

LIBER ORGANISTARUM
COLLEGII CROSENSIS SOCIETATIS JESU



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 Rzeczypospolitej Obojga Narodów (1565–1773)*

LIBER ORGANISTARUM
COLLEGII CROSENSIS SOCIETATIS JESU

ed. facs. Laima Budzinauskienė, Rasa Murauskaitė

FONTES
MUSICÆ
IN
POLONIA

WARSZAWA 2017

WYDAWNICTWO NAUKOWE SUB LUPA

FONTES MUSICÆ IN POLONIA, B/II

Fontes Musicæ in Polonia

www.fontesmusicae.pl

seria B, vol. II

Redaktorzy serii | General Editors

Bogna Bohdanowicz, Tomasz Jeż, Justyna Prusinowska

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, konsultacja | Review, consultation

prof. dr hab. Marcin Szelest, Akademia Muzyczna w Krakowie

Na okładce | Cover photo

Anonim, *Ricercata Tertij Toni*

Wilno, Litewska Biblioteka Narodowa im. Marcina Maźwida, F105-67, fol. 100r

Vilnius, Lithuanian National Martynas Mažvydas Library, F105-67, fol. 100r

Tłumaczenia | Translations

Justyna Prusinowska, John Comber

Korekta językowa | Proofreading

Halina Stykowska

Projekt i wykonanie układu graficznego | Graphic design and page layout

Weronika Sygowska-Pietrzik

Skład i adiustacja części nutowej | Music typeset

Tomasz Jeż

Retusz skanów | Scans retouch

Rafał Dymerski

© Laima Budzinauskienė & Rasa Murauskaitė

Lithuanian Academy of Music and Theatre

Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego

Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa

ISBN: 978-83-65886-09-5

JESZCZE JEDNO SPOJRZENIE NA TABULATURĘ Z KROŻ

Pojawiające się na przełomie XVI i XVII wieku zmiany w życiu artystycznym szybko rozchodziły się z centrów kulturowych Europy Zachodniej na tereny znacznie od nich oddalone, gdzie działalność artystyczna nie była aż tak intensywna. W życiu muzycznym Litwy można wyróżnić dwie perspektywy dla nowej sztuki tego czasu: barok Wazów – władców Rzeczypospolitej Obojga Narodów oraz barok jezuicki. Katolicki obszar Wielkiego Księstwa Litewskiego był podatny na nowe prądy w sztuce: w muzyce kościelnej ich rozprzestrzenianiu się sprzyjały scisłe związki z ośrodkami zagranicznymi, umacniające się oddziaływanie mecenatu artystycznego, działalność oświatowa uniwersytetu jezuickiego w Wilnie oraz wzmożone w czasach kontrreformacji zainteresowanie sztuką kościelną.

Pierwsza połowa wieku XVII to czas rozkwitu kulturalnego Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Na Litwę zapraszani są sławni muzycy z całej Europy, a ich muzyka rozbrzmiewa na dworach, w kościołach i szkołach różnego stopnia. Jedna z pierwszych *drammi per musica*, *Il ratto d'Elena*, do której libretto napisał Virgilio Puccitelli, wystawiona została w roku 1636 w teatrze na Zamku Dolnym w Wilnie. Bez wątpienia poziom muzyki w różnych kręgach musiał być wysoki: muzykiem Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła zw. Sierotką (1549–1616) był słynny kompozytor Michelangelo Galilei (1575–1631), na dworze kanclerza wielkiego litewskiego, wojewody wileńskiego Lwa Sapiehy (1557–1633) działał kompozytor Giovanni Battista Coccia (II połowa XVI wieku – po 1625 roku), zaś kapelą dworską króla Polski i wielkiego księcia litewskiego Zygmunta III Wazy w latach 1603–1623 kierował włoski kompozytor Asprilio Pacelli (1570–1623), jeden z wielu muzyków włoskich, którzy w tym czasie byli czynni w Rzeczypospolitej.

Barokowa muzyka religijna rozprzestrzeniła się na Litwie przede wszystkim za sprawą organizowanego przez jezuitów teatru szkolnego i widowisk parateatralnych, w których muzyka odgrywała wyjątkowo ważną rolę. Utworzony w roku 1579 w Wilnie uniwersytet dysponował sprawną kapelą wokalno-instrumentalną, różnymi instrumentami muzycznymi oraz bogatym zbiorem nut¹. O jakość muzyki kościelnej na Litwie dbali także członkowie Towarzystwa Jezusowego: Jan Brant (1554–1602), wykorzystujący w swojej twórczości technikę *basso continuo*, Szymon Berent (1585–1649), którego litanie śpiewano w Rzymie, Martin Kretzmer (1631–1696), kompozytor znany w wielu ośrodkach Rzeczypospolitej i Zygmunt Lauxmin (1596–1670), profesor retoryki na Uniwersytecie Wileńskim, który w roku 1667 wydał pierwszy na Litwie traktat z zakresu teorii muzyki². Z pierwszej połowy XVII wieku pochodzi również *Tabulatura z Kroż*³ – jedno z ważniejszych źródeł, dzięki któremu wyrobić sobie można pogląd na temat muzyki kościelnej rozbrzmiewającej w tym czasie na Litwie.

Sytuacja muzyki religijnej w katolickich ośrodkach Litwy w II połowie XVI wieku była jednak przedmiotem krytyki wizytatorów biskupstwa żmudzkiego, którzy już w roku 1579 zwracali uwagę na dotkliwy brak ksiąg liturgicznych i nut⁴. Dotyczyło to zresztą także i pozostałych obszarów kraju. Bodźcem dla przezwyciężenia tych trudności i rozwoju muzyki kościelnej stało się utworzenie w roku 1608 odrębnej od polskiej, litewskiej prowincji Towarzystwa Jezusowego. Obejmowała ona – poza olbrzymim obszarem Wielkiego Księstwa Litewskiego – także Mazowsze z Warszawą, Warmię i Inflanty. Zasługi

¹ Jūratė Trilupaitienė, *Jézuity muzikinė veikla Lietuvoje*, Vilnius: Muzika 1995; Liepa Gričiutė-Šverebienė, *XVII–XVIII a. bažnytinės procesijos Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla 2011; Mindaugas Paknys, *Mirtis LDK kultūroje XVI–XVII a.*, Vilnius: Aidai 2009.

² Sigismundus Lauxmin, *Ars et praxis musica in usum studiosae iuventutis in collegiis Societatis Iesu. Permissu superiorum proposita*, Vilnae: Reimpresa typis Academicis Anno Domini 1693. Zob. *Sigismundus Lauxmin (1596–1670). Ars et praxis musica, Graduale pro exercitatione studentium, Antiphonale ad psalmos*, ed. Jūratė Trilupaitienė, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa 2016 (*Fontes Musicae in Polonia*, B/I).

³ *Tabulatura organowa z Kroż*, Biblioteka Narodowa im. Marcina Mażwida, Dział Książek Rzadkich i Rękopisów, F105-67.

⁴ *Žemaičių vyskupijos vizitacija (1579)*, Vilnius: Aidai 1998, s. 67, 83, 151.

jezuitów w zakresie powstrzymania protestantyzmu oraz ostatecznego schry-stianizowania Litwy oceniano wówczas wysoko. Niebagatelną rolę odegrała przy tym sztuka muzyczna, kultywowana w większości jezuickich ośrodków prowincji. Najwcześniejsze wiadomości dotyczące historii muzyki kościelnej na Litwie związane są z organami⁵. W statutach litewskich z lat 1529, 1566 i 1588 obecne są zapisy, w których pośród rzemieślników wymienia się również organistów⁶. W XVI wieku na dwór królewski w Wilnie przybyło wielu artystów włoskich, m.in. Alessandro Pesenti (*de Pesentis, Pesentius, †1576*), *musicus et organista* oraz kanonik tamtejszej katedry obdarzony wieloma ko-ścielnymi beneficjami⁷.

Na początku XVII wieku rośnie znaczenie muzyki instrumentalnej, w szczególności zaś organowej: prawie wszystkie kościoły litewskie ponownie wyposaża się zarówno w stacjonarne, jak i przenośne organy. „Nawet w kręgu Akademii Wileńskiej, w którym instrumenty te nie były dobrze widziane przez wizytatorów niechętnych muzyce instrumentalnej w kościołach, ich zaleceń często starano się jakby nie dostrzegać”⁸. Przeciwnie – coraz częściej hierarchowie kościelni publicznie wyrażali troskę o stan organów i potrzebę ich doglądania⁹. Rosła też liczba organistów, którzy potrafili nie tylko groma-dzić i wykonywać europejski repertuar pisany na ten instrument, ale czerpiąc z najlepszych tradycji sztuki organowej, sami improwizowali i komponowali. Wzmocniły się także i rozbudowały związki pomiędzy mecenasami muzyki

⁵ W dokumentach archiwalnych zakonu krzyżackiego znaleźć można informację, że w roku 1408 mistrz przesłał w prezencie Annie, żonie wielkiego księcia litewskiego Witolda, klawikord (*clavicordium*) oraz portatyw (*portat[ivu]m*). To jedna z pierwszych wzmianek na temat tych instrumetów pochodząca spoza Europy Środkowej. Szerzej zob. *Codex epistolaris Vitoldi Magni Ducis Lithuaniae 1376–1430*, Cracovia: V.L. Anczyc 1882, s. 972.

⁶ Pierwszy Statut Litewski. R. 1529, rozdz. 11, art. 2; r. 1566, rozdz. 12, art. 3. *Pirmasis Lietu-vos Statutas: Dzialinsko, Lauryno ir Ališavos nuošašų faksimilės*, t. I, cz. 2, ed. Stanislovas Lazut-ka & Edvardas Gudavičius, Vilnius: Vilniaus universitetas, Lietuvos MA Lietuvos istorijos insti-tutas 1985, s. 184, 398, 630.

⁷ Jūrate Trilupaitienė (ed.), *Klavyrinė XVII amžiaus Lietuvos muzika*, Vilnius: Lietuvos kul-tūros, filosofijos ir meno institutas 2004, s. 10.

⁸ *Ibidem*, s. 12.

⁹ *Vilniaus akademijos vizitatorių memorialai ir vyresniųjų nutarimai...*, op. cit., s. 215, 217, 233.

kościelnej na Litwie i we Włoszech; miejscowi organiści całkiem nieźle przy swoili sobie technikę *basso continuo* i wykorzystywali ją w codziennej praktyce. O wykształcenie organistów i przydzielanie profesjonalnych muzyków do kościołów w różnych parafiach aktywnie troszczyli się sami fundatorzy i mecenasi. W tak szerokim kontekście kultury muzycznej uprawianej w katolickich ośrodkach Litwy rękopis z Kroż nie był więc dziełem przypadku: o jego powstaniu zadecydowały ówczesne realia życia kościelnego i kulturalnego.

Przypuszcza się, że *Tabulaturę* zaczęto spisywać w kolegium jezuickim w Krożach – ważnym wówczas centrum kontrreformacyjnej oświaty i kultury na Żmudzi. Na początku XVII wieku wysłano tam pierwszych jezuitów, których działalność ożywiła rozwój kulturalny miasta. Działało w nim wtedy kilka klasztorów, a także (od 1570 roku) seminarium kapłańskie. Pomyśl założenia w Krożach jezuickiego kolegium wysunął jako pierwszy biskup żmudzki Melchior Giedroyć (1536–1609), który w roku 1609 przeznaczył pewną sumę na budowę kolegium. Zamiar biskupa spełnił się kilka lat później dzięki fundacji wojewody wileńskiego Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła zw. Sierotką. Założone przez jezuitów przy kolegium w Krożach gimnazjum, czynne aż do 1844 roku, było po Akademii Wileńskiej najliczebniejszym i najbardziej efektywnym ośrodkiem dydaktycznym prowincji. Działał w nim m.in. obeznany ze sztuką muzyczną wybitny poeta Maciej Kazimierz Sarbiewski (1595–1640) oraz autor opublikowanego w Wilnie kancionału Jan Bartoszewski¹⁰. W kroskim gimnazjum uczyło się rocznie około 250 uczniów; co najmniej od roku 1625 funkcjonowała tam również bursa muzyczna¹¹; w 1633 roku uruchomiono zaś dla przyszłych duchownych kurs filozofii i teologii. W jezuickim gimnazjum w Krożach działał teatr szkolny, występowała w nim także kapela wokalno

¹⁰ *Parthenomelica albo Pienia nabożne o Pannie Najświętszej, które poważny senat miasta wileńskiego... na roraciech przystojnie co rok odprawuje*, Wilno: [s.d.] 1613. Reprint: Warszawa: Instytut Wydawniczy „Pax“ 1988.

¹¹ W bursach, obok pisania, czytania i zajęć matematycznych, uczono śpiewu i gry na rozmaitych instrumentach muzycznych, zapoznawano z początkami zapisu muzycznego. Tu uczyły się dzieci ubogich rodziców, sieroty i podrzutki, i dlatego też obok terminu „bursa muzyczna“ (*bursa musicorum*) pojawia się niekiedy w dokumentach także i inna nazwa: „bursa ubogich“ (*bursa pauperum*). Młodzieńcy, w podziękowaniu za naukę i utrzymanie, muzykowali w czasie obrzędów liturgicznych lub koncertowali poza granicami kościoła.

-instrumentalna, o czym świadczą zachowane z tego kolegium dokumenty: w pisany tam sprawozdaniu rocznym (*Litterae annuae*) z roku 1615 podano na przykład, że w trakcie uroczystości przeniesienia z Wilna do Kroż relikwii św. Maryna, męczennika, „grała muzyka”, wykonywana najprawdopodobniej także przez miejscowych uczniów¹². Jak wiadomo, słowem „muzyka” w źródłach pisanych tego rodzaju określano zwykle wykonanie repertuaru wokalno-instrumentalnego. Potencjał intelektualny kolegium w Krożach, obecność w kolegium jezuitów oddanych sztuce muzycznej, przy współ ludziale miejsco-wego mecenatu przyniosło owoce także w dziedzinie muzyki kościelnej.

Za jeden z nich uznać można *Tabulaturę z Kroż* – niewielki, liczący obecnie 104 karty zeszyt o rozmiarach 194 x 160 mm zapisany notacją instrumentalną i tekstami w językach łacińskim i polskim¹³. Zbiór ten podobny jest do innego źródła muzycznego z tego okresu, którym jest tzw. *Album sapieżyńskie*¹⁴. Oba rękopisy wiążą dominujący w tym czasie wpływ szkoły włoskiej, kameralny charakter utworów muzycznych i ich zróżnicowanie gatunkowe. Nie ulega wątpliwości, że powstanie obu rękopisów wiązało się z opisany wyżej stanem muzyki kościelnej w kraju i poza jego granicami. Dla przygotowania kroskiego rękopisu niezbędny był zarówno czas, jak i wiedza, a to oznacza, że w I połowie XVII wieku musieli działać w Krożach nieznani nam muzycy, którzy dla własnych potrzeb stworzyli interesujący i wartościowy zbiór nut. Rękopis z Kroż jest też – co równie ważne – jednym z najstarszych zachowanych na Litwie przykładów muzyki instrumentalnej. Obecnie stan fizyczny *Tabulatury z Kroż* jest zadowalający, brakuje jednak wyrwanej karty tytułowej i siedmiu

¹² Kražių kolegijos istoriniae šaltiniai. *Historia collegii Crosensis Societatis Iesu, Annuae litterae collegii Crosensis*, Kražiai: Kražių Motiejaus Kazimiero Sarbievijaus kultūros centras 2015, s. 7.

¹³ Rękopis w ostatniej čwierci XX wieku odnalazła i jako pierwsza opisała Jūratė Trilupaitienė, badaczka muzyki dawnej Litwy i historyk muzyki. Jako że strona tytułowa rękopisu nie zachowała się, muzykolog nadała mu nazwę *Intawolaturę z Kroż*.

¹⁴ Biblioteka Litewskiej Akademii Nauk im. Wróblewskich, Dział Rękopisów, F30-119. Zob. *Album sapieżyńskie: wileńska tabulatura organowa z XVII wieku obrazami żywota św. Franciszka zdobiona = Sapieha album seventeenth-century organ tablature from Vilnius ornamented with images from the life of St. Francis*. Przygotował do wydania Piotr Poźniak; wstępem opatrzyli Jūratė Trilupaitienė, Rūta Janonienė & Piotr Poźniak, Kraków: Musica Jagellonica 2004 (*Sub Sole Sarmatiae*, 9).

innych; swego czasu rękopis zszyto i sklejono, jednak, niestety, w sposób dość niedbały: zmieniono kolejność kart i ponumerowano je na nowo ołówkiem.

Kroska tabulatura sporządzona została przez kilku kopistów i służyła różnym celom. Rękopis powstał z myślą o wykorzystywaniu go podczas liturgii: większą jego część zajmują kompozycje przeznaczone do wykonania podczas oficjum liturgii godzin i mszy świętej. O tym, że zbiór ten był używany przez organistę kościoła przynależącego do kolegium przekonuje uważniejsze przyjrzenie się jego strukturze, w której wyróżnić można kilka różnych części. Przeglądając rękopis, można też stwierdzić, że był on przez jakiś czas systematycznie wykorzystywany. Świadczą o tym liczne skreślenia, poprawki i różnego rodzaju dopiski. Nie był to jednak zwyczajny zbiór kompozycji wykonywanych przez parafialnego organistę. Zawartość rękopisu pozwala przypuszczać, że założony dla celów kształcenia zeszyt, w miarę upływu czasu przeobraził się w zbiór repertuaru organowego. Zauważalny jest brak jego wewnętrznego uporządkowania, choć można dostrzec pewne tendencje do grupowania gatunków.

W pierwszej części rękopisu przeważają przykłady nutowe ilustrujące podstawowe zasady kontrapunktu instrumentalnego oraz sposoby połączeń akordów w kadencjach (*clausulae*), granych w różnych *modi*; sporo tu też praktycznych przykładów, służących doskonaleniu kontrapunktu i techniki organowej. W drugiej części tabulatury znalazło się więcej samodzielnych utworów muzycznych, o różnym charakterze i budowie, przeznaczonych do wykonania w kościele. Dydaktyczny profil rękopisu tłumaczy jego przynależność do kolegium. Nie można także nie zauważyc, że muzycy, którzy go sporządzali, sami intensywnie doskonaliili swe umiejętności.

*Tabulatura z Kroź odzwierciedla cechy profesjonalnej muzyki klawiszowej Europy Zachodniej: dominuje tu włoska notacja klawiszowa z I połowy XVII wieku. W niektórych utworach zapisanych z cyfrowaniem *basso continuo* zaznaczono jedynie głosy skrajne; w innych zanotowano pełną lub częściowo uzupełnioną fakturę kompozycji. W rękopisie występuje też zmienny system liniowy dla zapisu nutowego (gdzieniegdzie wykorzystano nie pięć, ale sześć, a nawet siedem linii do zapisu nut). Zauważać tu też można stosowanie praktyki *soggetto* – notowano jedynie pewne formuły melodyczne, które wykorzystywano następnie jako temat do improwizacji. By nie stosować zbyt wielu linii*

dodanych, w rękopisie z Kroż zastosowano różne rodzaje kluczy, co również jest charakterystyczne dla źródeł muzyki klawiszowej XVII wieku.

Dokładny czas powstania rękopisu nie jest znany. Możliwe, że wiązać go należy z mecenatem Jana Karola Chodkiewicza (1560–1621): to dzięki jego fundacji obok kolegium w Krożach rozpoczęto budowę jezuickiego kościoła, niewykluczone więc, że troszczył się on również o muzykę w kroskiej świątyni i postarał się dla niej o dobrze znającego swe rzemiosło organistę. Być może rękopis z Kroż zaczęto spisywać w roku 1618 (ta właśnie data pojawia się kilkakrotnie w omawianym źródle), a używano go i uzupełniano w kolejnych latach. Dopisane na dołączonej do rękopisu nieliniowanej karcie 2r–v teksty słowne, niezwiązane z praktyką muzyczną i opatrzone znacznie późniejszymi datami (1681, 1687, 1689 i 1693)¹⁵ sugerują, że w latach tych rękopis nie służył już raczej muzykom. Obecnie *Tabulatura z Kroż* nie posiada strony tytułowej, na której, jak można domniemywać, mogły znajdować się nazwiska kopistów. W całym zeszycie znaleźć można jedynie dwa nazwiska znanych dziś kompozytorów: pierwszym z nich jest cysters Adam z Wągrowca (*Jadom clare Cistertium Wąngrow[icensis]*, †1629)¹⁶; drugim – Vincenzo Bertolusi (1550–1608)¹⁷ – włoski kompozytor i organista, członek kapeli królewskiej polskich Wazów. Ponadto, przy kadencjach zapisanych na karcie 26v widnieje jako ich autor lub kopista, podany jedynie z imienia *Jozeph*.

Zdecydowana większość utworów zanotowanych w *Tabulaturze z Kroż* to fantazje, ricercary, *clausulae*, preamble oraz – prawdopodobnie – intawolacje paru kompozycji wokalnych. Z tytułów niektórych kompozycji można

¹⁵ Są to podane na karcie 2r–v informacje dotyczące pożyczki i zwrotu pewnej ilości zboża, i uzyskanym dzięki temu pieniądzom. Wymieniono tu także nazwiska gospodarzy zamieszujących okolice Kroż.

¹⁶ Adam z Wągrowca pojawia się w rękopisie jako x.[siedza] *Jadama clare Cistertium Wąngrowicensis*. Szerzej: *Adam z Wągrowca SOCist (†1629). Utwory organowe z intawolatury żmudzkiej* (Ms Lt-Vn 105-67). *Edycja synoptyczna w opracowaniu Ireny Bieńkowskiej i Mirosława Perza / Adam of Wągrowiec SOCist (†1629). Organ pieces from the Samogitian intavolatura (Ms Lt-Vn 105-67). A synoptic edition by Irena Bieńkowska and Mirosław Perz*, Warszawa: Neriton 1999.

¹⁷ Vincenzo Bertolusi występuje w rękopisie jako *di Vin. Bartho*. Szerzej: *Jūratė Trilupaitienė (ed.), Klavyrinė XVII amžiaus Lietuvos muzika..., op. cit.*, s. 17.

wnosić, że są to utwory liturgiczne: *Veni creator*, *Kyrie*, *Christe*, *Magnificat* itp. Oprócz tych utworów są też i takie, których nie opatrzono tytułami, a jedynie określeniami *modi*, w których je zapisano (*Primum Tonum*, *Secundum Tonum* itp.). Są też zapisy przykładów kontrapunktu instrumentalnego, które w rękopisie określają się mianem *Exemplum*. Żadna z kompozycji zamieszczonych w rękopisie nie jest trudna do wykonania: najczęściej są to trzy- lub cztero-głosowe utwory; ich tematy muzyczne nie są rozbudowane, a w niektórych dostrzec można wykorzystanie techniki *basso continuo*. Forma utworów o wokalnym rodowodzie również opiera się na prostych imitacjach: dominuje tu jednostajna rytmika i melodyka, w której unika się skoków. Wszystkie te cechy są charakterystyczne dla ciągle jeszcze renesansowej estetyki muzycznej.

Niektóre utwory zamieszczone w tabulaturze kroskiej zostały już przez muzykologów transkrybowane i wydane drukiem¹⁸. Niniejszym prezentuje się czytelnikom dwa nie publikowane jeszcze ricercary z tego rękopisu: *Ricercata Tertij Toni*¹⁹ i *Ricercata Quarti Toni*²⁰. Utwory te są rozbudowanymi kompozycjami, a ich tematy początkowe podlegają intensywnej imitacji.

W omawianych ricercarach wyraźna jest tendencja do zachowania jednolitości tematów, o którą w swojej twórczości dbał Girolamo Frescobaldi (1583–1643). *Ricercata Tertij Toni* rozpoczyna się tematem i jego imitacją w interwale kwinty, a po wprowadzeniu trzeciego i czwartego głosu ten sam stosunek kwinty powtarzany jest oktawę niżej (temat eksponowany w głosach: C-A-T-B, C-T-B-A, B-T-A-C itd.). Technika ta sprzyja powstawaniu dwóch par głosów (w tym przypadku C-A, T-B). W *Ricercata Quarti Toni* temat prezentowany jest w innym porządku: T-B-A-C, a dopiero później C-A-T-B itd. Tematy obydwu ricercarów są rytmicznie mało zróżnicowane: ich autorom udało się jednak uniknąć konsekwencji zbyt mechanicznego stosowania imitacji i, nie zważając na skromne rozmiary tematów, optymalnie zbudować dramaturgię utworów.

¹⁸ W opracowanej przez Jūratę Trilupaitienė edycji (*Klavyrinė XVII amžiaus Lietuvos muzika... op. cit.*, s. 34–112) znalazły się transkrypcje niektórych utworów muzycznych i ćwiczeń z kroskiej intawolatury. Transkrypcje utworów Adama z Wągrowca z tego rękopisu znaleźć zaś można w opracowanej przez Irenę Bienkowską i Mirosława Perza edycji *Adam z Wągrowca SOCist..., op. cit.*

¹⁹ Zapisana na k. 201r–203v, wedle późniejszej paginacji ołówkiem k. 100r–102v.

²⁰ Zapisana na k. 6r–7v, wedle późniejszej paginacji ołówkiem k. 49v–51r.

Ricercata Tertię Toni jest ricercarem jednotematowym. Ricercar prezentuje tu imitacje w interwale kwinty, która podkreśla relację harmoniczną, utrzymaną podczas transpozycji tematów i zmiany rejestru. Można jednak zauważyć, że wymienne występowanie tematu i odpowiedzi w kompozycji jest różnicowane, a prezentowany łańcuch ekspozycji i kontrekspozycji określa formę tego ricercaru. W takiego rodzaju niemodulujących ricercarach ich kolejność stawała się podstawową metodą i celem komponowania: „tradycja formowania łańcuchów ekspozycji i kontrekspozycji w muzyce barokowej była niezwykle żywotna i dopiero J.S. Bachowi udało się ostatecznie wyzwoić spod jej wpływu”²¹.

Tabulatura z Kroż mieści w sobie całą paletę zagadnień związanych z muzyką instrumentalną na Litwie w I połowie XVII wieku. Źródło to jest ważnym świadkiem epoki, w której sztuka organowa staje się coraz istotniejsza, i pozwala zarysować wyraźniejszy wizerunek kultury muzycznej. Przez długi czas żmudzki rękopis był jakby żywym organizmem: był nieustannie uzupełniany, uczyono się z niego i grano niewątpliwie zarówno podczas oficjum mszy świętej, jak i liturgii godzin. *Tabulatura z Kroż* wciąż jeszcze strzeże i nie chce ujawnić wszystkich swoich tajemnic, być może odkryją ją przyszłe pokolenia.

Tłumaczenie: Justyna Prusinowska

²¹ Makačinas Teisutis, *Ričerkaras*, w: *Muzikos kalba, II dalis, Barokas*, ed. Gražina Daunoravičienė, Vilnius: Enciklopedija 2006, s. 423.

DAR VIENAS ŽVILGSNIS I KRAŽIŲ VARGONININKO SĄSIUVINI

XVI–XVII a. sandūroje meniniame gyvenime atsirandantys pokyčiai iš Vakarų Europos kultūros centrų greitai plito į nuo jų nutolusias žemes, kuriose meninė veikla nebuvo tokia aktyvi. Lietuvos muzikiniame gyvenime išryškėjo dvi aptariamo laikmečio naujo meno perspektyvos: Abiejų Tautų Respublikos valdovų Vazų barokas ir jėzuitų barokas. Katalikiškasis Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės arealas buvo imlus naujoms meno kryptims: konfesinėje muzikoje jų sklidą skatino glaudūs ryšiai su užsienio centrais, stiprėjanti meninės menatystės įtaka, šviečiamoji Vilniaus jėzuitų universiteto veikla ir kontrreformacijos laikais sustiprėjęs dėmesys bažnytiniam menui.

XVII a. pirmoji pusė – Abiejų Tautų Respublikos kultūrinio klestėjimo laikotarpis. I Lietuvą buvo kviečiami žymūs muzikai iš visos Europos, o jų muzika suskambo bažnyčiose, dvaruose, įvairiu pakopų ugdymo įstaigose. Viena pirmųjų *drammi per musica*, *Il ratto d'Elена* (kuriai libretą paraše Virgilijus Puccitelli), 1636 metais buvo pastatyta Vilniaus Žemutinės pilies teatre. Neabejotinai muzikos lygis įvairoje aplinkoje turėjo būti aukštas: Mikalojus Kristupas Radvilos Našlaitėlio (1549–1616) rūmuose dirbo garsus muzikas Michelangelo Galilei (1575–1631), Lietuvos didžiojo kanclerio, Vilniaus vaivados Leonas Sapiegos (1557–1633) dvare – kompozitorius Giovanni Battista Coccia (XVI a. 2 pusė – XVII a. pr.), o Lietuvos didžiojo kunigaikščio ir Lenkijos karaliaus Zigmanto III Vazos rūmų kapelai 1603–1623 metais vadovavo italų kompozitorius Asprilio Pacelli (1570–1623) – vienas iš daugelio italų muzikų, kurie tuomet dirbo Abiejų Tautų Respublikoje.

Religinė baroko muzika Lietuvoje skrido visų pirma per jėzuitų mokyklinį teatrą ir parateatrinius renginius, kuriuose muzika vaidino ypatingai svarbų vaidmenį. 1579 metais įsteigtas Vilniaus universitetas turėjo pajėgią

vokalinę instrumentinę kapelą, įvairių muzikos instrumentų ir turtingą nototeką¹. Lietuvos bažnytinės muzikos kokybe rūpinosi ir Jézaus Draugijos nariai: Jonas Brantas (1554–1602), savo kūryboje naudojės skaitmeninio boso (*basso continuo*) techniką, Simonas Berentas (1585–1649), kurio litanijas giedojo Romoje, Martynas Krečmeris (1631–1696), kurio muzika buvo atliekama daugelyje Abiejų Tautų Respublikos kultūros centrų, bei Vilniaus universiteto retorikos profesorius Žygimantas Liaukšminas (1596–1670), 1667 metais išleidęs pirmą Lietuvoje muzikos teorijos traktatą². XVII a. pirmai pusei priklauso ir *Kražių vargonininko sąsiuvinis*³ – vienas svarbiausių šaltinių, leidžiančių susidaryti vaizdą apie tuo metu Lietuvoje skambėjusią bažnytinę muziką.

Į įdingą XVI a. antros pusės konfesinės muzikos padėtį katalikiškuosiuose Lietuvos centruose, reikiamų liturginių knygų ir natų trūkumą dar 1579 metais atkreipė dėmesį Žemaitijos vyskupijos vizitatoriai⁴. Panaši situacija susiklostė ir kitose šalies vietovėse. Postūmį įveikti bažnytinę muziką ištikusius sunkumus suteikė 1608 metais įkurta atskira nuo Lenkijos Lietuvos Jézaus Draugijos provincija. Be milžiniškos Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės teritorijos jai dar priklausė Mazovija su Varšuva, Varmė ir Livonija. Jézuitų nuopelnai stabdant protestantizmo plitimą ir galutinai sukrikšcioninant Lietuvą anuo metu buvo ypatingai vertinami. Reikšmingas vaidmuo šiame procese atiteko muzikos menui, kuris buvo puoselėjamas daugumoje jézuitų provincijos centrų. Ankstyviausios Lietuvos bažnytinės muzikos istorijos žinios sietinos su var-

¹ Jūratė Trilupaitienė, *Jézuitų muzikinė veikla Lietuvoje*, Vilnius: Muzika 1995; Liepa Gričiūtė-Šverebienė, *XVII–XVIII a. bažnytinės procesijos Lietuvos Didžijoje Kunigaikštystėje*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla 2011; Mindaugas Paknys, *Mirtis LDK kultūroje XVI–XVII a.*, Vilnius: Aidai 2009.

² Sigismundus Lauxmin, *Ars et praxis musica in usum studiosae iuventutis in collegiis Societatis Iesu. Permissu superiorum proposita*, Vilnae: Reimpresa typis Academicis Anno Domini 1693. Plg. *Sigismundus Lauxmin (1596–1670). Ars et praxis musica, Graduale pro exercitatione studentium, Antiphonale ad psalmos*, ed. Jūratė Trilupaitienė, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa 2016 (*Fontes Musicæ in Polonia*, B/I).

³ *Kražių vargonininko sąsiuvinis*, Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka, Retų knygų ir rankraščių skyrius, F105-67.

⁴ *Žemaičių vyskupijos vizitacija* (1579), Vilnius: Aidai 1998, p. 67, 83, 151.

gonais⁵. 1529, 1566 ir 1588 metų Lietuvos statutuose randami įrašai, kuriuose tarp amatininkų minimi ir vargonininkai⁶. XVI a. į karališkajį dvarą Vilniuje atvyko daug italų menininkų, tarp jų – *musicus et organista Alessandro Pesenti (de Pesentis, Pesentius, †1576)*, kurį laiką gyvenęs šiame mieste ir kaip katedros kanauninkas sulaukęs daug bažnytinių beneficijų⁷.

XVII a. pradžioje augant instrumentinės muzikos reikšmei, pastebimas ypatingas vargonų muzikos populiarumas: beveik visose Lietuvos bažnyčiose naujai statyti tiek stacionarūs, tiek kilnojami vargonai. „Net Vilniaus akademijos aplinkoje, kurioje tarsi ir nebuvo populiarus šis instrumentas, nes kai kurie vizitatoriai pasisakė prieš instrumentinę ir netgi vargonų muziką maldos namuose, tokį jų nuorodų dažnai buvo stengtasi nepastebeti“⁸. Priešingai – vis dažniau bažnyčių vyresnieji viešai reikšdavo susirūpinimą vargonų būkle ir poreikiu juos prižiūrėti⁹. Gausėjo ir vargonininkų, kurie gebėjo ne tik kaupti bei atliliki šiam instrumentui sukurtą europietiškajį repertuarą, bet ir sekdamis geriausiomis vargonų meno tradicijomis, patys improvizavo ir komponavo. Sustipréjo, išsiplėtė Lietuvos ir Italijos bažnytinės muzikos puoselėtojų ryšiai: vietiniai vargonininkai jau buvo neblogai įsisavinę *basso continuo* techniką, naudojo ją kasdienėje praktikoje. Vargonininkų lavinimu ir profesionalų paskyrimais į įvairių vietovių bažnyčias aktyviai rūpinosi fundatoriai ir mécenatai. Tokiame plačiame katalikiškųjų Lietuvos centrų muzikinės kultūros kontekste rankraštis iš Kražių nebuvo atsitiktinis reiškinys: jo atsiradimą lémė savalaikės bažnytinio ir kultūrinio gyvenimo aplinkybės.

⁵ Archyviniuose kryžiuočių ordino dokumentuose minimas faktas, kad dar 1408 metais magistras Lietuvos didžiojo kunigaikščio Vytauto žmonai Onai išsiuntė dovaną klavikordą (*clavicordium*) ir portatyvą (*portat[ivu]m*). Tai vienas pirmųjų šių instrumentų paminėjimų už Centrinės Europos ribų. Plačiau žr: *Codex epistolaris Vitoldi Magni Ducis Lithuaniae 1376–1430*, Cracovia: V.L. Anczyc 1882, p. 972.

⁶ *Pirmasis Lietuvos Statutas: Dzialinskio, Lauryno ir Ališavos nuorašų faksimilės*, t. I, d. 2, ed. Stanislovas Lazutka & Edvardas Gudavičius, Vilnius: Vilniaus universitetas, Lietuvos MA Lietuvos istorijos institutas 1985, p. 184, 398, 630.

⁷ Jūrate Trilupaitienė (red.), *Klavyrinė XVII amžiaus Lietuvos muzika*, Vilnius: Lietuvos kultūros, filosofijos ir meno institutas 2004, p. 10.

⁸ *Ibidem*, p. 12.

⁹ *Vilniaus akademijos vizitatorių memorialai ir vyresniųjų nutarimai.... op. cit.*, p. 215, 217, 233.

Spėjama, kad *Kražių vargonininko sąsiuvinis* buvo pradėtas pildyti Kražių jėzuitų kolegijoje – svarbiame laikmečio Žemaitijos kontrreformacinio švietimo ir kultūros židinyje. XVII a. pradžioje čia buvo atsiųsti pirmieji jėzuitų ordino nariai, kurių veikla skatino intensyvų vietovės kultūrinį vystymąsi. Čia jau veikė keli vienuolynai, o nuo 1570 metų ir kunigų seminarija. Mintis Kražiuose įsteigti jėzuitų kolegiją pirmiausia kilo Žemaičių vyskupui Merkeliui Giedraičiui (1536–1609), kuris 1609 metais paskyrė pinigų kolegijai statyti. Vyskupo sumanymas išsipildė po kelerių metų Vilniaus vaivados Mikalojaus Kristupo Radvilos Našlaitėlio fundacijos dėka. Jėzuitų prie Kražių įsteigta kolegija, veikusi iki 1844 metų, po Vilniaus buvo skaitlingiausias ir žinomiausias provincijos mokslo židinys. Pavyzdžiu, čia dirbo muzikos meną gerai pažinęs poetas Motiejus Kazimieras Sarbievijus (1595–1640) ir Vilniuje išleisto giesmyno autorius Jonas Bartoszewskis¹⁰. Kražių kolegijoje kasmet mokėsi apie 250 mokinių, maždaug nuo 1625 metų greta pradėjo veikti ir muzikos bursa¹¹, o 1633 metais – filosofijos ir teologijos kursai būsimiems dvasininkams. Be to, Kražių kolegijoje veikė mokyklos teatras ir vokalinė instrumentinė kapela, apie ką byloja kolegijos istoriniai dokumentai: štai 1615 metais metiniame laiške (*Litterae annuae*) rašoma, jog iš Vilniaus į Kražius perkeliant Šv. Kankinio Marino relikvijas „grojo muzika“, tikėtina atliekama ir vietinių mokinių¹². Kaip žinia, aptariamo laikmečio tokio pobūdžio rašytiniuose šaltiniuose „muzika“ buvo dažniausiai vadintamas vokalinis instrumentinis muzikavimas. Kražių intelektinis potencialas, su muzikos menu sietinų jėzuitų darbas joje ir fundatorių dėmesys menui bei mokslui davė vaisių ir bažnytinės muzikos srityje.

¹⁰ *Parthenomelica albo Pienia nabożne o Pannie Najświętszej, które poważny senat miasta wiłeńskiego na roraciech przystojnie co rok odprawuje*, Wilno: [s.d.] 1613. Reprint: Warszawa: Instytut Wydawniczy „Pax“ 1988.

¹¹ Bursose, greta rašymo, skaitymo ir matematikos užsiėmimų, buvo mokoma giedoti ir groti įvairiaisiai muzikos instrumentais, supažindinama su muzikos rašto pradmenimis. Čia mokėsi neturtingų tėvų vaikai, našlaičiai ir pamestinukai, todėl šalia termino „Muzikos bursa“ (*bursa musicorum*) dokumentuose kartais minimas ir kitas pavadinimas – „Neturtingųjų bursa“ (*bursa pauperum*). Jaunuoliai, atsidėkodami už moksľą ir išlaikymą, muzikuodavo liturginių apeigų metu ar koncertuodavo už bažnyčios ribų.

¹² *Kražių kolegijos istoriniai šaltiniai. Historia collegii Crosensis Societatis Iesu, Annuae litterae collegii Crosensis*, Kražiai: Kražių Motiejaus Kazimiero Sarbievijaus kultūros centras 2015, p. 7.

Kražių vargonininko sąsiuvinis – nedidelis, 194 x 160 mm, esamu metu 104 lapų natū sąsiuvinis su tekstais lotynų ir lenkų kalbomis¹³. Šis rinkinys artimas kitam to paties laikmečio muzikiniams šaltiniui – *Sapiegų albumui*¹⁴. Abu rankraščius sieja tuo metu vyraujanti itališkosios mokyklos įtaka, kūrinių kamerinis pobūdis bei žanrinė muzikos kūrinių įvairovė. Akivaizdu, kad abiejų rankraščių atsiradimas susijęs su aukščiau aprašyta bažnytinės muzikos padėtimi tiek šalyje, tiek už jos ribų. Parengti Kražių rankraštį reikėjo laiko ir žinių, todėl neabejotina, kad XVII a. pirmoje pusėje Kražiuose turėjo dirbtį mums nežinomi muzikai, savo reikmėms sudarę įdomų ir vertingą kūrinių rinkinį. Svarbus Kražių rankraščio aspektas tas, kad jis yra vienas iš seniausių išlikusių instrumentinės muzikos pavyzdžių Lietuvoje. Esamu metu fizinė *Kražių vargonininko sąsiuvinio* būklė patenkinama, tačiau trūksta išplėštų titulinio ir kelių kitų lapų; savu laiku rankraštis buvo įrištas ir klijuotas, bet gana netvarkingai: lapai apkirpti, keičiamas jų eiliškumas ir numeracija.

Kražių vargonininko sąsiuvinis buvo pildytas ne mažiau kaip keturių perašytojų ar kompozitorių ir turėjo daugiafunkcinę paskirtį. Rankraštis visų pirma buvo naudotas bažnytinėjų apeigų metu: jo didžiąją dalį užima kompozicijos, reikalingos atlirkti Valandų liturgijoje ir Mišiose. Tiki mybę, kad šis rinkinys buvo naudotas kolegijai priklausančios bažnyčios vargonininko, sustiprina detalesnis žvilgsnis į jo sandarą, kurioje galima išskirti keletą padalų. Peržvelgus rankraštį matyti, kad jis kurį laiką buvo reguliariai naudojamas. Tai teigtį leidžia gausybė sutinkamų braukymų, pataisymų ir įvairaus pobūdžio prierašų. Tačiau tai nebuvo koks nors eilinis parapijos vargonininko atliekamų kompozicijų nuorašų rinkinys. Rankraščio turinys leidžia daryti prielaidą, kad ugdymo tikslais užvestas sąsiuvinis laikui bėgant buvo išplėstas iki vargoninin-

¹³ Rankraštį XX a. paskutiniame ketvirtyste surado ir pirmoji apraše senosios Lietuvos muzikos tyrinėtoja, muzikos istorikė Jūratė Trilupaitienė. Kadangi rankraščio titulinis lapas neišlikęs, muzikologė suteikė jam pavadinimą *Kražių vargonininko sąsiuvinis*.

¹⁴ Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių biblioteka, Rankraščių skyrius, F30-119. Plg. *Album sapiezyńskie: wileńska tabulatura organowa z XVII wieku obrazami żywota św. Franciszka zdobiona = Sapieha album seventeenth-century organ tablature from Vilnius ornamented with images from the life of St. Francis*. Przygotował do wydania Piotr Poźniak; wstępem opatrzyl Jūratė Trilupaitienė, Rūta Janonienė & Piotr Poźniak, Kraków: Musica Jagellonica 2004 (*Sub Sole Sarmatiae*, 9).

ko repertuario kolekcijos. Pastebėtina, kad rankraštis stokoja sisteminės tvarkos, nors galima ižvelgti tam tikras žanrų grupavimo tendencijas.

Pirmoje rankraščio dalyje vyrauja natū pavyzdžiai, iliustruojantys pagrindinius instrumentinio kontrapunkto principus, įvairiose dermėse (tonuose) atliekamų kadencijų akordų jungčių modelius, taip pat itin gausu vargonavimo technikos ladinimui skirtų praktinių užduočių (*exemplum*). Antroje rankraščio dalyje – įvairaus pobūdžio ir sudėtingumo kompozicijos, tarp kurių vyrauja savarankiški muzikos kūriniai, skirti atlikimui bažnyčioje. Didaktinę rankraščio prigimtį galima paaiškinti jo priklausymu kolegijai, taip pat svarstytina tai, jog muzikai, kurie jį pildė, aktyviai tobulinosi savo srityje, siekdami profesionalumo.

Kražių vargonininko sąsiuvinyje atsispindi Vakarų Europos profesionalios klavyrinės muzikos bruožai: vyrauja XVII a. pirmos pusės itališkoji notacija. Kai kuriuose *basso continuo* kūriniuose fiksuoti tik viršutinis ir apatinis balsai; kitose kompozicijose užrašyta pilna ar dalinai užpildyta faktūra. Rankraštyje kinta ir natū užrašymo linijų sistema (kai kur naudojamos ne penkios, o šešios ar net septynios eilutės natoms rašyti), pastebimas *soggetti* praktikos taikymas – fiksuojamos tik tam tikros melodinės formulės, kurios naudotos kaip teminė medžiaga improvizacijoms. Tam, kad nereikėtų naudoti gausybės natū linijų, Kražių rankraštyje kilnoti raktai, kas taip pat būdinga XVII a. klavyrinės muzikos šaltiniams.

Tiksli rankraščio pildymo pradžios data nėra žinoma. Galima prielaida, kad šaltinio atsiradimas sietinas su Jono Karolio Chodkevičiaus (1560–1621) mecenavimu: jo fundacijos dėka greta Kražių kolegijos buvo pradėta statyti jėzuitų bažnyčia, tad tikėtina, kad būtent jis galėjo rūpintis ir Kražių šventovės muzikiniu gyvenimu ir atsivežti gerai savo amatą išmaniusį vargonininką. Tikėtina, kad Kražių rankraštis buvo pradėtas rašyti 1618 metais (kadangi ši data kelis kartus pasirodo aptariamame šaltinyje), o paskesniais metais naudotas ir pildytas. Natas įrišant prie rankraščio buvo pridėtas lapas (2r–v), kuris nebuvvo tiesiogiai susijęs su pirmine rankraščio paskirtimi: Jame surašyti su muzikine praktika nesusiję žodiniai tekstai (su nurodytomis vėlesnėmis datomis – 1681, 1687, 1689 ir 1693 metai)¹⁵ suponuoja, kad tuo laikotarpiu

¹⁵ Tai 2r–v lape pateiktos informacijos, kiek buvo paskolinta javų, kada jie grąžinti, kiek pinigų už juos gauta. Čia minimos Kražių miestelio apylinkėse gyvenusių ūkininkų pavardės.

rankraštis dar buvo naudojamas, bet jau naujai nebepildomas. Esamu metu *Kražių vargonininko sąsiuvinis* neturi titulinio lapo, kuriame galėjo būti užrašyti jį pildžiusių vardai. Visame rankraštyje randami tik dviejų, vėlesniu laiku ir kita ranka įrašyti šiandien žinomų kompozitorų vardai ir pavardės: pirmas jų yra cistersų vienuolis Adomas iš Vongroveco (*Jadam clare Cistercium Wąngrow[icensis]*, †1629)¹⁶, antras – Vincenzo Bertolusi (1550–1608)¹⁷, italų kompozitorius ir vargonininkas, Vazų šeimos karališkosios kapelos narys. Be to, prie 26v lape esančių kadencijų įrašytas nežinomo autoriaus (atlikėjo?) vardas – *Jozeph.*

Didžioji dauguma *Kražių vargonininko sąsiuvinyje* esančių kompozicijų yra fantazijos, ričerkarai, klauzulės, preambulės ir, tiketina, poros vokalinių kompozicijų intavolatūrų. Iš kai kurių kompozicijų pavadinimų galima spręsti, jog tai liturginiai kūriniai: *Veni creator, Kyrie, Christe, Magnificat* ir kt. Be šių kompozicijų dar yra ir tokią, kur vietoj pavadinimų yra nurodytos tik dermės (tonai) – *Primum Tonum, Secundum Tonum* ir pan. Yra ir instrumentinio kontrapunkto pavyzdžių, kurie rankraštyje įvardijami *Exemplum*. Visos rankraštyje esančios kompozicijos nesudėtingos atlikti: tai dažniausiai trijų arba keturių balsų kūriniai, kurių muzikinės temos neišplėtotos, o kai kuriose matomas *basso continuo* technikos naudojimas. Vokaline prigimtimi pagrįstų kūrinių forma irgi remiasi nesudėtingomis imitacijomis: čia vyrauja lygi ritmika, nuosaiki melodika, kurioje vengiama šuolių. Visi šie bruožai – vis dar Renesanso muzikos estetikai būdingi elementai.

Kai kurie *Kražių vargonininko sąsiuvinyje* esantys kūriniai jau buvo muzikologų iššifruoti ir publikuoti¹⁸. Ši kartą skaitytojams pateikiami du dar-

¹⁶ Adomas iš Vongroveco rankraštyje minimas kaip x.[siedza] *Jadama clare Cistercium Wąngrowicensis*. Plačiau žr.: *Adam z Wągrowca SOCist* (†1629). *Utwory organowe z intawolatury żmudzkiej* (Ms Lt-Vn 105-67). *Edycja synoptyczna w opracowaniu Ireny Bieńkowskiej i Miroslawa Perza / Adam of Wągrowiec SOCist* (†1629). *Organ pieces from the Samogitian intavolatura* (Ms Lt-Vn 105-67. A synoptic edition by Irena Bieńkowska and Miroslaw Perz, Warszawa: Nertion 1999).

¹⁷ Vincenzo Bertolusi rankraštyje minimas kaip *di Vin. Bartho*. Plačiau žr.: Jūratė Trilupaitienė (red.), *Klavyrinė XVII amžiaus Lietuvos muzika...*, op. cit., p. 17.

¹⁸ Jūratės Trilupaitienės parengtame leidime (*Klavyrinė XVII amžiaus Lietuvos muzika...* op. cit., p. 34–112) pateikiamos kai kurių *Kražių vargonininko sąsiuvinio* muzikinių kūrinių ir pra-

skelbti nežinomų kompozitorų ričerkarai: *Ricercata Tertij Toni*¹⁹ ir *Ricercata Quarti Toni*²⁰. Šie kūriniai – pastebimai improvizacino pobūdžio kompozicijos. Abiejų ričerkarų pradžią temos – trumpi inceptai – intensyviai imituojamos, kol ištirpsta daugiabalsėje imitacijų faktūroje.

Aptariamuose ričerkaruose atispindi intonacinį vieningumą stiprinanti išlaikytų potemių konstrukcijų idėja, kuria savo kūryboje originaliai naujojosi Girolamo Frescobaldis (1583–1643). *Ricercata Tertij Toni* pradedama tema ir jos imitacija kvintos intervalu, o ištojus trečiam ir ketvirtam balsui vėl pakartojamas tas pats kvintos santykis oktava žemiau (inceptas eksponuojamas C-A-T-B, C-T-B-A, B-T-A-C ir t. t.). Taip susidaro dvi balsų poros (šiuo atveju C-A, T-B). *Ricercata Quarti Toni* tema eksponuojama kita tvarka: T-B-A-C, ir tik vėliau C-A-T-B ir t. t. Ir *Ricercata Quarti Toni*, ir *Ricercata Tercij Toni* temų struktūra primena senuosius *cantus firmus*, tačiau jų autoriams pavyko išvengti mechaniskos polifoninių formų plėtotės trūkumų ir, nepaisant kuklios inceptų apimties, optimaliai suręsti kūrinių dramaturgiją.

Ricercata Tertij Toni yra vienatemis ričerkaras. Ričerkarą eksponuoja imitacijos kvintos intervalu, pabrëžiant judëjimo energiją bei harmoninį santykį, išlaikomą temų ir registro kaitos metu. Vis tik pastebétina, kad kompozicijoje propostų ir rispostų pasiodymų kaita įvairuoja, o melodikoje eksponuojama tipiška ričerkarų sudaranti ekspoziciją ir kontrekspoziciją grandinę. Jų seka tokio pobūdžio nemoduliuojančiuose ričerkaruose tapdavo pagrindiniu komponavimo metodu ir tikslu: „ekspozicijų ir kontrekspozicijų grandžių formavimo tradicija baroko muzikoje buvo nepaprastai gaji ir tik J.S. Bachui pavyko galutinai išsiveržti iš jos poveikio“²¹.

Kražių vargonininko sąsiuvinis talpina visą XVII a. pirmos pusės Lietuvos instrumentinės muzikos klausimų paletę. Šis šaltinis yra svarbus laikmečio, kuriame vis svarbesnis darësi vargonų menas, liudininkas, leidžiantis susida-

timų transkripcijos. Adomo iš Vongroveco kūrinių iš aptariamo rankraščio transkripcijos randamos muzikologų Irenos Bieńkowskos ir Miroslawo Perzo sudarytame leidime *Adam z Wągrowca SOCist (†1629). Utwory organowe z intawolatury żmudzkiej..., op. cit.*

¹⁹ Įrašyta 201r–203v fol. lapuose, vėlesnaisiais laikais pieštuku sunumeruotuose 100r–102v fol.

²⁰ Įrašyta 6r–7v fol., vėlesnaisiais laikais pieštuku sunumeruotuose 49v–51r fol.

²¹ Makačinas Teisutis, *Ričerkaras*, in: *Muzikos kalba, II dalis, Barokas*, ed. Gražina Daunoravičienė, Vilnius: Enciklopedija 2006, p. 423.

DAR VIENAS ŽVILGSNIS į KRAŽIŲ VARGONININKO SĄSIUVINĮ

ryti aiškesnį muzikinės kultūros įvaizdį. Ilgą laiką aptariamas rankraštis buvo tarsi savotiškas gyvas organizmas: nuolatos muzikų pildomas, iš jo mokomasi ir grojama Valandų liturgijoje ir Mišiose. *Kražių vargonininko sąsiuvinis* vis dar tebesaugo ir neišduoda visų savo paslapčių, kurias galbūt atskleis ateities kartos.

Laima Budzinauskienė, Rasa Murauskaitė

ONE MORE LOOK AT THE *KRAŽIAI ORGAN TABLATURE*

The changes in artistic life that arose around the turn of the seventeenth century soon spread from the cultural centres of Western Europe to areas a considerable distance away, where artistic work was not as intense. In the musical life of Lithuania, one can distinguish two perspectives for the new art of that period: the Baroque of the Vasa rulers of the Commonwealth of Poland-Lithuania, and the Jesuit Baroque. The Catholic area of the Grand Duchy of Lithuania was fertile ground for new trends in art: in church music, their spread was favoured by close links with foreign centres, the growing influence of artistic patronage, the educational work of the Jesuit university in Vilnius and interest in church art, which grew during the period of the Counter Reformation.

The first half of the seventeenth century brought a cultural boom in the Commonwealth of Poland-Lithuania. Famous musicians from all over Europe were invited to Lithuania, and their music resounded in churches, at courts and in schools of different levels. One of the first *dramma per musica*, *Il ratto d'Elena*, with a libretto by Virgilio Puccitelli, was staged in 1636 at the theatre in the Palace of the Grand Dukes of Lithuania in Vilnius. There is no doubt that the standard of music in different circles was high: the famous composer Michelangelo Galilei (1575–1631) was a musician to Mikołaj Krzysztof 'Sierotka' Radziwiłł (1549–1616), the composer Giovanni Battista Coccia (second half of the sixteenth century – after 1625) worked at the court of the Grand Chancellor of Lithuania and Voivode of Vilnius Lew Sapieha (1557–1633), whilst the court chapel of the king of Poland and grand duke of Lithuania Sigismund III Vasa was led from 1603 to 1623 by the Italian composer Asprilio Pacelli (1570–1623), one of the many Italian musicians active in the Commonwealth at that time.

Baroque sacred music spread across Lithuania mainly thanks to the school theatre run by the Jesuits and para-theatrical spectacles in which music played a vital role. The university established in Vilnius in 1579 had at its disposal an accomplished vocal-instrumental chapel, various musical instruments and a rich collection of music¹. The quality of church music in Lithuania was also upheld by members of the Society of Jesus: Jan Brant (1554–1602), who used *basso continuo* technique in his work, Szymon Berent (1585–1649), whose litanies were sung in Rome, Martin Kretzmer (1631–1696), a composer known in many centres of the Commonwealth, and Sigismundus Lauxmin (1596–1670), a professor of rhetoric at Vilnius university, who in 1667 was the first to publish a treatise on music theory in Lithuania². Also dating from the first half of the seventeenth century is the Kražiai Tablature³ – one of the most important sources giving us some idea of the church music that could be heard in Lithuania at that time.

The situation of sacred music in Catholic centres of Lithuania during the second half of the sixteenth century, however, was the subject of criticism from the Samogitian episcopal visitor, who in 1579 drew attention to the keenly felt lack of liturgical books and sheet music⁴. This also applied to other parts of the country. An impulse to overcoming these difficulties and triggering the development of church music was provided by the creation, in 1608, of a separate (from the Polish) Lithuanian province of the Society of Jesus. This cov-

¹ Jūratė Trilupaitienė, *Jėzuitų muzikinė veikla Lietuvoje* [The musical activity of the Jesuits in Lithuania], Vilnius: Muzika 1995; Liepa Graciutė-Šverebienė, *XVII–XVIII a. bažnytinės procesijos Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje* [Church processions in the Grand Duchy of Lithuania during the seventeenth and eighteenth centuries], Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla 2011; Mindaugas Paknys, *Mirtis LDK kultūroje XVI–XVII a.* [The death in the culture of Grand Duchy of Lithuania in the sixteenth and seventeenth centuries], Vilnius: Aidai 2009.

² Sigismundus Lauxmin, *Ars et praxis musica in usum studiosae iuventutis in collegiis Societatis Iesu. Permissu superiorum proposita*, Vilnae: Reimpresa typis Academicis Anno Domini 1693. Cfr. *Sigismundus Lauxmin (1596–1670). Ars et praxis musica, Graduale pro exercitatione studentium, Antiphonale ad psalmos*, ed. Jūratė Trilupaitienė, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa 2016 (*Fontes Musicae in Polonia*, B/I).

³ *Tabulatura organowa z Kroż* [The organ tablature from Kražiai], Vilnius, Lithuanian National Martynas Mažvydas Library, Rare Books and Manuscripts Department, F105-67.

⁴ *Žemaičių vyskupijos vizitacija (1579)* [Visitation of Samogitia diocese in 1579], Vilnius: Aidai 1998, pp. 67, 83, 151.

ered – besides the huge area of the Grand Duchy of Lithuania – Mazovia (with Warsaw), Warmia and Livonia. At that time, the Jesuits' services in holding back Protestantism and ultimately Christianising the whole of Lithuania were highly esteemed. No trifling role in this process was played by the art of music, cultivated in most Jesuit centres of the province. The earliest information relating to church music in Lithuania is linked to an organ⁵. Lithuanian statutes from the years 1529, 1566 and 1588 include entries in which organists are named among craftsmen⁶. During the sixteenth century, many Italian artists arrived at the king's court in Vilnius, including Alessandro Pesenti (*de Pesentis, Pesentius, †1576*), *musicus et organista*, who was also a canon of Vilnius cathedral and a recipient of many church benefices⁷.

The beginning of the seventeenth century brought a rise in the importance of instrumental music, especially for organ: nearly all Lithuanian churches were equipped with standing and moveable organs. “Even in the environment of Vilnius Academy, where those instruments were frowned upon by inspectors averse to instrumental music in churches, an effort was often made to turn a blind eye to the inspectors’ recommendations, as it were”⁸. Moreover, church hierarchs increasingly expressed their solicitude with regard to the state of an organ and the need to tend to it⁹. There was also a rise in the number of organists capa-

⁵ In archive documents of the Order of Teutonic Knights, we find information that in 1408 the master sent a clavichord (*clavicordium*) and a portative organ (*portat[ivu]m*) as a gift to Anna, wife of Grand Duke Vytautas of Lithuania. This is one of the first mentions of an organ from outside Central Europe. For more on this, see *Codex epistolaris Vitoldi Magni Ducis Lithuaniae 1376–1430*, Cracovia: V.L. Anczyc 1882, p. 972.

⁶ *Pierwszy Statut Litewski* [The first Lithuanian statute]. R. 1529, chapter 11, art. 2; year 1566, chapter 12, art. 3. *Pirmasis Lietuvos Statutas: Dzialinsko, Lauryno ir Ališavos nuorašų faksimilės* [The first Lithuanian statute facsimile edition from Działyński archive], vol. I, pt. 2, ed. Stanislovas Lazutka & Edvardas Gudavičius, Vilnius: Vilniaus universitetas, Lietuvos MA Lietuvos istorijos institutas 1985, pp. 184, 398, 630.

⁷ Jūratė Trilupaitienė (ed.), *Klavyrinė XVII amžiaus Lietuvos muzika* [Keyboard music in Lithuania during the seventeenth century], Vilnius: Lietuvos kultūros, filosofijos ir meno institutas 2004, p. 10.

⁸ *Ibidem*, p. 12.

⁹ *Vilniaus akademijos vizitatorių memorialai ir vyresniųjų nutarimai..., op. cit.*, pp. 215, 217, 233.

ble not only of collecting and performing European organ repertoire, but also, drawing on the finest traditions in the art of organ, improvising and composing. The links between patrons of church music in Lithuania and in Italy were also strengthened and expanded; local organists became quite skilled in basso continuo technique and used it in their everyday practice. Founders and patrons took an active care over the training of organists and assigning professional musicians to churches in various parishes. Thus within such a broad context of the musical culture cultivated in Catholic centres of Lithuania, the manuscript from Kražiai was not a work of chance: its compilation was determined by the realities of ecclesiastic and cultural life at that time.

It is assumed that the Tablature began to be compiled at the Jesuit college in Kražiai, which was then an important Counter Reformation centre for education and culture in Samogitia. At the beginning of the seventeenth century, the first Jesuits were sent there, and their work stimulated the city's cultural development. At that time, there were several active monasteries in Kražiai, as well as a seminary (from 1570). The idea of establishing a Jesuit college in Kražiai was first mooted by the Bishop of Samogitia, Melchior Giedroyć (1536–1609), who in 1609 set aside a sum of money for the construction of a college. The bishop's wishes became reality several years later, thanks to a foundation set up by the Voivode of Vilnius, Mikołaj Krzysztof 'Sierotka' Radziwiłł. The grammar school founded by the Jesuits at the college in Kražiai, which functioned up to 1844, was the second biggest and most effective didactic centre in the province, after Vilnius Academy. Among those to work where were the musically literate eminent poet Maciej Kazimierz Sarbiewski (1595–1640) and the author of a songbook published in Vilnius, Jan Bartoszewski¹⁰. Around 250 pupils attended the grammar school each year; a music boarding school (*bursa*) also functioned there from at least 1625¹¹; the year 1633, meanwhile, brought the

¹⁰ *Parthenomelica albo Pienia nabożne o Pannie Najświętszej, które poważny senat miasta wi-leńskiego... na roraciech przystojnie co rok odprawuje [Parthenomelica, or pious songs to the Holy Virgin, which the august senate of the city of Vilnius [...] celebrates handsomely at early morning Advent services each year]*, Wilno: [s.d.] 1613. Reprint: Warszawa: Instytut Wydawniczy „Pax“ 1988.

¹¹ In the bursas, besides writing, reading and mathematics, pupils were taught to sing and to play different musical instruments, as well as learning the rudiments of musical notation. It was

addition of philosophy and theology studies for future clerics. A school theatre was run at the Jesuit grammar school in Kražiai, and a vocal-instrumental chapel also performed there, as is evidenced by extant college documents: in an annual report prepared there (*Litterae annuae*) in 1615, for example, it is related that during the ceremony of the translation from Vilnius to Kražiai of a relic of the martyr St Marinus, “music played”, with local pupils probably among the performers¹². As we know, the word “music” in written sources of this kind usually designated the performance of vocal-instrumental repertoire. The intellectual potential of the college in Kražiai and the presence at the college of Jesuits devoted to the art of music, with the support of local patronage, also bore fruit in the domain of church music.

Among that fruit, we may number the Kražiai Tablature – a small book, now containing 104 leaves, measuring 194 x 160 mm, written in instrumental notation with texts in Latin and Polish¹³. This collection is similar to another musical source from that period, namely, the Sapieha Album¹⁴. The two manuscripts are linked by the sway of the Italian school (a dominant influence at that time), the chamber character of the musical works and the variety of genres in which they are written. There is no doubt that the preparation of the two manuscripts was connected to the state of church music at home and abroad

children from poor families, orphans and foundlings that were taught here; hence, alongside the term ‘music boarding school’ (*bursa musicorum*), we sometimes find in documents the name ‘boarding school for the poor’ (*bursa pauperum*). Out of gratitude for their education and keep, the youngsters played during liturgical rites or performed outside the church.

¹² *Kražių kolegijos istoriniai šaltiniai* [Historical sources for the college in Kražiai]. *Historia collegii Crosensis Societatis Iesu, Annuae litterae collegii Crosensis*, Kražiai: Kražių Motiejaus Kazimiero Sarbievijaus kultūros centras 2015, s. 7.

¹³ The manuscript was discovered during the last quarter of the twentieth century and first described by Jūratė Trilupaitienė, a music historian and scholar specialising in the music of early Lithuania. Since the title page of the manuscript was not preserved, Trilupaitienė gave it the name Kražiai Tablature.

¹⁴ The Wroblewski Library of the Lithuanian Academy of Sciences, Manuscripts Department, F30-119. See *Album sapieżyńskie: wileńska tabulatura organowa z XVII wieku obrazami żywota św. Franciszka zdobiona = Sapieha album seventeenth-century organ tablature from Vilnius ornamented with images from the life of St. Francis*, ed. Piotr Poźniak; introduction by Jūratė Trilupaitienė, Rūta Janonienė & Piotr Poźniak, Kraków: Musica Jagellonica 2004 (Sub Sole Sarmatiae, 9).

as described above. The preparation of the Kražiai manuscript required both time and knowledge, which means that unidentified musicians must have been active in Kražiai during the first half of the seventeenth century, forging an interesting and valuable collection of music for their own purposes. The Kražiai manuscript is also – as is equally important – one of the oldest examples of instrumental music preserved in Lithuania. The current physical state of the Kražiai Tablature is satisfactory, yet the title page and seven other leaves are missing. At some point in time, the manuscript was stitched and pasted together, but unfortunately in a rather careless manner: the order of the leaves was altered and they were renumbered in pencil.

The Kražiai Tablature was prepared by several copyists and served various purposes. It was designed to be used during the liturgy: it consists mostly of compositions intended for performance during the Liturgy of the Hours and Holy Mass. That this collection was used by the organist of the collegiate church emerges from a closer examination of its structure, in which several different sections can be distinguished. An examination of the manuscript reveals that it was systematically used over a period of time. Such is attested to by numerous deletions, corrections and annotations of various kinds. Yet this was not an ordinary collection of compositions performed by a parish organist. The manuscript's contents give us grounds to suppose that it developed over time into a collection of organ repertoire having originally represented a book used for teaching. There is a distinct lack of internal ordering, although one does note tendencies to group works according to genre.

The first part of the manuscript is dominated by musical examples illustrating the basic principles of instrumental counterpoint and ways of linking chords in cadences (*clausulae*), played in various *modi*; there are also plenty of practical examples, designed to help the user improve their counterpoint and organ technique. The second part of the tablature contains more independent musical works, of various character and design, intended for performance in church. The didactic profile of the manuscript is explained by its belonging to the college. One also cannot fail to notice that the musicians who prepared it honed their own skills intensely.

The Kražiai Tablature reflects the features of the professional keyboard music of Western Europe: it is Italian keyboard notation from the first half of the

seventeenth century that dominates. In some works written with figured *basso continuo*, only the outermost parts are marked; in others, the composition's texture is notated in full or supplemented in part. The manuscript also displays a changeable line system for the notation of the music (in places, not five, but six or even seven lines are used for the notation). One also notes here the use of *soggetto* practice: the musician noted only certain melodic formulae, which were then used as a theme for improvisation. So as not to use too many ledger lines, various kinds of clef were used in the Kražiai manuscript – a feature that is also characteristic of sources of seventeenth-century keyboard music.

We do not know exactly when the manuscript was prepared. It can perhaps be linked to the patronage of Jan Karol Chodkiewicz (1560–1621): it was thanks to his foundation that a Jesuit church began to be built next to the college in Kražiai, so we cannot rule out the possibility that he also took a solicitous approach to music in the Kražiai church and made efforts to secure the services of an accomplished organist for the church. Work on the Kražiai manuscript may possibly have begun in 1618 (that date appears several times in the source), being used and supplemented over subsequent years. The verbal texts added to the unlined leaf 2r–v appended to the manuscript, not connected to musical practice and furnished with much later dates (1681, 1687, 1689 and 1693)¹⁵, suggest that in those years the manuscript was no longer used by musicians. Today, the Kražiai Tablature does not have a title page, on which – we may suppose – the names of the copyists could have been written. Throughout the manuscript, only two names of composers familiar to us today can be found, added later in a different hand: the first of those composers is the Cistercian friar Adam of Wągrowiec (*Jadam clare Cistertium Wąngrow[icensis]*, †1629)¹⁶; the other is the Italian composer and organist Vincenzo Bertolusi

¹⁵ This is information given on leaf 2r–v concerning the loan and return of a certain quantity of grain and the money obtained as a result. The names of farmers living near Kražiai are also given here.

¹⁶ Adam of Wągrowiec appears in the manuscript as *x. [=Revd] Jadama clare Cistertium Wąngrowicensis*. For more on this figure, see the synoptic edition by Irena Bieńkowska and Mirosław Perz: *Adam z Wągrowca SOCist (†1629). Utwory organowe z intawolatury żmudzkiej (Ms Lt-Vn 105-67). Edycja synoptyczna w opracowaniu Ireny Bieńkowskiej i Mirosława Perza / Adam of Wągrowiec SOCist (†1629). Organ pieces from the Samogitian intavolatura (Ms Lt-Vn 105-67)*. Warszawa: Neriton 1999.

(1550–1608)¹⁷, a member of the royal chapel of the Vasa kings of Poland. In addition, one *Jozeph* is identified as the author or copyist by cadences written on page 26v.

The clear majority of the compositions notated in the Kražiai Tablature comprise fantasias, ricercars, *clausulae*, preambles and – probably – intabulations of a couple of vocal compositions. From the titles of some compositions, we may deduce that they are liturgical works: *Veni creator*, *Kyrie*, *Christe*, *Magnificat*, etc. Besides these compositions, there are also untitled works, marked only with the *modi* in which they were notated (*Primum Tonum*, *Secundum Tonum*, etc.). Also notated are examples of instrumental counterpoint, which in the manuscript are termed *Exemplum*. None of the compositions included in the manuscript is difficult to perform: they are most often three- or four-part works; their musical subjects are not elaborate, and in some of them one notes the use of *basso continuo* technique. The form of the works of a vocal provenance is also based on simple imitations: they are dominated by homogeneous rhythms and melodic writing, in which leaps are avoided. All these features are characteristic of a still Renaissance musical aesthetic.

Some of the works included in the Kražiai Tablature have already been transcribed by musicologists and published¹⁸. We hereby present readers with two previously unpublished ricercars from this manuscript: ***Ricercata Terti Toni***¹⁹ and ***Ricercata Quarti Toni***²⁰. These are elaborate compositions, and their subjects initially undergo intense imitation.

These ricercars display a clear tendency to preserve uniformity among the themes, as Girolamo Frescobaldi (1583–1643) took care to do in his output. *Ricercata Terti Toni* begins with a theme and its imitation at the interval of a fifth; after

¹⁷ Vincenzo Bertolusi appears in the manuscript as *di Vin. Bartho*. For more on Bertolusi, see Jūratė Trilupaitienė (ed.), *Klavyrinė XVII amžiaus Lietuvos muzika...*, op. cit., p. 17.

¹⁸ The edition prepared by Jūratė Trilupaitienė (*Klavyrinė XVII amžiaus Lietuvos muzika...*, op. cit., pp. 34–112) includes transcripts of some musical works and exercises from the Kražiai Tablature. Transcriptions of the works by Adam of Wągrowiec from this manuscript, meanwhile, can be found in the edition prepared by Irena Bieńkowska and Mirosław Perz: *Adam z Wągrowca SOCist...*, op. cit.

¹⁹ Written on fols. 201r–203v; according to the later pencil pagination, fols. 100r–102v.

²⁰ Written on fols. 6r–7v; according to the later pencil pagination, fols. 49v–51r.

the introduction of the third and fourth parts, the same fifth relation is repeated an octave lower (theme presented in the parts C-A-T-B, C-T-B-A, B-T-A-C, etc.). This technique favours the emergence of two pairs of parts (in this instance C-A, T-B). In *Ricercata Quarti Toni*, the theme is presented in a different order: T-B-A-C, and only afterwards C-A-T-B, etc. The themes of both ricercars are rhythmically rather homogeneous: however, their composers managed to avoid an overly mechanical use of imitation and, regardless of the modest dimensions of the themes, forge the works' dramatic structure to optimum effect.

Ricercata Tertij Toni is a monothematic ricercar. Here, the ricercar presents imitations at the interval of a fifth, which underscores the harmonic relation maintained during the transposition of the themes and changes of register. One does note, however, that the alternate occurrence of theme and response in this composition is differentiated, and the presented chain of expositions and counter-expositions determines the form of this ricercar. In non-modulating ricercars of this kind, their ordering became the basic method and aim of the composition: "the tradition of forming chains of expositions and counter-expositions in Baroque music was extremely lively, and it was only J.S. Bach who ultimately succeeded in freeing himself from under its sway"²¹.

The Kražiai Tablature embodies a whole range of issues relating to instrumental music in Lithuania during the first half of the seventeenth century. It is an important document of an epoch in which the art of organ was becoming increasingly crucial, and it enables us to draw a clearer picture of musical culture. For a long time, the Samogitian manuscript was like a living organism: it was continuously supplemented, used for teaching and undoubtedly used for playing during both Holy Mass and the Liturgy of the Hours. The Kražiai Tablature still guards some of its secrets, which perhaps future generations will succeed in uncovering.

Translated by John Comber

²¹ Makačinas Teisutis, *Ričerkaras* [The ricercar], in: *Muzikos kalba, II dalis, Barokas* [Language of music, vol. 2: the Baroque], ed. Gražina Daunoravičienė, Vilnius: Enciklopedija 2006, s. 423.

Ricercata Quarti Toni

LT-Vn F105-67, fol. 49r–51r

Musical score for four voices (Cantus, Altus, Tenor, Bassus) in 3/4 time. The Cantus and Altus parts are on the treble clef staff, while the Tenor and Bassus parts are on the bass clef staff. The vocal parts are represented by dots (Cantus), open circles (Altus), solid circles (Tenor), and open squares (Bassus). The score consists of four measures.

Musical score for four voices (Cantus, Altus, Tenor, Bassus) in 3/4 time. The vocal parts are labeled [C], [A], [T], and [B] on the left. The Cantus part (labeled [C]) has a single dot at measure 5. The Altus part (labeled [A]) has a solid circle at measure 5. The Tenor part (labeled [T]) has an open circle at measure 5. The Bassus part (labeled [B]) has an open square at measure 5. The score continues with four measures of music.

Musical score for four voices (Cantus, Altus, Tenor, Bassus) in 3/4 time. The vocal parts are labeled [C], [A], [T], and [B] on the left. The Cantus part (labeled [C]) has a single dot at measure 9. The Altus part (labeled [A]) has a solid circle at measure 9. The Tenor part (labeled [T]) has an open circle at measure 9. The Bassus part (labeled [B]) has an open square at measure 9. The score continues with four measures of music.

Musical score for four voices (Cantus, Altus, Tenor, Bassus) in 3/4 time. The vocal parts are labeled [C], [A], [T], and [B] on the left. The Cantus part (labeled [C]) has a single dot at measure 13. The Altus part (labeled [A]) has a solid circle at measure 13. The Tenor part (labeled [T]) has an open circle at measure 13. The Bassus part (labeled [B]) has an open square at measure 13. The score continues with four measures of music.

17

[C] [A] [T] [B]

Measures 17-20: Treble (C) has quarter notes. Alto (A) has quarter notes. Tenor (T) has quarter notes. Bass (B) has quarter notes.

21

[C] [A] [T] [B]

Measures 21-24: Treble (C) has eighth-note pairs. Alto (A) has eighth-note pairs. Tenor (T) has eighth-note pairs. Bass (B) has eighth-note pairs.

25

[C] [A] [T] [B]

Measures 25-28: Treble (C) has eighth-note pairs. Alto (A) has eighth-note pairs. Tenor (T) has eighth-note pairs. Bass (B) has eighth-note pairs.

29

[C] [A] [T] [B]

Measures 29-32: Treble (C) has eighth-note pairs. Alto (A) has eighth-note pairs. Tenor (T) has eighth-note pairs. Bass (B) has eighth-note pairs.

33

[C] [A] [T] [B]

Measures 33-36: Treble (C) has eighth-note pairs. Alto (A) has eighth-note pairs. Tenor (T) has eighth-note pairs. Bass (B) has eighth-note pairs.

37

A four-part musical score for SATB voices. The parts are labeled [C] (Soprano), [A] (Alto), [T] (Tenor), and [B] (Bass). The music consists of four measures. Measures 37 and 38 feature mostly sustained notes. Measure 39 includes some eighth-note patterns, notably in the Alto and Tenor parts. Measure 40 concludes with a final cadence.

41

A four-part musical score for SATB voices. The parts are labeled [C] (Soprano), [A] (Alto), [T] (Tenor), and [B] (Bass). The music consists of four measures. The parts generally play eighth-note patterns throughout the section.

45

A four-part musical score for SATB voices. The parts are labeled [C] (Soprano), [A] (Alto), [T] (Tenor), and [B] (Bass). The music consists of four measures. The Tenor part has a prominent eighth-note pattern in measure 45. Measures 46-48 feature sustained notes with occasional eighth-note entries.

49

A four-part musical score for SATB voices. The parts are labeled [C] (Soprano), [A] (Alto), [T] (Tenor), and [B] (Bass). The music consists of four measures. The Tenor part continues its eighth-note pattern from the previous section. Measures 50-52 conclude with a final cadence.

Ricercata Tertÿ Toni

LT-Vn F105-67, fol. 100r–102r

[Cantus] [Altus]
[Tenor] [Bassus]

This musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef (G-clef) and the bottom two are in bass clef (F-clef). The key signature changes from C major (no sharps or flats) to D major (one sharp) and then to E major (two sharps). Measure 1 starts with a whole note in G-clef, followed by half notes in A and B. Measures 2-4 show a repeating pattern of quarter notes in G, A, B, and C. Measure 5 begins with a half note in B.

[C] [A]
[T] [B]

This section starts at measure 6. The top two staves (treble clef) play eighth-note patterns: one staff has a continuous eighth-note line, while the other has eighth-note pairs. The bottom two staves (bass clef) play eighth-note patterns with some rests. The key signature shifts to A major (one sharp).

[C] II
[A]
[T] [B]

This section starts at measure 11. The top two staves continue their eighth-note patterns. The bottom two staves introduce sixteenth-note patterns. The key signature remains A major.

[C] 16
[A]
[T] [B]

This section starts at measure 16. The top two staves play eighth-note patterns. The bottom two staves play sixteenth-note patterns. The key signature shifts to G major (no sharps or flats).

21

[C] [A] [T] [B]

Musical score for measures 21-25. The vocal parts are mostly sustained notes or simple harmonic patterns. The instrumentation includes four voices (Soprano C, Alto A, Tenor T, Bass B) in G major.

26

[C] [A] [T] [B]

Musical score for measures 26-30. The vocal parts are mostly sustained notes or simple harmonic patterns. The instrumentation includes four voices (Soprano C, Alto A, Tenor T, Bass B) in G major.

31

[C] [A] [T] [B]

Musical score for measures 31-35. The vocal parts are mostly sustained notes or simple harmonic patterns. The instrumentation includes four voices (Soprano C, Alto A, Tenor T, Bass B) in G major.

36

[C] [A] [T] [B]

Musical score for measures 36-40. The vocal parts are mostly sustained notes or simple harmonic patterns. The instrumentation includes four voices (Soprano C, Alto A, Tenor T, Bass B) in G major.

41

[C] [A] [T] [B]

Musical score for measures 41-45. The vocal parts are mostly sustained notes or simple harmonic patterns. The instrumentation includes four voices (Soprano C, Alto A, Tenor T, Bass B) in G major.

46

[C] [A] [T] [B]

[C] [A] [T] [B]

51

[C] [A] [T] [B]

[C] [A] [T] [B]

56

[C] [A] [T] [B]

[C] [A] [T] [B]

61

[C] [A] [T] [B]

[C] [A] [T] [B]

66

[C] [A] [T] [B]

[C] [A] [T] [B]

LIST OF CORRECTIONS

In the edition accidentals referring to pitch that were placed below the notes are moved to in front of the corresponding notes; this is not noted in the list of corrections. Sharps and flats used in the sources as naturals are replaced by naturals. If corrections were made in the source, a *post corecturam* reading is tacitly adopted in the edition.

Ricercata Quarti Toni

Original clefs: [C:] C1; [A:] C3; [T:] C4 (in b. 17–18: C3); [B:] F4

Ricercata Tertij Toni

Original clefs: [C:] C1; [A:] C3; [T:] C4; [B:] F4

2. C; before 1: ♭
3. C; before 1: ♭
6. A; before 1: ♭
7. T; before 1: ♭
8. T; before 1: ♭
11. B; before 1: ♭
12. C; before 1: ♭
13. C; before 1: ♭
18. T; before 1: ♭
19. B; before 1: ♭
20. B; before 1: ♭
21. A; before 1: ♭
22. C; before 1: ♭
23. C; before 1: ♭
24. A; before 3: ♯
27. C; before 1: ♭
32. B; before 1: ♭
33. T; before 1: ♭
34. T; before 1: ♭
35. A; before 1: ♭

35. T;   
36. C; before 1: 
36. A;  
37. C; before 1: 
38. T; before 1: 
39. B; before 1: 
40. B; before 1: 
41. C; before 1: 
42. A; before 1: 
43. A; before 1: 
- 43–45. C; A; T; B.
46. C; before 1: 
47. A; before 1: 
48. C; before 1: 
49. C; before 1: 
50. T; 2. *e e*¹
50. B; before 1: 
51. A; before 1: 
53. C; before 1: 
54. A; 1: *g*
54. B; before 1: 
57. C; before 1: 
- 60–62. C; A; T; B.
61. C; above 2: *is*
62. C; before 1: ; above 1: *e*
69. C; A; T; ~~with~~ with 

ŽRÓDŁA | ŠALTINIAI | SOURCES

- Codex epistolaris Vitoldi Magni Ducis Lithuaniae 1376–1430*, Cracovia: V.L. Anczyc 1882.
- Kražių kolegijos istoriniai šaltiniai. Historia collegii Crosensis Societatis Iesu, Annuae litterae collegii Crosensis*. Kražiai: Kražių Motiejaus Kazimiero Sarbievijaus kultūros centras 2015.
- Kražių vargonininko sąsiuvinis | Tabulatura organowa z Kroż*, Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka, Retų knygų ir rankraščių skyrius | Litewska Biblioteka Narodowa im. Marcina Mažwida, Dział Książek Rzadkich i Rękopisów, F105-67.
- Parthenomelica albo Pienia nabożne o Pannie Najświętszej, które poważny senat miasta wileńskiego... na roraciech przystojnie co rok odprawuje*, Wilno: [s.d.] 1613. Reprint: Warszawa: Instytut Wydawniczy „Pax” 1988.
- Pirmasis Lietuvos Statutas: Dzialinskio, Lauryno ir Ališavos nuorašų faksimilės*, t. I, cz. 2, ed. Stanislovas Lazutka & Edvardas Gudavičius, Vilnius: Vilniaus universitetas, Lietuvos MA Lietuvos istorijos institutas 1985.
- Sapiegų albumas | Album sapieżyńskie*, Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių biblioteka, Rankraščių skyrius | Biblioteka Litewskiej Akademii Nauk im. Wróblewskich, Dział Rękopisów, F30-119.
- Sigismundus Lauxmin, Ars et praxis musica in usum studiosae iuuentutis in collegiis Societatis Iesu. Permissu superiorum proposita*, Vilnae: Reimpresa typis Academicis Anno Domini 1693.
- Vilniaus akademijos vizitatorių memorialni ir vyresniųjų nutarimai*, ed. Jonas Grigonis et al., Vilnius: Mokslas 1987.
- Žemaičių vyskupijos vizitacija (1579) = Visitatio dioecesis Samogitia (A. D. 1579)*, Vilnius: Aidai 1998.

BIBLIOGRAFIA | BIBLIOGRAFIJA | BIBLIOGRAPHY

- Adam z Wągrowca SOCist (†1629). Utwory organowe z intawolatury żmudzkiej (Ms Lt-Vn 105-67). Edycja synoptyczna w opracowaniu Ireny Bieńkowskiej i Miroslawa Perza / Adam of Wągrowiec SOCist (†1629). Organ pieces from the Samogitian intavolatura (Ms Lt-Vn 105-67). A synoptic edition by Irena Bieńkowska and Miroslaw Perz*, Warszawa: Neriton 1999.
- Album sapieżyńskie: wileńska tabulatura organowa z XVII wieku obrazami żywota św. Franciszka zdobiona = Sapieha album seventeenth-century organ tablature from Vilnius ornamented with images from the life of St. Francis*. Przygotował do wydania Piotr Poźniak; wstępem opatrzyli Jūratė Trilupaitienė, Rūta Janonienė & Piotr Poźniak, Kraków: Musica Jagellonica 2004 (*Sub Sole Sarmatiae*, 9).
- Lauxmin Sigismundus* (1596–1670). *Ars et praxis musica, Graduale pro exercitatione studentium, Antiphonale ad psalmos*, ed. Jūratė Trilupaitienė, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa 2016 (*Fontes Musicae in Polonia*, B/I).
- Griciūtė-Šverebienė Liepa, XVII–XVIII a. bažnytinės procesijos Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla 2011.
- Makačinas Teisutis, *Ričerkaras*, in: *Muzikos kalba, II dalis, Barokas*, ed. Gražina Daunoravičienė, Vilnius: Enciklopedija 2006, s. 422–435.
- Paknys Mindaugas, *Mirtis LDK kultūroje XVI–XVII a.*, Vilnius: Aidai 2009.
- Trilupaitienė Jūratė, *Jézuitų muzikinė veikla Lietuvoje*, Vilnius: Muzika 1995.
- Trilupaitienė Jūratė (ed.), *Klavyrinė XVII amžiaus Lietuvos muzika*, Vilnius: Lietuvos kultūros, filosofijos ir meno institutas 2004.
- Trilupaitienė Jūratė, *Nieznany XVII-wieczny rękopis z Kroż*, „Muzyka” 38/1 (1993), s. 97–102.

**INTAWOLATURA ORGANOWA Z KROŽ
KRAŽIŲ VARGONININKO SĄSIUVINIS
KRAŽIAI ORGAN TABLATURE**

Wilno, Litewska Biblioteka Narodowa im. Marcina Mažwida
Vilnius, Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka
Vilnius, Lithuanian National Martynas Mažvydas Library
F105-67

Język: polski, łaciński | Kalba: lenkų, lotynų | Language: Polish, Latin
Liczba stron | Lapų skaičius | Number of Pages: 104
Format | Formatas | Size: 19,4 x 16 cm
Oprawa: skóra | Irišimas: oda | Binding: Leather

INVENTARZ ŽRÓDŁA | INVENTORIUS | SOURCE INVENTORY

No.	Pencil pagina- tion	Ink pagi- nation	Author	Work(s)	scri- be ¹	Voices	Remarks
front co- ver back							two library labels: <i>Ex Bibliotheca Seminarii Samogitensis. Scr. 6 </i> No. 32 and Rc. 62
2r-v				E			some pages torn out text in Polish, corrected, crossed out. Includes year dates: 1681, 1687, 1689 and 1693. Carries in- formation about how much grain was borrowed, when it was return- ed and how much was paid for it, as well as the surnames of farmers who lived near Kražiai. At the bot- tom of 2r, the seal of Lietuvos TSR centrinė valstybinė biblioteka and the handwritten number 470.

¹ The number of people to have contributed to this manuscript is not known. Taking into account the change in orthography and the order of the scores, only subjective guesses are given in this table.

No.	Pencil pagina- tion	Ink pagi- nation	Author	Work(s)	Scri- be	Voices	Remarks
1.	[3]r-v		[s.t.]		A	2	at the top, the hardly legible re-mark <i>Consonantia</i> [?]; 7 examples of counterpoint with intervals marked numerically
2.	[3]v-[4]r		[s.t.]		A	2	3 examples of counterpoint, including 1 based on plainchant
3.	[4]r		<i>Exem[plum]</i>		A	2	6 examples of counterpoint
4.	[4]v-5r		[s.t.]		A	2	4 examples of counterpoint, including 2 based on plainchant; 5th example crossed out
5.	4v-6r		<i>Kyrie</i>		A	2	Mass verset
6.	5v-6r		<i>Pro Accidentis in Bajo Generali.</i> <i>P[ro] Accid[ens] in Baj[so]</i> <i>Generali</i>	<i>Pro Bajo Generali Accidentis</i>	A	4	12 examples of cadences, last 2 not fully written out; on fol. 6r, remark <i>ut prius</i>
7.	5v-6r		<i>Primiti Tonii</i>		A	2	2 examples of counterpoint
8.	6v-7r		[s.t.]		A	2	example of 4 variants of counterpoint above 1 bass line; at the bottom of fol. 6v, two fragments of a bass line

No.	Pencil pagina- tion	Ink Pagi- nation	Author	Work(s)	Scri- be	Voices	Remarks
9.	7r			<i>Primi Toni</i>	A	4	mass verset
10.	7v-8r			[s.t.]	A	2	2 examples of counterpoint with intervals marked numerically
11.	7v-8r			[s.t.]	A	2	2 examples of counterpoint
12.	7v-8r			<i>Exemplu[m] disciputum [?]</i> <i>w contrapunctie</i>	A	1, 2	example of counterpoint 15 formulae in bass, tenor and alto clef; with remark <i>wybierac sobie</i> [to be chosen]
13.	8v-9r			<i>Accidens in Bafso Generali</i> <i>Cad[ential]</i> <i>Accidens ad Bafsum Gene-</i> <i>ralem</i> <i>Accidens in Bafso Generali</i> <i>Pro Accidens in Bafso Ge-</i> <i>nerali</i>	B	3, 4	6 examples of perfect cadences; 1 example of a sequence of falling fifths, with figuring, not fully written out; 1 example of tenor cadence, with figuring
14.	9v-10v			<i>Septimi Toni 7 Toni[i]</i> <i>Octau Toni</i> <i>Octau Toni</i> <i>7 Toni</i> <i>Primi Toni</i>	A	2, 3, 4	example of counterpoint and 4 short imitative pieces, presumably fantasias
15.	11r	16		<i>F[antasia] 6 T[oni]</i>	A	3	fantasia; remark <i>octawq niży może teß gracz</i> [T. may also play an octave lower]

No.	Pencil pagina- tion	Ink Pagi- nation	Author	Work(s)	Scri- be	Voices	Remarks
16.	10v-11r	16		<i>F[antasia] 6 Toni</i>	A	4	fantasia
17.	11v-12r			<i>Veni Creator De S. Spi[ritu]</i>	A	2	hymn setting, 2 versets
18.	12v-13r			<i>Primus Tonus</i> <i>Secundus Tonus</i> <i>Tertius Tonus</i> <i>Quartus Tonus</i> <i>Quintus Tonus</i> <i>Sextus Tonus</i> <i>Septimus Tonus</i> <i>Octauus Tonus</i>	C	2, 4	8 examples of cadences; outer voices only, except for <i>Primus Tonus</i> (partly written out inner voices figuring)
19.	12v-13r			<i>Fan[tasia] 3. Toni</i>	C	4	fantasia
20.	13v-14r	19		<i>Super Primum Tonum</i>	A	4	fantasia
21.	13v-14r	19		<i>Super Primum Tonum</i>	A	4	fantasia
22.	14v-15r	20		<i>E[antasia] Sup[er] Primum</i> <i>Tonum</i>	A	4	fantasia; at the top of fol. 14v, re-mark 2 <i>luu</i> [?]
23.	14v-15r	20		<i>E[antasia] Super Primum</i> <i>Tonum</i> <i>Exem[plum]</i>	A	4	fantasia example of diminutions at the bottom of fol. 15r, on a pasted piece of paper
24.	15v-16r	21		<i>6 T.[oni]</i>	B	3	fantasia

No.	Pencil Page- nation	Ink Page- nation	Author	Work(s)	Scri- be	Voices	Remarks
25.	15v-16r	21		<i>Exemplum</i> <i>Exemplum</i> <i>Exemplum</i> <i>Exemplum</i> <i>Exemplum</i>	B	1, 2, 3	example of a sequence with ca- dence 2 examples of diminutions 2 examples of counterpoint, the second one incomplete
26.	16v-17r			<i>Cadencia septem uicibus[us]</i> <i>alio modo moze</i>	C	4	7 examples of cadences
27.	16v-17r			<i>Cadentie</i> <i>Exemplum.</i> <i>EXEMPLVM</i> <i>ALJUD EXEMPLUM.</i>	C	3, 4	example of a sequence of cadences example of diminutions 2 examples of counterpoint for 4 voices
28.	17v-18v			<i>Kyrie</i> <i>CHriste</i> <i>Kyrie</i>	A	2	example of a sequence of cadences mass versets remark in pencil: <i>Modlitwa</i> [Pray- er]
29.	17v-19v	24		<i>Naturam [superet]</i> <i>Foras ejciat</i> <i>Accede [nuntia]</i> <i>Audit et suscepit</i>	A	2	4 versets of the sequence <i>Mittit ad Virginem</i>
30.	19v-20r			<i>Super veni Creator</i>	B	4	hymn setting at the end, the note <i>Fin[is]</i>
31.	19v-20r			<i>Castentiae [?]</i>	B	3	example of a sequence of cadences

No.	Pencil pagina- tion	Ink Pagi- nation	Author	Work(s)	Scri- be	Voices	Remarks
32.	20r			<i>Accidens ad Ba[ssum] Ge-ne[ralem]</i>	B	3	example of a sequence remark: <i>potest et[...]</i> <i>Exempl[...]</i> <i>ep[...]</i>
33.	20v			1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.	C	2	7 numbered variants of dimi- nutions above 1 bass line; with remarks <i>unu[m] na Bf</i> , and <i>Aliud na Bf</i> ; 1 unnumbered variant with remark <i>Alio modo</i>
				<i>Exemplum.</i>			
34.	21r			<i>Stroj[ý] Skrzypic A.D. 1614[?]</i>	C		chart of violin and kobza tuning
				<i>Stroj kobzij</i> [added in a diffe- rent hand:] <i>comunis</i>			
35.	21r			<i>exemplum</i> <i>Exemplum</i> <i>Exem[plum]</i>	C	2, 4	3 examples of diminutions above 1 bass line example of diminutions above a chord

No.	Pencil pagina- tion	Ink pagi- nation	Author	Work(s)	Seri- be	Voices	Remarks
36.	21v-22r			<i>Exempla</i> <i>Aliud Exemplum</i> <i>Reoluta na gołki</i> [solution with whole notes]; [added in a different hand:] <i>profita</i> [the easy one] <i>Reoluta na gołki</i> [added in a different hand:] <i>profita</i> <i>Reoluta alio modo</i> <i>Reoluta alio modo.</i>	C	1, 3	example of sequences and cadences; example of cadences with trills 4 examples of diminutions with variants
37.	22v-23r	28		<i>Reoluta na ogoniatki</i> [solution with half notes] <i>Reoluta na ogoniatki</i> <i>Cadentia rejolwowacz</i> [solution with cadence] <i>Reoluta na ogoniatki</i> <i>Reoluta na ogoniatki</i> <i>Exemplum</i> <i>alio modo Cadentię rejolwo-wacz</i> <i>Reoluta na gołki</i>	C	1, 4	6 examples of diminutions 2 examples of cadential ornaments

No.	Pencil pagina- tion	Ink pagi- nation	Author	Work(s)	Seri- be	Voices	Remarks
38.	23v-24r	29		<i>Reſoluta wtq ner [?]</i> <i>Reſoluta na ogoniatki; tak źe</i> <i>ź na żalunki</i> [solution with half notes, and also quarter notes] <i>Exemplum</i> <i>Exemplum</i> <i>Alio modo</i>	C	1, 2, 3, 4	8 examples of diminutions example of a sequence with ca- dence
39.	24v-25r	30		<i>Fingowanie klawijſow</i> [trans- position of tonation] <i>Anno</i> <i>Domini 1618</i> 6 toni 6 [toni] 2 to[ni] 8 to[ni]	B	1	examples and instructions of trans- position with remarks: <i>quartiq niży dur to iesť taki klawiſſ</i> <i>tilko może fingować 4 niży dali</i> <i>nic.; fing: ale octa: gracz niżj; ten</i> <i> choziaſſ durier iesť przecięte</i> <i>quarthaq niżj duriert; tu fingowac3</i> <i>quartum niży; clawiſſ tak, ale octawę</i> <i>gracz niżj; taki klawiſſ kiedy trzeba</i> <i> fingowac2 5 niżj choziaſſ duriert</i> <i>iesť; Ma bydż tak fingowanij žbemu-</i> <i>tem; ten fingowac2 5. wyżj moze;</i> <i>tu bemi; tak fingowac</i>

No.	Pencil pagina- tion	Ink Pagi- nation	Author	Work(s)	Scri- be	Voices	Remarks
							<p>ale iżże duril ter ma bydż 5. wijż; efaut od tego; quartu[m] nizjū fin- gowacż clawiż csefaut Octawę nizjū gracż; clawiż 3 bemułlem 5. transpositus, nizjū; Duriter bywa niekiedy bywa też [illegible word crossed out] benuł; csollfaut duriter bywa też tak, chocząż ben- dże transposit[us] 5., nizjū pħecżię duriter; wħendżie ma bydż fis kady iest signu[m] # w takim transpo- waniu; ten bijwa też u vocaliflow fingowany na wtory linij od spodu 4. nizjū tilko octawę gracż a 3 dela- sole poczymacż [a fourth below major [without a flat] that is a key that can only be transposed down by a fourth, no farther; transpose, but play an octave below; although this is without a flat a fourth lower also without </p>

No.	Pencil pagina-tion	Ink pagi-nation	Author	Work(s)	Scri-be	Voices	Remarks
							a flat; here transpose down by a fourth, the key this way; but play an octave lower; such a key, when you have to transpose down by a fifth, although it is without the flat is to be thus transposed with a flat; this example can be transposed up by a fifth; here a flat; transpose this way, but without a flat; this should be a fifth higher; F fa ut from that; transpose down by a fourth the key C sol fa ut, play an octave lower; a key with flat transpose down by a fifth; can be without a flat can also be [illegible word crossed out] flat; C sol fa ut without a flat can also be thus, although transposed down by a fifth, yet without a flat; it should be f sharp everywhere there is a sign # in such a transposition; this

No.	Pencil pagina- tion	Ink Pagi- nation	Author	Work(s)	Scri- be	Voices	Remarks
40.	25v-26r	31		<i>Reoluta na te golki</i> <i>Reoluta</i>	C	1, 2	can also be transposed for vocalists on the second bottom line down by a fourth, only play an octave [lower], and begin with D [la sol re] 2 examples of diminutions of a bass line
				<i>Cad[ential]</i> <i>Exemplum</i>			example of a sequence of cadences, figured
41.	26v-27r	32		<i>Cadencia</i> <i>Resolutia w bafie</i> [solution in Bass] <i>potym w dyfcardzie</i> [then in Discantus] <i>Exemplum</i> <i>Exemplum</i>	B	1, 2, 4	3 examples of cadences with dimi- nutions; added in the left margin, the remark <i>Pierwsza Cadentia</i> <i>Jozepha</i> [Jozeph's first cadence] 3 examples of diminutions

No.	Pencil pagina- tion	Ink Pagi- nation	Author	Work(s)	Scri- be	Voices	Remarks
42.	27v-28r		[s.t.] [R]esolutia [n]a te gothi E diverso tonij hoc X	B	2, 3		4 examples of sequences with diminutions remarks: <i>fama przes się dobrze,</i> <i>może tak gracz; ta resolutia może</i> <i>bydż grana z bajem;</i> <i>może to gracz miajło incepti na</i> <i>primu[m] tonum trafia się też tak;</i> <i>W bajie Generalnym może też tak</i> <i>gracz hoc X</i> [good in itself, can be played thus; these diminutions can be played with bass; it can be played in the place of a prelude in the first tone it occurs also thus. In thorough- bass one may also play thus [as marked with an X]

No.	Pencil pagina- tion	Ink pagi- nation	Author	Work(s)	Scri- be	Voices	Remarks
43.	28v-29r	34		<i>Exemplum</i> <i>Exem[plum]</i> <i>Exemplum</i> <i>Exemplum</i> <i>Exemplum</i> <i>Exemplu[m]</i> <i>Exemplum</i> <i>Exemplum</i>	C	2, 4	9 examples of diminutions; last one on a pasted piece of paper
44.	29v-30r			[st.] 2 6 toni 6	C	1	9 examples of bass lines, 3 with bc figuring; the first example carries the remark [...] <i>o efaut</i> [s]ecun: [...] <i>β̄j̄ c fol</i> [ty] <i>lko octawq trʒba.</i> [... one may transpose ... to the C key situated on the second line but it should be played an octave lower, that is, from e, and not from e ¹]

No.	Pencil pagina- tion	Ink pagi- nation	Author	Work(s)	Scri- be	Voices	Remarks
45.	30v–31r	39		<i>Accidens in Basso Gener[ali]</i> 8. <i>t[oni]</i> <i>Accidens ad Baf[sum] Ge[n- ralem]</i> 8 <i>t[oni]</i> <i>Accidens ad Bafsu[m] Gene- r[alem]</i> 8 <i>toni</i> 8 <i>to[ni]</i> 4 <i>toni</i> 3 <i>T.</i> 3 <i>Toni</i>	B	1, 4	11 examples of bass lines with fi- guring and 2 examples of cadences
46.	31v–32r			I. I. 2 <i>toni</i> 2. 5. 7. <i>Cadentie Accidens in Bafso</i> <i>Generali</i> <i>Cadentiae</i> <i>Exemplum</i> <i>Exemplum</i>	C	1, 3, 4	8 examples of bass lines, 2 with figuring 2 examples of cadences 2 examples of diminutions above, the remark [...] <i>wolnegō co, tak grac, to iest incepta i kiedy na co pretβego, tedy teβ tak, to iest incepta</i> [... if there is a slow prelude, play thus; if it is quicker, then also thus. This is a prelude]

No.	Pencil pagina- tion	Ink pagi- nation	Author	Work(s)	Seri- be	Voices	Remarks
47.	32v			<i>Peregrinum na Primu[m]</i> <i>Tonum GracZ [to play]</i> <i>1 Ton[us]. Dixit Domin[us]</i> <i>2 Ton[us]. Confitebor</i> <i>5 Ton[us]</i> <i>4 Ton[us]. Dixit d[omi]n[us]</i> <i>d[omi]no me[o]</i> <i>3 Ton[us]</i> <i>6 [tonus] Magnificat Dixit</i> <i>d[omi]n[us]</i>	C	1	examples of psalm intonations and terminations in 7 different modes, with remarks: <i>Intonacio Primi Toni, Intonacia and Euouae</i>
48.	33r-v	44		[s.t.]	D	4	ending of a ricercar; the beginning is missing
49.	34r-36r	45-47		<i>Psalm Dawida</i> [The psalm of David] [s.t.]	D	4	intabulation of psalm setting?
50.	35v-37r	47-48			D	4	canzona? intabulation?
51.	37v-38r	49	Adam of Wągrowiec	<i>Super Primum Tuonum</i> [Ricercata 4 Toni]	D	4	fantasia; above the music, the remark [Adama] cla[re] Cistertium Wangrow[ecensis]
52.	37v-38r				D	4	ending of the piece begun on fol. 43v, with a reference remark: JOXX DE

No.	Pencil pagina- tion	Ink pagi- nation	Author	Work(s)	Scri- be	Voices	Remarks
53.	38v–39v		Kyrye Mai[us] Gloria Sanct[us]	B	1		mass ordinary in bc setting, partly figured, annotated with many verbal text incipits and remarks for alternatim performance; <i>folleno facerdos incipit; Organifta</i> and <i>Hor[us] [sic.]</i>
54.	39v–40r		Kyrie feriale [ferial Kyrie] Et in terra Sanct[us]	B, C	1		mass ordinary in bc setting; below, remark in a different hand: [D]ixit Dominus domino meo sede a dextris tuis in splendor [ribus]
55.	40r		[s.t.]	B	4		two bars from <i>Ricerata 4 Toni</i> , no. 59 (cf. fol. 44r)
56.	40v–42r	Vincenzo Bertolusi	Fantasia Di Barto[us] V[in- cenzo] secundo Tono	D	4		fantasia
57.	41v–44r	61	Vincenzo Bertolusi	Ricerata del Primo Tono di: Vin[cenzo] Bartho[us]	D	4	ricercar
58.	43v–44r			Ricer[cata] 4 T.[oni]	D	4	ricercar, unfinished, with a remark referring to its ending on fol. 38r: VI. IOXX retro post 6. kart a 6 [?]
59.	44v–47r	Adam of Wągrowiec	Ricerata 4. Toni Ksienza Jadama Cla[re] Cistercium Wągrow[ecensis].	D	4		ricercar

No.	Pencil pagina- tion	Ink Pagi- nation	Author	Work(s)	Scri- be	Voices	Remarks
60.	46v–47r			/fuchay co ȝywo [listen to me]	B, C	3	intabulation of a vocal piece?
61.	47v–49r	79	Adam of Wągrowiec	[s.t.] <i>Pro Organo. x. Jadama cla[re] Cisterium Wągro- wice[n]sis</i>	B	5	praeambulum; third staff of first system marked <i>Pedale</i>
62.	48v–49r			<i>Pro Finali</i> <i>Primus Ton[us]</i> <i>secund[us]</i> <i>3 Ton[us]</i> <i>4 Ton[us]</i> <i>5 Ton[us]</i> <i>6 Ton[us]</i> <i>7 Ton[us]</i> <i>8 Ton[us]</i>	B	1	8 examples of bass formulae for cadences
63.	49v–51r			<i>Ricercata Quarti Toni</i>	D	4	ricercar
64.	51v–52r			<i>Surrexit Christ[us] hoodie 5</i> <i>Vo:[cum]</i>	A	5	intabulation of a vocal piece?
	52v–53r	64					blank pages with empty staves
65.	53v–54r			<i>Surrexit Dominus</i>	A	2–5	above in a different hand, <i>Salve radix</i> ; before the first system, <i>Salu</i>

No.	Pencil pagina- tion	Ink Pagi- nation	Author	Work(s)	Scri- be	Voices	Remarks
66.	54v–55v		Adam of Wągrowiec	<i>Ave maris stella x. Jādáma clare Cisterium Wągrow[ec- ensis].</i>	B, C	4	hymn setting
67.	55v		Adam of Wągrowiec	<i>Super primum Tonum [in a different hand:] x. Jadama Cla[re] Cist[er]tium] Wągn[groe]censis.</i>	B	3	fantasia; before the first staff, illegi- ble remark: <i>Eol</i> [?]
68.	56r–v	67	Adam of Wągrowiec	<i>Super Kyrie Duplicter [in a different hand:] Per octavas NS. Xżiedza Jadama Clare Cisterium Wągrow[ecensis]</i>	B, C	4	Mass verset
69.	56v–57r	68	Adam of Wągrowiec	<i>CHriste [in a different hand:] x. Jadama clare] Cister- tium] Wągrow[ecensis]</i>	B, C	4	Mass verset
70.	57v–58r		Adam of Wągrowiec	<i>Kyrie ultimum no po: lu: ni: kij: samo [in a different hand:] x. Jadama Cla[re] Cisterium Wągrow[ecensis]</i>	B, C	4	Mass verset
71.	57v–59r	70	Adam of Wągrowiec	<i>Sanctus duplicter 4 T. [oni] [in a different hand:] Xżiedza Jadama Clare Cister- tium Wągrow[ecensis]</i>	C	4	Mass verset; <i>sanctus 2; ofanna na pierwże Sanctus</i> [Hosana on the first Sanctus]
72.	58v–59r	70		<i>In Elewatione</i>	B	3–6	Mass verset

No.	Pencil pagina- tion	Ink Pagi- nation	Author	Work(s)	Scri- be	Voices	Remarks
73.	59v–61r	71–72	Adam of Wągrowiec	Ricercata 1. <i>Tono</i> [in a differ- ent hand:] X <small>z</small> iedza Jadama clare Cisterium W <small>o</small> ngrow[e- censis]	B, C	4	ricercar
74.	61v–62r		Adam of Wągrowiec	Versus [in a different hand:] x. <i>Jadama</i>	B, C	4	Mass verset
75.	61v–64r		Adam of Wągrowiec	Super <i>Et in terra</i> [in a differ- ent hand:] X <small>z</small> iedza Jadama	B, C	4	Gloria versets; at the beginning of the next two versets on fol. 63r: x. <i>Jadama Wangrow[ecensis]</i> and below: <i>Cum sancto spiritu</i> [in a different hand:] X. <i>Jadama</i> [Revd Adam's]
76.	63v–65v			Super <i>I. Tonus[m]</i> <i>incepta</i> 2. <i>tony</i> <i>incept[a]</i> 3. <i>Toni</i> <i>incepta</i> [in a differ- ent hand:] 3. <i>Toni</i> <i>Incepta</i> 4. <i>toni</i> <i>incepta</i> [in a differ- ent hand:] 4. <i>toni</i> <i>Incepta</i> 5. <i>Toni</i> <i>incepta</i> 6. <i>Toni</i> <i>incepta</i> 7. [Toni] 8. [Toni]	B, C	4–6	8 examples of extended cadences in different modes; top of fol. 65r, remark <i>octauq wylfq moze grac</i> [in a different hand:] <i>I octauq nizey</i> <i>moze takze grac</i> [one may play both an octave higher and an oc- tave lower]

No.	Pencil pagina- tion	Ink pagi- nation	Author	Work(s)	Seri- be	Voices	Remarks
77.	65v–66r	77		<i>Caden[cia]</i> <i>Exem[plum]</i> <i>Exem[plum]</i> <i>Exem[plum]</i>	B, C	3, 4	example of a sequence of cadences 3 examples of diminutions example of a cadence
78.	66v–67r		Adam of Wągrowiec	<i>Cromatica</i> <i>Fan:[fasia] Super secundum</i> <i>Tonu[m] [in a different</i> <i>hand:] NB X. Jadama</i>	B, C	4	
79.	67v–68r	79	Adam of Wągrowiec	<i>Fantasia super secundum</i> <i>Tonum [in a different hand:]</i> <i>Xsiendža Jadama</i>	B, C	4	
80.	68r–69v	80		<i>Magnificat 6 "Toni może" j</i> <i>Primi Toni tilko nadela more</i> <i> koncžic [you can end this</i> <i>Magnificat 6 toni only with</i> <i>D la sol re]</i>	B	4	Magnificat versets
				<i>Secundus versus</i> <i>Tertius Vers[us]</i>			
81.	69v–72r	81–83	Adam of Wągrowiec	<i>Super secundum Tonum [in</i> <i>a different hand:] x. Jadama</i>	B, C	4	
82.	71v–73r	83–84	Adam of Wągrowiec	<i>Super 6 Tɔ num [in a diffe-</i> <i>rent hand:] x. Jadama</i>	B, C	4	fantasia; with remark A. D. 1618

No.	Pencil pagina- tion	Ink Pagi- nation	Author	Work(s)	Scri- be	Voices	Remarks
83.	73r-74r	84-85	Adam of Wągrowiec	<i>Alia super 6 Tonum</i> [in a different hand:] x. <i>Jadama</i>	B, C	4	fantasia; with remark A. D. I 618
84.	74v-75r	86	Adam of Wągrowiec	<i>Super quartum Tonum.</i> [in a different hand:] x. <i>Jadama</i>	B, C	4	fantasia
85.	74v-76r	86-87	Adam of Wągrowiec	<i>Alia super quartum To- num</i> [in a different hand:] x. <i>Jadama</i>	B, C	4	fantasia
86.	75v-78r	87-89	Adam of Wągrowiec	<i>Ricercata Secundi Toni</i> [in a different hand:] x. <i>Jadama</i>	B, C	4	ricercar
87.	78v-81r	90-92	Adam of Wągrowiec	<i>Ricercata Terti Toni</i> [in a different hand:] x <i>Jadama</i>	B, C	3	ricercar
				<i>Cifler: Wangrow</i>			
88.	81v-82r	93		<i>Super primum Tonum</i>	B	4	fantasia
89.	81v-83r	93-94		<i>Super primum Tonum</i>	B	4	fantasia
90.	82v-83r	94		<i>Super primum Tonum</i>	B	4	fantasia
91.	83v-84r	95		<i>Super primum Tonum</i>	B	4	fantasia
92.	84v-85r	96		<i>Super Tercium Tonum</i>	B	3	fantasia; a fragment
93.	85v-86r	97		<i>Super primum Tonum</i> <i>Super primum Tonum</i>	C	4	2 preambula, first one with an alternative ending, with the remark <i>kiedij 3desolre na alami skonczyć</i> <i>tym sposobem.</i> [when you play from D sol re to A la mi, end thus.]

No.	Pencil pagina- tion	Ink pagi- nation	Author	Work(s)	Seri- be	Voices	Remarks
94.	86v–89r	98–100		<i>Super primum Tonum</i> <i>Super primum Tonum.</i> <i>Super primum Tonum.</i> <i>Super primum Tonum.</i> <i>Super primum Tonum.</i> <i>Super primu[m] Tonum.</i> <i>Super primum Tonum</i>	C	4	7 praemambula; on fol. 88r, an alternative version with the remark <i>resoluta</i>
95.	89v–91r	101 – –102		<i>Super primum Tonum</i> <i>Super quartum Tonum</i> <i>Secundu[m] inferius Primo modo</i> <i>Secundo modo</i> <i>Tertio modo</i> <i>Quarto modo</i> <i>Quinto modo</i>	C	4, 6	7 praemambula; at the end, letters showing the positions of the notes on the staffs
96.	91v–92r	103	Adam of Wągrowiec	<i>Pro organo</i> [in a different hand] x. <i>Iadama</i> <i>Cadentia 3 Toni</i> <i>Cadentia Primi Toni</i> <i>Cadentia secundi Toni</i> <i>Cadentia Septimi Toni</i> <i>Cadentia Sexti Toni</i> [s.t.]	B	4	6 examples of cadences; the lower staff of the first system marked <i>Pedale</i> ; at the end of the last cadence, <i>Finita</i>

No.	Pencil pagina- tion	Ink pagi- nation	Author	Work(s)	Seri- be	Voices	Remarks
97.	92v–93r	104		<i>Quarti Toni</i> <i>Quarti Toni</i> <i>Quarti Toni</i> <i>Quarti Toni</i> <i>Quarti Toni</i> <i>Exemplu[m]</i>	C	4	5 extended cadences with diminu- tions for the right or left hand 2 examples of diminutions
98.	93v–94r	105	Adam of Wągrowiec	<i>Ut re mi fa sol la</i> [in a diffe- rent hand:] x. <i>Jadama Cla:</i> Cist. <i>Wągrow</i>	B	4	counterpoint over the ascending and descending hexachord
99.	94v–95r	106		<i>Xsiędza Łobzoskie</i>	C	2–5	below the second staff of the first and second systems, remarks in a different hand: <i>Bas w pedale octa- wq nizej; octawq niżej wpedale</i> [Bass in pedal an octave lower; an octave lower in pedal]
100.	95v–96r			<i>Pro FINALI</i> <i>2di Toni</i> <i>Primi Toni</i> <i>Terti Toni</i> <i>Sexti Toni</i>	B	4–6, 1	7 examples of extended cadences intonations to Magnificat in 7 mo- des and 3 other formulae with remarks: <i>Primi toni</i>

No.	Pencil pagina- tion	Ink Pagi- nation	Author	Work(s)	Scri- be	Voices	Remarks
				Septimi Toni Octau Toni Quarti Toni Magnificat			<p><i>Intonatia poczti: 3 fa ut zawiſe n[a] delasol[1] konczi[c]; 2 Toni zawiſe wtory na gesol ut; 6 toni ſzofit na eſſa] ut; 8 toni moze ſe fa ut poczynacz dla wokaliſtow a sparittur[y] wlaſnq mia[rə] 3 geföhret; 4 toni wlaſnq miarq na elani kon[zic:; 3 toni zawiſe na alamire konczi;c; quinti Toni; na ceſaut konc[zic]</i></p> <p>[Intonation; Primi toni start from Fa ut always end on D la sol; 2 Toni the second always on G sol ut; 6 toni the sixth on F fa ut; 8 toni must start from Fa ut for singers but play oneself [without transposition] from G sol re ut; 4 toni end on your own metre on E la mi; 3 toni always end on A la mi re; quinti Toni; end on C fa ut]</p>

No.	Pencil pagina- tion	Ink Pagi- nation	Author	Work(s)	Scri- be	Voices	Remarks
101.	96v–98r	108– –109		<i>Exempla do FANTA[zji]</i>	B, C	3–4	<p>8 examples of various fragments and sequences to be used when improvising fantasias; with some remarks: <i>to trzeba prowadzic aż dotat; to też także aż na to wpasć;</i> <i>także to aż na to wpasć</i> [this must be taken thus far; this too until reaching here; this too until reaching here] and so on</p> <p>5 examples of various fragments and sequences to be used in improvising fantasias; <i>względuż iż nie; tu tak że aż na to wpasć; to tak że aż na to wpasć, y prowadzic aż na to wpasć to może grac Trojako każdy raz inaczej</i> [continuous notation on two neighbouring pages; here too until reaching here; this too until reaching here and continue until reaching here, this may be played thrice, differently each time]</p>

No.	Pencil pagina- tion	Ink pagi- nation	Author	Work(s)	Scri- be	Voices	Remarks
102.	98v–99r	200		<i>Magnificat pro Primo Tono et sexto, sextum in efaut finire</i> <i>Primus versus</i> <i>Secundus Versus</i> <i>Tercius versus</i>	B	4–6	3 Magnificat versets
	99v						blank page with staves
103.	100r– –102r	201– –203		<i>Ricercata Tertii Toni</i>	D	4	ricercar; incomplete (fol. 101 partly torn off)
104.	102r– –103v	203– –204		<i>Ricercata tertii toni</i>	D	4	ricercar
	104r						remark in pencil: F105–67; library stamp [...] Centrinè 470; <i>Ego sum paf[tor]; Salvanos D[omi]ne; Salvator mundi</i>

Roku 1687 miedzica zbra dnia 3 Czyprowie
wolnego rozbioru P. Domowem et f. gl. 3⁺

Tego roku Pan pulkownik mat-ryton z lotu duchy
mij armie oblicia rozbioru wojny 3 złoty hegl +

Roku 1687 miedzica zbra Dnia 30 lipca rozbioru
nego Czynu Episkopatu miedzianej rozbioru w niesie
Przychodzicza - 1-2-4-15 Dobrzno. Selsko
retrogl. 18

Item zabitie rozbioru et 1-2-4-15 domu ipak
zamgl. 18 Roku 1689 miedzian Janus dnia 6 stycznia

Roku 1693 miedzian miedzian 20 groszy

P. Zborowiem et 100 groszy miedzian

- tenu roku 1693 miedzian zbra Dnia 27

P. Zborowiem et 100 groszy miedzian et 20 groszy
20 groszy dobra et 100 groszy miedzian

Tego roku latem et 100 groszy miedzian
miedzian et 100 groszy

470

Per la d^a 193. traejaca 2 fba. Par Va
riner. Venezuela y Panamá nacan la suya.
por oírlo, odorízase con lo que dice
figo hee zadero pidae yd. Rómulo mara.
* oírse fer rada. Curro y Z. Caenicos
y matronec naci. Efrasio Guerriero y



A musical score for a single melodic instrument, likely a harp or similar plucked string instrument. The score consists of five staves of music, each with a different tuning pattern indicated by letter names (A, C, E, G, B) and numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7). The music includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, rests, and grace notes. The notation is handwritten on lined paper.

The tunings for each staff are as follows:

- Staff 1: A1, C2, E1, G2, B1
- Staff 2: C1, E2, G1, B2, D1
- Staff 3: E1, G2, C1, E2, G1
- Staff 4: G1, B2, D1, F2, A1
- Staff 5: B1, D2, F1, A2, C1

The score begins with a dynamic marking of **ff** (fortissimo) and includes several measures of eighth-note patterns, followed by a section with sixteenth-note patterns and grace notes. The music concludes with a final section featuring eighth-note patterns and grace notes.

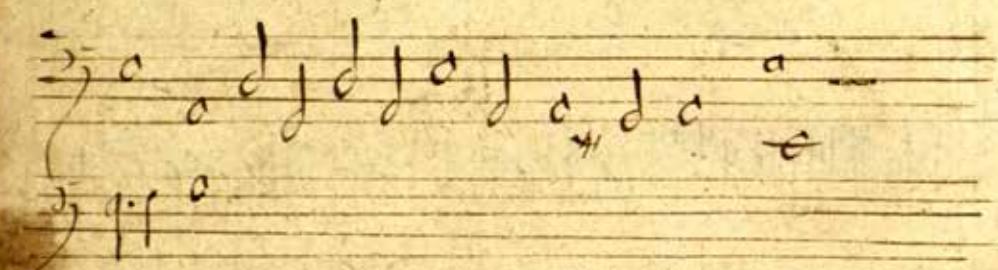
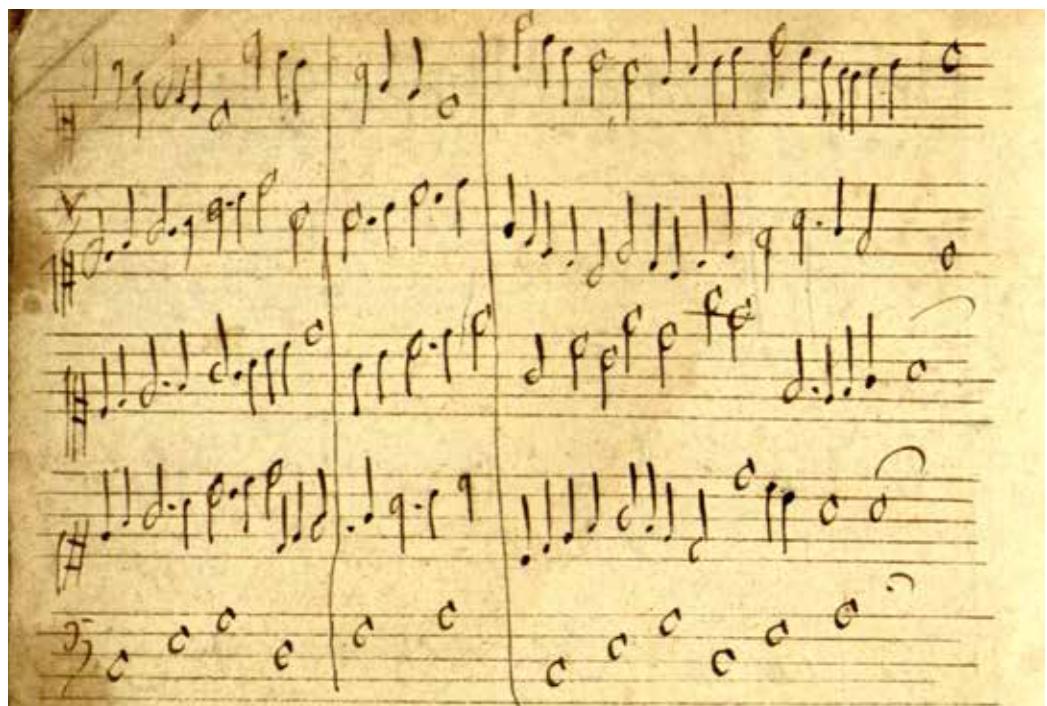






A handwritten musical score on five-line staves. The top staff shows a soprano part with various note heads and rests. The second staff shows an alto or tenor part with mostly eighth-note patterns. The third staff shows a basso continuo part with sustained notes and some eighth-note patterns. The fourth staff shows a soprano part with eighth-note patterns. The fifth staff shows an alto or tenor part with eighth-note patterns. There are several fermatas and slurs. The score includes the instruction "dico acciaccio in basso generali" and the label "Primi toni". The paper is aged and yellowed.







Exemplum discipulorum in contrapunctis litteris



Accidens o; a; Generalis

Cad.

Accidens ad Bassum Generalaten



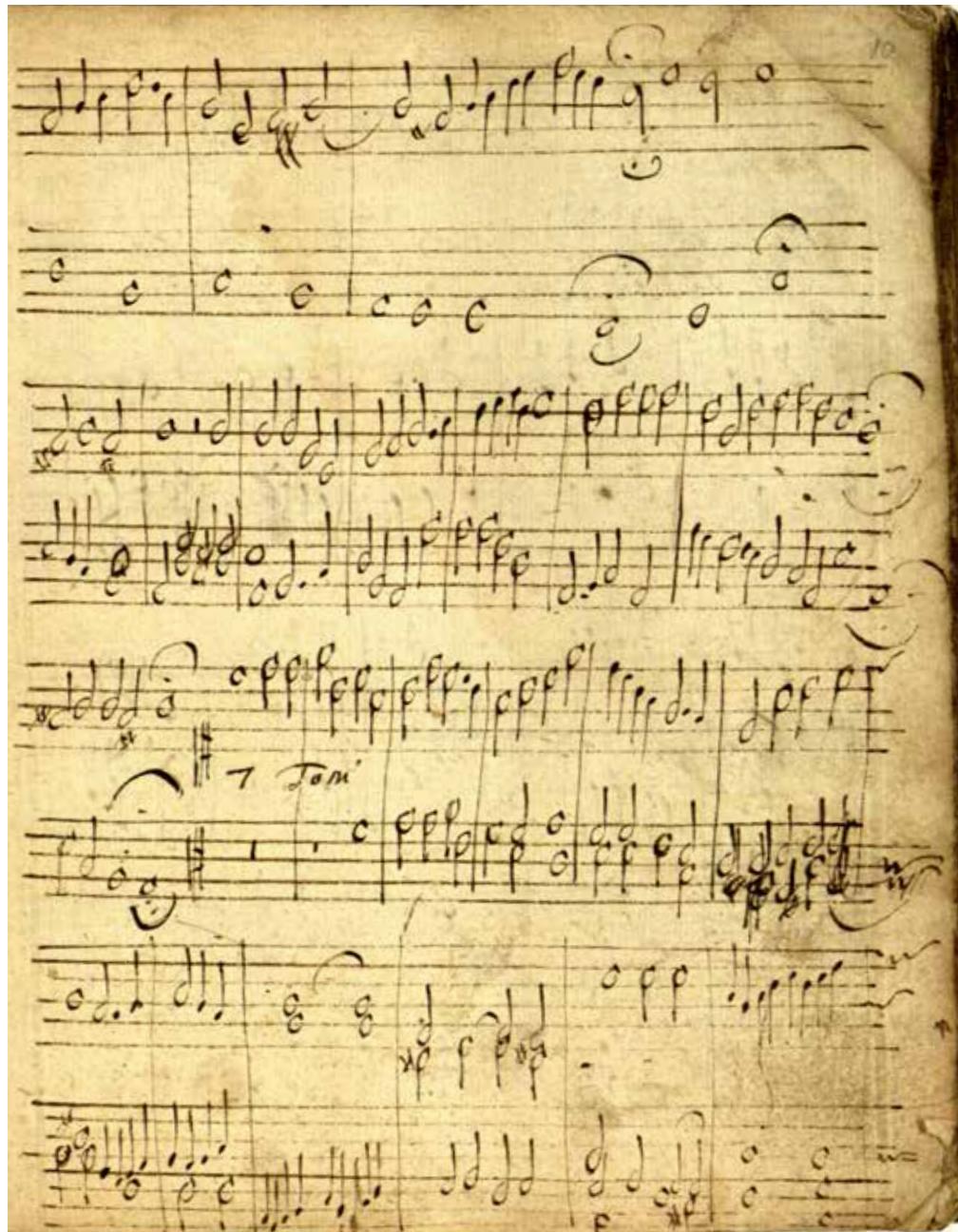
Sopran *Alto* *Bass*

sehr lebhaft *7 Ton*

Octavi Toni

Octavi Toni

Primi Toni







SACRA MUSICA

ORGANUM DO S. SPZ

A handwritten musical score for organum, featuring four voices. The music is written on five-line staves. The top voice consists of short vertical strokes. The second voice has a mix of short strokes and longer horizontal strokes. The third voice is primarily composed of short strokes. The bottom voice consists of short vertical strokes. The score is divided into measures by vertical bar lines.



Primus tonus Secundus tonus Tertius tonus Sextus tonus







2 m.

F. sup. Pyramum Doman.

F. Super Primum Tonum

Exem.





A handwritten musical score on four staves. The top two staves represent the upper voices, likely soprano and alto, with various note heads and stems. The bottom two staves represent the basso continuo, with bass notes and a basso continuo staff below it. The score includes several markings: 'X' marks over certain notes, circled numbers (1, 2, 3, 4) placed above specific notes, and the word 'Cadenzia' appearing twice. Below the music, there is handwritten lyrics in Spanish: 'Cadencia septim niciibg alio, modo moze', 'Cadenzia', and 'Ix x m P S v w A L - T c v D'.

A handwritten musical score on five-line staff paper. The score consists of four systems of music. The first system starts with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. It features six measures of rhythmic patterns primarily composed of eighth and sixteenth notes. The second system begins with a bass clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. It contains four measures of rhythmic patterns involving eighth and sixteenth notes. The third system starts with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. It includes four measures of rhythmic patterns. The fourth system begins with a bass clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. It contains four measures of rhythmic patterns. The notation uses vertical stems and horizontal bar lines to indicate pitch and rhythm. There are several 'X' marks placed across the staves, notably after the first measure of each system and at the end of the fourth system. The word 'Exemplum.' is written below the second system, and 'Ex. n. 22' is written below the fourth system.





A handwritten musical score for three voices, likely for a string quartet or similar ensemble. The score consists of six systems of music, each with three staves. The top staff of each system is for the first violin (Fiddle), the middle staff for the second violin (Fiddle), and the bottom staff for cello/bass. The music is written in common time (indicated by a '6' over a 'C'). The notation uses a mix of standard musical symbols like quarter notes and eighth notes, and some unique symbols, possibly indicating specific bowing or performance techniques. The lyrics are written in a cursive script and are associated with the third staff (cello/bass) in the first system. The lyrics read: "Toras eyciet". The score is on aged, yellowish paper.





Sic per teni Creator.

26

A handwritten musical score for four voices, consisting of four staves. The music is written in common time, with various note heads and stems. The first three staves are in common time, while the fourth staff begins in common time and ends in 6/8 time. The score includes several rests and a section of sixteenth-note patterns. A bracket labeled "Accidentals ad B.c. geno potestati" spans the first three staves, indicating specific harmonic changes for the basso continuo part. The manuscript is on aged, yellowed paper.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

Exemplum.

STROJ SKRYPIC A. D.

Stroj kobz̄y communis

Exemplum

Exemplum





A handwritten musical score for three voices, likely for organ or harpsichord, consisting of six staves. The music is written in common time. The voices are labeled as follows:

- Top voice: *Resoluta na organi arki*
- Middle voice: *Resoluta na organi arki*
- Bottom voice: *Cadentia resolutoria*
- Bottom voice: *Resoluta na organi arki*
- Bottom voice: *Resoluta na organi arki*

The notation includes various note heads (circles, squares, triangles) and rests, with some notes connected by horizontal lines. There are also several 'X' marks placed over certain notes and rests, particularly in the middle and bottom voices.

A handwritten musical score on five-line staves. The music consists of two systems. The first system begins with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. It features various note heads, some with vertical stems and others with horizontal stems, and includes a wavy line under a group of notes. The second system begins with a bass clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. It contains a section labeled "Exemplum" with a bracket underneath, followed by a section labeled "Resolutio magothi". The manuscript is written in black ink on aged, yellowish paper.





Singodane to lawijsoors

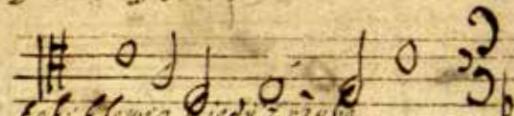
quartus mizy dur
to rest each blow till the nose singowards & airly delynic.

quartus mizy duriter

singowards quartum mizy clempack ale octawg gradus mizy

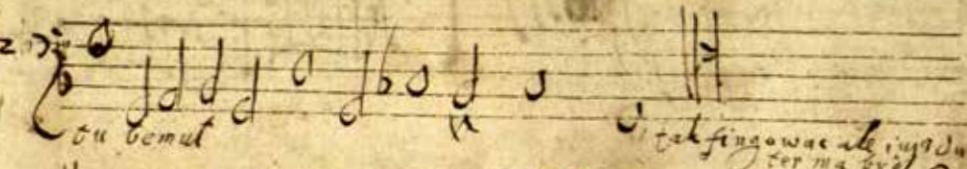
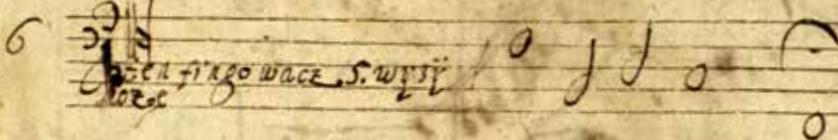
ANNO DOMINI 1618

tom

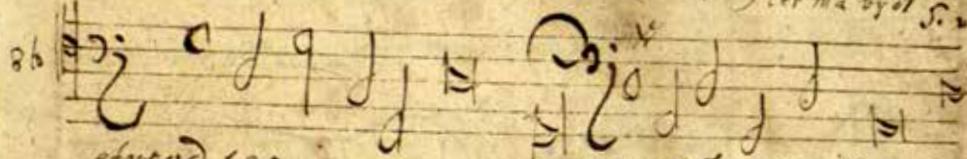


tak finge wace s. nizy z rzeba

fingo wace s. nizy chocijz na bydlo tak fingowanis ibenuem
duriter iest



tak fingowanis ibenuem



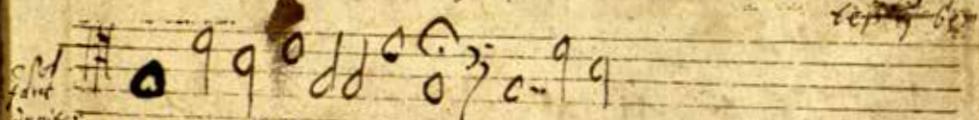
efau od tego

duinis classant Octauj nizy fingowanis

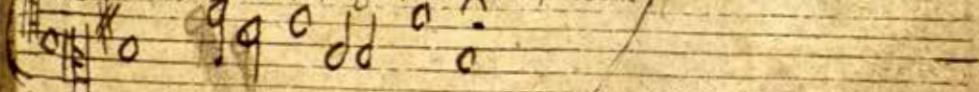


s. transpositur,

duriter byw Onieledij bawa
reppem ibenit



duriter
byw a tesp tak chodzias gendre transpositur s. nizy pitcolis duriter
pridzie na 2 di z tis hdy a p. finge wace wobly transponeranie



ce obywa tesp uwoal. pow fingowanis nawlony linjod srodk
fing. tislo ollawg gadaaz delasole poobinnes





Cadencia

Violoncello Continuo

165

Exemplum

27

Resolutio in basse *

Exemplum ad ysticam Bassem

Exemplum

sanx grzes iet dobris, more gal gratz
 solutio
n te
 guth. a resolutia noze, tyde vere zbasen.

long
 rock

more to grac3 mias to incepti sa primā toniam
 traxia sse tēp tēk W basse Generalnyis moze
 tēp tēk grac3 hoc X











ACCORDIAS IN BASSO.

6

7

8

9

10

11

12

202.144

A handwritten musical score for two voices, consisting of eight staves of music. The music is written in common time (indicated by 'C') and uses various note heads (circles, squares, triangles) and stems. The vocal parts are separated by a vertical bar line. The score includes several rests and fermatas. There are also some markings such as 'Acciaccas ad eas. g' and 'Acciaccas ad Basatu Geno'. The paper is aged and shows some staining.

Acciaccas ad eas. g

Acciaccas ad Basatu Geno

... to west + accepta

1.

agentie
accident
basso
generale
cello

Excer
Blume

i hiey na se præpæg, eod y terp ⁷⁶⁵ tab, to dæs, com

Cadenza

Exercitum

Cantabile na Quinta tonica soprano

1 Tony 0000000000 | 0000000000 |

2 Tony 0000000000 | 0000000000 |

3 Tong 0000000000 | 0000000000 |

4 Tong 0000000000 | 0000000000 |

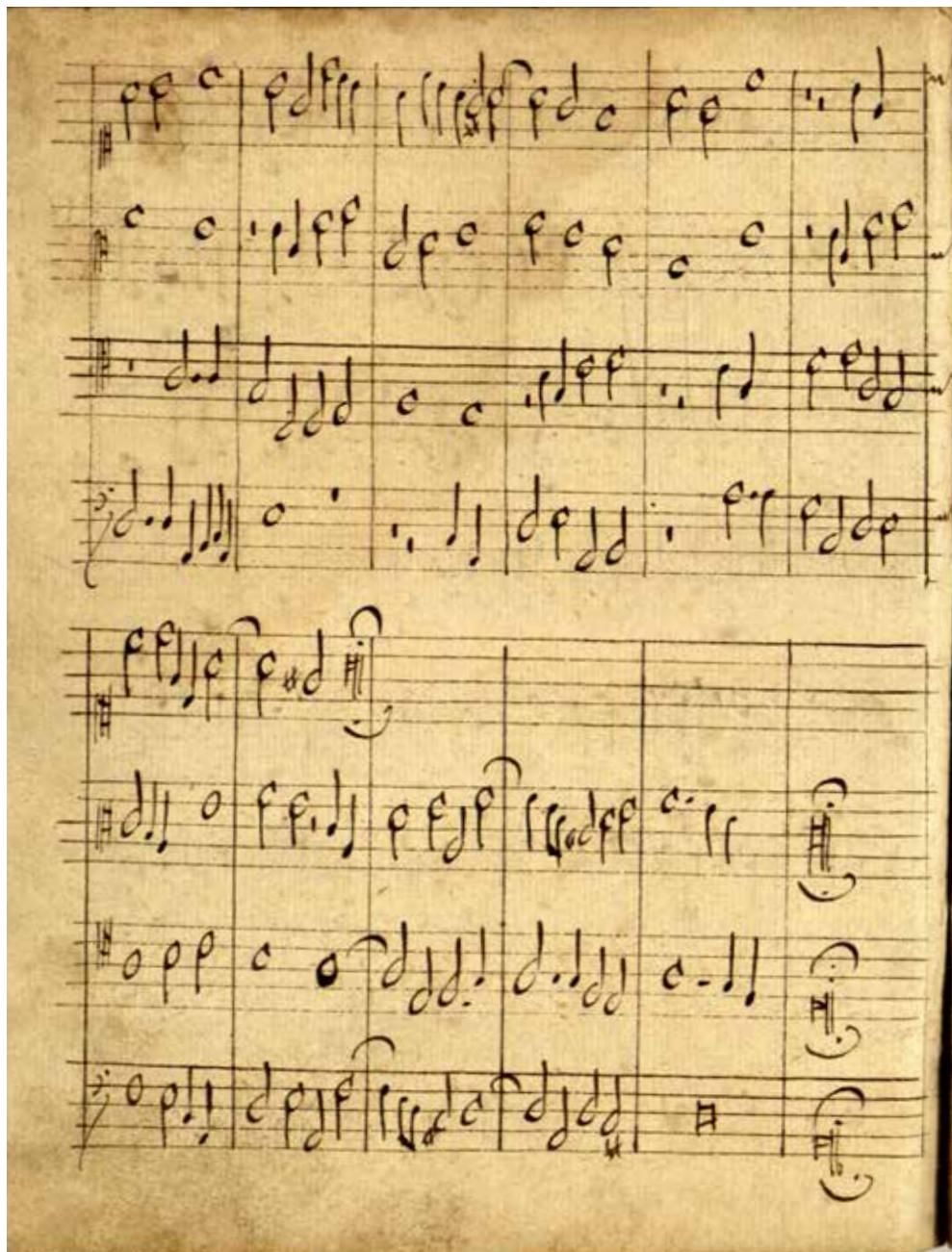
5 Tong 0000000000 | 0000000000 |

6 0000000000 | 0000000000 |

Eunae Tribonaca Dixit Domini Intonacio Dixit Tribonaca
Eunae Tribonaca Dixit Tribonaca Eunae Tribonaca Eunae
Tribonaca Eunae Dixit dixit dixit me
Tribonaca Eunae magnificat Dixit dng

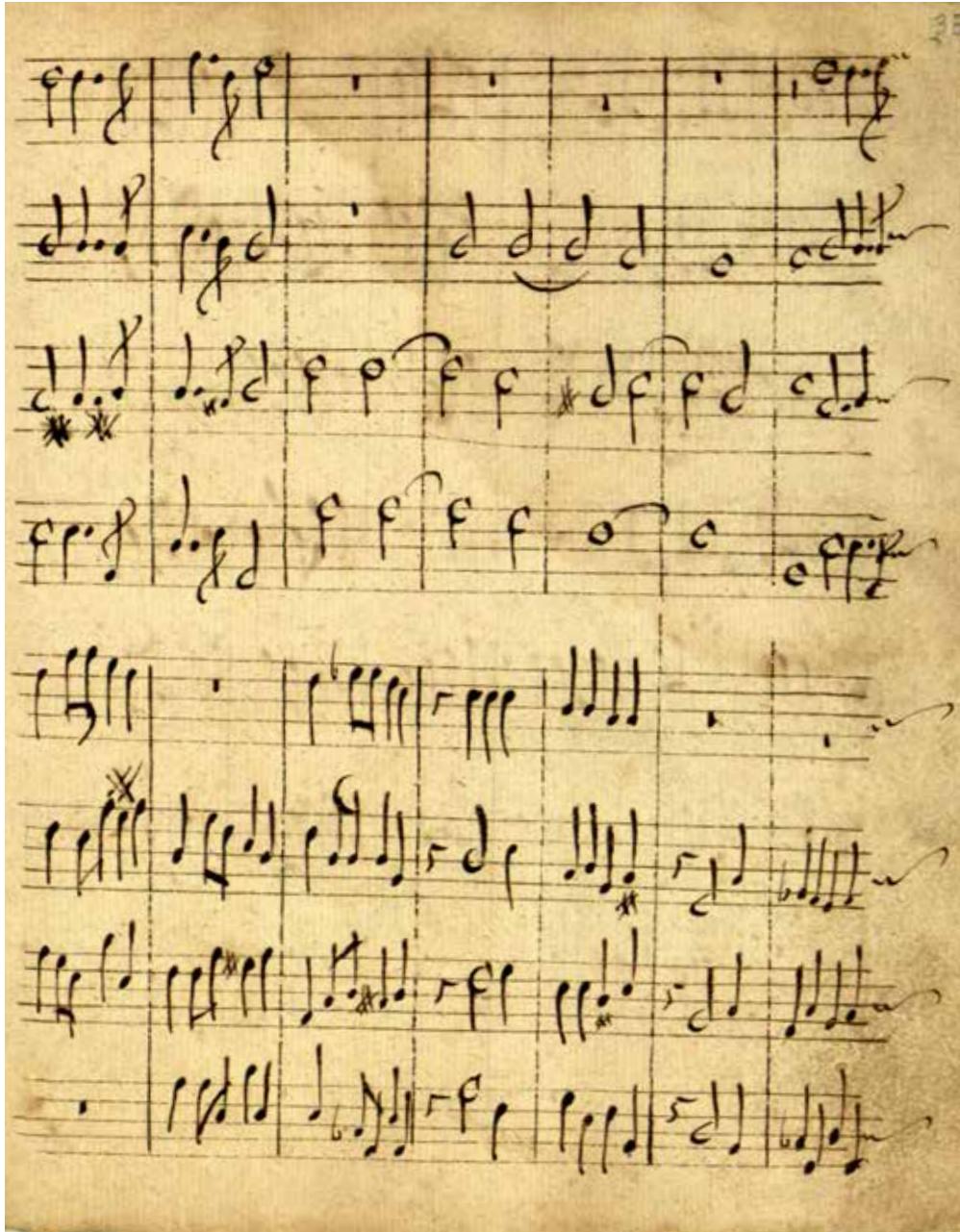


A handwritten musical score on five-line staff paper. The score consists of two systems of music. Each system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The first system contains six measures of music, ending with a double bar line and repeat dots. The second system also contains six measures of music, ending with a single bar line. The music features various note heads, stems, and beams, typical of early printed music notation.

















Super Primum Tuonum.

The musical score consists of six staves of handwritten notation. The notation uses vertical stems and horizontal strokes to represent pitch and rhythm. The first five staves are in common time, indicated by a 'C' at the beginning of each staff. The sixth staff begins with a 'D' and a 'F', indicating a change in key or mode. The vocal parts are labeled with letters: 'A' (top), 'B' (middle), and 'C' (bottom). The lyrics 'Super Primum Tuonum.' are written above the first staff. The score is numbered '100' at the bottom left.



Kyrje mag
105

76. n

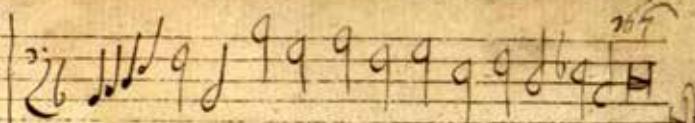
Gloria sanctis sacerdos incipit Organista intona.

Laudamus te Organista Benedicimus te Adoramus te

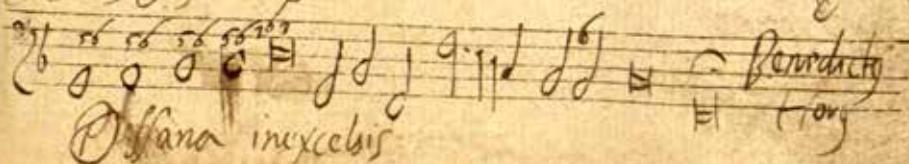
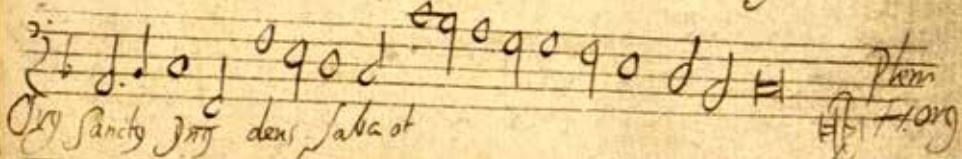
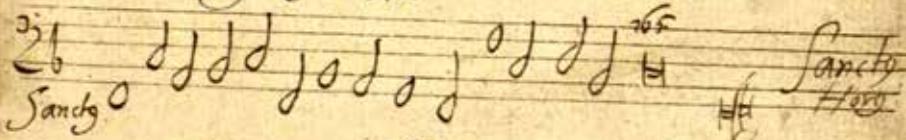
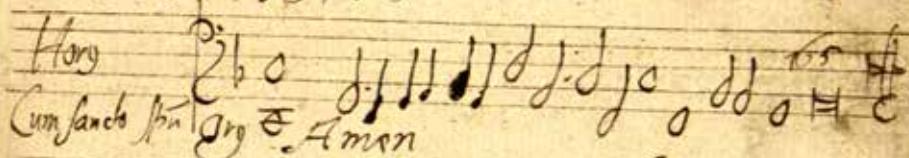
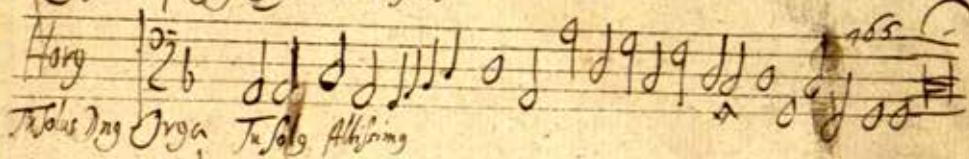
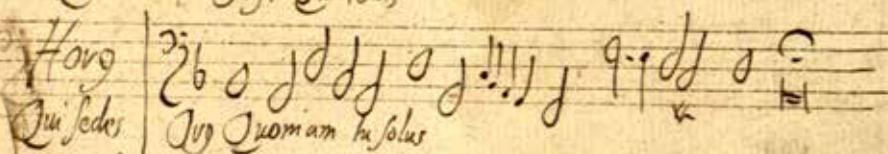
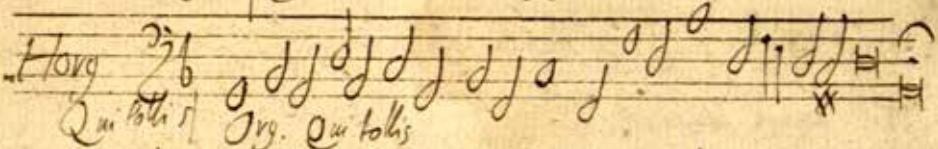
Org Glorificamus te Gratias

Domini donum

Hony



Dominus filius natus Org. Dominus Deus Agny Des



104

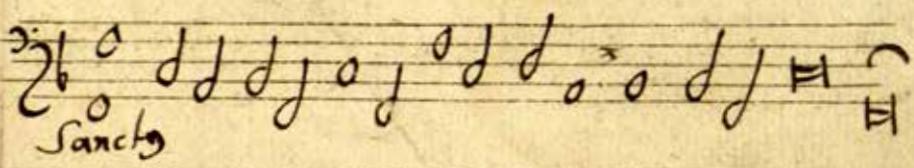
Kyrie Feriasse

Chante

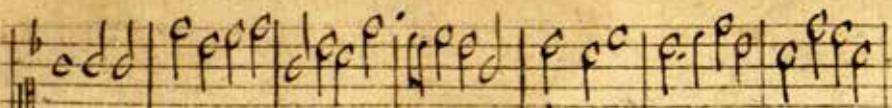
Kyrie

Et intercessio

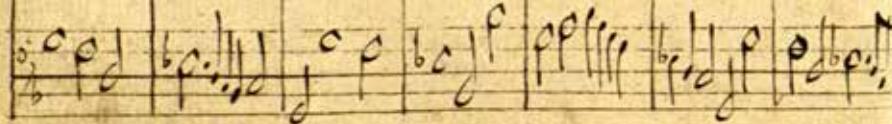
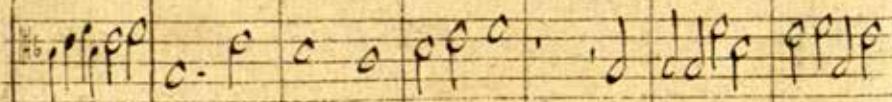
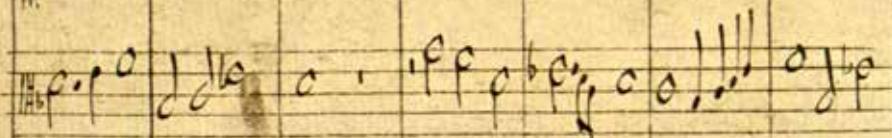
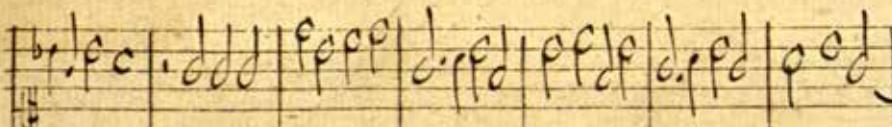
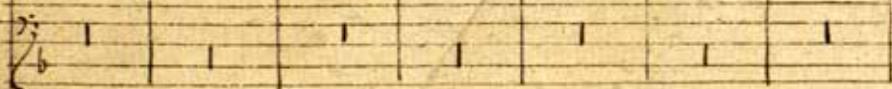
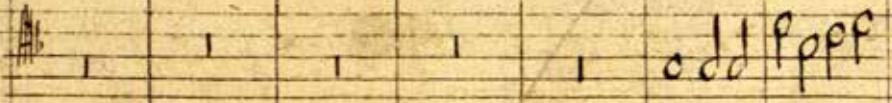
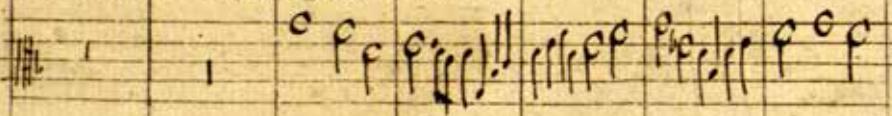
620/1507
fms. 312000 sps. 270 mm. 4. Fols. 20r. 32v.

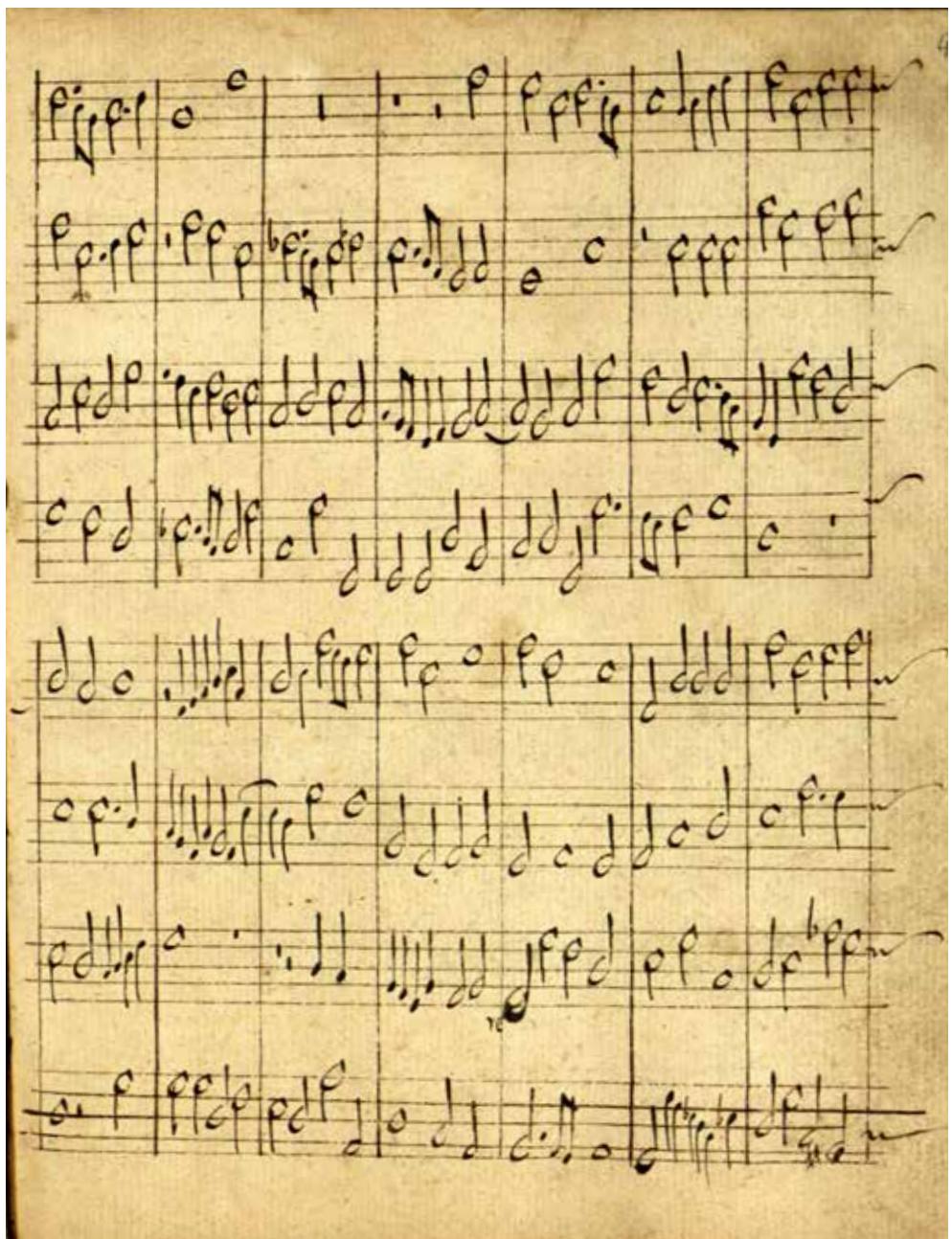


Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes vertical stems with horizontal strokes, dynamic markings like 'f' (fortissimo), and a section of six empty measures indicated by a vertical bar and a circled '6'. The notation is written in two systems separated by a double bar line with repeat dots.



Fantasía De Barto (o. segundo Tono)





The image shows a handwritten musical score for two voices, consisting of six staves of music. The music is written in common time and includes various dynamics such as **p** (piano), **f** (forte), **ff** (double forte), and **pp** (pianissimo). The score features a mix of eighth and sixteenth note patterns, with some measures containing rests. The vocal parts are separated by a vertical bar line. The handwriting is in black ink on aged, yellowish paper. A small section of the score is annotated with the text "Ricerca del Primo Tono" (Search for the First Tone) in cursive script, positioned above the fifth staff.



















A handwritten musical score for two voices, consisting of four systems of music. The music is written on five-line staves with various note heads (circles, squares, triangles) and rests. The first three systems are in common time (indicated by a 'C') and the fourth system is in 6/8 time (indicated by a '6'). The key signature varies between systems, with sharps and flats present in some staves. The vocal parts are labeled 'V. 1' and 'V. 2'. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano), 'f' (forte), and 'ff' (double forte). The lyrics are written in cursive script above the notes. The first system starts with a forte dynamic. The second system begins with a piano dynamic. The third system starts with a forte dynamic. The fourth system begins with a piano dynamic.

V. 1

V. 2

lučaj co živio









49

Pro Finale

Pring Tong seconds

Tong

G Tong

4 Tong

G Tong

6 Tong

Ricordata
Quarzi Tosc

The musical score is handwritten on five-line staves. The top staff begins with a soprano C-clef, followed by a sharp sign indicating key signature, and common time. The lyrics "Ricordata Quarzi Tosc" are written above the first measure. The middle staff is a basso continuo staff with a bass clef. The bottom staff is another basso continuo staff with a bass clef. The music is divided into six measures. Measure 1: Soprano has a continuous sixteenth-note pattern starting with a forte dynamic. Basso continuo has eighth-note pairs. Measure 2: Soprano continues the sixteenth-note pattern. Basso continuo has eighth-note pairs. Measure 3: Soprano continues the sixteenth-note pattern. Basso continuo has eighth-note pairs. Measure 4: Soprano continues the sixteenth-note pattern. Basso continuo has eighth-note pairs. Measure 5: Soprano continues the sixteenth-note pattern. Basso continuo has eighth-note pairs. Measure 6: Soprano continues the sixteenth-note pattern. Basso continuo has eighth-note pairs.















Salve regina

Surrexit dominus



A handwritten musical score for three voices (SSA) on five-line staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It contains six measures of music, ending with a fermata over the final note. The lyrics "Ave maris stella. x. fadana" are written below the notes. The middle staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It contains four measures of music. The bottom staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It contains eight measures of music.

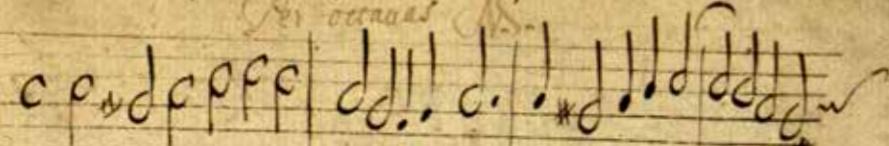


A handwritten musical score on five staves. The top staff shows soprano and alto entries. The second staff shows basso continuo entries. The third staff shows soprano and alto entries. The fourth staff shows basso continuo entries. The fifth staff shows soprano and alto entries. The score includes various musical markings such as fermatas, slurs, and dynamic signs. The lyrics "Super primus tonus. x. Judana Cl. Cisevogli." are written below the third staff.

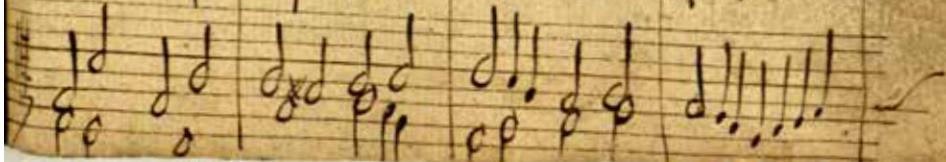
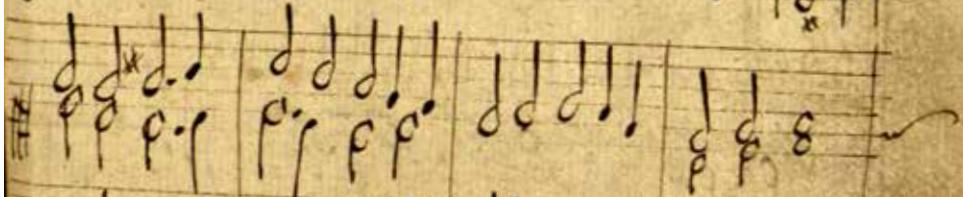
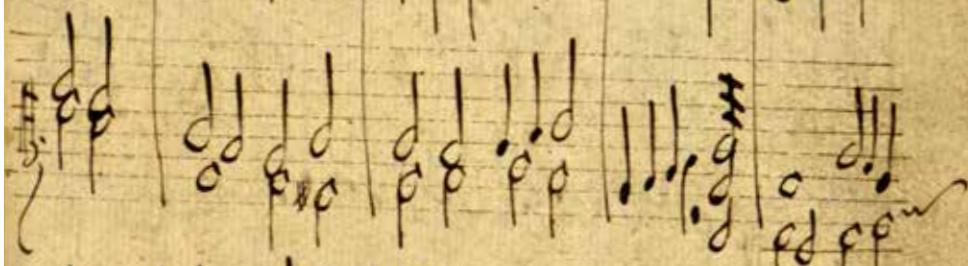
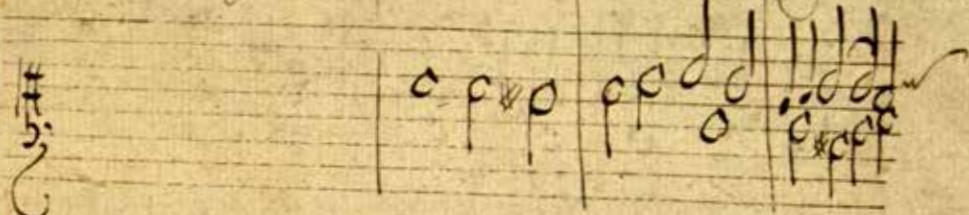
Super primus tonus. x. Judana Cl. Cisevogli.

Super kyrie (Dupliciter)

Per octaves



O 3 2 6. b. a. fadama clare Gideceni Waygrou

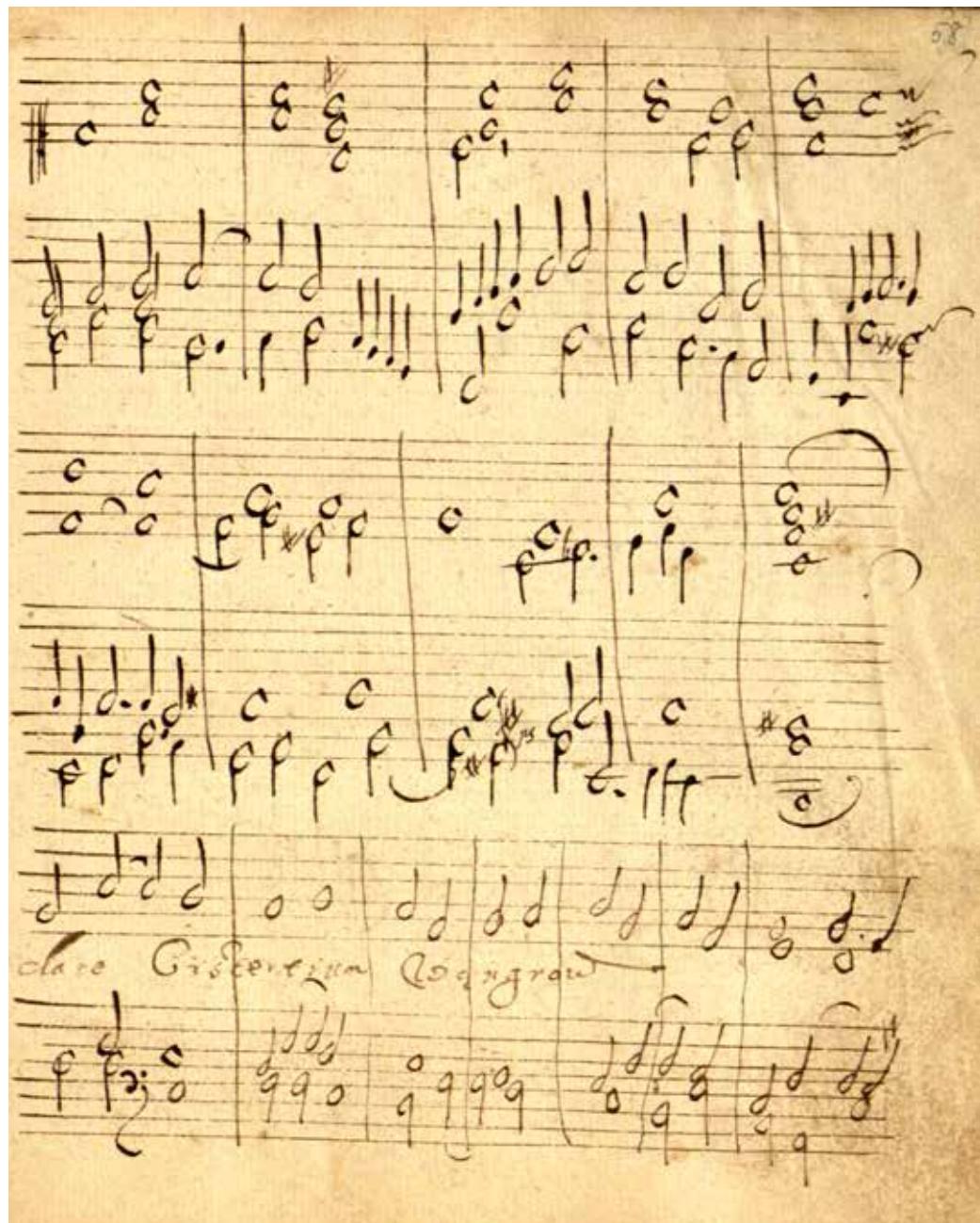






1678. ALB. MAM. NO. 101. LIT. NO. 101. ERMO

Soprano: *ad faciam gla' Cidecemum regnorum et*
 Alto: *et*
 Bass: *sanctus dupliciter et dicitur faciam*



A handwritten musical score consisting of four staves of music. The music is written in common time (indicated by 'C') and uses a soprano C-clef. The first staff begins with a series of eighth-note chords: G, A, B, C, D, E, F, G. The second staff starts with a half note followed by a quarter note, then a series of eighth-note chords: G, A, B, C, D, E, F, G. The third staff starts with a half note followed by a quarter note, then a series of eighth-note chords: G, A, B, C, D, E, F, G. The fourth staff starts with a half note followed by a quarter note, then a series of eighth-note chords: G, A, B, C, D, E, F, G.

Handwritten musical score for two voices. The score consists of four staves of music. The top staff has lyrics: "osanna na pierwysie Szan Dus". The second staff has lyrics: "Grodzka wiele". The third staff has lyrics: "Grodzka wiele". The fourth staff has lyrics: "Grodzka wiele". The music includes various note heads, stems, and rests, with some notes having vertical lines through them. Measure numbers 143 and 144 are visible at the bottom of the page.















63

Ex. J. Anna Cugat

Cuna santo pp ex. J.





3. Tom
receta

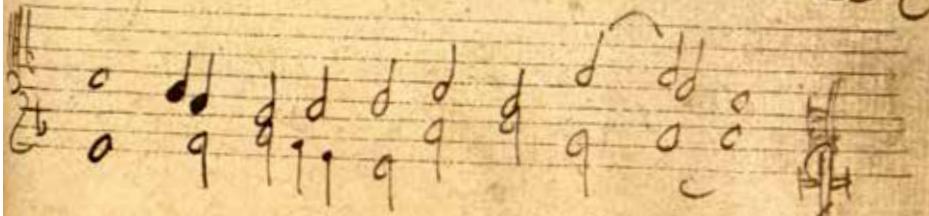
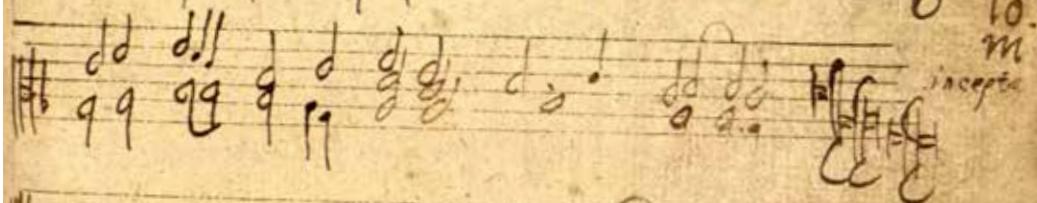
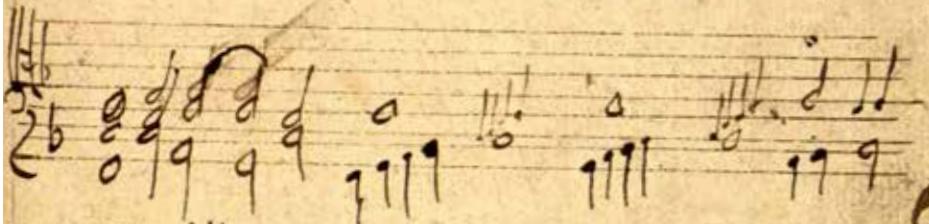
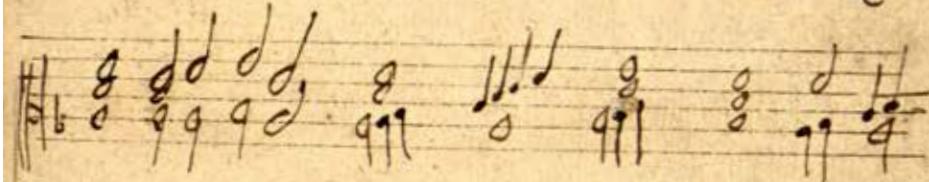
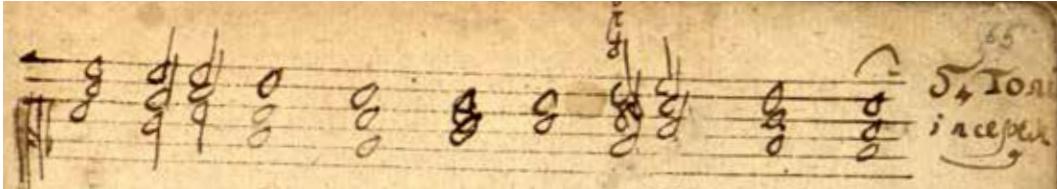
3. Tom
receta

4. Tom
receta

1 Tom
receta

2

3



7 octava rives more over, because nice! But take you

7

8

Caden.

1795

Handwritten musical notation on four-line staves. The notation includes various note heads (circles, squares, diamonds) with stems and beams, and rests. Some notes have vertical strokes through them. Measures are separated by vertical bar lines. The notation is organized into three groups labeled "Exam." under each. Below the first group is a short staff with two measures. The second group has a measure with a single note followed by a rest. The third group has a measure with a single note followed by a rest. The entire page is filled with musical notation.

Exam. Exam. Exam.

20 measures







67

A handwritten musical score for three voices, consisting of four systems of music. The music is written on five-line staves. The first three systems have a common time signature, while the fourth system begins with a common time signature and ends with a time signature of 6/8. The notation includes various note heads (solid black, hollow, and cross-hatched), stems, and bar lines. The score is divided into measures by vertical bar lines. The text "Magnificat Tonis mose ipsius primi Tonis sacerdotum" is written across the bottom of the page.

Magnificat Tonis mose ipsius primi Tonis sacerdotum







M
20

Super secundum TONUM ex. Gradua

The image shows three staves of handwritten musical notation on aged, yellowish-brown paper. The notation is in brown ink and uses a system similar to early printed music, with vertical stems and short horizontal dashes for note heads. The first staff starts with a large 'G' and a 'C' below it. The second staff starts with a 'D' and a 'C'. The third staff starts with a 'G' and a 'C'. Measures are separated by vertical bar lines. Some measures contain multiple notes, while others contain a single note. The paper has a slightly textured appearance with some minor discoloration or foxing.





*Sugar
To
you.
etc.*

168











Super quartum Tonum. x. Jodum

A handwritten musical score for five voices. The music is written on five staves, each with a different clef: soprano (F), alto (C), tenor (C), bass (F), and a fifth voice (B) indicated by a bass clef with a sharp sign. The time signature is common time (indicated by a 'C'). The music consists of two systems of measures. The first system starts with a forte dynamic (F) and includes a repeat sign. The second system begins with a half note. The notation uses vertical stems and horizontal bar lines to indicate pitch and rhythm. The paper is aged and yellowed.

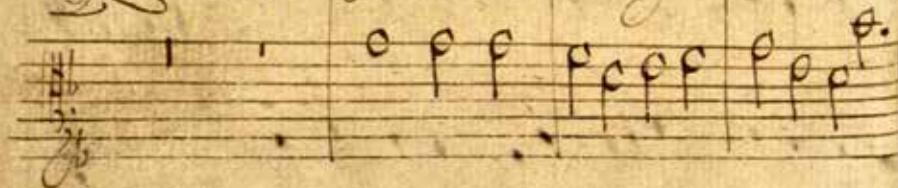
Alia
super
quartum
Tonum

et Jodum





Ricercata Secunda Toni x. f.













Ricordanza Terti Toni a Giacomo Cister:











Super prima tonica.

Super primam tonica.





















98 87

Super primum TONUM.

Super primum TONUM.









A handwritten musical score for three voices, consisting of three staves. The top staff is labeled "Super primam Tonum". The middle staff is labeled "Super quacunq; Tonum secundum" and includes a bracketed instruction "Inferius Primo modo". The bottom staff is labeled "Inferius Secundo modo". The music is written in common time, with various note heads and stems. The paper is aged and yellowed.

+ Super primam Tonum

Super quacunq; Tonum secundum Inferius Primo modo

Inferius Secundo modo







Opus 200

Cadenza 3 Ton

Pedale

Cadenza secundi Ton

Cadenza secuti Ton

Handwritten musical notation on three staves. The notation consists of vertical stems with horizontal strokes indicating pitch and rhythm. The first two staves begin with a section labeled "Cadenzia Primi Toni". The third staff begins with a section labeled "Cadenzia Secondi Toni". The notation is written on five-line music staves.



A handwritten musical score consisting of five staves of music. The first three staves are grouped together and labeled "Cuarti Toni". The fourth staff is labeled "Cuarti Tom". The fifth staff is labeled "Exemplu" and "Exception". The music includes various note heads, stems, and rests, with some notes having horizontal dashes through them. There are also several "X" marks on the staves.

Gloria mi fu sol la x. Jodana cl. v. 6.

The musical score is handwritten in brown ink on aged, yellowish-brown paper. It features two systems of music. The first system, spanning the top half of the page, contains four measures for each of three voices: Soprano (top), Alto (middle), and Bass (bottom). The second system, starting below the first, includes a basso continuo staff (bottom) and three vocal parts: Bass (bottom), Alto (middle), and Soprano (top). The notation uses vertical stems and horizontal bar lines to indicate pitch and rhythm. The manuscript is organized into two systems, each with four measures per staff. The overall style is that of a 17th-century musical score.



A handwritten musical score on five staves. The top three staves are for voices, with the first staff in common time (indicated by '3') and the second staff in 2/4 time (indicated by '2'). The third staff is labeled 'Bass upętale odtawanie' and has a key signature of one sharp. The bottom two staves are for basso continuo, indicated by a bass clef and a 'C' (common time). The music consists of various note heads and stems, with some strokes through them, suggesting cancellation or specific performance instructions. The paper is aged and yellowed.



G. 10

Z di Toni

Primi Toni

Terti Toni

Sexti Toni

Toni Toni

L. Prim. toni

Introgratia 28
Tempo
relatio
modo

Septimi Toni Maymificat 29
Tempo
relatio
modo

z Temp
septe
tempo
magis
tum

Magnificat

Octaunii Toni magnificat 6 ton
tempo
relatio
modo

magnificat

Magnificat 8 ton
tempo
relatio
modo

Quartii Toni Magnificat 4 ton
tempo
relatio
modo

magnificat

Magnificat 3 ton
tempo
relatio
modo

Magnificat 2 ton
tempo
relatio
modo

Magnificat 1 ton
tempo
relatio
modo

Excerpt

nato upasas

to trisba prowsas

calise to ass

nato upasas

calipe to ass

nato upasas

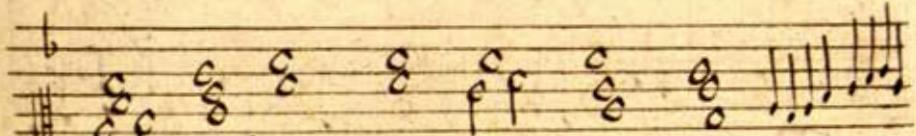
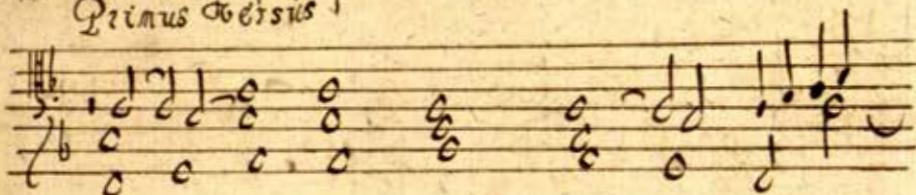
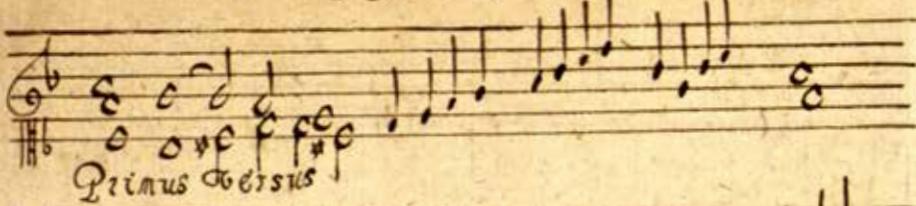
calipe to ass



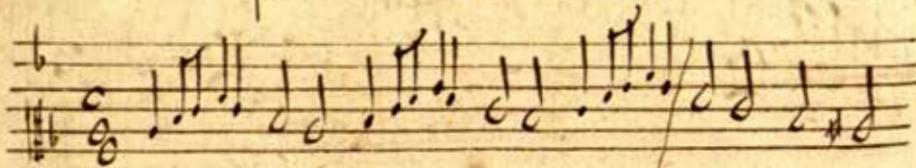
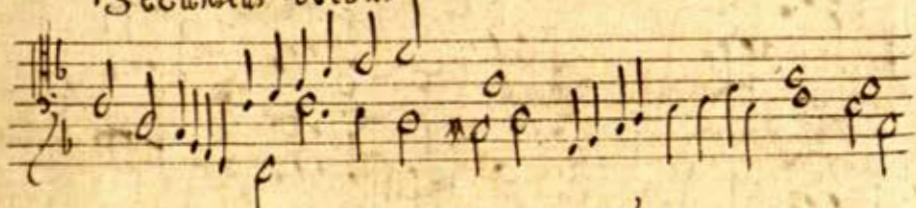




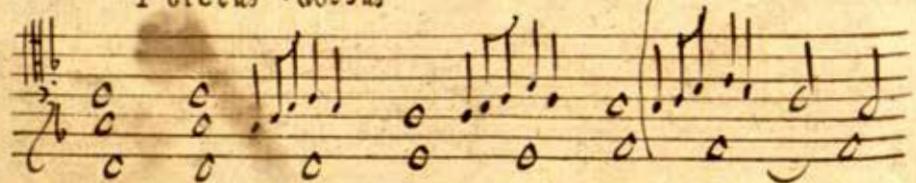
Magnificat pro Primo Tono et sexto,



Secundus versus



Tercius versus



sexim in effectu finire

99

A handwritten musical score on five staves. The top three staves are for woodwind instruments, likely Flute, Clarinet, and Bassoon, featuring sixteenth-note patterns and dynamic markings like ff (fortissimo) and f (forte). The bottom two staves are for brass instruments, specifically Trombone and Tuba/Bass Trombone, indicated by their slide positions. The score includes various performance instructions such as 'trill', 'slur', and 'accents'.



Ricercatn Tercey Ton

100 201

















SPIS TREŚCI / TABLE OF CONTENTS

Jeszcze jedno spojrzenie na <i>Tabulaturę z Kroż</i>	V
Dar vienas žvilgsnis į <i>Kražių vargonininko sąsiuvinį</i>	XV
One more look at the <i>Kražiai Organ Tablature</i>	XXV
<i>Ricercata Quarti Toni</i>	XXXV
<i>Ricercata Tertię Toni</i>	XXXIX
List of corrections	XLII
Žródła Šaltiniai Sources	XLIV
Bibliografia Bibliografija Bibliography	XLV
Intawolatura organowa z Kroż Kražių vargonininko sąsiuvinis Kražiai organ tablature	1
Inwentarz źródła Inventorius Source Inventory	2
Facsimile	29
Spis treści / Table of Contents	233

