

MACIEJ JOCHYMCZYK
UNIwersytet Jagielloński
ORCID 0000-0003-0967-9681

Czy anonimowe *Completorium* ze zbiorów Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego to zaginiony utwór Stachowicza?

ABSTRAKT W archiwum Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego zachował się anonimowy, dotychczas nieopisywany szerzej rękopis *Completorium*, który w literaturze bywa łączony z dorobkiem Stachowicza. W niniejszym artykule omówiono budowę i cechy stylistyczne dzieła, zestawiając je ze znaną nam twórczością o. Damiana. Porównanie to ukazało nie tylko wyraźne zbieżności warsztatowe, lecz także bezpośrednie zapożyczenia, dowodzące, że cykl ten jest złożony z utworów Stachowicza. Jednocześnie wiele argumentów wskazuje, że jest on kompilacją części napisanych w różnym czasie, a w ich układ i dobór mógł ingerować również kopista.

SŁOWA KLUCZOWE Stachowicz, Damian od Trójcy Przenajświętszej, *Completorium*, kompleta, Łowicz, atrybucja

ABSTRACT Is an Anonymous *Completorium* in the Warsaw Music Society Archives a Lost Work by Stachowicz? An anonymous manuscript of the *Completorium* survives in the Archives of the Warsaw Music Society. Although it has been linked in the literature with Stachowicz's output, neither the work nor the question of its attribution has yet received sufficient attention. This article examines the work's structure and stylistic features in comparison with the known music of Fr Damian. The comparison reveals not only clear similarities of composition technique, but also direct borrowings, demonstrating that the cycle is made up of works by Stachowicz. Considerable evidence nevertheless suggests that it is a compilation of sections written at different times, and that a copyist may also have influenced their selection and ordering.

KEYWORDS Fr Damian of the Most Holy Trinity, *Completorium*, Compline, Łowicz, attribution

W zachowanej do naszych czasów muzyce polskiej okresu baroku stosunkowo niewiele jest opracowań komplety – ostatniego nabożeństwa liturgii godzin, które odprawiane było tuż przed udaniem się na spoczynek¹. Szerzej w literaturze wzmiankowane są cykle Dembołęckiego, Szarzyńskiego, Gorczyckiego i Briknera. Co znamienne, wszystkie cztery wyszły spod ręki kompozytorów–duchownych. Z wyjątkiem pierwszego, zachowanego niekompletnie², są one dostępne również w postaci nagrań i edycji³. Jednocześnie – podobnie jak w przypadku innych gatunków – naszej uwadze umykają kompozycje anonimowe, nawet te, które z dużą dozą prawdopodobieństwa możemy uznać za wytwory rodzimej kultury muzycznej. Do tej grupy należy *Completorium* przechowywane w archiwum Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego (dalej jako WTM) pod sygnaturą R 2365. Rękopis ten jest pozbawiony karty tytułowej, jednak adnotacje widniejące w większości partesów⁴ wskazują, że pochodzi on ze zbiorów łowickiej kolegiaty i został spisany w 1712 r. przez tamtejszego *magistra capellae*, Urbana Jana Janczewskiego⁵. W literaturze oma-

- 1 Zawartość klasztornych kolekcji muzykaliów w Polsce wskazuje, że zapotrzebowanie na polifoniczne opracowania komplety było stosunkowo niewielkie (zwłaszcza w porównaniu z nieszporyami). Na przykład w zbiorach jasnogórskich zachowały się zaledwie dwa *Completoria*, zob.: Paweł Podejko, „Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokalnie-instrumentalnej na Jasnej Górze”, *Studia Claromontana* 12 (1992), poz. 92, 93.
- 2 *Completorium Romanum quinis vocibus integre decantandum una cum basso continuo pro organo. Auctore Adalberto Dembolencio a Conoiadi nunc recens in lucem editum. Opus tertium. Venetiis apud Iacobum Vincentium MDCXVIII*; zob.: Hieronim Feicht, „Wojciech Dębołęcki, kompozytor religijny z pierwszej połowy XVII wieku”, *Przegląd Teologiczny* 7 (1926), s. 113–43, 258–81. Partytura utworu została przygotowana w ramach pracy licencjackiej Joanny Kwiecień pt. „*Completorium Romanum*” *Wojciecha Dembołęckiego – analiza i edycja źródłowo-krytyczna* napisanej pod kierunkiem dr. Macieja Jochymczyka i obronionej w Instytucie Muzykologii UJ w 2022 roku.
- 3 Zob. m.in.: Stanisław Sylwester Szarzyński, *Completorium*, wyd. Piotr Poźniak, Kraków 1980 (= Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej 76); Grzegorz Gerwazy Gorczycki, *Utwory wokalnie-instrumentalne*, wyd. Karol Mrowiec, Kraków 1995 (= Monumenta Musicae in Polonia, seria A); Eryk Brikner, *Completorium, Hymnus pro Festis Apostolorum*, wyd. Aleksandra Patalas, Częstochowa–Kraków 2006 (= Muzyka Jasnogórska. Musica Claromontana 5); Stanisław Sylwester Szarzyński, *Opera omnia*, wyd. Marcin Szelest, Warszawa 2016 (= Monumenta Musicae in Polonia, seria A).
- 4 W partiach *Canto Imo*, *Tenor*, *Basso*, *Violino Imo*, *Clarino Secondo* i [*Organo*], drobnym duktem, zwykle w ramach ornamentu zdobiącego kreskę końcową, wpisano: „1712 | U.J.J.”, „U.J.J. | 1712”, „1712 | Lov. | U.J.J.”, „U.J.J. | Lov. | 1712” lub „1712. | Lovicij | UJJ.”; analogiczną notkę można odnaleźć również w głosie *Violino Secondo* (spisanym – podobnie jak *Clarino Imo* – na nieco innym papierze, mniejszego rozmiaru), przy czym tu została ona zamieszczona nie na samym końcu cyklu, a po opracowaniu *Nunc dimittis*. Wszystkie partie zanotowano tym samym charakterem pisma. Podczas konserwacji przeprowadzonej w latach sześćdziesiątych XX w. partesy zostały zsyte i oprawione w twardą okładkę płócienną koloru brązowego. Skany rękopisu dostępne są na stronie <https://polish.musicsources.pl/pl/lokalizacje/galeria/rekopisy/7823-completoria/1>, dostęp 24 listopada 2025; por.: Tadeusz Maciejewski, „Notatki z przeszłości muzycznej Łowicza”, *Muzyka* 18 (1973) nr 3, s. 104–5 oraz opis źródła w bazie RISM, ID nr 300033825.
- 5 Zob. m.in.: Stanisław Librowski, „Wypisy z akt kapituły w Łowiczu do zakrystii, skarbca, biblioteki, archiwum i kancelarii miejscowej kolegiaty i kapituły z lat 1525–1818” [ciąg dalszy], *Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne* 53 (1986), s. 277. Na temat życia muzycznego w łowickiej kolegiacie, a także historii zbioru tamtejszych rękopisów przekazanych do WTM zob.: T. Maciejewski, „Notatki z przeszłości

wiany cykl bywa łączony z postacią o. Damiana od Trójcy Przenajświętszej (Jana Stachowicza)⁶, jednak ani analizie utworu, ani problemom atrybucji nie poświęcono dotychczas wystarczająco dużo uwagi⁷. Tymczasem z dawnych spisów muzykaliów wiemy, że kompozytor ten był autorem opracowań komplety – w inwentarzu z kolegium pijarów w Wieluniu (z 1751 r.) figuruje jego *Completorium Solenne*⁸, a w inwentarzu z klasztoru tego zgromadzenia w Podolińcu (z l. 1691–1702) wymieniono *Completorium a 6*⁹. Trudno stwierdzić, czy obydwa wpisy dotyczą kopii tej samej kompozycji, czy dwóch różnych, jednak przymiotnik „solenne” sugeruje raczej pełną obsadę z trąbkami (będącymi typowym atrybutem opracowań uroczystych), a za oznaczeniem „a 6” kryje się prawdopodobnie czterogłosowy zespół wokalny z dwójgiem skrzypiec¹⁰. Taką hipotezę potwierdza inwentarz z klasztoru pijarów w Prievidzy (z 1690 r.), w którym również odnotowano *Completorium a 6*, tym razem z precyzyjnym określeniem obsady („C.A.T.B. 2 VV.”)¹¹; wprawdzie nie wskazano autora kompozycji, ale jest wysoce prawdopodobne, że chodzi tu o ten sam utwór (przypomnijmy, że w obydwu ośrodkach – Podolińcu i Prievidzy – przez pewien czas przebywał Stachowicz¹²).

W skład cyklu zachowanego anonimowo w zbiorach WTM wchodzi opracowania kolejno: czterech psalmów (Ps 4, 30, 90, 133), antyfony *Miserere mihi Domine*, hymnu *Te lucis ante terminum*, kantyku *Nunc dimittis* oraz antyfony *Ave Regina* (w dwóch różnych wersjach). Dobór tekstów liturgicznych jest tu więc bardzo zbliżony do *Completorium* Szarzyńskiego (zob. tab. 1), a jedyną różnicę stanowi – wyjątkowe na tle twórczości polskiej tego czasu – uwzględnienie krótkiej antyfony następującej po psalmach (ze wspomnianych kompozytorów polskich opracował ją jedynie działający znacznie wcześniej Dembołęcki, który sięgnął w swoim cyklu po szerszy zasób tekstów). Pomimo tego, że w anonimowym *Completorium* brak responsorium

muzycznej”, s. 91–109. Z przytoczonego w tym artykule spisu utworów sporządzonego pod koniec XIX w. wynika, że interesujące nas *Completorium* (jedyne uwzględnione na liście) już wówczas pozbawione było okładki, bowiem wymienione zostało wśród utworów anonimowych, bez tytułu, oznaczone incipitem „Cum invocarem exaudivit me”, zob.: T. Maciejewski, „Notatki z przeszłości muzycznej”, s. 100.

6 Tomasz Jasiński, Maciej Jochymczyk, Aleksandra Patalas, „Stachowicz Damian”, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM* online, <https://polskabibliotekamuzyczna.pl/encyklopedia/stachowicz-damian>, opublikowane 25 kwietnia 2023.

7 Ze względu na wątpliwości dotyczące atrybucji utwór ten nie został uwzględniony w poświęconej kompozytorowi monografii, zob.: Maciej Jochymczyk, *Pietas & Musica. Damian Stachowicz SchP – życie i twórczość w kontekście epoki*, Kraków 2009, zob. s. 72–73.

8 Jan Buba, Anna i Zygmunt M. Szwejkowscy, „Kultura muzyczna u pijarów w XVII i XVIII wieku (dokończenie)”, *Muzyka* 10 (1965) nr 3, s. 28.

9 Jana Kalinayová, *Hudobné inventáre a repertoár viachlasnej hudby na Slovensku v 16.–17. storočí*, Bratislava 1994, s. 136 (poz. 688), zob. również: Aleksandra Patalas, „Polonica w inwentarzach słowackich z lat 1581–1781”, *Muzyka* 47 (2002) nr 2, s. 102.

10 Z analizy ówczesnych źródeł wynika jasno, że w tego rodzaju oznaczeniach liczby głosów z reguły nie uwzględniano partii basso continuo.

11 J. Kalinayová, *Hudobné inventáre*, s. 93.

12 M. Jochymczyk, *Pietas & Musica*, s. 17–24.

breve *In manus tuas*, w większości partesów widnieją adnotacje typu „*In manus tuas Tacet*”, wskazujące, że część ta mogła znajdować się w źródle, z którego korzystał kopista¹³.

Tab. 1. Dobór tekstów i tonacji w *Completorium* WTM R 2365 w zestawieniu z opracowaniami Szarzyńskiego, Gorczyckiego i Briknera

tekst	Anon. WTM	Szarzyński	Gorczycki	Brikner
Ps 4 <i>Cum invocarem</i>	<i>B-dur</i>	<i>D-dur</i>	<i>D-dur</i>	<i>C-dur</i>
Ps 30 <i>In te Domine speravi</i>	<i>b-moll</i>	<i>D-dur</i>	<i>G-dur</i>	<i>G-dur</i>
Ps 90 <i>Qui habitat</i>	<i>d-moll</i>	<i>A-dur</i>	<i>e-moll</i>	<i>D-dur</i>
Ps 133 <i>Ecce nunc benedicite</i>	<i>D-dur</i>	<i>D-dur</i>	<i>A-dur</i>	<i>A-dur</i>
antyfona <i>Miserere mihi Domine</i>	<i>b-moll</i>	————	————	————
hymn <i>Te lucis</i>	<i>d-moll</i>	<i>e-moll</i>	<i>g-moll</i>	<i>B-dur</i>
responsorium <i>In manus tuas</i>	————	————	<i>g-moll</i>	<i>F-dur</i>
kantyk <i>Nunc dimittis</i>	<i>b-moll</i>	<i>D-dur</i>	<i>D-dur</i>	<i>C-dur</i>
antyfona <i>Ave Regina</i>	<i>C-dur</i> <i>b-moll</i>	<i>d-moll</i>	————	————

Z powyższego zestawienia wynika również, że o ile w dziełach Szarzyńskiego, Gorczyckiego i Briknera dobór tonacji kolejnych ogniw wykazuje logiczne uporządkowanie i przyczynia się do spójności cyklu, uwypuklając jednocześnie odrębność hymnu i responsorium (ew. także końcowej antyfony) od psalmów i kantyku, o tyle w omawianym *Completorium* brak takiej zależności. Większość części utrzymana jest w tonacji *b-moll* i tonacjach wykazujących wzajemne pokrewieństwo (*D-dur* i *d-moll*), z tego porządku jaskrawo wyłamuje się jednak pierwszy psalm w tonacji *B-dur* (a także pierwsze opracowanie *Ave Regina* w *C-dur*), wskutek czego w cyklu brak zamknięcia tonalnego. Być może zatem powstał on przez połączenie części skomponowanych w różnym

13 Uwagi te występują we wszystkich głosach oprócz pierwszego sopranu i organów (a więc być może taka była obsada brakującej części) i zależnie od tego, czy dany głos uczestniczy w wykonaniu poprzednich ustępów, przyjmują różną formę (np. „*Te lucis. In manus. Tacet*”).

czasie, przy czym kwestie stylistyczne i warsztatowe przemawiają za tym, że wszystkie ogniwa lub przynajmniej ich większość wyszła spod ręki jednego autora. Odnosząc te obserwacje do znanej nam twórczości Stachowicza, zauważmy, że w jego *Requiem* warstwa tonalna podkreśla integralność cyklu (wszystkie części utrzymane są w tonacji *B-dur* lub – w jednym przypadku – *g-moll*), jednak już psalmy nieszporne zachowały się w postaci par lub indywidualnych utworów w różnych tonacjach (*C-dur*, *D-dur* i *e-moll*), a ich połączenie w wykonaniu (historycznie prawdopodobne) także zaowocowałoby powstaniem cyklu niejednolitego pod względem tonalnym.

W anonimowym *Completorium* zmienna jest również obsada (zob. tab. 2) – tylko w pierwszej części użyty został zestaw „a 6” odpowiadający wpisowi inwentarzowemu z Podolińca. Dwa psalmy (Ps 30 i 133) oraz kantyk przeznaczone są na pięć głosów wokalnych, dwoje skrzypiec, dwie trąbki i basso continuo. W dwóch innych ogniwach wykorzystano czterogłosowy zespół śpiewaków, przy czym w pierwszym psalmie (Ps 4) towarzyszą im skrzypce i continuo, a w *Ave Regina I* również clarini. Są to warianty obsady często stosowane przez Stachowicza, a w zakresie użycia zespołu z parą trąbek można go wręcz uznać za prekursora na gruncie polskim.

Tab. 2. Obsada i rozmiary części w *Completorium* WTM R 2365

tekst	obsada	liczba taktów
Ps 4 <i>Cum invocarem</i>	CATB, 2 vl, b.c.	113
Ps 30 <i>In te Domine speravi</i>	CCATB, 2 vl, 2 clno, b.c.	173
Ps 90 <i>Qui habitat</i>	CC, 2 vl, b.c.	200
Ps 133 <i>Ecce nunc benedicite</i>	CCATB, 2 vl, 2 clno, b.c.	72
antyfona <i>Miserere mihi Domine</i>	CCB, 2 vl, b.c.	12
hymn <i>Te lucis</i>	CB, b.c.	41
kantyk <i>Nunc dimittis</i>	CCATB, 2 vl, 2 clno, b.c.	99
antyfona <i>Ave Regina I</i>	CATB, 2 vl, 2 clno, b.c.	49
antyfona <i>Ave Regina II</i>	CTB, 2 vl, 2 clno, b.c.	30

Pozostałe części wymagają mniejszej obsady wokalne (dwóch lub trzech głosów) ze zróżnicowanym towarzyszeniem instrumentalnym – od samego basso continuo (*Te lucis*) aż po pełny zespół (*Ave Regina II*). Poza duetem sopranów, żadnego z obserwowanych tu zestawień nie znajdujemy w innych utworach Stachowicza¹⁴, jednak pod względem doboru obsady wokalne autor ten wykazywał się dużą inwencją, co potwierdzają również zachowane inwentarze¹⁵.

Wszystkie psalmy i kantyk opracowane zostały w postaci wieloodcinkowych koncertów kościelnych, w których granice odcinków pokrywają się z podziałem tekstu na wersety lub mniejsze części składowe. Pomimo ogólnych podobieństw poszczególnych ogniów, pod względem stylistycznym nie jest to cykl homogeniczny. Pierwszy psalm (*Cum invocarem*) rozpoczyna intonacja chorałowa zapisana w źródle w głosie tenorowym zdwajany przez organy. Kolejne ustępy tekstu prezentowane są przez duety lub głosy solowe na przemian z pełnym zespołem. Te pierwsze prowadzone są konsekwentnie w równoległych tercjach lub sekstach, z wyjątkiem kadencji, w których – po dysonansowym opóźnieniu – głosy zwykle schodzą się na unisonie lub oktawie. W zespole tutti również niepodzielnie panuje homorytmia, z pewnymi słabościami kontrapunktycznymi i okazjonalnie stosowanymi pustymi współbrzmieniami bez tercji w chórze. Zwraca uwagę zakończenie psalmu, w którym ostatnie „amen” powierzone zostało sopranowi solo bez towarzyszenia basso continuo (przykł. 1). Wszystkie te rozwiązania możemy uznać za typowe dla warsztatu Stachowicza – podobnie ukształtowane są na przykład psalmy *Laetatus sum* i *Lauda Jerusalem*, a manierę kończenia fragmentów tutti głosem solowym lub instrumentami (również bez akompaniamentu continuo) znamy chociażby z *Laudate pueri*, *Beatus vir* czy *Requiem*.

Nieco inaczej skomponowane zostały psalm *In te Domine speravi* i kantyk *Nunc dimittis*. Łączy je nie tylko obsada i tonacja, lecz także niemal identycznie uszeregowane następstwa zestawów głosów (w kantyku nieco skrócone), a niektóre fragmenty opracowań są bardzo podobne lub wręcz tożsame¹⁶. W obydwu częściach zauważyć możemy formuły kadencyjne przypominające te z *Requiem* o. Damiana (przykł. 2), jak i charakterystyczne dla tego kompozytora literalne, niemodulujące powtórzenia głosy–instrumenty (przykł. 3), których brak w *Cum invocarem*. Psalm *In te Domine speravi* jest wyraźnie dłuższy od kantyku. Przed piątym werselem umieszczona została *Symphonia* wykonywana przez skrzypce (t. 84–91), a całość zamyka doksologia,

14 Pełne zestawienie połączeń głosów i instrumentów w znanych kompozycjach o. Damiana zob.: M. Jochymczyk, *Pietas & Musica*, s. 111.

15 W spisie z Podolińca figuruje na przykład msza żałobna na obsadę „a 5” (dwa sopran, bas i dwoje skrzypiec, a więc identyczną, jak w antyfonie *Miserere mihi Domine* z anonimowego *Completorium*) czy opracowanie psalmu *Laudate pueri* na cztery sopran z towarzyszeniem instrumentów, zob.: J. Kalinayová, *Hudobné inventáre*, s. 110, 129 (poz. 113, 530), por.: A. Patalas, *Polonica*, s. 102; M. Jochymczyk, *Pietas & Musica*, s. 69–70.

16 Np. zbieżności t. 40–45 *In te Domine* oraz t. 28–33 *Nunc dimittis*, a także fragmentów doksologii (zwl. t. 154–55 *In te Domine* i t. 88–89 *Nunc dimittis*, które są niemal identyczne).

Przykł. 1. *Completorium* WTM R 2365, *Cum invocarem*, t. 109–13

109

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

et sem - per et sem - per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum

et sem - per et sem - per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum

et sem - per et sem - per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum

et sem - per et sem - per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum

et sem - per et sem - per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum

112

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

sae - cu - lo - rum a - men solo a - men.

sae - cu - lo - rum a - men

sae - cu - lo - rum a - men

sae - cu - lo - rum a - men

sae - cu - lo - rum a - men

Przykł. 2. Porównanie kadencji: a) *Completorium* WTM R 2365, *Nunc dimittis*, t. 33 i b) *Requiem* D. Stachowicza, *Agnus Dei*, t. 24–26; pominięto partie głosów i skrzypiec

a)

b)

w której lokalnie istotną rolę odgrywa technika imitacyjna – na słowach „et in saecula saeculorum” prosty temat, oparty w dużej mierze na repetycji dźwięku, zostaje przeprowadzony przez wszystkie głosy w sposób przypominający raczej kanon niż typową fugę (przykł. 4).

Choć Stachowicz w niektórych swoich utworach stosował technikę kanoniczną (zob. niżej), to analogie dla tego rodzaju przeprowadzenia w pełnym zespole odnaleźć możemy jedynie w szczątkowo zachowanym psalmie *Confitebor* [*in D*]. Uważne porównanie obydwu utworów prowadzi do zaskakujących wniosków – obszerny fragment doksologii jest bowiem w obydwu przypadkach identyczny! Wprawdzie z wykorzystanego tu fragmentu *Confitebor* (t. 361–84) zachowała się tylko partia continuo, jednak jej zestawienie z analogicznym głosem anonimowego *Completorium* (zob. przykł. 5a i 5b) nie pozostawia cienia wątpliwości, że mamy tu do czynienia z (auto)zapożyczeniem, a drobne różnice to jedynie niewielkie usterki i warianty rytmiczne. O ile w przypadku *In te Domine speravi* jest to finalny ustęp, o tyle w *Confitebor* po nim następują jeszcze cztery takty oparte na tym samym materiale, zamykające utwór w tonacji *D-dur*.

Przykł. 3. *Completorium* WTM R 2365, *Nunc dimittis*, t. I–10

C I
Nunc di - mit - tis di - mit - tis ser - vum tu - um Do - mi - ne

C II
Nunc di - mit - tis di - mit - tis ser - vum tu - um Do - mi - ne

Org

VI I

VI II

Org

Przykł. 4. *Completorium* WTM R 2365, *In te Domine speravi*, t. 165–167, pominięto pauzujące partie trąbek

165

VI I
Et in sae-cu-la sae-cu-lo-rum a - men a - men a - men a -

VI II
Et in sae-cu-la sae-cu-lo-rum a - men a - men a -

C I
Et in sae-cu-la sae-cu-lo-rum a - men a - men a -

C II
Et in sae-cu-la sae-cu-lo-rum a - men a - men a -

A
Et in sae-cu-la sae-cu-lo-rum a - men

T
Et in sae-cu-la sae-cu-lo-rum a -

B
Et in sae-cu-la sae-cu-lo-rum

Org

Przykł. 5a. Damian Stachowicz, *Confitebor [in D]*¹⁷, partia b.c., t. 361–84

361 Sicut Tutti

368

376 Et in saecula

380

Przykł. 5b. *Completorium* WTM R 2365, *In te Domine speravi*, partia b.c., t. 150–73

150 Sicut erat

157

165 Et in saecula

169

Na tle omówionych psalmów i kantyku wyróżnia się opracowanie *Qui habitat* przeznaczone nie na pełny zespół, lecz na dwa soprały z towarzyszeniem skrzypiec i basso continuo. Co więcej, ów duet potraktowany został w sposób bardzo nietypowy – głosy prowadzone są na długich odcinkach unisono, a jedynie z rzadka śpiewają osobno lub splatają się w imitacji kanonicznej (przykł. 6). Unisono grają tu często również skrzypce, jednak takie rozwiązanie znamy np. z *Beata nobis gaudia* Stachowicza. Instrumenty i głosy występują przeważnie naprzemiennie, operując zarówno powtórzeniami dłuższych lub krótszych fraz, jak i ich wariacyjnymi przekształceniami. Rzadziej skrzypce grają jednocześnie z głosami, tworząc odrębny plan fakturalny, przeważnie opierając się na figuracjach akordowych. Wyjątkiem jest odcinek zamykający cały psalm, wykonywany przez soprały i skrzypce unisono, bez basso continuo.

17 Na podstawie kopii Adolfa Chybińskiego zachowanej w Bibliotece Uniwersyteckiej w Poznaniu, ACh. II.10/4b.

Przykł. 6. *Completorium* WTM R 2365, *Qui habitat*, t. 67–72

W zwięzłym psalmie *Ecce nunc benedicite* powraca pełna obsada. Występują w nim lokalnie niemal wszystkie omówione już ukształtowania – instrumentalne powtórzenia fraz prezentowanych przez głosy, krótkie imitacje (zwykle kanoniczne), a nawet prowadzenie pary sopranów solo w unisonie¹⁸ – jednak największą rolę odgrywają ustępy tutti. Następujące po nim opracowanie antyfony *Miserere mihi Domine*, przeznaczone na dwa sopran, bas i dwoje skrzypiec, jest bardzo krótkie i pozbawione wewnętrznych kontrastów.

Hymn *Tē lucis* to jedyne ogniwo cyklu, w którym towarzyszenie instrumentalne zostało ograniczone do organowego continuo. Wersyfikację tekstu podkreślają tu regularnie występujące kadencje oraz rytm punktowany, przy czym ostatni wers strofy jest zawsze powtarzany, a granice zwrotek dodatkowo zaznaczono przez zmiany obsady lub/i metrum. Są to rozwiązania, które zastosował Stachowicz również w opracowaniu hymnu *Beata nobis gaudia*. Nieco zaskakujące jest jednak zakończenie *Tē lucis* pochodami kwint równoległych na słowie „amen” (przykł. 7). Wprawdzie tego rodzaju usterki kontrapunktyczne znajdziemy także w innych utworach o. Damiana¹⁹, na co zwracali uwagę już pierwsi badacze jego dorobku, jednak tu ich nagromadzenie w dwugłosie wydaje się szczególnie rażące.

Przykł. 7. *Completorium* WTM R 2365, *Tē lucis*, t. 34–41

18 Zwl. w t. 48–57.

19 Aleksander Poliński, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Lwów–Warszawa 1907, s. 147; M. Jochymczyk, *Pietas & Musica*, s. 103–5.

Pierwsze z dwóch zamykających cykl opracowań *Ave Regina* utrzymane jest w nieprzystającej do pozostałych części tonacji *C-dur*. Słowo „Ave” na początku pierwszego i drugiego wersu modlitwy zostało opracowane w sposób nawiązujący do *stile antico*, na zespół wokalny z towarzyszeniem samego basso continuo i z cantus firmus umieszczonym w najwyższym głosie (przykł. 8). Przeplatanie tego odcinka fragmentami koncertującymi, przeznaczonymi na pełny zespół wokально-instrumentalny, budzi skojarzenia z techniką alternatim. Są to zabiegi, których nie znamy z innych dzieł Stachowicza, co nasuwa pewne wątpliwości dotyczące atrybucji tego ogniwa. Melodia chorałowa widoczna w sopranie jest odmienna od tych będących w użyciu obecnie²⁰, a ponieważ taką samą wykorzystał w swoim *Completerium* również Dembołęcki, możemy podejrzewać, że była ona w Rzeczypospolitej powszechnie stosowana.

Przykł. 8. *Completerium* WTM R 2365, *Ave Regina I*, t. 1–5 (= t. 12–16)

The musical score shows five staves. The top four staves are for voices: C (Cantus), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The organ part is on the bottom staff. The lyrics 'A - - - - - ve' are written below the vocal staves. The organ part has a bass line with a 6th finger indication on the first three measures.

Drugie opracowanie *Ave Regina*, przeznaczone na sopran, tenor i bas z towarzyszeniem instrumentów, wyraźnie różni się od poprzedniego. W zespole wokálním oprócz homorytmii istotną rolę odgrywa technika kanoniczna z tematami opartymi w dużej mierze na pochodach trójdźwiękowych i z towarzyszeniem organowym ograniczonym do repetowania jednego akordu. Rozwiązanie to do złudzenia przypomina fragmenty najsłynniejszego utworu Stachowicza – *Veni Consolator* (przykł. 9a i 9b) – a dodajmy, że podobne ukształtowania pojawiają się w anonimowym *Completerium* wielokrotnie (por. przykł. 6).

20 Na marginesie zauważmy, że prezentowana w przykł. 8 fraza jest tożsama z początkowym fragmentem protestanckiego chorału *Vom Himmel hoch*. Co więcej, linia basu poprowadzona została niemal tak samo, jak w późniejszym opracowaniu tej melodii znanym z *Weihnachtsoratorium* J.S. Bacha (por. BWV 248, nr 9), co jest zapewne przypadkową zbieżnością.

Przykł. 9a. *Completorium* WTM R 2365, *Ave Regina II*, t. 8–10, pominięto partie skrzypiec i trąbek

Przykł. 9b. Damian Stachowicz, *Veni Consolator*, t. 14–16

We wszystkich psalmach kompozytor starał się zilustrować wybrane fragmenty tekstu za pomocą odpowiednich figur retoryczno-muzycznych, czego przykładem są m.in.: szesnastkowe pochody gamowe w górę na słowach „volante” (*Qui habitat*, t. 65) i „extollite” (*Ecce nunc benedicite*, t. 37–38), fanfarowe motywy batalistyczne, a następnie biegniki na słowach „fortitudo mea et refugium meum” (*In te Domine speravi*, t. 63–72) czy fraza przerywana pauzami i powtórzenia dźwięków bez zmiany sylaby towarzyszące tekstowi „non timebis a timore nocturno” (*Qui habitat*, t. 58–61), sugestywnie przedstawiające bojaźń i drżenie.

Podsumowując, jak wskazują liczne zbieżności z zachowanymi dziełami Stachowicza sygnowanymi nazwiskiem, w tym bezpośrednie zapożyczenia, anonimowe *Completorium* należy uznać za utwór pijarskiego kompozytora. Zauważmy, że odpowiada ono obydwu cytowanym wpisom inwentarzowym, bowiem jego pierwsze ogniwo jest utrzymane w obsadzie „a 6”, a kolejne psalmy i kantyki przeznaczono na bardziej rozbudowany skład z trąbkami, zasługujący na miano „solemnis”. Trzeba przy tym zaznaczyć, że w niektórych ogniwach *Completorium* znajdujemy też pewne

rozwiązania niespotykane w znanym dotychczas dorobku o. Damiana²¹, szczególnie w zakresie operowania głosami wokalnymi w psalmie *Qui habitat*. Osobliwe decyzje obsadowe mogły wynikać nie tyle z preferencji autora, co z lokalnych warunków wykonawczych i poziomu śpiewaków, którymi dysponował. Mogą być również rezultatem późniejszych ingerencji. Jakość zachowanej kopii *Completorium* jest niezbyt wysoka – usterki dotyczą m.in. wysokości pojedynczych dźwięków czy pominięć krótkich fragmentów partii. Wiele argumentów – niespójność tonacji, różnorodność obsady, nadmiarowe opracowanie antyfony itp. – wskazuje na kompilacyjny charakter cyklu; prawdopodobnie różne jego części powstały osobno, a dopiero później zostały połączone w jedną całość. Niektóre adnotacje w źródle (w tym zwłaszcza informacja o pauzowaniu większości głosów w trakcie responsorium, którego brak w tym zestawieniu, oraz dodanie w partii drugich skrzypiec po kantyku ornamentowanej kreski końcowej z inicjałami skryptora i datą) sugerują, że zmiany w tym zakresie mógł wprowadzić również kopista. Pomimo wspomnianych wątpliwości co do stopnia ingerencji skryptora w materię muzyczną i strukturę cyklu, *Completorium* to jest cennym uzupełnieniem naszej wiedzy o twórczości Stachowicza, z której tylko niewielka część przetrwała do naszych czasów, oraz – szerzej – o muzyce polskiej II poł. XVII wieku²².

BIBLIOGRAFIA

- Brikner, Eryk. *Completorium, Hymnus pro Festis Apostolorum*. Wydała Aleksandra Patalas. Muzyka Jasnogórska. Musica Claromontana 5. Klasztor OO. Paulinów Jasna Góra; PWM, 2006.
- Buba, Jan, Anna i Zygmunt M. Szwejkowscy. „Kultura muzyczna u pijarów w XVII i XVIII wieku (dokończenie)”. *Muzyka* 10, nr 3 (1965): 20–32.
- Feicht, Hieronim. „Wojciech Dębołęcki, Kompozytor religijny z pierwszej połowy XVII wieku”. *Przegląd Teologiczny* 7 (1926): 113–43, 258–81.
- Gorczycki, Grzegorz Gerwazy. *Utwory wokально-instrumentalne*. Wydał Karol Mrowiec. Monumenta Musicae in Polonia, seria A. Instytut Sztuki PAN; Musica Iagellonica, 1995.
- Jasiński, Tomasz, Maciej Jochymczyk, Aleksandra Patalas. „Stachowicz Damian”. W *Encyklopedia Muzyczna PWM* online. Opublikowane online 25 kwietnia 2023. <https://polskabibliotekamuzyczna.pl/encyklopedia/stachowicz-damian>.
- Jochymczyk, Maciej. *Pietas & Musica. Damian Stachowicz SchP – życie i twórczość w kontekście epoki*. Musica Iagellonica, 2009.

21 Na marginesie zauważmy, że specyficzne, odrębne cechy muzyczne obserwujemy w wielu innych utworach Stachowicza i gdyby zachowały się one wyłącznie w przekazach anonimowych, również zmagalibyśmy się w ich przypadku z wątpliwościami dotyczącymi atrybucji, por.: M. Jochymczyk, *Pietas & Musica*, s. 73.

22 Planowana jest publikacja utworu w formie edycji źródłowo-krytycznej w serii *Sub Sole Sarmatiae*.

- Kalinayová, Jana. *Hudobné inventáre a repertoár viachlasnej hudby na Slovensku v 16.–17. storočí*. Slovenské Národné múzeum; Hudobné múzeum, 1994.
- Librowski, Stanisław. „Wypisy z akt kapituły w Łowiczu do zakrystii, skarbca, biblioteki, archiwum i kancelarii miejscowej kolegiaty i kapituły z lat 1525–1818” [ciąg dalszy]. *Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne* 53 (1986): 275–393.
- Maciejewski, Tadeusz. „Notatki z przeszłości muzycznej Łowicza”. *Muzyka* 18, nr 3 (1973): 91–109.
- Patalas, Aleksandra. „Polonica w inwentarzach słowackich z lat 1581–1781”. *Muzyka* 47, nr 2 (2002): 97–107.
- Podejko, Paweł. „Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokально-instrumentalnej na Jasnej Górze”. *Studia Claromontana* 12 (1992): I–XLII, 1–855.
- Poliński, Aleksander. *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*. Wydawnictwo Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych; E. Wende i Spółka, 1907.
- Szarzyński, Stanisław Sylwester. *Completorium*. Wydał Piotr Poźniak. Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej 76. PWM, 1980.
- Szarzyński, Stanisław Sylwester. *Opera omnia*. Wydał Marcin Szelest. Monumenta Musicae in Polonia, seria A. Instytut Sztuki PAN, 2016.

IS THE ANONYMOUS COMPLETORIUM IN THE COLLECTIONS OF THE WARSAW MUSIC SOCIETY A LOST WORK BY STACHOWICZ?

Among the surviving works of the Polish Baroque, there are relatively few settings of Compline – the last office of the Liturgy of the Hours, celebrated shortly before retiring for the night. The cycles by Dembołęcki, Szarzyński, Gorczycki, and Brikner are more widely discussed in the literature. Except for Dembołęcki's incomplete cycle, all are also available in recordings and editions. Yet, as in other genres, anonymous compositions tend to escape notice, even when they can with considerable probability be regarded as products of the native musical culture. One such work is the *Completorium* held under shelfmark R 2365 in the Archives of the Warsaw Music Society, where it arrived from the collection of the Collegiate Church in Łowicz. The literature has linked the cycle with Fr Damian of the Most Holy Trinity (Jan Stachowicz), but neither the work itself nor the question of its attribution has yet received sufficient attention. Old inventories of music, meanwhile, show that Stachowicz composed settings of Compline. The cycle comprises, in sequence, settings of four psalms (Pss. 4, 30, 90, and 133), the antiphon *Miserere mihi Domine*, the hymn *Tu lucis ante terminum*, the canticle *Nunc dimittis*, and the antiphon *Ave Regina* (in two different versions). This article examines the structure and stylistic features of the *Completorium*, comparing them with Stachowicz's known music. The comparison reveals not only clear similarities of compositional technique, but also direct borrowings of extended passages, demonstrating that the cycle is made up of compositions by Fr Damian. At the same time, considerable evidence suggests that it is a compilation of sections written at different times, and that the copyist, Urban Jan Janczewski, may also have influenced their selection and order.

Translated by Tomasz Zymer

Dr Maciej Jochymczyk jest adiunktem w Zakładzie Badań nad Muzyką Dawną Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jego zainteresowania naukowe koncentrują się na muzyce XVII–XVIII w. ze szczególnym uwzględnieniem Europy Środkowej oraz zagadnieniach źródłoznawstwa i edytorstwa muzycznego. Jest autorem trzech monografii, kilkudziesięciu wydań źródłowo-krytycznych i artykułów, a także członkiem Komitetu Naukowo-Redakcyjnego serii *Musica Claramontana* i współredaktorem naczelnym serii nutowej *Fontes Musicae in Polonia*.
maciej.jochymczyk@uj.edu.pl
