Completorium a 9

NARODOWY PROGRAM
ROZWOJU HUMANISTYKI

Publikacja finansowana w ramach programu
Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą
„Narodowy Program Rozwoju Humanistyki" w latach 2016–2020

Projekt badawczy pt.:
Repertuar muzyczny Towarzystwa Jezusowego
w Rzeczpospolitej Obojga Narodów (1565–1773)

Anonim

I poł. XVIII w.

Completorium a 9

Chori Collegii Sandomiriensis
Societatis Jesu

ed. Irena Bieńkowska
introd. Magdalena Walter-Mazur, Irena Bieńkowska

Fontes Musicæ in Polonia

Warszawa 2017
Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa

Fontes Musicæ in Polonia, C/III

Fontes Musicæ in Polonia
www.fontesmusicae.pl
seria C, vol. III

Redaktorzy serii | General Editors
Tomasz Jeż, Maciej Jochymczyk

Rada Naukowa | Scientific Council
dr hab. Paweł Gancarczyk, prof. Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk
dr hab. Aleksandra Patalas, Uniwersytet Jagielloński
dr hab. Danuta Popinigis, prof. Akademii Muzycznej w Gdańsku
dr hab. Barbara Przybyszewska-Jarmińska, prof. Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk
prof. dr hab. Marcin Szelest, Akademia Muzyczna w Krakowie
mgr Ewa Hauptman-Fischer, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie (sekretarz | secretary)

Recenzent | Review
dr hab. Alina Mądry, prof. Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu

Na okładce | Cover photo
Anonim, *Completorium a 9*, Canto
Sandomierz, Biblioteka Diecezjalna | Diocesan Library, A III 11/ nr 111

Redakcja językowa | Text editing
Zuzanna Guty

Korekta językowa | Proofreading
Halina Stykowska

Projekt i wykonanie układu graficznego | Graphic design and page layout
Weronika Sygowska-Pietrzyk

Skład i adiustacja części nutowej | Music typeset
Irena Bieńkowska, Maciej Jochymczyk

© 2017 by Irena Bieńkowska & Uniwersytet Warszawski

Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego

Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa
ISBN: 978-83-65886-27-9

ISMN: 979-0-801569-04-2

WSTĘP

Rękopis anonimowego *Completorium*, przechowywany w Bibliotece Diecezjalnej w Sandomierzu (PL-SA) pod sygnaturą A III 11/ nr 111[1], który jest podstawą źródłową niniejszej edycji, należał w przeszłości do zbioru muzykaliów kapeli jezuickiej bursy muzycznej w Sandomierzu, o czym świadczy inskrypcja na stronie tytułowej: „Pro Choro Coll. Sandom.: S. J." Jest to jeden z siedemnastu rękopisów Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu, stanowiących spuściznę muzyczną zespołów działających pod egidą Towarzystwa Jezusowego, i jeden z ośmiu, dla których udało się ustalić proweniencję sandomierską[2]. Wśród rękopisów związanych z kapelą sandomierskich jezuitów w zbiorze tym znajdujemy przekazy utworów Andrzeja Siewińskiego, Jacka Szczurowskiego, Andrzeja Wołoszki i kompozycji anonimowych[3].

Jezuici zostali sprowadzeni do Sandomierza w 1602 roku przez wojewodę poznańskiego i kasztelana sandomierskiego Hieronima Gostomskiego; dzieło fundacji kolegium kontynuował zaś jego syn Jan. Była to odpowiedź katolickich magnatów na prężne działania innowierców, głównie arian, na ziemi sandomierskiej[4]. Okazały budynek kolegium wznoszono w latach 1605–1615; jego budową kie-

[1] Manuskrypt należy do zespołu partesów muzycznych z XVIII i początku XIX wieku o różnej proweniencji, liczącego prawie 700 pozycji katalogowych, opatrzonego wspólną sygnaturą L 1678.

[2] Pozostałe rękopisy i utrwalone w nich utwory zostaną omówione we wstępie do drugiego tomu poświęconego źródłom sandomierskim w ramach serii C *Fontes Musicae in Polonia*. Na temat zawartości zbioru muzykaliów Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu zob. Magdalena Walter-Mazur, *Poklasztorne rękopisy XVIII-wiecznej muzyki wokalno-instrumentalnej i instrumentalnej w zbiorach Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu. Sprawozdanie z cyklu kwerend: 16–18.01, 15–19.04, 3–7.06 i 18–22.11.2013*, „Hereditas Monasteriorum" 3 (2013), s. 469–484.

[3] Andrzej Siewiński, Cztery hymny z godzinek do NMP (1729), A VII 28/ nr 268; Jacek Szczurowski, *Missa ex D*, A V 3/ nr 173; Andrzej Wołoszko, *Surge propera*, A VII 12/ nr 252; anon. *Domine in adiuvandum* i *Dixit Dominus*, A VIII 49/ nr 409; anon. *Ave verum corpus/Francisca Romana nobilis matrona*, A VIII 81/ nr 441; anon. *Anima Christi*, A VIII 88/ nr 448; anon. *Venite ad omnes* i *Jubilate Deo*, A VIII 98/ nr 458 oraz anon. *Joseph fili David* (1736), A VII 94/ nr 334. Utwory anonimowe zostaną wkrótce wydane w kolejnym tomie serii C *Fontes Musicae in Polonia*, natomiast *Missa ex* D Szczurowskiego ukaże się w serii *Sub Sole Sarmatiae*.

[4] W 1570 roku w mieście nad Wisłą i Sanem podpisano tzw. „zgodę sandomierską" między kościołami reformowanymi Rzeczypospolitej, mającą na celu wspólną obronę przed kontrreformacją.

INTRODUCTION

The manuscript of the anonymous *Completorium*, held in Sandomierz Diocesan Library (PL-SA) under the shelf-mark A III 11/ no. 111,[1] which is the source basis for the present edition, previously belonged to the collection of the music chapel of the Jesuit music boarding school in Sandomierz, as we learn from an inscription on the title page: "Pro Choro Coll. Sandom.: S. J." It is one of seventeen manuscripts from the PL-SA comprising the musical legacy of the ensembles active under the aegis of the Society of Jesus, and one of the eight for which a Sandomierz provenance has been established.[2] The manuscripts in this collection linked to the chapel of the Sandomierz Jesuits include sources of works by Andrzej Siewiński, Jacek Szczurowski and Andrzej Wołoszko, as well as anonymous compositions.[3]

The Jesuits were brought to Sandomierz in 1602 by Hieronim Gostomski, Voivode of Poznań and Castellan of Sandomierz; the work of founding the college was continued by his son, Jan. This endeavour was a response on the part of Catholic magnates to the energetic work pursued in the Sandomierz area by Protestants, particularly Arians.[4] The splendid college was built in

[1] This manuscript belongs to a set of partbooks from the eighteenth and early nineteenth century of various provenance, numbering almost 700 catalogued items, designated with the common shelf-mark L 1678.

[2] The other manuscripts and the works they contain will be discussed in the introduction to the second volume devoted to Sandomierz sources in series C of *Fontes Musicae in Polonia*. On the contents of the music collection of Sandomierz Diocesan Library, see Magdalena Walter-Mazur, *Poklasztorne rękopisy XVIII-wiecznej muzyki wokalno-instrumentalnej i instrumentalnej w zbiorach Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu. Sprawozdanie z cyklu kwerend: 16–18.01, 15–19.04, 3–7.06 i 18–22.11.2013* [Monastic manuscripts of eighteenth-century vocal-instrumental and instrumental music held in Sandomierz Diocesan Library. Report of a cycle of preliminary surveys of holdings: 16–18 January, 15–19 April, 3–7 June and 18–22 November 2013], „Hereditas Monasteriorum" 3 (2013), pp. 469–484.

[3] Andrzej Siewiński, four hymns from the Hours of the Virgin (1729), A VII 28/ no. 268; Jacek Szczurowski, *Missa ex D*, A V 3/ no. 173; Andrzej Wołoszko, *Surge propera*, A VII 12/ no. 252; anon. *Domine in adiuvandum* and *Dixit Dominus*, A VIII 49/ no. 409; anon. *Ave verum corpus/Francisca Romana nobilis matrona*, A VIII 81/ no. 441; anon. *Anima Christi*, A VIII 88/ no. 448; anon. *Venite ad omnes* and *Jubilate Deo*, A VIII 98/ no. 458 and anon. *Joseph fili David* (1736), A VII 94/ no. 334. The anonymous works will shortly be published in a separate volume in series C of *Fontes Musicae in Polonia*, whilst Szczurowski's *Missa ex* D will appear in the series *Sub Sole Sarmatiae*.

[4] In 1570, the 'Sandomierz accord' was signed in the city by the reformed churches of the Commonwealth of Poland-Lithuania,

rował architekt zakonny Michał Hintz. Uczniowie pierwszej klasy gimnazjum, gramatyki, rozpoczęli naukę w roku 1610, w 1615 otwarto klasę poetyki, a w 1616 – retoryki. Tzw. bursa ubogich, prawdopodobnie od początku będąca właściwie bursą muzyków, istniała w Sandomierzu przynajmniej od 1626 roku[5], choć wiadomo, że muzyki uczono tam już wcześniej. W katalogach osobowych jezuickiego kolegium za rok 1618/19 zaznaczono, iż kleryk Wojciech Ruszkowski, profesor gramatyki, pełnił funkcję prefekta chóru, zaś w roku 1619/20 Stanisław Staruchowski, również kleryk i profesor gramatyki, figurował tam jako prefekt muzyki[6]. Bursa muzyczna i kapela jezuicka działały w Sandomierzu do kasaty zakonu w roku 1773.

Jezuici zapewniali oprawę muzyczną odprawianym w ich świątyniach nabożeństwom, a także szkolnym przedstawieniom teatralnym, posługując się sprawdzonym modelem działania, jakim było włączenie kształcenia muzycznego do systemu szkół jezuickich i podporządkowanie nauczania w bursie muzycznej funkcjonowaniu kapeli. Bursy ubogich, powstające przy jezuickich kolegiach i finansowane w ramach osobnych fundacji, zostały wkrótce przekształcone w bursy muzyków: ich adepci „odpracowywali" swoje kształcenie i utrzymanie, służąc w kapeli i ucząc młodszych bursistów, którzy po określonym czasie zajmowali miejsce swoich preceptorów. Ci zaś, wypełniwszy swoje zobowiązania wobec kolegium, mogli odejść, oferując nabyte umiejętności kapelom muzycznym innych ośrodków, lub pozostać w tej samej bursie jako świeccy nauczyciele muzyki, opłacani z jej kasy[7].

[5] Jerzy Kochanowicz, *Słownik geograficzny jezuickich burs muzycznych*, Kraków: Wydawnictwo WAM, Wyższa Szkoła Filozoficzno-Pedagogiczna „Ignatianum" 2002, s. 208. W tym roku bursa ubogich została ufundowana przez ks. Krzysztofa Marciszewskiego, nazwa „bursa muzyków" pojawia się po raz pierwszy w 1679 roku, jakkolwiek wiadomo, że po roku 1620 z reguły wszystkie bursy ubogich były już bursami muzycznymi (zob. Jerzy Kochanowicz, *Geneza, organizacja i działalność jezuickich burs muzycznych*, Kraków: Wydawnictwo WAM, Wyższa Szkoła Filozoficzno-Pedagogiczna „Ignatianum" 2002, s. 60 i 109).

[6] Waldemar Białousz, *Collegium Gostomianum. Dzieje szkoły jezuickiej w latach 1602–1773*, Sandomierz: Komitet Obchodów 400-lecia Collegium Gostomianum 2002, s. 82.

[7] Taki model organizacji „szkoły muzycznej z internatem" znany był we włoskich konserwatoriach w Neapolu i w *ospedali* w Wenecji. Zob. na ten temat: Jan Prosnak, *Z dziejów nauczania muzyki i śpiewu w ośrodkach klasztornych i diecezjalnych w Polsce do wieku XIX*, w: *Stan badań nad muzyką religijną w kulturze polskiej,* red. Jerzy Pikulik, Warszawa: Akademia Teologii Katolickiej 1973,

1605–1615, the construction work overseen by the Jesuit architect Michał Hintz. Pupils of the gymnasium's first class, grammar, began their studies in 1610, a poetry class was opened in 1615, with rhetoric following in 1616. A poor pupils' *bursa*, or boarding school, which was probably a musicians' bursa from the very beginning, existed in Sandomierz from at least 1626,[5] although we know that music was taught there earlier. In the catalogues of the Jesuit college for the year 1618/19, it is noted that the cleric Wojciech Ruszkowski, a professor of grammar, held the function of choir prefect, whilst in 1619/20 Stanisław Staruchowski, also a cleric and a grammar professor, featured there as music prefect.[6] A music bursa and Jesuit chapel functioned in Sandomierz until the order's suppression, in 1773.

The Jesuits ensured a musical setting for services held in their church, and also for school drama spectacles, employing a tried and trusted programme that included musical training in the Jesuit school system and subordinated teaching in the music boarding school to the functioning of the chapel. Bursas for the poor, set up under the auspices of Jesuit colleges and financed by separate foundations, were soon transformed into music bursas: their pupils 'worked off' the costs of their training and their keep by serving in the chapel and teaching younger bursa pupils, who after a specified time took the place of their preceptors. The latter, having discharged their obligations towards the college, could leave, offering their services to music chapels in other centres, or remaining in the same bursa as secular teachers of music, paid from the bursa's budget.[7]

with the aim of securing a joint defence against the Counter Reformation.

[5] Jerzy Kochanowicz, *Słownik geograficzny jezuickich burs muzycznych* [Geographical dictionary of Jesuit music boarding schools], Cracow: Wydawnictwo WAM, Wyższa Szkoła Filozoficzno-Pedagogiczna „Ignatianum" 2002, p. 208. In this year, the poor pupils' bursa was funded by Revd Krzysztof Marciszewski; the name *bursa muzyków* first appears in 1679, although we know that after 1620 as a rule all the poor pupils' bursas were music bursas (see Jerzy Kochanowicz, *Geneza, organizacja i działalność jezuickich burs muzycznych* [The origins, organisation and work of Jesuit music boarding schools], Cracow: Wydawnictwo WAM, Wyższa Szkoła Filozoficzno-Pedagogiczna „Ignatianum" 2002, pp. 60 and 109).

[6] Waldemar Białousz, *Collegium Gostomianum. Dzieje szkoły jezuickiej w latach 1602–1773* [Collegium Gostomianum: history of the Jesuit school from 1602 to 1773], Sandomierz: Komitet Obchodów 400-lecia Collegium Gostomianum 2002, p. 82.

[7] This model of organising a 'music school with boarding' was familiar at Italian conservatories in Naples and at *ospedali* in Venice. For more on this subject, see Jan Prosnak, *Z dziejów nauczania muzyki i śpiewu w ośrodkach klasztornych i diecezjalnych w Polsce*

Zapewne do takich właśnie nauczycieli lub starszych bursistów mogli należeć Walenty Tercieński (Terciński, Berciński) oraz nieznany z imienia Konsutowicz, których nazwiska utrwalono na kartach obwoluty anonimowego *Completorium*[8]. Niestety, w jezuickiej dokumentacji burs muzycznych w Rzeczypospolitej rzadko pojawiają się nazwiska świeckich nauczycieli i uczniów[9]. Poszukiwania nazwisk wymienionych muzyków w księdze sodalicji uczniowskiej *Collegium Societatis Jesu* z lat 1683–1758 również nie przyniosły rezultatu; jedynie w 1721 roku niejaki „Dominus Treściński" jest tam raz wymieniony jako członek tego bractwa[10], lecz prawdopodobnie jest to inna osoba. Natomiast nazwisko Konsutowicz, z nieczytelnym imieniem, pojawia się w księdze bractwa św. Anny przy jezuickim kościele św. Piotra w Sandomierzu między rokiem 1763 a 1766[11].

Kapele jezuickie zwykle były najprężniej działającymi instytucjami muzycznymi w mieście; ich członków często angażowano w innych kościołach zakonnych i parafialnych. Wiadomo o występach kapelistów oraz uczniów omawianej tu bursy w kilku kościołach Sandomierza: u dominikanów (św. Marii Magdaleny i św. Jakuba)[12], benedyktynek

Probably among those teachers or senior pupils were Walenty Tercieński (Terciński, Berciński) and one Konsutowicz, whose names appear on the dust jacket of the anonymous *Completorium*.[8] Unfortunately, the names of secular teachers and pupils rarely appear in Jesuit documentation of music bursas in the Commonwealth of Poland-Lithuania.[9] Searches for the names of the above-mentioned musicians in the book of the pupils' sodality *Collegium Societatis Jesu* from 1683–1758 also failed to yield results; only in 1721 is one "Dominus Treściński" named once there as a member of that sodality,[10] but that is probably a different person. The name Konsutowicz, meanwhile, with an illegible Christian name, appears in the book of the Confraternity of St Anne attached to the Jesuit church of St Peter in Sandomierz between 1763 and 1766.[11]

Jesuit chapels were usually the most active musical institutions in a particular town or city; consequently, their members were often employed in other monastic and parish churches. We know of performances given by chapel members and pupils of the bursa in question in several churches of Sandomierz: the Dominican churches of St Magdalene and St James,[12] the Benedic-

s. 142–143. Więcej na temat organizacji burs muzycznych zob. w: Jerzy Kochanowicz, *Geneza, organizacja…*, *op. cit.*, passim.

[8] Por. *Komentarz rewizyjny*.

[9] Z archiwaliów jezuickich więcej możemy się dowiedzieć na temat uposażeń burs oraz jezuitów pełniących funkcje prefektów burs i ich pomocników. Poza tym, w odniesieniu do kapeli bursy sandomierskiej z dokumentów pojezuickich dowiadujemy się jeszcze o kilku występach kapeli, które zakonny historyk uznał za warte odnotowania, m.in. w 1715 roku, kiedy świętowano w mieście zapowiedź kanonizacji Stanisława Kostki, oraz w roku 1727, z okazji już ogłoszonej kanonizacji, kiedy to całe miasto było przystrojone, zbudowano trzy bramy triumfalne, a obrazy i emblematy świętych Stanisława Kostki i Alojzego Gonzagi (obaj zostali ogłoszeni świętymi w grudniu 1726 roku) wieziono procesjonalnie z kolegiaty do kościoła jezuitów (Jerzy Kochanowicz, *Słownik geograficzny…*, *op. cit.*, s. 208–211, tam także wykaz wszystkich prefektów i kleryków bursy w Sandomierzu).

[10] Akta Kapituły Kolegiackiej w Sandomierzu (dalej jako AKKS) sygn. 750, s. 208. Akta przechowywane obecnie w Bibliotece Diecezjalnej w Sandomierzu w wydzielonym zespole.

[11] AKKS sygn. 592, bez paginacji. Konsutowicz wymieniony jest na liście nowych członków bractwa nieopatrzonej datą, pomiędzy wpisami dla lat 1763 i 1766.

[12] Zob. na ten temat *Życie muzyczne w klasztorach dominikańskich w dawnej Rzeczypospolitej*, red. Aleksandra Patalas, Kraków: Musica Iagellonica 2016, s. 29–37. Tam także wypisy z ksiąg rozchodów dotyczące muzyki w kościele św. Jakuba (lata 1732–1758 i 1776–1807) i św. Marii Magdaleny (lata 1724–1739). Dominika-

do wieku XIX [From the history of the teaching of music and singing in monastic and diocesan centres in Poland up to the nineteenth century], in: Jerzy Pikulik (ed.), *Stan badań nad muzyką religijną w kulturze polskiej* [The state of research into sacred music in Polish culture], Warsaw: Akademia Teologii Katolickiej, 1973, pp. 142–143. For more on the organisation of music boarding schools, see Kochanowicz, *Geneza, organizacja…*, *op. cit.*, *passim*.

[8] Cf. *Editorial Notes*.

[9] From Jesuit archive materials, we learn more about the endowments of bursas and about Jesuits working as bursa prefects and their assistants. Besides this, in relation to the chapel of the music boarding school in Sandomierz, we learn from documents left by the Jesuits about several performances given by the chapel which the monastic historian considered worth noting, including in 1715, when the announcement of the canonisation of Stanisław Kostka was celebrated in the city, and in 1727, when that canonisation was proclaimed and the whole city was decorated, three triumphal gates were built, and pictures and emblems of SS Stanislaus Kostka and Aloysius Gonzaga (both were declared saints in December 1726) were taken in procession from the collegiate church to the Jesuits' church (Jerzy Kochanowicz, *Słownik geograficzny…*, *op. cit.*, pp. 208–211, where we also find a list of all the prefects and clerics of the Sandomierz bursa).

[10] Documents of the Collegiate Chapter in Sandomierz (hereafter AKKS), shelf-mark 750, p. 208. The documents are now held in Sandomierz Diocesan Library, in a separate set.

[11] AKKS shelf-mark 592, no pagination. Konsutowicz appears on an undated list of new members of the fellowship between entries for the years 1763 and 1766.

[12] On this subject, see Aleksandra Patalas (ed.), *Życie muzyczne w klasztorach dominikańskich w dawnej Rzeczypospolitej* [Mu-

(św. Michała)[13], w kościele św. Hieronima (kanoników regularnych św. Ducha de Saxia) i w kolegiacie NMP[14]. Dość częste były zresztą konflikty uczniów bursy jezuickiej w Sandomierzu z księżmi kolegiaty i z muzykami jej kapeli, powstałej w II połowie XVII wieku. Kapela kolegiacka odebrała muzykom jezuickim monopol na muzyczną oprawę nabożeństw w mieście i odtąd oba zespoły konkurowały ze sobą w tym zakresie, przy czym nie obyło się bez przykrych incydentów, a nawet rękoczynów. Pierwsza zachowana skarga muzyków kolegiaty na jezuickich bursistów pochodzi z 1707 roku, kiedy to na sesji Kapituły Kolegiackiej w Sandomierzu odnotowano: „Skarżą się muzycy kolegiaccy na studentów jezuickich. Gdy bowiem ks. Żuchowski grzebał zmarłego ks. Dachowicza, pijani studenci napadli na nich, drągiem potłukli skrzypce jednemu z nich i rękę przecięli. Kapituła do magistratu i u rektora zakłada protest"[15]. Z kolei w uroczystość Bożego Narodzenia roku 1711 do kościoła jezuitów wtargnął wikariusz wieczysty od św. Piotra z sześcioma innymi księżmi i zakłócił występ chóru i kapeli[16]. Spór znalazł swój finał w trybunale Roty Rzymskiej[17]. Mimo

tine Nuns' church of St Michael,[13] the church of St Jerome (of the Canons Regular of the Holy Spirit de Saxia) and the collegiate church of St Mary.[14] There were quite often conflicts between the pupils of the Jesuit bursa in Sandomierz, on one hand, and priests of the collegiate church and musicians of its chapel, founded during the second half of the seventeenth century, on the other. The collegiate chapel deprived the Jesuit musicians of their monopoly on the musical setting of services in the city and henceforth the two ensembles vied with each other in that respect; regrettable incidents were not unknown, and the two sides even came to blows. The earliest extant complaint made by collegiate musicians against Jesuit bursa musicians dates from 1707, when, at a meeting of the Collegiate Chapter in Sandomierz, it was noted: "The collegiate musicians are complaining against the Jesuit students. While Revd Żuchowski was burying the late Revd Dachowicz, drunken students fell upon them, smashing the violin of one of them with a club and cutting their hands. The chapter is lodging a protest with the magistrate and the rector".[15] At a Christmas service in 1711, meanwhile, the perpetual

nie, nie posiadający własnych zespołów w Sandomierzu, wynajmowali kilkanaście razy do roku którąś z sandomierskich kapel – kolegiacką lub jezuicką (inne święta obchodzono z muzyką u św. Jakuba, inne u św. Marii Magdaleny), przy czym księgi rachunkowe często nie precyzują, której kapeli płacono.

[13] Więcej na temat muzycznych kontaktów jezuitów z benedyktynkami w kolejnym tomie niniejszej edycji.

[14] Zob. na ten temat: Maria Konopka, *Kultura muzyczna w Kolegiacie Sandomierskiej. Studium historyczno-muzykologiczne*, niepublikowana dysertacja doktorska, Instytut Muzykologii KUL, Lublin 2005, s. 274, tam w przyp. 412 wskazane archiwalia poświadczające występy jezuitów w różnych kościołach miasta.

[15] Cyt. za: Jan Wiśniewski, *Katalog Prałatów i Kanoników Sandomierskich od 1186 do 1926 roku tudzież Sesje Kapituły Sandomierskiej od 1581 do 1866 roku*, Radom: S. Nowakowski 1926, s. 124. Informację o tym zajściu cytuje wielu autorów, m.in. Feliks Kiryk, *Stosunki kościelne, oświata i opieka społeczna*, w: *Dzieje Sandomierza*, t. II: *XVI–XVIII wiek*, red. Feliks Kiryk, Warszawa: Polskie Towarzystwo Historyczne 1993, s. 83, Waldemar Białousz, *op. cit.*, s. 83, Maria Konopka, *op. cit.*, s. 275.

[16] Archivum Romanum Societatis Iesu (dalej jako ARSI) Polonica (dalej jako Pol.) 55, fol. 234r, cyt. za: Jerzy Kochanowicz, *Słownik geograficzny…*, *op. cit.*, s. 209, o incydencie pisze także Waldemar Białousz, *Kultura muzyczna..., op. cit.*, s. 84.

[17] Konflikty miały też swoje głębsze podłoże, jezuici byli bowiem w sporze z księżmi kolegiaty o prawo patronatu do kościoła św. Piotra. Ostatecznie parafię przeniesiono w 1718 roku do kolegiaty, co jednakże nie zakończyło potyczek między muzykami rywalizujących zespołów. Zob. Waldemar Białousz, *op. cit.*, s. 84.

sical life in Dominican cloisters in the former Commonwealth of Poland-Lithuania], Cracow: Musica Iagellonica 2016, pp. 29–37. That publication also contains extracts from the books of expenditure relating to music at the churches of St James (1732–1758 and 1776–1807) and St Mary Magdalene (1724–1739). The Dominicans, not having their own ensembles in Sandomierz, would hire one of the Sandomierz chapels – the collegiate or the Jesuit – several times a year (different feasts were celebrated with music in the church of St James and in the church of St Mary Magdalene), although the books of account often fail to specify which chapel was paid.

[13] More will be written on the musical contacts between Jesuits and Benedictine Nuns in the next volume in the present edition.

[14] On this subject, see Maria Konopka, *Kultura muzyczna w Kolegiacie Sandomierskiej. Studium historyczno-muzykologiczne* [Musical culture at the collegiate church in Sandomierz: an historical-musicological study], unpublished doctoral dissertation, KUL Institute of Musicology, Lublin 2005, p. 274 (cited in n. 412 are archive materials attesting to performances by Jesuits in various churches of the city).

[15] Quoted in Jan Wiśniewski, *Katalog Prałatów i Kanoników Sandomierskich od 1186 do 1926 roku tudzież Sesje Kapituły Sandomierskiej od 1581 do 1866 roku* [Catalogue of prelates and canons of Sandomierz from 1186 to 1926, as well as meetings of Sandomierz Chapter from 1581 to 1866], Radom: S. Nowakowski 1926, p. 124. Information about that occurrence is cited by many authors, including Feliks Kiryk, *Stosunki kościelne, oświata i opieka społeczna* [Ecclesiastic relations, education and social care], in: Feliks Kiryk (ed.), *Dzieje Sandomierza*, t. II: *XVI–XVIII wiek* [History of Sandomierz from sixteenth to eighteenth century], Warsaw: Polskie Towarzystwo Historyczne 1993, p. 83, Waldemar Białousz, *op. cit.*, p. 83, Maria Konopka, *op. cit.*, p. 275.

trwających nadal konfliktów[18], w księdze przychodów i wydatków kapeli kolegiackiej odnotowano w latach 1693–1733 liczne wypłaty dla bursistów jezuickich, którzy wzmacniali siły kapeli kolegiackiej w czasie większych świąt[19]. Dopiero po pobiciu muzyków kolegiackich przez jezuickich w 1735 roku kapituła kolegiaty zabroniła najmowania bursistów[20].

W Archiwum Kapituły Kolegiackiej w Sandomierzu zachowały się aż trzy pisma dotyczące owego pobicia z 1735 roku[21]. W dwóch z nich znajdujemy nazwiska muzyków jezuickich, którzy brali udział w zajściu, byli to: Krocki, Różański, Rodziejowicz (Radziejowicz), Brzozowski (Brzezowski), Solarski, Morałowicz (Muratowicz), Zajączkowski, Karczyński, Zatorski, [D]aszeński i Linder[22]. Jako prefekt bursy wskazany jest Filip Borowski, którego nie wymienia Kochanowicz[23]. Na obecność nazwisk muzyków jezuickich w tym źródle wcześniejsi badacze nie zwrócili uwagi. Ich poznanie jest dla nas o tyle istotne, że biorąc pod uwagę skalę działalności jezuitów na polu szkolnictwa muzycznego i prowadzenia kapel, wiemy bardzo niewiele o związanych z nimi świeckich muzykach. Do ich grona możemy zaliczyć jeszcze kilku, których nazwiska odnotowano na sandomierskich manuskryptach muzycznych, w tym wspomnianych już Tercińskiego (Bercińskiego) i Konsutowicza, który prawdopodobnie był skryptorem lub posesorem rękopisu[24], będącego podstawą niniejszej edycji.

[18] Kapituła kolegiaty zwróciła się do rektora kolegium w 1730 roku, aby ukrócił „wstręty i napaści" czynione przez muzyków jezuickich kolegiackim kolegom. Problem polubownie zażegnano na jakiś czas w 1731 roku. ARSI Pol. 59, fol. 68v–69r, 139r–139v, cyt. za: Waldemar Białousz, *op. cit.*, s. 84.

[19] Maria Konopka, *op. cit.*, s. 274–275.

[20] AKKS sygn. 172, fol. 378v, cyt. za: Maria Konopka, *op. cit.*, s. 276.

[21] AKKS sygn. 749, „Sprawy jezuitów II", pisma z 1735 roku, k. 138–145, 146–151, 152–153.

[22] AKKS sygn. 749, k. 146–151. W pierwszym wymienionym piśmie występuje tylko sześć pierwszych nazwisk, dalsze w piśmie kolejnym. Tam także odmienne brzmienie niektórych nazwisk podane w nawiasach. Przy nazwisku [D]aszeński pierwsza litera trudna do odczytania.

[23] Jerzy Kochanowicz, *Słownik geograficzny…*, *op. cit.*, s. 210–211. Wymienia natomiast jako prefektów Borowskich Kaspra i Michała odpowiednio w latach 1743–46 i 1747–48.

[24] Inskrypcja na ostatniej stronie rękopisu głosi „Pan Konsutowicz Papiry iego" (zob. *Komentarz rewizyjny*). Dotychczasowe badania zbioru sandomierskich muzykaliów nie pozwalają na wy-

curate of St Peter burst into the Jesuit church with six other priests and disrupted a performance by the choir and chapel.[16] The dispute ended up at the Roman Rota.[17] Despite the ongoing conflicts,[18] numerous payments made to Jesuit students who boosted the forces of the collegiate chapel on larger feast days are noted in the collegiate chapel's book of income and expenditure in the years 1693–1733.[19] It was only after collegiate musicians were beaten up by Jesuits in 1735 that the collegiate chapter banned the hiring of bursa musicians.[20]

Held in the Archive of Sandomierz Collegiate Chapel are three documents relating to that assault of 1735.[21] In two of them, we find the names of Jesuit musicians who took part in the attack: Krocki, Różański, Rodziejowicz (Radziejowicz), Brzozowski (Brzezowski), Solarski, Morałowicz (Muratowicz), Zajączkowski, Karczyński, Zatorski, [D]aszeński and Linder.[22] Filip Borowski, not mentioned by Kochanowicz, is named as bursa prefect.[23] Earlier scholars failed to draw attention to the presence of the names of Jesuit musicians in this source. It is crucial to us in that, despite the large scale of the Jesuits' activities in the field of music schooling and music chapels, we know very little about secular musicians associated with them. Among their number, we may include several whose names are noted in Sandomierz music man-

[16] Archivum Romanum Societatis Iesu (hereafter ARSI) Polonica (hereafter Pol.) 55, fol. 234r, quoted in Jerzy Kochanowicz, *Słownik geograficzny…*, *op. cit.*, p. 209; this incident is also mentioned by Waldemar Białousz, *op. cit.*, p. 84.

[17] There was also a deeper aspect to the conflicts: the Jesuits' dispute with the collegiate priests over the right to the patronage of the Church of St Peter. Ultimately, the parish was moved in 1718 to the collegiate church, although that did not put an end to the quarrelling between musicians of the rival ensembles. See Waldemar Białousz, *op. cit.*, p. 84.

[18] In 1730, the collegiate chapter asked the college rector to put an end to the 'difficulties and attacks' made by Jesuit musicians on their collegiate colleagues. The problem was brought to a temporary amicable solution in 1731. ARSI Pol. 59, fols 68v–69r, 139r–139v, quoted in Waldemar Białousz, *op. cit.,* p. 84.

[19] Maria Konopka, *op. cit.*, pp. 274–275.

[20] AKKS shelf-mark 172, fol. 378v, quoted in Maria Konopka, *op. cit.*, p. 276.

[21] AKKS shelf-mark 749, 'Sprawy jezuitów II' [Jesuit affairs II], documents from 1735, fols 138–145, 146–151, 152–153.

[22] AKKS shelf-mark 749, fols 146–151. The first of the documents mentioned here gives only the first six surnames; the others appear in the next document, which also has different spellings of some names given in brackets. The first letter of the name [D]aszeński is difficult to read.

[23] Jerzy Kochanowicz, *Słownik geograficzny…*, *op. cit.*, pp. 210–211. He does name as prefects Kasper and Michał Borowski, in the years 1743–46 and 1747–48 respectively.

Zarówno filigrany widoczne na kartach rękopisu, jak i obecność nazwiska Konsutowicza wśród nowych członków bractwa św. Anny w latach sześćdziesiątych XVIII wieku, wskazywałyby na datowanie przekazu *Completorium* na lata 1750–1773, choć jego styl muzyczny wskazuje na wcześniejsze powstanie utworu. Oba typy znaku wodnego[25], jakie występują w naszym rękopisie, były stosowane w wielu papierniach na ziemiach Rzeczypospolitej w II połowie XVIII stulecia[26].

Magdalena Walter-Mazur

Na wielogłosowe opracowanie publikowanego w niniejszym tomie *Completorium* składa się sześć części: cztery psalmy – *Cum invocarem* (Ps 4,2–10 + doksologia), *In te Domine speravi* (Ps 30,2–6 + doksologia), *Qui habitat* (Ps 90,1–7,15–16 + doksologia), *Ecce nunc benedicite* (Ps 133,1–3 + doksologia), kantyk Symeona *Nunc dimittis* (Łk 2,29–32 + doksologia) i antyfona maryjna *Ave Regina caelorum*. W wykonaniu przewidywano też monodyczne odśpiewanie hymnu *Te lucis ante terminum*, we wszystkich głosach rękopisu przed częścią *Nunc dimittis* odnajdziemy bowiem inskrypcję: *Himnus Horalem* [sic!] lub *Himnus Tacet*.

typowanie innych rękopisów o takim samym dukcie pisma, jak w przekazie *Completorium*.

[25] Zob. *Komentarz rewizyjny*.

[26] Jadwiga Siniarska-Czaplicka datuje ich występowanie dopiero na lata 1780–1840 (Jadwiga Siniarska-Czaplicka, *Papiernictwo na ziemiach środkowej Polski w latach 1750–1850*, „Studia z dziejów rzemiosła i przemysłu" 6 (1966), s. 210–211), jednak z uwagi na datę 1773, która jest *terminus ante quem* dla powstania rękopisu *Completorium*, papier musiał być, rzecz jasna, wyprodukowany wcześniej. Ani w katalogu Siniarskiej-Czaplickiej (*Katalog filigranów czerpalni Rzeczypospolitej zebrany z papieru druków tłoczonych w latach 1500–1800*, Łódź: Stowarzyszenie Inżynierów i Techników Przemysłu Papierniczego w Polsce 1983), ani u Wiesława Fabera (*Sztuka znaku wodnego*, Warszawa: Foto Liner 2010) nie znajdujemy odrysu identycznego z sandomierskim, nie udało się także w oparciu o wymienione źródła zidentyfikować inicjałów będących częścią filigranu, co pozwoliłoby datowanie bardziej zawęzić.

uscripts, including the above-mentioned Terciński (Berciński) and Konsutowicz, who was probably the scribe or owner of the manuscript on which the present edition is based.[24]

The watermarks visible on the pages of the manuscript and the presence of Konsutowicz's name among the new members of the Confraternity of St Anne during the 1760s suggest a dating for the source of the *Completorium* at 1750–1773, although its musical style suggests the composition was written earlier. Both types of watermark that appear in our manuscript[25] were used in many paper mills in the Commonwealth of Poland-Lithuania during the second half of the eighteenth century.[26]

Translated by John Comber

The polyphonic setting of the *Completorium* published in the present volume consists of six movements: the four psalms *Cum invocarem* (Ps. 4:2–10 + doxology), *In te Domine speravi* (Ps. 30:2–6 + doxology), *Qui habitat* (Ps. 90:1–7, 15–16 + doxology) and *Ecce nunc benedicite* (Ps. 133:1–3 + doxology), the Song of Simeon *Nunc dimittis* (Luke 2:29–32 + doxology) and the Marian antiphon *Ave Regina caelorum*. Also intended for performance was a monodic rendition of the hymn *Te lucis ante terminum*, since all the parts of the manuscript contain the inscription *Himnus Horalem* [sic!] or *Himnus Tacet* before the *Nunc dimittis*.

[24] An inscription on the last page of the manuscript declares: "Pan Konsutowicz Papiry iego" [Mr Konsutowicz his papers], see *Editorial Notes*. Research conducted into the Sandomierz music collection has failed to uncover other manuscripts with the same handwriting as in the source of this *Completorium*.

[25] See *Editorial Notes*.

[26] Jadwiga Siniarska-Czaplicka dates their appearance to the years 1780–1840 (Jadwiga Siniarska-Czaplicka, *Papiernictwo na ziemiach środkowej Polski w latach 1750–1850* [Paper making in central Poland 1750–1850], „Studia z dziejów rzemiosła i przemysłu" 6 (1966), pp. 210–211), but given the date 1773, which is the *terminus ante quem* for the preparation of the manuscript of the *Completorium*, the paper must obviously have been produced earlier. There is no sample identical to that from Sandomierz in either Siniarska-Czaplicka's catalogue (*Katalog filigranów czerpalni Rzeczypospolitej zebrany z papieru druków tłoczonych w latach 1500–1800* [Catalogue of watermarks from paper mills of Poland collected from prints made in the years 1500–1800], Łódź: Stowarzyszenie Inżynierów i Techników Przemysłu Papierniczego w Polsce 1983) or Wiesław Faber's *Sztuka znaku wodnego* [The art of the watermark], Warsaw: Foto Liner 2010; those same sources also do not allow us to identify the initials that form part of the watermark, which would enable the dating to be narrowed down.

Całość kompozycji stanowi opracowanie umiarkowanie obszerne i łącznie obejmuje 452 takty[27]. W sandomierskim *Completorium* zastosowano typową dla zespołów kościelnych działających w Rzeczypospolitej obsadę: cztery głosy wokalne, dwoje skrzypiec, dwie trąbki lub rogi oraz instrument realizujący basso continuo (organy). Na stronie tytułowej rękopisu obok skrzypiec i organów odnotowano dwa „Clarini ex G". W ten sposób najczęściej określano w XVIII wieku trąbki. W tym jednak wypadku określenie „clarino" oznacza nie tyle rodzaj instrumentu dętego, co wysoki rejestr, w którym zapisano jego partie. Zapewne nie chodziło tu o trąbki *in G*, był to bowiem strój nietypowy dla tego instrumentu, natomiast charakterystyczny dla ówczesnych rogów. Przy użyciu krąglików możliwe stawało się uzyskanie na rogu także stroju C, koniecznego do zagrania ostatniej części *Completorium*. Warto wspomnieć, że rogi zaczynają być stosowane w praktyce muzycznej już pod koniec XVII wieku. Najwcześniejsze wzmianki o użyciu tych instrumentów w kapelach kościelnych w Rzeczypospolitej pochodzą zaś z drugiego dziesięciolecia XVIII wieku – z Poznania (1713), Krakowa (1718), Włocławka (1719), Gniezna (1721), Sandomierza (zespół kolegiacki 1722) i Leśnej Podlaskiej (1726)[28]. W latach 30. XVIII wieku instrument ten był już często używany w zespołach kościelnych.

Pod względem formalnym anonimowe *Completorium ex G* z Sandomierza to sześć koncertów wokalno-instrumentalnych, spójnych wewnętrznie na poziomie materiału melodycznego. Częste zmiany obsady wykonawczej w cyklu podkreślają kolejne wersety tekstu słownego. Otwierające kompozycję *Cum invocarem* jest formą wersetową, w której wyraźnie widoczne jest dążenie do uzyskania spoistości muzycznej poprzez powtórzenie materiału pierwszych sześciu taktów w końcowej doksologii[29]. Zwartości tej części dodaje ponadto dwutaktowy motyw instrumentalny ukazany trzykrotnie, kolejno w tonacjach e-moll, D-dur i G-dur, dzięki czemu część ta nawiązuje do formy typu ritornelowego[30]. Linia melodyczna – zarówno w tym, jak i w pozostałych ustę-

[27] Dla porównania: u Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego i Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego *Completorium* obejmuje prawie 600 taktów, a u Eryka Briknera niecałe 300.

[28] Alina Mądry, *Historia muzyki polskiej*, t. III: *Barok,* cz. II: *1697–1795*, Warszawa: Sutkowski Edition Warsaw 2013, s. 146, 151, 276, 370, 429, 432.

[29] *Cum invocarem*, t. 1–6 powtórzono w opracowaniu doksologii (t. 53–57).

[30] Zob. t. 13–14, 17–19 oraz 31–33.

The composition is quite long, comprising a total of 452 bars.[27] The Sandomierz *Completorium* employs forces that are typical of church ensembles active in the Commonwealth of Poland-Lithuania: four vocal parts, two violins, two trumpets or horns and an instrument performing basso continuo (organ). Noted on the title page of the manuscript alongside the violins and organ are two "Clarini ex G". That is how trumpets were most often called during the eighteenth century. In this instance, however, the term 'clarino' denotes not the kind of wind instrument, but the high register in which its passages are notated. These were certainly not trumpets *in G*, because that was not a typical tuning for the trumpet; it was characteristic of the horns of that period. By using crooks, the musicians could also have obtained a C tuning, needed to play the last section of the *Completorium*. It is worth mentioning that horns began to be used in musical practice towards the end of the seventeenth century. The earliest mentions of the use of horns in church chapels in the Commonwealth, meanwhile, date from the 1710s: from Poznań (1713), Cracow (1718), Włocławek (1719), Gniezno (1721), Sandomierz (collegiate ensemble, 1722) and Leśna Podlaska (1726).[28] During the 1730s, this instrument was often used in church ensembles.

In formal terms, the anonymous *Completorium ex G* from Sandomierz comprises six vocal-instrumental concertos integrated on the level of melodic material. The frequent changes of forces within the cycle underscore successive verses of the verbal text. *Cum invocarem*, which opens the composition, is a verse form betraying a distinct aspiration to musical cohesion by repeating the material of the opening six bars in the closing doxology.[29] This movement is also integrated by a two-bar instrumental motif used three times, successively in the keys of E minor, D major and G major, thanks to which this movement refers to ritornello-type form.[30] In the ensemble sections, the melodic line – in this and

[27] By comparison, the *Completoria* composed by Stanisław Sylwester Szarzyński and Grzegorz Gerwazy Gorczycki number almost 600 bars, whilst Eryk Brikner's has less than 300 bars.

[28] Alina Mądry, *The History of Music in Poland,* Vol. 3: *The Baroque,* P. 2: *1697–1795: religious music and its Baroque modus operandi*, translated by John Comber, Warsaw: Sutkowski Edition Warsaw 2013, pp. 115, 118, 220, 295, 342, 344.

[29] *Cum invocarem*, bars 1–6 are repeated in the setting of the doxology (bars 53–57).

[30] Cf. bars 13–14, 17–19 and 31–33.

pach – traktowana jest często w odcinkach zespołowych w sposób deklamacyjny[31]. Solowe partie głosów wokalnych nie mają wirtuozowskiego charakteru, ujawniają jednak znaczną inwencję melodyczną twórcy. *In te Domine speravi* jako jedyna część cyklu została utrzymana w tonacji molowej: e-moll. Wewnętrzną jednolitość nadaje jej motyw instrumentalny (skrzypce z towarzyszeniem bc) ukazany najpierw w taktach 3–9, a następnie czterokrotnie powtórzony w tej części, co również jest nawiązaniem do formy ritornelowej. Temu samemu celowi służą kolejne ustępy solowe altu, sopranu i basu połączone wspólnymi motywami inicjalnymi[32]. W *Qui habitat*, podobnie jak w pierwszej części cyklu, wszystkie głosy wokalne otrzymały możliwość zaprezentowania swoich umiejętności (głos sopranowy dwukrotnie). Całość ma wyraźną formę ABA[33]. *Ecce nunc benedicite* jest najprostszą ze wszystkich części. Solowa partia sopranu umieszczona w centralnej części kompozycji została poprzedzona dziewięciotaktowym wstępem instrumentalnym[34] i obramowana odcinkami *tutti*. Nie ma tu próby nawiązania do formy łukowej, chociaż końcowe *Amen* nawiązuje do materiału wcześniej już ukazanego[35]. *Nunc dimittis* to część z najbardziej uwypuklonymi podziałami wewnętrznymi. Czteroustępową jej formę podkreślają nie tylko modyfikacje obsady wykonawczej, ale również (występujące tylko w tym ogniwie cyklu) zmiany metrum. Obok obsady pełnej na początku i końcu kantyku, odnajdziemy tu ustęp solowy na głos basowy (t. 17–40), utrzymany w formie łukowej[36] oraz dialog dwóch głosów wokalnych (C i A oraz bc; t. 41–82) z duetem instrumentalnym (I i II skrzypce i bc) o budowie ABA_1[37]. Wieńcząca cykl antyfona maryjna pod wieloma względami różni się od pozostałych części. Utrzymana jest w tonacji C-dur i jako jedyna rozpoczyna się krótkim wstępem instrumentalnym (t. 1–2)[38]. Jej forma bazuje na pięciokrotnie powracającym motywie

in the remaining movements – is frequently treated in a declamatory way.[31] The solo passages of the vocal parts are not of a virtuosic character, but they do display the composer's considerable melodic inventiveness. *In te Domine speravi* is the only movement in the cycle in a minor key: E minor. It is lent inner homogeneity by its instrumental motif (violin with bc), first shown in bars 3–9 then repeated four times in this movement, which also refers to ritornello form. The same purpose is also served by successive solo passages of alto, soprano and bass, linked by common initial motifs.[32] In *Qui habitat*, as in the first movement of the cycle, all the vocal parts are given the opportunity to display their skills (the soprano twice). The overall form is ABA.[33] *Ecce nunc benedicite* is the simplest of all the movements. The soprano's solo part, placed at the centre of the composition, is preceded by a nine-bar instrumental lead-in,[34] and it is framed by tutti passages. No attempt is made here to refer to arch form, although the closing *Amen* does refer to material shown earlier.[35] The *Nunc dimittis* is the movement with the most prominent inner divisions. Its four-section form is emphasised not only by modifications to the performance apparatus, but also by changes in metre (occurring in this movement alone). Besides the full forces used at the beginning and the end of the canticle, we also find here a solo passage for bass (bars 17–40), adhering to arch form,[36] and a dialogue of two vocal parts (C and A with bc; bars 41–82) with an instrumental duet (violins I and II with bc), of an ABA_1 design.[37] The Marian antiphon that ends the composition differs in many respects from the other movements. It is in the key of C major and is the only movement to begin with a brief instrumental preface (bars 1–2).[38] Its form is based

[31] *Cum invocarem*, np. t. 22–31. Zob. np. też: *Nunc dimittis*, t. 1–12.

[32] Materiał altu (t. 1–3) powtórzono w t. 9–11, początek cantus (t. 65) powtórzono na początku odcinka solowego basu (t. 79).

[33] Początkowe i końcowe *tutti* zostały identycznie opracowane (t. 1–12 i 59–70).

[34] *Ecce nunc*, A: t. 29–37 (instr.), 37–45 (C solo), A_1: t. 45–54 (instr.), 54–62 (C solo).

[35] Końcowe *Amen* (t. 72–77) nawiązuje do motywu instrumentalnego ukazanego w t. 31–36.

[36] A (t. 17–40), A_1 (21–25), B (25–28), B_1 (29–32), A_2 (33–40).

[37] A (41–49), B (49–72), A_1 (73–82).

[38] Tylko tu dwukrotnie pojawia się półtaktowy fragment a cappella (t. 3, 21).

[31] *Cum invocarem*, e.g. bars 22–31. Cf. e.g. also *Nunc dimittis*, bars 1–12.

[32] Material of the alto (bars 1–3) is repeated in bars 9–11; the beginning of the cantus (bar 65) is repeated at the start of the solo bass passage (bar 79).

[33] The opening and closing tutti were given identical settings (bars 1–12 and 59–70).

[34] *Ecce nunc,* A: bars 29–37 (instr.), 37–45 (C solo), A1: bars 45–54 (instr.), 54–62 (C solo).

[35] The closing *Amen* (bars 72–77) refers to an instrumental motif shown in bars 31–36.

[36] A (bars 17–40), A_1 (21–25), B (25–28), B_1 (29–32), A_2 (33–40).

[37] A (41–49), B (49–72), A_1 (73–82).

[38] Only here do we find a twofold appearance of a half-bar unaccompanied fragment (bars 3, 21).

ukazanym we wstępie[39], przez co nawiązuje do układu ritornelowego. Melodyka antyfony i całego cyklu nie wykazuje pokrewieństwa z monodią gregoriańską, do której bardziej wyraźne odniesienia odnajdziemy w opracowaniach *Completorium* Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego i Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego. Odmienność tonalna oraz mało efektowne zakończenie antyfony każą zastanowić się, czy była ona rzeczywiście pomyślana jako zwieńczenie całego cyklu, czy dodana została jedynie w źródle przez kopistę. Warto wspomnieć, że podobne rozwiązanie znane jest z *Completorium ex D* Szarzyńskiego. Antyfona *Ave Regina caelorum* opracowana została przezeń w tonacji *ex d* i nie jest związana materiałowo z pozostałymi częściami cyklu. Z tego też powodu w wydaniu współczesnym opublikowano ją w osobnym zeszycie dzieł Szarzyńskiego[40]. Trudno jednak na podstawie tylko dwóch kompozycji ustalić, czy jest to przypadkowa zbieżność, czy też lokalna konwencja w opracowaniu cyklu *Completorium*[41].

Nieznany autor *Completorium* z Sandomierza posługuje się trzema typami obsady wykonawczej – odcinkami *tutti*, ustępami solowymi i instrumentalnymi ritornelami. Brzmienie pełnego zespołu pojawia się w początkowych fragmentach kolejnych części cyklu (za wyjątkiem *In te Domine* i *Ave Regina*) oraz we wszystkich ich odcinkach końcowych – są to zwykle opracowania tekstu doksologii. Niekiedy w odcinkach *tutti* na krótko milkną rogi. Kompozytor wprowadza *tutti* także w środkowych fragmentach czterech części cyklu, podkreślając najistotniejsze znaczeniowo fragmenty tekstu słownego[42]. W odcinkach *tutti* konsekwentnie stosowana jest faktura homorytmiczna, związana niekiedy z deklamacyjnym, jak już wspominano, traktowaniem linii melodycznej. Nie odnajdziemy

on the five-fold repetition of a motif shown in the preface,[39] referring to a ritornello scheme. The melodic writing of the antiphon and indeed of the cycle as a whole shows no affinity with Gregorian monody, more distinct references to which can be found in the *Completorium* settings by Stanisław Sylwester Szarzyński and Grzegorz Gerwazy Gorczycki. Given the different key and the rather plain ending to the antiphon, one wonders if it was indeed conceived as the last movement in the cycle or was only added in the source by the copyist. It is worth mentioning that a similar solution is familiar from Szarzyński's *Completorium ex D*, where the antiphon *Ave Regina caelorum* is set in the key *ex d* and is not linked by means of material with the other movements in the cycle. For this reason, in the modern edition, it was published in a separate book of Szarzyński's works.[40] However, it is difficult to establish on the basis of just two compositions whether this is coincidence or a local convention in setting the *Completorium* cycle.[41]

The unknown composer of the *Completorium* from Sandomierz employs three types of performance apparatus: tutti, solo and instrumental ritornello. The full ensemble sounds in the opening segments of successive movements (with the exception of *In te Domine* and *Ave Regina*) and in all their closing segments – usually settings of the doxology text. Occasionally, the horns briefly fall silent in tutti passages. The composer also introduces tutti in the middle segments of four movements, underscoring the semantically most crucial parts of the verbal text.[42] In the tutti passages, one notes the consistent use of homorhythmic texture, sometimes linked to a declamatory treatment of the melodic line, as

[39] Takty: 1–3, 3–5, 12–14, 16–18 (tu w G-dur), 21–24.

[40] Wydania współczesne: Stanisław Sylwester Szarzyński, *Completorium a canto, alto, tenore, basso, due violini, due clarini con basso continuo*, przygotował do wydania Piotr Poźniak, basso continuo zrealizował Karol Mrowiec, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1980 (*Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej*, 76); Stanisław Sylwester Szarzyński, *Ave Regina*, przygotował do wydania Zygmunt Szweykowski, basso continuo zrealizował Bronisław Rutkowski, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1964 (*Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej*, 25). Wydanie najnowsze: Stanisław Sylwester Szarzyński, *Opera omnia*, wyd. Marcin Szelest, Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk 2016, t. I–II (*Monumenta Musicae in Polonia*, seria A: *Opera omnia*).

[41] Opracowania *Completorium* Gorczyckiego i Briknera nie zawierają końcowej antyfony.

[42] *Cum invocarem* t. 22–31, *In te Domine* t. 40–59, *Qui habitat* t. 36–41, *Ave Regina* t. 5–10.

[39] Bars 1–3, 3–5, 12–14, 16–18 (here in G major), 21–24.

[40] Stanisław Sylwester Szarzyński, *Completorium a canto, alto, tenore, basso, due violini, due clarini con basso continuo*, ed. Piotr Poźniak, and Karol Mrowiec, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1980 (*Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej*, 76); Stanisław Sylwester Szarzyński, *Ave Regina*, ed. Zygmunt Szweykowski, bc prepared by Bronisław Rutkowski, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1964 (*Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej*, 25). The most recent edition is Stanisław Sylwester Szarzyński, *Opera omnia*, ed. Marcin Szelest, Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk 2016, 2 vols. (*Monumenta Musicae in Polonia*, seria A: *Opera omnia*).

[41] The *Completorium* settings by Gorczycki and Brikner do not have a closing antiphon.

[42] *Cum invocarem*, bars 22–31; *In te Domine*, bars 40–59; *Qui habitat*, bars 36–41; *Ave Regina*, bars 5–10.

w całym cyklu faktury imitacyjnej[43] ani wyraźnie polifonicznego, samodzielnego prowadzenia głosów. Powtórzenia tekstu słownego są w kompozycji oszczędne i wiążą się z takim samym bądź podobnym opracowaniem muzycznym. Widoczna jest biegłość twórcy w dziedzinie muzycznej retoryki (szczególnie w partiach głosów solowych)[44].

Pełnemu brzmieniu zespołu kompozytor przeciwstawia pojedyncze głosy wokalne z towarzyszeniem basso continuo, ewentualnie z bc i skrzypcami[45]. Nietypowe natomiast dla *Completorium* z Sandomierza są duety i tercety głosów wokalnych[46]. Instrumentalne ritornele, zazwyczaj obejmujące parę taktów, występują w pełnym składzie (rogi, skrzypce, bc), bądź bez instrumentów dętych. Partie skrzypiec mają dość słabo rozwiniętą fakturę instrumentalną – często wzmacniają głosy wokalne, czasem poruszają się po rozłożonych trójdźwiękach, innym razem zaś prowadzą melodię w przebiegach skalowych. Partie rogów, występujące we wszystkich częściach cyklu, dość często prowadzone są w interwale tercji, wzmacniając brzmienie pionów harmonicznych.

Rytm zmian obsady wykonawczej, jak już wspominano, wiąże się najczęściej z opracowaniem kolejnych wersetów tekstu słownego. Nie zawsze jednak zmiany obsady ściśle podążają za budową tekstu słownego, niekiedy dotyczą zaledwie jednego, a czasem tylko dwóch wersetów tekstu. Pomiędzy kolejnymi wersetami kompozytor wprowadza fragmenty instrumentalne[47]. Spoistość całego cyklu jest niewątpliwie dostrzegalna na poziomie rysunku linii melodycznych w kolejnych częściach. Pewne nawiązania melodyczne

mentioned above. Throughout the cycle, we do not find imitative texture;[43] also absent is a distinctly polyphonic, independent leading of the voices. In this composition, repeats of verbal text are sparing, and they are linked to the same or a similar musical setting. The composer is clearly proficient in musical rhetoric (particularly in solo vocal passages).[44]

The composer sets the full sound of the ensemble against individual vocal parts with basso continuo accompaniment or with bc and violin.[45] Duets and trios of vocal parts are unusual for the Sandomierz *Completorium.*[46] Instrumental ritornellos, usually covering a couple of bars, appear in the full forces (horns, violins, bc) or without the wind instruments. The violin parts have quite poorly developed instrumental texture; they often bolster vocal parts, sometimes move around spread triads and another time lead the melody in scale runs. The horn parts, appearing in all the movements, are quite frequently led at intervals of a third, reinforcing the sound of the harmonic stacks.

As already mentioned, the rhythm to the changes in forces is most often linked to the setting of successive verses of the verbal text. However, not always do the changes in forces strictly follow the construction of the verbal text; sometimes they concern just one or two verses of the text. Between successive verses, the composer introduces instrumental passages.[47] The cohesion of the whole cycle is undoubtedly noticeable on the level of the contour of the melodic line in successive movements. Melodic references to the first

[43] Jedynie w *Nunc dimittis* jednotaktowe poprowadzenie imitacyjne dwóch głosów na słowach *et gloriam*, t. 59–60 i 69–70.

[44] Melizmaty: *Cum invocarem,* A, t. 39–41 na „multiplicati sunt" (pomnożeni są), *In te Domine*, C, t. 73–77 na „protector meus" (obrońca mój), *Ecce nunc*, C, t. 42 na „benedicite" (błogosławcie), *Nunc dimittis*, t. 23, 24, 35, 36 na „salutare tuum" (zbawienie Twoje), t. 59, 69 na „gloriam" (chwała).

[45] Tylko sporadycznie w przypadku fragmentów z głosem solowym pojawia się inna od wyżej wskazanej obsada, np. w części *Nunc dimittis* (t. 18–40) bas solo śpiewa z towarzyszeniem tylko pierwszych skrzypiec i bc, natomiast w części *Qui habitat* pojawia się króciutki (t. 20) półtaktowy odcinek, w którym tenorowi solo towarzyszy cały zespół instrumentalny.

[46] Duet (CA) pojawia się tylko w części *Nunc dimittis* (t. 53–63, 68–73), a tercet (CTB) na krótkim odcinku w zakończeniu fragmentu *tutti* w *Ecce nunc* (t. 25–28).

[47] Por. np. *In te Domine*, t. 1–9 i 9–21; *Ecce nunc*, t. 28–45 i 45–62.

[43] Only a one-bar imitative leading of two voices on the words *et gloriam* in the *Nunc dimittis,* bars 59–60 and 69–70.

[44] Melismata: *Cum invocarem*, A, bars 39–41 on "multiplicati sunt" [they are multiplied]; *In te Domine*, C, bars 73–77 on "protector meus" [my protector]; *Ecce nunc*, C, bar 42 on "benedicite" [bless]; *Nunc dimittis*, bars 23, 24, 35, 36 on "salutare tuum" [Your redemption], bars 59, 69 on "gloriam" [glory].

[45] With regard to passages with a solo part, only sporadically do we find different forces to those indicated above, e.g. in the *Nunc dimittis* (bars 18–40) the solo bass sings with the accompaniment of only the first violin and bc, whilst in *Qui habitat* there appears a short (bar 20), half-bar fragment in which the solo tenor is accompanied by the whole instrumental ensemble.

[46] A duet (CA) appears only in *Nunc dimittis* (bars 53–63, 68–73), a trio (CTB) in a short passage in the close of the tutti segment in *Ecce nunc* (bars 25–28).

[47] Cf. e.g. *In te Domine*, bars 1–9 and 9–21; *Ecce nunc*, bars 28–45 and 45–62.

do pierwszej części cyklu można odnaleźć w *In te Domine speravi* czy *Ecce nunc benedicite*[48].

Completorium zdradza cechy dzieła przełomu epok baroku i klasycyzmu. Najprawdopodobniej powstało w pierwszym trzydziesto- bądź czterdziestoleciu XVIII wieku, kiedy zaczynał kiełkować styl wczesnoklasyczny. Z jednej strony stosowane przez twórcę *Completorium* środki techniczne wskazują na głębokie zakorzenienie jego warsztatu w sztuce muzycznej XVII wieku. Odnajdziemy tu wiele cech kompozycji typowo barokowej, w tym częste stosowanie techniki koncertującej, która wprowadza wiele kontrastów na poziomie obsady, faktury, metrorytmiki; obfite wykorzystywanie progresji w budowaniu narracji melodycznej, a nadto obecność partii basso continuo i układów formalnych zbliżonych do ritornelowych. Z drugiej jednak strony zauważamy rozwiązania nieco nowocześniejsze: całkowitą rezygnację z techniki imitacyjnej i polifonicznego prowadzenia głosów na rzecz faktury homofonicznej i licznych ustępów monodycznych – fragmenty solowe przeważają w kilku odcinkach *Completorium* nad chóralnymi. Całość opracowania utrzymana jest w pogodnym nastroju: dominują tonacje durowe bez znaków przykluczowych bądź z małą ich liczbą. Dzieło charakteryzuje wyraźna struktura tonalna i nieskomplikowany plan harmoniczny.

Completorium z Sandomierza jest opracowaniem dość konwencjonalnym, niemającym cech świadczących o wyraźnym stylu kompozytorskim. Twórca dzieła nie był jednak pozbawiony zręczności technicznej, chociaż zaskakuje licznymi błędami w prowadzeniu głosów. Dobrze radził sobie z adekwatnym opracowaniem muzycznym zawartych w tekście słownym treści; nie był też pozbawiony pewnego talentu i inwencji melodycznej. Kompozytorska sprawność twórcy została jednak w rękopisie sandomierskim zatarta w pewnym stopniu przez kopistę, który wyjątkowo niestarannie sporządził odpis, wprowadzając tak liczne błędy, że wydaje się mało prawdopodobne, by z sandomierskiej kopii korzystali muzycy.

Irena Bieńkowska

movement can be found in *In te Domine speravi* and *Ecce nunc benedicite.*[48]

The *Completorium* displays features of a work from the turn of the Baroque and Classical eras. It was probably written during the first thirty or forty years of the eighteenth century, when the early Classical style was beginning to germinate. On one hand, the technical means employed by the composer point to his craft being deeply rooted in the musical art of the seventeenth century. We find many features of a typically Baroque composition, including the frequent use of concertato technique, which brings many contrasts on the level of forces, texture, metre and rhythm, abundant use of progressions in forging the melodic narrative, and also the presence of a basso continuo part and of formal patterns close to ritornello. On the other hand, we note solutions that are somewhat more modern: the complete abandonment of imitation technique and of the polyphonic leading of voices in favour of homophonic texture and numerous monodic segments – solo passages dominate in several sections of the *Completorium* over choral writing. The whole setting is in a cheerful mood, with a predominance of major keys with a small number – if any – of sharps or flats in the key signature. The work is characterised by a distinct tonal structure and uncomplicated harmonic plan.

The Sandomierz *Completorium* is quite a conventional setting, devoid of features attesting to a distinctive compositional style. The composer was not bereft of technical skill, although there are surprisingly numerous errors in the voice leading. He coped well with providing a musical setting suited to the content of the verbal text; he was also not lacking skill and invention in melodic writing. However, the composer's proficiency was blurred somewhat in the Sandomierz manuscript by the copyist, who wrote the work out with an exceptional lack of care, introducing so many errors that it seems highly unlikely that musicians would have used the Sandomierz copy.

Translated by John Comber

[48] W *In te Domine speravi* (t. 65, C) nawiązanie do t. 48 w *Cum invocarem* (C), ponadto w *Ecce nunc* (t. 60–61, C) do motywu instrumentalnego w *Cum invocarem* (t. 13).

[48] In *In te Domine speravi* (bar 65, C) a reference to bar 48 in *Cum invocarem* (C); also in *Ecce nunc* (bars 60–61, C) to an instrumental motif from *Cum invocarem* (bar 13).

KOMENTARZ REWIZYJNY

Partyturę sporządzono w oparciu o rękopis przechowywany w Bibliotece Diecezjalnej w Sandomierzu pod sygnaturą A III 11/ nr 111. Rękopis zawiera łącznie 17 kart o wymiarach 325 x 200 mm oraz obwolutę (Fig. 1). Na przedniej stronie obwoluty zapisano: „Completorium | a vocibus 9 | ex G | Canto Alto | Tenore Basso | Violino 1mo | Violino 2do | Clarino ex G 1mo | Clarino ex G 2do | et | Organo. | Pro Choro Coll. Sandom: S. J." Obok innym charakterem pisma i jaśniejszym atramentem dodano: „Completa". Na samym dole strony inną ręką niż ręka skryptora głównej zawartości rękopisu zapisano niewyraźnie: „Kiep Pan tercienski[49] | Walentynus zosta". Na tylnej stronie obwoluty u dołu widnieje napis: „Pan Konsutowicz Papiry iego" i po odwróceniu o 180 stopni tą samą ręką: „Sercem | Sercem kochany". Na stronie tytułowej oraz na tylnej stronie obwoluty figurują zamazane lub skreślone próby narzędzia pisarskiego.

Manuskrypt został zapisany na papierze o dość dobrze widocznych i charakterystycznych znakach wodnych, różnych dla obwoluty i dla głosów. Na stronie lewej obwoluty widoczny jest filigran przedstawiający Madonnę z Dzieciątkiem trzymającym jabłko, w medalionie o promienistym obramowaniu, natomiast na stronie prawej widnieją litery „I A" zwieńczone koroną (Fig. 2; Fig. 3). Głosy zapisano na papierze o złożonym formacie folio, którego lewa strona ma filigran złożony z prostych liter „RPS", natomiast na stronie prawej widnieje skomplikowany znak z napisem „PRO PATRIA" (Fig. 4) w lewym górnym rogu i przedstawieniem, na którym można rozpoznać okrągłą palisadę oraz postać rycerza z mieczem lub krzyżem.

Paginacja znajdująca się w prawym górnym rogu kart rękopisu została naniesiona w Bibliotece Diecezjalnej w Sandomierzu. Pieczęcie archiwum sandomierskiego umieszczono na każdej karcie rękopisu.

Układ rękopisu:
s. 1: strona tytułowa
s. 2: vacat
s. 3–7: *Canto*
s. 8: vacat

[49] Możliwa również lekcja „bercienski".

EDITORIAL NOTES

The score was prepared on the basis of a manuscript held in Sandomierz Diocesan Library under the shelfmark A III 11/ no. 111. The manuscript contains a total of seventeen leaves measuring 325 x 200 mm and a dust jacket (Fig. 1), the front page of which bears the following inscription: "Completorium | a vocibus 9 | ex G | Canto Alto | Tenore Basso | Violino 1mo | Violino 2do | Clarino ex G 1mo | Clarino ex G 2do | et | Organo. | Pro Choro Coll. Sandom: S. J." Placed next to this, in different handwriting and a lighter ink, is the word "Completa". Written unclearly right at the bottom of the page, in a different hand to that of the scribe, is "Kiep Pan tercienski[49] | Walentynus zosta" [Fool Mister tercienski | Walentynus staye[d]]. Inscribed on the back page of the dust jacket, at the bottom, is the wording "Pan Konsutowicz Papiry iego" [Mister Konsutowicz his papers], and upside down in relation to this, in the same hand, "Sercem | Sercem kochany" [Heartily | Heartily loved]. Deleted instances of the writing implement being tried out can be seen on the title page and the back page of the wrapper.

The manuscript was written on paper with quite clearly visible and characteristic watermarks, different for the dust jacket and for the parts. Visible on the left side of the wrapper is a mark representing the Madonna and Child, with the Infant holding an apple, whilst on the right side of a medallion framed with sun's rays we see the letters "I A" topped with a crown (Fig. 2; Fig. 3). The parts are written on paper of folded folio format, the left side of which has a watermark comprising the unadorned letters "RPS", whilst on the right we find a complicated sign with the inscription "PRO PATRIA" (Fig. 4) in the top left corner and a representation in which one can discern a round palisade and the figure of a knight with a sword or a cross.

The pagination in the top right corner of the leaves of the manuscript was added in Sandomierz Diocesan Library. The stamp of the Sandomierz archive was placed on each leaf.

Composition of the manuscript:
p. 1: title page
p. 2: blank
pp. 3–7: *Canto*

[49] This might also be read as "bercienski".

s. 9–12: *Alto*
s. 13–16: *Tenore*
s. 17–20: *Basso*
s. 21–24: *Violino Primo* (Fig. 5)
s. 25–28: *Violino 2do*
s. 29–30: *Clarino 1mo*
s. 31–32: *Clarino 2do*
s. 33–36: *Organo Ex G*
s. 37–38: tylna obwoluta

Brakujące w rękopisie nuty, pauzy, akcydencje i tekst słowny zostały uzupełnione w wydaniu w nawiasach kwadratowych. Dodane znaki artykulacyjne odnotowano w wykazie korektur. Oznaczeń dotyczących obsady (np. *Solo*, *Tutti*), w rękopisie pojawiających się niekonsekwentnie, nie wprowadzono do wydania, odnotowując je w komentarzu. Bemole występujące w źródle w roli kasownika konsekwentnie zamieniono w transkrypcji na kasowniki. Nie uzupełniano niekompletnego cyfrowania basso continuo, w razie potrzeby korygując tylko błędy. Pisownię tekstu łacińskiego uwspółcześniono, fragmenty zaznaczone w rękopisie znakiem powtórzenia w wydaniu oznaczono kursywą. W źródle tekst słowny pozbawiony jest znaków przestankowych. W wydaniu zastosowano interpunkcję i pisownię liter wielkich według *Biblia sacra: vulgatae editionis Sixti V et Clementis VIII Pont. Max. Jussu recognita atque edita*, Parisiis: Sumptibus P. Lethielleux, Bibliop. Editoris 1891 oraz *Liber Usualis*, Tournai: Desclee & Co., 1952. Reprint, 1961.

p. 8: blank
pp. 9–12: *Alto*
pp. 13–16: *Tenore*
pp. 17–20: *Basso*
pp. 21–24: *Violino Primo* (Fig. 5)
pp. 25–28: *Violino 2do*
pp. 29–30: *Clarino 1mo*
pp. 31–32: *Clarino 2do*
pp. 33–36: *Organo Ex G*
pp. 37–38: *back cover*

Notes, rests, accidentals and verbal text missing from the manuscript are supplemented in the edition in square brackets. Added articulation marks are noted in the list of corrections. Markings relating to forces (e.g. *Solo*, *Tutti*), inconsistently given in the manuscript, are not included in the edition but are noted in the commentary. The flats used in the source as naturals are uniformly altered in the transcription to naturals. The incomplete figuring of the basso continuo is not supplemented; only errors are corrected where necessary. The orthography of the Latin text is modernised, and passages marked in the manuscript with a repeat sign are indicated in the edition by italics. In the source, the verbal text has no punctuation. In the edition, we have used punctuation and orthography of capital letters in accordance with *Biblia sacra: vulgatae editionis Sixti V et Clementis VIII Pont. Max. Jussu recognita atque edita* (Parisiis: Sumptibus P. Lethielleux, Bibliop. Editoris, 1891) and *Liber Usualis* (Tournai: Desclee & Co., 1952; repr. 1961).

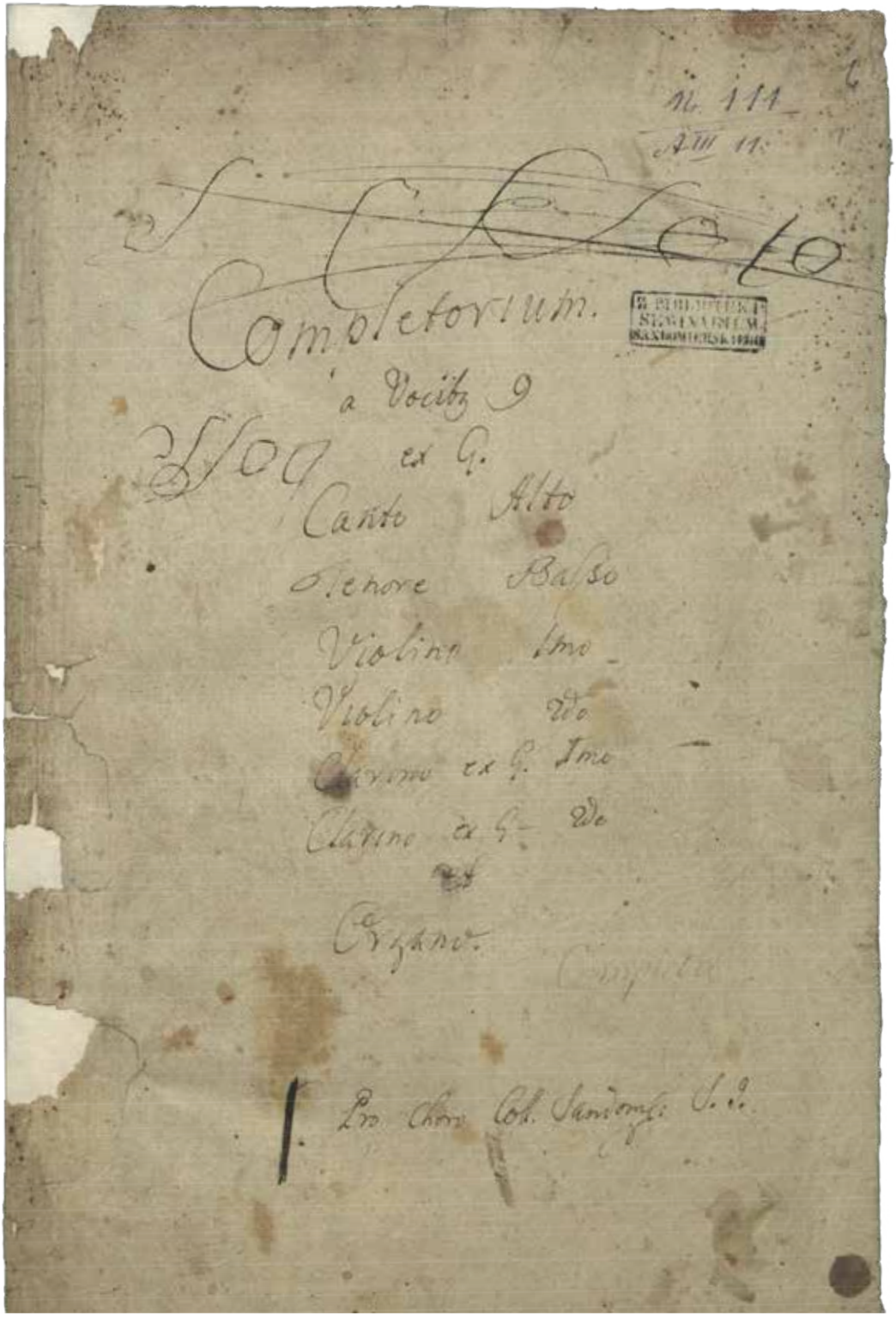


Fig. 1. *Completorium a 9.* PL-SA, A III 11/ nr 111,
strona tytułowa rękopisu / title page of the manuscript

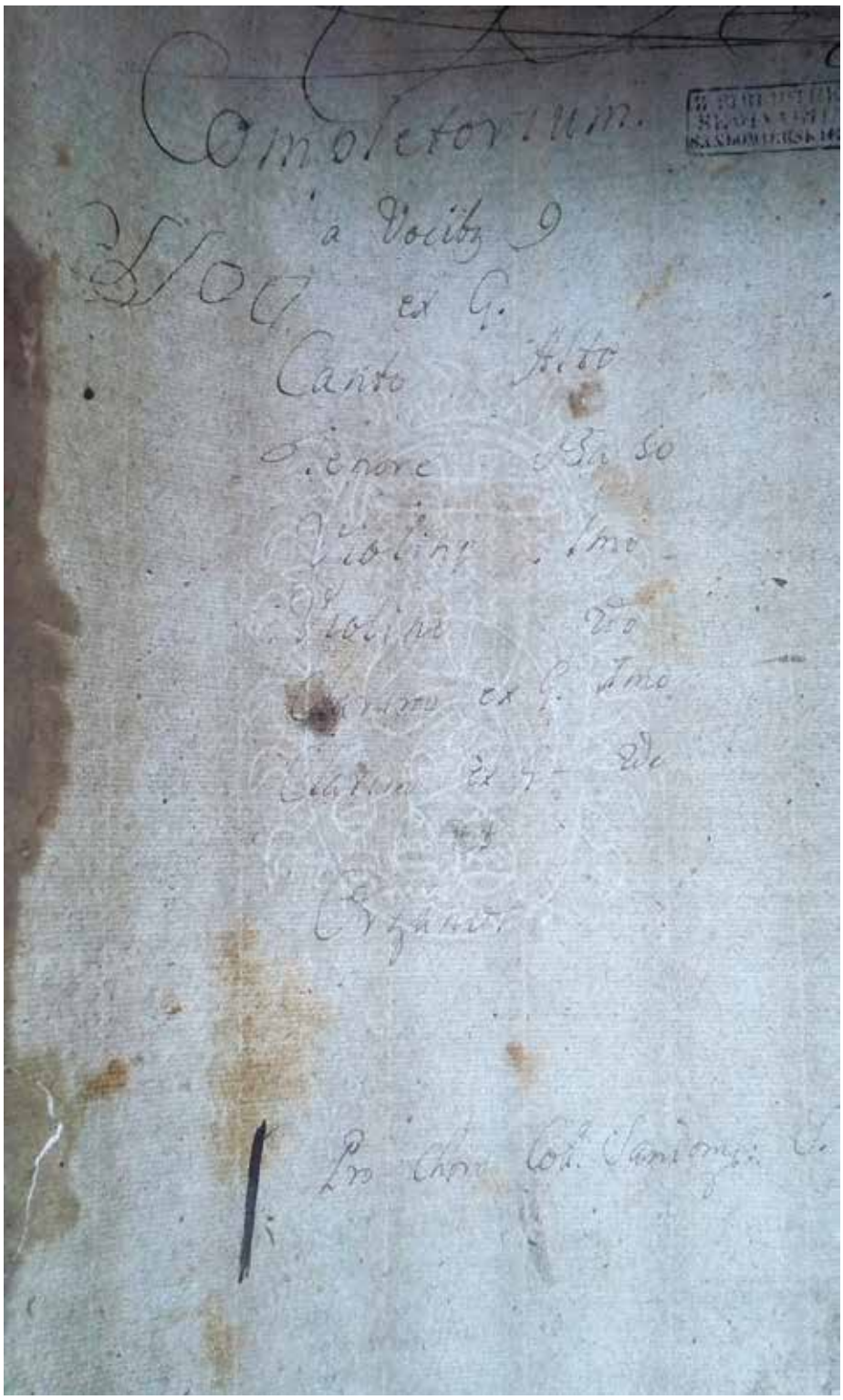


Fig. 2. *Completorium a 9*. PL-SA, A III 11/ nr 111.
Filigran widoczny na stronie tytułowej / Watermark visible on the title page (fot. Magdalena Walter-Mazur)

Fig. 3. *Completorium a 9.* PL-SA, A III 11/ nr 111.
Filigrany widoczne na stronie tytułowej (typu „Madonna z Dzieciątkiem trzymającym jabłko") i tylnej obwolucie / Watermarks visible on the title page (Madonna with Child, with the Infant holding an apple) and on the back cover (fot. Magdalena Walter-Mazur)

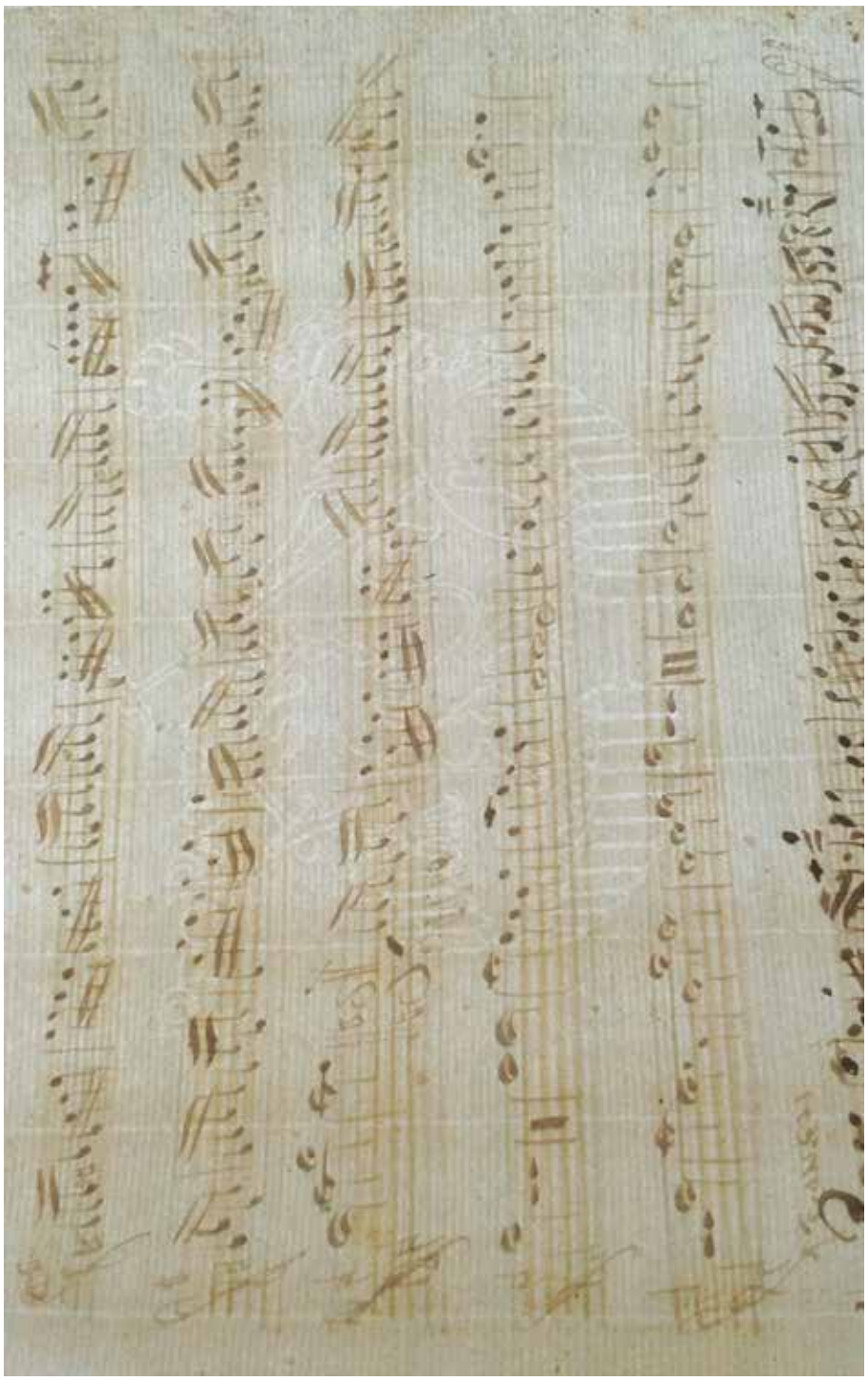


Fig. 4. *Completorium a 9*. PL-SA, A III 11/ nr 111, s. 27–28.
Filigran z karty *Violino 2do* z motywem „Pro Patria" /
Watermark from the *Violino 2do* leaf with the motif "Pro Patria" (fot. Magdalena Walter-Mazur)

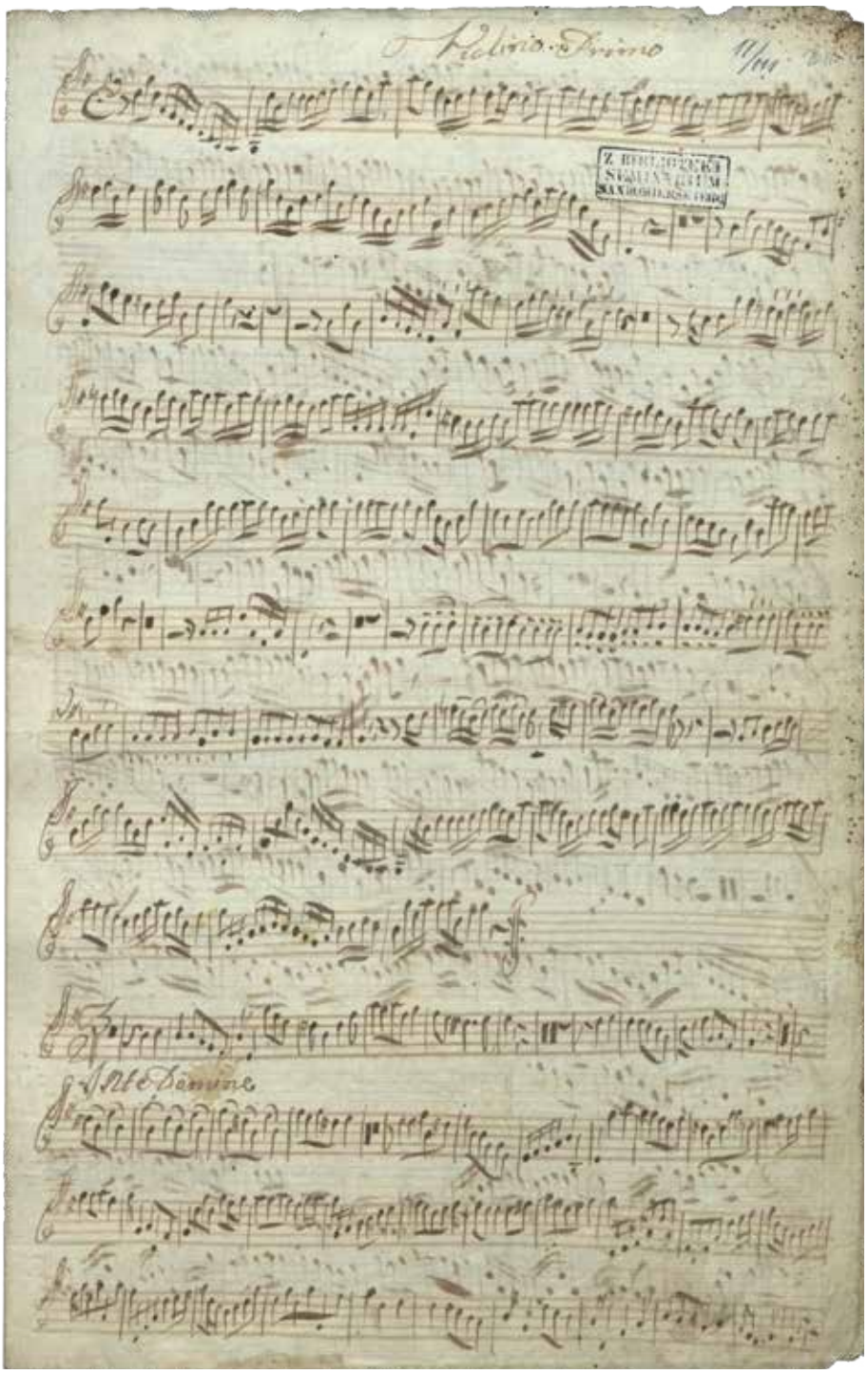


Fig. 5. *Completorium a 9.* PL-SA, A III 11/ nr 111, s. 21.
Partia *Violino Primo* / *Violino Primo* part

Wykaz korektur

W uwagach szczegółowych pierwsza liczba oznacza numer taktu, po niej następuje skrót nazwy głosu lub instrumentu, liczby po średniku oznaczają kolejne nuty w takcie; po dwukropku opisano sytuację w źródle. Na przykład: 3. C; 4: a^1, oznacza, że w takcie 3 w sopranie czwartą nutą jest a^1. W razie potrzeby w nawiasie umieszczono informację o korekcie wprowadzonej w niniejszym wydaniu.

List of corrections

In the detailed remarks, the first digit denotes the number of the bar, the full stop is followed by the name of the part, the digit after a semi-colon denotes the number of the note in the bar, and given after a colon is the situation in the source. For example, 3. C; 4: a^1 means that in bar 3 in the soprano the fourth note is a^1. Wherever the need arises, information regarding a correction made in the present edition is given in brackets.

Zastosowane skróty / Abbreviations:
A – Alto, B – Basso, C – Canto, Clno – Clarino, Org – Organo, T – Tenore, Vl – Violino, I – Primo, II – Secondo

Cum invocarem

W t. 41–47 w partiach Vl I i Vl II w rękopisie pojawiają się oznaczenia artykulacyjne, które można zinterpretować jako wskazujące wykonanie *tremolo con l'arco* lub *portato*. W t. 41 i 42 w partii Vl I nad kropkami widnieją łuki; w t. 44–46 kropki w partii Vl I w rękopisie przyjmują postać pionowych kreseczek nad nutami, tymczasem w partii Vl II zanotowane są kropki bez łuków. W transkrypcji ujednolicono artykulację w tym fragmencie do postaci kropek z łukami.

W wydaniu nie umieszczono oznaczenia *Tutti* w partii organów w t. 22 oraz *Solo* w partii C w t. 33.

In bars 41–47 in the Vl I and Vl II parts, the manuscript has articulation markings that may be interpreted as indicating an execution *tremolo con l'arco* or *portato*. In bars 41 and 42 in the Vl I part, there are slurs over the dots; in bars 44–46, the dots in the Vl I part in the manuscript take the form of vertical strokes above the notes, whilst in the Vl II part there are dots without slurs. In the transcription, the articulation in this passage is unified as dots with slurs.

In the edition, we have omitted the marking *Tutti* in the organ part in bar 22 and *Solo* in the C part in bar 33.

1.Vl I; 4: a^1
2. Clno I; 5: g^2 (d^2)
2. Vl II; 5, 6: a^1 e^2
3. Clno I; 6: g^2 (d^2)
3. Vl I; 5: e^2
4. C; przed / before 4: ♮
5. T; pod / under 5: *-cta-*
6. Vl I; 2: fis^2
6. T; pod / under 1: *-chi*
6. T; 1: przednutka / appoggiatura $\overset{\frown}{c^1}$
8. Vl I; 1–4: ♪
8. Vl II; 7: h^1
10. B; przed / before 5: ♯
11. B; przed / before 8: ♯
12. B; pod / under 12: *-ti-*
18. Vl I; nad / over 5–7: '
19. Vl I; nad / over 4–8: '
20. B; pod / under 2: *-vit*

22. Vl I; nad / over 5–8: '
22. Vl II; przed / before 10: ♯
23. Clno II; 1: 𝅗𝅥
23. Vl II; 10: *d*²
23. T; przed / before 7: ♯
24. B; pod / under 5: *chor-*
25. Vl II; 9: *cis*²
25. C; przed / before 6: ♯
25. B; przed / before 4: ♮
26. Vl II; przed / before 11: ♯
26. C; przed / before 1: ♯
26. C; pod / under 3: *con-*
26. T; przed / before 5: ♯
27. T; przed / before 6: ♮
27. T; 8: *h*
28. C; 2: 𝅘𝅥𝅮
28. B; pod / under 4: *ii-*
29. C; 9, 10: 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯
29. A; 6, 7: 𝅘𝅥𝅮𝅗𝅥
29. B; 2, 3: *h*, *a*
29. B; 5: *H*
30. A; pod / under 4: *quis*
30. B; pod / under 3: *quis*
31. Clno I; 2, 3: *fis*² *e*² (*cis*² *h*¹)
31. Clno I; 4, 5: 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮
32. Clno II; 8: *e*² (*h*¹)
32. A; 1, 2: 𝅘𝅥𝅮𝅗𝅥
33. Clno I; 1–4: 𝅘𝅥𝅮
33. Clno II; 5: *e*¹ (*h*)
35. C; 9–10: ⌣
36. C; pod / under 2: *di-*; pod / under 5: *le-*
37. Clno I; 1: *c*² (*g*¹)
37. C; pod / under 1: *le-*
40. A; przed / before 2: ♯
43. Vl II; 5, 6: *d*¹ *d*¹
45. T; przed / before 2: ♮
46. T; przed / before 2: ♮
46. T; 3: *b*¹
46. Org; nad / over 5: ♭ 9
48. C; 3–4: ⌣
49. Vl II; pod / under 1: *p*
50. Vl I; 5–6, 7–8: brak / missing ⌣
50. Vl II; 3–4: brak / missing ⌣
50. Vl II; przed / before 8: ♯
50. Vl II; 9: 𝅗𝅥
50. C; 7–9: ⌣
53. Clno I; 2–4: 𝅘𝅥𝅮
54. Clno I; 5: *g*² (*d*²)
54. Clno II; 5, 6: *fis*² *e*² (*cis*² *h*¹)

54. Vl II; 5, 7: a^1 d^2
55. Clno I; 6: g^2 (d^2)
55. Vl I; 5: e^2
55. Vl II; 8: d^2
55. B; 4: ♪
56. Vl I; 1: g^2
56. C; przed / before 6: ♮
57. C; 1–2: ⌣
57. A; 7–8: ♬
58. A; pod / under 9: *-rum* (przeniesiono pod / moved under 1)
59. Clno I; 1: d^2 (a^1)
59. Vl II; 3: g^1

In Te Domine speravi

W t. 30 Vl I dodano łukowanie analogicznie do t. 27–29 Vl I.

In bar 30 of the Vl I part, we have added slurring by analogy with bars 27–29 of Vl I.

7. Vl II; 4: *cis*^{2}
26. A; przed / before 3: ♯
30. A; 5: *fis*^{1}
36. A; pod / under 3: *-ti-*
40. Clno II; 4, 5: c^1 c^1 (*g g*)
41. Vl II; przed / before 5: ♮
41. C; 2–4: ⌣
42. Clno I; 2, 3: ♩♫
42. Clno I; 4, 5: ♩♩
46. Clno I; 4: d^2 (a^1)
47. B; 1–2, 3–4, 5–6: ⌣
48. T; 3: *a*
49. C; 1–2, 3–4: ⌣
50. Vl II; 2: d^2
50. C; pod / under 4–5: *du-*
52. Vl I; 1: g^2
54. Clno I; 2: d^2 (a^1)
54. A; 1: 𝅗𝅥.
55. Vl I; 6: g^2
55. C; 4: g^1
55. Org; 1: 𝅗𝅥
56. Vl I; 1: *fis*^{2}
57. Clno I; 2: d^2 (a^1)
58. Clno II; 1, 3: c^2 c^2 (g^1 g^1)
65. C; 1–2, 3–4, 5–6: ⌣
66. C; 1: c^2
80. B; pod / under 2: *-os*
82. B; 1–2, 3–4: ⌣
86. Org; przed / before 2: ♮
97. Vl I; przed / before 2: ♮

97. C; przed / before 1: ♮
98. Clno I; 4: c^2 (g^1)
98. Clno II; 4: e^1 (h)
98. Vl I; 6, 7: 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯
100. Vl II; 5: f^2
105. Vl II; przed / before 7: ♯
107. Vl I; 7: a^2
108. B; przed / before 1: ♮
108. Org; przed / before 1: ♮
109. Clno I; zamiast / instead of 1: 𝄾
109. Vl II; 2: e^2; przed / before 6: ♯

Qui habitat in adiutorio Altissimi

W tej części *Completorium* pauza półnutowa w rękopisie odpowiada połowie taktu w metrum 6/8, co w transkrypcji zostało odwzorowane pauzą ćwierćnutową z kropką. W t. 19 partii Vl I uzupełniono łuki na dźwiękach 2–3, 6–7, 8–9.

In this movement, a minim rest in the manuscript corresponds to half a bar in 6/8 time, which in the transcription is reproduced with a dotted crotchet rest. In bar 19 of the Vl I part, slurs are supplemented on the notes 2–3, 6–7 and 8–9.

2. Clno I; 1, 5: 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯
2. T; 8: 𝅘𝅥𝅯
3. Clno I; 2, 3, 6: d^2 e^2 fis^2 (a^1 h^1 cis^2)
3. Clno II; 4: e^2 (h^1)
3. C; 2, 3: d^2 e^2
4. Vl II; 2, 3: g^2 g^2
4. C; przed / before 1: ♮
4. A; przed / before 4: ♯
5. Clno I; 4, 5: 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯
5. C, A, T, B; pod / under 3: *ce-*
5. T; 4: 𝅘𝅥𝅯
6. Clno I; 1: g^2 (d^2)
6. Vl I; 1: a^2
6. C; 1: a^1
7. Clno II; 7: 𝅘𝅥𝅯
7. Vl II; przed / before 5: ♯
9. Vl II; 4: c^2
10. Clno II; 1: 𝅗𝅥
10. Vl I; 9: a^1
10. A; przed / before 2: ♯
10. Org; przed / before 2: ♯
11. Clno I; 7: d^2 (a^1)
11. C; 1: a^1
12. Clno II; 3: 𝅗𝅥.
12. Vl II; 4: 𝅗𝅥
12. A; 1: g^1
12. B; 2: 𝅘𝅥𝅯
12. Org; 4: 𝅗𝅥

13. Vl II; 2: *a*
14. Clno I; 2, 3: e^2 f^2 (h^1 c^2)
14. Clno II: pierwotnie w rękopisie odnotowano trzy ósemki (g^1, c^2, d^2), następnie tą samą ręką nuty 2 i 3 zamieniono na pauzy (ósemkową i półnutową) / originally written in the manuscript were three quavers (g^1, c^2, d^2); notes 2 and 3 were then altered in the same hand to rests (quaver and minim)
14. Vl II; 2–4: fis^1 g^1 a^1
15. Vl II; po / after 1: 𝄾 𝄾 𝄼
16. T; 5: 𝅘𝅥𝅯
16. Org; 3: *e*
19. T; przed / before 2: ♭ ♭
20. Vl I; 13: e^2
20. T; pod / under 5: *-vit*
21. Clno I; 1: 𝅗𝅥
21. Vl II; po / after 1: 𝄾 𝄾 𝄼
26. A; 7: 𝅗𝅥.
26. A; pod / under 8: *-bit*
26. Org; 4: c^1
28. A; po / after 1: 𝄾 𝄾 𝄼
30. Vl I; po / after 2: 𝄽 𝄼
30. Vl II; po / after 1: 𝄽 𝄼
31. C; pod / under 2: *an*
33. C; 3: a^1
35. C; 7: 𝅗𝅥
36. A; pod / under 5: *ad*
37. Vl II; 6: a^1
37. A; pod / under 1, 2: *al-ta-*
37. B; pod / under 2: *-ta-*
37. Org; 4: 𝅘𝅥𝅯
38. A; 4, 5, 8: 𝅘𝅥𝅯. 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯
38. B; pod / under 4, 5: *mil-le*
39. Clno I; 2, 3: g^2 g^2 (d^2 d^2)
39. Vl II; 8: d^2
39. T; 1: 𝅗𝅥
40. Clno I; 5, 6: f^2 g^2 (c^2 d^2)
40. C; pod / under 1, 2: *ad te*
40. A; po / after 3: 𝄾
41. Clno I; 2: g^2 (d^2)
41. Clno II; 5: e^2 (h^1)
41. Vl I; 2: d^2
41. Vl II; przed / before 6: ♯
41. A; 3: 𝅗𝅥
41. T; 3: d^2
41. Org; 4: 𝅗𝅥
42. Vl II; 4: d^1
43. Vl II; 9: h^1
43. B; przed / before 1: 𝄼 𝄾 𝄾
44. Vl I, II; po / after 1: 𝄾 𝄾 𝄼
45. B; 1: *a*
46. Vl I; 13: a^1

46. B; po / after 2: 𝄾 𝄽
47. Vl I, II; po / after 1: 𝄾 𝄾 𝄽
47. Vl II; 1: ♪
51. C; przed / before 1: 𝄽 𝄾
54. C; przed / before 2: ♮
56. Vl I; przed / before 1: 𝄽 𝄾
57. Vl II; 4: g^1
59. Vl I; 3: g^2
59. B; 5: *fis*
59. Org; 3: ♩
60. Clno I, II; 1, 5: ♪𝅘𝅥𝅯
61. Clno I; 4: e^2 (h^1)
61. Clno I; 6: ♪
61. C; 2, 3: d^2 e^2
62. Vl II; 2, 3: g^2 g^2
63. Clno I; zamiast / instead of 6: 𝄾
63. A; 5: e^1
64. Clno I; 2, 3: 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯
65. Vl II; 4: dis^2
65. C; 5–6: ⌣
65. C; 8: ♪
65. A; 3: 𝅘𝅥𝅯
65. A; przed / before 7: ♯
65. T; 7, 8: ♪𝅘𝅥𝅯
67. Org; 2, 3: *g fis*
68. A; przed / before 2: ♯
68. T; 5: ♩
68. B; przed / before 2: ♯
68.–69. C; 6–1: ⌣
69. Vl II; 6: fis^2
69. A; 1–2: ⌣
70. Clno I, II; zamiast / instead of 4: ♩ 𝄾
70. A; 1: g^1

Ecce nunc benedicite

1. C; 1: a^1
4. Clno I; 1: ♪
6. A; 3: fis^1
7. T; 4: e^1
8. Clno I; 4: f^2 (c^2)
8. T; 1: 𝅘𝅥𝅯
9. Clno I; 1, 2: ♩. ♪
9. T; 3: d^1
10. Vl II; 4: g^1
14. Vl II; 2–4: e^2 a^1 h^1
14. T; 3: d^2
14. T; 4: ♪

15. Vl II; 4: *d*²
15. C; 2, 3: *a*¹ *h*¹
16. Clno II; 1: *d*² (*a*¹)
16. Vl II; 1, 5, 6: *h*¹ *g*¹ *a*¹
17. Vl II; 4, 6: *h h*¹
20. T; 1: *c*¹
21. T; 1: *d*¹
22. Clno II; 4: *c*² (*g*¹)
23. Vl II; 2–4: *c*² *d*² *c*²
23. C; pod / under 1–5: *do-mus*
24. Clno II; 1: *d*² (*a*¹)
24. Vl II; 1, 5, 6: *h*¹ *g*¹ *a*¹
25. T; zamiast / instead of 4–5: 𝅘𝅥𝅮
26. Clno II; 1: *e*¹ (*h*)
26. Vl I, II; przed / before 2–6: ♯
26. Vl II; przed / before 7, 8: ♯
26. T; 1, 2: *a a*
27. Vl II; 1, 2, 4: *h*¹ *c*² *c*²
27. C; 3, 4: *h*¹ *a*¹
28. Vl II; 1: *a*¹
30. Vl II: 𝅘𝅥𝅮*e*¹ 𝄾 𝅘𝅥𝅮*fis*¹ 𝄾
31. Vl I; 1, 2: 𝅗𝅥𝅗𝅥
35. Vl I; 4: *g*¹
42. Vl II; 2: *c*²
50. Vl II; 5: *fis*²
51. Vl II; 2: *e*¹
58. C; 3: *a*¹
65. Vl I; 5–8: *d*² *d*² *e*² *fis*²
66. T; 3: *h*
67. Org; 4: *His*
69. Clno II; 6: *fis*² (*cis*²)
69. C; 6: *e*²
70. Clno I; 4–6: *g*² *f*² *e*² (*d*² *c*² *h*¹)
70. Clno II; 6: *e*² (*h*¹)
70. Vl I; 3, 4, 8: *g*² *g*² *e*²
70. Vl II; 2, 3: *fis*² *e*²
71. Vl I; 5, 6: *g*² *g*²
71. C; 2–4: *c*² *d*² *e*²
74. B; 3: 𝅝♭
75. Clno I; 2, 5: *e*¹ *g*² (*h d*²)
75. Vl II; 2: *e*¹
76. A; 4: *g*¹
77. Clno II; 6: *a*¹ (*e*¹)

Nunc dimittis

W wydaniu pominięto oznaczenie *Solo* w rękopisie umieszczone w partii Org (t. 17, 41). Oznaczenia *Allegro* (w rękopisie skrót *Allo*) w rękopisie umieszczone w głosie Org (t. 1) i Vl II (t. 83) w wydaniu przeniesiono nad system.

In the edition, we have omitted the marking *Solo* placed in the manuscript in the Org part (bars 17, 41). The *Allegro* markings (in the manuscript abbreviated to *Allo*) placed in the manuscript in the Org (bar 1) and Vl II (bar 83) parts are moved to above the system in the edition.

2. T; 1, 2: 𝅗𝅥 𝅗𝅥
3. Clno I, 5–8: d^1 (a)
4. Clno II; 1–6: e^1 (h)
5. Clno I; 6: 𝅗𝅥
9. Clno I; 4: e^2 (h^1)
9. Vl I; 4: c^2
9. T; przed / before 4: ♮
11. Clno I; 3, 5: e^2 g^2 (h^1 d^2)
11. Clno II; 3: e^2 (h^1)
13. Vl I; 4: c^2
13. C; 1, 2: 𝅗𝅥. 𝅘𝅥𝅮
14. Org; zbędne powtórzenie t. 14 / unnecessary repetion of b. 14
15. Clno I; 3, 5: e^2 g^2 (h^1 d^2)
17. T; 1: *a*
18. Org; 1–4: *d h d e*
19. Vl I; 7: *fis*^{1}
19. Org; 7: *fis*
24. Vl I; po / after 7: e^1
27. B; 1: 𝅗𝅥.
27. B; po / after 7: 𝄾
29. B; 7: 𝅗𝅥.
34. Vl I; po / after 7: 𝄾
34. B; 6: *g*
34. Org; 6, 7: 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯
35. B; pod / under 1–5: *sa-lu-ta-re sa-*
36. Vl I; 3, 7: d^1 e^1
38. B; przed / before 1: 𝄻
43. Vl I; 1: h^1
48. Vl I; 3, 4: h^1 c^2
50. A; przed / before 1: ♮
51. Org; nad / over 1: *6*
54. A; 1: f^1
55. C; 2–3: ⁀
56. C, A; 1–2, 3–4: ⁀
56. Org; 2: *d*
57. C, A; 1–4: ⁀
57. Org; 2: *f*
60. A; 2–3: ⁀
62. C; 3: 𝅝.
68. A; 2–3, 3–4: ⁀
70. A; 2–3: ⁀

72. A; 1–2: ⌣
73. A; 1: 𝅗𝅥.
80. Vl I; 3: *h*¹
82. Vl I; przed / before 1 zbędny takt / unnecessary bar: 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 *a*¹ *g*¹ *g*¹
82. Vl II; 1: 𝅗𝅥.
84. Clno I; 5: *a*² (*e*²)
85. Clno I; 4: *h*² (*f*²)
85. Clno II; 4: *c*² (*g*¹)
85. T; 2: *c*¹
87. Clno I; 1: *g*² (*d*²)
87. Vl I; 4: *e*²
87. A; 5: *fis*¹
87. T; 1, 3: *d*²
91. Vl I; 3: *e*²
93. T; przed / before 1: 𝄾
96. A; pod / under 4, 5: *a-men*
97. A; pod / under 1, 2: *a-men*
97. Clno II; 5: *c*¹ (*g*)
97. Vl I; 5: *e*²
97. Vl I; przed / before 8: ♯
97. Vl II; 5: *c*²
98. Vl II; 1, 2: *c*² *c*²
100. Clno I, II; 5, 6: *g*¹ *g*¹ (*d*¹ *d*¹)
100. Vl II; 3, 4: *e*² *e*²
100. T; pod / under 1–4: *se-cu-lo-rum*
102. T; 1: *fis*
104. Vl II; 1, 2: *e*¹ *e*¹
105. Clno I; 3, 4: *d*² *d*² (*a*¹ *a*¹)
105. Vl II; 1–4: *f*¹ *f*¹ *g*¹ *a*¹

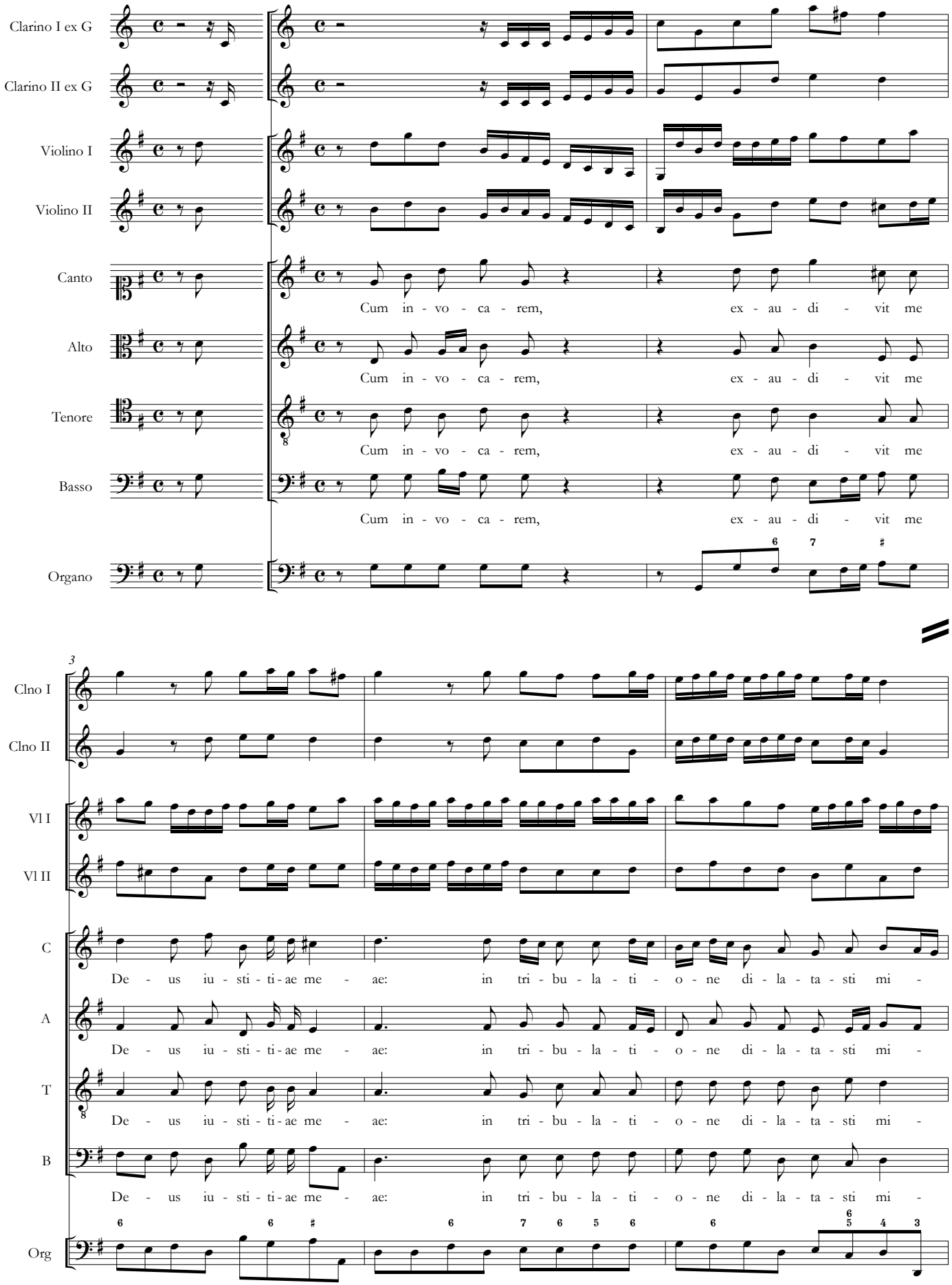
Ave Regina caelorum

2. Vl I; 12: *e*¹
3. A; 4: ♩
3. T; 3: ♪
5. C, A, T, B; pod / under 5: *Re-*
6. Vl I; 11, 12: *d*² *d*²
6. Vl II; 11, 12: *a*¹ *a*¹
6. C, A, T, B; pod / under 1, 2: *-gi-na*
6. C; 6: 𝅘𝅥𝅯
6. A; 4: *fis*¹
6. T; 5: ♪
6. B; pod / under 3–7: *a-ve Re-gi-na*
7. Vl II; 4, 10: *a*¹ *c*²
7. C; 2: *c*²
7. T; 2, 3: *a h*
7. T; 3: ♪
8. C; 2, 3: ♪♪ *d*² *e*²

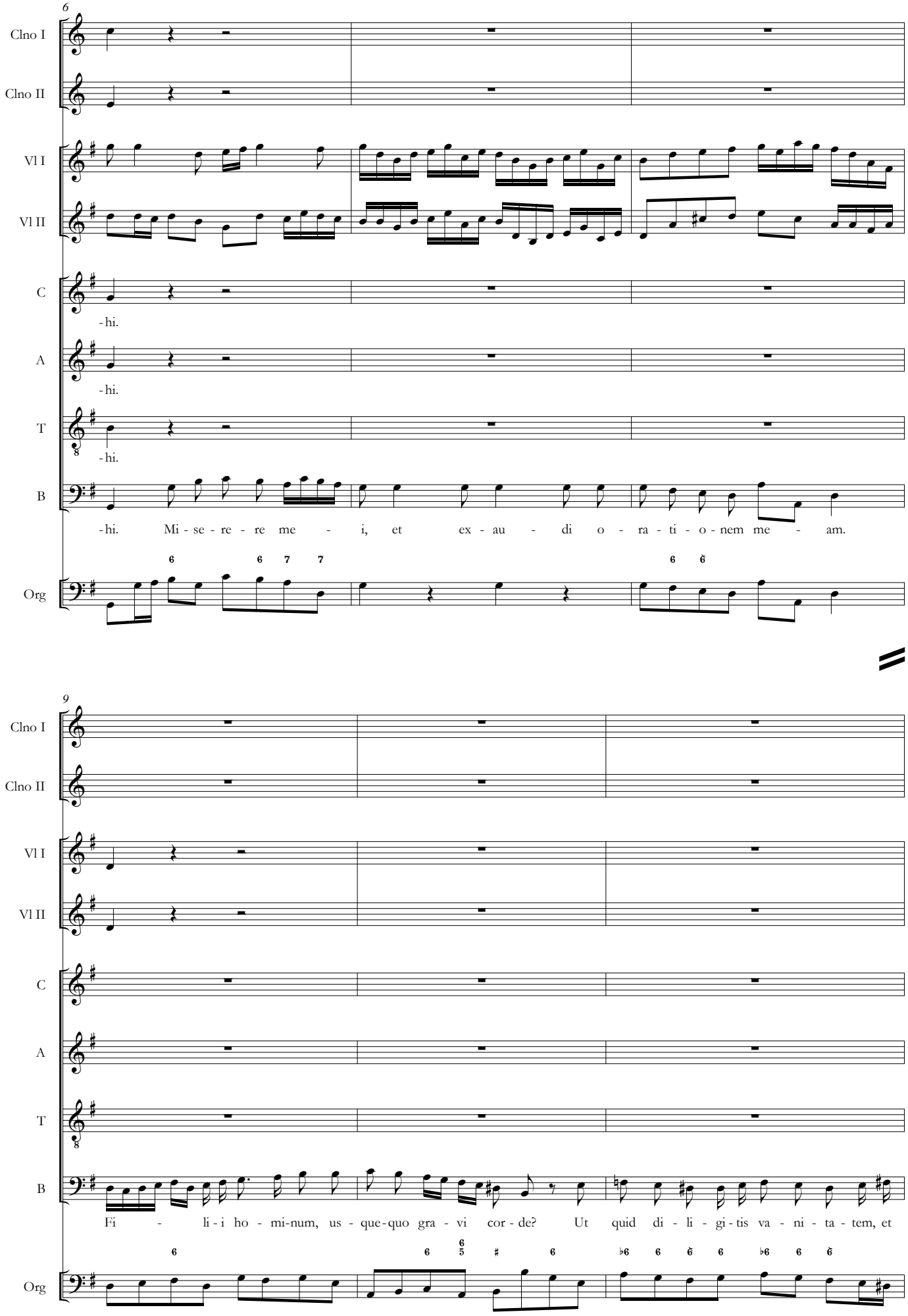
8. B; 1, 4: *A g*
9. C; 3, 4: *e*^{2} *f*^{2}
9. C; pod / under 3, 4: *ex*
10. Vl II; 9, 10: *c*^{2} *h*^{1}
10. T; 3: *c*^{1}
11. T; 4: *h*^{2}
11. Org; przed / before 4: ♯
12. Vl II; 5: *c*^{2}
12. C; 4, 5: *e*^{2} *c*^{2}
12. T; 3: *c*^{1}
12. T; pod / under 1, 2: *or-ta*
14. Clno I; 4, 5: 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮
17. Vl I, II; przed / before 10: ♯
18. B; pod / under 6, 7: *om-*
18–19. B; pod / under 8–11, 1: *nes, spe-ci-o-sa*
21. T; 4: *d*^{1}
21. B; pod / under 1–3: *Val-le*
22. Vl II; 10: *d*^{2}
23. B; 3, 4: 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅮*g g*
24. Clno I; 9, 10: *a*^{2} *a*^{2} (*e*^{2} *e*^{2})
25. C, B; pod / under 1–4: *Vol-le, vol-le*

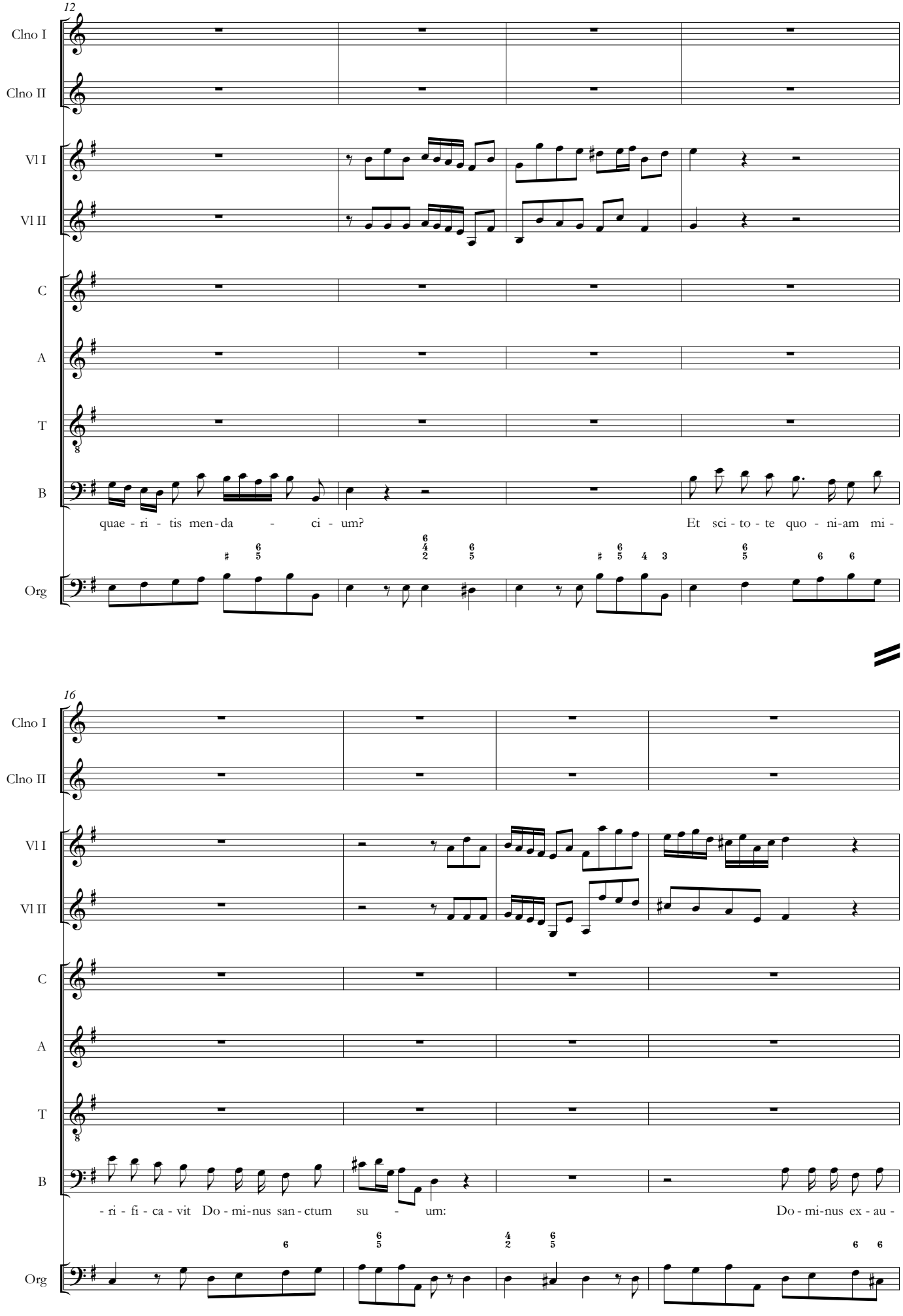
Completorium a 9

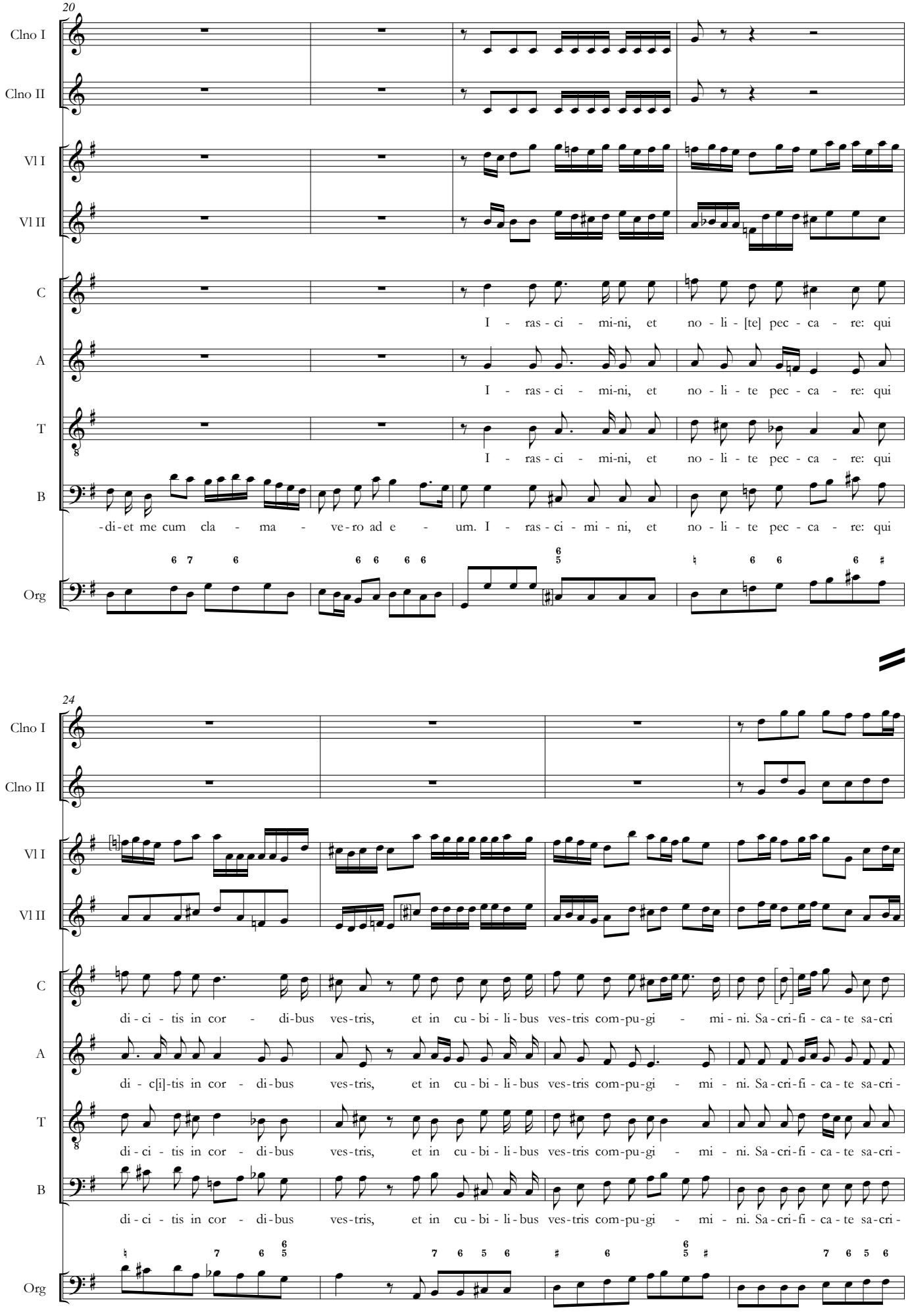
Cum invocarem

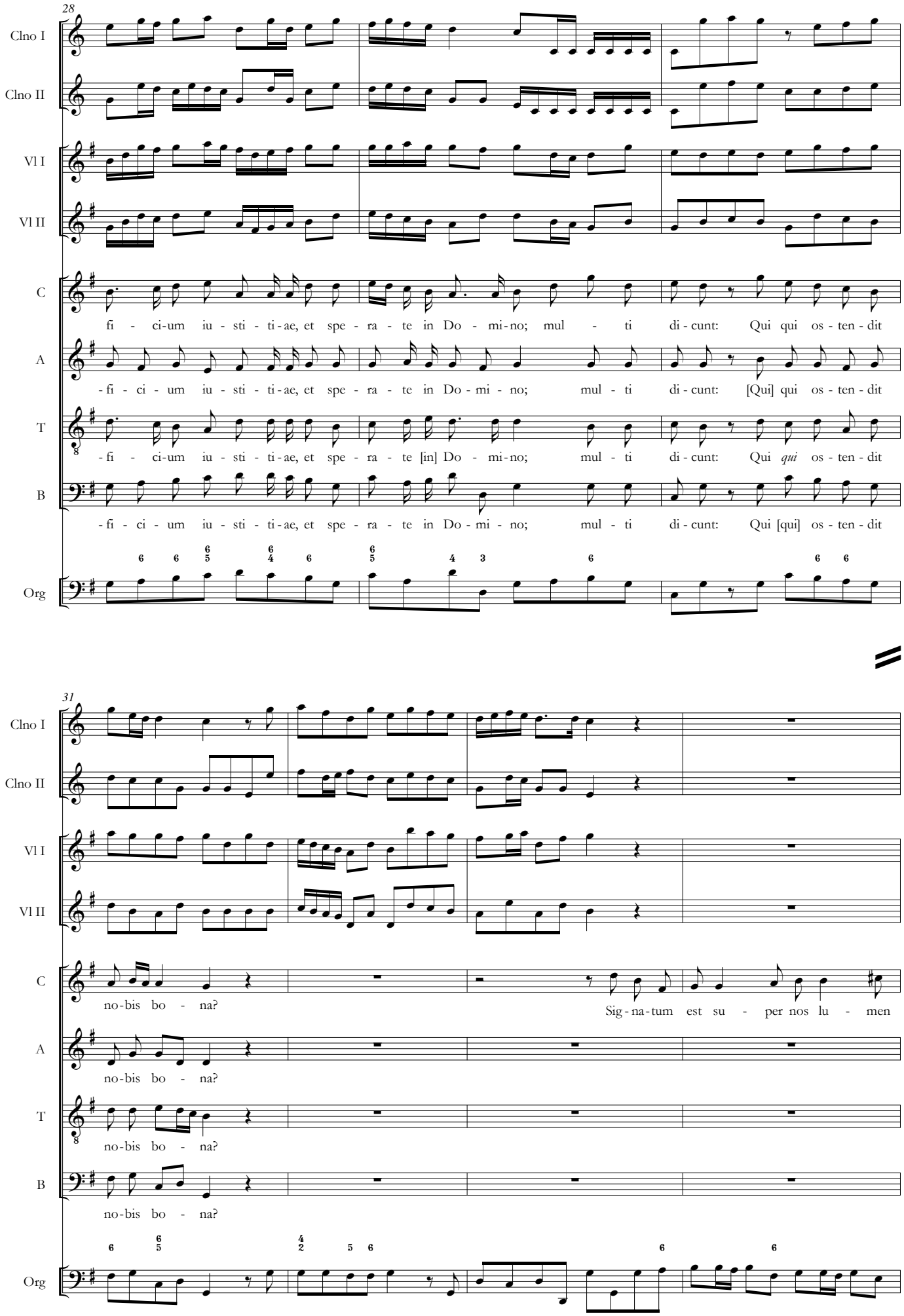


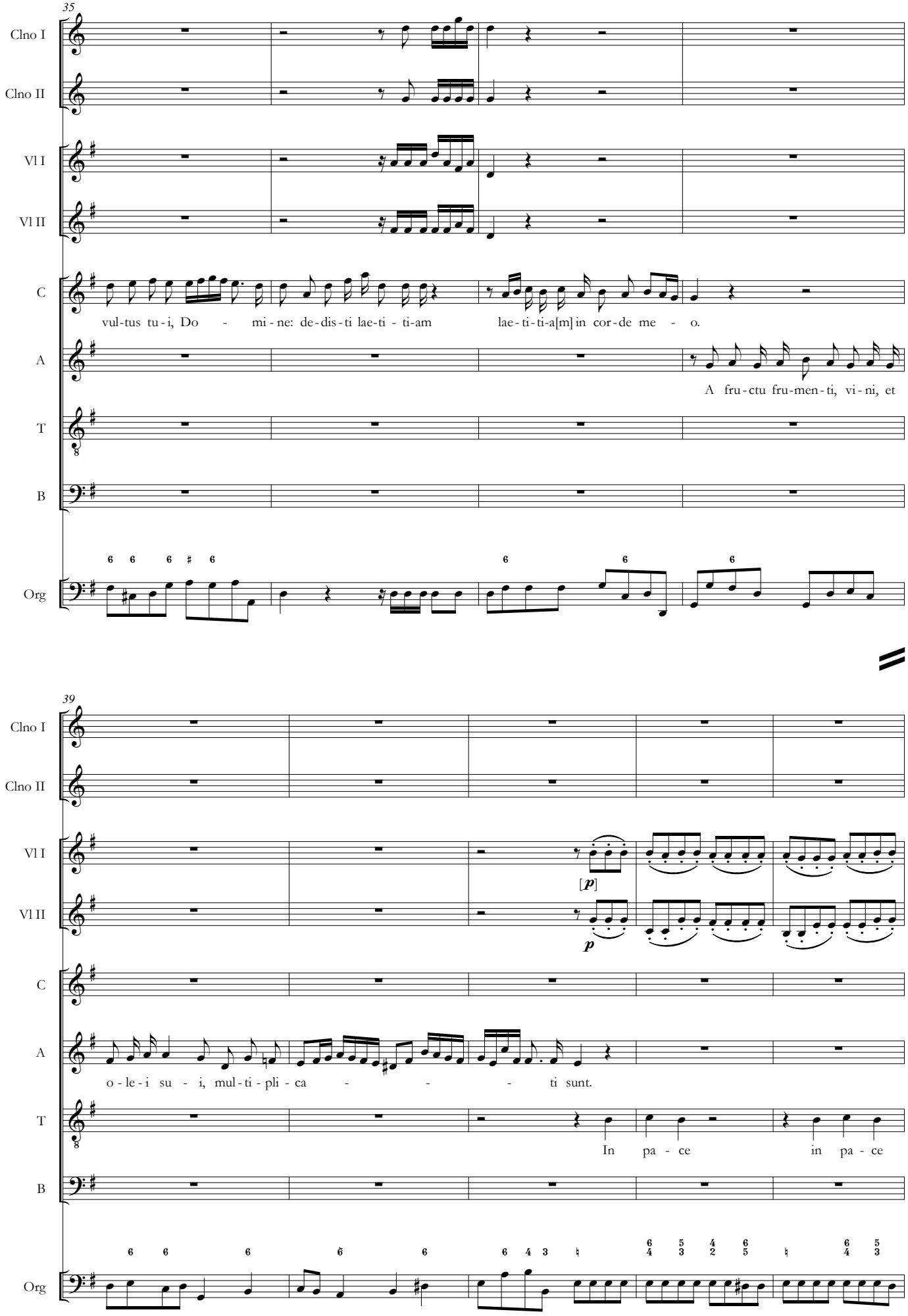
Fontes Musicae in Polonia, C/III © 2017 by Irena Bieńkowska & Uniwersytet Warszawski

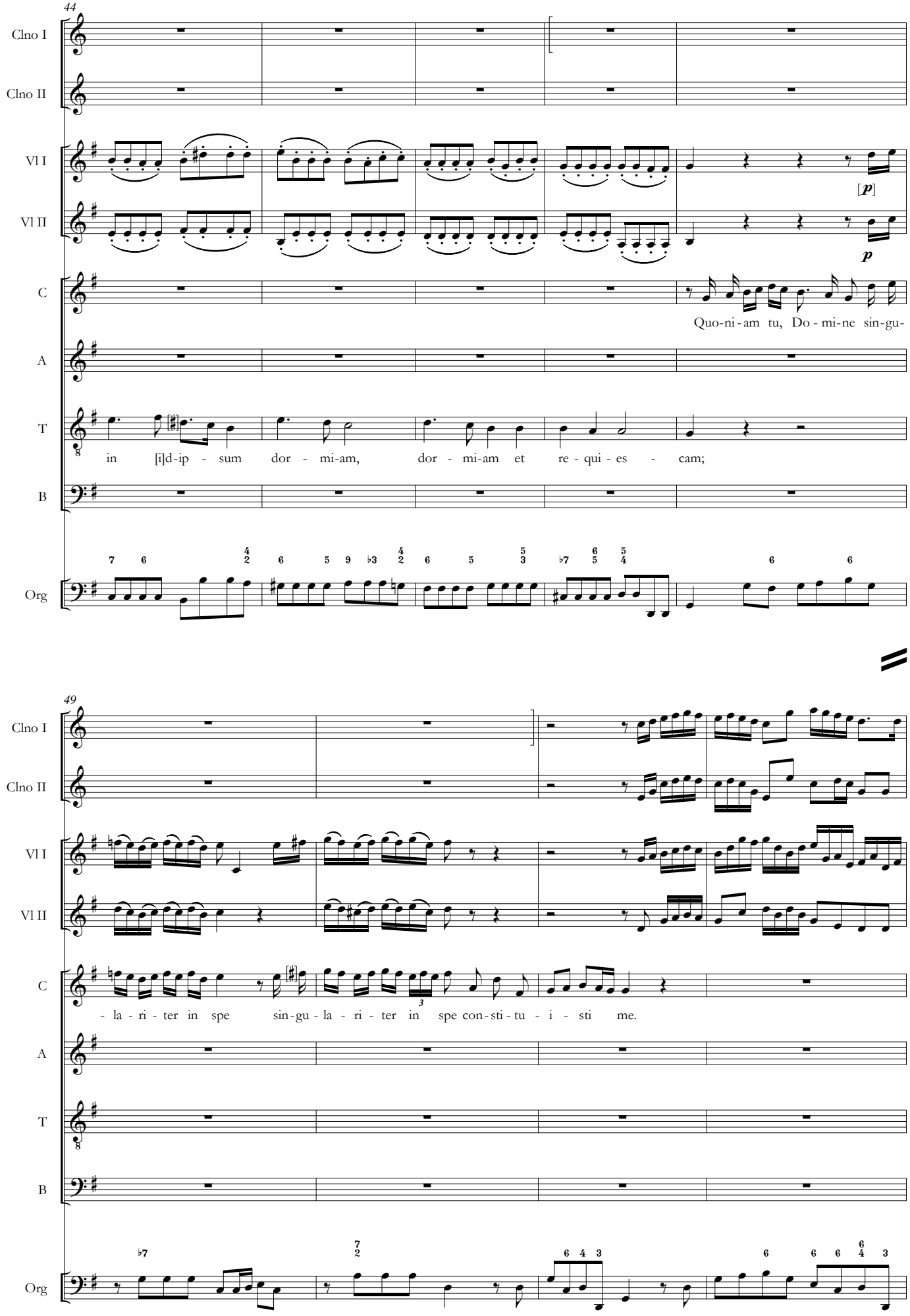

6
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
-hi.
A
-hi.
T
-hi.
B
-hi. Mi - se - re - re me - i, et ex - au - di o - ra - ti - o - nem me - am.
Org
9
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Fi - li - i ho - mi-num, us - que-quo gra - vi cor - de? Ut quid di - li - gi - tis va - ni - ta - tem, et
Org

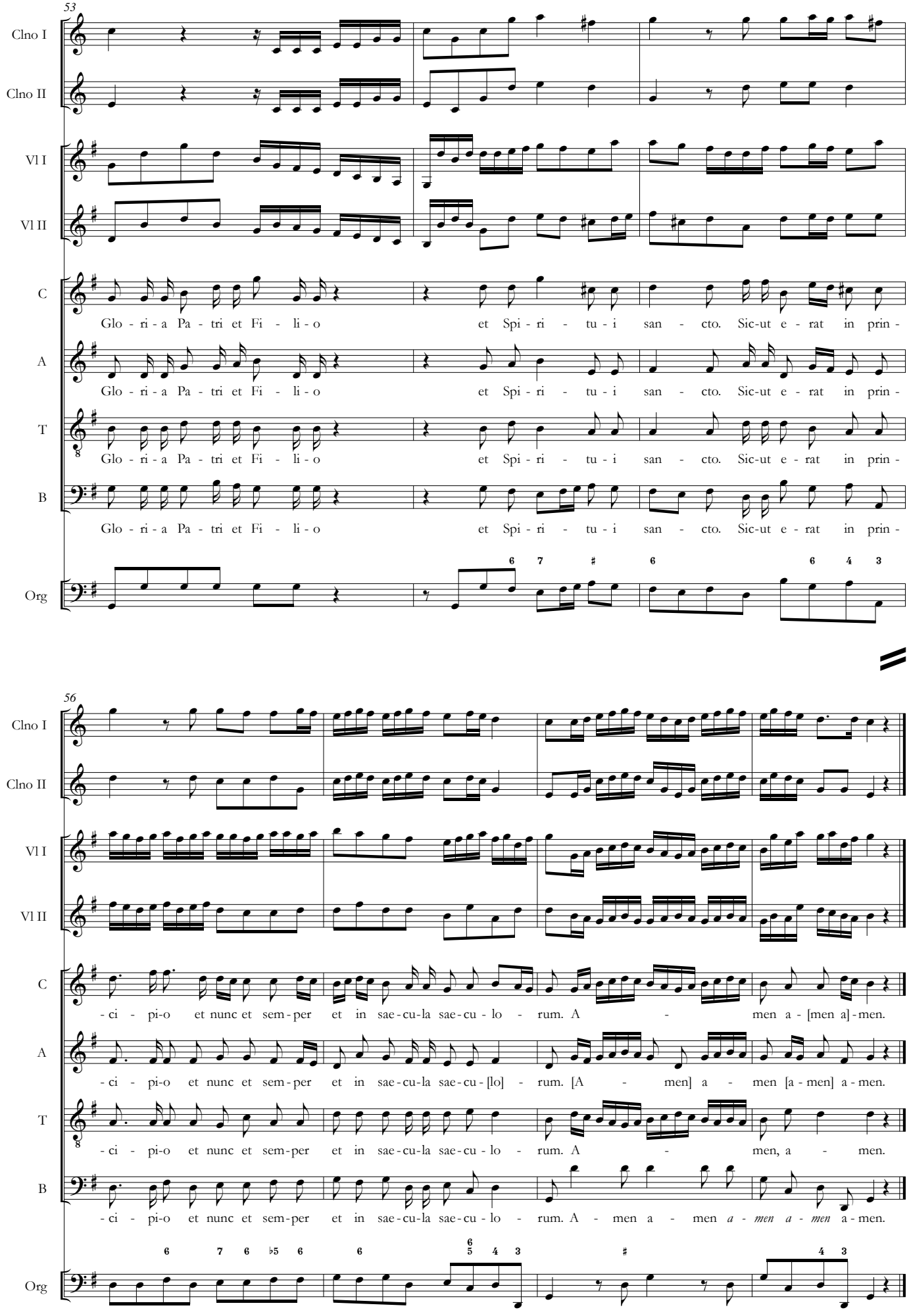

12
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
A
T
B
quae - ri - tis men - da - ci - um?
Et sci - to - te quo - ni-am mi -
Org
16
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
A
T
B
- ri - fi - ca - vit Do - mi-nus san - ctum su - um:
Do - mi-nus ex - au -
Org


20
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
I - ras - ci - mi-ni, et no - li - [te] pec - ca - re: qui
I - ras - ci - mi-ni, et no - li - te pec - ca - re: qui
I - ras - ci - mi-ni, et no - li - te pec - ca - re: qui
-di-et me cum cla - ma - ve-ro ad e - um. I - ras - ci - mi - ni, et no - li - te pec - ca - re: qui
24
di - ci - tis in cor - di-bus ves-tris, et in cu - bi - li - bus ves-tris com-pu-gi - mi - ni. Sa - cri - fi - ca - te sa-cri
di - c[i]-tis in cor - di-bus ves-tris, et in cu - bi - li - bus ves-tris com-pu-gi - mi - ni. Sa - cri - fi - ca - te sa-cri -
di - ci - tis in cor - di-bus ves-tris, et in cu - bi - li - bus ves-tris com-pu-gi - mi - ni. Sa - cri - fi - ca - te sa-cri -
di - ci - tis in cor - di-bus ves-tris, et in cu - bi - li - bus ves-tris com-pu-gi - mi - ni. Sa - cri - fi - ca - te sa-cri -

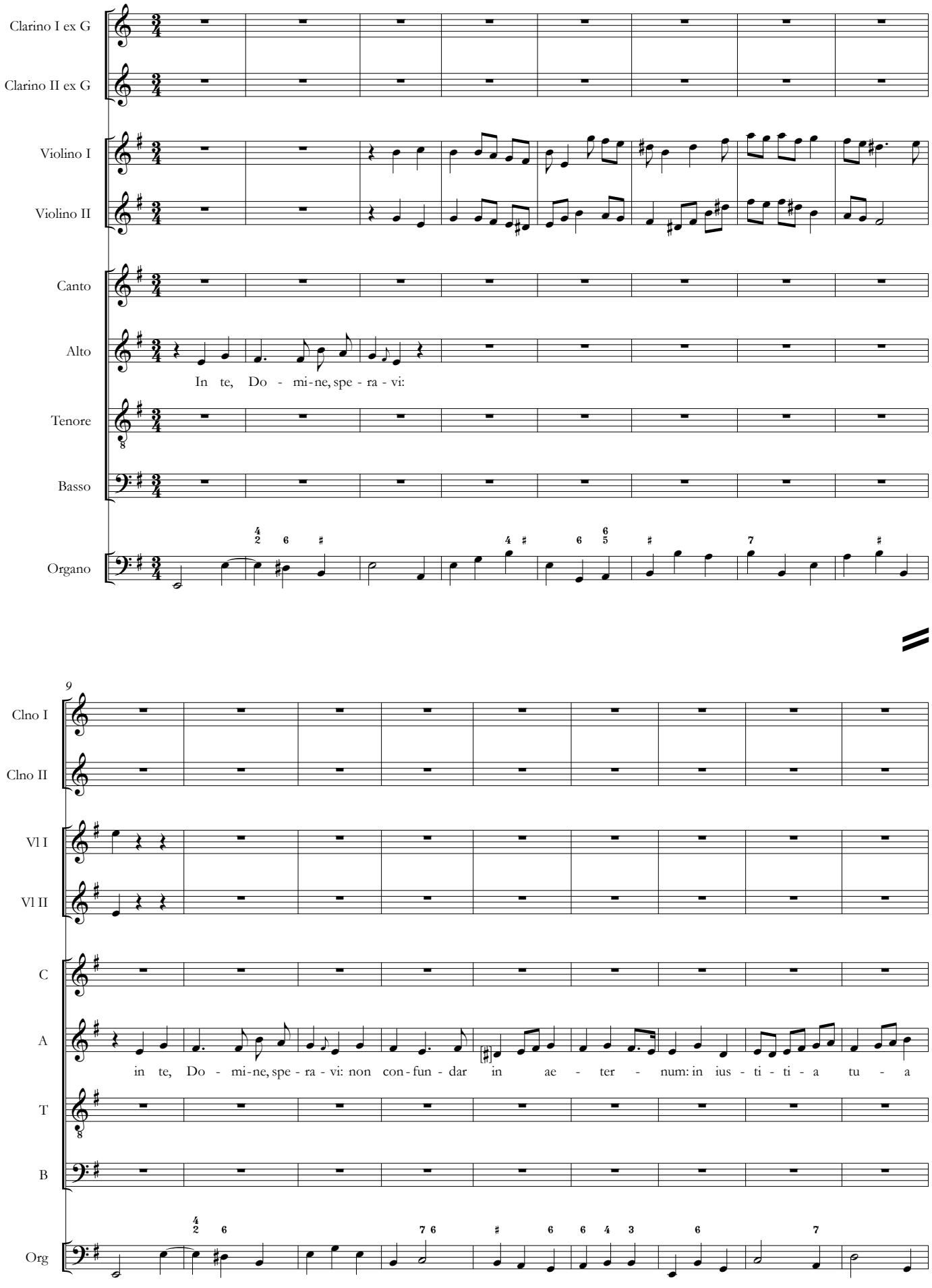

28
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
fi - ci-um iu - sti - ti-ae, et spe - ra - te in Do - mi-no; mul - ti di-cunt: Qui qui os - ten - dit
-fi - ci - um iu - sti - ti-ae, et spe - ra - te in Do - mi - no; mul - ti di - cunt: [Qui] qui os - ten - dit
-fi - ci-um iu - sti - ti-ae, et spe - ra - te [in] Do - mi-no; mul - ti di - cunt: Qui *qui* os - ten - dit
-fi - ci - um iu - sti - ti-ae, et spe - ra - te in Do - mi - no; mul - ti di - cunt: Qui [qui] os - ten - dit
31
no-bis bo - na?
Sig - na - tum est su - per nos lu - men
no-bis bo - na?
no-bis bo - na?
no-bis bo - na?


35
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
vul-tus tu-i, Do - mi-ne: de-dis-ti lae-ti - ti-am lae-ti-ti-a[m] in cor-de me - o.
A
A fru-ctu fru-men-ti, vi-ni, et
T
B
Org
39
[p]
p
o-le-i su - i, mul-ti-pli-ca - - - ti sunt.
In pa - ce in pa - ce

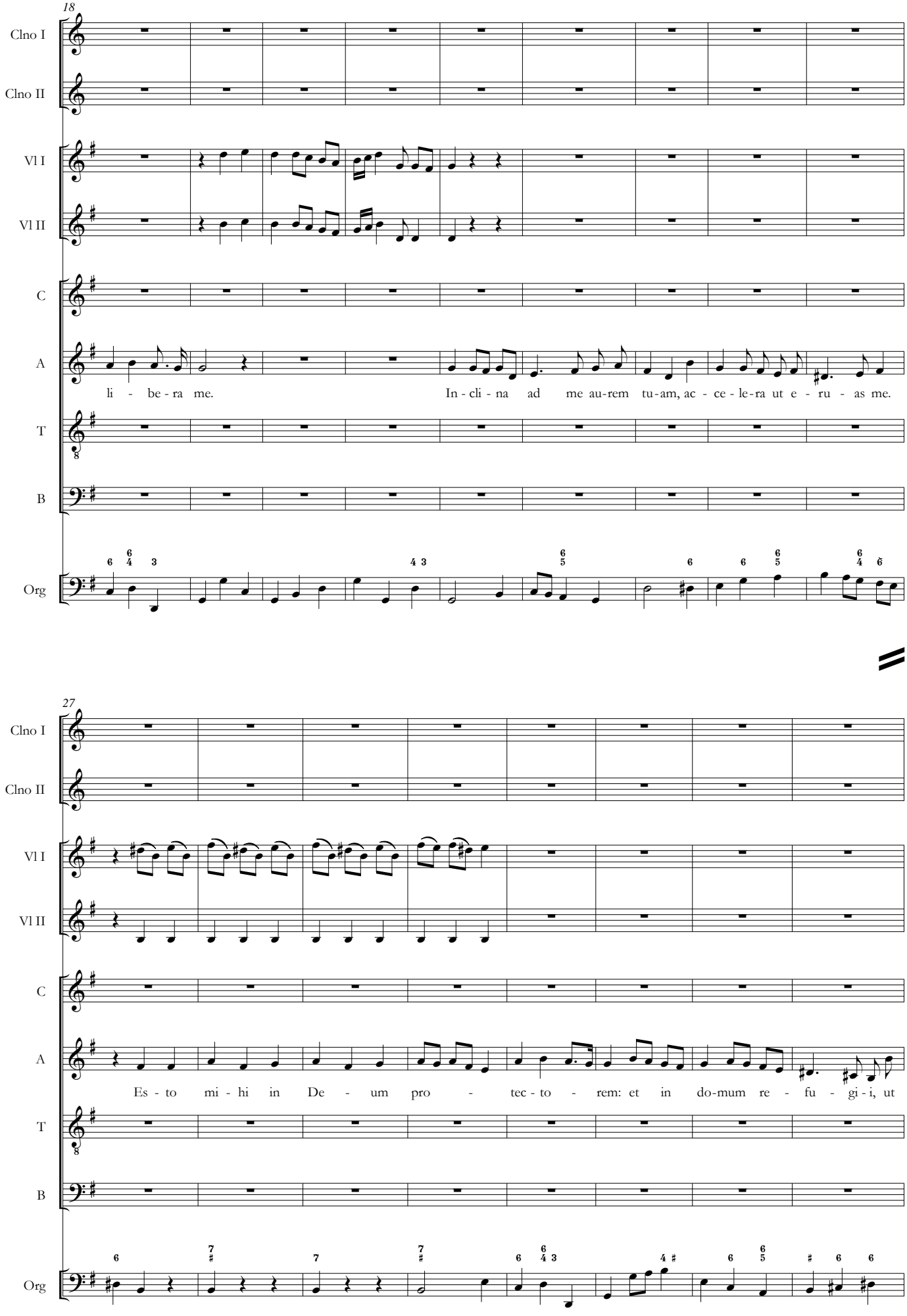

44
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
[p]
p
Quo-ni-am tu, Do - mi-ne sin-gu-
in [i]d-ip - sum dor - mi-am, dor - mi-am et re - qui - es - cam;
49
- la - ri - ter in spe sin-gu - la - ri - ter in spe con-sti-tu - i - sti me.

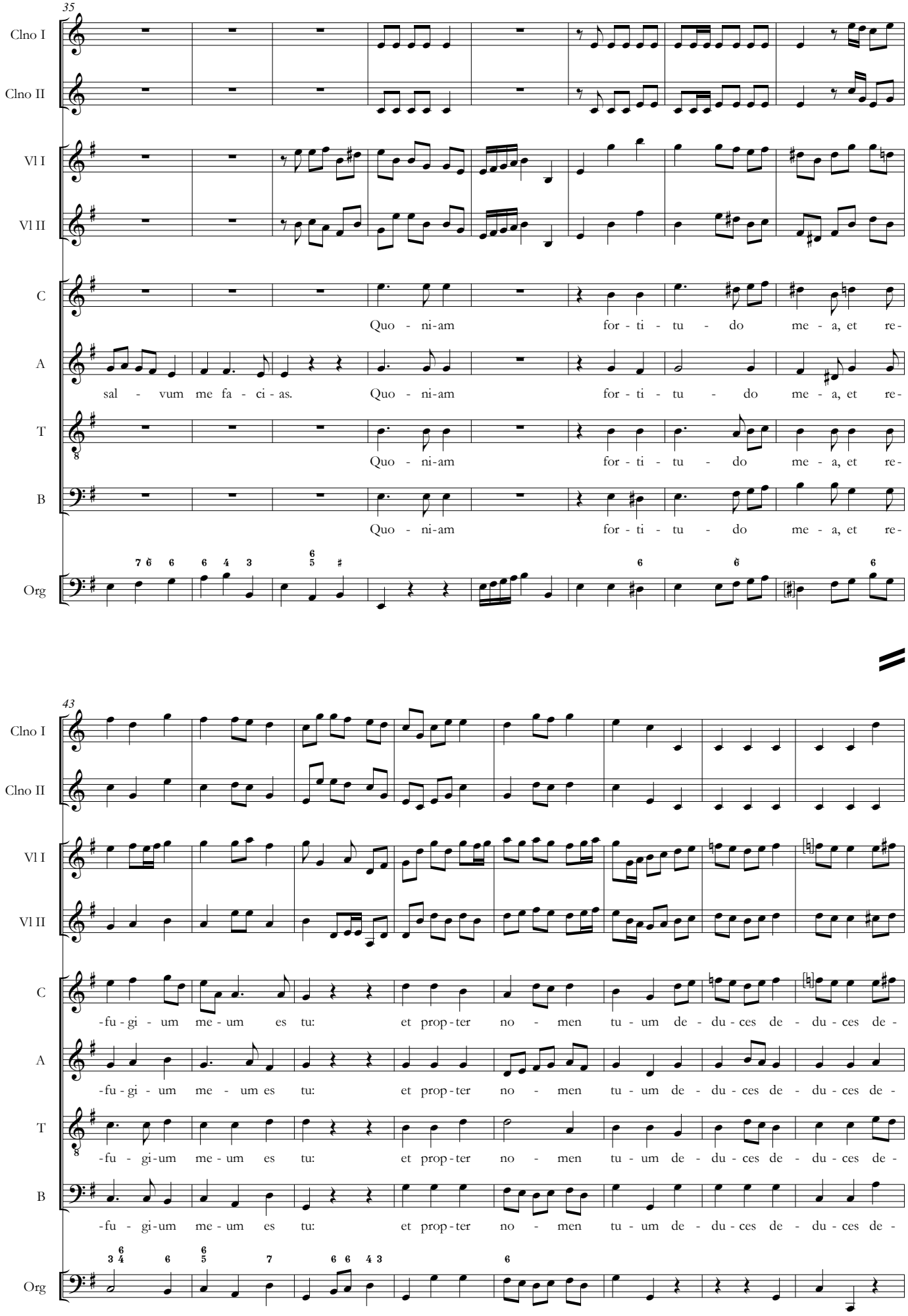

53
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i san - cto. Sic-ut e - rat in prin -
56
-ci - pi-o et nunc et sem-per et in sae-cu-la sae-cu - lo - rum. A - men a - [men a]-men.
-ci - pi-o et nunc et sem-per et in sae-cu-la sae-cu-[lo] - rum. [A - men] a - men [a - men] a - men.
-ci - pi-o et nunc et sem-per et in sae-cu-la sae-cu - lo - rum. A - men, a - men.
-ci - pi-o et nunc et sem-per et in sae-cu-la sae-cu - lo - rum. A - men a - men a - men a - men a - men.

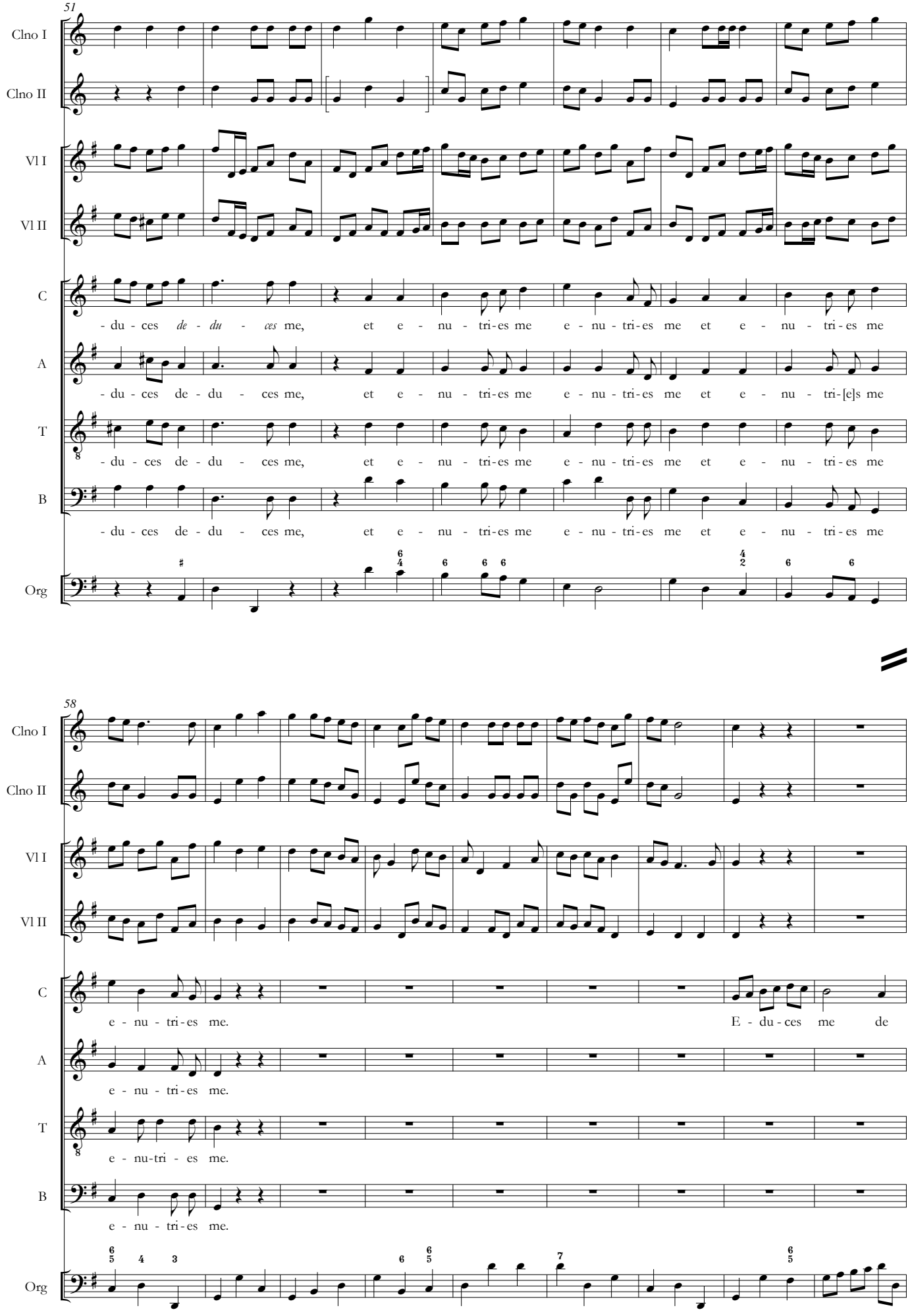
In te Domine speravi

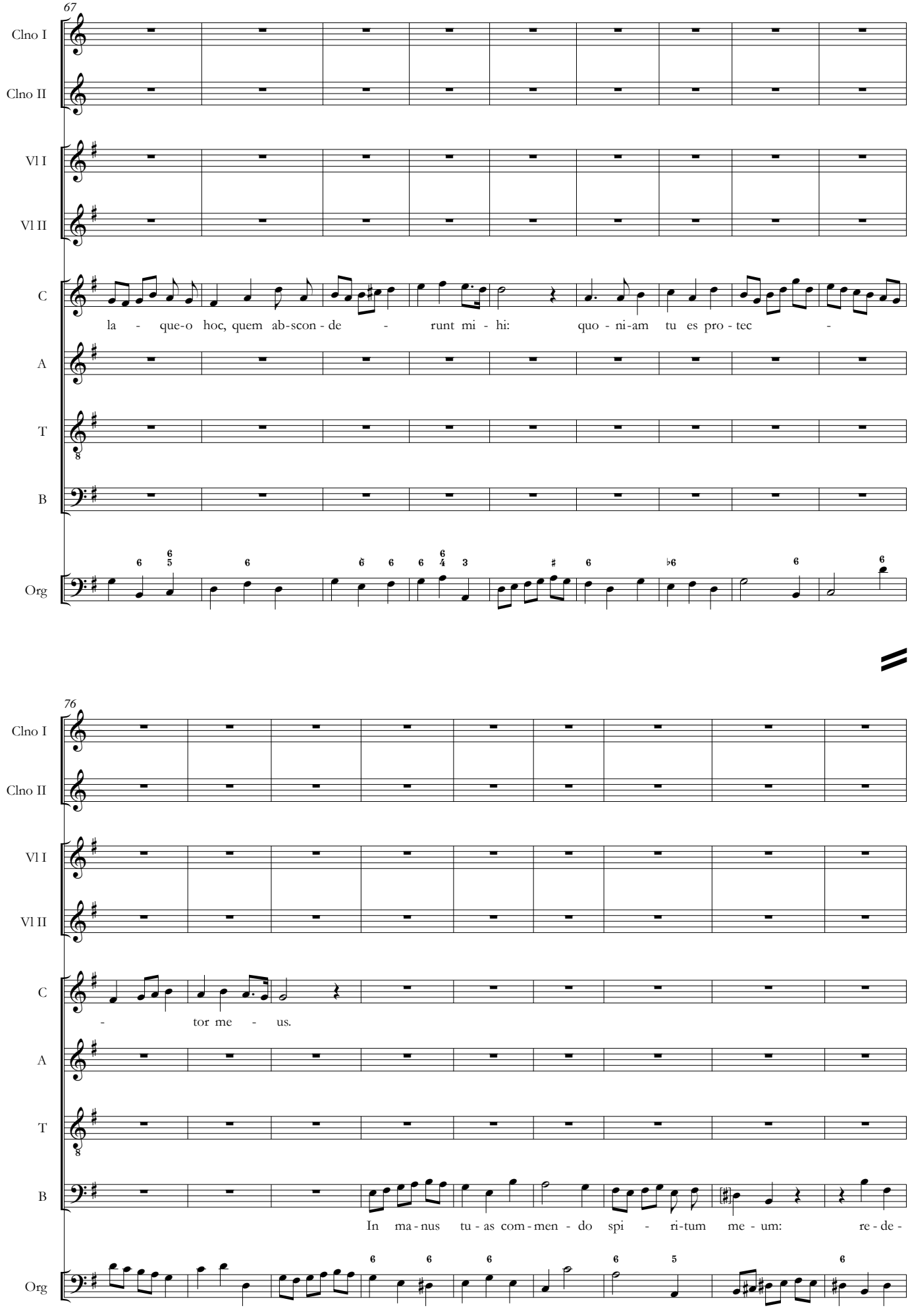


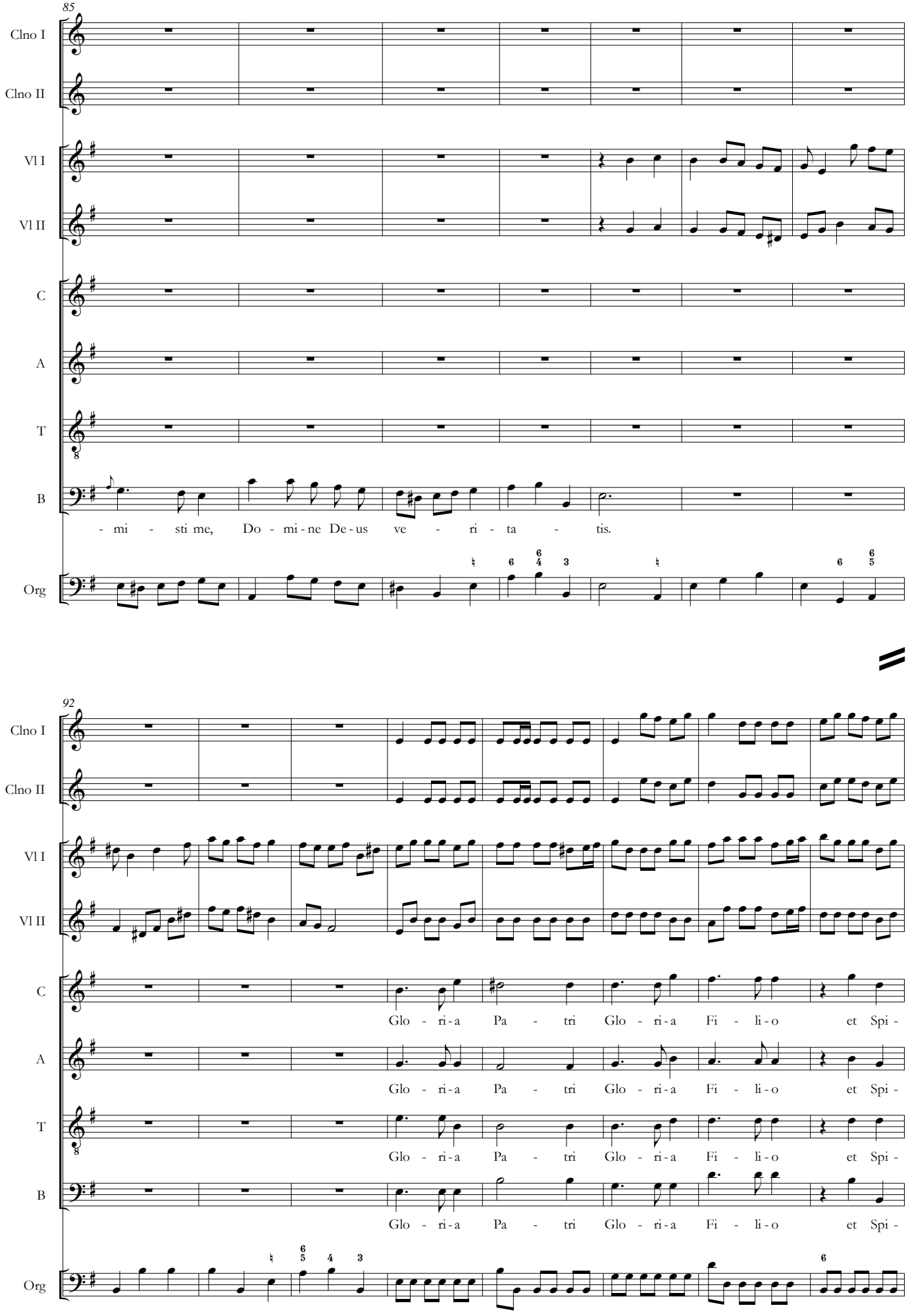
Fontes Musicae in Polonia, C/III © 2017 by Irena Bieńkowska & Uniwersytet Warszawski

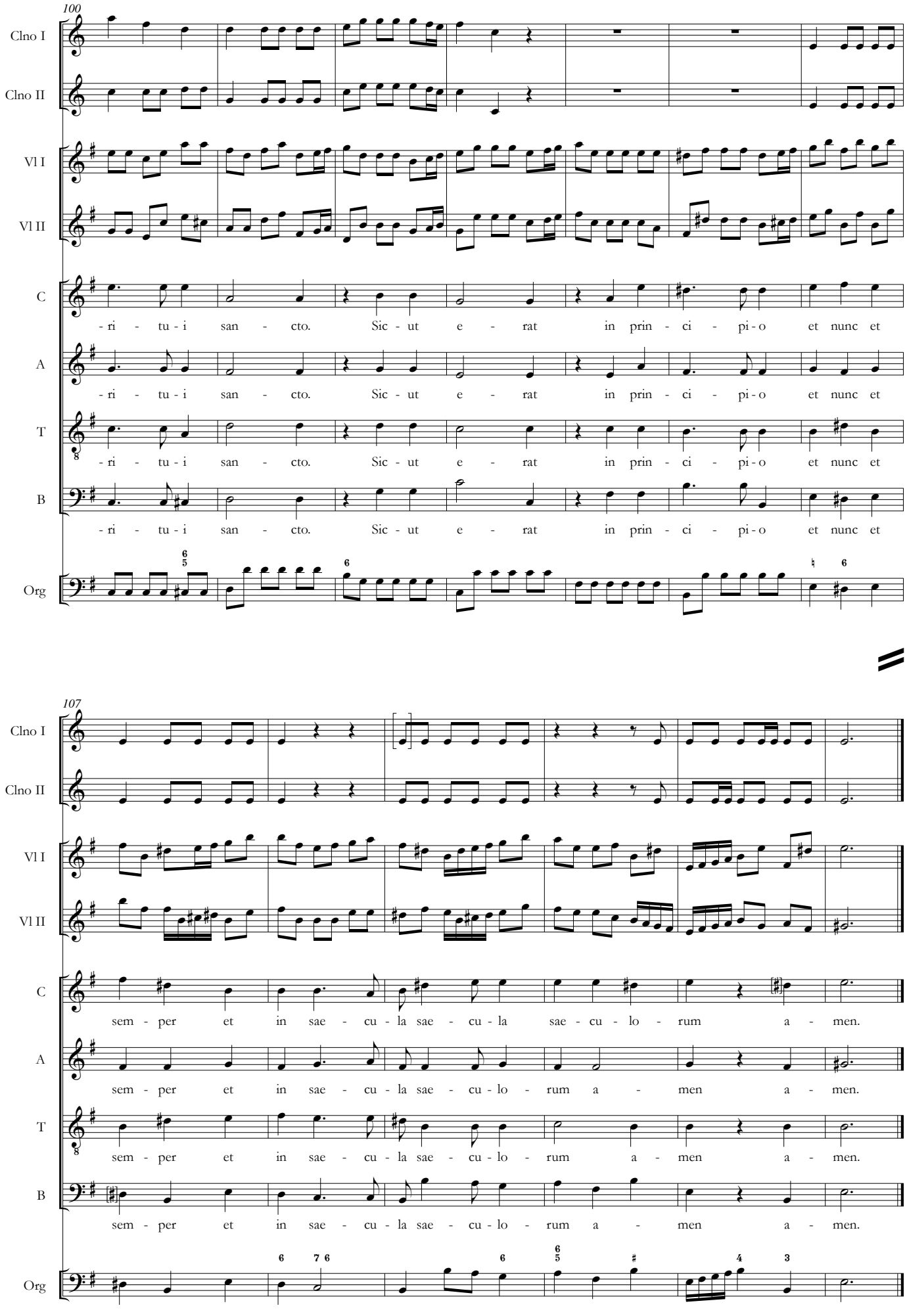

18
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
li - be - ra me.
In - cli - na ad me au-rem tu-am, ac - ce - le-ra ut e - ru - as me.
27
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
Es - to mi - hi in De - um pro - tec - to - rem: et in do-mum re - fu - gi - i, ut


35
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
Quo - ni-am for - ti - tu - do me - a, et re-
sal - vum me fa - ci - as. Quo - ni-am for - ti - tu - do me - a, et re-
Quo - ni-am for - ti - tu - do me - a, et re-
Quo - ni-am for - ti - tu - do me - a, et re-
43
-fu - gi - um me - um es tu: et prop - ter no - men tu - um de - du - ces de - du - ces de -
-fu - gi - um me - um es tu: et prop - ter no - men tu - um de - du - ces de - du - ces de -
-fu - gi-um me - um es tu: et prop - ter no - men tu - um de - du - ces de - du - ces de -
-fu - gi-um me - um es tu: et prop - ter no - men tu - um de - du - ces de - du - ces de -

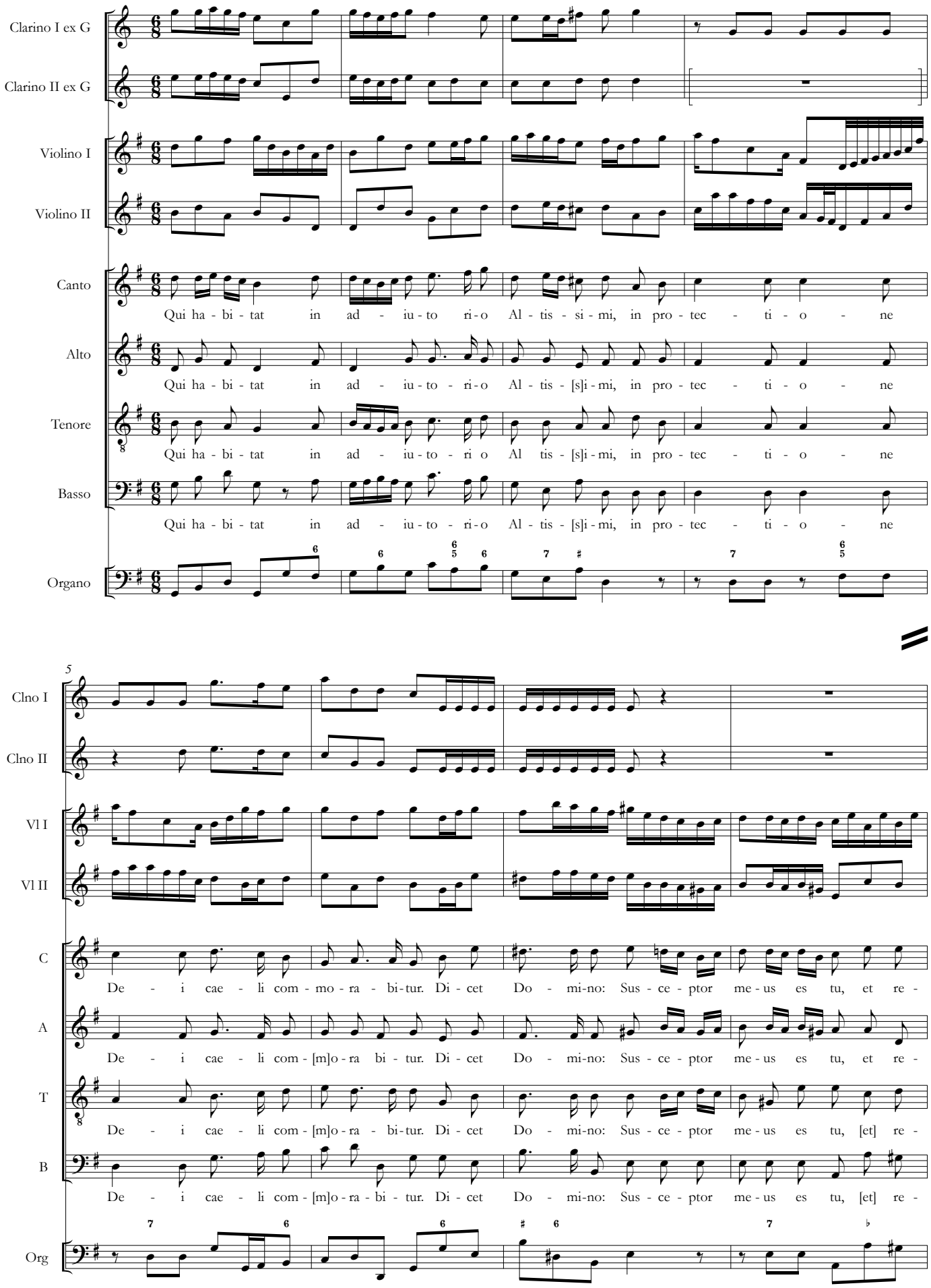

51
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
- du - ces de - du - ces me, et e - nu - tri - es me e - nu - tri - es me et e - nu - tri - es me
- du - ces de - du - ces me, et e - nu - tri - es me e - nu - tri - es me et e - nu - tri-[e]s me
- du - ces de - du - ces me, et e - nu - tri - es me e - nu - tri - es me et e - nu - tri - es me
- du - ces de - du - ces me, et e - nu - tri - es me e - nu - tri - es me et e - nu - tri - es me
58
e - nu - tri - es me.
E - du - ces me de
e - nu - tri - es me.
e - nu-tri - es me.
e - nu - tri - es me.


67
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
la - que-o hoc, quem ab-scon - de - runt mi - hi: quo - ni-am tu es pro - tec -
A
T
B
Org
76
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
- tor me - us.
A
T
B
In ma - nus tu - as com - men - do spi - ri-tum me - um: re - de -
Org

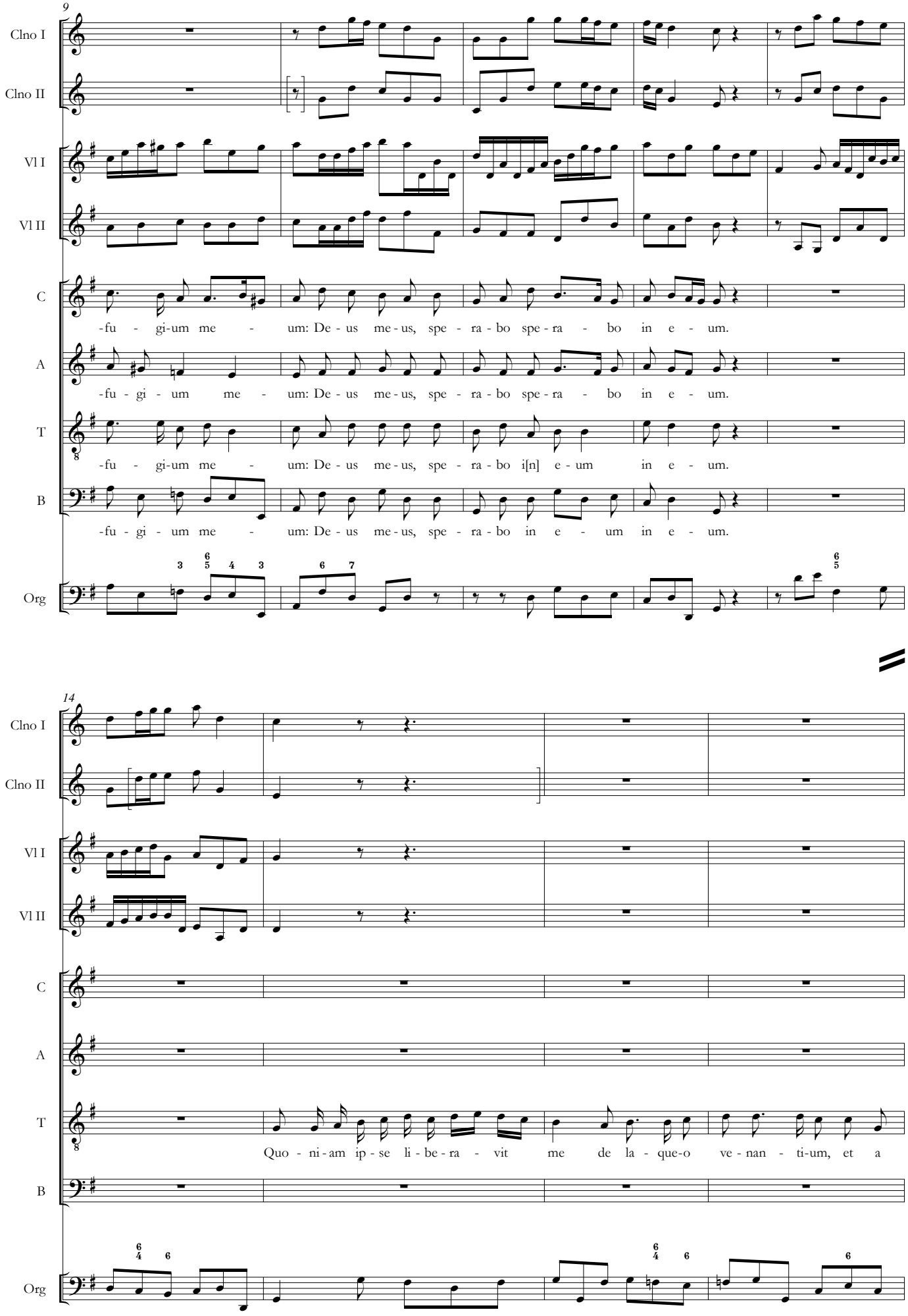

85
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
- mi - sti me, Do - mi - ne De - us ve - ri - ta - tis.
92
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
Glo - ri - a Pa - tri Glo - ri - a Fi - li - o et Spi -
Glo - ri - a Pa - tri Glo - ri - a Fi - li - o et Spi -
Glo - ri - a Pa - tri Glo - ri - a Fi - li - o et Spi -
Glo - ri - a Pa - tri Glo - ri - a Fi - li - o et Spi -

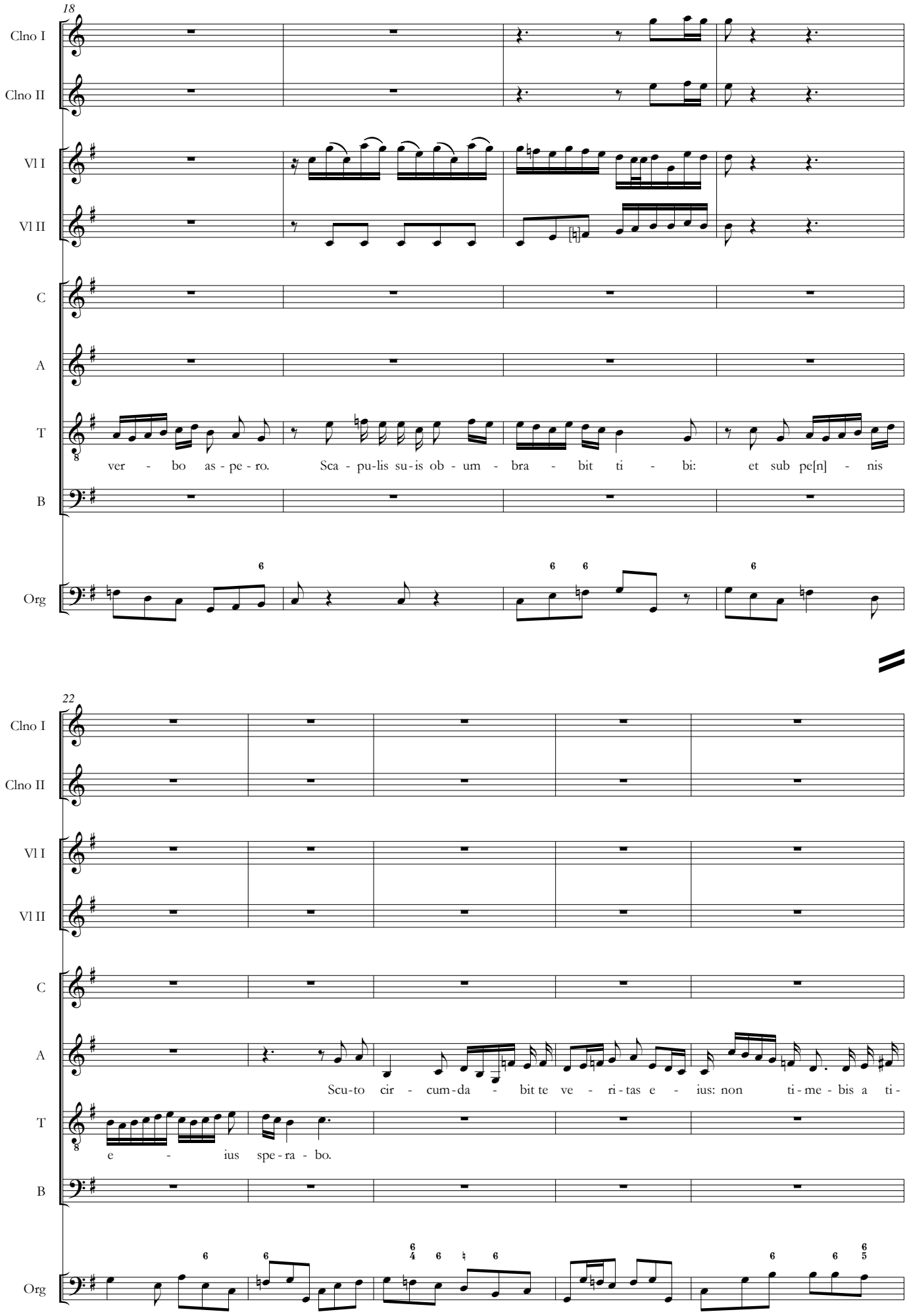

100
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
-ri - tu - i san - cto. Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et
-ri - tu - i san - cto. Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et
-ri - tu - i san - cto. Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et
-ri - tu - i san - cto. Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et
107
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
sem - per et in sae - cu - la sae - cu - la sae - cu - lo - rum a - men.
sem - per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum a - men a - men.
sem - per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum a - men a - men.
sem - per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum a - men a - men.

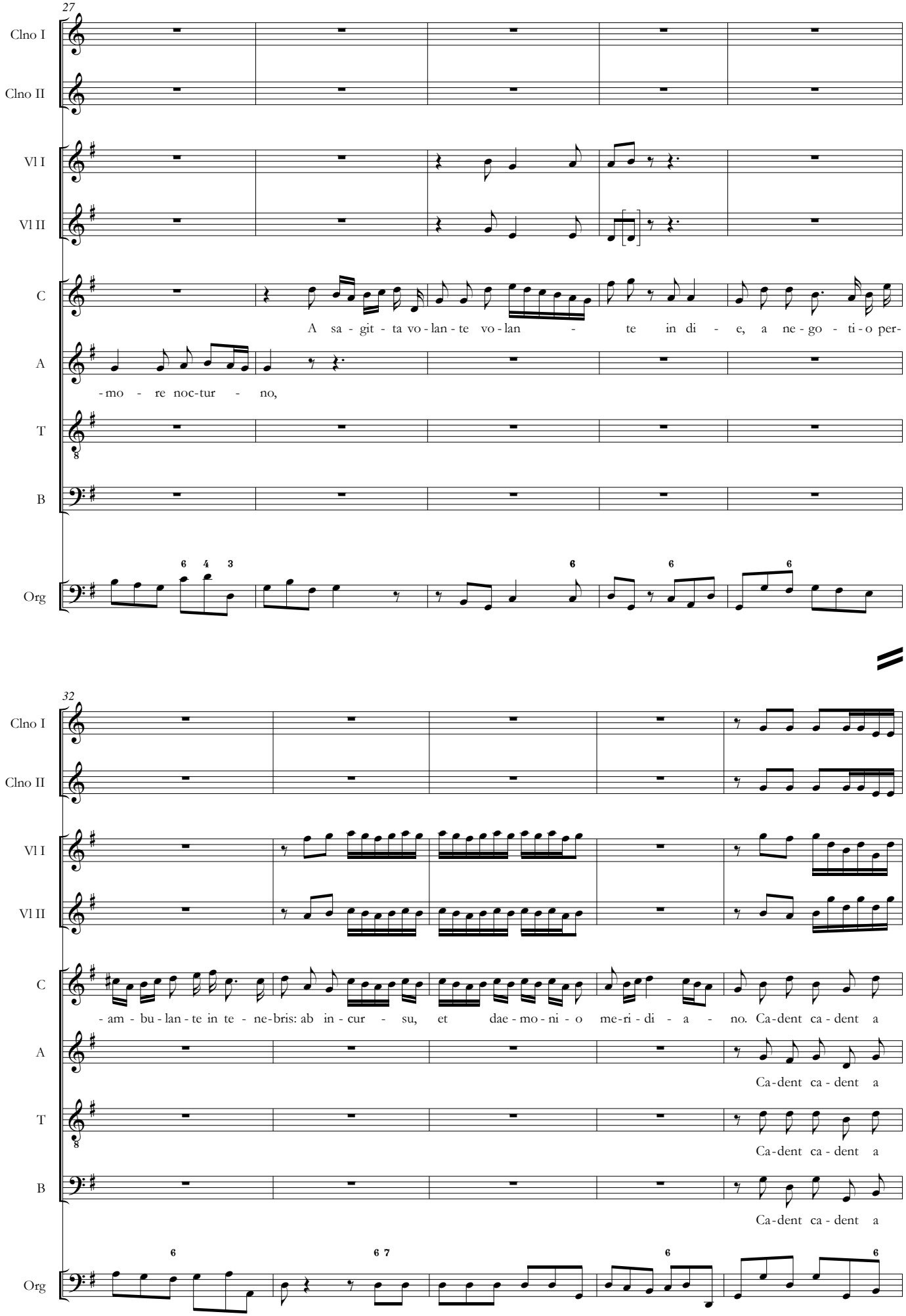
Qui habitat

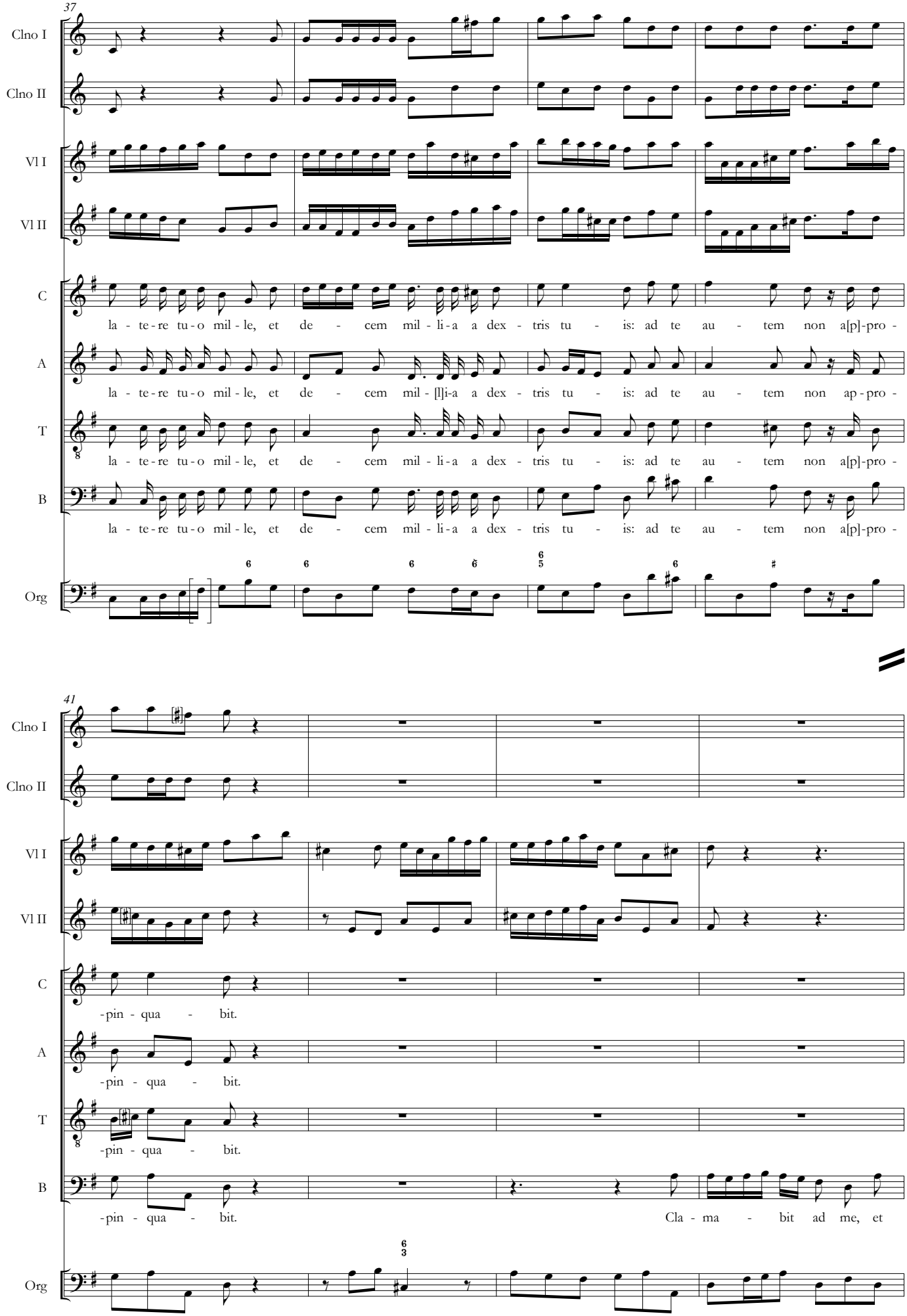


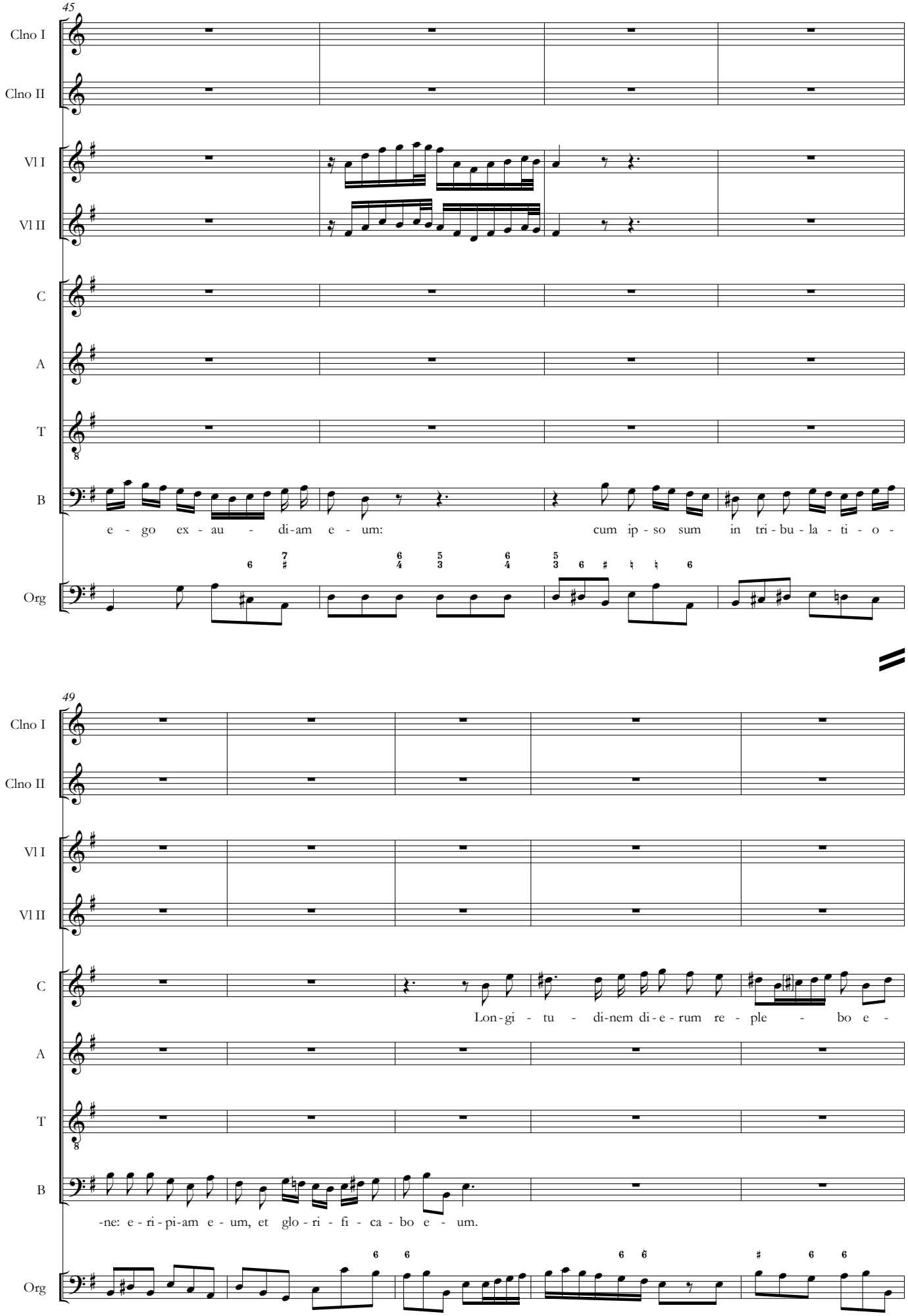
Fontes Musicae in Polonia, C/III © 2017 by Irena Bieńkowska & Uniwersytet Warszawski

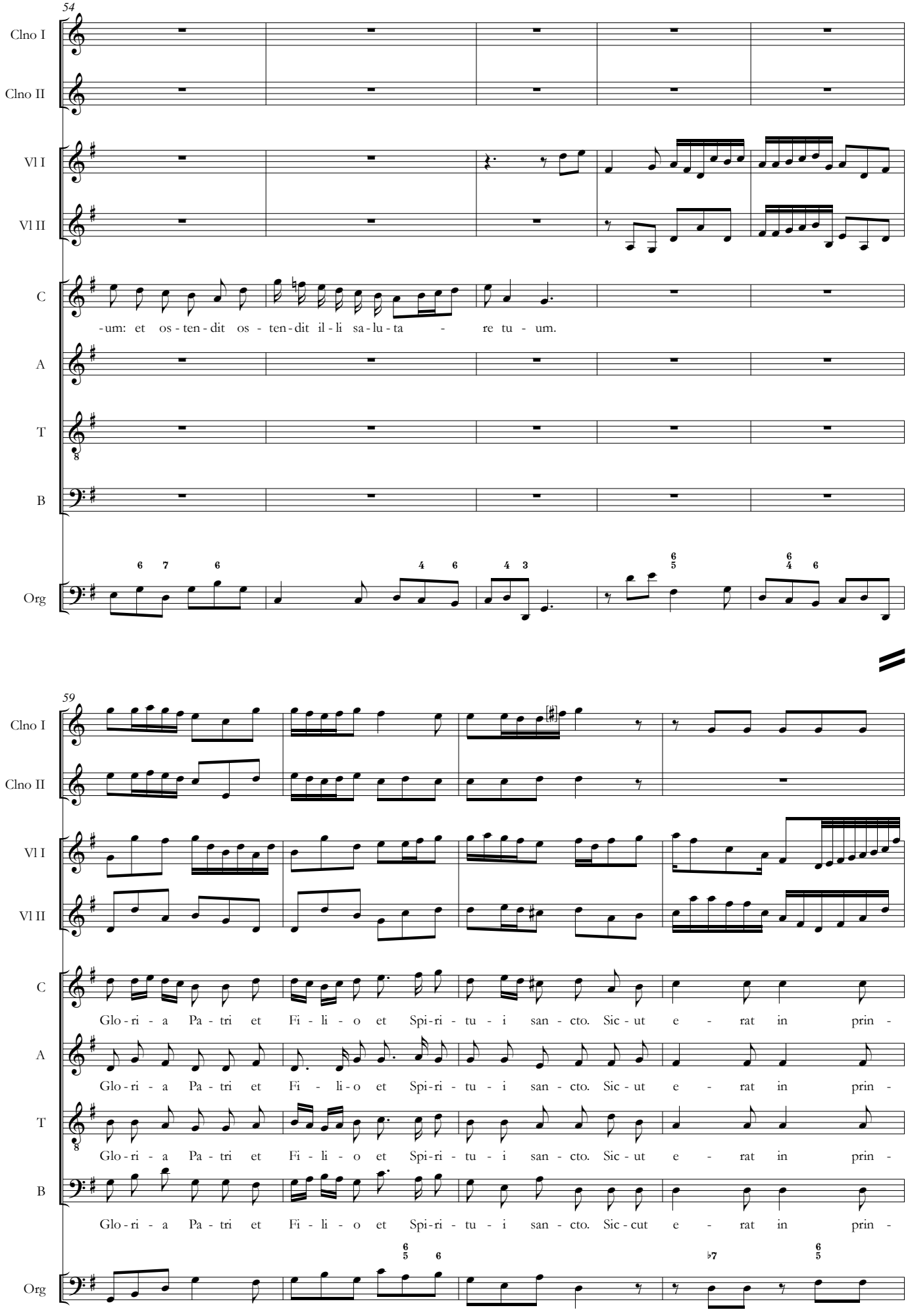

9
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
-fu - gi-um me - um: De - us me - us, spe - ra - bo spe - ra - bo in e - um.
-fu - gi - um me - um: De - us me - us, spe - ra - bo spe - ra - bo in e - um.
-fu - gi-um me - um: De - us me - us, spe - ra - bo i[n] e - um in e - um.
-fu - gi - um me - um: De - us me - us, spe - ra - bo in e - um in e - um.
14
Quo - ni - am ip - se li - be - ra - vit me de la - que-o ve - nan - ti-um, et a

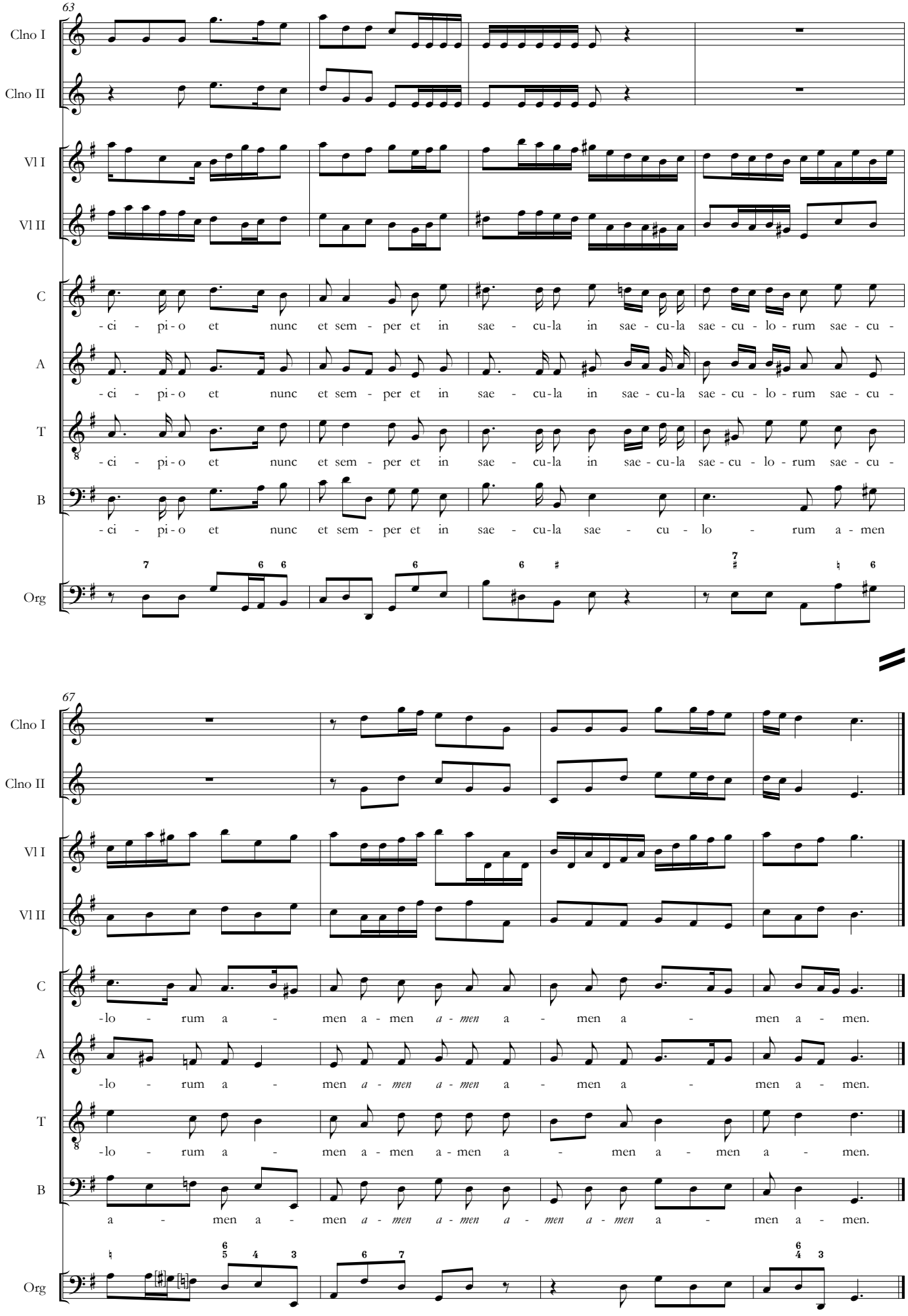

18
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
ver - bo as - pe - ro.
Sca - pu-lis su-is ob - um - bra - bit ti - bi:
et sub pe[n] - nis
22
Scu-to cir - cum-da - bit te ve - ri-tas e - ius: non ti-me-bis a ti-
e - ius spe-ra - bo.


27
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
A sa - git - ta vo - lan - te vo - lan - te in di - e, a ne - go - ti - o per-
- mo - re noc-tur - no,
32
- am - bu - lan - te in te - ne-bris: ab in - cur - su, et dae - mo - ni - o me-ri - di - a - no. Ca-dent ca-dent a
Ca-dent ca - dent a
Ca-dent ca - dent a
Ca-dent ca - dent a

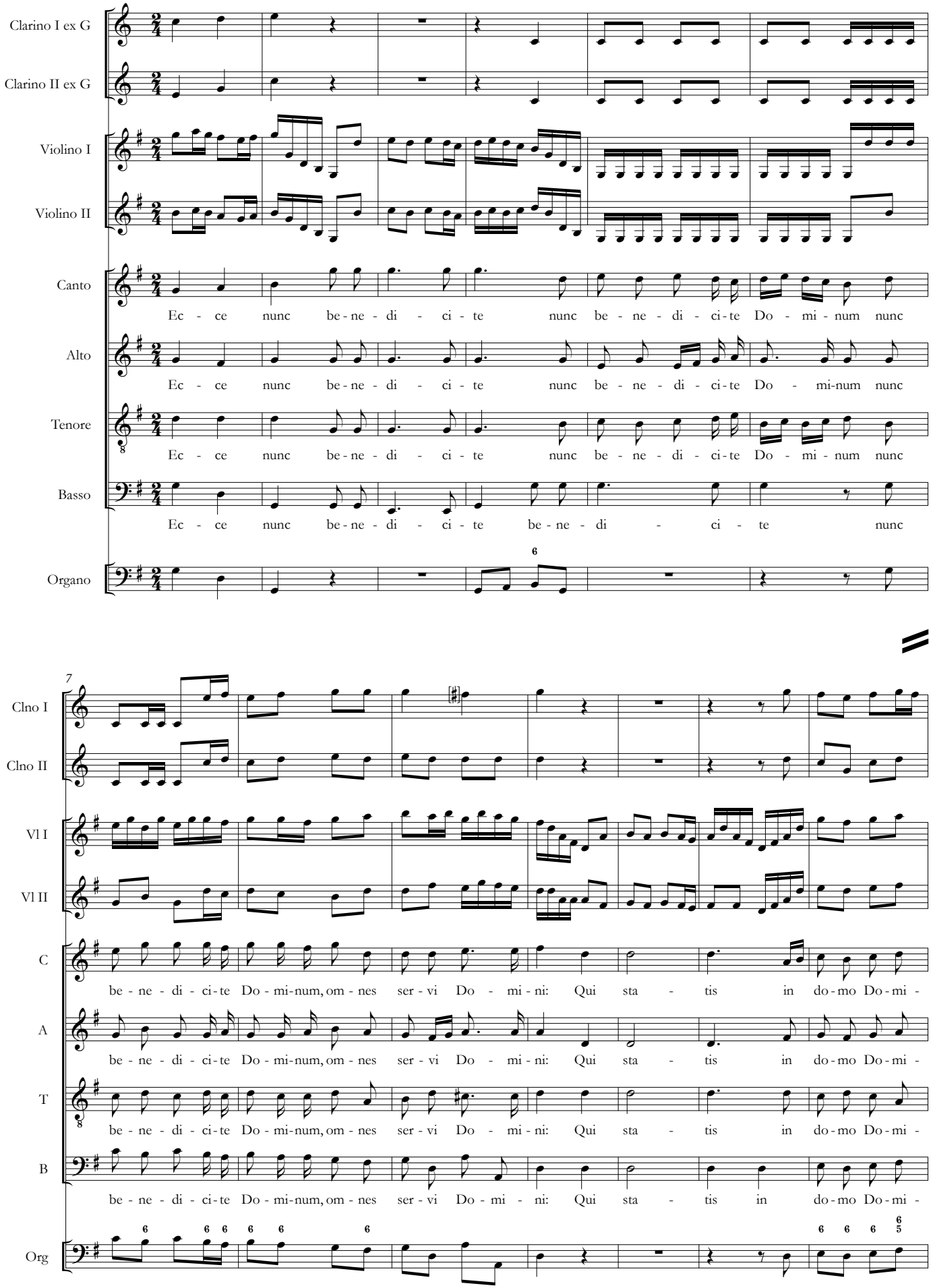

37
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
la - te - re tu - o mil - le, et de - cem mil - li - a a dex - tris tu - is: ad te au - tem non a[p]-pro -
la - te - re tu - o mil - le, et de - cem mil - [l]i-a a dex - tris tu - is: ad te au - tem non ap-pro -
la - te - re tu - o mil - le, et de - cem mil - li - a a dex - tris tu - is: ad te au - tem non a[p]-pro -
la - te - re tu - o mil - le, et de - cem mil - li - a a dex - tris tu - is: ad te au - tem non a[p]-pro -
41
-pin - qua - bit.
-pin - qua - bit.
-pin - qua - bit.
-pin - qua - bit.
Cla - ma - bit ad me, et


45
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
e - go ex - au - di-am e - um:
cum ip - so sum in tri - bu - la - ti - o -
49
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
Lon - gi - tu - di-nem di - e - rum re - ple - bo e -
-ne: e - ri - pi-am e - um, et glo - ri - fi - ca - bo e - um.

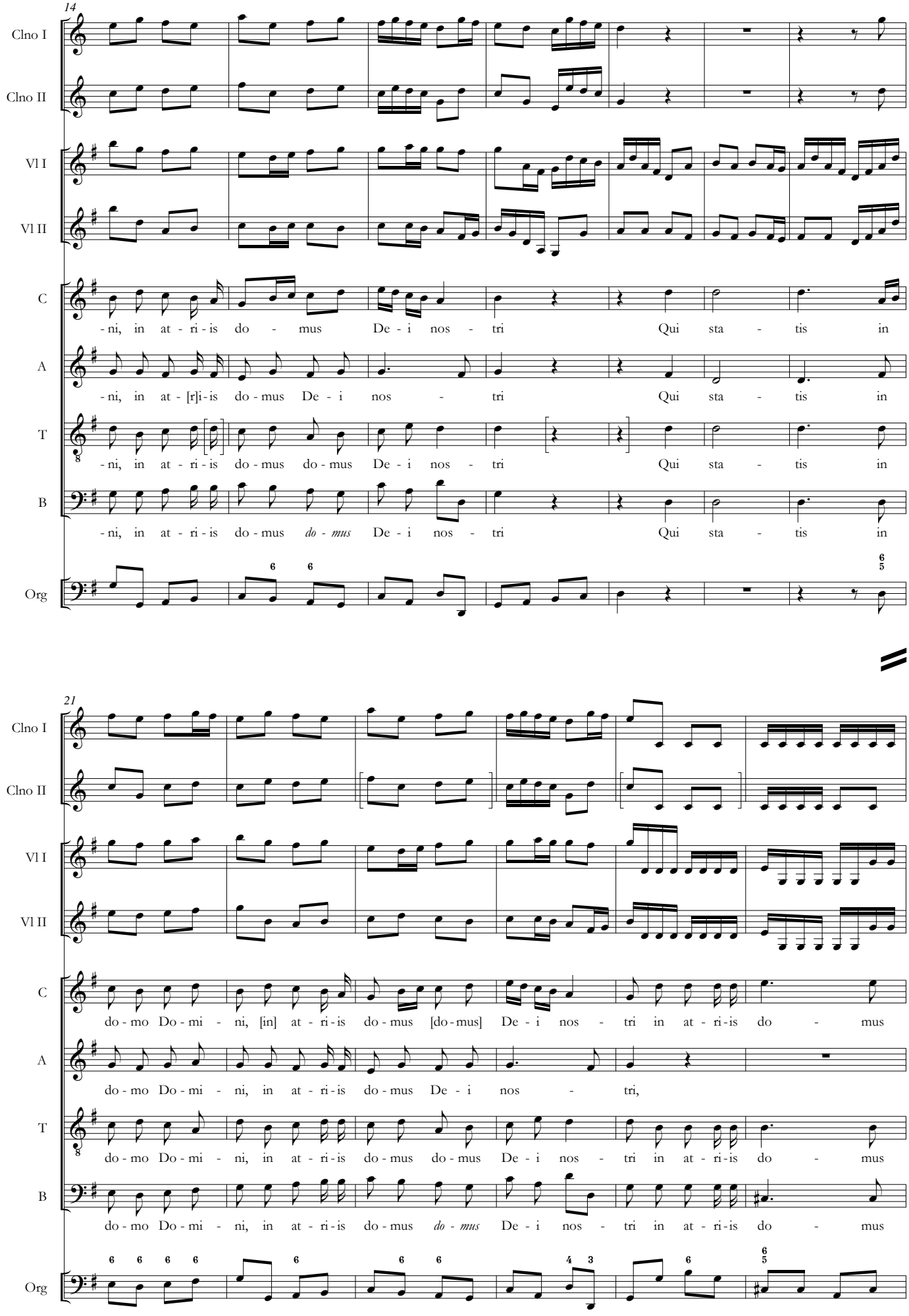

54
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
-um: et os - ten - dit os - ten - dit il - li sa - lu - ta - re tu - um.
59
Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i san - cto. Sic - ut e - rat in prin -
Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i san - cto. Sic - ut e - rat in prin -
Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i san - cto. Sic - ut e - rat in prin -
Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i san - cto. Sic - cut e - rat in prin -

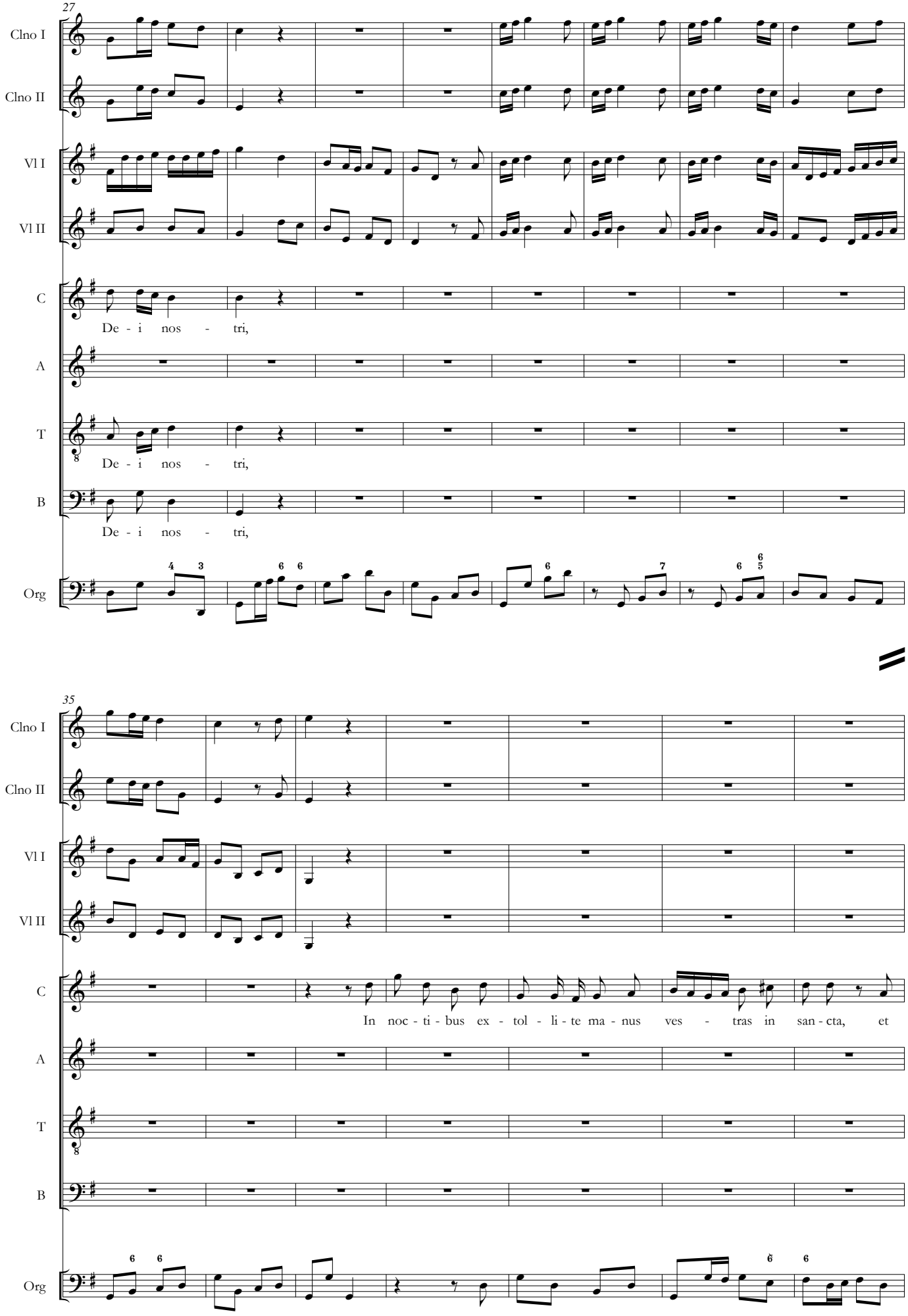

63
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
-ci - pi-o et nunc et sem - per et in sae - cu-la in sae - cu-la sae - cu - lo - rum sae - cu -
-ci - pi-o et nunc et sem - per et in sae - cu-la in sae - cu-la sae - cu - lo - rum sae - cu -
-ci - pi-o et nunc et sem - per et in sae - cu-la in sae - cu-la sae - cu - lo - rum sae - cu -
-ci - pi-o et nunc et sem - per et in sae - cu-la sae - cu - lo - rum a - men
67
-lo - rum a - men a - men a - men a - men a - men a - men.
-lo - rum a - men a - men a - men a - men a - men a - men.
-lo - rum a - men a - men a - men a - men a - men a - men.
a - men a - men a - men a - men a - men a - men a - men.

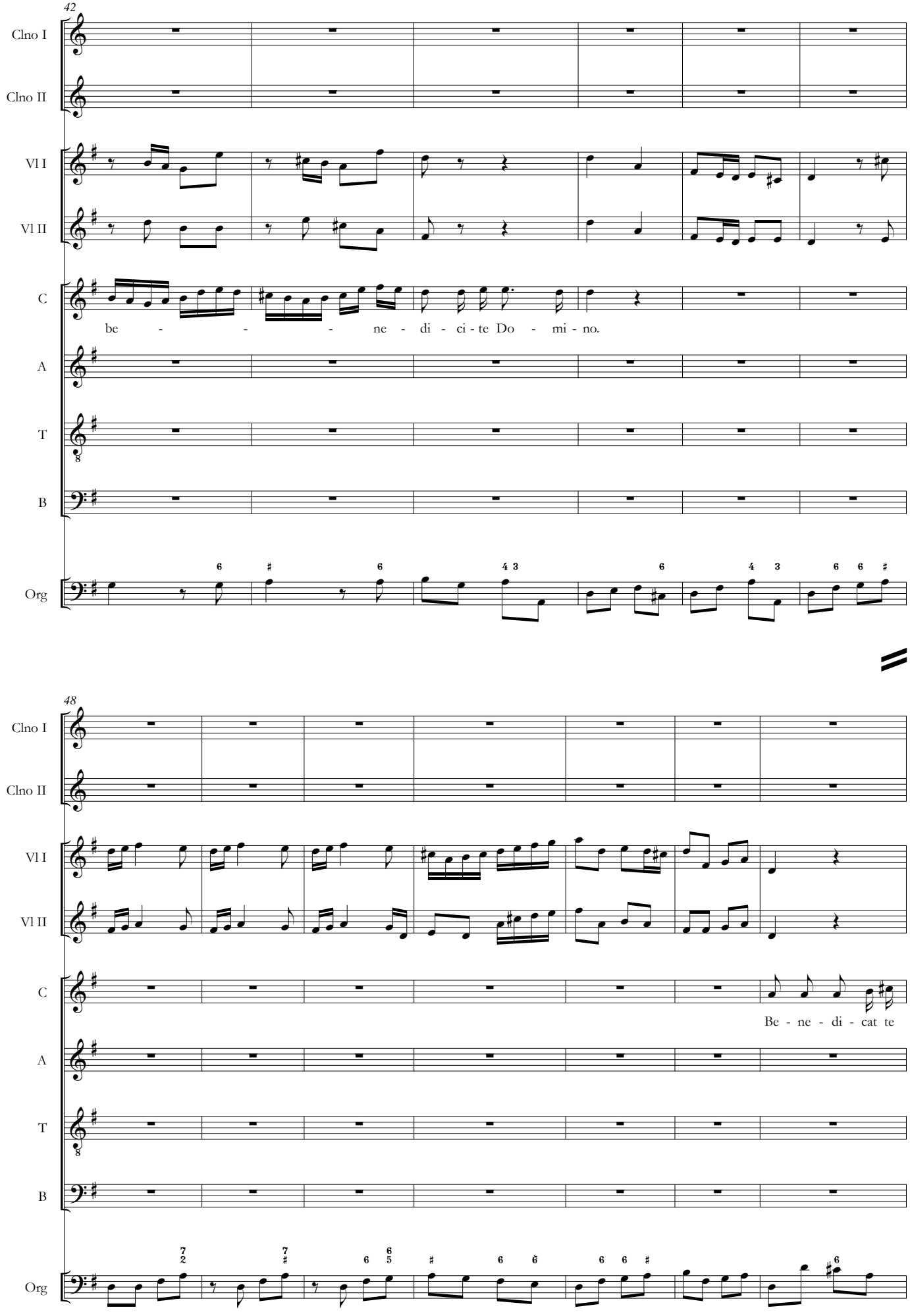
Ecce nunc benedicite Dominum

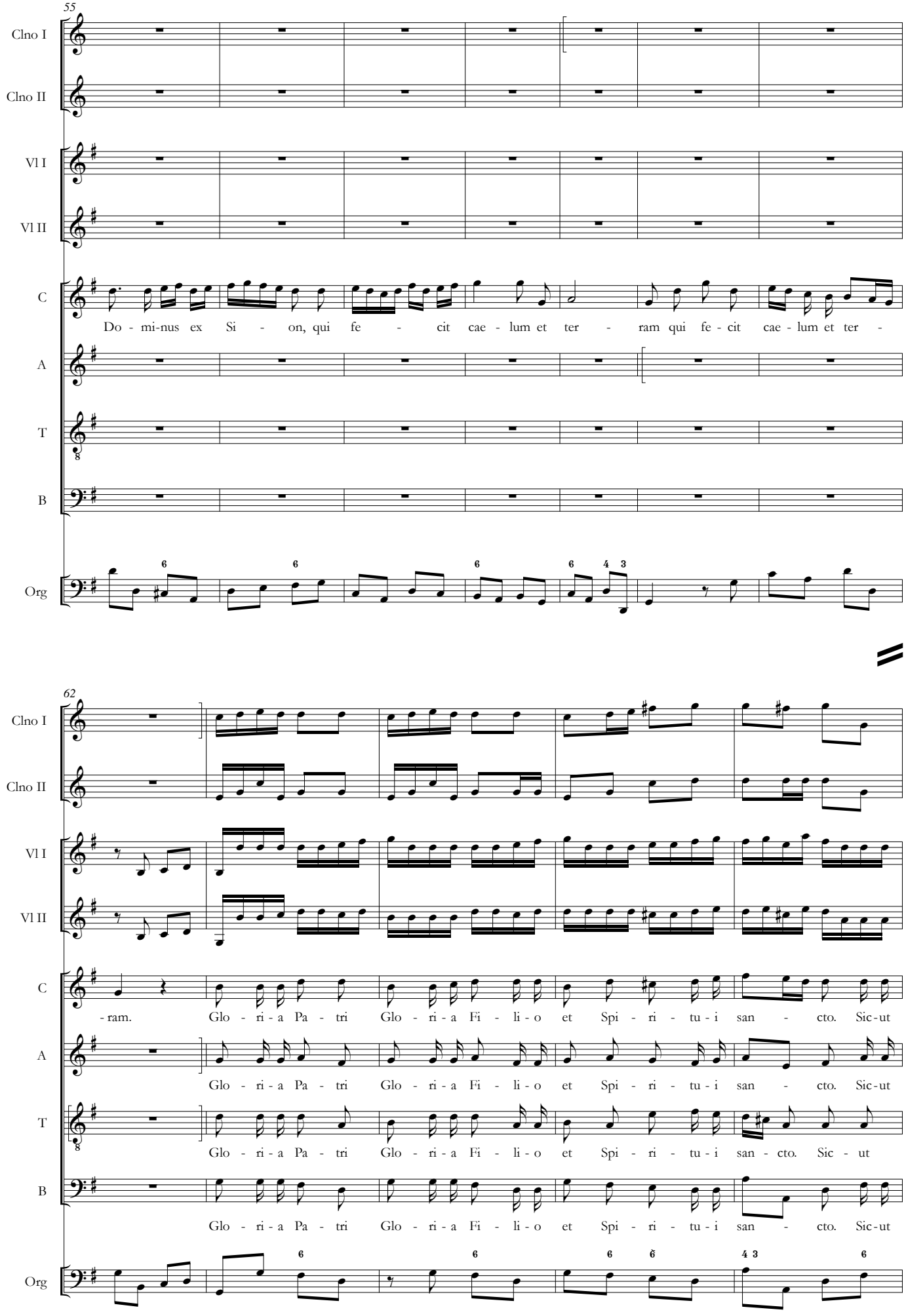


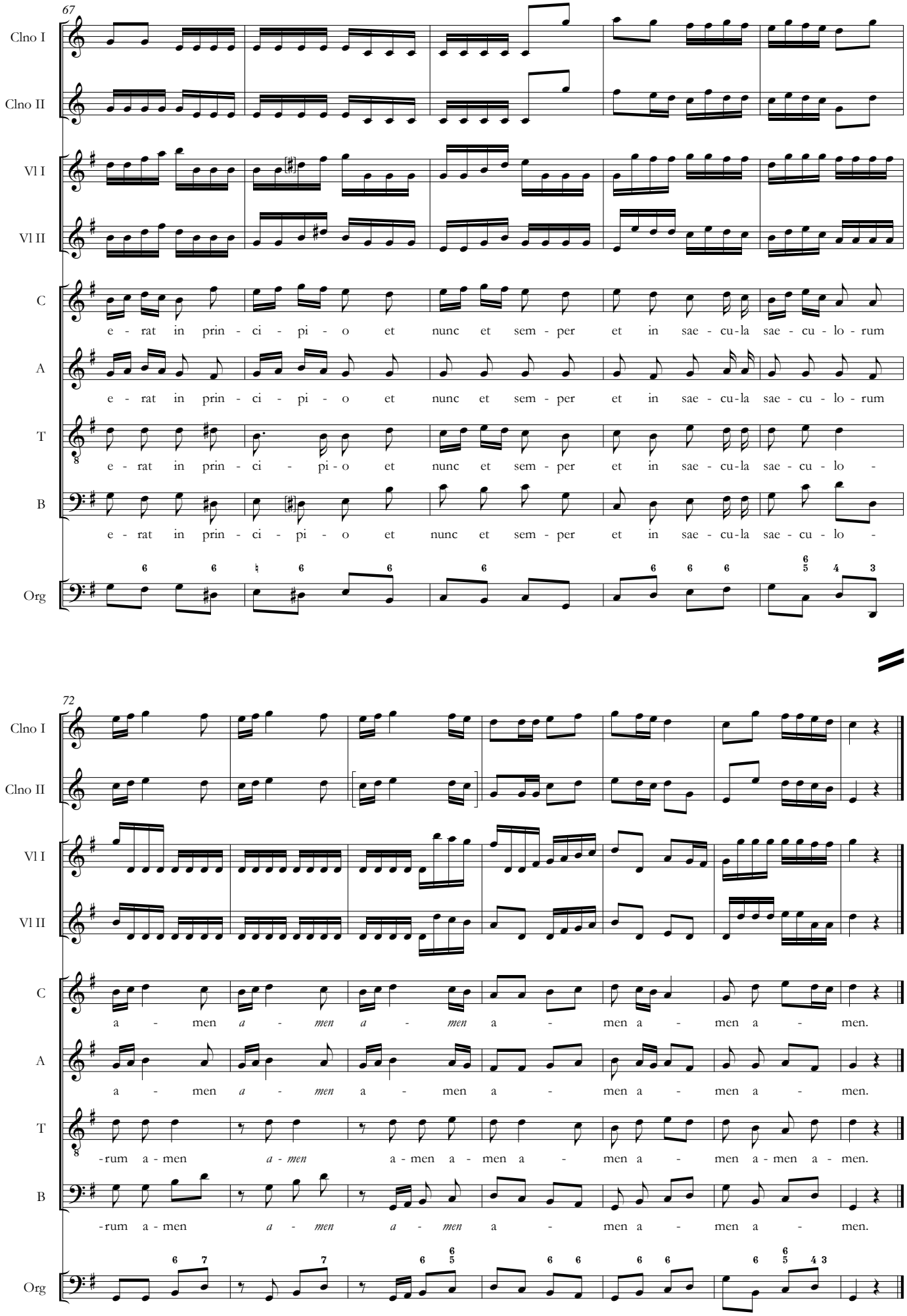
Fontes Musicae in Polonia, C/III © 2017 by Irena Bieńkowska & Uniwersytet Warszawski


14
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
-ni, in at - ri - is do - mus De - i nos - tri Qui sta - tis in
A
-ni, in at - [r]i - is do - mus De - i nos - tri Qui sta - tis in
T
-ni, in at - ri - is do - mus do - mus De - i nos - tri Qui sta - tis in
B
-ni, in at - ri - is do - mus do - mus De - i nos - tri Qui sta - tis in
Org
21
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
do - mo Do - mi - ni, [in] at - ri - is do - mus [do - mus] De - i nos - tri in at - ri - is do - mus
A
do - mo Do - mi - ni, in at - ri - is do - mus De - i nos - tri,
T
do - mo Do - mi - ni, in at - ri - is do - mus do - mus De - i nos - tri in at - ri - is do - mus
B
do - mo Do - mi - ni, in at - ri - is do - mus do - mus De - i nos - tri in at - ri - is do - mus
Org

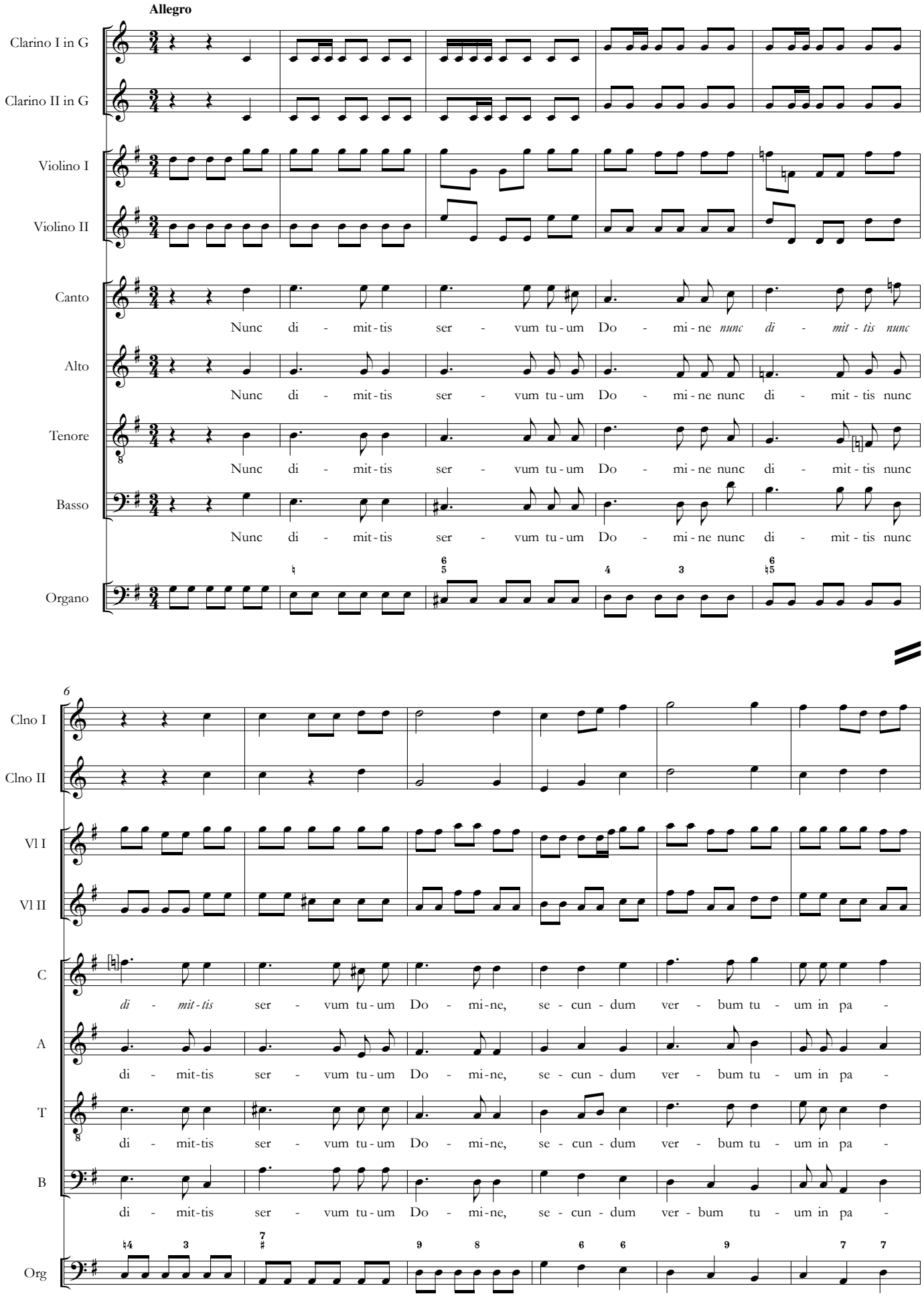

27
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
De - i nos - tri,
A
T
De - i nos - tri,
B
De - i nos - tri,
Org
35
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
In noc - ti - bus ex - tol - li - te ma - nus ves - tras in san - cta, et
A
T
B
Org


42
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
be - - - ne - di - ci - te Do - mi - no.
A
T
B
Org
48
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
Be - ne - di - cat te
A
T
B
Org

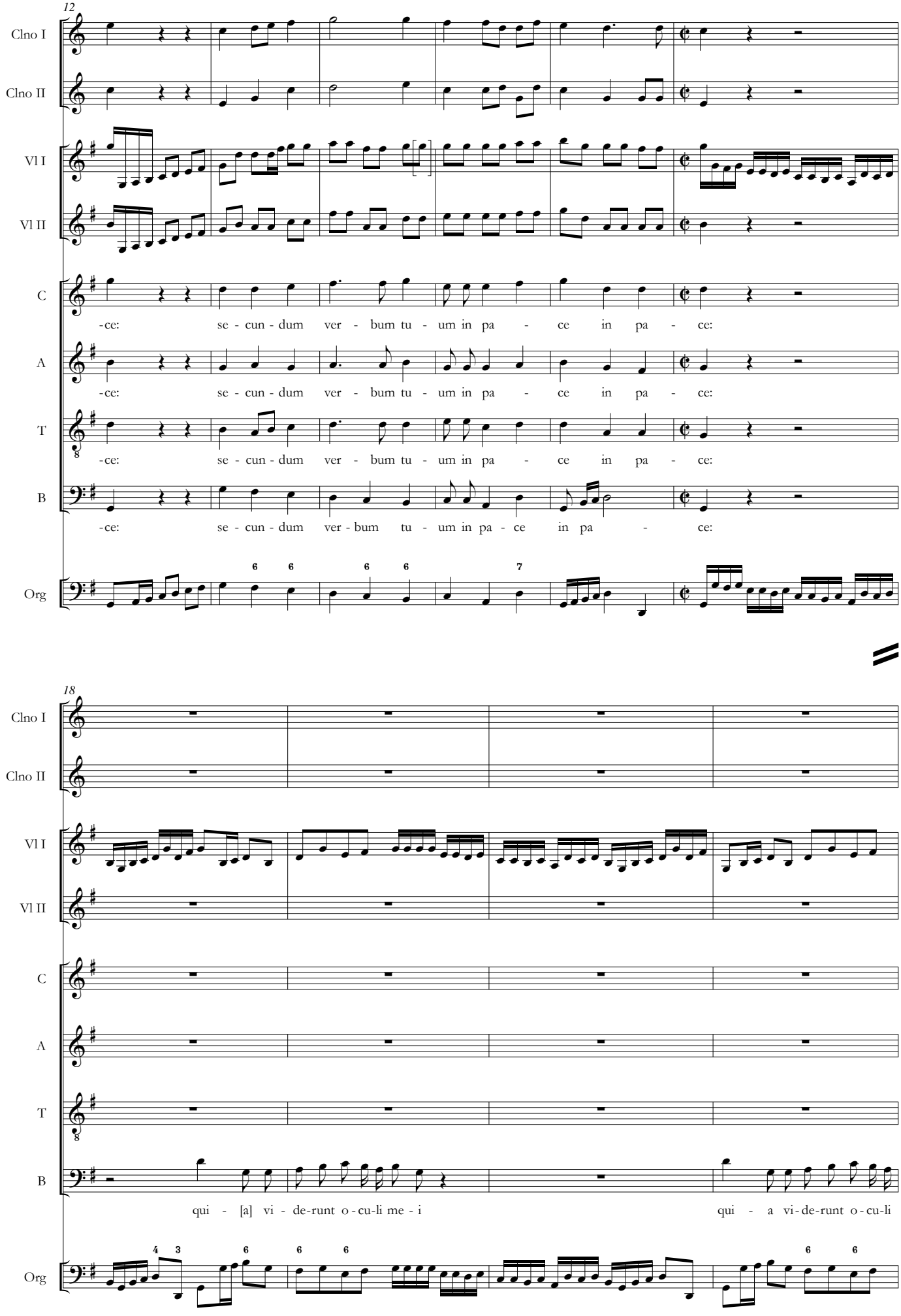

55
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
Do - mi-nus ex Si - on, qui fe - cit cae - lum et ter - ram qui fe - cit cae - lum et ter -
62
-ram. Glo - ri - a Pa - tri Glo - ri - a Fi - li - o et Spi - ri - tu - i san - cto. Sic-ut
Glo - ri - a Pa - tri Glo - ri - a Fi - li - o et Spi - ri - tu - i san - cto. Sic-ut
Glo - ri - a Pa - tri Glo - ri - a Fi - li - o et Spi - ri - tu - i san - cto. Sic - ut
Glo - ri - a Pa - tri Glo - ri - a Fi - li - o et Spi - ri - tu - i san - cto. Sic-ut

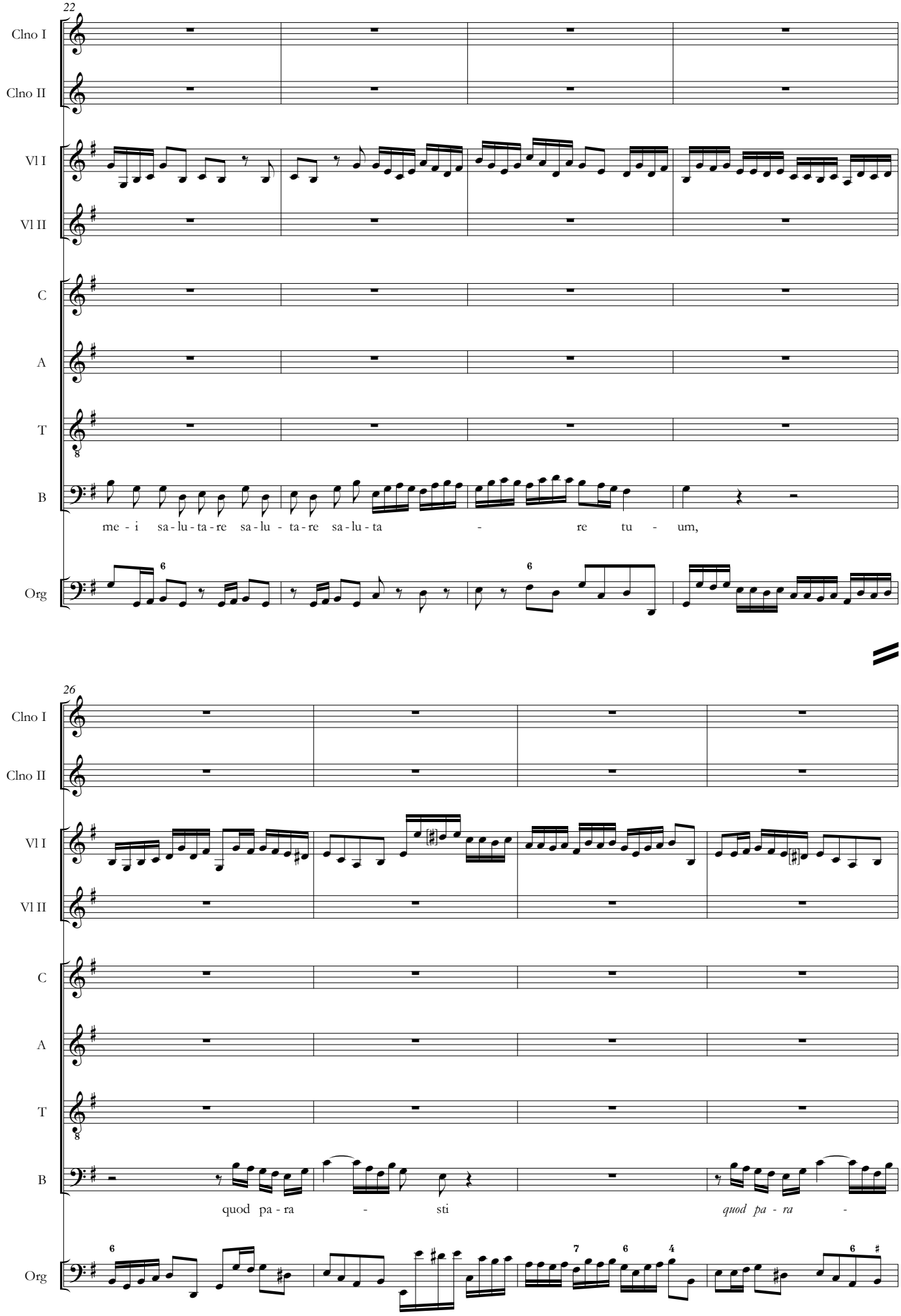

67
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per et in sae - cu-la sae - cu - lo - rum
A
e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per et in sae - cu-la sae - cu - lo - rum
T
e - rat in prin - ci - pi-o et nunc et sem - per et in sae - cu-la sae - cu - lo -
B
e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per et in sae - cu-la sae - cu - lo -
Org
72
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
a - men a - men a - men a - men a - men a - men.
A
a - men a - men a - men a - men a - men a - men.
T
-rum a - men a - men a - men a - men a - men a - men a - men.
B
-rum a - men a - men a - men a - men a - men a - men.
Org

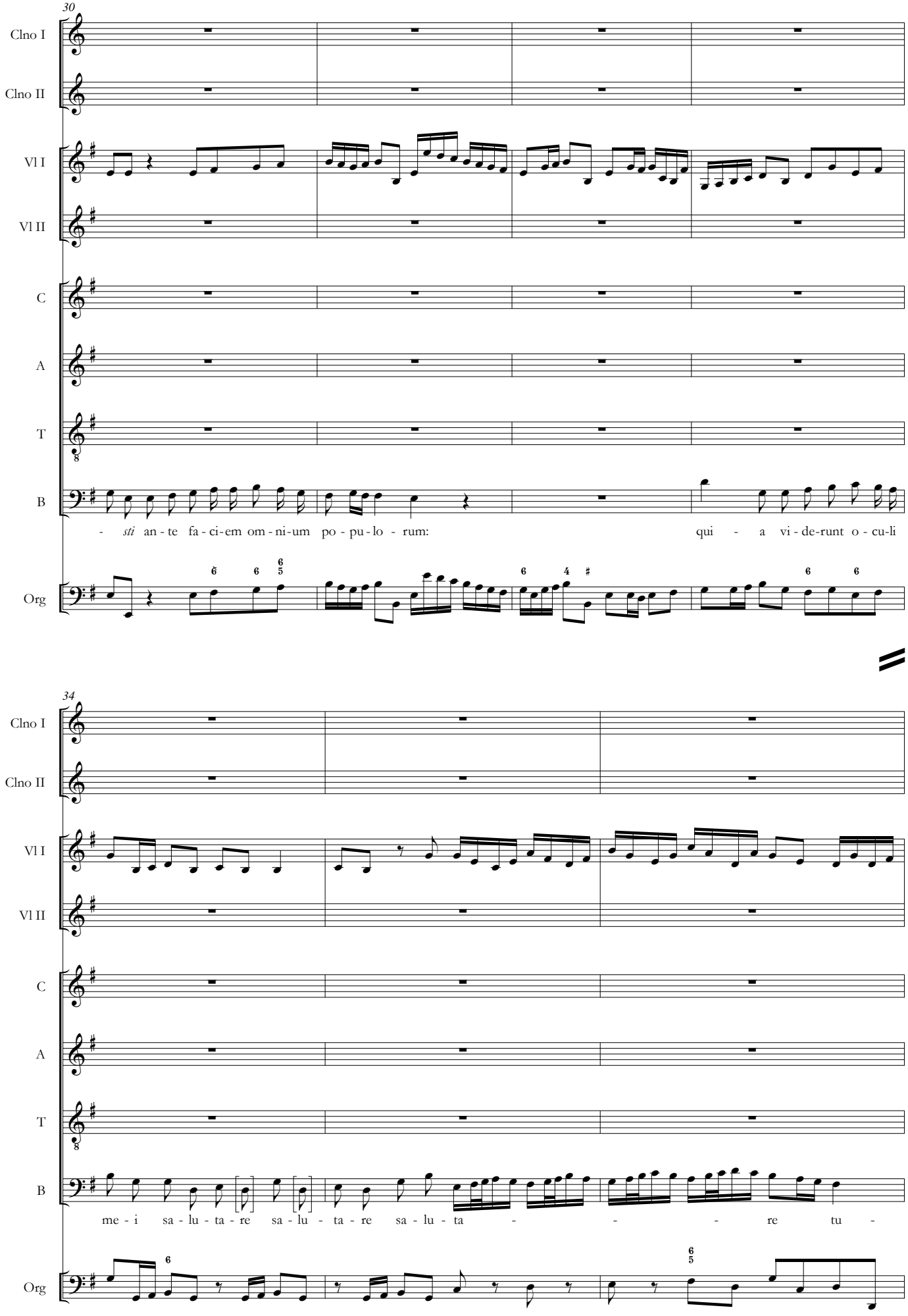
Nunc dimittis

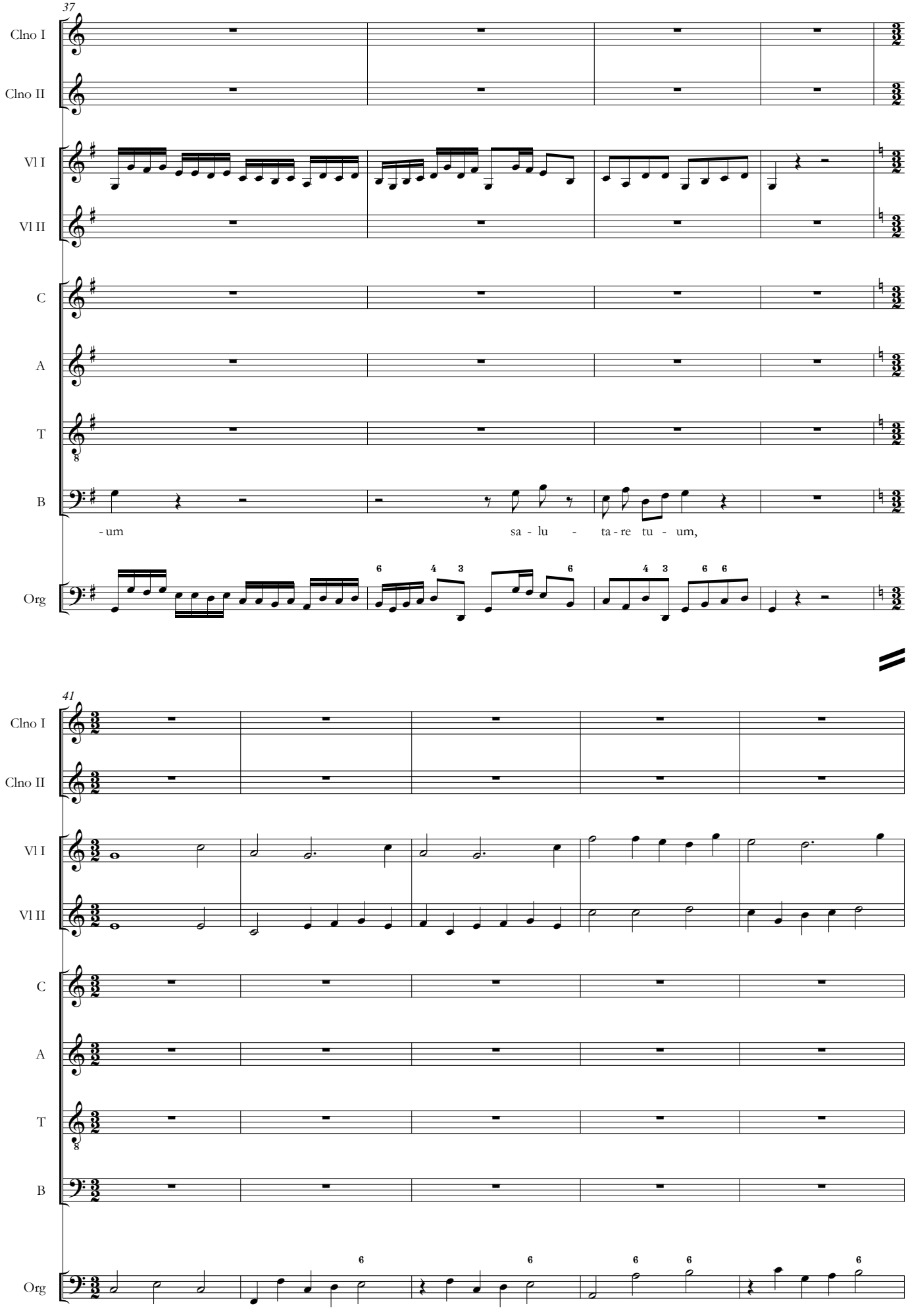


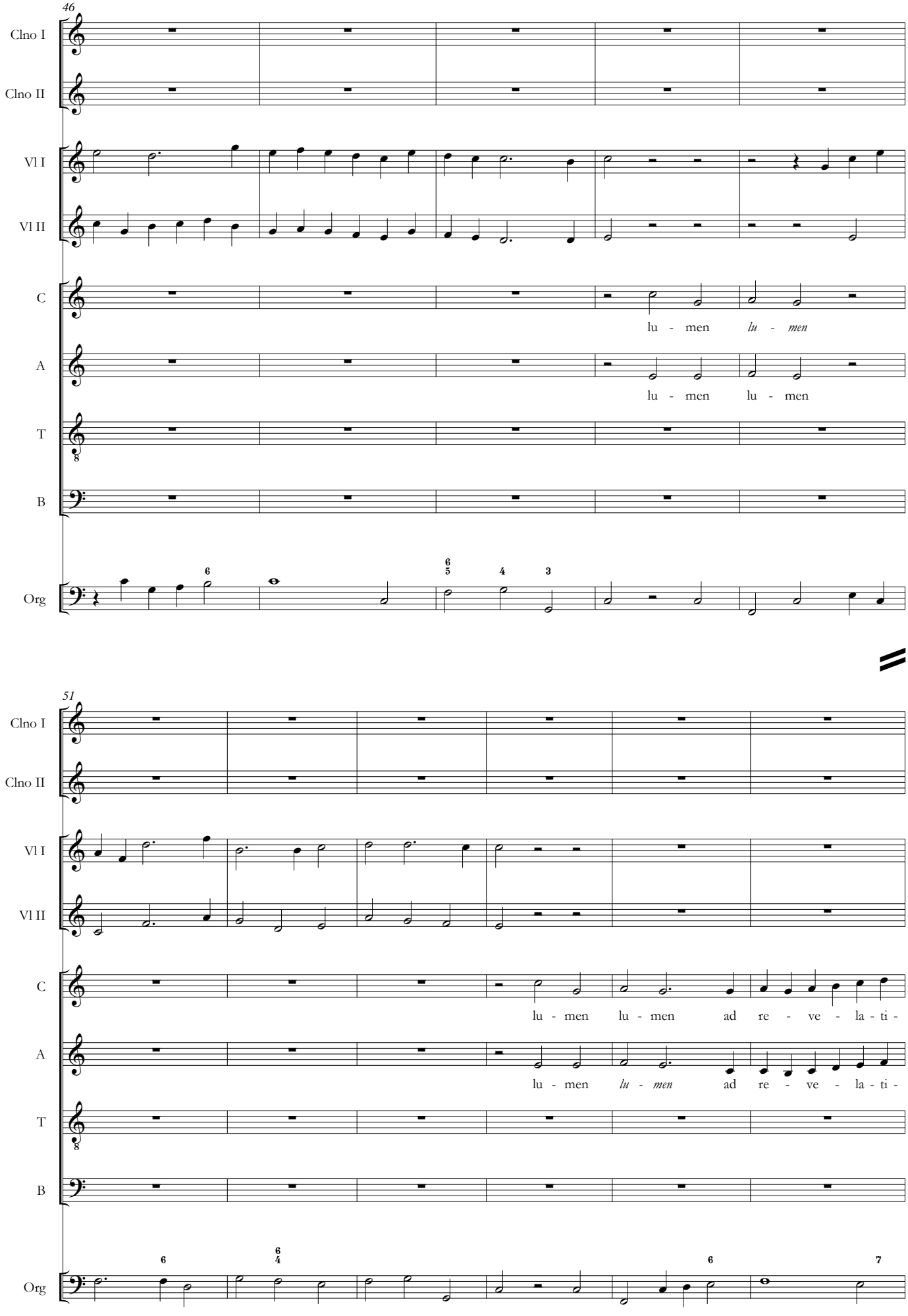
Fontes Musicae in Polonia, C/III © 2017 by Irena Bieńkowska & Uniwersytet Warszawski

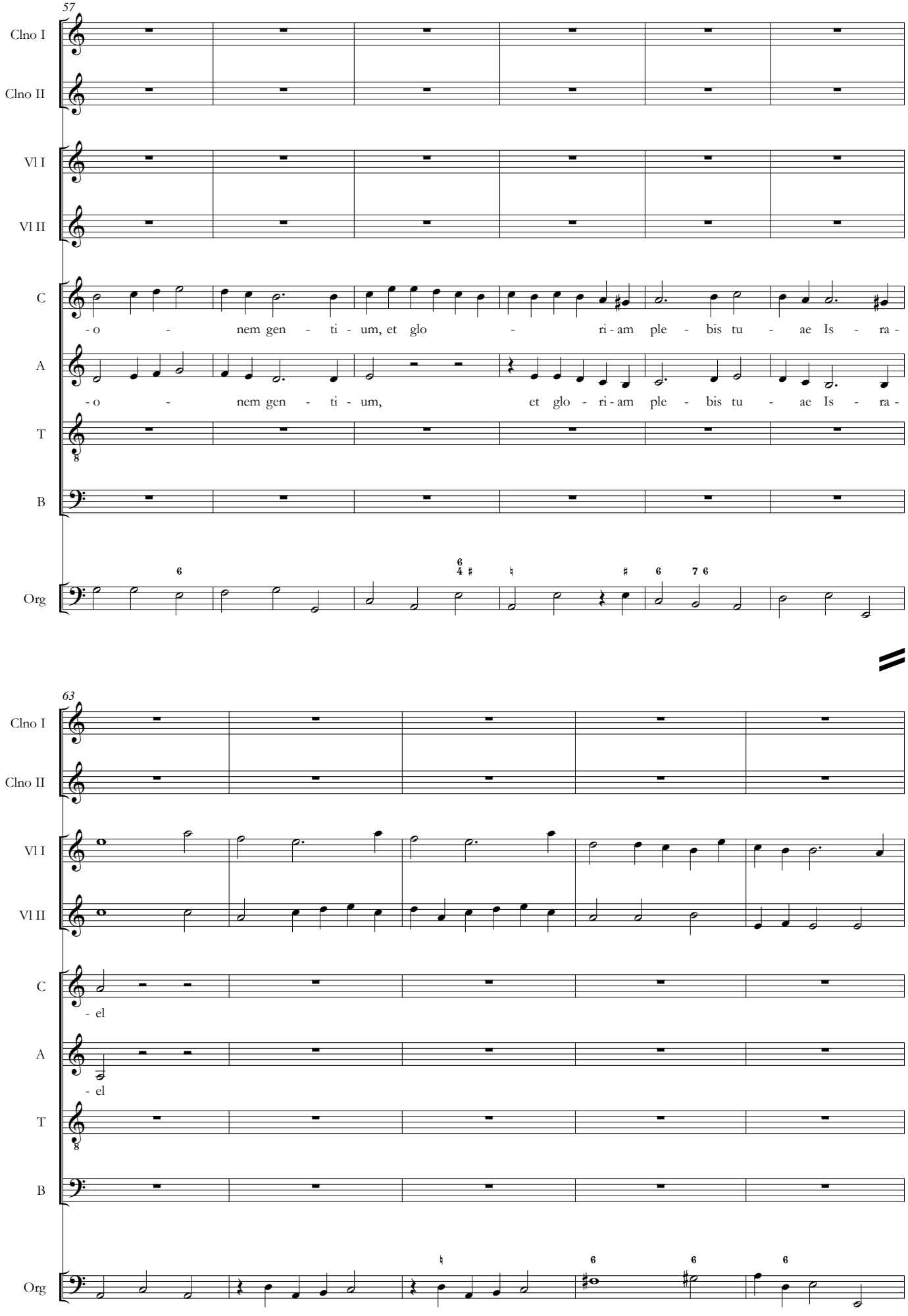

12
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
-ce: se - cun - dum ver - bum tu - um in pa - ce in pa - ce:
-ce: se - cun - dum ver - bum tu - um in pa - ce in pa - ce:
-ce: se - cun - dum ver - bum tu - um in pa - ce in pa - ce:
-ce: se - cun - dum ver - bum tu - um in pa - ce in pa - ce:
18
qui - [a] vi - de-runt o - cu-li me - i
qui - a vi - de-runt o - cu-li

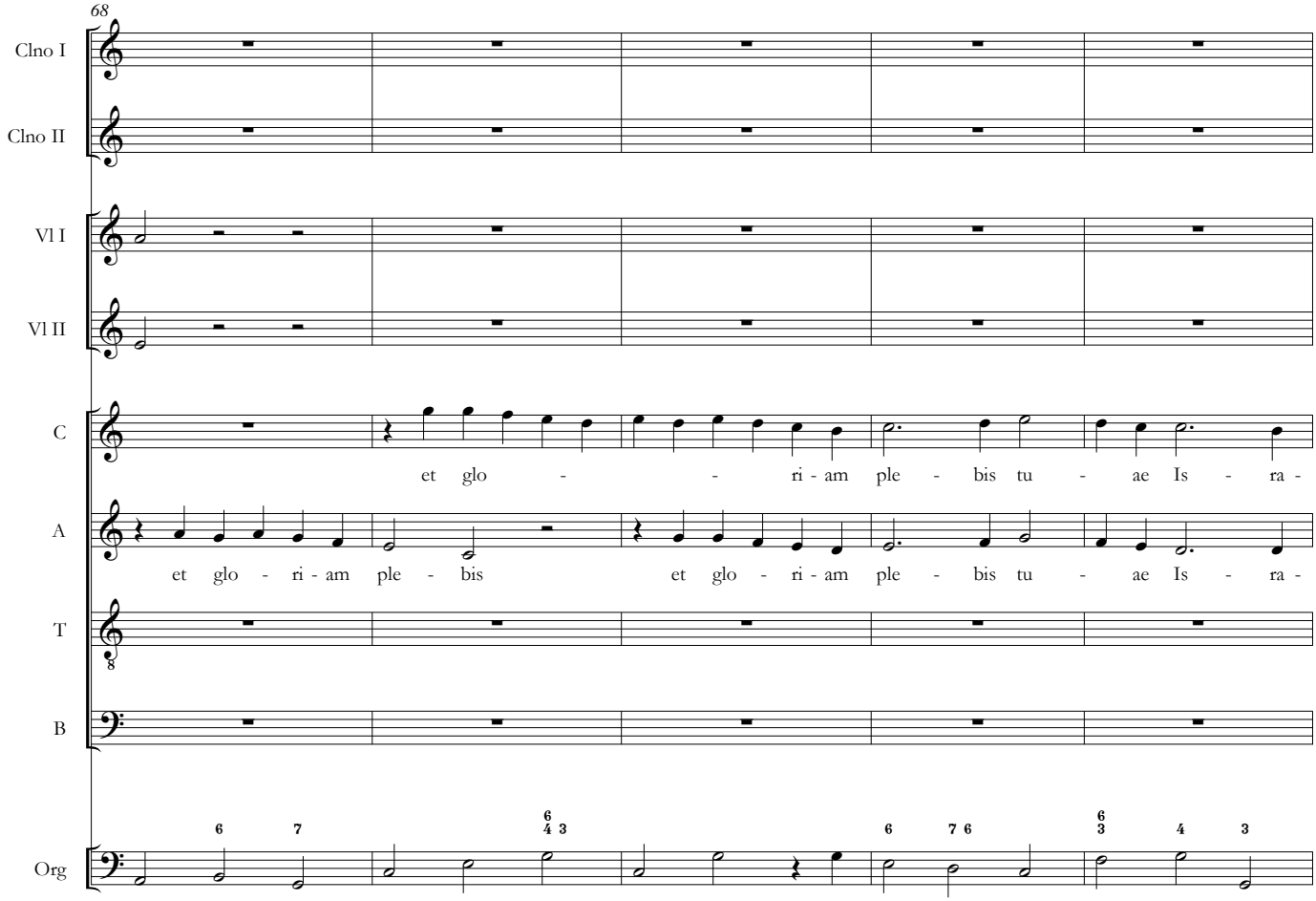

22
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
me - i sa - lu - ta - re sa - lu - ta - re sa - lu - ta - re tu - um,
26
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
quod pa - ra - sti
quod pa - ra -

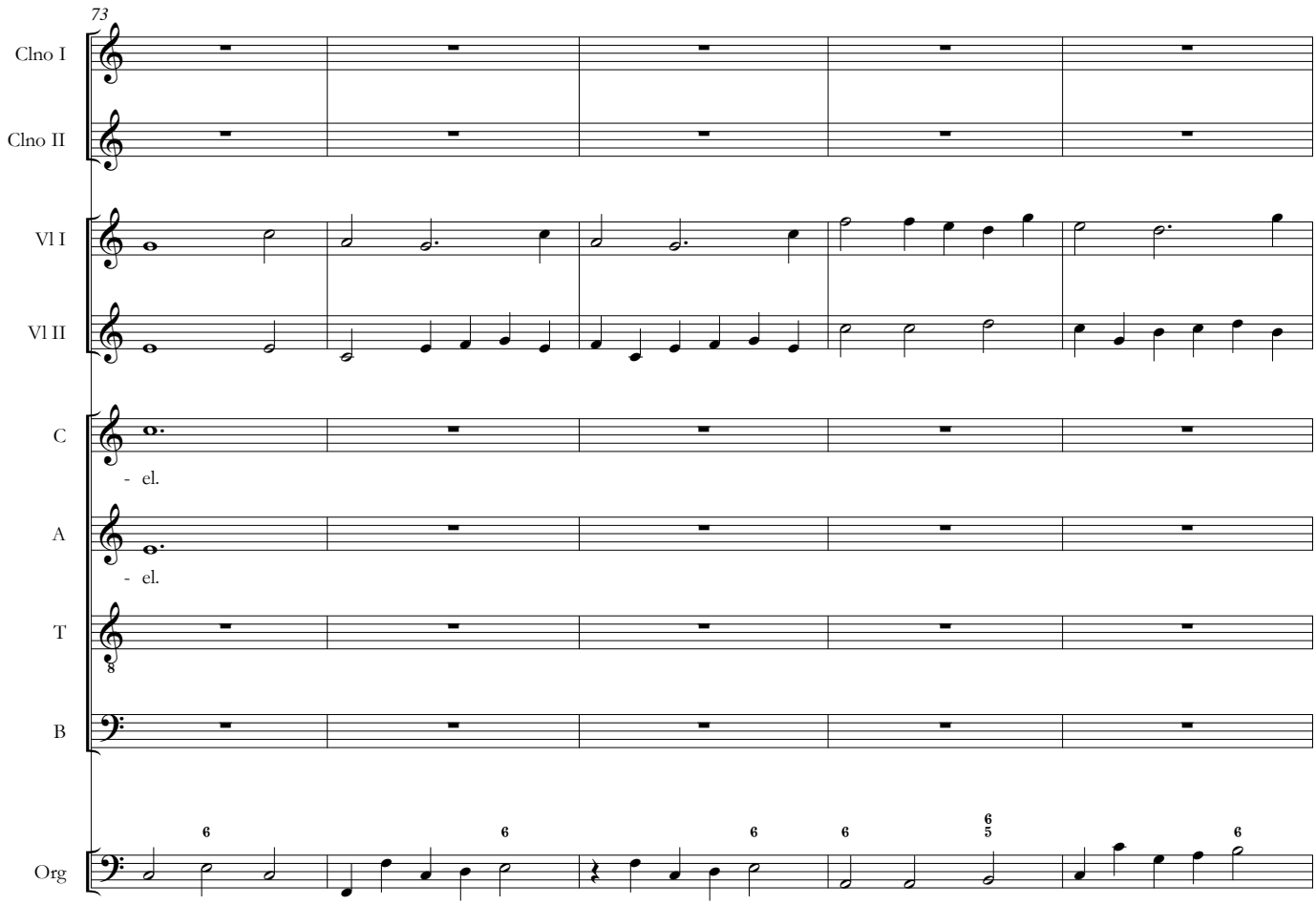

30
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
- sti an - te fa - ci-em om - ni-um po - pu-lo - rum:
qui - a vi - de-runt o - cu-li
34
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
me - i sa - lu - ta - re sa - lu - ta - re sa - lu - ta - - - re tu -

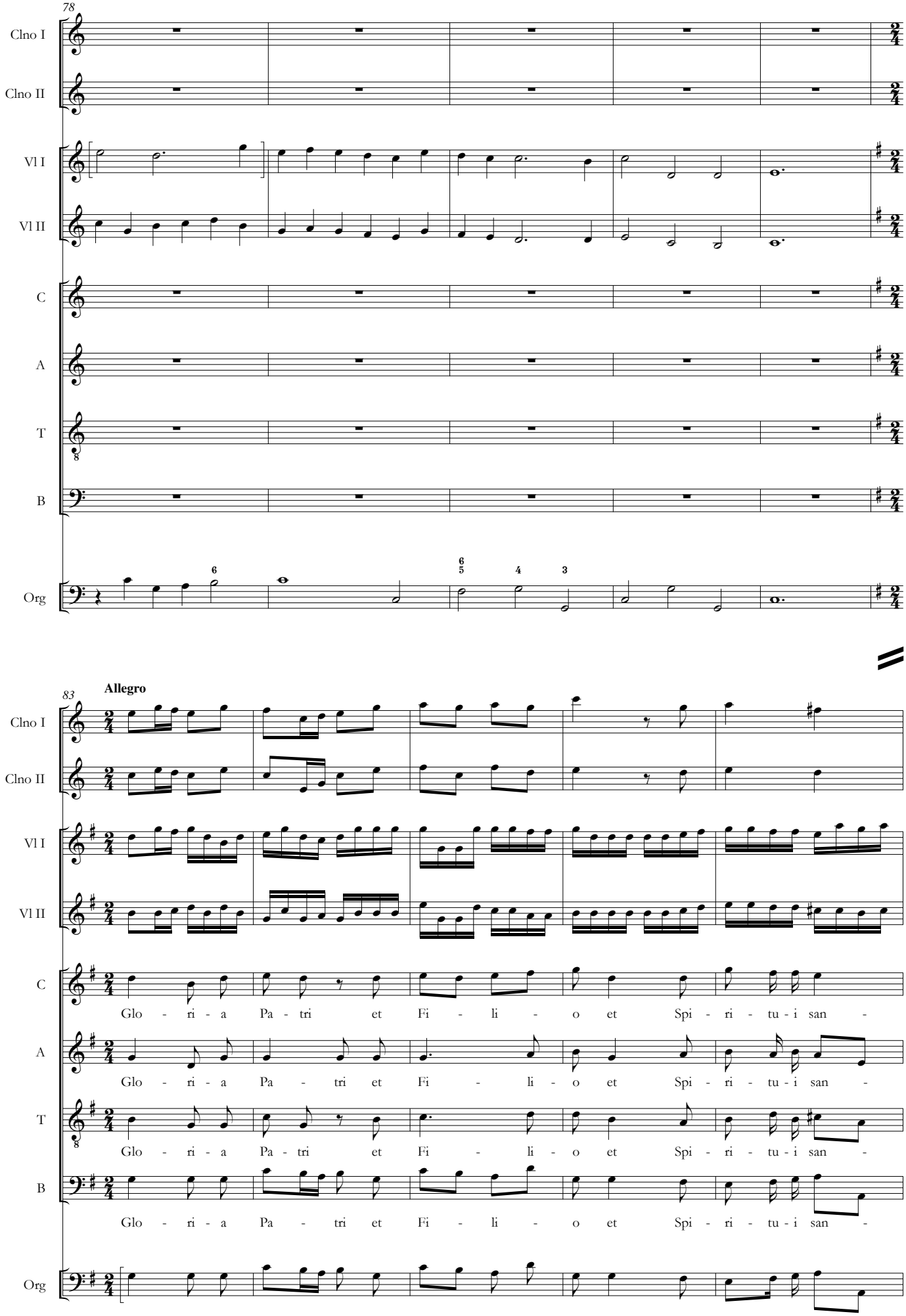

37
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
-um
sa - lu - ta - re tu - um,
41
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org

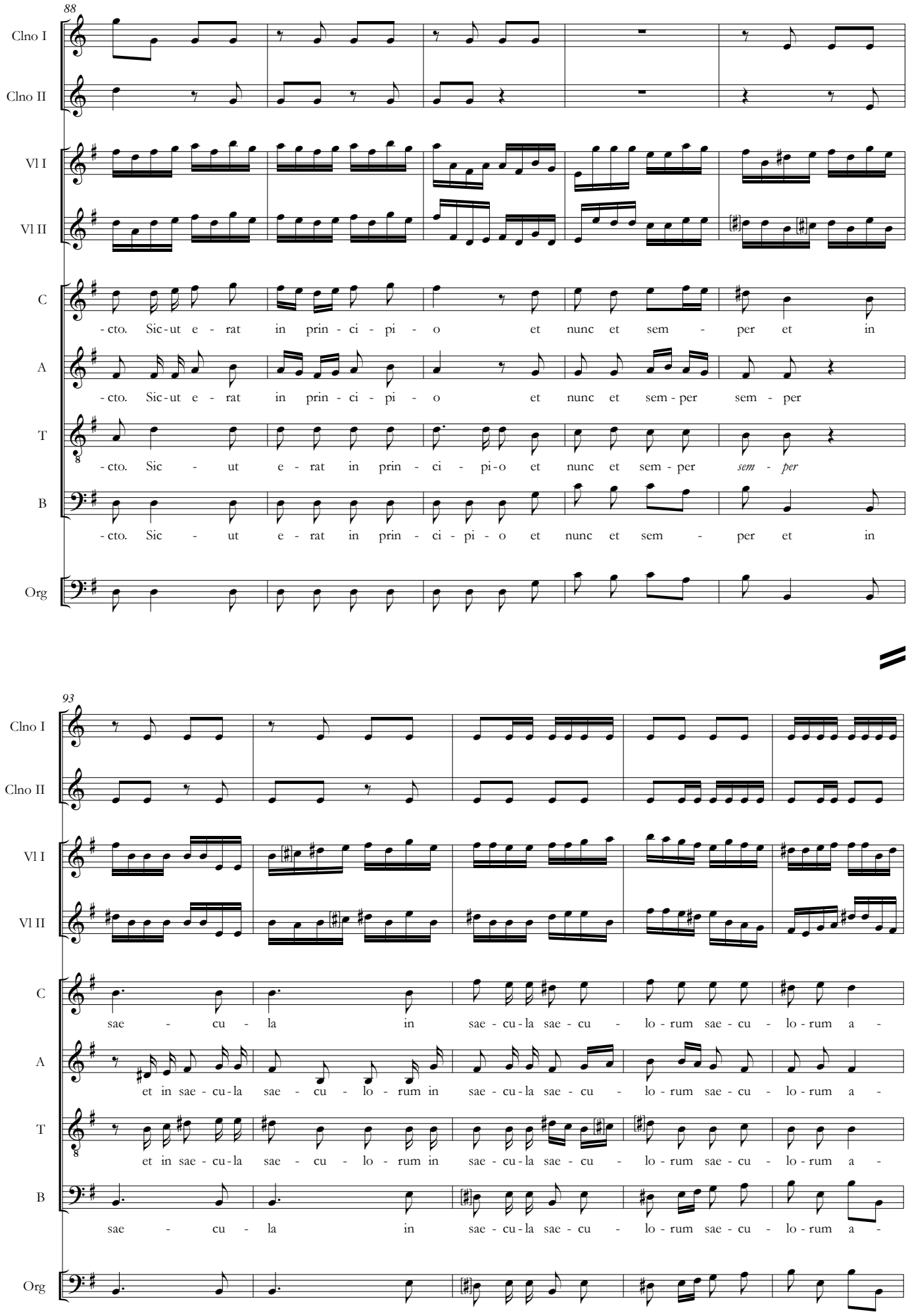

46
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
lu - men lu - men
A
lu - men lu - men
T
B
Org
51
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
lu - men lu - men ad re - ve - la - ti -
A
lu - men lu - men ad re - ve - la - ti -
T
B
Org

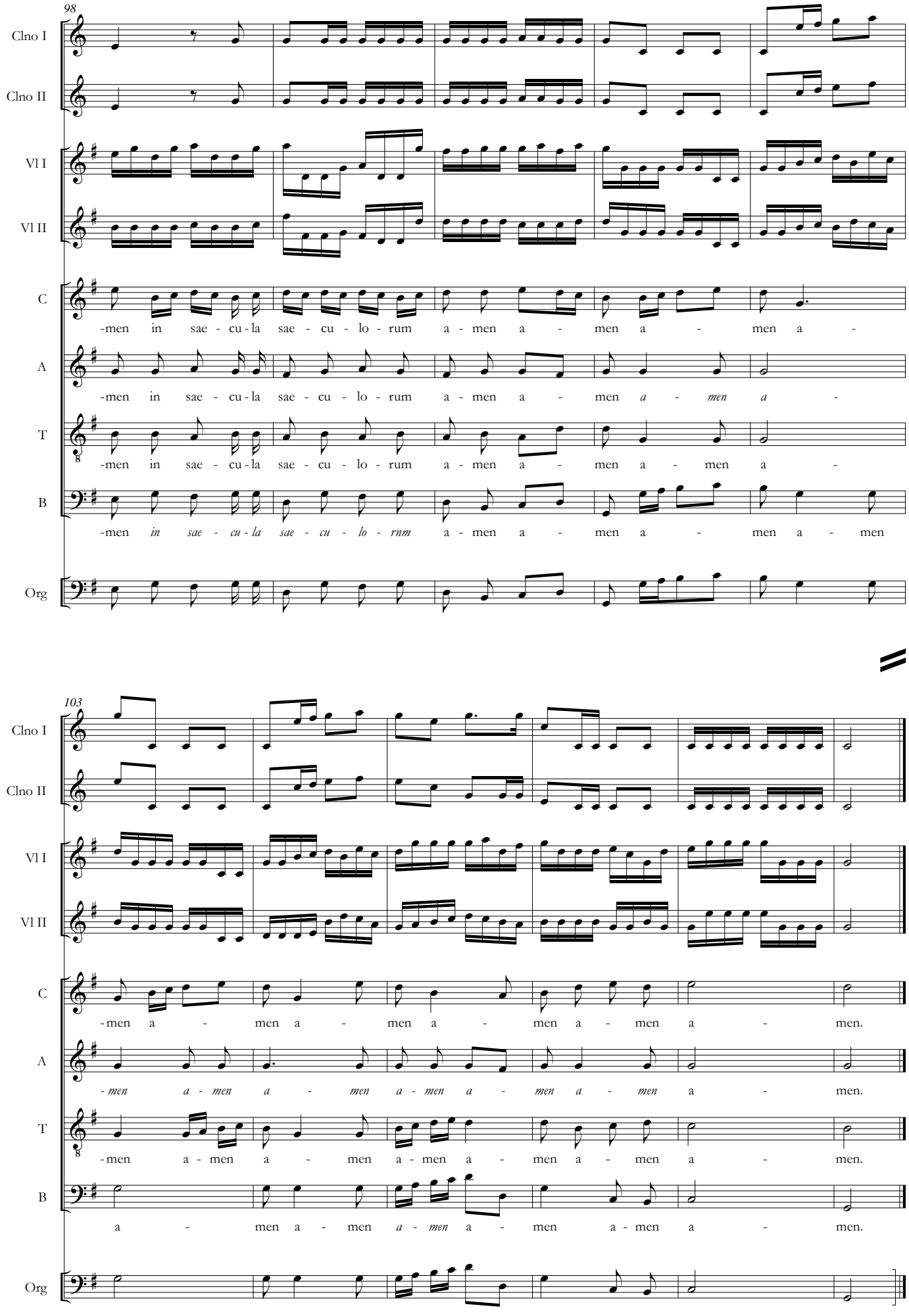

57
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
- o - nem gen - ti - um, et glo - ri - am ple - bis tu - ae Is - ra -
- o - nem gen - ti - um, et glo - ri - am ple - bis tu - ae Is - ra -
63
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
- el
- el


68
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
et glo - - ri - am ple - bis tu - ae Is - ra -
A
et glo - ri - am ple - bis et glo - ri - am ple - bis tu - ae Is - ra -
T
B
Org

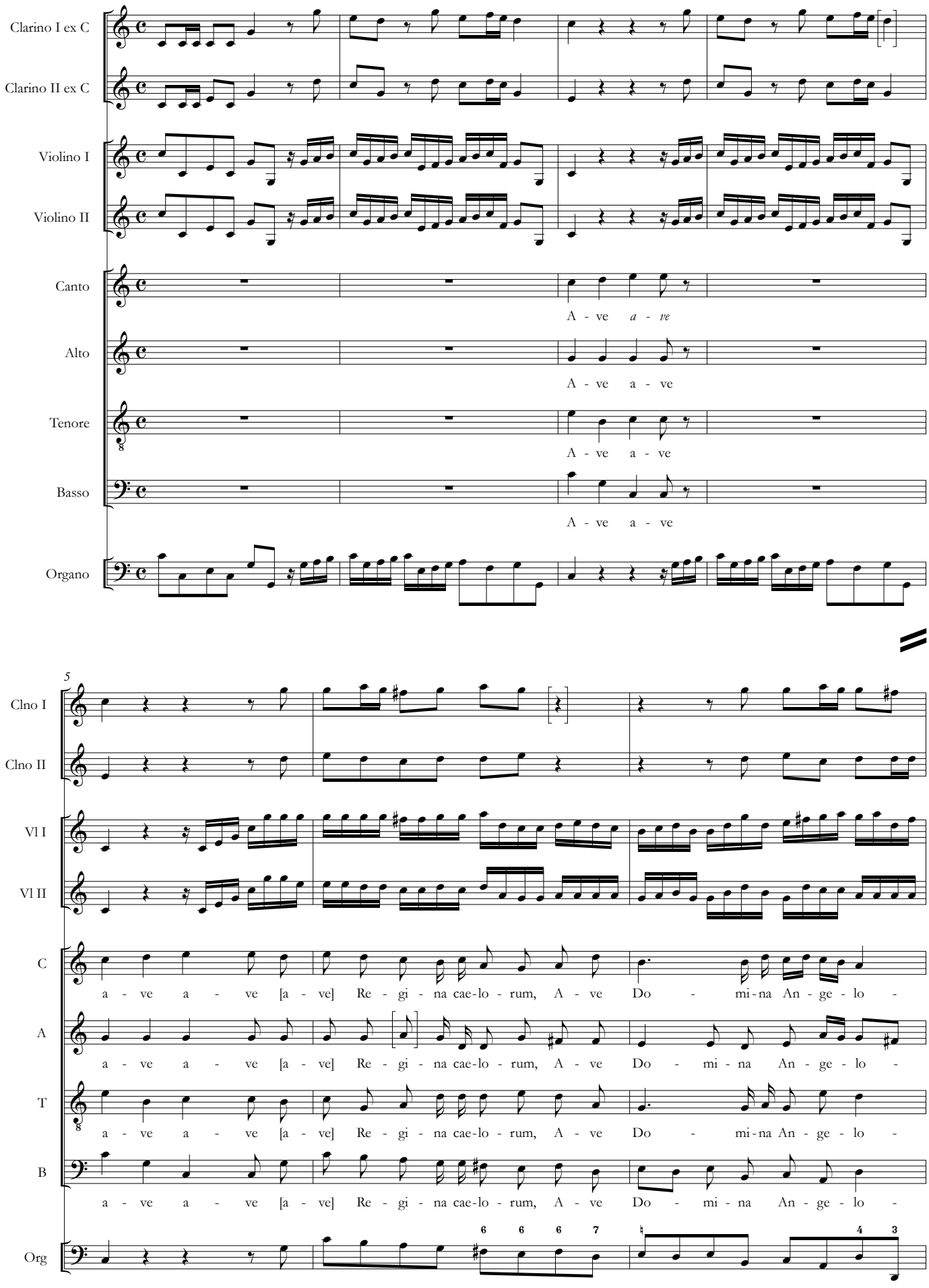

73
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
- el.
A
- el.
T
B
Org


78
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
83
Allegro
Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i san -
Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i san -
Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i san -
Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i san -

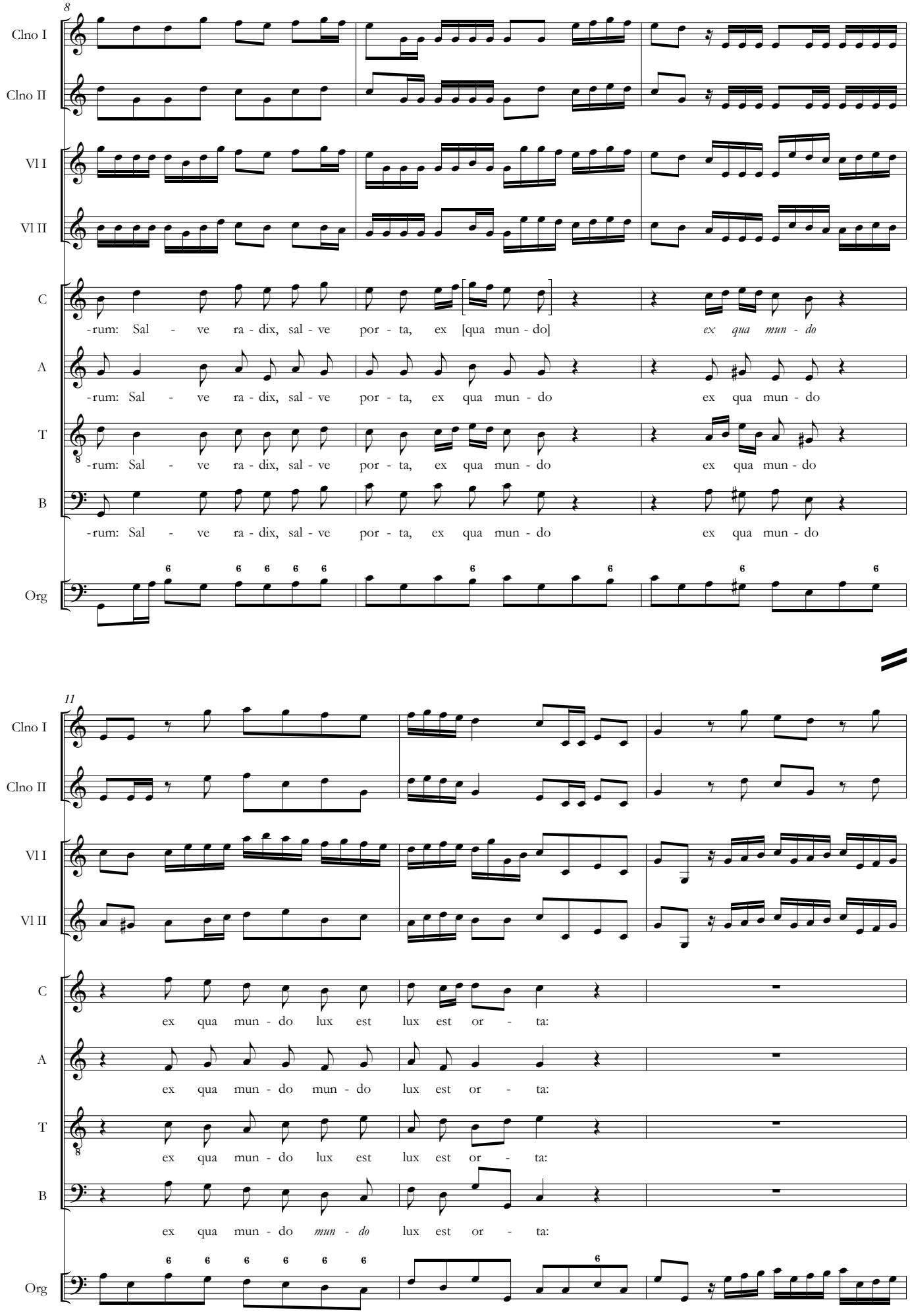

88
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
-cto. Sic-ut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per et in
-cto. Sic-ut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem-per sem - per
-cto. Sic - ut e - rat in prin - ci - pi-o et nunc et sem-per sem - per
-cto. Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per et in
93
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
sae - cu - la in sae - cu-la sae - cu - lo - rum sae - cu - lo - rum a -
et in sae - cu-la sae - cu - lo - rum in sae - cu-la sae - cu - lo - rum sae - cu - lo - rum a -
et in sae - cu-la sae - cu - lo - rum in sae - cu-la sae - cu - lo - rum sae - cu - lo - rum a -
sae - cu - la in sae - cu-la sae - cu - lo - rum sae - cu - lo - rum a -

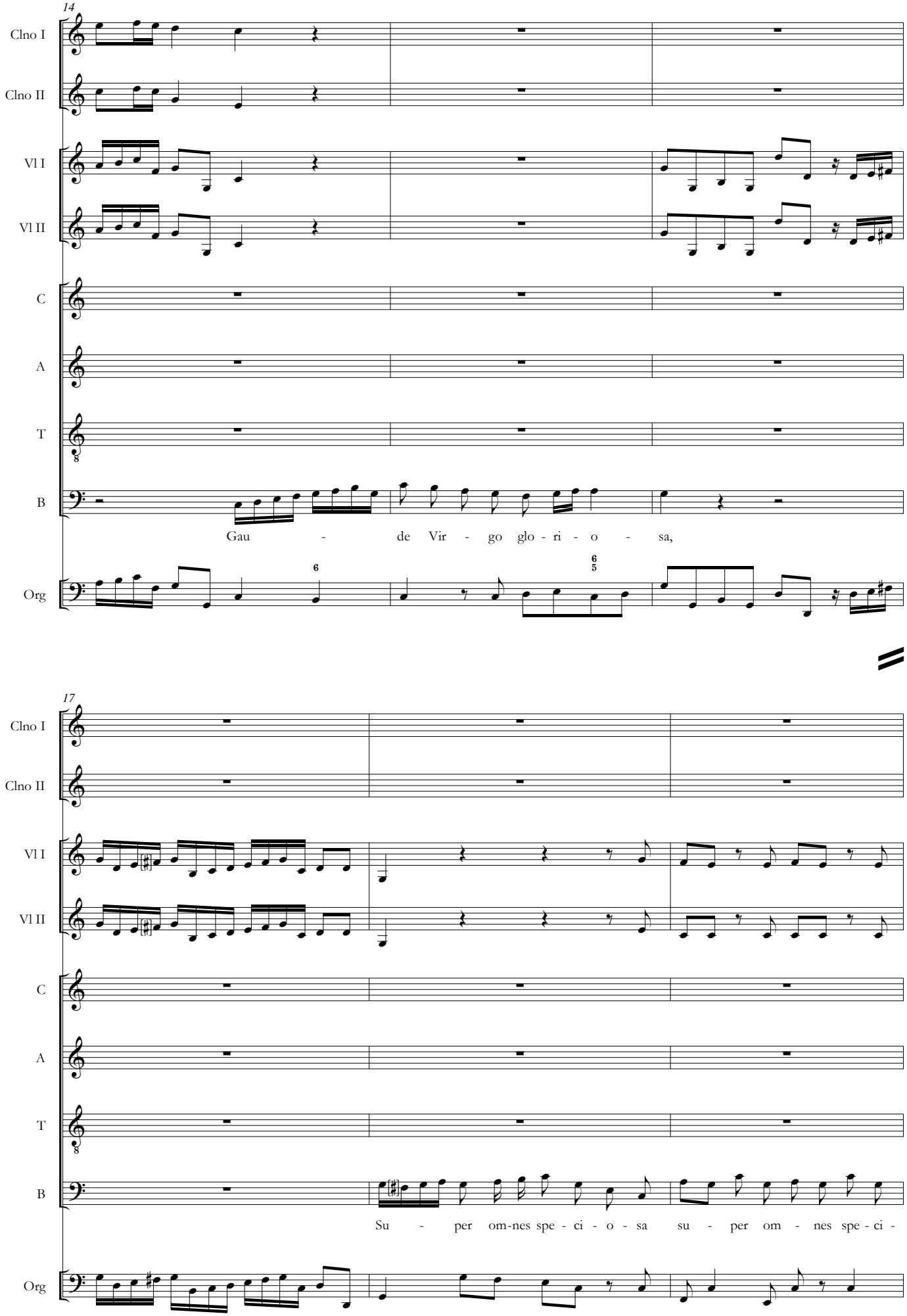

98
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
-men in sae - cu - la sae - cu - lo - rum a - men a - men a - men a -
A
-men in sae - cu - la sae - cu - lo - rum a - men a - men a - men a -
T
-men in sae - cu - la sae - cu - lo - rum a - men a - men a - men a -
B
-men in sae - cu - la sae - cu - lo - rnm a - men a - men a - men a - men
Org
103
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
-men a - men a - men a - men a - men a - men.
A
-men a - men a - men a - men a - men.
T
-men a - men a - men a - men a - men a - men.
B
a - men a - men a - men a - men a - men.
Org

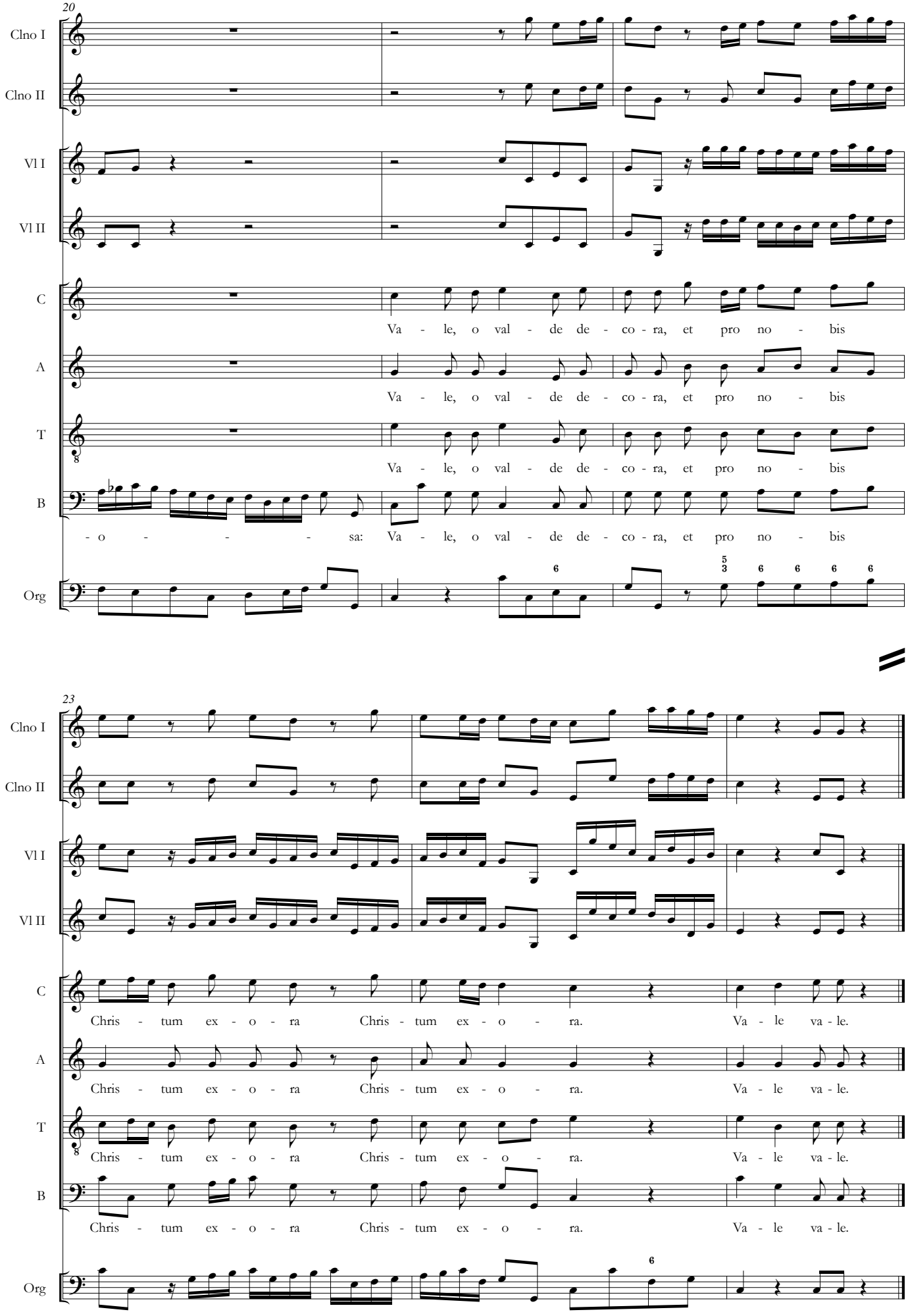
Ave Regina



Fontes Musicae in Polonia, C/III © 2017 by Irena Bieńkowska & Uniwersytet Warszawski


8
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
-rum: Sal - ve ra - dix, sal - ve por - ta, ex [qua mun - do]
ex qua mun - do
A
-rum: Sal - ve ra - dix, sal - ve por - ta, ex qua mun - do
ex qua mun - do
T
-rum: Sal - ve ra - dix, sal - ve por - ta, ex qua mun - do
ex qua mun - do
B
-rum: Sal - ve ra - dix, sal - ve por - ta, ex qua mun - do
ex qua mun - do
Org
11
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
ex qua mun - do lux est lux est or - ta:
A
ex qua mun - do mun - do lux est or - ta:
T
ex qua mun - do lux est lux est or - ta:
B
ex qua mun - do mun - do lux est or - ta:
Org


14
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
Gau - de Vir - go glo - ri - o - sa,
17
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
Su - per om-nes spe - ci - o - sa su - per om - nes spe - ci -


20
Clno I
Clno II
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
Va - le, o val - de de - co - ra, et pro no - bis
Va - le, o val - de de - co - ra, et pro no - bis
Va - le, o val - de de - co - ra, et pro no - bis
- o - - - - sa: Va - le, o val - de de - co - ra, et pro no - bis
23
Chris - tum ex - o - ra Chris - tum ex - o - ra. Va - le va - le.
Chris - tum ex - o - ra Chris - tum ex - o - ra. Va - le va - le.
Chris - tum ex - o - ra Chris - tum ex - o - ra. Va - le va - le.
Chris - tum ex - o - ra Chris - tum ex - o - ra. Va - le va - le.

Teksty słowne / Verbal texts

Cum invocarem

Cum invocarem, exaudivit me Deus iustitiae meae: in tribulatione dilatasti mihi. Miserere mei, et exaudi orationem meam.	Kiedym wzywał, wysłuchał mię Bóg sprawiedliwości mojej: w uciśnieniu rozprzestrzeniłeś mi. Zmiłuj się nademną, a wysłuchaj modlitwę moję.	Hear me when I call, O God of my righteousness: thou hast set me at liberty when I was in trouble; have mercy upon me, and hearken unto my prayer.
Filii hominum, usquequo gravi corde? Ut quid diligitis vanitatem, et quaeritis mendacium?	Synowie człowieczy, pókiż ciężkiego serca? przecz miłujecie marność, i szukacie kłamstwa?	O ye sons of men, how long will ye blaspheme mine honour: and have such pleasure in vanity, and seek after leasing?
Et scitote quoniam mirificavit Dominus sanctum suum: Dominus exaudiet me cum clamavero ad eum.	Wiedzcież, iż dziwnym uczynił Pan świętego swego: wysłucha mię Pan, gdy zawołam do niego.	Know this also, that the Lord hath chosen to himself the man that is godly: when I call upon the Lord, he will hear me.
Irascimini, et nolite peccare: qui dicitis in cordibus vestris, et in cubilibus vestris compugimini.	Gniewajcie się, a nie grzeszcie: co mówicie w sercach waszych, na łóżkach waszych żałujcie.	Stand in awe, and sin not: commune with your own heart, and in your chamber, and be sill.
Sacrificate sacrificium iustitiae, et sperate in Domino; multi dicunt: Qui ostendit nobis bona?	Ofiarujcie ofiarę sprawiedliwości, a ufajcie w Panu. Wiele ich mówią: Któż nam okazał dobra?	Offer the sacrifice of righteousness: and put your trust in the Lord. There be many that say: Who will shew us any good?
Signatum est super nos lumen vultus tui, Domine: dedisti laetitiam in corde meo.	Naznamionowana jest nad nami światłość oblicza twego, Panie: dałeś wesele w sercu mojem.	Lord, lift thou up: the light of thy countenance upon us. Thou hast put gladness in my heart.
A fructu frumenti, vini, et olei sui, multiplicati sunt.	Od urodzaju zboża, wina i oliwy swej rozmnożeni są.	Since the time that their corn and wine and oil increased.
In pace in idipsum dormiam, et requiescam;	W pokoju pospołu będę spał i odpoczywał;	I will lay me down in peace, and take my rest:
Quoniam tu, Domine, singulariter in spe constituisti me.	bo ty, Panie, osobliwie w nadziei postanowiłeś mię.	for it is thou, Lord, only, that makest me dwell in safety.
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper et in saecula saeculorum, Amen.	Chwała Ojcu i Synowi, i Duchowi Świętemu, jak była na początku, teraz i zawsze, i na wieki wieków. Amen.	Glory to the Father, and to the Son and to the Holy Spirit: As it was in the beginning, is now, and will be forever. Amen.

In te Domine speravi

In te, Domine, speravi: non confundar in aeternum: in iustitia tua libera me.	W tobiem, Panie, nadzieję miał, niech nie będę zawstydzon na wieki: w sprawiedliwości twojej wybaw mię.	In thee, O Lord, have I put my trust: let me never be put to confusion; deliver me in thy righteousness.
Inclina ad me aurem tuam, accelera ut eruas me. Esto mihi in Deum protectorem: et in domum refugii, ut salvum me facias.	Nakłoń ku mnie ucha twego: pośpiesz się, abyś mię wyrwał: bądź mi Bogiem obrońcą, i domem ucieczki, abyś mię zbawił.	Bow down thine ear to me: make haste to deliver me. And be thou my strong rock, and house of defence: that thou mayest save me.
Quoniam fortitudo mea, et refugium meum es tu: et propter nomen tuum deduces me, et enutries me.	Albowiem moc moja, i ucieczka moja jesteś ty: a dla imienia twego poprowadzisz mię i wychowasz mię.	For thou art my strong rock, and my castle: be thou also my guide, and lead me for thy Name's sake.
Educes me de laqueo hoc, quem absconderunt mihi: quoniam tu es protector meus.	Wywiedziesz mię z sidła tego, które mi zakryli; boś ty jest obrońca mój.	Draw me out of the net that they have laid privily for me: for thou art my strength.
In manus tuas commendo spiritum meum: redemisti me, Domine Deus veritatis.	W ręce twe polecam ducha mego: odkupiłeś mię, Panie, Boże prawdy.	Into thy hands I commend my spirit: for thou hast redeemed me, O Lord, thou God of truth.
Gloria Patri…	Chwała Ojcu…	Glory to the Father…

Qui habitat in adiutorio Altissimi

Qui habitat in adiutorio Altissimi, in protectione Dei caeli commorabitur.	Kto mieszka w spomożeniu Najwyższego, w obronie Boga niebieskiego będzie przebywał.	Whoso dwelleth under the defence of the most High: shall abide under the shadow of the Almighty.
Dicet Domino: Susceptor meus es tu, et refugium meum: Deus meus, sperabo in eum.	Rzecze Panu: Obrońca mój, i ucieczka moja jesteś ty, Bóg mój; w nim będę miał nadzieję.	I will say unto the Lord, Thou art my hope, and my strong hold: my God, in him will I trust.
Quoniam ipse liberavit me de laqueo venantium, et a verbo aspero.	Albowiem on mię wyrwał z sidła łowiących, i od przykrego słowa.	For he shall deliver thee from the snare of the hunter: and from the noisome pestilence.
Scapulis suis obumbrabit tibi: et sub pennis eius sperabo.	Plecami swemi okryje cię: a pod skrzydłami jego nadzieję mieć będziesz.	He shall defend thee under his wings, and thou shalt be safe under his feathers.
Scuto circumdabit te veritas eius: non timebis a timore nocturno,	Tarczą ogarnie cię prawda jego. Nie ulękniesz się od strachu nocnego.	His faithfulness and truth shall be thy shield and buckler. Thou shalt not be afraid for any terror by night.
A sagitta volante in die, a negotio perambulante in tenebris: ab incursu, et daemonio meridiano.	Od strzały lecącej we dnie, od sprawy chodzącej w ciemności; od najazdu i od czarta południowego.	Nor for the arrow that flieth by day, for the pestilence that walketh in darkness: nor for the sickness that destroyeth in the noon-day.

Cadent a latere tuo mille, et decem millia a dextris tuis: ad te autem non appropinquabit.	Padnie po boku twoim tysiąc, a dziesięć tysięcy po prawej stronie twojej: a ku tobie się nie przybliży.	A thousand shall fall be side thee, and ten thousand at thy right hand: but it shall not come nigh thee.
Clamabit ad me, et ego exaudiam eum: cum ipso sum in tribulatione: eripiam eum, et glorificabo eum.	Będzie wołał ku mnie, a ja go wysłucham: z nim jestem w ucisku: wyrwę go i uwielbię go.	He shall call upon me, and I will hear him: yea, I am with him in trouble; I will deliver him, and bring him to honour.
Longitudinem dierum replebo eum: et ostendit illi salutare tuum.	Długością dni napełnię go: a okażę mu zbawienie moje.	With long life will I satisfy him: and shew him my salvation.
Gloria Patri…	Chwała Ojcu…	Glory to the Father…

Ecce nunc benedicite

Ecce nunc benedicite Dominum, omnes servi Domini: Qui statis in domo Domini, in atriis domus Dei nostri.	Otóż teraz błogosławcie Pana wszyscy słudzy Pańscy, którzy stoicie w domu Pańskim, w sieniach domu Boga naszego.	Behold now, praise the Lord: all ye servants of the Lord; Ye that by night stand in the house of the Lord: even in the courts of the house of our God.
In noctibus extollite manus vestras in sancta, et benedicite Domino.	W nocy podnoście ręce wasze ku świątnicy, a błogosławcie Pana.	Lift up your hands in the Sanctuary: and praise the Lord.
Benedicat te Dominus ex Sion, qui fecit caelum et terram.	Niechaj cię błogosławi Pan z Syonu, który stworzył niebo i ziemię.	The Lord that made heaven and earth give thee blessing out of Sion.
Gloria Patri…	Chwała Ojcu…	Glory to the Father…

Nunc dimittis

Nunc dimittis servum tuum Domine, secundum verbum tuum in pace:	Teraz puszczasz sługę Twego, Panie w pokoju według słowa Twego.	Lord, now lettest thou thy servant depart in peace according to thy word.
quia viderunt oculi mei salutare tuum,	Gdyż oczy moje oglądały zbawienie Twoje,	For mine eyes have seen thy salvation,
quod parasti ante faciem omnium populorum:	Któreś zgotował przed obliczności wszystkich narodów:	Which thou hast prepared before the face of all people:
lumen ad revelationem gentium, et gloriam plebis tuae Israel.	Światłość na objawienie poganów i chwałę ludu Twego Izraelskiego.	To be a light to lighten the Gentiles and to be the glory of thy people Israel.
Gloria Patri…	Chwała Ojcu …	Glory to the Father…

Ave Regina caelorum

Ave Regina caelorum,	Witaj, Niebios Królowo,	Hail, O Queen of Heaven enthroned.
Ave Domina Angelorum:	Witaj, Pani aniołów,	Hail, by angels mistress owned.
Salve radix, salve porta,	Witaj, Różdżko, witaj Bramo,	Root of Jesse, Gate of Morn
Ex qua mundo lux est orta:	Jasność zrodziłaś światu.	Whence the world's true light was born:
Gaude Virgo gloriosa,	Ciesz się, Panno chwalebna,	Glorious Virgin, Joy to thee,
Super omnes speciosa:	Ponad wszystkie piękniejsza,	Loveliest whom in heaven they see;
Vale, o valde decora,	Witaj, o Najśliczniejsza,	Fairest thou, where all are fair,
Et pro nobis Christum exora.	Proś Chrystusa za nami.	Plead with Christ our souls to spare.

Tłumaczenie tekstów na język polski na podstawie *Pisma Świętego Starego i Nowego Testamentu* w przekładzie polskim W.O. Jakuba Wujka S.J. (Kraków: w Drukarni Łazarzowej, 1599. Tekst poprawili i krótkim komentarzem opatrzyli: Stary Testament ks. Stanisław Styś S.J., Nowy Testament ks. Władysław Lohn S.J., Kraków 1962) i polskojęzycznej wersji antyfon do Najświętszej Marii Panny.

Translation into English on the basis of *The Book of Common Prayer* (Cambridge: printed by John Baskerville, 1662) and English version of antiphons in honor for the Blessed Virgin Mary.

ŹRÓDŁA / SOURCES

RĘKOPISY MUZYCZNE / MUSIC MANUSCRIPTS

Sandomierz, Biblioteka Diecezjalna

PL-SA, A III 11/ nr 111, *Completorium.*
PL-SA, A VII 28/ nr 268, Andrzej Siewiński, cztery hymny z godzinek do NMP, 1729.
PL-SA, A V 3/ nr 173, Jacek Szczurowski, *Missa ex D.*
PL-SA, A VII 12/ nr 252, Andrzej Wołoszko, *Surge propera.*
PL-SA, A VIII 49/ nr 409, *Domine in adiuvandum*, *Dixit Dominus.*
PL-SA, A VIII 81/ nr 441, *Ave verum corpus/ Francisca Romana nobilis matrona.*
PL-SA, A VIII 88/ nr 448, *Anima Christi.*
PL-SA, A VIII 98/ nr 458, *Venite ad omnes*, *Jubilate Deo*.
PL-SA, A VII 94/ nr 334, *Joseph fili David* 1736.

ARCHIWALIA / ARCHIVAL RECORDS

Sandomierz, Biblioteka Diecezjalna

Akta Kapituły Kolegiackiej w Sandomierzu (AKKS) sygn. 750, s. 208; sygn. 592, bez paginacji; sygn. 749 „Sprawy jezuitów II", pisma z 1735 roku, k. 138–145, 146–151, 152–153.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

Białousz Waldemar, *Collegium Gostomianum. Dzieje szkoły jezuickiej w latach 1602–1773*, Sandomierz: Komitet Obchodów 400-lecia Collegium Gostomianum 2002.

Faber Wiesław, *Sztuka znaku wodnego*, Warszawa: Foto Liner 2010.

Kiryk Feliks, *Stosunki kościelne, oświata i opieka społeczna*, w: *Dzieje Sandomierza*, t. II: *XVI–XVIII wiek*, red. Feliks Kiryk, Warszawa: Polskie Towarzystwo Historyczne 1993, s. 81–140.

Kochanowicz Jerzy, *Geneza, organizacja i działalność jezuickich burs muzycznych*, Kraków: Wydawnictwo WAM, Wyższa Szkoła Filozoficzno-Pedagogiczna „Ignatianum" 2002.

Konopka Maria, *Kultura muzyczna w Kolegiacie Sandomierskiej. Studium historyczno-muzykologiczne*, niepublikowana dysertacja doktorska, Instytut Muzykologii KUL, Lublin 2005.

Mądry Alina, *Historia muzyki polskiej*, t. III: *Barok*, cz. II: *1697–1795*, Warszawa: Sutkowski Edition Warsaw 2013.

Prosnak Jan, *Z dziejów nauczania muzyki i śpiewu w ośrodkach klasztornych i diecezjalnych w Polsce do wieku XIX*, w: *Stan badań nad muzyką religijną w kulturze polskiej*, red. Jerzy Pikulik, Warszawa: Akademia Teologii Katolickiej 1973, s. 132–162.

Siniarska-Czaplicka Jadwiga, *Papiernictwo na ziemiach środkowej Polski w latach 1750–1870*, „Studia z Dziejów Rzemiosła i Przemysłu" 6 (1966), s. 123–232.

Siniarska-Czaplicka Jadwiga, *Katalog filigranów czerpalni Rzeczypospolitej zebrany z papieru druków tłoczonych w latach 1500–1800*, Łódź: Stowarzyszenie Inżynierów i Techników Przemysłu Papierniczego w Polsce 1983.

Słownik jezuitów muzyków i prefektów burs muzycznych, red. Ludwik Grzebień, Jerzy Kochanowicz, Kraków: Wydawnictwo WAM, Wyższa Szkoła Filozoficzno-Pedagogiczna „Ignatianum" 2002.

Szarzyński Stanisław Sylwester, *Ave Regina*, przygotował do wydania Zygmunt Szweykowski, bc zrealizował Bronisław Rutkowski, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1964 (*Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej*, 25).

Szarzyński Stanisław Sylwester, *Completorium a canto, alto, tenore, basso, due violini, due clarini con basso continuo*, przygotował do wydania Piotr Poźniak, basso continuo zrealizował Karol Mrowiec, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1980 (*Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej*, 76).

Szarzyński Stanisław Sylwester, *Opera omnia*, wyd. Marcin Szelest, Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk 2016, t. I–II (*Monumenta Musicae in Polonia*, seria A: *Opera omnia*).

Walter-Mazur Magdalena, *Poklasztorne rękopisy XVIII-wiecznej muzyki wokalno-instrumentalnej i instrumentalnej w zbiorach Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu. Sprawozdanie z cyklu kwerend: 16–18.01, 15–19.04, 3–7.06 i 18–22.11.2013*, „Hereditas Monasteriorum" 3 (2013), s. 469–484.

Wiśniewski Jan, *Katalog Prałatów i Kanoników Sandomierskich od 1186 do 1926 roku tudzież Sesje Kapituły Sandomierskiej od 1581 do 1866 roku*, Radom: S. Nowakowski 1926.

Życie muzyczne w klasztorach dominikańskich w dawnej Rzeczypospolitej, red. Aleksandra Patalas, Kraków: Musica Iagellonica 2016.

SPIS TREŚCI / TABLE OF CONTENTS

Wstęp / Introduction 5
Komentarz rewizyjny / Editorial notes 16
Wykaz korektur / List of corrections 23

Cum invocarem 33
In te Domine speravi 41
Qui habitat in adiutorio altissimi 48
Ecce nunc benedicite 56
Nunc dimittis 62
Ave Regina caelorum 73

Teksty słowne / Verbal texts 77
Źródła / Sources 81
Bibliografia / Bibliography 82