - - - vit -

Przykład 11. Neumann, *Vesperae de Apostolis, Magnificat*, t. 3–6.

B  Ex - or - tum__ est in te - ne - bris__ lu - men rec - - - tis

Przykład 12. Pernecker, *Vesperae de Confessore, Beatus vir*, t. 19–22.

B  qui in al - - - - - tis ha-bi-tas et hu - mi - li-a res-picit in coe-lo

Przykład 13. Żebrowski, *Vesperae D, Laudate pueri*, t. 36–47.

T  fu - gi - am Si as - cen - - - - - de - ro in coe - lum tu__

T  il - lie es si de-scen - de - - - - - ro in [in] - fer - num

Przykład 14. Neumann, *Vesperae de Apostoli, Domine probasti*, t. 25–33.

T  qui im - ple - vit de - si - de - ri - um su - - - um ex ip - sis:

Przykład 15. Żebrowski, *Vesperae D, Nisi Dominus*, t. 64–66.

występują m.in. nad słowami: „nomen Domini” (przykład 19), „exultatione” (przykład 20), „gloria eius” (przykład 21). Występowanie melizmatów w funkcji uwydatniającej istotne słowa jest charakterystyczne dla wszystkich twórców

B et no-men Do-mi-ni in-vo-ca-bo in-vo-ca-bo. Vo-la-me-a

Przykład 16. Neumann, *Vesperae de Confessore, Credidi*, t. 38–39.

C sac-cu-lo rum.
A sac-cu-lo rum.
T sac-cu-lo rum.
B sac-cu-lo rum.

Przykład 17. Żebrowski, *Vesperae D, Confitebor*, t. 100–103.

C Solo
A Solo
T Solo
B Solo
Ju-ra-vit Do-mi-nus et non non non non non poe-ni-te-bit e-um

Przykład 18. Neumann, *Vesperae de Apostolis, Dixit Dominus*, t. 24–27.

C laudis, et no-men Do-mi-ni in-vo-ca-bo.

Przykład 19. Żebrowski *Vesperae D, Credidi*, t. 81–91.

z wyjątkiem Briknera – u niego konstrukcje melizmatyczne nie są zabiegiem retorycznym.

Zestawienie kontrastujących rejestrów jest często stosowanym środkiem ilustrującym. W ten sposób zaznaczono ciągłość pokoleń Izraela: „a pro genie in pro-

C
e - xul - ta - - - - - ti - o - ne.

A
e - xul - ta - - - - - ti - o - ne.

Przykład 20. Żebrowski, *Vesperae D, In Convertendo*, t. 21–27.

genites” (przykład 22), sąd i przykazania Boże: „veritas et iudicium fidelia omnia mandata ejus” (przykład 23), światłość oraz ciemność: „conculcabunt / *illuminatio*” (przykład 24). Rejestr wysoki ilustruje słowa związane z jutrzenką: „ante luciferum” (przykład 25) oraz niebiosami: „in coelo” (przykład 26). Niska skala głosu obrazuje poníženie i ubóstwo: „dispersit debet pauperibus” (przykład 27), a także minione pokolenia Izraela: „sicut locutus est ad patres nostros Abraham” (przykład 28).

Uwypuklaniu semantyki tekstu niejednokrotnie służą zmiany faktury. W obsadzie *tutti* opracowano słowa mówiące o wielości: „omnes gentes” (przykład 29), podkreślające powagę prawdy: „veritas domini” (przykład 30). Powiększona obsada wokalna uwydatnia potęgę Stwórcy: „cornu ejus exaltabitur in gloria” (np. tercet głosów wyższych, przykład 31).

C
glo - ri - a e - - - - - jus

A
glo - ri - a e - - - - - jus

T
glo - ri - a e - - - - - jus

B
glo - ri - a e - - - - - jus

Przykład 21. Pernecker, *Vesperae de Confessore, Laudate pueri*, 30–38.

C
e - jus a pro - ge - ni - e in pro - ge - ni - es

Przykład 22. Żebrowski, *Vesperae D, Magnificat*, t. 101–104.

Uroczysty nastrój wyrażony został przy użyciu rytmów punktowanych. Charakter fanfarny ma początek psalmu: „Lauda Jerusalem” (podkreślony przez partie instrumentalne, przykład 32), oraz: „Dixit Dominus” (przykład 33). Podobną

Solo

C o - pe-ra ma-nu-um e-jus ve-ri-tas et ju-di-ci-um

B fi - de-li-a om-ni-a man - da-ta e-jus confir - ma - ta in sae-cu-lam sa-cu - li.

Przykład 23. Neumann, *Vesperae de Confessore, Confitebor*, t. 19–25.

Vln. I

Vln. II

T con-cul - ca-bunt me: et nox il-lu-mi-na-ti-o me - a in de - li - ci-is me-is.

Org.

Przykład 24. Neumann, *Vesperae de Apostolis, Domine probasti*, t. 56–58.

C an - le lu - ci - fe - rum ge - nu - i te ju - ra - vit Do - minus et non poe-ni-te - bit e - um Tu es sa -

Przykład 25. Neumann, *Vesperae de Confessores, Dixit Dominus*, t. 9–11.

C et hu - mi - li - a re - spi - cit in cae - lo

A et hu - mi - li - a re - spi - cit in cae - lo

T et hu - mi - li - a re - spi - cit in cae - lo

B et hu - mi - li - a re - spi - cit in cae - lo

Przykład 26. Pernecker, *Vesperae Dominicales, Laudate pueri*, t. 34–38.

C
jus non com - mo - ve - bi - tur do - nec de spi - ci - at i - ni - mi - cos su - os

A
non com - mo - ve - bi - tur do - nec de spi - ci - at i - ni - mi - cos su - os

B
Solo
dis - per - sit de - dit pau - pe - ri - bus jus - ti - ti - a e - jus.

Przykład 27. Neumann, *Vesperae de Confessore, Beatus vir*, t. 20.

C
ad pa - tres

A
ad pa - tres no - stros A - bra - ham et

T
Si - cut lo - cu - lus est

B
Solo
Si - cut lo - cu - lus est ad pa - tres no - stros A - bra - ham et

Przykład 28. Neumann, *Vesperae de Confessore, Magnificat*, t. 43–45.

C
Solo
qui - a res - pe - xit hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - ae oc - ce

A
e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes

T
Solo
om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes

B
Solo
om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes

Przykład 29. Neumann, *Vesperae de Confessore, Magnificat*, t. 6–14.

funkcję pełnią szybkie pochody pasażowe w pierwszych taktach: „Laudate Dominum” (przykład 34). Z innych rozwiązań ilustracyjnych w warstwie akompaniamentu wymienić można triolę, która tworzy muzyczną interpretację jedności Trójcy Świętej: „et Spiritus Sancto” (vlno I, przykład 35).

C
et ve-ri-tas Do-mi-ni ma-net ma-net ma-net in ae-ter-num et ve-ri-tas Do-mi-ni

A
et ve-ri-tas Do-mi-ni ma-net ma-net ma-net in ae-ter-num et ve-ri-tas Do-mi-ni

T
et ve-ri-tas Do-mi-ni et ve-ri-tas Do-mi-ni

B
et ve-ri-tas Do-mi-ni et ve-ri-tas Do-mi-ni

Przykład 30. Pernecker, *Vesperae Dominicales Laudate dominum*, t. 24–33.

C
co-mu e - jus ex - al - ta - bi - tur in glo - ri - a

A
co-mu e - jus ex - al - ta - bi - tur in glo - ri - a

T
co-mu e - jus ex - al - ta - bi - tur in glo - ri - a

B

Przykład 31. Neumann, *Vesperae de Confessore, Beatus vir*, t. 21–23.

b) Afekty cierpienia i smutku.

Figury wynikające z kierunku linii melodycznej wykorzystane zostały także w muzycznej interpretacji uczuć negatywnych. Za pomocą *catabasis* uwypuklono tekst wyrażający lęk przed Bogiem: „timor Domini” (Neumann *Vesperae de Confessore, Confitebor*, t. 34) lub zapadającą ciemność: „forsitan tenebrae conculcabant me” (przykład 36). Opadający kierunek linii melodycznej oddaje zarówno złość grzesznika: „peccatos videbit et irrascentur” (przykład 37), jak i uniżenie Maryi: „Quia respexit humilitatem” (przykład 38).

Z muzycznym obrazem cierpienia związane są przede wszystkim figury emfaticzne, które wykorzystują skoki o interwały zabronione przez reguły kontrpunktu, a także łamiące diatonikę linii melodycznej. Liczne przykłady *saltus duriusculi* znaleźć można nad słowami ewokującymi ból, cierpienie lub strach: „rogate quae ad pacem” (figura pełni także funkcję eksklamacji, przykład 39), „confregit”

Cln. I

Cln. II

Vln. I

Vln. II

C

A

T

B

Lau - da, Je - ru - sa - lem, Lau - da, Do - mi - num: lau - da De - um tu - um,
 Lau - da, Je - ru - sa - lem, Lau - da, Do - mi - num: lau - da De - um tu - um,
 Lau - da, Je - ru - sa - lem, Lau - da, Do - mi - num: lau - da De - um tu - um,
 Lau - da, Je - ru - sa - lem, Lau - da, Do - mi - num: lau - da De - um tu - um,

Przykład 32. Żebrowski, *Vesperae D, Lauda Jerusalem*, t. 17–23.

Cln. I

Cln. II

Vln. I

Vln. II

Org.

C

A

T

B

Org.

Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no ma - e: sa - de a de - xtris ma - is.
 Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no ma - e: sa - de a de - xtris ma - is.
 Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no ma - e: sa - de a de - xtris ma - is.
 Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no ma - e: sa - de a de - xtris ma - is.

Przykład 33. Neumann, *Vesperae de Apostolis, Dixit Dominus*, t. 1–6.

Vln. I
Vln. II

Vln. I
Vln. II

Przykład 34. Żebrowski, *Vesperae D, Laudate Dominum*, t. 11–16.

Vln. I
Vln. II

C
A
T
B

a et Spi - ri - tu - i San - cto.
a et Spi - ri - tu - i San - cto.
a et Spi - ri - tu - i San - cto.
a et Spi - ri - tu - i San - cto.

Przykład 35. Żebrowski, *Vesperae D, Laudate Dominum*, t. 33–35.

T

et di - xi: For - si - tan te-ne-brae con-cul - ca - bunt me et nox

Przykład 36. Neumann, *Vesperae de Confessore, Domine probasti*, t. 33–37.

(liczne alteracje i postępy chromatyczne, przykład 40), „irrascentur dentibus” (4<, Neumann *Vesperae de Confessore, Beatus vir*, t. 24), „nox” (przykład 41), „die irae suae” (4<, Neumann *Vesperae de Apostolis, Dixit Dominus*, t. 36), „filii hominum non mortui” (4<, pojawia się także kształt nasuwający skojarzenia z figurą krzyża, przykład 42). Innym środkiem ewokującym afekty negatywne są fragmenty z postęпами chromatycznymi, nasuwającymi skojarzenia z figurą *pathopoeia* oraz *passus duriusculus*. Nie zawsze postać ustępów chromatycznych przyjmuje dokładny

B  in glo-ri - a peccator vide-bit et i - ras-ce - tur den-ti-bus suis fomet et ta= beocet dosi-dorium pecca-to-rum peri - bit


Przykład 37. Neumann, *Vesperae de Confessore, Beatus vir*, t. 22–26.


C  Qui - a res - pe - xit hu - mi - li - ta - tem an - cil - lac


Przykład 38. Żebrowski, *Vesperae D, Magnificat*, t. 59–62.


C  Ro - ga - - - te ro - ga - - - te,

Przykład 39. Żebrowski, *Vesperae D, Laetatus sum*, t. 48–52.

C  a - de - xtris tu - is con - fre - git con - fre - - - git con - fre - git in di - e i - rae su - ae re - des con -

A  a - de - xtris tu - is con - fre - git con - fre - - - git con - fre - git in di - e i - rae su - ae re - des con -

T  de - xtris tu - is con - fre - git con - fre - - - git con - fre - git in di - e i - rae su - ae re - des

B  de - xtris tu - is con - fre - git con - fre - - - git con - fre - git in di - e i - rae su - ae re - des con -

Przykład 40. Neumann, *Vesperae de Confessore, Dixit Dominus*, t. 32–37.

T  non ob - scu - ra - bun - tus a te et nox

Przykład 41. Neumann, *Vesperae de Confessore, Domine probasti*, t. 66.

kształt wymienionych figur, jednak intencja twórcy jest oczywista. Wymienione figury oddają bojażń przed Bogiem: „timentibus eum” (przykład 43), miłosierdzie: „misericordia eius” (przykład 44) oraz łzy: „lacrimis” (przykład 45).

Moc Boga, rozproszenie pysznych oddane zostały za pomocą szybkiego pochodu dźwięków – tiraty „dispersit potentes” (I i II vlnó, przykład 46), „Dominus iuravit” (przykład 47).

C Non mor - tu - i lau - da - - - bunt te

A ho - mi-num Sed nos qui vi - vi - mus be - ne -

T fi - li - is non mor - tu - i

B de - dit fi - li - is non mor - tu - i

Przykład 42. Pernecker, *Vesperae Dominicales, In exitu Israel*, t. 102–104.

C ti - - - men - - - - - ti - bus e - um.

Przykład 43. Żebrowski, *Vesperae D, Magnificat*, t. 107–111.

T Solo
Et mi - se - ri - cor - di - a e - jus

Przykład 44. Neumann, *Vesperae de Apostolis, Magnificat*, t. 23–24.

C Qui se - mi - nant in la - cri - mis, in e - xul - ta - ti - o - ne

A stro Qui se - mi - nant in la - cri - mis, in e - xul - ta - ti - o - ne

T Qui se - mi - nant in la - cri - mis, in e - xul - ta - ti - o - ne

B Qui se - mi - nant in la - cri - mis, in e - xul - ta - ti - o - ne

Przykład 45. Neumann, *Vesperae de Apostolis, In convertendo*, t. 30–31.

B

de - po - - - - su - it po - ten - tes de se - de

Przykład 46. Neumann, *Vesperae de Confessore, Magnificat*, t. 27–29.

Vln. I

Vln. II

C

A

T

B

Do - mi - nus Ju - ra - vit Do - mi - nus

Do - mi - nus Ju - ra - vit Do - mi - nus

Do - mi - nus Ju - ra - vit Do - mi - nus

Do - mi - nus Ju - ra - vit Do - mi - nus

Przykład 47. Pernecker, *Vesperae de Confessore, Dixit Dominus*, t. 14–15.

Z innych rozwiązań zauważyć można zmianę trybu na molowy: „judicabit in nationibus” (przykład 48), także tercji trójdźwięku „converte” (przykłady 49 a i b) oraz *mors* (przykład 50). W partii instrumentalnej strach i drżenie przez obliczem Najwyższego ilustrują przednutki „timentibus” (por. przykład 43). Podobny afekt wyrażony jest za pomocą redukcji obsady: „sanctum terrible nomen” (przykład 51).

Na podstawie przeprowadzonej analizy niesporów skomponowanych dla kapeli Ojców Paulinów na Jasnej Górze wynika, że ich twórcy znali obowiązujące w XVIII-wiecznej kompozycji zasady retoryki muzycznej. W każdym z cykli wyróżnić można rozwiązania tradycyjne, stosowane w ówczesnej praktyce, ale także nowe środki związane z estetyką doby galant.

W badanych kompozycjach opracowane zostały psalmy wykonywane w trakcie niesporów niedzielnych oraz w święta Apostołów i Wyznawców. Jedynie cykl autorstwa Briknera zawiera kompozycje, z których ułożyć można kilka zestawów na różne uroczystości kościelne.

Teksty psalmów zawierają afekty radosne (pochwalne) oraz emocje wyrażające smutek (cierpienie) spowodowany przez grzech. Uwielbienie jest cechą kantyku *Magnificat* – pieśni dziękczynnej Matki Syna Bożego za otrzymaną od Boga łaskę.

C ju - di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus im - ple - bit ru - i - nas con - qua - ssa - bit ca - pi - ta

A i - rae su - se - re - ges in ter - ra muli -

T con - qua - ssa - bit ca - pi - ta in

B ju - di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus im - ple - bit rut - i - nas con - qua - ssa - bit ca - pi - ta in

Przykład 48. Neumann, *Vesperae de Confessore, Dixit Dominus*, t. 17–19.

A Solo
In con - ver - ter - - - do

A Con - ver - te Do - mi - ne

Przykład 49. Neumann, *Vesperae de Apostolis, In convertendo*, a) t. 2; b) 23.

Vln. I

Vln. II

B Do - mi - ni mors san - cto - - - rum e - jus o

Org.

Przykład 50. Neumann, *Vesperae de Apostolis, Credidi*, t. 25–26.

We wszystkich tekstach oprócz dominującego afektu eksponowane są także inne nastroje występujące w krótkich odcinkach dzieła. Uzyskany w ten sposób efekt kontrastu służy potęgowaniu napięcia oraz dramaturgii formy.

The image shows a musical score for a vocal and instrumental piece. It consists of six staves: two for Clarinet (Cln. I and Cln. II), and four for voices (C, A, T, B). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score is divided into three measures. The first measure contains the lyrics 'tes - ta - men - tum su - um'. The second measure contains 'i - ni - ti - um sa - pi - en - ti - ae ti - mor Do - mi - ni'. The third measure contains 'tes - ta - men - tum su - um Sanctum et ter - ri - bi - le no - men e - jus ti - mor Do - mi - ni in - tel - lec - tus' for the Soprano (A) and 'in - tel - lec - tus' for the Tenor (T) and Bass (B). The Clarinet parts have dynamic markings 'p' (piano) and 'f' (forte).

Przykład 51. Neumann, *Vesperae de Confessore, Confitebor*, t. 30–35.

Opracowanie muzyczne na ogół wiernie oddaje nastroje ewokowane w psalmach. W celu podkreślenia afektów kompozytorzy posługiwali się zmianami w obsadzie, kontrastach fakturalnych (arie, duety, fragmenty instrumentalne) oraz wykorzystanych tonacjach. Innym rodzajem środków ilustracyjnych są charakterystyczne konstrukcje dźwiękowe, które przez teoretyków muzyki skodyfikowane zostały jako figury retoryczne. Występująca nad istotnym słowem (*verba affectorum*) figura podkreślała jego znaczenie, wzmacniając jednocześnie ewokowany nastrój. Jednak nasycenie nieszpornów jasnogórskich rozwiązaniami tego typu nie jest duże. Ze stosowanego w baroku katalogu można wyróżnić figury związane z ruchem głosów (*anabasis* i *catabasis*), a także skoki lub przejścia z wykorzystaniem dysonansów (*saltus* i *passus duriusculi*). Często praktyką było wyróżnianie słów przez rozbudowane melizmaty lub kontrast rejestrów, zmiany faktury (*solo-tutti*) czy rytmy punktowane (charakter fanfary).

Wykonywane przez paulińską kapelę nieszpory w pełni zasługują na uwagę współczesnych wykonawców i włączenie części opracowanych psalmów do programów koncertowych. Idealnym rozwiązaniem byłoby przywrócenie opisywanym tutaj kompozycjom liturgicznego charakteru, być może także w trakcie mszy lub nabożeństw okolicznościowych. Dzieła kompozytorów jasnogórskich są przede wszystkim dziedzictwem narodowym i cennym świadectwem polskiej kultury muzycznej.

Abstrakt

Opracowania tekstów nieszpornych stanowiły drugą, obok mszy, grupę utworów chętnie podejmowanych przez kompozytorów tworzących na potrzeby Kościoła. Celebrowanie tej części *officium divinum* zyskało w ciągu wieków bogatą oprawę muzyczną, zwłaszcza w rycie monastycznym. Szczególny charakter miały *vesperae* na Jasnej Górze, gdzie codziennej modlitwie zakonników towarzyszyła paulińska kapela. Repertuar tego zespołu obejmował m.in. kompozycje twórców związanych z Częstochową, pełniących w klasztorze funkcje kapelmistrzów lub instrumentalistów.

Artykuł prezentuje dzieła siedmiu kompozytorów związanych z Jasną Górą w XVIII wieku. Materiał przeanalizowano pod względem związków tekstu liturgicznego z oprawą dźwiękową, będącego kluczowym zagadnieniem ówczesnej sztuki kompozycji. Analizowane utwory wykazują cechy znamionujące twórców doby wczesnego klasycyzmu, chociaż nadal obecne są w nich środki charakterystyczne dla barokowych retorów. Jasnogórskie nieszpory są cennym świadectwem kultury dawnej Polski – jednym z nielicznych zabytków, które przetrwały do naszych czasów.

Słowa kluczowe: Jasna Góra, nieszpory, retoryka muzyczna, liturgika, historia muzyki polskiej

Abstract

Musical illustration of the text in the 18th century Vesper cycles by the composers of Jasna Góra Monastery

The Vespers attracted the interest of many church composers and were – apart from the Mass – the second most frequently chosen service text. The musical setting of this part of *officium divinum* became richer in the course of time, especially in the monastic rite. The Vespers of Jasna Góra were of special nature since the prayer of the monks was accompanied by the Pauline monastery music ensemble. Its repertoire included works by composers connected with Częstochowa, who were instrumentalists or kapellmeisters in the monastery.

The article presents seven composers connected with Jasna Góra in the 1700's. The material was analyzed in terms of the relationship between the liturgical text and the musical setting, which was the very core of the 18th century art of composition. The musical works studied show features characteristic for the music of early Classical period, at the

same time retaining some elements typical of the Baroque rhetoric. The Vespers of Jasna Góra are valuable evidence of Polish cultural heritage – one of the few preserved works of this kind.

Keywords: Jasna Góra, Vespers, music rhetoric, Liturgy, history of Polish music

Bibliografia

- Bartel D., *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1985.
- Evangelisches Kirchenlexikon. Internationale theologische Enzyklopädie*, hrsg. E. Fahlbusch, H. Brunotte, O. Weber, t. 1–5, Göttingen 1986.
- Gładysz J., *Nieszpory – wokalnie-instrumentalna forma w polskiej muzyce religijnej XVIII w. na przykładzie twórczości S. F. Lechleitnera*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne” 34 (1987) z. 7, s. 339–345.
- Harper J., *Formy i układ liturgii zachodniej od X do XVIII w.*, tłum. M. Kowalska, Kraków 1997.
- Jasiński T., *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Lublin 2006.
- Patalas A., *Muzyka jasnogórska: completorium o. Eryka Briknera na tle kompozycji Szarzyńskiego i Gorczyckiego*, w druku.
- Patalas A., *Wstęp*, w: E. Brickner OSPPE, *Completorium*, red. A. Palatas, Kraków 2006, s. 3–5.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Warszawa 1980.
- Podejko P., *Kapela wokalnie-instrumentalna na Jasnej Górze*, Warszawa 2001 (Studia Claromontana, 19).
- Podejko P., *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokalnie-instrumentalnej na Jasnej Górze*, Warszawa 1992 (Studia Claromontana, 12).
- Roche J., *Musica diversa di Compierà: compline and its music in seventeenth-century Italy*, „Journal of the Royal Musical Association”, t. 109 (1982) 1.
- Sadzik J., *Wstęp*, w: *Księga psalmów*, tłum. Cz. Miłosz, Paryż 1982, s. 9–42.

Rękopisy muzyczne

Brikner Eryk, *Vesperae pro toto Ao.* | Canto Basso | Violinis 2bus |
 Con | Organo | Authore R. P. Rico Brykner | ord S. P. Primi Eremitae | Pro Horo
 Musico Ecclesiae Parochialis Kłob. | Canonicum Reg. Lat. Ao 1794 | Od P. Chwas-
 teckiego | Organisty Kłobuck., AJG III-50

Neumann Wawrzyniec, *Vesperae de Apostolis in C* | a | canto Alto | Tenore Basso
 | Violino Primo | Violino Secondo | Clarino Primo | Clarino secondo |
 Tympano | Organo Violone, AJGII-184

Neumann Wawrzyniec, *Vesperae de Confessore in E* | a | Canto Alto | Tenore
 Basso | Violino Primo | Violino Secondo | Clarino Primo | Clarino
 Secondo | Tympano | Con | Organo. | Authore Perneckher C.M.C.22, AJG II-197

Neumann Wawrzyniec, *Vesperae de Confessore in D* | a | Canto Alto | Tenore
 Basso. | Violino Primo. | Violino Secondo | Clarino Primo. | Clarino
 Secondo | et | Organo. | Auth: Neümann., AJG III-953

Pernecker Franciszek, *Vesperae de Confessore «in C»* | a
 Stromenti | Canto Alto | Tenore
 Basso | II Violini | II Clarini | Con Organo | Pro Choro | Clari
 Montis | Czeszochoviensis | Authore Francesco Perneckher., AJG II-195

Pernecker Franciszek, *Vesperae Dominicales a 9 Stromenti* | Canto, Alto, Tenore,
 Basso. | 2. Violini | 2. Clarini. | Con | Organo | Pro Choro Clari Montis C. Nro 34 | Authore
 Francesco Perneckher., AJG II-196

Żebrowski Marcin Józef, *Vesperae in D* | cum Variis psalmis | a | Canto Alto, Tenore,
 Basso | Violinis 2bus | Clarinis 2bus | con | Organo et Violone. | Auth. Żebro., AJG III-753

Wydania nutowe

Gorczycki G. G., *Utwory wokalnie-instrumentalne*, red. Z. M. Szwejkowski, Kraków 1995
 (Monumenta Musicae in Polonia, seria A).

Roche Jerome, *Musica diversa di Compiettà: compline and its music in seventeenth century
 Italy*, „Journal of the Royal Musical Association”, t. 109 (1982), s. 60–79.

Żebrowski M., *Vesperae in D*, Kraków 2008.