

AGNIESZKA DROŹDŻEWSKA

Instytut Muzykologii, Uniwersytet Wrocławski

ORCID: 0000-0002-7696-4872

***Tragicomoedia seu Luctuosus Musici Chori de Passione Salvatoris Dei* (1755) – alegoryczne oratorium pasyjne o. Karola Mikołaja Juniewicza OSPPE i Gaspara Ruthiniego jako dar klasztoru jasnogórskiego dla królowej polskiej Marii Józefy¹**

***Tragicomoedia seu Luctuosus Musici Chori de Passione Salvatoris Dei* (1755) – An Allegorical Passion Oratorio by father Karol Mikołaj Juniewicz OSPPE and Gasparo Ruthini as a Gift from the Jasna Góra Monastery to Queen Maria Josepha of Poland**

Abstract

The article presents a little-known allegorical Passion oratorio by Fr. Karol Mikołaj Juniewicz OSPPE and Gasparo Ruthini, which in 1755 was offered to Maria Josepha of Austria, Queen of Poland. The work has survived in a complete handwritten form in the former royal collection in Dresden, as well as fragmentarily as musical wastepaper in the Jasna Góra collection. The study provides a detailed characterization of the sources and the circumstances surrounding the dedication of the work, as well as possible contexts of its performance. It also addresses the problematic issue of the authorship of the musical layer, draws attention to the structure and fundamental musical features of the composition, and outlines further research perspectives on this piece, which belongs to the sparsely preserved tradition of Polish oratorio music.

¹ Artykuł powstał na podstawie tekstu referatu wygłoszonego podczas konferencji naukowej *Z dziejów tradycji liturgiczno-muzycznych klasztorów paulińskich*, Częstochowa – Jasna Góra, 23 października 2024 r.

Keywords: religious music, Passion oratorio, *sepolcro*, Holy Sepulchre, meditation, Jasna Góra Monastery, Queen Maria Josepha.

Abstrakt

Artykuł prezentuje nieznane szerzej alegoryczne oratorium pasyjne autorstwa o. Karola Mikołaja Juniewicza OSPPE i Gasparo Ruthiniego, które w 1755 r. zostało ofiarowane królowej Polski Marii Józefie Habsburg i zachowało się w postaci kompletnej w formie rękopiśmiennej w zbiorach dawnej kolekcji królewskiej w Dreźnie oraz fragmentarycznie jako makulatura muzyczna w zbiorach jasnogórskich. Zaprezentowano szczegółową charakterystykę źródeł oraz okoliczności dedykacji utworu, jak również ewentualnych okoliczności wykonania dzieła. Poruszono problematyczną kwestię autora warstwy muzycznej, jak również zwrócono uwagę na konstrukcję i podstawowe cechy muzyczne dzieła, nakreślono także dalsze perspektywy badawcze nad kompozycją, wpisującą się w skromnie zachowany nurt polskiej twórczości oratoryjnej.

Słowa kluczowe: muzyka religijna, oratorium pasyjne, *sepolcro*, Boży Grób, medytacja, Jasna Góra, królowa Maria Józefa.

W ramach prac badawczych związanych z weryfikacją katalogu muzykaliów jasnogórskich Pawła Podejki² zwrócono uwagę na interesujący, a do tej pory szerzej nieznaną rękopis pasyjnego oratorium alegorycznego, ofiarowanego przez klasztor paulinów polskiej królowej Marii Józefie Habsburg, żonie króla Augusta III. Kompozycja nieznanego bliżej Gasparo Ruthiniego do tekstu o. Karola Mikołaja Juniewicza OSPPE, będąca słowno-muzyczną ilustracją poruszeń serca, jakie wywoływać miała u chrześcijan medytacja Męki Pańskiej, zachowała się w stanie kompletnym w zbiorach dawnej kolekcji królewskiej w Dreźnie oraz fragmentarycznie w Archiwum Głównym Zakonu Paulinów na Jasnej Górze. Utwór ten jest tym bardziej wart przybliżenia, że, jak zauważył Remigiusz Pośpiech, „w całościowym obrazie religijnej kultury muzycznej dawnej Polski za cechą charakterystyczną można przyjąć marginalną w niej obecność nurtu kantatowo-oratoryjnego”³.

² Paweł Podejko. 1992. *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokально-instrumentalnej na Jasnej Górze* (Studia Claromontana, 12). Kraków: Wydawnictwo OO. Paulinów.

³ Remigiusz Pośpiech. 2020. *Christiani poenitentes ad Sepulchrum Domini* Jana Tomasza Żebro – najwcześniejsze polskie oratorium? W *Kantata i oratorium w historii kultury polskiej*. Red.

Przeprowadzona kwerenda literatury przedmiotu wykazała, że kompozycja ta niemal zupełnie uszła uwadze badaczy polskich i zagranicznych, jest także zupełnie nieznana w środowisku wykonawczym.

Omawiane dzieło należy do szeroko rozumianego kanonu pozaliturgicznych, a zarazem paradramatycznych kompozycji, mających służyć medytacji i uwielbieniu. Wpisuje się w praktykowaną już od średniowiecza tradycję *theatrum passionale*, a zwłaszcza w zapoczątkowaną m.in. przez wiedeńskie środowisko jezuitów praktykę muzykowania przy Bożym Grobie, w ramach której ukształtował się gatunek *sepolcro*, czyli oratoria pasyjne wykonywane podczas adoracji Grobu Pańskiego⁴. Tradycja ta została spopularyzowana także przez ośrodek drezdeński⁵. W nutozbiorze po kapeli jasnogórskiej nie mamy zbyt wielu przekazów o praktyce prezentowania oratoriów typu *sepolcro* podczas adoracji Bożego Grobu. O tym, że taka praktyka istniała, świadczyć może zachowane w obszernych fragmentach oratorium pasyjne Niccolò Jommellego do libretta Pietra Metastasia⁶. Mniejszymi formami o tej tematyce autorstwa kompozytorów jasnogórskich były arie solowe, a także licznie tworzone w baroku plankty (przybierające formy od prostych pieśni po bardziej skomplikowane formacje w postaci popisowych arii), umieszczane jako wstawki pomiędzy wybranymi częściami pasji lub wykonywane podczas adoracji przy Bożym Grobie⁷. Do grona lokalnych twórców posiadających w swym dorobku kompozycje pasyjne zaliczyć należy m.in.: Franciszka Perneckhera, Ignacego Rygala, Franciszka Kottritscha,

Elżbieta Nowicka, Alina Borkowska-Rychlewska, 19. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.

⁴ Gernot Gruber. 1972. *Das Wiener Sepolcro und Johann Joseph Fux. 1 Teil*. Graz: Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft; Edward E. Smither. 2001. *Sepolcro*. W *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (15.04.2025) <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/>.

⁵ Interesujące nas oratorium zaliczyć należy do kompozycji o charakterze medytacyjnym, określonym w systematyce oratoriów pasyjnych sporządzonej przez Ortrun Landmann jako *kontemplative Betrachtung*, por.: Ortrun Landmann. 1995. „Zur Pflege des Metastasianischen Passionsoratoriums in der Katholischen Hofkirche zu Dresden”. *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 79: 21–33. Więcej na temat kultury muzycznej dworu królewskiego w Dreźnie zob. m.in.: Janice B. Stockigt. 2011. *The court of Saxony-Dresden*. W *Music at German courts, 1715–1760: changing artistic priorities*. Red. Samantha Owens, Janice B. Stockigt, 17–49. Woodbridge: Boydell Press.

⁶ Niccolò Jommelli. *La passione di Gesù Cristo*; PL-CZ sygn. II-310, RISM ID: 300000541.

⁷ Alina Mądry. 2013. *Barok*. Cz. 2: 1697–1795. *Muzyka religijna i jej barokowy modus operandi*. Warszawa: Sutkowski Edition Warsaw, 546–548; Remigiusz Pośpiech. 2016. *Formy muzyki pasyjnej w tradycji liturgiczno-muzycznej klasztoru paulinów na Jasnej Górze*. W *Tradycje monastyczne w Europie. Między liturgiką a performatyką II* (Opolska Biblioteka Teologiczna, 155). Red. Erwin Mateja, Zbigniew W. Solski, 133–147. Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego; zob. także: Dawid Ślusarczyk. 2017. „Retoryczna koncepcja formy w jasnogórskich utworach pasyjnych z XVIII wieku”. *Notes Muzyczny* 4 (7): 175–196.

Ludwika Maadera, o. Michała Zygmuntowskiego OSPPE, Mateusza Zwierchowskiego czy Filipa Gotschalka⁸.

1. Sytuacja źródłowa

Łacińskie oratorium pasyjne autorstwa Juniewiczza i Ruthiniego, pochodzące z klasztoru jasnogórskiego, zachowało się w dwóch przekazach źródłowych. Pierwszym z nich jest rękopis przechowywany obecnie w zbiorach *Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek* (SLUB) w Dreźnie pod sygnaturą Mus.3093-D-1⁹. Rękopis zawiera 19 głosów wokalnych i instrumentalnych o wymiarach 34 × 22,5 cm, obejmujących łącznie 113 kart. Każdy z głosów oprawiono w czerwony papier i zwieńczono oryginalną nalepką z nazwą głosu, a brzegi kart ozdobiono złoceniem. Prawdopodobnie w trakcie inwentaryzowania materiału w Dreźnie na głosie organowym (f. 1v) naniesiono ołówkiem tytuł alternatywny: *Musica sopra la Passione del N: S:*. Na pozostałych partiach wokalnych i instrumentalnych nie naniesiono informacji o tytule oraz kompozytorze dzieła, ponadto brak tamże jakichkolwiek wpisów lub pieczęci proveniencyjnych. Jedynie na rękopisie tekstowym znajduje się dawna sygnatura „A333|o” naniesiona ołówkiem przez Moritza Fürstenaua.

Rękopis został spisany przez trzech nieznanymi kopistów, m.in. na śląskim papierze z wytwórni w Giersdorf, czyli Podgórzyna, położonego u stóp Karkonoszy¹⁰. Zauważono pewne niewielkie defekty rękopisu, m.in. ucięty przy brzegach kart zapis powstały zapewne na skutek działań introligatorskich. Kłopotliwa dla odczytania treści muzycznej i słownej rękopisu jest niekiedy także notacja, zwłaszcza nie zawsze staranne podpisanie tekstu. Rękopis jest jednak generalnie czytelny, niemniej zastanawiać może jego nieco nonszalancki sposób zapisania, biorąc pod uwagę rangę adresatki dedykacji. Na żadnym z głosów nie zapisano natomiast tytułu kompozycji ani nazwiska kompozytora.

Obsada wykonawcza kompozycji prezentuje się następująco: osiem głosów solowych przyporządkowanych do dziewięciu partii (postaci), tworzących również czte-

⁸ Muzyka pasyjna powyższych autorów została zarejestrowana m.in. w serii jasnogórskiej „Jasnogórska Muzyka Dawna. Musica Claromontana” na płytach nr 11 (Musicon MCCD 11, MCD 041, wyd. 2006), 14 (DUX 0353, wyd. 2007) i 54 (Musicon MCCD 54, wyd. 2013).

⁹ RISM ID: 212009115; wersja cyfrowa: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/14-9822/1>.

¹⁰ <https://papiernie.pl/lokalizacja/podgorzyn-giersdorf/>; odrysy znaków wodnych papieru zob.: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/149822/1>.

rogłosowy chór – *Canto Primo*¹¹ (*Genius Charitatis*), *Canto Secundo* (*Genius Fidei*), *Alto Primo* (*Genius Pietatis*), *Alto Secundo* (*Genius Gratitudeinis*), *Tenore Primo* (*Genius Doloris*, *Genius animae peccatricis*), *Tenore Secundo* (*Genius Compasionis*), *Basso Primo* (*Genius fervoris Christiani*), *Basso 2do* (*Genius pii furoris*), *Violino Primo*, *Violino Secundo*, *Viola di Alto*, *Violoncello Concertato*, *Organo*, *Flauto Imo*, *Flauto 2*, *Oboe Imo*, *Oboe 2do*, *Lituo Primo ex F*, *Lituo 2do ex F*.

Istotny dla właściwego odbioru dzieła element materiału źródłowego stanowi rękopiśmienne libretto, oprowiane w okładkę tekturową oklejoną ciemnozielonym papierem, wyłożoną wewnątrz posrebrzonym papierem. Książeczka tekstowa zawiera dwie dodatkowe karty zapisane na innym papierze, inną ręką i zapewne dołożone po sporządzeniu właściwego synopsisu¹². Znajduje się na nich wiele kluczowych dla utworu informacji, takich jak jego charakterystyka, przeznaczenie, a także wskazanie na osoby autora tekstu oraz autora muzyki. Całość otwiera rozbudowana karta tytułowa (il. 1) o następującym brzmieniu:

Tragicomaedia seu Luctuosus Musici Chori de Passione Salvatoris Dei Concertus resonantibus octo Geniorum seu Vocalistarum tristibus tonis comice vel absque Theatrali Apparatu, penes suavem variamque eiusdem Chori Musici concertationem lamentabiliter Producendus, excomparenti lugubris resonantiae modo Gestorumque scenalium repraesentatione, concinniter maesta omnes Christianae Fidei Cultores ad Compassivos erga Salvatorem Jesum Christum tam diva tamque cruenta Crucis tormenta Passum excitaturus. Cura et inventione Textuum nec non repraesentationis eorum congruae, per F. Nicolaum Juniewicz Ordinis S. Pauli Primi Eremitae Secerdotem Indugnum S. T. D. adhibita, Musicae vero Consonantiae Authore Gasparo Ruthini in Claro Monte Czesstochoviensi studiose Farbricatus Ac tandem diligenti Calamo delineatus. Anno quo lugubrem Scenam persolvit in Orbe Author Vivificans mortis at ipse suae (...) [wyraz zaklejony – A. D.] Amandus Actor 1755¹³.

¹¹ Brzmienie źródłowe określeń partii przytoczono w formie występującej w nagłówku każdego z głosów.

¹² Autorka dziękuję o. Dariuszowi Cichorowi OSPPE za pomoc we właściwym odczytaniu cytowanych łacińskich zapisów i ich tłumaczenie na język polski.

¹³ Tragikomedial albo smutny koncert muzycznego chóru o męce Zbawiciela Boga przez ośmiu Geniuszy albo śpiewaków żałobliwym głosem aktorsko, lecz bez teatralnych rekwizytów, przy mile brzmiących i rozmaitych tegoż chóru żałobliwych śpiewach skomponowany, których zestawione harmonijnie dźwięki z grą sceniczną pobudzą wiernych Chrześcijan do współcierpienia ze Zbawicielem w tak srogim, tak okrutnym cierpieniu męki Jego. Staraniem i pomysłem na tekst, jak również wspólne [z muzyką] wykonanie Brata Mikołaja Juniewicza z Zakonu św. Pawła Pierwszego Pustelnika pokornego kapłana, Świętej Teologii Doktora, a także autora muzyki Kacpra Ruthiniego na Jasnej Górze Częstochowskiej pilnie przygotowane oraz wprawnym piórem nakreślone. Roku, od którego żałobliwej sceny zaszłej [wtedy] na świecie, Sprawca Ożywiciel zmarłych [...] Amandus Actor 1755.

Przyjrzyjmy się właściwemu synopsisowi, rozpoczynającemu się inskrypcją: „Ad M. D. G. B. V. M. O: O. S: S: Honoremo”. Poniżej następuje tytuł nagłówkowy libretta w następującym brzmieniu:

SYNOPSIS seu Compendiosa textuum formatorum de Passione Jesu Christi Misericordissimi Domini et Salvatoris nostri Patientissimi, Collectio, Studiosa quoque orundem textuum pro majori Musicae intelligea Explanationo¹⁴.

Całość libretta została spisana bardzo starannie i czytelnie, co stanowi duże ułatwienie zwłaszcza przy dekodowaniu tekstu zapisanego mniej czytelnie w partiach wokalnych. Teksty utworu zostały poprzedzone swego rodzaju didaskaliami, objaśnieniami, w jakiej sytuacji poszczególne postaci alegoryczne wykonują swoje fragmenty.

Interesującym elementem materiału nutowego i tekstowego *Tragicomoedii* są kolorowane grafiki dołączone do materiału wykonawczego zapewne z uwagi na rangę adresatki dedykacji (il. 2). Ozdabiają one wszystkie głosy wokalne i instrumentalne oraz rękopiśmienne libretto. Zostały one umieszczone na początku każdego z głosów, tworząc rodzaj frontyspisu. Grafiki prezentują dwie różne kompozycje wykonane w Augsburgu, który w tamtym czasie stanowił centrum masowej produkcji ikonografii dewocyjnej, a tamtejsi rytownicy współpracowali z wieloma rysownikami działającymi „w terenie”¹⁵. Na większości głosów umieszczono rycinę z warsztatu Josepha Erasma Bellinga (albo Bellingera), przedstawiającą klasztor jasnogórski bramowany postaciami Matki Bożej i świętych Łukasza i Pawła Pustelnika¹⁶. Kompozycja ta, zwana „adoracją obrazu Matki Bożej”, pojawia się też u innych rytowników, podobnie jak drugie wyobrażenie ikonograficzne zamieszczone w rękopisie. Na partii T1 znalazła się grafika z warsztatu Gottfrieda Martina Crophiusa, wykonana według rysunku słynnego śląskiego rysownika Friedricha Bernharda Wenera¹⁷.

¹⁴ Streszczenie lub Zwięzły zbiór tekstów dotyczących Męki Jezusa Chrystusa, Najmiłosierdnieszego Pana naszego i Najcierpliwszego Zbawiciela, a także Staranna kolekcja tych tekstów dla lepszego zrozumienia muzyki.

¹⁵ Por. Zbigniew Michalczyk. 2020. *Zapomniane konteksty. Augsburg jako ośrodek rytownictwa wobec Rzeczypospolitej w XVII–XVIII wieku*. Warszawa: Narodowy Instytut Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą POLONIKA.

¹⁶ Por. Hanna Widacka. 1983. „Ikonomia Częstochowy w grafice XVII i XVIII wieku”. *Studia Claromontana* 4: 333.

¹⁷ Friedrich Bernhard Werner (1690–1776), zwany „śląskim Robinsonem”, pochodził z Topoli k. Paczkowa (należącej do dóbr klasztoru cystersów w Kamieńcu Żąbkowickim). Uczęszczał do

Rękopis *Tragicomoedii* Juniewiczza i Ruthiniego najprawdopodobniej trafił z Jasnej Góry do kolekcji muzykaliów należących do Marii Józefy Habsburg, której utwór został ofiarowany¹⁸. Nutozbiór królowej wchodził w skład prywatnej królewskiej kolekcji muzycznej, założonej pod koniec XVII w. z polecenia Augusta II Mocnego¹⁹. Interesująca nas kompozycja została zapisana jako anonimowa w inwentarzu dzieł muzycznych i librett należących do kolekcji króla Augusta III, spisany w latach ok. 1781–1787 przez Petera Augusta – ówczesnego bibliotekarza dworskiego. Została zanotowana na s. 91 w dziale *Musica sacra* jako wówczas zlokalizowana w szafie (*Schrank*) nr 1 i na półce (*Fach*) nr 2 (il. 3)²⁰. Autor wpisu posłużył się jednak tytułem umownym o brzmieniu: *Musica sopra la Passione di N.S.* (niemal identyczny tytuł zapisany ołówkiem widnieje na f. 1r głosu organowego) z dopiskiem: *c.[on] s.[trometi]*. W inwentarzu kompozytora określono jako anonimowego. Może to oznaczać, że autor inwentarza nie miał do dyspozycji libretta oratorium z cytowaną powyżej kartą tytułową, zawierającą pełny tytuł utworu oraz informacje o jego autorach. W czasie porządkowania muzykaliów królewskich przez Petera Augusta rękopiśmienna książeczka tekstowa mogła znajdować się poza kolekcją, ponieważ w spisie tytułów w dziale *Libretti di Poesia* (zawierającego jedynie wykaz tytułów, bez wskazania autorów dzieł) nie odnaleziono wpisu odpowiadającego dosłownie lub w przybliżeniu interesującemu nas utworowi²¹.

W piśmiennictwie naukowym drezdeński rękopis został po raz pierwszy wymieniony w pracy Roberta Eitnera i został tamże przypisany Gasparo Ruthinie-

gimnazjum jezuitów w Nysie. Działał jako inżynier mechanik, konstruktor maszyn, artylerzysta, komediant, kancelista księżęco-biskupi we Wrocławiu, urzędnik pruski we Wrocławiu wykonujący widoki miast i mapy, a przede wszystkim obieżyświat i rysownik. Wykonał kilkanaście tysięcy rysunków miast, klasztorów, wsi i pojedynczych obiektów architektonicznych Europy Środkowej, Północnej, Zachodniej i Południowej, w tym także ówczesnej Rzeczypospolitej Polskiej. W 1727 r. rozpoczął współpracę z wydawcami augsburskimi grafik i na ich zlecenie podjął podróże po Europie. Autor słynnej *Topografii Śląska*.

¹⁸ Utwór nie został odnaleziony w katalogu muzykaliów *Hofkirche* w Dreźnie z 1765 r.; zob.: Janice B. Stockigt. 2003. The 'Catalogo (Thematico) [sic] della Musica di Chiesa (catholica [sic] in Dresda) composta Da diversi Autori – secondo l'Alfabetto 1765'. W *Early Music. Context and Ideas. International Conference in Musicology, Kraków 18–21 September 2003*. Kraków: Uniwersytet Jagielloński. Instytut Muzykologii, 117–121; Janice Stockigt. *Catalogue of the Music Collection of the Dresden Catholic Court Church 1765*. (15.09.2025) <https://omeka.cloud.unimelb.edu.au/hofkirchecatalogo1765/>.

¹⁹ Zbiory muzyczne kościoła zamkowego oraz prywatnej kolekcji królewskiej, a także muzyka instrumentalna kapeli królewskiej (tzw. *Schrank II*) oraz archiwum operowe zostały szczegółowo opracowane w ramach projektu *Hofmusik in Dresden*; zob.: (17.08.2025) <https://hofmusik.slub-dresden.de/>.

²⁰ *CATALOGO della MUSICA, e de' Libretti di S.M. AUGUSTO III. D-Dl.* Sygn. Bibl.Arch.III. Hb,Vol.787.g,2 (15.09.2025); <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/113132/1>.

²¹ *CATALOGO della MUSICA, e de' Libretti di S.M. AUGUSTO III. D-Dl.*

mu²². Istnienie rękopisu drezdeńskiego zauważył także Paweł Podejko, podając podstawowe dane o utworze, w tym jego status w zbiorach biblioteki drezdeńskiej²³. Tę uwagę odniósł jednak do przypisanej Ruthiniemu innej kompozycji – zachowanej niekompletnie, w rzeczywistości anonimowej *Pasji wg św. Mateusza* (*Passio Domini Jesu Christi secundum Mathaeum*), o sygnaturze PL-CZ II-287 (zachowany głos sopranowy, fragmentarycznie clarino i organy)²⁴.

Szczegółowe prace inwentaryzacyjne źródeł z kolekcji jasnogórskiej pozwoliły odkryć jeszcze jeden, zapewne wcześniejszy, a fragmentaryczny przekaz *Tragico-moedii*, niezauważony przez Pawła Podejkę. Mamy w tym wypadku do czynienia z przykładem makulatury muzycznej, ponieważ obwolutę *Missa S. Pacifici* Georga Reuttera²⁵ wyklejono od wewnątrz fragmentami dwóch głosów do *Tragico-moedii*. Większy obszar okładki pokrywa pierwsza i ostatnia strona głosu S1, poniżej odwrotnie wklejono fragment głosu altowego (il. 4). Wobec braku źródeł pośrednich, a zwłaszcza udokumentowanego w archiwaliach jasnogórskich informacji o ewentualnym wykonaniu dzieła w klasztorze paulińskim, trudno stwierdzić, czy fragmenty te posłużyły jako „brudnopis” do sporządzenia rękopisu docelowego, ofiarowanego królowej, który jako niepotrzebny w klasztorze posłużył później za wyklejkę. A może fakt obecności zużytego materiału muzycznego wśród muzykaliów po kapeli świadczy o ewentualnym wykonaniu utworu na Jasnej Górze? Trudno to jednoznacznie stwierdzić, natomiast już samo odnalezienie jasnogórskiej konkordancji poświadcza, że kompozycja Juniewicza i Ruthiniego miała ściśle związek z klasztorem²⁶.

²² Robert Eitner. 1903. *Biographisch-bibliographische Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. T. 9. Leipzig: Breitkopf & Haertel, 368.

²³ Paweł Podejko. 1992. *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokально-instrumentalnej na Jasnej Górze* (Studia Claromontana, 12). Kraków: Wydawnictwo OO. Paulinów, 493.

²⁴ RISM ID no.: 300001116.

²⁵ Georg Reutter. *Missa S. Pacifici*. Sygn. PL-CZ III-570; RISM ID no.: 300001078 (18.08.2025); <https://polish.musicsources.pl/pl/lokalizacje/galeria/rekopisy/1333-masses/1>.

²⁶ Już po złożeniu niniejszego artykułu do redakcji, jesienią 2025 r. w trakcie kolejnego etapu prac porządkowych i inwentaryzacyjnych w AJG odnaleziono nieznanne dotąd głosy rękopiśmienne omawianego oratorium pasyjnego. Znajdowały się w oddzielnej, nieujawnionej wcześniej teczce z materiałami opracowanymi wstępnie przez Pawła Podejkę, które nie zostały później umieszczone w jego katalogu. Wraz z materiałem nutowym zachowały się także rękopiśmienne notatki Podejki, świadczące o prowadzonych przez niego pracach źródłoznawczych i analitycznych, zmierzających do sporządzenia charakterystyki kompozycji. Większość głosów zachowała w formie niekompletnej i została wykorzystana jako tzw. „makulatura” do wzmocnienia obwolut innych jednostek archiwalnych, co poświadczały naniesione ołówkiem sygnatury dzieł, w których zastosowano wyklejenia fragmentami z kompozycji Ruthiniego oraz widoczne na papierze ślady kleju. Niektóre partie zachowały się w oryginalnym formacie, jednak w przewodzie zostały poprzycinane (kilka kart zachowało się jedynie w formie pasków papieru). Materiał został sporządzony najpewniej przez jed-

2. Adresatka dedykacji i okoliczności ewentualnego wykonania utworu

Na odwrocie karty tytułowej libretta zapisana została rozbudowana dedykacja dla królowej Marii Józefy (il. 5) oraz dedykowany władczyni wiersz, podkreślający na końcu związku kompozycji z Jasną Górą:

Serenissimae et Augustissimae Mariae Josephae Poloniarum Reginae, Gloriosissimae ac Pientissimae Dominae Suae Clementissimae exiguus horum Textum de cruenta Passione Salvatoris Dei resonantium Author Cliens et Exorator. Hac dedicatoria plaudit fido e[x] Corde penna²⁷.

Królowa Maria Józefa prowadziła ożywione życie religijne, przyczyniła się do rozwoju katolicyzmu w Saksonii i dbała o niego także w Rzeczypospolitej, m.in. wspierając litewskich jezuitów. Pobożność maryjną zaszczerpiła także swoim córkom. Islandzki badacz Jóhannes Ágústsson w abstrakcie swojego artykułu poświęconego wpisom o muzykach w księgach rachunkowych królowej następująco scharakteryzował patronat roztaczany nad muzykami przez królewską małżonkę:

Kiedy nowożeńcy, książęca para Fryderyk August i Maria Józefa, uroczyscie wjechali do stolicy Saksonii 2 września 1719 r., jezuici drezdeńscy opisali to wydarzenie jako „absolutnie złoty dzień dla nas, katolików, tutaj, a wręcz dla całego świata”. I w pewnym sensie mieli rację: w ciągu prawie czterech dekad ich małżeństwa życie muzyczne w Dreźnie osiągnęło niespotykane dotąd wyżyny pod ich wizjonerskim przywództwem. Miało to przynieść najwspanialsze owoce, o czym świadczą liczne zachowane dzieła sakralne i świeckie kompozytorów *Hofkapelle*, takich jak Hasse, Heinichen, Pisendel, Ristori i Zelenka. (...) Liczne wypłaty dla drezdeńskich wirtuozów za różnorodne usługi, zakupy instrumentów czy kopiowanie nut, a także jałmużny, gratyfikacje

nego kopistę na dwóch rodzajach papieru, noszących znaki wodne z monogramem „W” zwieńczonym koroną (w przypadku drugiego filigranu poniżej monogramu znajduje się nieczytelny zapis). Wstępny ogład zachowanych fragmentów wykazał obecność dziesięciu partii: *Genius Pietatis* | *Alto Primo*, *Genius Doloris* | *Tenore Pr[imo]*, *Genius Furoris Christiani* | *Basso Primo*, *Violino P[rimo]*, *Violino 2do*, *Violo[ne]*, *Oboe I*, [org =bc] oraz dwóch nierozpoznanych głosów instrumentalnych. Z dużym prawdopodobieństwem można stwierdzić, że odnalezione głosy wraz z dwoma partiami wokalnymi wklejonymi w cytowanej powyżej mszy Reuttera (PL-CZ III-570) stanowiły jeden rękopis. Szczegółowa charakterystyka materiału i jego zawartości zostanie zamieszczona w bazie RISM, Sygn. PL-CZ III-911, RISM ID no.: 1001001925.

²⁷ Najjaśniejszej i Najwspanialszej Marii Józefie, Królowej Polskiej, Najchwalebniejszej i Najpobożniejszej Pani swojej Najlaskawszej uniżony tego tekstu o okrutnej Męce Zbawiciela Boga opiewającego autor poddany i błagalnik z wyrazami ufności tę dedykację składa uskrzydłonym sercem.

i dary pieniężne z okazji narodzin i pogrzebów ich dzieci dokumentują wielką troskę i życzliwość Marii Józefy wobec muzyków w jej służbie²⁸.

Muzycznej stronie uroczystych obchodów Wielkiego Tygodnia na dworze królewskim w Warszawie przyjrzała się Alina Żórawska-Witkowska, zauważając, że miały one charakter publiczny, a para królewska chciała być dla swych poddanych wzorem pobożności. Wiadomo, że w stolicy królestwa małżonkowie spędzili ten okres tylko dwukrotnie, w 1735 i 1736 r., później owdowiały w 1757 r. król spędził w Warszawie czas wielkopostny sześciokrotnie, do 1762 r. Wykonywane przy tej okazji oratoria sięgały do drezdeńskiej tradycji roku co najmniej 1724, od kiedy kulminacją oprawy muzycznej było wykonywanie dwóch oratoriów włoskich (niekiedy także łacińskich) przy Grobie Chrystusa. Pierwsze prezentowano w Wielki Piątek około godz. 20.00–21.00, po złożeniu Ciała Pańskiego do grobu. Drugie z oratoriów wykonywano w Wielką Sobotę ok. godz. 15.00–16.00, tuż przed rezurekcją²⁹. Żywy opis warszawskiego muzykowania przy Grobie Pańskim pozostał kronikarz czasów Augusta III – Jędrzej Kitowicz, ale dotyczy on czasów już po śmierci królowej:

Król (...) grobów nie odwiedzał (...), tylko u augustianów o godzinie piątej po południu bywał na lamentacjach, które wyborną sztuką muzyczną śpiewali jego nadworni śpiewacy i śpiewaczki z pomocą rozmaitych instrumentów. (...) Król albowiem swoją przewyborną kapelą chciał uczcić tajemnicę Grobu Chrystusowego i raz uklękawszy na pulpicie modlił się nie poruszony i wlepiony w Sanctissimum przez całą tę kantatę. Inni zaś, którzy się dostali do kościoła, którzy byli: senatorowie, ludzie dworscy, palestranci, dworacy, oficerowie, muzykanci od różnych dworów (...) odwróciwszy się tyłem do grobu a twarzą do kapeli na chórze grającej – jedni się delektowali melodią instrumentów i wdzięcznością wokalistów, drudzy posyłali gestami umizgi nadobnym śpiewaczkom, zapominawszy, że się znajdują w kościele, nie na operze³⁰.

²⁸ Jóhannes Ágústsson. 2019. „The Musical Entries in the Dresden Account Books of Saxon Electress and Polish Queen Maria Josepha, 1720–1757”. *Musicology Australia* 41 (2): 236. Cytat z języka angielskiego w tłumaczeniu własnym.

²⁹ Alina Żórawska-Witkowska. 2012 *Muzyka na polskim dworze Augusta III*. Cz. 1. Lublin: Polihymnia, 101–102.

³⁰ Jędrzej Kitowicz. 1985. *Opis obyczajów za panowania Augusta III*. Red. Zbigniew Goliński, 46. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Jakie zatem były bezpośrednie powiązania klasztoru jasnogórskiego z parą królewską?³¹ Wiadomo, że August III z małżonką przybyli na Jasną Górę 30 maja 1744 r. i spędzili tam tydzień. Wzięli udział w dwóch mszach oraz licznych nabożeństwach. Para królewska zwiedziła skarbiec, do którego podarowała kosztowne przedmioty. Kolejne cenne dary królowa przekazała w 1748 i 1750 r.³² W kalendarium działalności kapeli jasnogórskiej sporządzonym przez Pawła Podejkę odnotowano oprawę muzyczną nabożeństw z udziałem królewskim w 1744 r.³³ Natomiast około 1755 r., czyli daty zapisanej w rękopisie, nie odnajdujemy żadnych wydażeń, które mogłyby sugerować okoliczność powstania oraz wykonania dzieła Juniewicza i Ruthiniego. Nie wiadomo zatem, czy kompozycja ta została istotnie wykonana w 1755 r., czy jest to jedynie data jej ofiarowania. Nie wiadomo również, czy była przeznaczona do wykonania podczas medytacyjnego czuwania pasywnego na dworze drezdeńskim, czy warszawskim.

3. Autorstwo dzieła

Zgodnie z aktualnym zasobem bazy RISM kompozycja zachowała się w unikatowym rękopisie drezdeńskim oraz niewielkich fragmentach w postaci makulatury w zbiorach jasnogórskich. W procesie weryfikacji utworu sprawdzono wszystkie incipity muzyczne i tekstowe (stan na wrzesień 2025 r.). Nie udało się na razie odnaleźć skorelowanych z tą kompozycją druków. Brak konkordancji utrudnia nie tylko próbę gatunkowego ułożenia kompozycji, ale przede wszystkim weryfikację osoby kompozytora, który w tej chwili pozostaje dla nas tajemniczym Gasparem albo Kacprem Ruthinim. Nazwiska o tym lub podobnym brzmieniu brakuje w polskich słownikach muzycznych oraz we współczesnych wiodących leksykonach muzycznych, jak i w literaturze przedmiotu.

Większych problemów nie nastęrcza nam autor tekstu kompozycji. Ojciec Karol Mikołaj Juniewicz urodził się w 1695 r. we wsi Niehniewicze w Wielkim Księstwie Litewskim (Nowogródczyna) w rodzinie drobnoszlacheckiej. Kształcił się najprawdopodobniej w wileńskim kolegium jezuickim. W 1717 r. wstąpił do zako-

³¹ Na temat związków polskich władców z sanktuarium jasnogórskim zob.: Urszula Borkowska. 1983. „Jasna Góra w pobożności królów polskich”. *Studia Claromontana* 4: 127–145; Urszula Borkowska. 1985. „Królowie polscy a Jasna Góra od czasów Jana Kazimierza do końca Rzeczypospolitej Obojga Narodów”. *Studia Claromontana* 6: 63–87.

³² Jacek Szpak. 2021. „Kontakty polskich królowych z sanktuarium i klasztorem paulinów na Jasnej Górze”. *Rocznik Filozoficzny Ignatianum* 27: 153–155.

³³ Paweł Podejko. 2001. „Kapela wokalnie-instrumentalna na Jasnej Górze”. *Studia Claromontana* 19: 407.

nu paulinów, w którym sprawował wysokie funkcje (m.in. był przeorem klasztoru jasnogórskiego oraz sekretarzem prowincji polskiej, długoletnim wykładowcą paulińskich szkół zakonnych)³⁴. Tworzył po polsku i po łacinie, pozostawił po sobie słynne *Refleksje duchowne*, jest autorem zaliczanym do ważniejszych polskich twórców doby baroku. Cytowani wyżej badacze biografii oraz spuścizny literackiej Juniewicza nie wymieniają natomiast wśród jego dzieł libretta do *Tragico-moedii*, która mogła być jedną z jego ostatnich prac. Juniewicz zmarł 23 października 1756 r. na Jasnej Górze.

Problemów przysparza natomiast kwestia ustalenia, kim był tajemniczy Gasparo albo Kacper Ruthini, zatrudniony do umuzyczenia dramatu Juniewicza. Na podstawie przeprowadzonych do tej pory wstępnych kwerend nie stwierdzono obecności postaci o tym imieniu i nazwisku w dostępnej literaturze, z wyjątkiem cytowanego wcześniej leksykonu Eitnera, który przytacza je za drezdeńskim rękopisem. Obecnie można zaproponować jedynie ewentualne sugestie co do postaci mogących utożsamić się z autorem jasnogórskiego dzieła. Pierwsze skojarzenie kieruje nas w stronę postaci Giovanniego Marco Rutiniego (1730–1797), włoskiego kompozytora, autora m.in. licznych oper, który ok. 1754 r. wyjechał do Pragi i tam przebywał przez trzy lata, gdzie ewentualnie mógł nawiązać jakieś kontakty ze środowiskiem paulińskim. W źródłach pojawia się także nieznany z imienia Rutini (pisany na kartach tytułowych także jako Ruttini)³⁵. Inną, choć mniej prawdopodobną hipotezą może być też kwestia italianizacji nazwiska kompozytora. Świadczyć może o tym zachowanie litery „h” w nazwisku zapisanym w drezdeńskim rękopisie oratorium. Na Jasnej Górze wymieniany jest organista i kompozytor Jan Rutha (Ruta), który przybył do klasztoru ok. 1727 r. z Pragi wraz z o. Pawłem Weisgärberem OSPPE, ówczesnym kierownikiem kapeli³⁶. Dodajmy jeszcze na koniec, że w dawnej drezdeńskiej kolekcji królewskiej (D-DI) zachowały się także dwie symfonie oryginalnie opisane jako utwory nieznanego z imienia Ruthy. Jak można zatem zauważyć, konieczne są dalsze badania w zakresie próby identyfikacji kompozytora utworu, obejmujące m.in. poszukiwania biograficz-

³⁴ Sławomir Baczewski. 2007. *Miedzy satyrą a katechezą. Twórczość Karola Mikołaja Juniewicza*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 13–24. Ustalenia w zakresie biografii oraz twórczości Juniewicza autor oparł na szczegółowej kwerendzie źródłowej, analizując m.in. *Acta Provinciae Polonae* (AJG sign. 537–538).

³⁵ Kompozycje przypisane autorowi o nazwisku Ruttini (pisany także jako Rutini) znajdują się m.in. w zbiorach D-B i CZ-Pk (sonaty i partity na klawesyn). Interesujący utwór przypisany do tej postaci przechowuje Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie (aria *Ad laudes decantandas*, spisana w 1749 r. we wrocławskim klasztorze pw. św. Wincentego, PL-Wu RM 4885, RISM ID no.: 300514501).

³⁶ Podejko. 1992. *Katalog tematyczny*, XIII; Podejko. 2001. „Kapela wokalnno-instrumentalna na Jasnej Górze”, 292.

ne, jak również kwestie porównawcze z twórczością kompozytorów przedstawionych powyżej.

4. Ogólna charakterystyka kompozycji

Istotną cechą jasnogórskiego utworu jest typowa dla tego rodzaju oratorium liryczna treść, pozbawiona charakterystycznej dla ewangelicznych opisów Męki Pańskiej dramaturgii i prezentująca religijne emocje i przeżycia, włożone w głosy postaci dziewięciu geniuszy (duchów), będących alegoriami poszczególnych cech chrześcijańskich:

Genius charitatis (S1) – duch miłości, miłosierdzia

Genius fidei (S2) – duch wiary

Genius pietatis (A1) – duch pobożności

Genius gratitudinis (A2) – duch wdzięczności

Genius doloris (T1) – duch cierpienia

Genius animae peccatricis (T1) – duch grzesznej duszy

Genius compassionis (T2) – duch współczucia

Genius fervoris Christiani (B1) – duch żarliwości, zapалу chrześcijańskiego

Genius pii furoris (B2) – duch świętego gniewu (lub pobożnej furii)

Konstrukcja oratorium, obsada poszczególnych części (role dramatyczne i skład instrumentalny), przebieg agogiczny oraz plan tonalny prezentują się następująco:

1.	<i>Praeludium</i>	–	vl 1, 2, vla, ob 1, 2, org (=bc)	Adagio – Al- legro	d-moll
2.	<i>Obstupescite caeli contremisce tellus</i> (R)	<i>Genius pietatis</i> (A1)	vl 1, 2, vla, org (=bc)	Andante	–
3.	<i>Lugete fidae mentes justo dolore madentes</i> (A)	<i>Genius pietatis</i> (A1)	vl 1, 2, vla, org (=bc)	Andante	f-moll
4.	<i>Et quid tranquillae mentes</i> (R)	<i>Genius fervoris Christiani</i> (B1)	org (=bc)	–	–
5.	<i>Passio Domini nostri Jesu Christi</i> (chór SATB)	–	vl 1, 2, vla, ob 1, 2, org (=bc)	–	F-dur
6.	<i>O cruenta passio, o inaudita tormenta</i> (R)	<i>Genius doloris</i> (T1)	org (=bc)	–	–

7.	<i>Tulit mira caede dira</i> (A)	<i>Genius doloris</i> (T1)	ob 1, 2, org (=bc)	Adagio	g-moll
8.	<i>Heu dolor, ah dolor</i> (R)	<i>Genius charitatis</i> (S1)	vl 1, 2, org (=bc)	—	—
9.	<i>Non sunt inventae magis cruentae</i> (duet)	<i>Genius charitatis</i> (S1), <i>Genius fidei</i> (S2)	vl 1, 2 (<i>sordignato</i>), vla, fl 1, 2, org (=bc)	Grave	g-moll
10.	<i>Siccine decuit mundi / Christus factus est pro nobis</i> (R)	<i>Genius compassionis</i> (T2), <i>Genius charitatis</i> (S1)	org (=bc)	—	—
11.	<i>Ergo Deus homo natus / Ut sit vivus homo reus</i> (A)	<i>Genius compassionis</i> (T2) lub <i>Genius charitatis</i> (S1)	vlc lub cemb solo	—	F-dur
12.	<i>Ergone peccator dehisce tellus</i> (R)	<i>Genius fervoris Christiani</i> (B1)	org (=bc)	—	—
13.	<i>Huc caede dira fulmina spira</i> (duet)	<i>Genius fervoris Christiani</i> (B1), <i>Genius pii furoris</i> (B1)	vl 1, 2, vla, org (=bc)	Vivace	e-moll
14.	<i>Siste gradum cades cruenta</i> (R i arioso)	<i>Genius pietatis</i> (A1)	org (=bc)	—	—
15.	<i>O bone Jesu tune pro esu</i> (duet)	<i>Genius fidei</i> (S2), <i>Genius Gratitudeinis</i> (S2)	vl 1, 2, vla, org (=bc)	—	F-dur
16.	<i>Nemo ah nemo mortalium valet</i> (chór SATB)	—	cor 1, 2, org (=bc)	Adagio	d-moll
17.	<i>Praeludio</i>	—	vl 1, 2, vla, fl 1, 2, cor 1, 2, org (=bc)	Vivace	F-dur
18.	<i>Silete mundanae deliciae</i> (R)	<i>Genius Pietatis</i> (A1)	org (=bc)	—	—
19.	<i>Veni amor cordis nate</i> (<i>Ritornello</i> , A)	<i>Genius Pietatis</i> (A1)	vlc solo (<i>Ritornello</i>), vl 1, vla, org (=bc)	Adagio	a-moll
20.	<i>O cruentum spectaculum</i> (R)	<i>Genius Charitatis</i> (S1)	org (=bc)	—	—
21.	<i>Flete, flete, condolete</i> (tercet)	<i>Genius charitatis</i> (S1), <i>Genius fidei</i> (S2), <i>Genius pietatis</i> (A1)	ob solo, vl 1, 2, org (=bc)	Adagio	d-moll
22.	<i>O peccator! O ignitor leva huc oculos</i> (R)	<i>Genius charitatis</i> (S1)	org (=bc)	—	—
23.	<i>Huc insolentis oculos mentis</i> (A)	<i>Genius charitatis</i> (S1)	vl 1, 2, vla, org i vlc (=bc)	Allegro	C-dur

24.	<i>Ut quid appellas de decus probro- sum / Ne perat ille / In stuporem pro- rumpentes (R)</i>	<i>Genius pietatis</i> (A1), <i>Genius cha- ritatis</i> (S1), <i>Ge- nius fidei</i> (S2), <i>Genius gratitudi- nis</i> (A2)	org i vlc (=bc)	—	—
25.	<i>O felix ruina, o culpa beata</i> (duet)	<i>Genius fidei</i> (S2), <i>Genius gratitudi- nis</i> (A2)	fl 1, 2, org (=bc)	—	F-dur
26.	<i>Heu me dolentem quis consolabi- tur plorans / Quis quiste dolor per- mit (R)</i>	<i>Genius animae peccatricis</i> (T1), <i>Genius charita- tis</i> (S1)	org (=bc)	—	—
27.	<i>Dicam proclama- bo me plectendum incusabo (A)</i>	<i>Genius animae peccatricis</i> (T1)	vl solo, ob 1, 2, cor 1, 2, org (=bc)	Un poco ada- gio / Andante	e-moll
28.	<i>Ergo fare quid fe- cisti homo / Con- fusur resolvitur / Ergone prodibit de ore meo (R)</i>	<i>Genius charita- tis</i> (S1), <i>Genius animae peccatri- cis</i> (T1)	org (=bc)	—	—
29.	<i>O tu insanae men- tis (duet)</i>	<i>Genius charitatis</i> (S1), <i>Genius fi- dei</i> (S2)	org (=bc)	Poco allegro	D-dur
30.	<i>Ah ob crimen ma- lignum / Es indig- nus sed quia Be- nignus (R)</i>	<i>Genius doloris</i> (T1), <i>Genius fi- dei</i> (S2)	org (=bc)	—	—
31.	<i>Noli desperare du- rum Cain non sec- tare (A)</i>	<i>Genius fidei</i> (S2)	fl solo, vl 1, 2, org (=bc)	Andante	G-dur
32.	<i>Tandem veni o homo peccator ad Christum se- pultum (R)</i>	<i>Genius pietatis</i> (A1)	org (=bc)	—	—
33.	<i>Qui passus est pro nobis (chór SATB)</i>	—	vl 1, 2, cor 1, 2, org (=bc)	Alla breve non presto	d-moll

Tragicomoedia to kompozycja dwuczęściowa, składa się z 33 numerów, co zapewne ma związek z symboliką chrześcijańską. Obie części otwierają instrumentalne preludia, a zamykają ustępy wykonywane przez czterogłosowy chór z towarzyszeniem instrumentów. Utwór zawiera piętnaście recytatywów, z czego pięć to recytatywy dialogowane lub zespołowe, wykazujące większy stopień udramatyzmienia. Siedem arii solowych, w przewadze w układzie ABA (tzw. *da capo*), posiada znaczące elementy wirtuozowskie. W zależności od wymowy tekstu nie wszystkie arie posiadają akompaniament typowego *Kirchentrio*, np. w duecie

O felix ruina, o culpa beata śpiewakom towarzyszą jedynie dwa flety i *basso continuo*. Całość kompozycji cechuje znaczne różnicowanie form wokalnych nie tylko ze względu na dialogowane recytatywy i lokalnie stosowane *ariosa*, ale także wprowadzenie czterech duetów (w tym duety dwóch sopranów i dwóch basów) oraz tercetu dwóch sopranów i altu (*Flete, flete, condolete*), który został skomponowany w układzie zwrotkowym, na wzór popularnych wówczas planktów. Za uważamy typowe dla epoki połączenie wirtuozowskiego stylu opery neapolitańskiej z pieśnią religijną, a także niewielką liczbę części chóralnych, budujących oś symetrii utworu, wprowadzonych na początku, pośrodku i w zakończeniu dzieła. Ustępy chóralne cechuje przejrzysta faktura wokalna i powiązany z nią dyskretny akompaniament instrumentalny.

Tekst oratorium autorstwa Juniewicza powstał specjalnie z myślą o kompozycji medytacyjnej i stanowi oryginalne dzieło literackie, niezawierające cytatów z wcześniejszych tekstów religijnych (w tym z Pisma Świętego), z wyjątkiem chóru wstępnego, rozpoczynającego medytację (*Passio Domini nostri Jesu Christi, Salvatoris nostri*) oraz chóru końcowego, śpiewającego modlitewne zawołanie *Qui passus est pro nobis*. Świadczy o tym m.in. niemal zupełny brak konkordancji incipitów tekstowych poszczególnych numerów utworu, stwierdzony po prześledzeniu bazy RISM. Tekst *Tragicomoedii* mógł być natomiast obecny w praktyce muzycznej klasztoru jasnogórskiego, co sugerują dwie kompozycje pasyjne, napisane do jego fragmentów przez miejscowych twórców³⁷. Pierwszą z nich jest aria pasyjna *Lugete fide mentes justo dolore madentes* Franciszka Kottritscha, napisana w formie *da capo*, gdzie w części środkowej utworu wykorzystano inny fragment z tekstu oratorium – *O cruenta passio*³⁸. Jeden z opracowanych przez Kottritscha fragmentów tekstowych (*O cruenta passio*) umuzyczył również Franciszek Perneckher w postaci arii pasyjnej na głos solowy z towarzyszeniem instrumentów, funkcjonującej w literaturze przedmiotu, oraz praktyce wykonawczej z zachowanym w źródle polskim tekstem o incipicie *O wielka dobroci*³⁹.

³⁷ Zob. Remigiusz Pośpiech. 2006. *Jasnogórska Muzyka Dawna. Musica Claromontana vol II. Homage to Pope John Paul II* (komentarz do płyty CD, Musicon).

³⁸ Franciszek Kottritsch. *Lugete fide mentes justo dolore madentes*. PL-CZ Sygn. II-125; RISM ID no.: 300000615.

³⁹ Franciszek Perneckher. *O wielka dobroci*. PL-CZ II-204; RISM. ID no.: 300033463 (16.09.2025); <https://polish.musicsources.pl/pl/lokalizacje/galeria/rekopisy/759-o-wielka-dobroci/>. W materiale nutowym partii sopranu nie umieszczono oryginalnego tekstu łacińskiego, natomiast zaznaczono go w postaci incipitów tekstowo-nutowych w poszczególnych głosach instrumentalnych kompozycji. Podłożony później tekst polski, rozpoczynający się od słów „O wielka dobroci”, wykazuje sporo niezgodności prozodycznych z materiałem muzycznym. Autorka pragnie podziękować prof. dr hab. Aleksandrze Patalas za zwrócenie uwagi na kwestię obecności oryginalnego, łacińskiego tekstu Juniewicza w kompozycji Perneckhera oraz jego późniejsze tłumaczenie na język polski, funkcjonujące w praktyce wykonawczej w klasztorze jasnogórskim.

Oratorium pasyjne Juniewicza i Ruthiniego stawia szereg pytań i problemów badawczych. Oprócz dalszych kwerend źródłowych oraz wykonania edycji nutowej kompletnego dzieła, a także podjęcia próby identyfikacji kompozytora, istotna będzie także kwestia osadzenia utworu w kontekście polskim i środkowo-europejskim epoki. Poszukiwania te mogą z pewnością przynieść odpowiedzi na poniższe pytania: Czy oratorium wykonano na dworze Augusta III i Marii Józefy i ewentualnie w jakich okolicznościach?⁴⁰ Czy zabrzmiało w kościele w postaci tzw. *sepolcro*, czy podczas innego nabożeństwa pasyjnego, a może w innym miejscu? Jak lokuje się wobec tradycji medytacyjnych oratoriów pasyjnych o typie lirycznym, pozbawionych akcji dramatycznej? Jak wreszcie ma się do zachowanej także w Dreźnie kompozycji przypisywanej Janowi Tomaszowi Żebro – *Christiani poenitentes ad sepulcrum Domini*? Czy *Tragicomoedia* przejmie od utworu Żebro miano pierwszego polskiego oratorium?⁴¹ Wszystkie przedstawione kwestie wymagają dalszych, pogłębionych, a zarazem szeroko zakrojonych prac badawczych.

Wykaz skrótów

A – aria

AJG – Archiwum Główne Zakonu Paulinów na Jasnej Górze, Częstochowa, Polska

CZ-Pk – *Knihovna Pražské konzervatoře, knihovna a archiv*, Praga, Republika Czeska

D-B – *Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung*, Berlin, Niemcy

D-Dl – *Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek*, Drezno, Niemcy

PL-CZ – Archiwum Główne Zakonu Paulinów na Jasnej Górze, Częstochowa, Polska

PL-Wu – Biblioteka Uniwersytecka, Warszawa, Polska

R – recytatyw

RISM ID – numer rekordu w bazie online *Répertoire International des Sources Musicales*

SATB – chór mieszany czterogłosowy (sopran, alt, tenor, bas)

⁴⁰ Wykonania *Tragicomoedii* nie odnotowano w kalendarium wydarzeń muzycznych na dworze polskim Augusta III, opracowanym na podstawie szerokich kwerend archiwalnych przez Alinę Żórawską-Witkowską, por. Żórawska-Witkowska. 2012. *Muzyka na polskim dworze Augusta III*, 389–550.

⁴¹ Pośpiech. 2020. *Christiani poenitentes*, 11.

Bibliografia

Źródła

- CATALOGO della MUSICA, e de' Libretti di S.M. AUGUSTO III.* D-Dl Sygn. Bibl.Arch.III.Hb,- Vol.787.g.2; <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/113132/1>.
- Kottritsch Franciszek. *Lugete fide mentes justo dolore madentes*. PL-CZ Sygn. II-125; RISM ID no.: 300000615.
- Perneckher Franciszek. *O wielka dobroci*. PL-CZ II-204; RISM. ID no.: 300033463; <https://polish.musicsources.pl/pl/lokalizacje/galeria/rekopisy/759-o-wielka-dobroci/1>.
- Reutter Georg. *Missa S. Pacifici*. Sygn. PL-CZ III-570; RISM ID no.: 300001078; <https://polish.musicsources.pl/pl/lokalizacje/galeria/rekopisy/1333-masses/1>.
- Ruthini Gasparo. *Tragicomoedia seu luctosus Musici Chori de Passione Salvatoris Dei*. D-Dl Sygn. Mus.3093-D-1; RISM ID no.: 212009115; <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/149822/1>.
- Ruthini Gasparo. *Tragicomoedia seu luctosus Musici Chori de Passione Salvatoris Dei*. PL-CZ Sygn. III-911; RISM ID 1001001925.

Literatura przedmiotu

- Ágústsson Jóhannes. 2019. „The Musical Entries in the Dresden Account Books of Saxon Electress and Polish Queen Maria Josepha, 1720–1757”. *Musicology Australia* 41 (2): 236–248.
- Baczewski Sławomir. 2007. *Między satyrą a katechezą. Twórczość Karola Mikołaja Juniewicza*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Borkowska Urszula. 1983. „Jasna Góra w pobożności królów polskich”. *Studia Claromontana* 4: 127–145.
- Borkowska Urszula. 1985. „Królowie polscy a Jasna Góra od czasów Jana Kazimierza do końca Rzeczypospolitej Obojga Narodów”. *Studia Claromontana* 6: 63–87.
- Eitner Robert. 1903. *Biographisch-bibliographische Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. T. 9. Leipzig: Breitkopf & Haertel.
- Gruber Gernot. 1972. *Das Wiener Sepolcro und Johann Joseph Fux. 1 Teil*. Graz: Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft.
- Kitowicz Jędrzej. 1985. *Opis obyczajów za panowania Augusta III*. Red. Zbigniew Goliński. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Landmann Ortrun. 1995. „Zur Pflege des Metastasianischen Passionsatoriums in der Katholischen Hofkirche zu Dresden”. *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 79: 21–33.

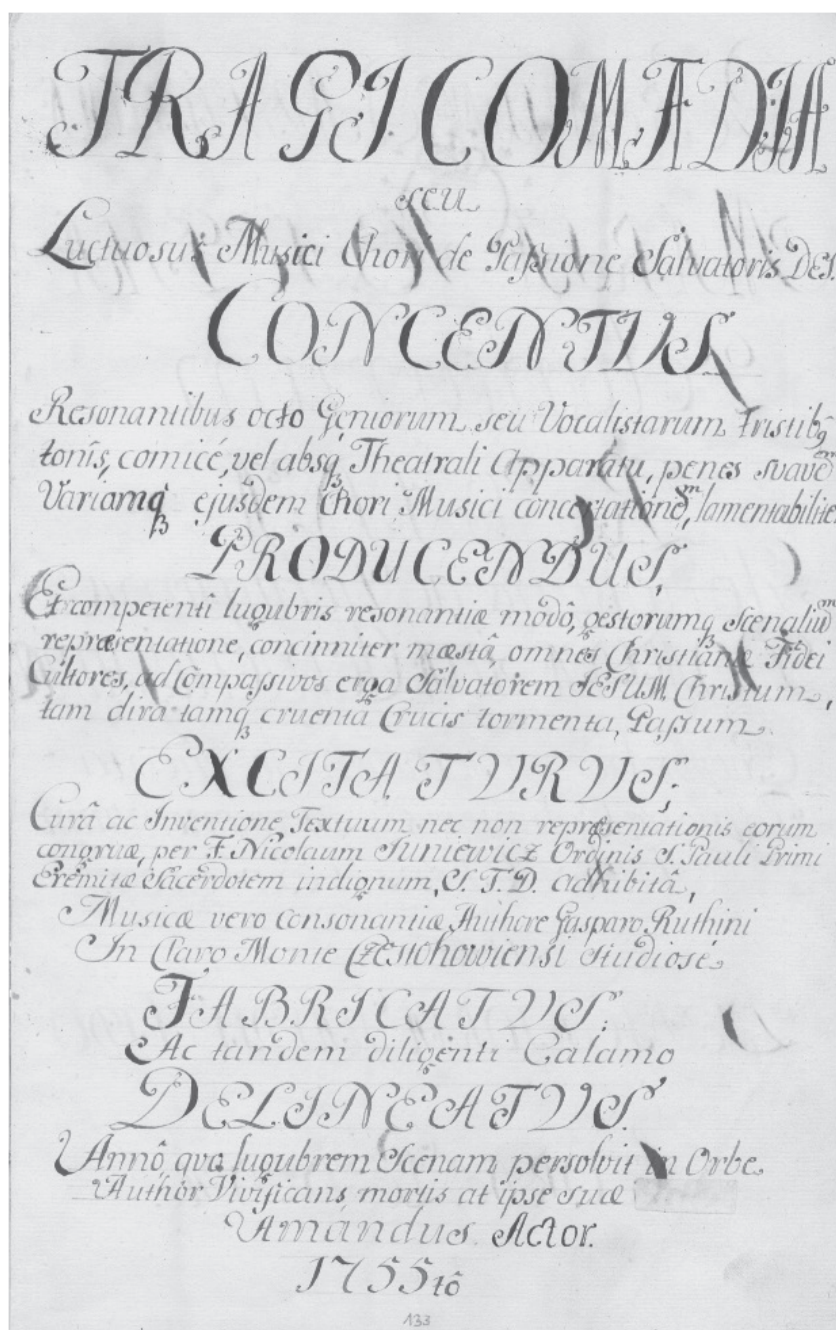
- Mądry Alina. 2013. *Barok. Cz. 2: 1697–1795. Muzyka religijna i jej barokowy modus operandi*. Warszawa: Sutkowski Edition Warsaw.
- Michalczyk Zbigniew. 2020. *Zapomniane konteksty. Augsburg jako ośrodek rytownictwa wobec Rzeczypospolitej w XVII–XVIII wieku*. Warszawa: Narodowy Instytut Polskiego Dziedzictwa Kulturowego za Granicą POLONIKA.
- Podejko Paweł. 1992. *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokально-instrumentalnej na Jasnej Górze* (Studia Claromontana, 12). Kraków: Wydawnictwo OO. Paulinów.
- Podejko Paweł. 2001. „Kapela wokально-instrumentalna na Jasnej Górze”. *Studia Claromontana* 19: 7–429.
- Pośpiech Remigiusz. 2016. Formy muzyki pasyjnej w tradycji liturgiczno-muzycznej klasztoru paulinów na Jasnej Górze. W *Tradycje monastyczne w Europie. Między liturgiką a performatyką II* (Opolska Biblioteka Teologiczna, 155). Red. Erwin Mateja, Zbigniew W. Solski, 133–147. Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego.
- Pośpiech Remigiusz. 2020. *Christiani poenitentes ad Sepulchrum Domini* Jana Tomasza Żebro – najwcześniejsze polskie oratorium? W *Kantata i oratorium w historii kultury polskiej*. Red. Elżbieta Nowicka, Alina Borkowska-Rychlewska, 11–26. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Pośpiech Remigiusz. 2006. *Jasnogórska Muzyka Dawna. Musica Claromontana vol 11. Homage to Pope, John Paul II* (komentarz do płyty CD, Musicon).
- Smither Howard E. 2001. Sepolcro. W *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (15.04.2025) <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/>.
- Stockigt Janice B. 2011. The court of Saxony-Dresden. W *Music at German courts, 1715–1760: changing artistic priorities*. Red. Samantha Owens, Janice B. Stockigt, 17–49. Woodbridge: Boydell Press.
- Stockigt Janice B. 2003. The ‘Catalogo (Thematico) [sic] della Musica di Chiesa (catholica [sic] in Dresda) composta Da diversi Autori – secondo l’Alfabetto 1765’. W *Early Music. Context and Ideas. International Conference in Musicology, Kraków 18–21 September 2003*, 117–121. Kraków: Uniwersytet Jagielloński. Instytut Muzykologii.
- Szpak Jacek. 2021. „Kontakty polskich królowych z sanktuarium i klasztorem paulinów na Jasnej Górze”. *Rocznik Filozoficzny Ignatianum* 27: 141–159.
- Ślusarczyk Dawid. 2017. „Retoryczna koncepcja formy w jasnogórskich utworach pasyjnych z XVIII wieku”. *Notes Muzyczny* 4 (7): 175–196.
- Widacka Hanna. 1983. „Ikonoografia Częstochowy w grafice XVII i XVIII wieku”. *Studia Claromontana* 4: 289–337.
- Żórawska-Witkowska Alina. 2012. *Muzyka na polskim dworze Augusta III. Cz. 1*. Lublin: Polihymnia.

Strony internetowe

Hofmusik in Dresden. Ein digitales Quellenangebot der SLUB Dresden zur Musik- und Theaterforschung. (12.09.2025) <https://hofmusik.slub-dresden.de/>.

Papiernie w Polsce. (10.09.2025) <https://papiernie.pl/lokalizacja/podgorzyn-giersdorf/>.

Stockigt Janice. *Catalogue of the Music Collection of the Dresden Catholic Court Church 1765.* (15.09.2025) <https://omeka.cloud.unimelb.edu.au/hofkirchecatalogo1765/>.



1. Karta tytułowa libretta *Tragicomoedii* (D-Dl Mus.3093-D-1, libretto, f. 1r).



2a. Kolorowane grafiki z wizerunkami klasztoru jasnogórskiego z pracowni Bellinga (C1, f. 2v) i Crophiusa (T1, f. 2v); D-Dl Mus.3093-D-1.



2b. Kolorowane grafiki z wizerunkami klasztoru jasnogórskiego z pracowni Bellinga (C1, f. 2v) i Crophiusa (T1, f. 2v); D-Dl Mus.3093-D-1.

Genius Charitatis **Canto Primo**

Alto *Basso*

Preludium Tacet | *Recitativo & A.A.A. Tacet* | *Recitativo Tacet*

Da si o Do mi ni no spi Jesu Chri sti sal

= va toris no = stri *Recitativo & A.A.A. Tacet*

Heu dolor Ah dolor spectate at-toni-ta conpunctiones

in corda vo ci fe ran tem pre tor = men tus Do mi num O! vos omnes qui tran

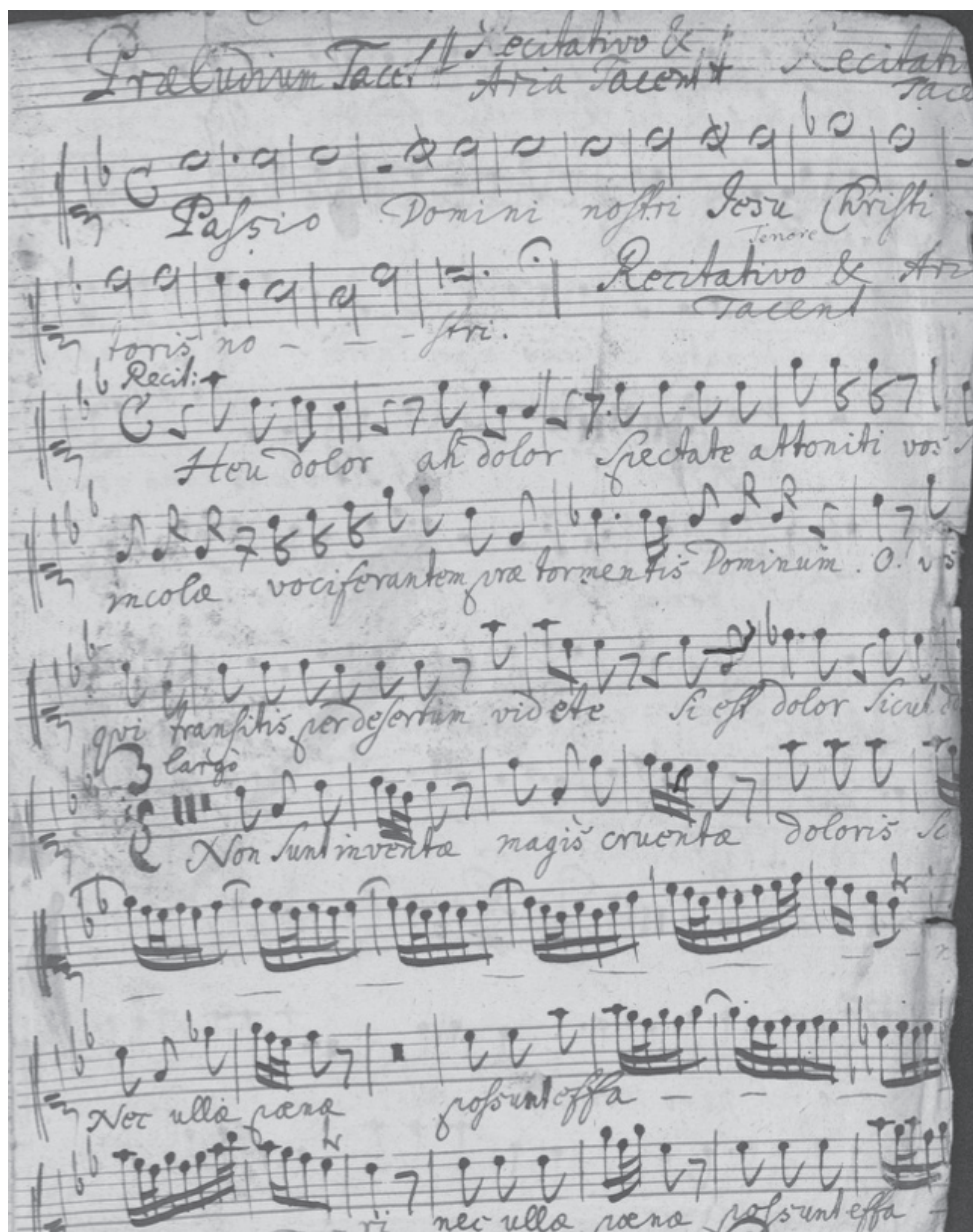
sitis per de ses sum vi de te si est dolor si cut dolor meus

Non sunt in ven ta magis cru en tis do lo ris sed =

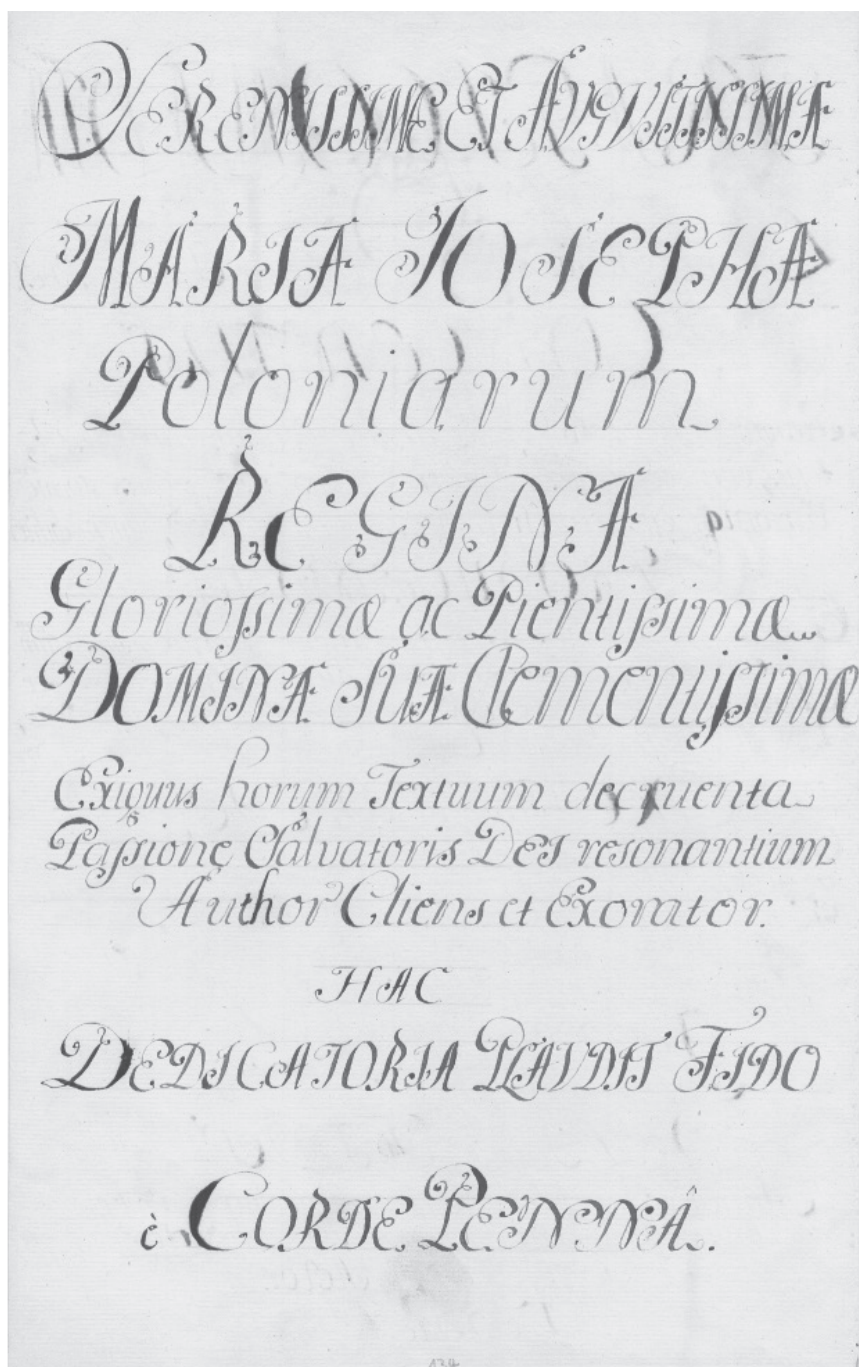
Nec ulla pa re d po ssunt ef fa =

nd

3b. Porównanie pierwszych stron partii S1 z wersji drezdeńskiej (D-DI Mus.3093-D-1) i jasnogórskiej (PL-CZ III-570).



3a. Porównanie pierwszych stron partii S1 z wersji drezdeńskiej (D-DI Mus.3093-D-1) i jasnogórskiej (PL-CZ III-570).



4. Dedykacja dla królowej Marii Józefy (D-Dl Mus.3093-D-1, libretto, f. 1v).

Soprano	Suff.	Musica sacra	Autori	9 ^r
1.	2.	Trattenimento Quadragesimale a 3. in forma di Canon	— —	Fr. Borosini
		Missa Venatoria, e Motetto di S. Huberto. c.s.	— —	N.
		Musica sopra la Passione di N. S. c.s.	— —	N.
		Officium S. Crucis	— — — — —	N.
		Offertorio di Pasqua c.s.	— — — — —	N.
		Lytanie S. Franc: Xaverij	— — — — —	Ristori

5. Fragment inwentarza muzykaliów z kolekcji króla Augusta III z wpisem oratorium pasyjnego (D-Dl Bibl.Arch.III.Hb,Vol.787.g,2).