

JAN GLADYSZ

NIESZPORY - WOKALNO-INSTRUMENTALNA
FORMA W POLSKIEJ MUZYCE RELIGIJNEJ XVIII WIEKU
NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI S. F. LECHLEITNERA¹

W ostatnich latach dzięki licznym badaniom naukowym nad zabytkami muzycznymi, prowadzonymi w różnych ośrodkach kraju możliwe stało się poznanie bogatej ilościowo i jakościowo twórczości kompozytorów polskich i w Polsce działających. Powstałe w ten sposób opracowania *mszy, litanii, motetów i pasji* przybliżyły nam kulturę muzyczną w XVII i XVIII wieku. Pokazały też różnorodność form i technik kompozytorskich stosowanych przez twórców, którzy w dobrym stopniu opanowali rzemiosło artystyczne. Jak do tej pory niewiele napisano o *nieszporach* jako wokально-instrumentalnej formie muzyki religijnej w XVIII-wiecznej Polsce. Syntetycznego opracowania tego problemu brak, a ogólne ujęcia dotyczące *nieszporów* M. Mielczewskiego i J. Zeidlera nie są miarodajnymi do stawiania hipotez. Również niniejszy artykuł nie pozwoli na naukowe sformułowania dotyczące formy *nieszporów*. Jest on tylko przyczynkiem do trwających wciąż badań nad rozwojem wokально-instrumentalnej muzyki religijnej w XVII i XVIII wieku w Polsce, z jej podstawowymi formami, wśród których są również *nieszpory*.

O ilościowym bogactwie *nieszporów* dowiadujemy się na podstawie badań dotyczących poszczególnych kompozytorów, kapel, ośrodków muzycznych i ich inwentarza. Według nich *nieszpory* obok *mszy, litanii i pasji* stanowiły w polskiej muzyce kościelnej większość repertuaru chórów i kapel w kościołach i zakonach.

*Nieszpory*¹ zwane w języku łacińskim *vesperae* należą do *Liturgii Godzin* Kościoła Katolickiego, które śpiewa się późnym popołudniem. Rozwinęły się z chrześcijańskiej potrzeby, bowiem przed końcem każdego dnia ofiarowywano je na chwałę Panu Bogu. W swych początkach prawdopodobnie miały charakter modlitwy prywatnej i dopiero wraz z rozwojem klasztorów zostały włączone do *officium*. Struktura *nieszporów* w swej historii przechodziła rozwój jako cykl. Pierwotnie liczba psalmów w *nieszporach* była zmienna i wahała się od 4 do 18 wybranych ze 150 psalmów Dawida. *Nieszpory* rozpoczynały się i kończyły określoną liturgicznie antyfoną. W ich przebiegu pojawiały się kolejno: *capitulum* (krótkie czytanie), *reponsorium breve*, *hymn i Magnificat* ze swoją antyfoną. Występująca po nim *oracja* była niekiedy poprzedzona modlitwą wiernych. Całość zamykała formuła *Benedicamus Domino - Deo gratias*. Jako cykl *nieszporów* zostały sformowane w XVII w. Odtąd rozpoczyna je werset wprowadzający: *Deus in adiutorium meum intende - Domine ad adiuvandam me festina*. Trzon cyklu stanowi pięć psalmów z antyfonami, po których śpiewa się hymn oraz *canticum Mariae* z antyfoną. Kończy je wspomniana wyżej formuła zakończeniowa. Ten schemat *nieszporów* obowiązywał aż do Vaticanum II.

W nabożeństwie nieszpornym wykorzystano psalmy od 109 do 147 za wyjątkiem 117, 118, 133 i 142, które znalazły zastosowanie w innych godzinach kanonicznych. W doborze psalmów do nieszpórów na różne uroczystości i święta posługiwano się *Breviarum Romanum*. W owym czasie znano i praktykowano następujące rodzaje nieszpórów:³ A. V. de Dominica: *Dixit Dominus, Confitebor, Beatus vir, Laudate pueri, In exitu*. B. V. de Confessore: *Dixit Dominus, Confitebor, Beatus vir, Laudate pueri, Laudate Dominum*. C. V. de Martyribus: *Dixit Dominus, Confitebor, Beatus vir, Laudate pueri, Credidi*. D. V. angelorum: *Dixit Dominus, Confitebor, Beatus vir, Laudate pueri, Confitebor [...] quoniam*. E. V. Nativitate Domini II: *Dixit Dominus, Confitebor, Beatus vir, De profundis, Memento Domine David*. F. V. de Beata Virgine Maria: *Dixit Dominus, Laudate pueri, Laetatus sum, Nisi Dominus, Lauda Jerusalem*. G. V. de Apostolorum: *Dixit Dominus, Laudate pueri, Credidi, In convertendo, Domine probasti me*. H. V. in festo Corporis Christi: *Dixit Dominus, Laudate pueri, Credidi, Beati omnes, Lauda Jerusalem*. Zestawiając powyższe cykle ze sobą łatwo zauważyć powtarzające się w każdym z nich niektóre psalmy. Sprzyjało to komponowaniu nieszpórów o większej liczbie psalmów niż pięć, z których następnie wybierano psalmy na odpowiednie święto bądź uroczystość np: osiem psalmów do nieszpórów na niedziele i święta maryjne (5 psalmów niedzielnych i 3 maryjne) stanowiąc jedną całość kompozycji dawały dwa cykle.

W XVIII wieku wraz z rozwojem i wzrostem popularności nieszpórów wytworzył się pewien schemat w opracowaniu niektórych kompozycji cyklu nieszpornego. I tak ps. *Dixit Dominus* oraz *Magnificat* jako ramowe kompozycje cyklu były utrzymane w stylu koncertującym na chór mieszany, solistów i rozbudowany zespół instrumentalny (dwoje skrzypiec, dwa instrumenty dęte, organy i niekiedy viola da gamba). Psalmy: *Laudate pueri* oraz *Nisi Dominus* stosunkowo często utrzymane były w *stile antico*, natomiast ps. *Laudate Dominum* w *stile moderno*. W zależności od rangi święta oraz odprawiającego celebrynsa (np. biskup) tworzą kompozytorzy różne typy nieszpórów:⁴

A. *Vesperae solemniore* - w wokально-instrumentalnej rozbudowanej obsadzie, wykorzystując samodzielne formy, o uroczystym charakterze.

B. *Vesperae breviores* - dwa głosy wokalne i trio kościelne z opracowaniem wybranych wersetów z wszystkich psalmów i kantyku (kompilacja tekstowa).

C. *Vesperae brevissimae* - w czterogłosowej obsadzie wokalnej i trio kościelnym opracowanie wszystkich psalmów i kantyku w prostej formie. Niekiedy w ps. *Dixit* i w *Magnificat* zostają użyte instrumenty dęte.

D. *Vesperae partiales* - w wokально-instrumentalnej obsadzie opracowanie dwóch psalmów i kantyku. Typ ten, charakterystyczny dla kompozytorów niemieckich zwany był *Teilvespern*.

Podstawą moich analiz są wokально-instrumentalne nieszpory Simona Ferdinanda Leichleitnera zachowane w Bibliotece Wyższego Seminarium Duchownego w Sandomierzu⁵. Formalnie nieszpory są kompozycją cykliczną, w której opracowywano wers wprowadzający, pięć psalmów i kantyk. Interesująca zatem będzie struktura poszczególnych części, w których tekst ma budowę wersową i stanowi istotny czynnik podziału. Osobno przedstawię architekturę dokso-logii, którą kończą się wszystkie wyżej wspomniane części cyklu. Zwróć także uwagę na występujące w opracowaniach: koncert rondowy i formy samodzielne.

I. Budowa wstępu do nieszpórów

Wstęp obejmuje jeden dwuczłonowy wers: *Deus in adiutorium meum intende - Domine ad adiuuandum me festina* oraz doksologię. Stanowi on jeden odcinek, którego budowa wiąże się z wykorzystaniem tylko drugiego członu wersu (człon pierwszy śpiewany był przez celebransa według melodii gregoriańskiej). Opracowanie to jest wokalnie-instrumentalnym *tutti* utrzymanym w fakturze homofonicznej. Prosta, o recytatywnym charakterze melodyka oparta jest na nieskomplikowanej rytmice. Panuje tendencja do utrzymania stałego składu wykonawczego, choć niekiedy występują zmiany w zespole instrumentalnym. Całość utrzymana jest w tempie umiarkowanym (*andante*), a brak jakichkolwiek zmian metrycznych i agogicznych sprzyja zwartości powstającego w ten sposób i liczącego od 3 do 7 taktów odcinka.

II. Architektonika kompozycji psalmowych

W opracowaniach psalmów spotyka się dwa typy budowy: wieloodcinkowy - charakteryzujący się zestawieniem krótkich, kontrastujących ze sobą odcinków, które pokrywają się z użyciem jednego do czterech wersów (śpiewanych równocześnie) i wieloczęściowy - w której ze względu na stosowane środki kompozytorskie i sposób opracowania odcinki rozrosły się do rozmiarów części. Pokrywają się one z grupą wersów podawanych sukcesywnie a czasem z jednym wersem.

1. Typ wieloodcinkowy

Cechuje go duża różnorodność budowy architektonicznej, począwszy od dwóch do sześciu odcinków. Zasadniczym obok tekstu kryterium podziału jest zestawianie odcinków na zasadzie kontrastu faktury. Dotyczy to zarówno głosów wokalnych jak i zespołu instrumentalnego. Niekiedy zmiany fakturalne ugruntowane są przez zmianę tonacji. W całości opracowań wieloodcinkowych przeważają partie zespołu solistów (*solii*), co wiąże się z użyciem politekstury⁶ i partie chóru. Rzadziej pojawiają się odcinki będące duetem czy tercetem. Wyjątkowo w ramach tego typu budowy występują odcinki czysto instrumentalne (por. ps. *Laudate Dominum in D nr XXIII*). Umiarkowane zatem operowanie zespołem brzmieniowym wpływa korzystnie na zawartość opracowań psalmowych a użycie politekstury przyczynia się, choć niezgodnie z wymogami liturgii, do zwięzłości formy.

2. Typ wieloczęściowy

Spotykamy dwie jego odmiany: dwu- i czteroczęściową. W opracowaniach tych dodatkowe kryterium podziału stanowią zmiany metrum, tempa a także użycie znaków muzycznych jak podwójna kreska taktowa z fermatą. W ramach części kompozytor wykorzystuje głosy solowe, chór i zespół instrumentalny, któremu powierza samodzielne odcinki.

W dwuczęściowym typie budowy część A charakteryzuje wolne tempo (*grave, largo, tarde*), będące niekiedy samodzielnymi formami oraz zmiany tonacji, B natomiast szybkie tempo (*allegro, presto, vivace*) po zmianie metrum (parzyste na nieparzyste lub odwrotnie) i *tutti* wokalnie-instrumentalne w technice homofonicznej, czasem z polifonizowaniem.

W odmianie drugiej (czteroczęściowej) części A są wokalnie-instrumentalnym, homofonicznym *tutti* w szybkim tempie. Po nich następuje część B, na którą składają się partie solowe i instrumentalne *ritornelle* w tempie wolnym, niekiedy przy zmianie metrum.

Część C jest nawiązaniem do A, ale w miejsce homofonii wchodzi polifonia. Pojawiające się znów partie solowe, duety bądź tercety składają się na budowę części D.

III. Budowa *Magnificat*

Opracowanie kantyku do budowy wieloczęściowej psalmów, lecz o większej ilości części (od 5 do 7). *Magnificat* rozpoczyna się wokalnie-instrumentalnym, homofonicznym *tutti* utrzymanym w tempie wolnym i wykorzystującym wers pierwszy (*Magnificat - anima mea Dominum*, jak w kompozycji nr XXXI) lub pierwszy i drugi kantyku (komp. nr XXIX i XXX, w. 2. *Et exultavit spiritus meus - in Deo salutari meo*). Stanowi to część pierwszą (cz. A). Po niej zazwyczaj następuje zmiana metrum, tempa i tonacji (lub którejs z nich) wprowadzająca kolejną część B opartą na wykorzystaniu partii solowych, duetów bądź tercetów, jak również instrumentalnych *ritornelli* w ramach samodzielnych form. Pojawianie się każdej kolejnej części sygnalizują wspomniane wcześniej zmiany. W ich przebiegu mogą znów pojawić się formy samodzielne lub partie chóru utrzymane jednak w technice polifonicznej. Nie jest zasadą, że wokalnie-instrumentalne *tutti* występuje po części o zmniejszonym składzie wykonawczym jak to miało miejsce w psalmach. Zgodne to było z tradycją bogatszego opracowania *canticum Mariae* (np. trzy kolejno po sobie następujące solowe partie Alto, Basso i Canto z *Magnificat* nr XXIX).

IV. Schematy architektoniczne *doksologii*

Tekst *doksologii* obejmuje dwa dwuczłonowe wersy: *Gloria Patri et Filio - et in saecula saeculorum, amen*. Lechleitner nie korzysta ze stałego, związanego ze strukturą tekstową podziału *doksologii*, lecz tworzy własne modele, którymi posługuje się w swych opracowaniach. Modele te decydują o typie formalnym *doksologii*.

1. Budowa jednodcinkowa - obejmuje cały tekst *doksologii* opracowany w wokalnie-instrumentalnym *tutti*, najczęściej w homofonicznej fakturze, rzadko z polifonizowaniem.

2. Budowa dwudcinkowa - w której zauważamy dwie odmiany: *Gloria Patri - Sancto* (a) i *sicut erat - amen* (b) oraz *Gloria Patri - saeculorum* (a) i *amen* (b). W pierwszej odmianie odcinek a charakteryzuje zawsze zmniejszenie składu wykonawczego, natomiast b jest homofonicznym *tutti*. Zmianom fakturalnym towarzyszą zwykle zmiany agogiczne (tempo wolne na szybkie).

Odmiana druga wykorzystuje ten sam skład wykonawczy, ale w ramach faktury homofonicznej dla a i polifonicznej dla b, melodyki recytatywnej dla a i kantylenowej dla b, tempa umiarkowanego dla a i szybkiego dla b.

3. Budowa trzydcinkowa - również z dwiema odmianami: *Gloria Patri - Sancto* (a), *sicut erat - semper* (b) i *et in - amen* (c) oraz *Gloria Patri - Sancto* (a), *sicut erat - saeculorum* (b) i *amen* (c). Zmniejszenie składu wykonawczego cechuje dwa początkowe odcinki pierwszej odmiany. Odcinek c jest zawsze wokalnie-instrumentalnym *tutti*. Druga odmiana ma stały skład wykonawczy a o podziale decyduje faktura choralna i zmiany agogiczne. Pojawiają się tu odcinki polifoniczne. Sporadycznie występują w opracowaniach *doksologii* instrumentalne *ritornelle*, które rozbudowują powyższe typy na więcej odcinków. Charakterystyczne jest, że materiał melodyczny *ritornelli* nie ma związku z melodią partii wokalnych. We wszystkich typach budowy *doksologii* można zauważyć pewne cechy

wspólne przejawiające się w: a/ stosowaniu partii *tutti* w odcinkach końcowych, b/ użycia obsady małogłosowej w odcinkach początkowych, c/ zestawieniu tego samego składu wykonawczego za pomocą zróżnicowanych technik, d/ dobieraniu temp wolnych na początek i żywych na koniec opracowań, e/ jednolitość tonacyjną i metryczną, f/ zmniejszanie składu zespołu instrumentalnego wraz z ograniczeniem obsady wokalne. Z analiz powyższych wynika, że przez swobodny i łańcuchowy sposób łączenia, bądź zestawiania odcinków czy części, jak też z uwagi na stosowane środki techniczne, opracowania kompozycji z cyklu nieszpornego przypominają w swej budowie kantatę zespołową. Natomiast rodzaj użytego w nich tekstu klasyfikuje je jako wersetowe koncerty religijne. Stanowią zatem *nieszpory* kompozycje z wpływami dwóch istniejących w owym czasie form muzyki religijnej: kantaty i koncertu wersetowego, które wzajemnie się przenikają i uzupełniają. Z pewnością podjęcie dalszych badań nad *nieszporami* innych kompozytów przyczyni się do dokładniejszego i bardziej sprecyzowanego określenia ich formy ⁷

V. Koncert rondowy

Omawiając budowę kompozycji w cyklach nieszpornych S. F. Lechleitnera trzeba zwrócić uwagę na wykorzystanie przez niego schematu *ronda*. Opracowania dwóch psalmów: *Beatus vir* (nr II) i *Laudate pueri* przypominają swą budową typ koncertu rondowego nawiązując do znanej wówczas w całej Europie praktyki. Lechleitner w opracowaniu ps. *Beatus vir* powierza refren wokально-instrumentalnemu *tutti* a kuplety zespołowi solistów z towarzyszeniem *basso continuo*. Jednakże zastosowanie refrenu z dwoma różnymi tekstami (w. 5 - *Jucundus homo* i w. 9 - *Peccator videbit*) zakłóca właściwą formę koncertu rondowego. Z typową jego realizacją spotykamy się w ps. *Laudate pueri*, chociaż i tu kompozytor wprowadza własne pomysły do tej formy. Refren będący pierwszym wersem psalmu (*Laudate pueri Dominum - laudate nomen Domini*) śpiewa solo głos basowy z towarzyszeniem dwojga skrzypiec i *continuo*. Cały refren pojawia się tylko na początku i końcu koncertu. Jego wersowa budowa sprzyja podziałowi na dwa człony, które występują na zmianę po każdym kupletcie. Natomiast kuplety śpiewają pozostałe głosy wokalne z towarzyszeniem samego organo, wykorzystując dalsze wersy psalmu. I tak w. 2 - *Sit nomen Domini* duet canto - alto, w. 3 - *A solis ortus* alto solo, w. 4 - *Excelsus super* tercet canto - alto - tenore, w. 5 - *Quis sicut Dominus* duet CA, w. 6 - *Suscitans a terra* tercet CAT, w. 7 - *UT collocet* ponownie duet CA i w. 8 - *Qui habitare* tenore solo. Zatem i ta forma muzyki religijnej znana jest Lechleitnerowi na tyle, że próbuje ją realizować według własnych, niezłych pomysłów.

VI. Formy samodzielne

W opracowaniach psalmowych i kantyku z *nieszporów* S. Lechleitnera spotykamy następujące formy samodzielne: *arię*, *arioso*, *duet*, *tercet* oraz *fugę*.

1. Aria

Jest samodzielną formą, w omawianych kompozycjach występuje 15-krotnie, przy czym aż 8 *arii* jest w trzech opracowaniach *Magnificat*. Rozmiary tekstu w *ariach* są różne: od połowy wersu (w przypadku *doksologii*) do trzech wersów. U Lechleitnera dominuje typ

arii trzyczęściowej o schemacie ABA lub ABC, choć można także spotkać formy bardziej rozbudowane. W swej budowie jest najczęściej *arią da capo* (np. *Quia respexit* z *Magnificat* nr XXX). Niekiedy kompozytor rezygnuje z pełnej formy *da capo* przez powtórzenie wstępu ze zmianami lub wprowadzenie nowego materiału. Kompozytorowi nie jest obca również forma *arii dewizowej*, którą spotykamy w jego utworach dość często (por. *aria Laudate Dominum* z nr XXIII lub *aria Gloria Patri* z nr XXIX). Stosowany zatem przez Lechleitnera typ *arii da capo* i *arii dewizowej* jest tym, który powszechnie praktykowali inni kompozytorzy w muzyce polskiej XVIII stulecia.

2. Arioso

Spotykamy dwa typy *ariosa*, które obejmuje opracowanie połowy (jak w *doksologii*) lub całego wersu. Pierwszy reprezentują *ariosa* stanowiące samodzielne odcinki w ramach budowy wieloodcinkowej. Typ drugi to *ariosa* wchodząca w skład jednostek formalnych w budowie wieloczęściowej. Zauważamy w nich pewne urozniczenie. Jedne wchodzi w skład części budowanych na zasadzie kontrastu faktury (por. ps. *Dixit Dominus* nr XIII cz. D: wstęp instrumentalny - *arioso* - duet - *ritornell* - *arioso* - kadencja instrumentalna). Inne połączone w kilka po sobie następujących również tworzą część np: *arioso alto* - *arioso canto* - *arioso tenore* - *arioso basso* (ps. *Laudate pueri* nr XXVII cz. B). Warto odnotować, że głosem solowym preferowanym przez Lechleitnera w *ariosach* jest *basso*.

3. Duet

Terminem tym określamy zespół złożony z dwóch głosów śpiewających wykorzystujących ten sam tekst, który obejmuje jak w przypadku *ariosa* jeden lub pół wersu. Podobny jest również sposób operowania *duetem*, który występuje jako samodzielny odcinek bądź wchodzi w skład części mających niekiedy formę *arii da capo*. Np: wstęp instrumentalny - *arioso basso* - duet TB - instrumentalne zakończenie, co schematycznie można przedstawić ABCA. (ps. *Dixit Dominus* nr XIII cz. D).

4. Tercet

Tercetem określamy zespół wokalny złożony z trzech głosów śpiewających ten sam tekst. Sposób wykorzystania tekstu jak i operowanie *tercetem* podobny jest do wyżej wspomnianych już form. Na uwagę zasługuje jednak opracowanie wersu *Deposuit* z *Magnificat* nr XXX jako *tercetu* o budowie *arii dewizowej* i schemacie ABA'CA. Oznaczenia A i A' dotyczą partii zespołu instrumentalnego natomiast B i C opracowania dwóch członów wersu w imitacji swobodnej (pierwszy) i ścisłej (drugi) śpiewanych przez ATB.

5. Fuga

Jako samodzielną formę spotykamy *fugę* w kompozycjach Lechleitnera stosunkowo rzadko, bo czterokrotnie. Tematy do *fug* mają charakter modulujący i niemodulujący, o prostej linii melodyczno-rytmicznej (najczęściej ruch łączny i małe skoki), a w swej budowie cechuje je dwojaki układ. W pierwszym po kompletnej ekspozycji tematu następuje modulacja do tonacji dominanty, w której przeprowadzenie jest niekompletne. Kończy się ono modulacją do tonacji zasadniczej, w której trzecie już i także niekompletne

przeprowadzenie tematu zamyka fugę. Układ drugi przedstawia się następująco. Po kompletnej ekspozycji tematu rozpoczyna się proces modulacyjny, który jednak kończy się powrotem do tonacji właściwej. Następuje teraz drugie i kompletne przeprowadzenie zakończone rozbudowaną kadencją.

Przedstawione struktury architektoniczne w ramach budowy wieloodcinkowej i wieloczęściowej, wykorzystanie schematu rondo jak i stosowanie licznych form samodzielnych pozwalają na poznanie warsztatu kompozytorskiego tego mało znanego muzyka działającego w Polsce w pierwszej połowie XVIII stulecia. Stanowią także materiał porównawczy do dalszych badań nad tą często uprawianą formą muzyki religijnej, jaką w twórczości licznych kompozytorów były *nieszpory*.

P r z y p i s y

¹ Por. J. Gładysz z. *Nieszpory wokально-instrumentalne S. F. Lechleitnera (I poł. XVIII w.)*. Lublin 1980 (mps pracy magisterskiej).

² G. Baroffio. *Die einstimmige Vesper* W: MGG. Red. F. Blume. T. 13 Kassel 1966 szp. 1558. A. Scharnagl *Die mehrstimmige Vesper*. Tamże szp. 1562. E. Sztafrows *Posoborowe prawodawstwo kościelne*. T. 5 z. 2 Warszawa 1974.

³ *Antiphonales Romanum pro Choris Diurnis*. Roma 1919. W. Dotzauer. *Die Kirchenmusikalische Werke J. V. Rathgebers*. Nürnberg 1976. F. Riede l. *Kirchenmusik am Hofe Karls VI (1711-1740). Untersuchungen zum Verhältnis um Zeremonielle und musikalische Stil im Barockzeitalter*. München 1977

⁴ Scharnagl, jw. szp. 1563. Riede l, jw. s. 164. H. Unverricht. *Die orchesterbegleitete Kirchenmusik von dem Neapolitanern bis Schubert*. W: *Geschichte der Katholischen Kirchenmusik*. Red. K. G. Fellerer. T. 2 Kassel 1976 s. 172.

⁵ Kompozytor działający w pierwszej połowie XVIII wieku w Polsce. Znaczna część jego twórczości zachowała się do dziś w Bibliotece Seminarium Duchownego w Sandomierzu. Pozostałe egzemplarze spotykamy jeszcze w Mogile (k. Krakowa), Poznaniu i Staniątkach: Gładysz, jw. s. 12.

Politektura polega na wprowadzeniu w kilku głosach równocześnie różnych wersów. Historycznie znalazła zastosowanie w kompozycjach, w których ze względu na wielkość tekstu chciano skrócić ich rozmiary. Por. A. Einstein. *Mozart. Człowiek i dzieło*. Kraków 1975. Dotzauer, jw. s. 208. Gładysz, jw. s. 100.

⁶ W instytucie Muzykologii Kościelnej KUL w Lublinie powstaje praca o nieszporach Perneckhera.

VESPERS AS A VOCAL-INSTRUMENTAL FORM OF THE POLISH
RELIGIOUS MUSIC OF THE XVIIITH CENTURY,
BASED ON THE WORK OF S. F. LECHLEITNER

S u m m a r y

Vespers, besides the mass, the litany and the passion represented the main part of the repertory of choirs and instrumental groups in Polish diocesan and monastic churches. In the XVIII century the following kinds of vespers were known and used in the liturgy: de Dominica, de Confessore, de Martyribus, Vespeae Angelorum, de Nativitate Domini, de Beata, Vesperae Apostolorum, de Corpore Christi. Depending on the holiday's rank, the composers used to compose the following kinds of vespers: solemniores, breviores, brevissimae, partiales.

The vespers by Lechleitner under discussion which are kept in the library of the Seminary in Sandomierz, consist of polyphonic introductory verset, five psalms and a Magnificat. The psalm compositions were elaborated by means of two types: a polysegmented type, made up of short, contrastive segments, and of a polypartial type where the segments were as big as parts. The elaborations of the "Magnificat" refer to the polypartial construction of the psalms. The doxology in the psalms and in the "Magnificat" refer to the polypartial construction of the psalms. The doxology in the psalms and in the "Magnificat" was treated by the composer either mono-segmentally or bi-segmentally or even tri-segmentally. In two psalms ("Beatus vir" and "Laudate pueri") Lechleitner applied the rondo scheme. Moreover, in the psalms and in the "canticum Mariae" we also meet some autonomous forms: aria, arioso, duet, trio and fugue. The analysis of Lechleitner's vespers enables us to become acquainted with a very trustworthy and pretty rich stock-in-trade of a composer who is so far hardly known in the literature and in the repertory of contemporary church groups. The vespers themselves should be classified as Vesperae solemniores.