

SACRAE CANTIONES 1, 2, & 3 VOCUUM



NARODOWY PROGRAM
ROZWOJU HUMANISTYKI

Publikacja finansowana w ramach programu
Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą
„Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2016–2021

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

KASPAR FÖRSTER JUN.

1616–1673

SACRAE CANTIONES 1, 2, & 3 VOCUUM

ed. Lars Berglund

FONTES	WARSZAWA 2021
MUSICÆ	WYDAWNICTWO NAUKOWE SUB LUPA
IN	
POLONIA	FONTES MUSICAE IN POLONIA C/XXIII

Fontes Musicae in Polonia

www.fontesmusicae.pl

seria C, vol. XXIII

Redaktorzy serii | General Editors

Tomasz Jeż (ID 0000-0002-7419-3672), Maciej Jochymczyk (ID 0000-0003-0967-9681)

Rada Naukowa | Scientific Council

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

Recenzent | Review

dr hab. Barbara Przybyszewska-Jarmińska,
prof. Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk (ID 0000-0002-9625-7366)

Na okładce | Cover photo

Kaspar Förster jun., *Credo quod redemptor*,
Uppsala universitetsbibliotek, Vmhs 21:15, *Alto*

Edycja i tłumaczenie tekstów łacińskich | Editing and English translation of the Latin texts

Peter Sjökvist

Redakcja językowa | Text editing

Elżbieta Sroczyńska

Korekta językowa | Proofreading

Halina Stykowska

Projekt i wykonanie układu graficznego | Graphic design and page layout

Weronika Sygowska-Pietrzyk

Skład i adiustacja części nutowej | Music typesetting

Lars Berglund, Maciej Jochymczyk

© 2021 by Lars Berglund & Uniwersytet Warszawski

Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego

Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa

ISBN: 978-83-66546-51-6

ISMN: 979-0-801569-27-1

WSTĘP

Kaspar Förster jun. (1616–1673) urodził się w Gdańsku w rodzinie o tradycjach muzycznych. Jego matka Maria była córką skrzypka Martina Hintza, a ojciec Kaspar sen. w chwili narodzin syna był kantorem w kościele Świętej Trójcy i nauczycielem w pobliskim Gimnazjum Akademickim¹. W roku 1627 Kaspar sen. został kapelmistrzem głównej parafii tego miasta – w kościele Najświętszej Maryi Panny.

Gdańsk był wówczas wolnym miastem hanzeatyckim, podległym wprawdzie Rzeczypospolitej, cieszącym się jednak znaczną autonomią. Populacja miasta miała charakter mieszany, zarówno pod względem językowym, jak i etnicznym – poza ludnością niemiecką i polską, współtworzyły ją mniejszości: żydowska, łotewska i flamandzka. Mieszkańcy miasta należeli do różnych konfesji; pomimo dominacji protestantyzmu (szczególnie wśród ludności niemieckiej) sporą część populacji stanowili katolicy. Czynnymi w Gdańsku byli także jezuici, od roku 1621 rezydujący w podmiejskim kolegium w Starych Szkotach (Alt-Schottland)².

Försterowie byli katolikami, a właściwie raczej kryptokatolikami³. Po swojej śmierci w roku 1652 Kaspar Förster sen. został pochowany przy kościele cysterskiego opactwa w Oliwie⁴. Rodzina miała bliskie kontakty z polskim dworem królewskim. Kaspar sen. i jego syn Georg handlowali książkami i muzykami; na dwór warszawski dostarczali m.in. druki muzyczne. W roku 1633 nowo wybrany król Władysław IV Waza nadał im przywilej na sprzedaż książek na terenie całego kraju, dzięki któremu otworzyli oni swoje placówki w Warszawie, Krakowie i Lublinie⁵.

¹ Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Kacper Förster jun. Zarys biografii*, „Muzyka” 32/3 (1987), s. 5.

² Berthold Warnecke, *Kaspar Förster der Jüngere (1616–1673) und die europäische Stilvielfalt im 17. Jahrhundert*, Schneverdingen: Wagner 2004 (*Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster*, 21), s. 23–30.

³ Hermann Rauschnig, *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig: von den Anfängen bis zur Auflösung der Kirchenkapellen*, Danzig: Kommissionsverlag Danziger Verlagsgesellschaft 1931 (*Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreussens*, 15), s. 197; Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Migratory and Traveling Musicians at the Polish Royal Courts in the 17th Century. The Case of Kaspar Förster the Younger*, w: *Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe: Biographical Patterns and Cultural Exchanges*, eds Gesa zur Nieden, Berthold Over, Bielefeld: Transcript Verlag 2016, s. 142.

⁴ Hermann Rauschnig, *Geschichte...*, *op. cit.*, s. 197.

⁵ Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Kacper Förster jun. Zarys biografii...*, *op. cit.*, s. 5–6.

INTRODUCTION

Kaspar Förster Jnr (1616–1673) was born in Gdańsk into a musical family. His mother, Maria, was the daughter of the violinist Martin Hintz, and his father, Kaspar Snr, was Kantor in the church of the Holy Trinity and a teacher at the Academic Gymnasium in the city.¹ In 1627, Kaspar Snr became *Kapellmeister* at the main parish church of the city, St. Mary.

Gdańsk was a free and autonomous Hanseatic city under the protection of the Polish crown. It had a decidedly multilingual and mixed population that, apart from large German-speaking and Polish populations, also held Jewish, Latvian, and Flemish communities. It was thus also multiconfessional, and even though Protestantism dominated among the German population, there was a considerable Catholic inhabitancy. There was also a Jesuit presence in the city, thanks to the Jesuit college in Stare Szkoty (Germ. Alt-Schottland), founded in 1621.²

The Förster family was Catholic, or perhaps rather crypto-Catholic.³ At his death in 1652, Kaspar Förster Snr was buried in the Cistercian abbey church of Oliwa.⁴ The family had close contacts with the Polish royal court. Kaspar Snr and his son Georg were dealers of books and music, and supplied the court with music prints. In 1633, the newly elected King Władysław IV Vasa granted them the privilege of selling books all over Poland and they had enterprises in Warsaw, Kraków, and Lublin.⁵

¹ Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Kacper Förster jun. Zarys biografii* [Kacper Förster jnr. An outline of his biography], „Muzyka” 32/3 (1987), p. 5.

² Berthold Warnecke, *Kaspar Förster der Jüngere (1616–1673) und die europäische Stilvielfalt im 17. Jahrhundert*, Schneverdingen: Wagner 2004 (*Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster*, 21), pp. 23–30.

³ Hermann Rauschnig, *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig: von den Anfängen bis zur Auflösung der Kirchenkapellen*, Danzig: Kommissionsverlag Danziger Verlagsgesellschaft 1931 (*Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreussens*, 15), p. 197; Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Migratory and Traveling Musicians at the Polish Royal Courts in the 17th Century. The Case of Kaspar Förster the Younger*, in: *Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe: Biographical Patterns and Cultural Exchanges*, eds Gesa zur Nieden, Berthold Over, Bielefeld: Transcript Verlag 2016, p. 142.

⁴ Hermann Rauschnig, *Geschichte...*, *op. cit.*, p. 197.

⁵ Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Kacper Förster jun. Zarys biografii...*, *op. cit.*, pp. 5–6.

Kaspar jun. rozpoczął swoją edukację muzyczną najprawdopodobniej pod okiem ojca, śpiewając jako sopranista w gdańskim kościele NMP⁶. Jego nauczycielem mógł być też Marco Scacchi, stojący na czele warszawskiej kapeli królewskiej⁷. W roku 1633 Kaspar jun. został wysłany do Rzymu, gdzie do roku 1636 pobierał nauki w jezuickim Collegium Germanicum⁸. Placówkę tę założono w następstwie soboru trydenckiego; głównym jej celem było kształcenie kleru pochodzącego z krajów niemieckojęzycznych. Podobnie jak parę innych jezuickich szkół Wiecznego Miasta, Germanicum wkrótce zaczęło przyjmować młodzieńców z zamożniejszych rodzin, opłacających chesne, fundowano jednak również stypendia dla utalentowanych muzycznie kandydatów, którzy mogli wspierać seminarium swoim śpiewem⁹.

Od roku 1628 stanowisko *maestro di cappella* w Germanicum piastował Giacomo Carissimi. Zgodnie z zaleceniami dotyczącymi tej posady, winien on nie tylko uczyć wszystkich studentów śpiewu liturgicznego, ale także kształcić tych bardziej utalentowanych w sztuce kontrapunktu i kompozycji¹⁰. Förster zdobywał doświadczenia muzyczne zarówno pobierając nauki u Carissimiego, jak i śpiewając podczas nabożeństw w przyległym do Germanicum kościele Sant'Apollinare. Wiele okazji do rozwoju jego talentu dawało też z pewnością życie muzyczne Rzymu, będące wówczas w rozkwicie m.in. dzięki wsparciu członków rodziny Barberinich – kardynałów Francesca i Antonia – którzy swoim mecenatem objęli wiele kosztownych spektakli operowych i uroczystości okolicznościowych¹¹. Za oprawę muzyczną nabożeństw w ważniejszych kościołach miasta odpowiedzialni byli wybitni kompozytorzy zatrudniani tam jako *maestri di cappella*, a także najlepsi śpiewacy i instrumentalisci. Dla młodego, ambitnego muzyka z północnej Europy musiało to być

The young Kaspar Jnr most likely got his early musical education from his father and he sang as a boy soprano in the church of St. Mary.⁶ He may also have received tutoring from the Italian court chapel master in Warsaw, Marco Scacchi.⁷ In 1633, he was sent to Rome to study at the Jesuit Collegium Germanicum, and he stayed there until 1636.⁸ The college was funded in the aftermath of the Tridentine council as a priest seminar for German-speaking students. Like several other Jesuit colleges in the city, it soon started to admit paying students from well-provided families, but it also granted stipends for musically talented students that could contribute as singers.⁹

From 1628, the *maestro di cappella* at the college was Giacomo Carissimi. According to the instructions for the maestro, he should not only teach liturgical song to all students, but also counterpoint and composition to the musically more gifted.¹⁰ Förster received tutoring and practical training both as a student of Carissimi and as a singer in the services at St. Apollinare, the adjacent church used by the college. Moreover, the musical life of the city in general provided fertile ground for his cultivation of music. This was a time when musical life in Rome was at its height. The Barberini family, not least the cardinal nephews Francesco and Antonio, entertained an extravagant musical patronage, with lavish opera productions and other festivities.¹¹ The music of the larger churches engaged leading composers as *maestri di cappella* and employed first-rate professional singers and instrumentalists. For a young and aspiring musician from northern Europe, this must have been an inspiring ambiance. On his way back from Rome to Poland, Förster appears to have

⁶ Hermann Rauschnig, *Geschichte...*, op. cit., s. 199.

⁷ Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Kacper Förster jun. Zarys biografii...*, op. cit., s. 6; Rauschnig twierdzi, że rodzina Förstera była spokrewniona ze Scacchim za pośrednictwem jego żony Reginy Kellerin; nie podaje jednak źródeł tej informacji; Hermann Rauschnig, *Geschichte...*, op. cit., s. 144 i 165.

⁸ Thomas D. Culley, *Jesuits and music. 1. A study of the musicians connected with the German college in Rome during the 17th century and of their activities in Northern Europe*, Rome: Jesuit Historical Institute 1970, s. 208.

⁹ *Ibid.*, s. 18–21.

¹⁰ Instrukcje te opublikował Thomas D. Culley, *Jesuits and music...*, op. cit., s. 34–36 i 292–293, jako Doc. 49.

¹¹ Frederick Hammond, *Music & spectacle in baroque Rome: Barberini patronage under Urban VIII*, New Haven: Yale Univ. Press 1994, szczególnie s. 199–231.

⁶ Hermann Rauschnig, *Geschichte...*, op. cit., p. 199.

⁷ Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Kacper Förster jun. Zarys biografii...*, op. cit., p. 6; Rauschnig claims that the Förster family was related to Scacchi through his German wife, Regina Kellerin, but he provides no evidence; Hermann Rauschnig, *Geschichte...*, op. cit., pp. 144 and 165.

⁸ Thomas D. Culley, *Jesuits and music. 1. A study of the musicians connected with the German college in Rome during the 17th century and of their activities in Northern Europe*, Rome: Jesuit Historical Institute 1970, p. 208.

⁹ *Ibid.*, pp. 18–21.

¹⁰ The instructions were published in Thomas D. Culley, *Jesuits and music...*, op. cit., pp. 34–36 and 292–293, as Doc. 49.

¹¹ Frederick Hammond, *Music & spectacle in baroque Rome: Barberini patronage under Urban VIII*, New Haven: Yale Univ. Press 1994, esp. pp. 199–231.

niezwykle inspirujące środowisko. W drodze powrotnej z Rzymu do Polski Förster przez pewien czas pozostawał w Italii i mógł odwiedzić m.in. Florencję, Padwę czy Wenecję¹².

W roku 1637 Kaspar jun. był już jednak prawdopodobnie z powrotem w Gdańsku¹³, gdzie w roku następnym otrzymał od rady miejskiej wynagrodzenie za kompozycję muzyczną¹⁴. We wrześniu 1637 roku śpiewał na uroczystościach zaślubin Władysława IV Wazy i Cecylii Renaty Habsburżanki. Od tego czasu regularnie występował jako śpiewak i chórmistrz kapeli królewskiej, podróżującej między Warszawą, Krakowem, Wilnem, Częstochową i innymi miastami kraju¹⁵. Przy tych okazjach notowany był najczęściej jako alt (falsocista), wiadomo jednak, że śpiewał także partie basowe. Na dworze Władysława IV dominowała wówczas muzyka w stylu włoskim, kultywowana przez znakomity zespół pod kierownictwem Marca Scacchiego, posiadający w swoim składzie licznych śpiewaków z Italii. Wystawiane były włoskie *drammi per musica* do librett pisanych przez sekretarza dworu królewskiego Virgilia Puccitellego; w spektaklach tych brał udział także Förster. Przypuszcza się, że mógł on być również współautorem zaginionej dziś muzyki do tych przedstawień¹⁶.

W roku 1639 Förster poślubił Ursulę Wiboldt, która w latach 1640–1643 urodziła mu trójkę dzieci¹⁷. W roku 1644 ponownie udał się do Italii, najpewniej w celu pozyskania dla warszawskiego dworu nowych muzyków włoskich¹⁸. Po objęciu tronu przez Jana II Kazimierza

remained in Italy for a while, and he may also have visited Florence, Padua, and Venice.¹²

In 1637 he was likely back in Gdańsk,¹³ and the year after, he received a money-gift from the city council for a musical composition.¹⁴ In September 1637, he participated as a singer at the celebrations of the wedding between Władysław IV Vasa and Cecilia Renata of Habsburg. From around that time he was employed as a singer and choir master at the royal court on a regular basis, moving with the court between Warsaw, Kraków, Vilnius, Częstochowa, etc.¹⁵ At this time, he mainly seems to have been used as an alto falsettist, although he also sang bass. Music at the court of Władysław IV Vasa was highly developed and had a decided Italianate orientation, with a large number of Italian singers under the leadership of Marco Scacchi. Förster participated in several productions of Italian operas with libretti by the royal secretary Virgilio Puccitelli. He may even have participated in writing the now lost music for these operas, the composers of which are not known.¹⁶

In 1639, Förster married Ursula Wiboldt, and from 1640 to 1643 they had three children.¹⁷ In 1644, he travelled to Italy again, presumably to recruit new Italian musicians to the court.¹⁸ Förster stayed as a court musician a few years into the reign of Jan II Kazimierz. In 1652 he resigned. According to Johann Mattheson,

¹² Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Kacper Förster jun. Zarys biografii...*, op. cit., s. 8; na podstawie ówczesnej dokumentacji archiwalnej można potwierdzić pobyt przynajmniej w Padwie i Wenecji.

¹³ Hermann Rauschning (*Geschichte...*, op. cit., s. 200) twierdzi, że ojciec kompozytora spodziewał się go w domu jeszcze w tym samym roku, nie ujawnia jednak źródeł tej informacji.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Kacper Förster jun. Zarys biografii...*, op. cit., s. 8–9.

¹⁶ Anna Szweykowska, *Virgilio Puccitelli e l'opera italiana alla corte di Ladislao IV di Polonia*, „Rivista Italiana di Musicologia” 7/2 (1972), s. 182–195; Zygmunt M. Szweykowski, *Musica moderna w ujęciu Marka Scacchiego. Z dziejów teorii muzyki w XVII wieku*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1977, s. 239–240; Alina Żórawska-Witkowska, *Dramma per musica at the Court of Ladislaus IV Vasa (1627–1648)*, w: *Italian Opera in Central Europe*, t. 1: *Institutions and Ceremonies*, red. Melania Bucciarelli i in., Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2006, s. 21–49.

¹⁷ Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Kacper Förster jun. Zarys biografii...*, op. cit., s. 10.

¹⁸ *Ibid.*, s. 12.

¹² Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Kacper Förster jun. Zarys biografii...*, op. cit., p. 8; at least in the case of Padua and Venice, these stays are yet to be confirmed by contemporary archival documents.

¹³ Hermann Rauschning (*Geschichte...*, op. cit., p. 200) claims that his father expected him home in that year, but he provides no evidence.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Kacper Förster jun. Zarys biografii...*, pp. 8–9.

¹⁶ Anna Szweykowska, *Virgilio Puccitelli e l'opera italiana alla corte di Ladislao IV di Polonia*, „Rivista Italiana di Musicologia” 7/2 (1972), pp. 182–195; Zygmunt M. Szweykowski, *Musica moderna w ujęciu Marka Scacchiego. Z dziejów teorii muzyki w XVII wieku* [Musica moderna as perceived by Marco Scacchi. From the history of music theory in the 17th century], Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1977, pp. 239–240; Alina Żórawska-Witkowska, *Dramma per musica at the Court of Ladislaus IV Vasa (1627–1648)*, in: *Italian Opera in Central Europe*, vol. 1: *Institutions and Ceremonies*, ed. Melania Bucciarelli et al., Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2006, pp. 21–49.

¹⁷ Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Kacper Förster jun. Zarys biografii...*, op. cit., p. 10.

¹⁸ *Ibid.*, p. 12.

pozostawał muzykiem nadwornym jeszcze przez kilka lat, jednak w roku 1652 zrezygnował z tej posady. Według Johanna Matthesona Förster miał wówczas powrócić do Italii; informacja ta nie znajduje jednak potwierdzenia w innych źródłach, a chronologia w relacjach tego autora nie jest w pełni wiarygodna¹⁹.

1 września 1652 roku Förster objął stanowisko kapelmistrza na dworze króla Danii, Fryderyka III²⁰. Do jego zadań należało najprawdopodobniej zapewnienie oprawy muzycznej oraz kierowanie zespołem w czasie nabożeństw, bankietów i innych uroczystości dworskich, także *in cubiculis* – taki był bowiem typowy zakres obowiązków kapelmistrzów na większości królewskich dworów północnej Europy. Brał również udział w przygotowaniu *ballets du cour*, wystawianych we współpracy z francuskimi i włoskimi muzykami dworu²¹. Wynagrodzenie Förstera na dworze duńskim były wyjątkowo wysokie (1000 *riksdaler*) i znacznie przekraczało pensję, jaką otrzymywał jego poprzednik i następcę²².

Wiosną roku 1653, wraz z czynnymi w Kopenhadze dwoma włoskimi wokalistami (Giuseppe Amadeim i Banino Bandinim) oraz skrzypkiem (Giacomo Grandim), Förster udał się do Sztokholmu na dwór królowej Krystyny²³. Przy tej okazji prawdopodobnie poznał młodego Gustava Dübena, syna dworskiego kapelmistrza i muzyka królewskiej *Hofkapelle*. Gdański kompozytor musiał również nawiązać znajomość z członkami zespołu złożonego z około dwudziestu wokalistów i instrumentalistów pochodzących głównie z Rzymu, przebywających wtedy w Sztokholmie na czele z ich *maestro di cappella*, którym był Vincenzo Albrici²⁴.

¹⁹ Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg: Johann Mattheson 1740; przedruk red. Max Schneider, Berlin: Kommissionsverlag von L. Liepmannssohn 1910, s. 73–76; zob. także Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Kacper Förster jun. Zarys biografii...*, *op. cit.*, s. 12–13.

²⁰ Carl Thrane, *Fra Hofviolinernas tid*, Copenhagen: Schönberg 1908, s. 17. Umowa zatrudnienia datowana jest na 6 listopada.

²¹ Np. *Ballet des 4 elements* z roku 1653 oraz *Unterschiedliche Oracula* 1655; zob. Nils Schiørring, *Musikkens historie i Danmark*, t. 1: *Fra oldtiden til 1750*, København: Politikens forl. 1977, s. 263 nn.

²² Carl Thrane, *Fra Hofviolinernas tid...*, *op. cit.*, s. 17; Johann Mattheson, *Grundlage...*, *op. cit.*, s. 74.

²³ Peter Hauge, *Philologist, Pensioner and Tax Collector: Meibom's Connections in Denmark 1653–68*, Marcus Meibom: *Studies in the Life and Works of a Seventeenth-Century Polyhistor*, eds Janis Kreslins, Mattias Lundberg, Copenhagen: Museum Tusulanum Press [w druku], s. 57.

²⁴ Lars Berglund, *The Roman Connection: the Dissemination and Reception of Roman Music in the North*, w: *The Dissemination of Music in Seventeenth-century Europe: Celebrating the Düben Collection*.

he returned to Italy after that, even though this has not been confirmed by other sources, and Mattheson's chronology is not fully reliable.¹⁹

On 1 September 1652, Förster took up the position of *Kapellmeister* at the royal court of Frederick III of Denmark.²⁰ His duties were arguably those typical of a *Kapellmeister* at a northern European court: to provide and lead music in the church at court services, at banquets and festivities, and “in the chamber”. He also participated in *ballet du cour* productions, in collaboration with the French and Italian musicians at court.²¹ Förster's salary at the Danish court was unusually high, 1000 *riksdaler*, much higher than those of his predecessor and successor.²²

In the spring of 1653, Förster made a visit to Stockholm and the court of Queen Christina, together with two Italian singers (Giuseppe Amadei, Banino Bandini) and an Italian violinist (Giacomo Grandi) active in Copenhagen.²³ At this occasion, it is likely that he would have met with the young Gustav Düben, who at that point was the son of the chapel master and active as a musician in the royal *Hofkapelle*. He also must have met with an ensemble of about 20 Italian singers and musicians, mostly from Rome, who were present in Stockholm with Vincenzo Albrici as their *maestro di cappella*.²⁴

¹⁹ Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg: Johann Mattheson 1740; facs. ed. Max Schneider, Berlin: Kommissionsverlag von L. Liepmannssohn 1910, pp. 73–76; see also Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Kacper Förster jun. Zarys biografii...*, *op. cit.*, pp. 12–13.

²⁰ Carl Thrane, *Fra Hofviolinernas tid*, Copenhagen: Schönberg 1908, p. 17. The employment contract is signed 6 November.

²¹ For instance *Ballet des 4 elements* in 1653 and *Unterschiedliche Oracula* 1655; see Nils Schiørring, *Musikkens historie i Danmark*, vol 1: *Fra oldtiden til 1750*, København: Politikens forl. 1977, pp. 263 ff.

²² Carl Thrane, *Fra Hofviolinernas tid...*, *op. cit.*, p. 17; Johann Mattheson, *Grundlage...*, *op. cit.*, p. 74.

²³ Peter Hauge, *Philologist, Pensioner and Tax Collector: Meibom's Connections in Denmark 1653–68*, Marcus Meibom: *Studies in the Life and Works of a Seventeenth-Century Polyhistor*, eds Janis Kreslins, Mattias Lundberg, Copenhagen: Museum Tusulanum Press [in print], p. 57.

²⁴ Lars Berglund, *The Roman Connection: the Dissemination and Reception of Roman Music in the North*, in: *The Dissemination of Music in Seventeenth-century Europe: Celebrating the Düben Collection. Proceedings from the International Conference at Uppsala University 2006*, ed. Erik Kjellberg, Bern: Peter Lang 2010, pp. 193–217.

W roku 1652 Kaspar sen. zmarł. Stanowisko kapelmistrza w gdańskim kościele NMP pozostawało nieobsadzone przez co najmniej dwa lata. W roku 1655 powierzono je Kasparowi młodszemu²⁵. Wydaje się jednak, że kompozytor przez jakiś czas zachował posadę kapelmistrza duńskiej kapeli królewskiej i podróżował między Kopenhagą a Gdańskiem, co potwierdzają wypłacane mu do roku 1658 honoraria²⁶.

W tym czasie wybuchła wojna między Danią a Szwecją i Förster, opuściwszy na jakiś czas region Morza Bałtyckiego, udał się do Italii. Według relacji Matthesona najpierw zatrzymał się w Wenecji; tam za swoje zaangażowanie w wojnę z Turcją uzyskał tytuł Cavaliere di San Marco²⁷. W lipcu 1660 roku pojawił się ponownie w Rzymie, gdzie razem ze swoim bratankiem muzykował, za co obydwaj otrzymali wynagrodzenie od Collegium Germanicum²⁸. W grudniu tego roku wypłacono im ponownie honoraria za współtworzenie oprawy muzycznej święta Męczenników Ormiańskich (13 grudnia) i pasterki²⁹. Förster miał wtedy okazję, by odnowić kontakty ze swoim dawnym nauczycielem, Giacomo Carissimim.

W roku 1661 Förster przebywał ponownie w Kopenhadze, gdzie 29 września podpisał kolejną umowę zatrudnienia na duńskim dworze. Z Italii przywiózł ze sobą śpiewającego altem kastrata, Giuseppe Petrucciego³⁰. Warunki ekonomiczne na dworze duńskim po wojnie były jednak kiepskie – skład *Hofkapelle* został zredukowany, a Förster musiał się zadowolić mniejszymi dochodami.

W roku 1663, z okazji zaręczyn księżniczki Anny Sophii Oldenburg i księcia Johanna Georga III Wettyna, Förster skomponował dla duńskiego dworu operę pt. *Il Cadmo*. Był to *dramma per musica* wystawiony w sześciu *tableaux*, a kompozytor sam śpiewał w nim partię Cadmina, pogromcy smoka; muzyka do

In 1652, the father, Kaspar Snr, died. The position of *Kapellmeister* in St. Mary's church in Gdańsk was vacant until at least 1654. In 1655, Kaspar Jnr was appointed.²⁵ However, it appears that he upheld the position as a *Kapellmeister in Haus*, or by travelling between Copenhagen and Gdańsk, because he retained his post at the Danish court, being present there and taking his salary until 1658.²⁶

Around that time, war broke out between Denmark and Sweden, and Förster temporarily left the Baltic region and travelled back to Italy. According to Mattheson, he was first in Venice, and received the Order of St. Mark for his efforts in the war against the Turks.²⁷ In July 1660, we find him in Rome, where he and his nephew were paid by the German college for playing and singing.²⁸ In December they were paid again for performing on the Feast of the Armenian Companions (13 December) and on Christmas night.²⁹ Förster had clearly re-established contact with his former teacher, Giacomo Carissimi.

In 1661, Förster was back in Copenhagen and signed a new contract, valid from Michaelmas that year. From Italy he brought an alto castrato, Giuseppe Petrucci.³⁰ The economy of the Danish crown was bad after the war. Förster had to accept a lower salary, and the royal *Hofkapelle* was reduced.

In 1663, Förster composed an opera for the Danish court for the celebrations of the engagement between Princess Anna Sophia and Prince Johann Georg, son of the Elector of Saxony. *Il Cadmo* was a *dramma per musica* in six tableaux, where Förster himself sang the role as the dragon slayer Cadmin. The printed libretto

Proceedings from the International Conference at Uppsala University 2006, red. Erik Kjellberg, Bern: Peter Lang 2010, s. 193–217.

²⁵ Hermann Rauschnig, *Geschichte...*, *op. cit.*, s. 198–199.

²⁶ Informacja ta pochodzi z niepublikowanej jeszcze pracy Bjarke Moe; uprzejmie dziękuję Autorce za jej udostępnienie.

²⁷ Johann Mattheson, *Grundlage...*, *op. cit.*, s. 75; ta zdumiewająca informacja wymaga jeszcze potwierdzenia w źródłach archiwalnych. Niemniej jednak tytuł „Ritter des hohen Ordens S. Marco” pojawia się w nenie ku czci kompozytora, wydanej przez Wernera Wolffheima, *Gedenk-Saeule Caspar Förster's von Danzig*, „Archiv für Musikwissenschaft” 2 (1920), s. 289–292.

²⁸ Thomas D. Culley, *Jesuits and music...*, *op. cit.*, s. 245.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Carl Thrane, *Fra Hofviolinernas tid...*, *op. cit.*, s. 20.

²⁵ Hermann Rauschnig, *Geschichte...*, *op. cit.*, pp. 198–199.

²⁶ This is according to not yet published archival studies by Bjarke Moe, whom I thank for the information.

²⁷ Johann Mattheson, *Grundlage...*, *op. cit.*, p. 75; this astounding information has yet to be confirmed by archival documents. However, the title “Ritter des hohen Ordens S. Marco” is given in the poetic obituary published by Werner Wolffheim, *Gedenk-Saeule Caspar Förster's von Danzig*, „Archiv für Musikwissenschaft” 2 (1920), pp. 289–292.

²⁸ Thomas D. Culley, *Jesuits and music...*, *op. cit.*, p. 245.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Carl Thrane, *Fra Hofviolinernas tid...*, *op. cit.*, p. 20.

spektaklu się nie zachowała, znamy jednak libretto, którego autorem był Girolamo Pignani³¹.

Z powodu pogarszającej się sytuacji ekonomicznej dworu kopenhaskiego Förster przez co najmniej 18 miesięcy nie otrzymywał wynagrodzenia z tytułu piastowanych tam funkcji³². W maju 1667 roku opuścił więc Kopenhagę i udał się do Hamburga³³. Wedle Matthesona nawiązał tam kontakty ze skrzypkiem Samuelem Peterem von Sidon³⁴. Poznał tam również Christoph Bernharda oraz Matthiasa Weckmana; wykonanie łacińskiej kompozycji tego ostatniego autora miało miejsce w tamtejszym *Collegium musicum*: partię altu śpiewał któryś z włoskich kastratów (prawdopodobnie Petrucci), tenora – Bernhard, sam zaś Förster śpiewał partię basu i realizował basso continuo³⁵.

Według Matthesona Förster podróżował także do Drezna, by spotkać się z Heinrichem Schützem³⁶. Później, w ostatnich latach życia, osiadł w Oliwie pod Gdańskiem, prawdopodobnie na terenie tamtejszego opactwa cysterskiego³⁷. Mattheson podaje, że dla gdańskiego kościoła NMP kompozytor pisywał „schöne Fest- und Sonntags-Musiken” i jeździł do miasta, aby słuchać ich wykonań. Wedle Matthesona miał także napisać i opublikować traktat teoretyczny pt. *Kunstspiegel*, który jednak nie zachował się do naszych czasów. Zmarł 2 lutego 1673 roku i został pochowany w kościele oliwskim³⁸.

W czasie swojego życia Förster cieszył się wielkim uznaniem wśród współczesnych. Christoph Bernhard w swoim *Tractatus compositionis augmentatus* wśród godnych naśladowania kompozytorów niemieckich wymienia Henricha Schütza, Johanna Caspara Kerlla i Kaspara Förstera³⁹. Förster był ceniony nie tylko

with the text by Girolamo Pignani survives, but unfortunately, the music is not preserved.³¹

Due to the economic situation, Förster did not receive his salary for at least one and a half years.³² In May 1667, he left Copenhagen with the postal coach for Hamburg.³³ According to Mattheson, he stayed there with the violinist Samuel Peter von Sidon.³⁴ He also met with Christoph Bernhard and Matthias Weckman, and a work with Latin text by him for alto, tenor, and bass was performed at their *Collegium musicum*, with an Italian alto castrato (probably Petrucci), Bernhard singing tenor, and Förster singing the bass part and playing the basso continuo.³⁵

Mattheson claims that Förster then went to Dresden to meet Heinrich Schütz.³⁶ Thereafter, he settled down in Oliwa near Gdańsk, probably at the Cistercian Abbey there.³⁷ Mattheson reports that he continued composing “schöne Fest- und Sonntags-Musiken” for the Church of St. Mary and travelled to the city to hear it. Mattheson also asserts that he wrote and published a theoretical treatise, *Kunstspiegel*, which has unfortunately not survived. He died on 2 February 1673 and was buried in the Oliwa church.³⁸

Förster had a very high reputation in his lifetime. When Christoph Bernhard in his *Tractatus compositionis augmentatus* recommends German composers worthy of imitation by students of composition, he chooses Henrich Schütz, Johann Caspar Kerll, and Kaspar Förster.³⁹ Förster was praised both as a com-

³¹ *IL CADMO INTRODUTTIONE D'un giocosio Combattimento, è Balletto, rappresentato in Musica nella Selva di Friderisburgh Di GIROLAMO PIGNANI...*, Copenhagen: [s.n.] 1663; zob. także Carl Thrane, *Fra Hofviolinernas tid...*, op. cit., s. 21–22; Nils Schiørring, *Musikkens historie...*, op. cit., s. 267.

³² Carl Thrane, *Fra Hofviolinernas tid...*, op. cit., s. 25.

³³ Jens Henrik Koudal, *Musikermobilitet i Østersøområdet i 1600- og 1700-tallet*, „Dansk årbog for musikforskning” 21 (1993), s. 9–32.

³⁴ Sidon był adresatem dedykacji jednej z sonat triowych Förstera, pt. *La Sidon*, PrZF 42.

³⁵ Johann Mattheson, *Grundlage...*, op. cit., s. 21.

³⁶ *Ibid.*, s. 75.

³⁷ Jerzy M. Michalak, *Zwischen Kunst und Alltag: Caspar Förster der Ältere, seine Familie und Verwaltschaft*, w: *Musica Baltica: Im Umkreis des Wandels – von den “cori spezzati” zum konzertierenden Stil*, red. Danuta Szlagowska, Gdańsk: Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki 2004 (*Prace Specjalne*, 64), s. 208 i 213.

³⁸ Johann Mattheson, *Grundlage...*, op. cit., s. 76.

³⁹ *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, eingeleitet und herausgegeben von Joseph Müller-Blattau*, Kassel: Bärenreiter 1963, s. 90.

³¹ *IL CADMO INTRODUTTIONE D'un giocosio Combattimento, è Balletto. rappresentato in Musica nella Selva di Friderisburgh Di GIROLAMO PIGNANI...*, Copenhagen: [s.n.] 1663; see also Carl Thrane, *Fra Hofviolinernas tid...*, op. cit., p. 21–22; Nils Schiørring, *Musikkens historie...*, op. cit., p. 267.

³² Carl Thrane, *Fra Hofviolinernas tid...*, op. cit., p. 25.

³³ Jens Henrik Koudal, *Musikermobilitet i Østersøområdet i 1600- og 1700-tallet*, “Dansk årbog for musikforskning” 21 (1993), pp. 9–32.

³⁴ Sidon is the dedicatee of one of Förster's trio sonatas, *La Sidon*, PrZF 42.

³⁵ Johann Mattheson, *Grundlage...*, op. cit., p. 21.

³⁶ *Ibid.*, p. 75.

³⁷ Jerzy M. Michalak, *Zwischen Kunst und Alltag: Caspar Förster der Ältere, seine Familie und Verwaltschaft*, in: *Musica Baltica: Im Umkreis des Wandels – von den “cori spezzati” zum konzertierenden Stil*, ed. Danuta Szlagowska, Gdańsk: Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki 2004 (*Prace Specjalne*, 64), pp. 208 and 213.

³⁸ Johann Mattheson, *Grundlage...*, op. cit., p. 76.

³⁹ *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, eingeleitet und herausgegeben von Joseph Müller-Blattau*, Kassel: Bärenreiter 1963, p. 90.

jako kompozytor, ale także znakomity wokalista, potrafiący śpiewać we wszystkich czterech rejestrach. Mattheson twierdzi, że w pomieszczeniu, w którym śpiewał, jego głos brzmiał delikatnie, przyjemnie i głęboko, na zewnątrz zaś jego barwa przypominała brzmienie puzonu⁴⁰.

Spuścizna kompozytorska Förstera obejmuje 48 dzieł zachowanych do naszych czasów⁴¹. Utwory te można podzielić na pięć grup gatunkowych: sonaty instrumentalne, dialogi biblijne, opracowania tekstów psalmowych, małegołosowe koncerty kościelne, a także świeckie arie i kantaty pisane do tekstów w języku włoskim. Na twórczość instrumentalną Förstera składa się sześć sonat na dwoje skrzypiec, wiolę da gamba i continuo, skomponowanych w stylu bardzo przypominającym ówczesne rzymskie *symphonie*, komponowane m.in. przez Lelio Colistę, a także jedna sonata na siedem instrumentów (smyczków i kornetów) utrzymana w nieco prostszym stylu⁴². Sześć dialogów biblijnych napisanych do tekstów łacińskich można uznać za niewielkich rozmiarów oratoria, przypominające stylem kompozycje tego typu autorstwa Giacomo Carissimiego⁴³. Z kolei sześć kompletnych psalmów wraz z doksologiami to opracowania typowe dla niesporów niedzielnych i świątecznych⁴⁴. Podobnie jak koncerty kościelne Förstera, również jego kompozycje psalmowe ujawniają różnorodne i kontrastujące modele faktury oraz znaczny udział odcinków solowych⁴⁵.

⁴⁰ Johann Mattheson, *Grundlage...*, *op. cit.*, s. 21.

⁴¹ Barbara Przybyszewska-Jarminińska, *Katalog tematyczny utworów Kacpra Förstera jun.*, „Muzyka” 32/3 (1987), s. 3–82; od czasu wydania tego katalogu atrybucja utworu *Inter brachia salvatores* (PrzF 20) uległa zmianie (jego autorem okazał się być Christian Flor); co więcej, w zbiorach paryskiej Bibliothèque nationale odnaleziona została świecka kantata włoska kompozytora, *Ferma rigida pareo quella mano* (F-Pn, RES VMF MS-41).

⁴² Lars Berglund, *Kaspar Förster och 1600-talets sonata à 3: Biografi – analys – edition* (dysertacja doktorska), Uppsala: Uppsala university 1994 (*Musikvetenskapliga serien*, 18), *id.*, *On Style and Tradition in the sonatas by Kaspar Förster*, w: *Polish-Swedish cultural relations during the Vasa dynasty*, red. Tadeusz Maciejewski, Warszawa: Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina 1996, s. 89–94.

⁴³ Barbara Przybyszewska-Jarminińska, *Kasper Förster junior. Tekst i muzyka w dialogach biblijnych*, Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk 1997.

⁴⁴ *Beatus vir, Confitebor tibi Domine, Lauda Jerusalem Dominum, Laudate pueri*.

⁴⁵ Lars Berglund, *The Concerto Principle in Kaspar Förster's Psalm Compositions: Confitebor tibi Domine in C*, w: *Musica Baltica...*, *op. cit.*, s. 32–44.

poser and as a remarkable singer who could sing all four vocal ranges. Mattheson asserts that in the room where he sang, his voice sounded like a soft and pleasant sub-bass, but outside the room, like a trombone.⁴⁰

Of Förster's *oeuvre*, forty-eight compositions have been preserved.⁴¹ They roughly belong to five genres: instrumental sonatas, biblical dialogues, Psalm settings, small-scale motets, and secular arias or cantatas to Italian texts. Förster's instrumental output comprises six sonatas for two violins, viola da gamba, and continuo, composed in a style quite reminiscent of contemporary Roman *symphonie*, as represented by Lelio Colista, for example.⁴² In addition, there is a sonata for seven instruments (strings and cornetti) in a simpler style. The six biblical dialogues to Latin texts are to some extent small-scale oratorios, in a style similar to Giacomo Carissimi's Latin oratorios.⁴³ There are also six settings of complete Psalms with doxology, typically of Psalm texts used at the Sunday or Feast-day Vespers.⁴⁴ Just like Förster's motets, his Psalm compositions display varying and contrasting textures, and a large share of sections for solo voice.⁴⁵

⁴⁰ Johann Mattheson, *Grundlage...*, *op. cit.*, p. 21.

⁴¹ Barbara Przybyszewska-Jarminińska, *Katalog tematyczny utworów Kacpra Förstera jun.* [The thematic catalogue of the works by Kacper Förster Jnr], „Muzyka” 32/3 (1987), pp. 3–82; since this thematic catalogue was published, *Inter brachia salvatores* (PrzF 20), has been reattributed to Christian Flor; moreover, a secular Italian cantata has turned up in the Bibliothèque nationale in Paris, *Ferma rigida pareo quella mano* (F-Pn, RES VMF MS-41).

⁴² Lars Berglund, *Kaspar Förster och 1600-talets sonata à 3: Biografi – analys – edition*, MA thesis Univ. Uppsala 1994 (*Musikvetenskapliga serien*, 18), *id.*, *On Style and Tradition in the sonatas by Kaspar Förster*, in: *Polish-Swedish cultural relations during the Vasa dynasty*, ed. Tadeusz Maciejewski, Warszawa: Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina 1996, pp. 89–94.

⁴³ Barbara Przybyszewska-Jarminińska, *Kasper Förster junior. Tekst i muzyka w dialogach biblijnych* [Kasper Förster Jnr. The text and music of biblical dialogues], Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk 1997.

⁴⁴ *Beatus vir, Confitebor tibi Domine, Lauda Jerusalem Dominum, Laudate pueri*.

⁴⁵ Lars Berglund, *The Concerto Principle in Kaspar Förster's Psalm Compositions: Confitebor tibi Domine in C*, in: *Musica Baltica...*, *op. cit.*, pp. 32–44.

Największą grupę dzieł Förstera stanowią 22 koncerty kościelne przeznaczone na 1–5 głosów wokalnych, prezentowane w obydwu naszych edycjach⁴⁶. Należą one do gatunku określanego wówczas w Italii mianem *mottetto* bądź *sacro concerto*, a w piśmiennictwie niemieckojęzycznym dotyczącym twórczości protestanckiej – zwykle terminem *Vokalkonzert* lub *Frühkantate*. W północnoniemieckich i skandynawskich rękopisach muzycznych z czasów Förstera występują one najczęściej pod nazwą *mottetto* bądź *concerto*, rzadziej – *mottetto concertato*⁴⁷. W czasach jego życia kompozycje tego typu bardzo licznie występowały w repertuarze kapel królewskich i ważniejszych kościołów miejskich. W środowiskach katolickich utwory te często wykorzystywane były jako substytuty części zmiennych mszy bądź nieszpornych antyfon. W ośrodkach luterańskich wykonywano je zaś na początku bądź na końcu nabożeństwa, *ad suggestum* przed lub po kazaniu albo w trakcie udzielania komunii św. Dzięki niezbyt licznej obsadzie kompozycje te mogły być wykorzystywane również przy mniej uroczystych okazjach, np. jako *Tafelmusik* na dworze jakiegoś arystokraty bądź w szkołach. W jezuickich kolegiach Rzymu utwory takie wykonywano przy okazji nabożeństw; mogły one również stanowić po prostu materiał do ćwiczeń muzycznych.

Kaspar Förster kształcił się w Rzymie i jego styl muzyczny wykazuje cechy typowo rzymskie. Bogaty i pełen ekspresji język harmoniczny napisanych przezeń utworów przypomina ten stosowany przez jego nauczyciela Carissimiego. Jako środki ekspresyjne Förster stosuje współbrzmienia określane obecnie jako trzeci przewrót akordu septymowego ($\frac{6}{2}$), akord neapolitański, akordy nonowe, a także inne opóźnienia, wzbogacające i poszerzające harmonikę utworu. Współbrzmienia te nie są wyłącznie konsekwencją prowadzenia głosów; kompozytor stosuje je świadomie jako środek muzycznej ekspresji. W porównaniu do poprzedniej generacji autorów Förster chętniej sięga po trójdźwięki w pierwszym przewrocie, co nadaje jego muzyce charakterystycznej słodyczy⁴⁸.

⁴⁶ W niniejszym tomie prezentujemy 12 kompozycji na 1–3 głosy wokalne; pozostałe 10 kompozycji przeznaczone na 3–5 głosów ukaże się w tomie kolejnym: Lars Berglund (red.), *Kaspar Förster jun. (1616–1673). Sacrae cantiones 3, 4, & 5 vocuum*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa [w druku].

⁴⁷ Problematykę gatunków i ich nazw odnośnie do tego repertuaru omawia Lars Berglund, *Studier i Christian Geists vokalmusik*, Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis 2002 (*Studia musicologica Upsaliensia*, 21), s. 103–113, zob. też podana tam literatura przedmiotu.

⁴⁸ Søren Sørensen, *Monterverdi–Förster–Buxtehude. Entwurf zu einer entwicklungsgeschichtlichen Untersuchung*, „Dansk årbog for musikforskning” 3 (1963), s. 87–100.

The largest group of works by Förster are his twenty-two small-scale concertato motets for one to five voices, presented in both our editions.⁴⁶ They belong in a broad sense to the genre that in Italy was mostly called *mottetto* or sometimes *sacro concerto*, and in scholarship on German Protestant music has usually been called *Vokalkonzert*, or sometimes *Frühkantate*. In North German and Scandinavian music manuscripts from Förster's time, the most common designation is either *mottetto* or *concerto* – or more rarely, the compound *mottetto concertato*.⁴⁷ Such works were exceptionally common in the repertoire of *Hofkapelle* and larger municipal churches in Förster's time. At Catholic services, they often replaced or complemented liturgical elements of the Mass proper, or the antiphons of the Vesper services. In the Lutheran cult, they were used to begin or end the service, performed *ad suggestum* before and after the sermon, or during the distribution of the Communion. Thanks to the relatively small musical resources called for, they could arguably also be performed in less ceremonial settings, as *Tafelmusik* at a court or aristocratic household or at colleges and schools. At the Jesuit colleges in Rome, motets of this kind were performed at prayers or just for musical practices.

Kaspar Förster was trained in Rome, and his musical style has many distinctly Roman traits. His rich and expressive harmonic language is reminiscent of his teacher Carissimi's. He uses what is today referred to as third-inversion seventh chords ($\frac{6}{2}$) as an expressive device, as well as Neapolitan sixth chords, ninth chords, and other sonorous suspensions and different kinds of augmented sonorities. They are not just the result of voice leading but are deliberately used for expressive purposes. Compared to the earlier generation, his harmony is marked by a large share of sixth chords, something that lends a sweet tone to his music.⁴⁸

⁴⁶ The present volume contains 12 works for 1–3 voices; 10 further compositions for 3–5 voices will be published in the second volume: Lars Berglund (ed.), *Kaspar Förster jun. (1616–1673). Sacrae cantiones 3, 4, & 5 vocuum*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa [in print].

⁴⁷ On genre and genre designations in this particular repertoire, see Lars Berglund, *Studier i Christian Geists vokalmusik*, Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis 2002 (*Studia musicologica Upsaliensia*, 21), pp. 103–113, and the literature referenced there.

⁴⁸ Søren Sørensen, *Monterverdi–Förster–Buxtehude. Entwurf zu einer entwicklungsgeschichtlichen Untersuchung*, „Dansk årbog for musikforskning” 3 (1963), pp. 87–100.

Förster był znakomitym śpiewakiem; komponowane przezeń partie wokalne wyróżnia łagodna i płynna śpiewność oraz wierne odwzorowanie prozodii tekstu słownego, co również potwierdza włoską orientację stylistyczną kompozytora. Jego partie basowe sięgają bardzo nisko: nierzadko do *C* wielkiego a nawet *B* kontra.

Koncerty kościelne Förstera utrzymane są w konwencjonalnych formach wieloodcinkowych, w których poszczególne odcinki skonstrastowane są pod względem obsady, wykorzystując naprzemiennie partie solo i tutti. Te pierwsze zwykle skomponowane są w stylu pseudorecytatywnym, określanym przez Marca Scacchi mianem *stile misto*⁴⁹. Partie solowe w metrum trójdzielnym bliskie są z kolei stylowi włoskiej arii, nawet wtedy, gdy tekst słowny nie jest ściśle metryczny.

Osiem z dwunastu utworów wydanych w niniejszym tomie wykorzystuje instrumenty *concertato* – w każdym przypadku jest to para skrzypiec, co stanowi kolejny ślad włoskich wpływów w stylu kompozytora. Instrumentom tym Förster powierza rozpoczynające utwory sinfonie bądź wewnętrzne interludia; stosuje je jednak również w koncertującym dialogowaniu z partiami wokalnymi. Najczęściej głosy skrzypiec prowadzone są w równoległych tercjach, nierzadko jednak imitują się wzajemnie, podobnie jak to czynią głosy wokalne.

W porównaniu do kompozycji liturgicznych swego nauczyciela, Carissimiego, Förster we własnych koncertach kościelnych eksploruje znacznie rozleglejsze obszary tonalne. W niniejszym tomie znajdziemy kilka utworów utrzymanych w minorowych tonacjach *c* i *e*, występujących obok znacznie bardziej typowych majorowych *C*, *G* czy *F*. Ze względu na to, że zachowane źródła nie pozwalają nawet na przybliżone datowanie zapisanych w nich dzieł, trudno wyrokować o tym, jak bardzo były one w swoim czasie nowatorskie; można jednak założyć, że gdański kompozytor odgrywał ważną rolę w procesie odnowy muzyki, dokonującym się na północy Europy w połowie XVII wieku, i był postacią kluczową dla wprowadzenia nowego stylu włoskiego w regionie Morza Bałtyckiego.

Nie będzie chyba przesadą, jeśli powiemy, że słodki i bardzo emocjonalny styl muzyki Förstera w zestawieniu z namiętym mistycyzmem wielu umuzycznionych przezeń tekstów słownych można uznać za wyraz specyficznego jezuickiej duchowości, która w przemożny sposób oddziaływała w tym czasie na całą Europę – zarówno

Förster was an accomplished singer, and his vocal lines are distinguished by a smooth and flowing cantabile with close attention to the prosody of the text, also revealing his Italianate orientation. His bass parts go remarkably low, not seldom to *C* or even *B*-flat contra.

His motets are typically designed in the new sectionalised style, in contrasting sections with differing scoring, often alternating between sections for solo voice and tutti. The solo passages typically employ the flowing kind of pseudo-recitative style which Marco Scacchi called *stile misto*.⁴⁹ The solo sections in triple metre have a strong flavour of the Italian aria style, also when the texts are not strictly metric.

Eight of the twelve pieces edited in this volume employ concertato instruments, always two violins – another sign of Förster's Italianate orientation. They present opening sinfonias and interludes, but also engage with the voices in concertato dialogue. Just as in his passages for voice, imitative schemes are far from absent, but they usually soon turn to parallel movement in thirds.

Compared to the liturgical motets of his teacher Carissimi, Förster explores more exotic tonal regions in his motets. In this volume we find several works in minor modes of *c* and *e*, side by side with the more regular major modes of *C*, *G*, and *F*. Since the complex source situation makes it difficult to establish even approximate dates of composition for his works, it is also difficult to say how new and innovative they were at the time of conception; but there is good reason to assume that he was an important agent in a process of musical renewal in northern Europe in the mid-seventeenth century, and a key figure for the introduction of a new Italianate style in the Baltic Sea region.

It is no exaggeration to claim that Förster's sweet and emotionally charged musical style, in combination with the impassioned mysticism inherent in many of the texts he set to music, can be understood as an expression of a particular Jesuit sentiment that would have an enormous influence in Europe, in both Catholic and Protestant regions. It was the musical language of his teacher Giacomo Carissimi at the German college and of Bonifacio Graziani, maestro di cappella at *chiesa del Gesù*

⁴⁹ Marco Scacchi, *Breve discorso sopra la musica moderna* [Warszawa 1649], wyd. i tłum. Tim Carter, *Polemics on the „musica moderna”*, Kraków: Musica Iagellonica 1993 (*Practica musica*, 1).

⁴⁹ Marco Scacchi, *Breve discorso sopra la musica moderna* [Warszawa 1649], ed. and transl. Tim Carter, *Polemics on the „musica moderna”*, Kraków: Musica Iagellonica 1993 (*Practica musica*, 1).

na jej katolickie, jak i protestanckie obszary. Jest to ten sam język, którym posługiwał się jego nauczyciel z Collegium Germanicum, Giacomo Carissimi, a także Bonifacio Graziani, *maestro di cappella* w kościele Il Gesù oraz Seminarium Romanum. Twórczość tych autorów można uznać za muzyczne medytacje bądź modlitwy, bliskie ignacjańskim *Ćwiczeniom duchownym*, w których zmysły wyobraźni kontemplują miłość Chrystusa i mistyczną unię duszy z Bogiem.

Wszystkie zachowane kompozycje religijne Förstera wykorzystują teksty łacińskie. W tym czasie język ten dominował także na dworach i w kościołach protestanckich, gdzie wykonywano muzykę figuralną. Teksty słowne dwunastu kompozycji publikowanych w niniejszym tomie pochodzą się z różnych źródeł. Pierwszy z nich wykorzystuje cztery strofy z mistycznego hymnu *Jesu dulcis memoria*, przypisywanego św. Bernardowi z Clairvaux. Trzy kolejne utwory (*Dulcis amor Jesu*, *O dulcis Jesu* i *O bone Jesu*) oparte są na tekstach prozaicznych późniejszej daty, przedstawiają jednak miłość do Jezusa w podobny sposób, pod względem topiki zbliżony do alegorycznego erotyzmu *Pieśni nad Pieśniami*. Teksty te mogły powstać w środowisku Förstera bądź zostały przezeń zapożyczone z bogatej tradycji literatury dewocyjnej, krążącej po całej nowożytnej Europie, często ponad podziałami konfesyjnymi. Pozostałe teksty to parafrazy tekstów biblijnych, zazwyczaj zaczerpniętych z *Księgi Psalmów*. Podobnie jak wielu kompozytorów tej epoki, Förster chętnie wykorzystywał teksty adaptowane wcześniej w innych utworach. Na przykład tekst *Intenderunt arcum* został prawdopodobnie zapożyczony z dzieła rzymskiego kompozytora Carla Cecchello, wydanego w antologii Florido de Silvestris w roku 1645. Förster przejął z tego utworu zresztą nie tylko tekst słowny, ale także kilka pomysłów melodycznych i figur rytmicznych⁵⁰. Z kolei w *Laetentur coeli* zapożyczył tekst i pewne rozwiązania muzyczne z kompozycji do tego samego tekstu autorstwa Silvestra Durantego, którą publikował de Silvestris w antologii z 1659 roku⁵¹.

⁵⁰ R. *Floridus canonicus de Sylvestris a Barbarano has alteras sacras cantiones in unum ab ipso collectas suavissimis modulibus ab excellentissimis auctoribus concinnatas binis, ternis, quaternis vocibus curavit in lucem edendas*, Roma: Lodovico Grignani 1645 (RISM B/I: 1645²). W tej samej antologii znajduje się opracowanie muzyczne *Repleta est malis* [Abundia?] Antonello, tekstu umuzychnionego również przez Förstera, por. Lars Berglund (red.), *Kaspar Förster jun. (1616–1673). Sacrae cantiones 3, 4, & 5 vocuum*, op. cit.

⁵¹ Zob. przyp. 68.

and the Roman seminar. Those works equal meditations or prayers that can be related to Saint Ignatius's *Spiritual Exercises*, contemplating the love for Christ and the mystical union with God with emotional imagination.

All of Förster's preserved sacred works employ Latin texts. In his time, Latin texts were still preferred also at Lutheran courts and municipal churches where figural music was performed. The twelve works in this volume use texts of different origins. The opening piece presents four stanzas from the mystic devotional poem *Jesu dulcis memoria*, attributed to Saint Bernard of Clairvaux. Three other works (*Dulcis amor Jesu*, *O dulcis Jesu*, and *O bone Jesu*) use Christological prose texts of a later date, expressing the love for Jesus in a similar mystical spirit, drawing on the allegoric eroticism of the *Song of Songs*. They could be the work of a poet in Förster's vicinity, or be taken from the rich variety of devotional books circulating in early modern Europe, often across confessional borders. The other texts are compilations of Bible verses, often from the *Book of Psalms*. Like many other authors in this time, Förster seems to have borrowed texts from works by other composers. For instance, *Intenderunt arcum* is probably taken from a motet with an identical text by the Roman composer Carlo Cecchelli, published in Florido de Silvestris' 1645 anthology. Förster borrowed not only the text from Cecchelli's piece but also some melodic and rhythmical elements.⁵⁰ Likewise, *Laetentur coeli* borrows both text and certain musical elements from a motet to the same text by Silvestro Durante, published in Silvestris' 1659 anthology.⁵¹

⁵⁰ R. *Floridus canonicus de Sylvestris a Barbarano has alteras sacras cantiones in unum ab ipso collectas suavissimis modulibus ab excellentissimis auctoribus concinnatas binis, ternis, quaternis vocibus curavit in lucem edendas*, Roma: Lodovico Grignani 1645 (RISM B/I: 1645²). In the same anthology we find a setting of *Repleta est malis* by [Abundio?] Antonelli, a text also set by Förster and found in: Lars Berglund (ed.), *Kaspar Förster jun. (1616–1673). Sacrae cantiones 3, 4, & 5 vocuum...*, op. cit.

⁵¹ See footnote 68.

Poza dwoma kanonami wydanymi przez Marca Scacchiego w *Xenia Apollinea*⁵², żadna z kompozycji Förstera nie ukazała się drukiem za jego życia. Spuścizna ta należała w całości do obszernej grupy repertuaru muzycznego, która rozprzestrzeniła się za pośrednictwem źródeł rękopiśmiennych; grupy, którą Friedhelm Krummacher w swoim studium nt. niemieckiej *Figuralmusik* opisał jako specyficzny nurt tradycji, wyróżniający się wysoką jakością artystyczną, indywidualną idiomatyką kompozytorską i nowatorskim stylem muzycznym⁵³.

Dotychczas nie udało się także odnaleźć autografów dzieł Förstera. Wszystkie odpisy, którymi obecnie dysponujemy, to kopie mniej lub bardziej odległe od przekazów spisanych ręką kompozytora. Poza paroma wyjątkami dzieła Förstera zachowały się w trzech wielkich zespołach muzykaliów: kolekcji Dübena w Uppsali, zbiorze Österreicha–Bokemeyera w Berlinie i kolekcji Grimma w Dreźnie⁵⁴.

Rękopisy należące do pierwszej z powyższych grup pierwotnie stanowiły własność Gustava Dübena (1628–1690), kapelmistrza dworu szwedzkiego i organisty kongregacji niemieckiej w Sztokholmie. Kompozycje wykonywane w tamtejszym kościele niemieckim św. Gertrudy oraz na dworze królewskim stanowią repertuar, który jest przedmiotem obydwu naszych edycji. Z wyjątkiem trzech utworów wszystkie dzieła Förstera zachowały się w kolekcji Dübena; aż 40 z 48 jego kompozycji znanych jest wyłącznie z Uppsali⁵⁵.

Dzięki temu, co wiemy na temat ich proveniencji, rękopisy z przekazami kompozycji Förstera w kolekcji Dübena można podzielić na trzy grupy. Pierwsza z nich obejmuje źródła powstałe w Gdańsku, zawierające repertuar wykonywany w tym mieście – poza utworami Förstera są to m.in. dzieła Thomasa Strutiusa, Balthasara Erbena i Crato Bütnera. Do grupy tej należy 10 z 45

With the exception of the two canons published in Marco Scacchi's *Xenia Apollinea*,⁵² none of Förster's music was printed during his lifetime. Instead, it typically belongs to the large musical repertoire disseminated in manuscript that Friedhelm Krummacher in his studies on German figural music pointed out as a separate tradition, typically distinguished by high musical quality, individual solutions, and a modern and innovative musical style.⁵³

There are also no preserved autograph manuscripts with Förster's music, at least not that we know of. All preserved manuscripts are at least second-generation copies. His works are, with a few exceptions, preserved in three large musical collections: the Düben collection in Uppsala, the Österreich–Bokemeyer collection in Berlin, and the Grimma collection in Dresden.⁵⁴

The Düben manuscripts were originally in the possession of Gustav Düben (1628–1690), *Hofkapellmeister* at the Swedish court and organist at the German congregation in Stockholm. The repertoire from that collection presented in this edition was used for church services at the royal court and at services in the German church of St. Gertrude. With just three exceptions, all of the works by Förster that have been preserved are in the Düben collection; forty of the forty-eight works are exclusively preserved in Uppsala.⁵⁵

Regarding what we know about provenance, the Förster manuscripts in the Düben collection can be divided into three groups. The first is a group of manuscripts originating from the city of Gdańsk, comprising a large share of music from the city – apart from Förster, it includes works of, for instance, Thomas Strutius, Balthasar Erben, and Crato Bütner.

⁵² W dodatku do traktatu Marca Scacchiego, *Cribrum Musicum ad Triticum Siferticum, seu Examinatio succincta Psalmorum, quos non ita pridem Paulus Sifertus Dantiscanus, in aede Parochiali ibidem Organaedus in lucem edidit, in qua clare & perspicue multa explicantur, quae summe necessaria ad artem melopoeticam esse solent...*, Venezia: Alessandro Vincenti 1643.

⁵³ Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate: Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert* (dysertacja doktorska, Univ. Berlin 1965) (*Berliner Studien zur Musikwissenschaft*, 15), s. 78–83.

⁵⁴ Istnieje również fragmentaryczny przekaz *O bone Jesu* w Kantoreibibliothek kościoła św. Mikołaja w Luckau.

⁵⁵ Do wyjątków należy kantata zachowana w Paryżu (por. przyp. 41) i dwa kanony wydane przez Marca Scacchiego w *Xenia Apollinea* (por. przyp. 52).

⁵² In the annex to treatise by Marco Scacchi, *Cribrum Musicum ad Triticum Siferticum, seu Examinatio succincta Psalmorum, quos non ita pridem Paulus Sifertus Dantiscanus, in aede Parochiali ibidem Organaedus in lucem edidit, in qua clare & perspicue multa explicantur, quae summe necessaria ad artem melopoeticam esse solent...*, Venezia: Alessandro Vincenti 1643.

⁵³ Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate: Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert*, diss. Univ. Berlin 1965 (*Berliner Studien zur Musikwissenschaft*, 15), pp. 78–83.

⁵⁴ There is also a fragmentary source of *O bone Jesu* in the Kantoreibibliothek at the Church of St. Nicholas in Luckau.

⁵⁵ The three exceptions are a cantata preserved in Paris (see footnote 41), and the two canons published in Marco Scacchi's *Xenia Apollinea* (footnote 52).

zachowanych w Uppsali kompozycji Förstera. Wydaje się, że Düben pozyskał je dość wcześnie, około 1663 roku, gdy rozpoczął pracę na stanowisku kapelmistrza dworu i zaczął zbierać potrzebny mu repertuar. Dokładniejsza proveniencja rękopisów gdańskich nie jest znana; możemy jedynie przypuszczać, że Düben nabył większość z nich za jednym razem, być może przy okazji wizyty w tym mieście bądź za pośrednictwem któregoś z podróżujących tam muzyków⁵⁶.

Drugą grupę źródeł stanowią rękopisy powstałe w północno-zachodnich Niemczech, w szczególności w Lubece; do grupy tej należy pięć utworów z wymienionej wyżej kolekcji.

Trzecia i najliczniejsza grupa rękopisów sporządzona została w Szwecji przez samego Dübena bądź jego współpracowników; byli nimi najprawdopodobniej muzycy dworu królewskiego lub członkowie zespołu kościoła niemieckiego w Sztokholmie, jak w przypadku Johanna Stockmanna, kantora kongregacji niemieckiej w latach 1667–1691. W niektórych przypadkach rękopisy te są komplementarne w stosunku do przekazów z Gdańska czy Lubeki. Gdy Düben pozyskiwał zestaw partesów – jak w każdym ze źródeł gdańskich – opracowywał kopię w wersji tabulaturowej, przydatną podczas kierowanych przez siebie wykonań. Gdy podstawowe źródło otrzymywał w formie tabulatury – jak było zwykle w przypadku kopii z Lubeki – sporządzał wyciągi głosowe. W odniesieniu do wielu kompozycji z omawianego zbioru dysponujemy jednak tylko rękopisami szwedzkiej proveniencji – są to niemal zawsze zestawy partesów i odpowiadający im zapis tabulaturowy. W tych przypadkach bardzo trudno jest ustalić z całą pewnością, z jakich pierwowzorów sporządzano owe kopie. Najnowsze badania tej kolekcji sugerują, że były to najprawdopodobniej rękopisy powstałe w Lubecie bądź w okolicy tego miasta⁵⁷. Przypuszczenie to opiera się na widocznym procesie stałego wzbogacania repertuaru omawianego zbioru na przestrzeni kolejnych trzech dekad: od około 1663 roku do lat 80. XVII wieku.

⁵⁶ Peter Wollny (*Studien zum Stilwandel in der protestantischen Figuralmusik des mittleren 17. Jahrhunderts*, Beeskow: Ortus Musikverlag 2016, s. 69–70) przyjmuje, że jednym z kopistów tych rękopisów był skrzypek i kupiec Michael Meyer młodszy; uważa także, że mógł on być również posesorem tej kolekcji; Meyer umarł w roku 1662, a więc w czasie, gdy Düben prawdopodobnie pozyskał te rękopisy; zagadnienie to wymaga jednak dalszych badań.

⁵⁷ Maria Schildt, *Gustav Düben at Work: Musical Repertory and Practice of Swedish Court Musicians, 1663-1690* (dysertacja doktorska, Uppsala University 2014) oraz Lars Berglund, *Routes to the Düben Collection. The Acquisition of Music by Gustav Düben and his Sons*, „De musica disserenda” 11/1 (2015), s. 51–66.

Ten of the forty-five works by Förster preserved in Uppsala belong to this group. It appears that Düben acquired them early, around the time when he was appointed *Hofkapellmeister* in 1663 and started to acquire music for performances. The precise origin of the manuscripts from Gdańsk is not known, but it can be assumed that Düben acquired most of them together, perhaps on a visit to the city, or from a travelling musician.⁵⁶

A second group consists of manuscripts originating from North-West Germany, particularly from Lübeck. Five of the works are preserved in such sources.

The third and largest group of manuscripts was copied in Sweden by Düben himself or one of his helpers; the latter were most likely royal musicians, or musicians at the German church, as in the particular case of Johann Stockmann, *Kantor* at the German congregation in Stockholm between 1667 and 1691. In some cases, these manuscripts are complementary to the ones from Gdańsk or Lübeck. When Düben had acquired a set of parts, as always in the case of the material from Gdańsk, he produced a tablature, most likely to be used by himself at performances. When he had a score in tablature, as is usually the case with the Lübeck sources, he produced a complementary set of parts. In a large number of cases, however, there are only Swedish manuscripts preserved in the collection – almost always a set of parts and a tablature score. It is difficult to establish with certainty which originals were used as copytext for these manuscripts. Recent studies into the collection suggest, however, that the most likely source of origin for these manuscripts is Lübeck, or that area.⁵⁷ This assumption is based on the steady inflow of music over almost three decades, from around 1663 to the 1680s. In Lübeck, Düben had close contacts, not least with the organists of the church of St. Mary,

⁵⁶ Peter Wollny (*Studien zum Stilwandel in der protestantischen Figuralmusik des mittleren 17. Jahrhunderts*, Beeskow: Ortus Musikverlag 2016, pp. 69–70) has tentatively identified one of the copyists in the material with the violinist and merchant Michael Meyer Jnr., and pointed to him as the possible owner of the collection; Meyer died in 1662, which is around the time when Düben seems to have acquired the manuscripts; this question however awaits further studies.

⁵⁷ Maria Schildt, *Gustav Düben at Work: Musical Repertory and Practice of Swedish Court Musicians, 1663-1690*, diss., Uppsala: Uppsala University 2014 and Lars Berglund, *Routes to the Düben Collection. The Acquisition of Music by Gustav Düben and his Sons*, „De musica disserenda” 11/1 (2015), pp. 51–66.

W Lubece Düben miał wielu znajomych, między innymi organistów tamtejszej Marienkirche: Franza Tundera i jego następcę, Dietericha Buxtehudego. W latach 60. XVII wieku i prawdopodobnie również później Düben regularnie tam podróżował⁵⁸. Dlatego właśnie to Lubekę z jednej strony, a Gdańsk z drugiej uznać należy za główne źródła rękopisów z muzyką Förstera. Z obydwoma tymi miastami łączyły zresztą kompozytora bezpośrednio związki. Gdańsk był nie tylko miastem urodzenia artysty, lecz także miejscem wieloletniej aktywności muzycznej: w latach 50. XVII wieku był on kapelmistrzem kościoła NMP, ostatnie lata życia spędził zaś w Oliwie. Wydaje się, że Förster musiał też zawrzeć jakieś znajomości w Lubece, być może z Franzem Tunderem, organistą Marienkirche w latach 1647–1667. Prawdopodobne jest również, że znał jego następcę, Dietericha Buxtehudego, który w latach 1660–1667 był organistą w Helsingør; w tym samym czasie Förster pracował w Kopenhadze⁵⁹. Nawiązał też znajomość z Christophem Bernhardem, kantorem Johanniskirche w Hamburgu w latach 1664–1674. Wszyscy ci trzej muzycy utrzymywali kontakty także z Gustavem Dübenem. Wymienione wyżej okoliczności potwierdzają hipotezę o tym, że Dübenowskie rękopisy z utworami Förstera, stanowiące jedyne znane dziś źródła z czasów kompozytora, kopiowano z przekazów powstałych w bliskim otoczeniu samego Förstera.

Ważną grupę rękopisów w kolekcji Dübena stanowi pięć obszernych tabulatur, spisanych w latach ok. 1663–1665, gdy rozpoczynał on pracę jako kapelmistrz szwedzkiego dworu królewskiego. Dwa z tych rękopisów – Vmhs 79 i Vmhs 81 – to źródła północno-zachodnioniemieckie, złożone z kilku oddzielnych tabulatur skopiowanych na tym obszarze i oprawionych w Szwecji w dwa klocki. Trzy inne źródła spisane były przez Dübena i jego współpracowników w Szwecji albo w Lubece. Tomy te oznaczone zostały przez niego jako *Libro I–VI*, z tym że druga księga z tego zestawu zaginęła⁶⁰.

Franz Tunder and his successor, Dieterich Buxtehude. During the 1660s and probably also later, Düben regularly travelled there.⁵⁸ This would suggest that Lübeck and, to a lesser extent, Gdańsk, were the most important origins of Düben's Förster manuscripts. They both represent regions where Förster had direct contacts. Gdańsk was not only his city of birth, but he held the position as *Kapellmeister* of the church of St. Mary in the 1650s and also spent the last years of his life in the Abbey of Oliwa. Förster also appears to have had contacts in Lübeck, perhaps with Franz Tunder, organist in the Marienkirche from 1647 to 1667. He is also likely to have known Tunder's successor, Dieterich Buxtehude, who was organist in Helsingør from 1660 to 1667, during Förster's tenure in Copenhagen.⁵⁹ He also knew Christoph Bernhard, Johanniskantor in Hamburg from 1664 to 1674. All three were important contacts of Gustav Düben. All this suggests that Gustav Düben's manuscripts of music by Förster, which are the only preserved sources dating from the composer's lifetime, were copied from originals that had relatively close links to Förster himself.

An important group of manuscripts in the Düben collection is the five large tablature volumes dating from Gustav Düben's very first years as a *Hofkapellmeister*, c. 1663–1665. Two of them, Vmhs 79 and 81, belong to the North-West-German manuscripts and comprise separate tablaturs copied in that region and bound into books in Sweden. The three others are copied by Düben and his helpers, either in Sweden or, possibly, in Lübeck. The volumes are numbered by Düben as *Libro I–VI*, with volume two missing.⁶⁰

⁵⁸ Anna-Juliane Peetz-Ullman, *Eine neue Quelle zu Gustav Dübens Reisen*, „Svensk tidskrift för musikforskning” 94 (2012), s. 65–76.

⁵⁹ Lars Berglund, *Kaspar Förster och 1600-talets sonata a 3...*, *op. cit.*, s. 72–75.

⁶⁰ Zestaw partesów S-Uu, Vmhs 77 (*Libro I*), 78 (*Libro VI*), 79 (*Libro III*), 80 (*Libro IV*) i 81 (*Libro V*); Vmhs 78 (*Libro VI*) nosi tytuł *Libro 2 di Motetti e Concerti*, został on jednak dodany przez bibliotekarza Andersa Lagerberga dopiero pod koniec XIX wieku; Maria Schildt, *Gustav Düben at Work...*, *op. cit.*, s. 134–136.

⁵⁸ Anna-Juliane Peetz-Ullman, *Eine neue Quelle zu Gustav Dübens Reisen*, „Svensk tidskrift för musikforskning” 94 (2012), pp. 65–76.

⁵⁹ Lars Berglund, *Kaspar Förster och 1600-talets sonata a 3...*, *op. cit.*, pp. 72–75.

⁶⁰ S-Uu, Vmhs 77 (*Libro I*), 78 (*Libro VI*), 79 (*Libro III*), 80 (*Libro IV*) and 81 (*Libro V*); Vmhs 78 (*Libro VI*) bears the title *Libro 2 di Motetti e Concerti*, but this was added by the librarian Anders Lagerberg in the late nineteenth century; Maria Schildt, *Gustav Düben at Work...*, *op. cit.*, pp. 134–136.

Pięć rękopiśmiennych partytur z utworami Förstera przechowywanych obecnie w Berlińskiej Staatsbibliothek należało ongiś do Georga Österreicha, kapelmistrza dworu w Gottorp. Zostały one spisane najprawdopodobniej w latach 80. i 90. XVII wieku⁶¹. W odniesieniu do materiału będącego przedmiotem niniejszej edycji rękopisy te są mało użyteczne – zawierają sporo błędów, co sugeruje albo mało doświadczonego skryptora, albo dużą liczbę kopii pośrednich.

Trzy drezdeńskie rękopisy dzieł Förstera należały do Samuela Jacobiego, kantora w gimnazjum św. Augustyna, szkole określanej jako „Fürstenschule Grimma”, położonej na południowy wschód od Lipska⁶². Odpis *Jesu dulcis memoria* datowany jest na rok 1696; z tego samego czasu pochodzi prawdopodobnie również kopia *O bone Jesu*. Są to bardzo czyste i skrupulatnie sporządzone zestawy partesów. Zanotowana tam wersja *O bone Jesu* jest uderzająco bliska wariantowi znanemu z kolekcji Dübena, co może sugerować, że obydwa odpisy były nieodległe od wspólnego oryginału.

Stan zachowania źródeł nie pozwala na precyzyjne datowanie utworów Förstera; trudno więc określić, w jakim środowisku były komponowane. Możemy jednak wskazać kilka najbardziej prawdopodobnych miejsc ich powstania. Jednym z nich jest dwór królewski w Kopenhadze. Biorąc pod uwagę długi czas aktywności Förstera w tym ośrodku, należy przypuścić, że przynajmniej część kompozycji z jego zachowanej spuścizny powstała na potrzeby duńskiej *Hofkapelle*. Nie zachowały się jednak źródła, które wywodziłyby się z Kopenhagi – z ewentualnym wyjątkiem kopii *O dulcis Jesu*, która być może właśnie tam została sporządzona przez Christiana Geista w roku 1669 lub 1670⁶³. Co więcej, w kolekcji Dübena nie ma muzykaliów o jednoznacznie duńskiej proveniencji⁶⁴. Drugim

The five Förster manuscript scores at the Berlin State Library once belonged to Georg Österreich, *Hofkapellmeister* in Gottorp, and probably date from the late 1680s or 1690s.⁶¹ Concerning the sources relevant for this volume, those manuscripts have quite a lot of errors that suggest either an inexperienced copyist or late-generation copies.

The three Förster manuscripts in Dresden belonged to Samuel Jacobi, *Kantor* at the St. Augustine Gymnasium, or “Fürstenschule Grimma”, south-east of Leipzig.⁶² The manuscript of *Jesu dulcis memoria* is dated 1696, and it seems likely that the copy of *O bone Jesu* is from the same time. These are neat and accurate performance parts. In the case of *O bone Jesu*, the readings are strikingly close to the Düben collection version, suggesting that none of them are far removed from a common original.

The complex preservation situation of the manuscripts makes Förster’s music difficult to date, and this also makes it difficult to establish for which original contexts his works could have been composed. Several possible contexts and patrons present themselves. One is the royal court of Copenhagen; considering Förster’s long tenure there, it appears likely that at least part of his preserved music was composed for the Danish *Hofkapelle*. There are, however, no sources preserved that clearly derive from Copenhagen – with the possible exception of *O dulcis Jesu*, which could have been copied there by Christian Geist in 1669 or 1670.⁶³ There are in fact no musical manuscripts in the Düben collection with Danish provenance.⁶⁴ Another locale is

⁶¹ Peter Wollny, *Zwischen Hamburg, Gottorf und Wolfenbüttel: Neue Ermittlungen zur Entstehung der “Sammlung Bokemeyer”*, „Schütz-Jahrbuch” 20 (1998), s. 59–76.

⁶² Peter Wollny, *Studien zum Stilwandel...*, *op. cit.*, s. 128–132.

⁶³ Zob. komentarz rewizyjny, s. 20.

⁶⁴ Fakt ten może się wydać zaskakujący, jeśli wziąć pod uwagę bliskość geograficzną Szwecji i Danii; stosunki polityczne między obydwojma państwami nie były jednak w tym czasie najlepsze. Jedynym śladem powiązań repertuarowych między zespołami dworu duńskiego i szwedzkiego jest aria Johanna Schrödera *Adesto virtutum chorus*, S-Uu, Vmhs 34:19, napisana na koronację księżniczki duńskiej Ulryki Eleonory Wittelsbach na królową Szwecji w roku 1680. Schröder był następcą Kaspara Förstera na stanowisku kapelmistrza w Kopenhadze. Ponadto znane są jeszcze dwa inne rękopisy tej proveniencji skopiowane przez Christiana Geista (zawierające jego *O caeli sapientia Jesu*, S-Uu, Vmhs 26:4 oraz *Sonatę a 2* Antonia Bertalego, S-Uu, Imhs 1:5); zostały one jednak przywiezione do

⁶¹ Peter Wollny, *Zwischen Hamburg, Gottorf und Wolfenbüttel: Neue Ermittlungen zur Entstehung der “Sammlung Bokemeyer”*, „Schütz-Jahrbuch” 20 (1998), pp. 59–76.

⁶² Peter Wollny, *Studien zum Stilwandel...*, *op. cit.*, pp. 128–132.

⁶³ See editorial notes, p. 20.

⁶⁴ This may seem surprising considering that Sweden and Denmark are neighbouring countries; however, the relations between the realms were not the best during these years. The only trace of contacts between the Danish and the Swedish court music ensembles at this time is Johannes Schröder’s aria *Adesto virtutum chorus*, S-Uu, Vmhs 34:19, which was composed for the coronation of the Danish princess Ulrika Eleonora to Queen of Sweden in 1680. Schröder succeeded Kaspar Förster as *Hofkapellmeister* in Denmark. Moreover, two manuscripts copied by Christian Geist are dated in “Hafnia” (his own *O caeli sapientia Jesu*, S-Uu, Vmhs 26:4, and Antonio Bertali’s, *Sonata a 2*, Imhs 1:5), but they were brought to Stockholm by him, just like Geist’s copy of Förster’s *O dulcis Jesu* (Vmhs 54:12), and his copy of Johann Heinrich Schmelzer’s *Venito ocyus* (Vmhs 66:4), which is dated in January 1669, when Geist was still in Copenhagen.

istotnym ośrodkiem jest Gdańsk. Ponieważ w czasie pełnienia funkcji kapelmistrza w tamtejszym kościele NMP Förster nie mieszkał przez cały czas w tym mieście, możemy przypuszczać, że komponowany na potrzeby tej świątyni repertuar po prostu do Gdańska wysyłał. Wielkoobsadowe opracowanie psalmu *Confitebor tibi Domine* in C jest np. dedykowane temu kościołowi i datowane na rok 1657⁶⁵. Jak już wspomniano, według Matthesona Förster pisał muzykę dla gdańskiej fary także w ostatnich latach swojego życia spędzonych w Oliwie. Niektóre zachowane kompozycje powstać mogły również w okresie jego zatrudnienia na polskim dworze królewskim – w latach 1637–1652⁶⁶. Kilka dzieł znanych z rękopisów gdańskich niewątpliwie wykazuje wczesne cechy stylistyczne⁶⁷. Niewykluczone, że niektóre z jego zachowanych utworów zostały napisane w Rzymie, na potrzeby Collegium Germanicum i kościoła Sant'Apollinare, być może podczas drugiego pobytu Förstera w tym mieście, w latach ok. 1659–1661. Pięć z jego dzieł wyraźnie nawiązuje do rzymskich kompozycji opublikowanych w antologii Florida de Silvestris z roku 1659⁶⁸. Förster zaczerpnął z nich zarówno teksty słowne, jak i pewne rozwiązania muzyczne. Utwory te to: *Laetantur coeli* (zamieszczony w niniejszym wydaniu), *Quanta fecisti Domine, Stillate rores* i *O plausus orantes* (wszystkie trzy ukażą się w drugim tomie naszej edycji⁶⁹) oraz dialog biblijny *Congregantes filistei*. Daje to możliwość ustalenia *terminus post quem* dla tych dzieł i sugeruje, że gdański kompozytor zapoznał się z tą antologią podczas swojego pobytu w Rzymie. Wymienione utwory mogły powstać zarówno w Wiecznym Mieście, jak i po powrocie Förstera do Kopenhagi. Oznacza to również, że Gustav Düben pozyskał je w dość krótkim czasie po skomponowaniu.

Gdańsk. The fact that Förster does not appear to have been permanently resident in the city during his tenure as *Kapellmeister* in St. Mary's church suggests that he could have composed music for the church and had it sent there. The large-scale Psalm setting *Confitebor tibi Domine* in C is explicitly dedicated to the church and dated 1657.⁶⁵ Mattheson also claimed that Förster composed for St. Mary during his final years in Oliwa. Another possibility to consider is that some of Förster's preserved works could date back to his tenure at the Polish court, c. 1637–1652.⁶⁶ Stylistic traits in some of the works preserved in manuscripts from Gdańsk suggest that they are of an early date.⁶⁷ We should also not disregard the possibility that some of his preserved works could have been composed in Rome for the German college and the church of St. Apollinare, perhaps during his later stay there, around 1659–1661. Five of his works are imitations of Roman motets published in the 1659 anthology of solo motets compiled by Florida de Silvestris,⁶⁸ recycling both the texts and certain musical elements. The works are *Laetantur coeli*, published in this volume, *Quanta fecisti Domine, Stillate rores* and *O plausus orantes*, all published in the second volume of our edition,⁶⁹ and the biblical dialogue *Congregantes filistei*. This not only provides a *terminus post quem* for these five works but also suggests he came across the anthology during his stay in Rome. The works could either have been composed in Rome during those years, or after his return to Copenhagen. This means that Gustav Düben acquired them relatively soon after they were composed.

Sztokholmu przez tegoż kopistę, podobnie jak sporządzone przezeń odpisy koncertów *O dulcis Jesu* Förstera (Vmhs 54:12) i *Venito ocyus* Johanna Heinricha Schmelzera (Vmhs 66:4); ta ostatnia datowana jest zresztą na styczeń 1669 roku, kiedy to Geist był jeszcze w Kopenhadze.

⁶⁵ Lars Berglund, *The Concerto Principle...*, *op. cit.*, s. 33–36.

⁶⁶ Tak sugeruje Peter Wollny, *Studien zum Stilwandel...*, *op. cit.*, s. 279.

⁶⁷ *Ibid.*; por. także: Lars Berglund (red.), *Kaspar Förster jun. (1616–1673). Sacrae cantiones 3, 4, & 5 vocuum...*, *op. cit.*

⁶⁸ R. *Floridus canonicus de Silvestris a Barbarano has alias sacras cantiones, ab Excellentissimis musices Auctoribus Suauissimis Modulibus Vnica Voce Contextas*, Roma: Franciscum Monetam 1659; zob. także Peter Wollny, *Studien zum Stilwandel...*, *op. cit.*, s. 352–363.

⁶⁹ Lars Berglund (red.), *Kaspar Förster jun. (1616–1673). Sacrae cantiones 3, 4, & 5 vocuum...*, *op. cit.*

⁶⁵ Lars Berglund, *The Concerto Principle...*, *op. cit.*, pp. 33–36.

⁶⁶ This is suggested by Peter Wollny, *Studien zum Stilwandel...*, *op. cit.*, p. 279.

⁶⁷ *Ibid.*; see also: Lars Berglund (ed.), *Kaspar Förster jun. (1616–1673). Sacrae cantiones 3, 4, & 5 vocuum...*, *op. cit.*

⁶⁸ R. *Floridus canonicus de Silvestris a Barbarano has alias sacras cantiones, ab Excellentissimis musices Auctoribus Suauissimis Modulibus Vnica Voce Contextas*, Roma: Franciscum Monetam 1659 (RISM B/I: 1659¹); see also Peter Wollny, *Studien zum Stilwandel...*, *op. cit.*, pp. 352–363.

⁶⁹ Lars Berglund (ed.), *Kaspar Förster jun. (1616–1673). Sacrae cantiones 3, 4, & 5 vocuum...*, *op. cit.*

KOMENTARZ REWIZYJNY

Jesu dulcis memoria znamy z czterech przekazów pochodzących z różnych kolekcji.

Źródło α , S-Uu, Vmhs 80:102, znajduje się w jednej z obszernych tabulatur Gustava Dübena. Utwór zatytułowany jest „Jesu dulcis | memoria | B. è 2. Viol” i pozbawiony atrybucji kompozytorskiej. Tabulatura najprawdopodobniej została spisana przez kopistę działającego w Lubece. Tą samą ręką sporządzono dwie inne tabulatury, Vmhs 79 i Vmhs 81, skompilowane z rękopisów pozyskanych przez Dübena w tym regionie. Rękopis Vmhs 80 został przez niego prawdopodobnie przywieziony ze Sztokholmu do północnych Niemiec lub pierwotnie tam powstał⁷⁰. Na karcie tytułowej tom datowany jest na rok 1665⁷¹. Zapis posiada nieliczne cyfrowanie basso continuo.

Źródło β , S-Uu, Vmhs 54:9, to zestaw czterech partesów (B, VI I, VI II, Bc), datowanych na drugą połowę lat 80. XVII wieku⁷². Partia basso continuo służąca za obwolutę opatrzona jest tytułem: „Motetto a tre | Jesus [sic!] dulcis memoria | Basso solo Con 2 violini | di Sig:^r | Gasparo Förster”. Głosy spisywał w latach 80. kopista określany przez Brunona Grusnicka akronimem DBH,d (ponieważ zanotował sporo kompozycji Dietericha Buxtehudego)⁷³. Możliwe jest, że rękopis ten powstał na podstawie tabulatury datowanej na rok 1665; liczne lekcje odmienne w jego zapisie każą jednak przypuszczać, że jest to raczej kopia jakiegoś późniejszego przekazu utworu Förstera.

Źródło γ , D-B, Mus.ms. 30298, to zapis partyturowy pochodzący z kolekcji Österreich–Bokemeyera⁷⁴.

⁷⁰ Rękopis ten sporządzono na papierze innym niż większość zbiorów Dübena: pojawia się tu znak wodny przedstawiający dwugłowego orła z koroną i monogramem „CB”.

⁷¹ Bardziej szczegółowy opis wszystkich rękopisów z kolekcji Dübena podano w *Düben Collection Database Catalogue*, red. Lars Berglund i in., <https://www2.musik.uu.se/duben/Duben.php> [dostęp 21.11.2020].

⁷² Na papierze tym umieszczono filigran przedstawiający błazna Narr/5 – HT typ 02, datowany przez Jana Olofa Rudéna na lata ok. 1686–1690. Jan Olof Rudén, *Vattenmärken och musikkforskning: presentation och tillämpning av en dateringsmetod på musikalier i handskrift i Uppsala universitetsbiblioteks Dübensamling* (praca licencjacka, Uppsala University 1968), t. 1, s. 184.

⁷³ Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung: ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung*, part I, „Svensk tidskrift för musikkforskning” 48 (1966), s. 102, 177–186; jak dotąd nie jest jednak jasne, czy kopista ten działał w Sztokholmie, czy w Lubece.

⁷⁴ Dostępny na stronie Staatsbibliothek zu Berlin: Digitalisierte Sammlungen, <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de> [dostęp 21.11.2020].

EDITORIAL NOTES

Jesu dulcis memoria is preserved in four sources in three different libraries.

Source α , S-Uu, Vmhs 80:102, is found in one of Gustav Düben’s large tablature books. The work entry has the heading “Jesu dulcis | memoria | B. è 2. Viol,” and lacks composer attribution. The tablature is presumably written by a copyist active in Lübeck. The same tablature hand is found in two tablature books, Vmhs 79 and Vmhs 81, which were both compiled from manuscripts that Düben acquired in that area. Possibly the Vmhs 80 was brought to North Germany from Stockholm by Düben, or the volume was originally gathered there.⁷⁰ On the title page, the volume is dated 1665.⁷¹ The tablature has a few bc figures.

Source β , S-Uu, Vmhs 54:9, is a set of four parts (B, VI I, VI II, Bc), dating from the second half of the 1680s.⁷² The title page of the continuo part serving as a wrapper reads: “Motetto a tre | Jesus [sic!] dulcis memoria | Basso solo Con 2 violini | di Sig:^r | Gasparo Förster.” The parts were copied in the 1680s by a copyist whom Bruno Grusnick designated DBH,d, since he has copied a number of manuscripts with music by Dieterich Buxtehude.⁷³ It could have been produced using the 1665 tablature as a copytext, but a number of different readings suggest that it could possibly reflect a later circulation of Förster’s piece.

Source γ , D-B, Mus.ms. 30298, is a score in staff notation, comprised in the Österreich–Bokemeyer collection.⁷⁴ The score bears no title, just the composer

⁷⁰ The paper is not one of those typically used by Düben; it has a watermark depicting a double-headed eagle with a crown and the countermark “CB”.

⁷¹ For more detailed source descriptions of all the Düben collection sources, see *Düben Collection Database Catalogue*, ed. Lars Berglund et al., <https://www2.musik.uu.se/duben/Duben.php> [accessed on 21.11.2020].

⁷² The paper has a foolscap watermark, Narr/5 – HT typ 02, which Jan Olof Rudén could date to c. 1686–1690. Jan Olof Rudén, *Vattenmärken och musikkforskning: presentation och tillämpning av en dateringsmetod på musikalier i handskrift i Uppsala universitetsbiblioteks Dübensamling*, licentiate diss. Uppsala University 1968, vol. 1, p. 184.

⁷³ Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung: ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung*, part I, “Svensk tidskrift för musikkforskning” 48 (1966), pp. 102 and 177–186; it is not yet made clear if this copyist was active in Stockholm, or in Lübeck.

⁷⁴ Available online at Staatsbibliothek zu Berlin: Digitalisierte Sammlungen, <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de> [accessed on 21.11.2020].

Rękopis pozbawiony jest tytułu, podano tu jedynie nazwisko kompozytora: „Förster”. W katalogu kolekcji Haralda Kümmerlinga kopista ten określany jest siglum 3b⁷⁵; cały rękopis należał do wcześniejszych zasobów kolekcji Georga Österreicha, skopiowanych najprawdopodobniej pod koniec lat 80. bądź na początku 90. XVII wieku⁷⁶. Zapisana tu postać utworu to niemal dokładnie ta sama wersja, którą przekazują dwa rękopisy z Uppsali, różni się jedynie paroma odmiennymi lekcjami. Podobnie jak wiele innych partytur z tej kolekcji, kopia zawiera szereg błędów skryptyskich.

Źródło δ , D-DI, Mus.1715-E-501, należy do kolekcji Grimma⁷⁷ i składa się z pięciu partesów (*Basso Solo*, *Violino 1^o*, *Violino 2^o*, *Organo*, *Continuo*). Na karcie tytułowej zapisano: „Jesu dulcis memoria | à 3. | 2 Violini. | Basso solo e Continuo à doppio”; u dołu właściciel i kopista, Samuel Jacobi, umieścił swój monogram „SJ”, a cały rękopis opatrzył datą 1 stycznia („D. Circumcis.”) 1696 roku. Kopia sporządzona została starannie i przekazuje tę samą wersję kompozycji, którą znamy z pozostałych trzech źródeł, przy czym zawiera dwa bardzo podobne odpisy partii basso continuo, określone odpowiednio jako *organo* i *continuo*; w wykazie korektur zostały one oznaczone jako „ δ -org” i „ δ -cont”.

Kompozycja pod tym samym tytułem przypisywana Försterowi figuruje w inwentarzu zaginionych dziś rękopisów z Ansbach; podana tam obsada dzieła „à 3. 2. Strom. et Basso ex C b”⁷⁸ potwierdza tę atrybucję.

W roku 1979 Franz Kessler opublikował ten utwór w tomie *Danziger Kirchen-Musik*⁷⁹. Jest to jednak eklektyczna edycja, łącząca lekcje z przekazów α , β i γ .

Wszystkie cztery przekazy utworu różnią się od siebie znacznie, głównie pod względem zastosowanych akcydencji. Wynika to zapewne z tego, że kompozytor użył tu nietypowego wówczas minorowego modus z *finalis c*. Warianty lekcji źródłowych z końca lat 80. i 90. XVII wieku można tłumaczyć procesami ujednoczenia i standaryzacji tonalności dur-moll; przekazy starsze zachowały jednak pewne specyficzne rozwiązania

attribution “Förster”. The copyist is named 3b in Harald Kümmerling’s catalogue of the collection,⁷⁵ and the manuscript belongs to the early layers of the collection owned by Georg Österreich, presumably from the late 1680s or early 1690s.⁷⁶ The version of the work is basically the same as in the two Uppsala manuscripts, but with some diverging readings. Like many of the scores in that collection, it appears to have a number of scribal errors.

Source δ , D-DI, Mus.1715-E-501, belongs to the Grimma collection.⁷⁷ It consists of five parts (*Basso Solo*, *Violino 1^o*, *Violino 2^o*, *Organo*, *Continuo*). Its title page reads: “Jesu dulcis memoria | à 3. | 2 Violini. | Basso solo e Continuo à doppio.” The owner and copyist Samuel Jacobi has put his monogram “SJ” at the bottom of the title page, and the manuscript is dated on New Year’s Day (“D. Circumcis.”) 1696. It presents the same version of the piece as the other three, in a relatively neat copy. There are two very similar continuo parts, *organo* and *continuo*; in the list of corrections, they are named “ δ -org” and “ δ -cont”.

A work with the same title attributed to Förster is included in the inventory of now lost manuscripts from Ansbach, scored “à 3. 2. Strom. et Basso ex C b”;⁷⁸ this supports the attribution.

In 1979, Franz Kessler included an edition of this piece in the volume *Danziger Kirchen-Musik*.⁷⁹ It is an eclectic edition, mixing readings from sources α , β , and γ .

The four preserved sources differ quite a lot, not least regarding inflections. This could arguably be due to the unusual c minor mode. Some of the variant readings in the sources from the late 1680s and 1690s could possibly be explained by the merging regulation and standardisation of harmonic tonality, the older source preserving some of the irregularities resulting from lingering modal conceptions.

⁷⁵ Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kasel–Basel–Paris–London: Bärenreiter-Verlag 1970, s. 112.

⁷⁶ Peter Wollny, *Zwischen Hamburg, Gottorf und Wolfenbüttel...*, *op. cit.*, s. 59–76.

⁷⁷ Dostępne na stronie SLUB (Die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek), Digitalisierte Sammlungen: <https://digital.slub-dresden.de> [dostęp 21.11.2020].

⁷⁸ Richard Schaal, *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars von 1686*, Wilhelmshaven Heinrichshofen 1966, s. 40.

⁷⁹ Franz Kessler (ed.), *Danziger Kirchen-Musik. Vokalwerke des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Neuhausen–Stuttgart: Hänssler 1973, s. 192–205.

⁷⁵ Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kasel–Basel–Paris–London: Bärenreiter-Verlag 1970, p. 112.

⁷⁶ Peter Wollny, *Zwischen Hamburg, Gottorf und Wolfenbüttel...*, *op. cit.*, pp. 59–76.

⁷⁷ Available online at: SLUB (Die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek), Digitalisierte Sammlungen: <https://digital.slub-dresden.de> [accessed on 21.11.2020].

⁷⁸ Richard Schaal, *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars von 1686*, Wilhelmshaven Heinrichshofen 1966, p. 40.

⁷⁹ Franz Kessler (ed.), *Danziger Kirchen-Musik. Vokalwerke des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Neuhausen–Stuttgart: Hänssler 1973, pp. 192–205.

wynikające z respektowania zasad dawnego systemu modalnego.

Na potrzeby niniejszej edycji za źródło podstawowe uznano tabulaturę z roku 1665 pochodzącą z kolekcji Dübena – to jedyny przekaz kompozycji z czasów życia Förstera, wywodzący się ze środowiska, z którym kompozytor utrzymywał bliskie kontakty. W związku z tym w edycji uwzględniono jedynie to nieliczne cyfrowanie basso continuo, które zanotowane jest w tabulaturze. Cyfrowanie obecne w innych źródłach pominięto, odnotowując w wykazie korektur jedynie rozbieżności w stosunku do oznaczeń umieszczonych w niniejszej edycji.

Celebramus te Jehova zachowało się w unikatowym źródle z kolekcji Dübena, S-Uu, Vmhs 54:8. Składa się ono z sześciu partesów (*Canto 1*, *Canto 2^{do}*, *Violino 1*, *Violino 2^{do}*, *Violono*, *Organo*), przy czym partia wiolonczelowa jest tożsama z partią organów, pomija jedynie cyfrowanie basso continuo. Partia organów służy za obwolutę zestawu i opatrzona jest tytułem: „Celebramus te Jehova | â. 4. | C. C. et 2 Violini | di | Sig:^r Gasparo Förster”. Wszystkie głosy spisał Gustav Düben, używając papieru datowanego na lata ok. 1679–1683⁸⁰. Na tym samym papierze sporządzono tabulaturowe odpisy kompozycji Dietericha Buxtehudego *Fürchtet euch nicht* (S-Uu, Vmhs 82:35:26) i Johanna Philippa Kriegera *Haurietis aquas in gaudio de fontibus* (S-Uu, Vmhs 85:44), wydaje się więc, że podstawą odpisu Dübena było źródło pochodzące z Lubeki.

W taktach 111–112 kompozycji Förstera w partii II sopranu umieszczono słowa „quis pax tibi”, co jest ewidentnym błędem gramatycznym (powinno być: „quia pax tibi”). Wykonawca może więc skorygować rytm tej frazy, dostosowując go do poprawnego tekstu (np. dwie szesnastki zamiast jednej ósemki) bądź wykonać utwór z błędnie podanym tekstem.

Utwór o tym samym tytule figuruje w inwentarzu Johanna Philippa Kriegera z Weissenfels, w obsadzie „a 4”⁸¹. W inwentarzu z Ansbach *Celebramus te Jehova* pojawia się zaś w wersji na dwa głosy i dwa instrumenty w tonacji F⁸². Obydwa źródła autorstwo utworu przypisują Försterowi.

⁸⁰ Z filigranem przedstawiającym błazna: Narr/7 – PVL typ 02; Jan Olof Rudén, *Vattenmärken och musikforskning...*, op. cit., t. 1, s. 170.

⁸¹ Max Seiffert (red.), *Johann Philipp Krieger 1649–1725: 21 Ausgewählte Kirchenkompositionen*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1916 (*Denkmäler Deutscher Tonkunst*, 53/54), s. LV.

⁸² Richard Schaal, *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars...*, op. cit., s. 40.

For the present edition, the 1665 tablature in the Düben collection has been used as the primary source, being the only preserved source from Förster’s lifetime, and originating from a region where he upheld close contacts. The score is therefore presented with just those few basso continuo figures that are included in the tablature. Deviations in the other sources are recorded in the list of corrections, but the bc figures from the three other sources have been disregarded.

Celebramus te Jehova is preserved in one unique source in the Düben collection, S-Uu, Vmhs 54:8. It consists of a set of six parts (*Canto 1*, *Canto 2^{do}*, *Violino 1*, *Violino 2^{do}*, *Violono*, *Organo*). The violone part is identical to the organo, but lacks continuo figures. The organo part serving as a wrapper has the title inscription: “Celebramus te Jehova | â. 4. | C. C. et 2 Violini | di | Sig:^r Gasparo Förster.” All parts are copied by Gustav Düben, using a paper dating from c. 1679–1683.⁸⁰ Tablature scores for Dieterich Buxtehude’s *Fürchtet euch nicht* (S-Uu, Vmhs 82:35:26) and for Johann Philipp Krieger’s *Haurietis aquas in gaudio de fontibus* (S-Uu, Vmhs 85:44) are written on the same kind of paper. This suggests that the copytext for Düben’s parts could derive from Lübeck.

In bars 111–112 of this composition, Förster has set the words “quis pax tibi” for the second soprano. This text does not make sense grammatically; the text has to be “quia pax tibi”. The performer will have to choose either to adapt the rhythm to the correct text (e.g., two 16th notes instead of the 8th note), or perform the piece with the corrupt text.

A composition with the same title is included in Johann Philipp Krieger’s inventory from Weissenfels, scored “a 4”⁸¹. In the inventory from Ansbach we find *Celebramus te Jehova* for two instruments and two voices in F.⁸² These occurrences support the attribution of the piece to Förster.

⁸⁰ The foolscap watermark: Narr/7 – PVL typ 02; Jan Olof Rudén, *Vattenmärken och musikforskning...*, op. cit., vol. 1, p. 170.

⁸¹ Max Seiffert (ed.), *Johann Philipp Krieger 1649–1725: 21 Ausgewählte Kirchenkompositionen*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1916 (*Denkmäler Deutscher Tonkunst*, 53/54), p. LV.

⁸² Richard Schaal, *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars...*, op. cit., p. 40.

Credo quod redemptor znany z dwóch przekazów z kolekcji Dübena, obydwu powstałych poza terenem Szwecji.

Źródło α , S-Uu, Vmhs 21:15, to zestaw pięciu partesów (*Alto, Tenore, Violino 1mo, Violino 2do*, Bc), pochodzący z Gdańska. Partia organów pełniąca rolę obwoluty nosi inskrypcję: „Credo Quod Redemptor | Meus Vivit | Alto. Tenore. è doj Violinj | Con Basso Continuo | del | S. Gasp: Först:”. Utwór został przepisany przez działającego w Gdańsku kopistę określanego przez Brunona Grusnicka akronimem Befastru⁸³. Wydaje się, że Düben pozyskał tę grupę rękopisów około roku 1663, a powstały one w latach ok. 1655–1663⁸⁴. Znajdujące się tam kompozycje Förstera zostały skomponowane prawdopodobnie w latach 50. XVII wieku, a może nawet jeszcze wcześniej⁸⁵. Papier posiada znaki wodne sporządzane w Gdańsku, przedstawiające jelenia w wieńcu laurowym z monogramem „NT”.

Źródło β , S-Uu, Vmhs 81:59, to przekaz z tabulatury Vmhs 81 (*Libro V*), której zawartość pochodzi najprawdopodobniej z Lubeki⁸⁶. Oprawa tomu datowana jest na rok 1665, jest to jednak moment oprawienia całego klocka, a nie spisania zszytych w nim rękopisów. Rękę tego samego kopisty odnajdujemy w dwóch innych obszernych tabulaturach z kolekcji Gustava Dübena, Vmhs 79 i Vmhs 81 – wpisał on tam ok. 40 kompozycji; możliwe, że był muzykiem działającym w tym regionie. Omawiane źródło pozbawione jest zupełnie cyfrowania basso continuo.

Obydwa przekazy powstały w latach życia Förstera, w środowiskach, z którymi miał bardzo bliskie kontakty. Oba odpisy są dość spójne, poza rozbieżnościami w zakresie akcydencji, w szczególności braku w przekazie α bemola przy dźwięku *e*. Z kolei

Credo quod redemptor survives in two sources in the Düben collection, both with non-Swedish provenance.

Source α , S-Uu, Vmhs 21:15, is a set of five parts (*Alto, Tenore, Violino 1mo, Violino 2do*, Bc), originating from the city of Gdańsk. The title page on the organo part serving as a wrapper reads: “Credo Quod Redemptor | Meus Vivit | Alto. Tenore. è doj Violinj | Con Basso Continuo | del | S. Gasp: Först:”. It is written by a Gdańsk-based copyist that Bruno Grusnick designated with the acronym Befastru.⁸³ Düben seems to have acquired this group of manuscripts around 1663 and they were presumably copied between c. 1655 and 1663.⁸⁴ The Förster compositions in these manuscripts with provenance from Gdańsk most likely date from the 1650s, or possibly even earlier.⁸⁵ The paper holds a watermark found in several manuscripts originating from the city of Gdańsk: deer in laurel wreath with the monogram “NT”.

Source β , S-Uu, Vmhs 81:59, is preserved in a tablature volume, Vmhs 81 (*Libro V*). The manuscripts in the volume most likely originate from Lübeck.⁸⁶ The bound volume dates from around 1665, although this is the year when the tablatures were bound together and not necessarily when the separate tablatures were copied. The copyist is found in Gustav Düben’s two large tablature volumes, Vmhs 79 and Vmhs 81, in about forty compositions, and is likely to be a musician active in that region. This source completely lacks continuo figures.

Both these sources date from Förster’s lifetime and originate from environments with which he had very close contacts. They are fairly consistent, apart from the number of inflections, where many notes likely to be e-flat lack an accidental in source α . Notable,

⁸³ Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung*, part I..., *op. cit.*, s. 64; akronim tego niezidentyfikowanego jak dotąd kopisty wykorzystuje litery z nazwisk czterech gdańskich kompozytorów, których utwory przepisywał: Bütnera, Erben, Förstera i Strutiusa.

⁸⁴ Düben opatrzył ten rękopis zapisanym atramentem numerem „217”; na temat tej numeracji zob. niżej, s. 29. W tym przypadku jednak numer został wpisany później, gdy sporządzana była tablatura 81:59 – około roku 1665.

⁸⁵ Peter Wollny (*Studien zum Stilwandel...*, *op. cit.*, s. 279) zasugerował, że rękopisy te mogą pochodzić jeszcze z czasu pobytu Förstera na dworze w Warszawie w latach 1637–1652. Jest jednak możliwe, że są one śladem pracy kompozytora w czasie piastowania przezeń stanowiska kapelmistrza kościoła NMP w Gdańsku w latach 1655–1658.

⁸⁶ Kilka kart tego rękopisu nosi znak wodny przedstawiający parę wznoszącą toast (ALLA MODE PAPIER), produkowany przez papiernię w Ratzeburgu, na południe od Lubeki. Por. Maria Schildt, *Gustav Düben at Work...*, *op. cit.*, s. 134–135.

⁸³ Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung*, part I..., *op. cit.*, p. 64; the acronym is based on the names of four composers based in Gdańsk whom this yet unidentified copyist has written: Bütner, Erben, Förster, and Strutius.

⁸⁴ To this manuscript Düben has added the ink number “217”; regarding these ink numbers, see below, p. 29. In this case, the ink number seems to have been added later, when he prepared the tablature Vmhs 81:59 around 1665.

⁸⁵ Peter Wollny (*Studien zum Stilwandel...*, *op. cit.*, p. 279) has suggested that they could even date from Förster’s period at the Polish court in Warsaw, 1637–1652. However, it is just as possible that they stem from his tenure as a *Kapellmeister in Haus* at the church of St. Mary in Gdańsk, 1655–1658.

⁸⁶ Several of the folios contain a paper with the watermark Toasting couple – ALLA MODE PAPIER, which was manufactured at the paper mill of Ratzeburg, south of Lübeck. See Maria Schildt, *Gustav Düben at Work...*, *op. cit.*, pp. 134–135.

w przekazie β zwraca uwagę nieobecność w takcie 7 ekspresyjnego akordu w pierwszym przewrocie, ponieważ w tabulaturze w głosie altu zamiast *des* pojawia się *d*.

W inwentarzu Johanna Philipa Kriegera z Weissenfels utwór Förstera pod tym samym tytułem odnotowany jest w obsadzie „a 4. 2. voc. 2 Viol”⁸⁷. Kompozycję o takim tytule uwzględniono również w inwentarzu z Ansbach: „à 4. 2. Strom. 2. Voc. ex C b.”⁸⁸. Oba te przekazy potwierdzają atrybucję kompozytorską Förstera.

W niniejszej edycji za źródło podstawowe uznano przekaz α , ponieważ pochodzi on z Gdańska, prawdopodobnie z czasów, gdy Förster zatrudniony był w tym mieście jako *Kapellmeister in Haus*. Co więcej, przekaz ten wydaje się bardziej wiarygodny, jeśli nie brać pod uwagę paru brakujących akcydencji.

Dulcis amor Jesu znany z dwóch przekazów, obydwa należą do kolekcji Dübena.

Źródło α , S-Uu, Vmhs 22:1, to zestaw partesów (*Canto 1mo, Canto 2do, Violino 1mo, Violino 2do, Bc*) datowanych na rok 1665. Na służącej za obwolutę partii basso continuo napisano: „Dulcis. Amor. Jesu. | à 4. | doij Canti è doij Violini | di Sig:^r | Gasparo Förster | 1665. | 81. | Folio 119. Lib. 4.” Zestaw został przepisany przez niezidentyfikowanego kopistę, prawdopodobnie w Sztokholmie⁸⁹. Gustav Düben wpisał inskrypcję tytułową, klucze C w głosach wokalnych i prawdopodobnie przynajmniej część tych partii opatrzył tekstem słownym.

Źródło β , S-Uu, Vmhs 80:119, to przekaz tabulatury, spisany przez Gustava Dübena i zamieszczony w obszernym tomie *Libro IV* datowanym na rok 1665. Nagłówek odpisu kompozycji w tym tomie brzmi: „Dulcis Amor Jesu | à | doij Canti è doij Violini | di | Casparo Förster”. W tabulaturze zanotowano bardzo niewiele cyfrowania basso continuo.

Tabulatura i partesy zostały spisane w Sztokholmie w tym samym (1665) roku przez Gustava Dübena i drugiego kopistę pracującego pod jego nadzorem. Wydaje

however, is that in source β , we do not find the expressive sixth chord in bar 7, since in the tablature the alto has a d instead of d-flat.

In Johann Philip Krieger’s inventory from Weissenfels, we find a work by Förster with the same title scored “a 4. 2. voc. 2 Viol”⁸⁷. Also the Ansbach inventory lists a piece by Förster with that title, “à 4. 2. Strom. 2. Voc. ex C b.”⁸⁸ This strongly supports the attribution of this work in this scoring to Förster.

For the present edition, source α has been chosen as the primary source, due to its origin from Gdańsk, presumably at a time when Förster held the position as a *Kapellmeister in Haus* there, but also because the readings of this source appear more reliable, a number of seemingly missing accidentals notwithstanding.

Dulcis amor Jesu is preserved in two sources, both in the Düben collection.

Source α , S-Uu, Vmhs 22:1, is a set of five parts (*Canto 1mo, Canto 2do, Violino 1mo, Violino 2do, Bc*), dated 1665. The bc part serving as a wrapper has the title inscription: “Dulcis. Amor. Jesu. | à 4. | doij Canti è doij Violini | di Sig:^r | Gasparo Förster | 1665. | 81. | Folio 119. Lib. 4.” The set is copied by an unidentified copyist, most likely in Stockholm.⁸⁹ Gustav Düben has provided the title inscription, the c-clefs in the vocal parts and seemingly at least a part of the text.

Source β , S-Uu, Vmhs 80:119, is a tablature copied by Gustav Düben. It is included in the large tablature volume *Libro IV*, which dates from 1665. The heading of the work entry in the volume reads: “Dulcis Amor Jesu | à | doij Canti è doij Violini | di | Casparo Förster.” This tablature has very few continuo figures.

The tablature and the set of parts were copied in Stockholm in the same year by Gustav Düben and a copyist under his supervision and dated in the same year. This suggests that they made up a complete set of

⁸⁷ Max Seiffert (red.), *Johann Philipp Krieger...*, op. cit., s. LV.

⁸⁸ Richard Schaal, *Die Musikhandschriften des Ansbacher Intars...*, op. cit., s. 40.

⁸⁹ Zawierający drukowaną pięciolinię papier użyty w tym źródle nosi znak wodny przedstawiający róg w tarczy o kształcie serca (CB=N); znak ten pojawia się także w paru odpisach Gustava Dübena, m.in. S-Uu, Vmhs 1:3 (Vincenzo Albrici, *Ave Jesu Christe*), Vmhs 36:7 (Franz Tunder, *Nisi Dominus*), Vmhs 29:22 (Johann Rosenmüller, *Confitebor tibi Domine*), a także czterech innych rękopisach z tej kolekcji (Vmhs 35:7, Vmhs 19:6, Vmhs 38:15, Vmhs 42:21).

⁸⁷ Max Seiffert (ed.), *Johann Philipp Krieger...*, op. cit., p. LV.

⁸⁸ Richard Schaal, *Die Musikhandschriften des Ansbacher Intars...*, op. cit., p. 40.

⁸⁹ The printed music paper used in this source has the watermark “Horn in heart-shaped shield/CB=N”, and is also used in parts copied by Gustav Düben, e.g. S-Uu, Vmhs 1:3 (Vincenzo Albrici, *Ave Jesu Christe*), Vmhs 36:7 (Franz Tunder, *Nisi Dominus*), Vmhs 29:22 (Johann Rosenmüller, *Confitebor tibi Domine*), and at least four others (Vmhs 35:7, Vmhs 19:6, Vmhs 38:15, Vmhs 42:21).

się więc, że obydwa przekazy tworzą jeden zestaw materiałów wykonawczych i prawdopodobnie zostały skopiowane z tego samego źródła. Ze względu na to, że przekaz α jest bogatszy i zawiera cyfrowaną partię basso continuo, został on na potrzeby niniejszej edycji uznany za źródło podstawowe; wszystkie oboczności odnotowane zostały w wykazie korektur.

Kompozycja pod tym samym tytułem, przeznaczona na obsadę „a 4. 2 voc. 2 Viol” figuruje w inwentarzu z Weissenfels, co potwierdza autorstwo Förstera⁹⁰.

O dulcis Jesu znamy z unikatowego przekazu z kolekcji Dübena, S-Uu, Vmhs 54:12. Jest to zestaw trzech partesów bez nazw głosów: dwie partie wokalne zapisane są w kluczu sopranowym oraz partia basso continuo w kluczu basowym, opatrzona cyfrowaniem. Na służącej za obwolutę partii basso continuo widnieje zapis: „O dulcis Jesu | a. 2. Soprani | con | Basso Continuo | di. | G Förster”. Głosy zostały skopiowane przez śpiewaka i kompozytora Christiana Geista (ok. 1650–1711), zatrudnionego w latach 1670–1679 na szwedzkim dworze królewskim. Geist przybył do Sztokholmu po rocznej służbie w roli wokalisty na dworze duńskim w Kopenhadze i być może to właśnie tam odpisał omawianą kompozycję⁹¹. Zanotował ją na papierze niewystępującym w innych manuskryptach z kolekcji Dübena, co potwierdza hipotezę na temat zagranicznego pochodzenia rękopisu.

Przypisywana Försterowi kompozycja pod tym samym tytułem, ale opracowana na trzy głosy, odnotowana jest w inwentarzu Johanna Philippa Kriegera z Weissenfels⁹². Utwór o tym samym tytule, również na trzy głosy, utrzymany jednak w tonacji A, znajdziemy z kolei w inwentarzu z Ansbach⁹³. Pomimo tych rozbieżności atrybucja Geista nie budzi wątpliwości; potwierdza ją także charakterystyczny dla Förstera styl muzyczny, pokrewny innym jego utworom.

Redemptor Deus to utwór zachowany w dwóch źródłach z kolekcji Dübena, z których jedno pochodzi z Gdańska, a drugie powstało na terenie Szwecji.

Źródło α , S-Uu, Vmhs 22:15, to zestaw pięciu partesów (*Canto 1mo*, *Canto 2do*, *Violino 1mo*, *Violino 2do*, Bc) spisanych w Gdańsku ręką kopisty określanego

performance materials and were presumably copied from the same original. Since source α provides richer musical information, including a figured continuo part, it is used as the primary source in the present edition, with all discrepancies noted in the list of corrections.

A work with this title, scored “a 4. 2 voc. 2 Viol” is included in the Weissenfels inventory, which supports the attribution to Förster.⁹⁰

O dulcis Jesu is preserved in one unique source in the Dübena collection, S-Uu, Vmhs 54:12. It is a set of three parts without specification of voices: two vocal parts with soprano clef, and one continuo part with bass clef and bc figuring. The title on the continuo part serving as a wrapper reads: “O dulcis Jesu | a. 2. Soprani | con | Basso Continuo | di. | G Förster”. The parts are copied by the singer and composer Christian Geist (c. 1650–1711), who was employed as a musician at the Swedish court from 1670 to 1679. Geist came to Stockholm after having served as a singer at the Danish court in Copenhagen for a year and could have copied the piece there.⁹¹ It is written on a paper which is not extant elsewhere in the Dübena collection, something that supports the assumption that Geist brought it from abroad.

A work attributed to Förster with the same title but for three voices is recorded in Johann Philipp Krieger’s inventory from Weissenfels.⁹² Similarly, a work with that title also for three voices but in A is found in the Ansbach inventory.⁹³ Nevertheless, Geist’s ascription to Förster is unequivocal and the style of the piece is fully consistent with Förster’s *oeuvre*.

Redemptor Deus is preserved in two sources in the Dübena collection, one originating from Gdańsk and one copied in Sweden.

Source α , S-Uu, Vmhs 22:15, is a set of five parts (*Canto 1mo*, *Canto 2do*, *Violino 1mo*, *Violino 2do*, Bc) originating from the city of Gdańsk, being in the

⁹⁰ Max Seiffert (ed.), *Johann Philipp Krieger...*, s. LVI.

⁹¹ Lars Berglund, *Studier i Christian Geists vokalmusik...*, *op. cit.*, s. 31–36.

⁹² Max Seiffert (ed.), *Johann Philipp Krieger...*, s. LVI.

⁹³ Richard Schaal, *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars...*, *op. cit.*, s. 40.

⁹⁰ Max Seiffert (ed.), *Johann Philipp Krieger...*, *op. cit.*, p. LVI.

⁹¹ Lars Berglund, *Studier i Christian Geists vokalmusik...*, *op. cit.*, pp. 31–36.

⁹² Max Seiffert (ed.), *Johann Philipp Krieger...*, *op. cit.*, p. LVI.

⁹³ Richard Schaal, *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars...*, *op. cit.*, p. 40.

przez Brunona Grusnicka jako Befastru. Pochodzi więc prawdopodobnie z drugiej połowy lat 50. XVII wieku i trafił w ręce Dübena około roku 1663. Proweniencję taką potwierdza znak wodny przedstawiający jelenia w wieńcu laurowym i z monogramem „NT”, pojawiający się na papierze znanym z paru innych gdańskich źródeł z kolekcji Dübena. Na służącej za obwolutę partii basso continuo zapisano: „Redempor [sic!] deus | Qui es Vita Viventium | á 4 | doj Vocj é doj Violinj | Con Basso Continuo | del | S. Gasp: Först:”⁹⁴.

Źródło β , S-Uu, Vmhs 77:134, to tabulatura spisana przez Gustava Dübena, włączona do obszernej księgi (*Libro I*) z lat 1663–1664. *Redemptor Deus* zanotowano jako przedostatni utwór z grupy 52 kompozycji, a więc pochodzi zapewne z roku 1664. Zapis tabulaturowy sporządzono prawdopodobnie na podstawie źródła α .

Kompozycja o tym samym tytule występuje w inwentarzu pochodzącym z St. Michaelisschule w Lüneburgu. Figuruje tam jako utwór przeznaczony „à 4. 2 Viol. CC” utrzymany w tonacji F⁹⁵; wydaje się jednak, że była to ta sama kompozycja.

Na potrzeby niniejszej edycji źródło α uznano za podstawowe.

Ad arma fideles to utwór znany z czterech różnych przekazów: trzy z nich pochodzą z kolekcji Dübena, jeden – ze zbioru Österreicha–Bokemeyera.

Źródło α , S-Uu, Vmhs 78:14, zachowało się w tabulaturze *Libro VI*, chronologicznie ostatniej z sześciu ksiąg tego typu w kolekcji Dübena⁹⁶. Rękopis ten zawiera 45 utworów, przepisanych wyłącznie przez Dübena, i jest datowany na rok 1665. Tytuł kompozycji w tym tomie brzmi: „Ad Arma Fideles | C.C.B. di | Gasparo Förster”. Nie jest znany pierwowzór stanowiący podstawę odpisu tego utworu w tabulaturze Dübena. Być może posłużył się on przekazem z Lubecki lub Hamburga podczas podróży, które odbywał do tych miast w latach 60. XVII wieku⁹⁷. W źródle α

hand of the copyist designated Befastru by Bruno Grusnick. It thus arguably dates from the second half of the 1650s and came into Düben’s possession around 1663. The provenance is confirmed by the watermark, a deer in a laurel wreath with the monogram “NT”, a paper which is found in several manuscripts from Gdańsk in the Düben collection. The title on the bc part serving as a wrapper reads: “Redempor [sic!] deus | Qui es Vita Viventium | á 4 | doj Vocj é doj Violinj | Con Basso Continuo | del | S. Gasp: Först:”⁹⁴.

Source β , S-Uu, Vmhs 77:134, is a tablature copied by Gustav Düben and included in one of his large tablature volumes from the 1660s, *Libro I*, dating from 1663 and 1664. *Redemptor Deus* is the second last of fifty-two pieces, and therefore 1664 seems the most likely year of Düben’s copy. It was probably written using source α as a copytext.

A work with this title is included in the inventory from the St. Michaelischule in Lüneburg, scored “à 4. 2 Viol. CC”, but with the key indicated as F;⁹⁵ it still seems likely that it could be the same piece.

For the present edition, source α is used as the primary source.

Ad arma fideles is preserved in four different sources, three in the Düben collection, and one in the Österreich–Bokemeyer collection.

Source α , S-Uu, Vmhs 78:14 is found in the tablature volume *Libro VI*, chronologically the last of Düben’s six volumes of this kind.⁹⁶ It comprises forty-five compositions, is exclusively written in Düben’s hand, and is dated 1665. The heading of the work’s entry in the volume reads: “Ad Arma Fideles | C.C.B. di | Gasparo Förster”. There is no known copytext for Düben’s tablature copy of this piece. It is likely that he made the copy from originals preserved in Lübeck or possibly Hamburg, in connection with his travels there in the 1660s.⁹⁷ Source α completely lacks basso continuo figures, and the second soprano partially lacks text.

⁹⁴ Na karcie tytułowej Gustav Düben dopisał atramentem numer „111”. Podobnie jak w przypadku *Credo quod redemptor* uczynił to najpewniej wtedy, gdy kompilował zapis tabulaturowy Vmhs 77:134 – około roku 1664.

⁹⁵ Max Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach’s Zeit*, „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft” 9/4 (1907–08), s. 604.

⁹⁶ Zob. przyp. 60.

⁹⁷ Maria Schildt, *Gustav Düben at Work...*, *op. cit.*, s. 136–138; Lars Berglund, *Routes to the Düben Collection...*, *op. cit.*, s. 62–63.

⁹⁴ Gustav Düben has provided the ink number “111” on the title page. Just as in the case of *Credo quod redemptor*, this was probably done when he prepared the accompanying tablature Vmhs 77:134, around 1664.

⁹⁵ Max Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach’s Zeit*, “Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft” 9/4 (1907–08), p. 604.

⁹⁶ See footnote 60.

⁹⁷ Maria Schildt, *Gustav Düben at Work...*, *op. cit.*, pp. 136–138; Lars Berglund, *Routes to the Düben Collection...*, *op. cit.*, pp. 62–63.

brak cyfrowania basso continuo, a także części tekstu słownego w partii II sopranu.

Źródło β , S-Uu, Vmhs 21:7, to zestaw partesów mniej więcej współczesny względem tabulatury. Zawiera cztery głosy (*Canto 1, Canto 2, Basso, Organo*), wszystkie zapisane na pojedynczych kartach papieru. Na użytej jako obwoluta partii organo zanotowano tytuł: „a. 3. | Ad Arma fidelis. [sic!] | C. C. è B. | di | Gasparo Förster”. Wszystkie karty zestawu noszą filigran z motywem błazna datowany na lata 1663–1666⁹⁸. Kopistą partesów był Johann Stockmann, kantor kongregacji niemieckiej w Sztokholmie w latach 1667–1691⁹⁹. Stockmann znany jest w kolekcji Dübena jako kopista A-Sthm¹⁰⁰; sporządził on znaczną liczbę odpisów tego zasobu¹⁰¹. Jego postać wiąże omawiane źródło z repertuarem niemieckiego kościoła św. Gertrudy, gdzie Gustav Düben był organistą; wydaje się, że ten konkretny utwór został zanotowany z myślą o wykonaniu w tej świątyni w późnych latach 60. XVII wieku. Partesy zostały przypuszczalnie odpisane z przekazu α ; lekcje obydwu źródeł są bardzo podobne. Oznaczenia cyfrowania basso continuo (nieobecne w przekazie α) są w wersji β bardzo rzadkie i przypuszczalnie zostały dopisane przez samego Stockmanna. W późniejszym czasie partie wokalne zostały zmodyfikowane przez dodanie pauz, które miały dostosować utwór do wykonania z udziałem instrumentów. Taką wersję utworu, z identyczną liczbą pauz, zapisano w źródle γ (zob. poniżej). Fakt ten sugeruje, że adaptacji dokonano w czasie, kiedy spisano przekaz γ , a więc w późnych latach 80. XVII wieku. Modyfikacje poczynione w głosach wokalnych, służące późniejszym adaptacjom, nie zostały odnotowane w wykazie korektur.

Źródło γ , S-Uu, Vmhs 84:5, to zapis tabulaturowy zawierający tylko ten jeden utwór, zanotowany ręką Gustava Dübena. Papier nosi znak wodny datowany na lata ok. 1686–1690¹⁰². Zapis zawiera wersję dzieła z towarzyszeniem pięciu instrumentów: dwojga skrzypiec i trzech wiol. Utwór rozpoczynają skrzypce dodaną na

Source β , S-Uu, Vmhs 21:7 is a set of parts, approximately contemporary with the tablature. It contains four parts (*Canto 1, Canto 2, Basso, Organo*), all of them on single sheets of paper. The organo part serving as a wrapper has the title: “a. 3. | Ad Arma fidelis. [sic!] | C. C. è B. | di | Gasparo Förster.” All papers in the set bear a watermark with foolscap motive, which can be dated to 1663–1666.⁹⁸ The parts were copied by Johann Stockmann, *Kantor* at the German congregation in Stockholm between 1667 and 1691.⁹⁹ Stockmann is known in the Düben collection scholarship as copyist “A-Sthm”¹⁰⁰ and has copied a relatively large number of works.¹⁰¹ His presence in the collection links the performance material with the German church of St. Gertrude, where Gustav Düben was organist, and suggests that this particular piece was prepared for performance there in the late 1660s. These parts were probably prepared from source α , and their readings are very similar. Continuo figures (lacking in source α) are very sparse in source β , and possibly added by Stockmann himself. At some point the vocal parts of this set have been modified, in that rests have been inserted to adapt the parts for a performance with instruments. The number of inserted rest bars shows that they were modified to be used for the version preserved in source γ (see below). This suggests that the adaptation of the parts was made at the same time as source γ , in the late 1680s. Modifications made in the vocal parts for this later adaptation are not recorded in the critical commentary.

Source γ , S-Uu, Vmhs 84:5, is a tablature containing this piece only, and copied by Gustav Düben. The paper bears a watermark dating from c. 1686–1690.¹⁰² The tablature contains a version of the work with five instruments: two violins and three violas. The violin parts present a sinfonia based on the first vocal section, and they contain some *stile concitato* textures seemingly adapted to the bellicose character of the text, which are also used to accompany the opening vocal

⁹⁸ Narr/7 – IC =N typ 08; Jan Olof Rudén, *Vattenmärken och musikforskning...*, op. cit., t. 1, s. 143.

⁹⁹ Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung...*, op. cit., part I (46) 1964, s. 115 oraz Tafel XIX; wg Petera Wollnego (*Studien zur Stilwandel...*, op. cit., s. 60–61) jest to ręka Stockmanna.

¹⁰⁰ Określenie Brunona Grusnicka, *Die Dübensammlung...*, op. cit., part I (46) 1964, s. 72–73.

¹⁰¹ Por. Maria Schildt, *Gustav Düben at Work...*, op. cit., s. 231–240.

¹⁰² Narr/7 – LM; Jan Olof Rudén, *Vattenmärken och musikforskning...*, op. cit., t. 1, s. 185.

⁹⁸ Narr/7 – IC =N typ 08; Jan Olof Rudén, *Vattenmärken och musikforskning...*, op. cit., vol. 1, p. 143.

⁹⁹ Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung...*, op. cit., part I (46) 1964, p. 115, and Tafel XIX; the hand was identified with Stockmann by Peter Wollny, *Studien zur Stilwandel...*, op. cit., pp. 60–61.

¹⁰⁰ This designation was introduced by Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung...*, op. cit., part I (46) 1964, pp. 72–73.

¹⁰¹ See Maria Schildt, *Gustav Düben at Work...*, op. cit., pp. 231–240.

¹⁰² Narr/7 – LM; Jan Olof Rudén, *Vattenmärken och musikforskning...*, op. cit., vol. 1, p. 185.

jego początku symfonią, skomponowaną z motywów pierwszego odcinka głosów wokalnych i zawierającą pewne elementy *stile concitato*, ilustrującego bojową retorykę tekstu słownego; partie o podobnym charakterze towarzyszą też pierwszemu odcinkowi wokalnemu. Wiole wypełniają harmonię utworu i prowadzone są w stosunkowo prostym kontrapunkcie w ruchu przeciwnym. Biorąc pod uwagę niejasną proveniencję tego źródła i niezbyt wyszukane partie smyczków, nie możemy uznać Kaspara Förstera za autora tej wersji.

Czwarty przekaz tej kompozycji, źródło δ , przechowywany jest w berlińskiej Staatsbibliothek pod sygnaturą Mus.ms. 30298; należy on do kolekcji Österreich–Bokemeyera¹⁰³. W katalogu Haralda Kümmerlinga kopista oznaczony został siglum JDFc; rękopis przypuszczalnie powstał w późnych latach 80. XVII wieku lub później. Przekaz ten zawiera trzecią wersję kompozycji, z udziałem dwójga skrzypiec, którym powierzono całkowicie odmienny materiał muzyczny od znanego z przekazu γ . Również ta wersja kompozycji nie może być uznana za autorską – jest to raczej późna adaptacja.

W inwentarzu St. Michaelisschule w Lüneburgu znajdujemy kompozycję o tym samym tytule, utrzymaną w tej samej tonacji (G \sharp) i przeznaczoną na dwa sopranów bądź tenory i bas¹⁰⁴; dowodzi to, że wersja kompozycji bez partii skrzypiec krążyła również poza kolekcją Dübena. W inwentarzu Johanna Philippa Kriegera z Weissenfels wymieniona jest wersja z trzema głosami wokalnymi i dwójgiem skrzypiec, która była tam wykonywana w roku 1692¹⁰⁵. Krieger był uczniem Förstera w Kopenhadze w latach 60. XVII wieku¹⁰⁶ i wersja będąca w jego posiadaniu mogła pochodzić wprost od kompozytora; trudno jednak ustalić, czy była ona tożsama z którąś z zachowanych wersji z partiami skrzypiec.

Niniejsza edycja prezentuje wersję utworu bez instrumentów *concertato* zanotowaną w źródle α , które przyjęto jako podstawowe, pochodzi ona bowiem z czasów Förstera i najpewniej z kręgów, w których miał on bliskie kontakty w środowisku Hamburga i Lubeki. Lekcje pozostałych przekazów odnotowano w celach porównawczych w wykazie korektur.

The three viola parts basically fill out the harmony, including some relatively unsophisticated voice leading in counter movement. Considering the late date and unknown provenance of the source, and the less refined design of the string parts, Kaspar Förster cannot be established as the author of this version.

A fourth manuscript of the composition, source δ , is preserved in the Berlin State Library with shelfmark Mus.ms. 30298. It belongs to the Österreich–Bokemeyer collection.¹⁰³ The copyist is designated JDFc in Harald Kümmerling's catalogue, and the manuscript presumably dates from the late 1680s or later. It presents a third version of the composition, an arrangement with two violins, completely different from the violin parts in source γ . In this case also, Förster cannot be established as the author, and it seems likely to be a later adaptation.

In the inventory from the St. Michaelisschule in Lüneburg, a piece with the same title in the same key (G \sharp) is included with the scoring for two sopranos or tenors, and bass;¹⁰⁴ this shows that the version without violins circulated also outside the Düben collection. In Johann Philipp Krieger's inventory from Weissenfels, a version of the piece with three voices and two violins is listed and was performed there in 1692.¹⁰⁵ Krieger was a pupil of Förster in Copenhagen in the 1660s,¹⁰⁶ and the version in his possession could originate from the composer, but it is not possible to establish whether it was identical to any of the two preserved versions with violins.

The present edition presents the version without concertato instruments, taking source α as the primary source, since it dates from Förster's lifetime and likely originates from circles where he had close contacts at that time, in the area of Hamburg and Lübeck. The other sources are only used for reference, but with discrepancies recorded in the critical apparatus.

¹⁰³ Harald Kümmerling, *Katalog Bokemeyer...*, op. cit., s. 112.

¹⁰⁴ Zapis brzm: „Ad arma fideles, à 3. Doi Canto ou Tenor è Baſo. (G \sharp)”; Max Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg...*, op. cit., s. 604.

¹⁰⁵ Max Seiffert (red.), *Johann Philipp Krieger...*, op. cit., p. LV; zapis brzm: „Ad arma fideles. a 5. 3 voc. 2 Viol.”

¹⁰⁶ Harold E. Samuel, *Krieger [Krieger, Krüger, Krugl]*, *Johann Philipp*, w: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15539> [dostęp 30.12.2020].

¹⁰³ Harald Kümmerling, *Katalog Bokemeyer...*, op. cit., p. 112.

¹⁰⁴ The record reads: “Ad arma fideles, à 3. Doi Canto ou Tenor è Baſo. (G \sharp)”; Max Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg...*, op. cit., p. 604.

¹⁰⁵ Max Seiffert (ed.), *Johann Philipp Krieger...*, op. cit., p. LV; the record reads: “Ad arma fideles. a 5. 3 voc. 2 Viol.”

¹⁰⁶ Harold E. Samuel, *Krieger [Krieger, Krüger, Krugl]*, *Johann Philipp*, in: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15539> [accessed on 30.12.2020].

Benedicam Dominum to utwór znany z dwóch kopii w kolekcji Dübena.

Źródło α , S-Uu, Vmhs 21:10, to zestaw siedmiu partesów (*Canto, A, Bassus, Violino 1, Violino 2:do, Violon, Bc*) skopiowanych przez Gustava Dübena i któregoś z jego współpracowników. Partia violone jest identyczna z partią basso continuo, brak w niej jednak cyfrowania. Treść karty tytułowej, zanotowanej na odwrocie partii basso continuo użytej jako obwoluta, jest następująca: „Benedicam Dominum | à. 5 | C. A. B. doj Violini | di Sig:^r | Gasparo Forster”. Rękopis sporządzono na papierze z drukowanymi pięcioliniami i znakiem wodnym „Pro patria”. Papier ten trudno jednoznacznie datować, cały zestaw wydaje się jednak współczesny zapisowi tabulaturowemu przekazu β , pochodzi więc z II połowy lat 60. XVII wieku. Na karcie tytułowej znajduje się zapisany przez Dübena atramentem numer „310”; jest on śladem starań kopisty o uporządkowanie jego kolekcji. Należy być ostrożnym przy próbach datowania źródeł w oparciu o tę numerację, w omawianym przypadku potwierdza ona (a przynajmniej nie zaprzecza), że rękopis powstał około 1667–1668 roku¹⁰⁷.

Źródło β , S-Uu, Vmhs 84:6a, to tabulatura spisana przez Gustava Dübena. Tytuł utworu brzmi: „Benedicam Dom: | C.A.B. 2 Violin. | di | Sig:^r Gasp: Forstr”. Jego zapis utrwalony jest w książeczce złożonej z ośmiu kart, zawierającej również *Nisi Dominus* Giovanniego Legrenziego¹⁰⁸. Papier zawiera filigran przedstawiający błazna, który Jan Olof Rudén datuje na lata 1666–1670, precyzyjnie zaś na dwa pierwsze lata wskazanego zakresu czasowego¹⁰⁹. Tabulatura zawiera bardzo niewiele oznaczeń cyfrowania basso continuo, poza tym odzwierciedla jednak dokładnie materiał muzyczny partesów, co pozwala przypuszczać, że obydwa przekazy stanowiły jeden zestaw materiałów wykonawczych.

¹⁰⁷ Pełną listę tych oznaczeń podaje Bruno Grusnick (*Die Dübensammlung...*, *op. cit.*, part I, 46 [1964], s. 41–64); autor ten uważa, że obecność tego typu numerów jednoznacznie określa datowanie rękopisów z kolekcji Dübena; późniejsze studia składają jednak do zweryfikowania tej hipotezy.

¹⁰⁸ Utwór ten pochodzi z opus 5 Legrenziego, *Salmi a cinque...*, wydanego w Wenecji w roku 1657 (RISM A/I: L 1614). Dübena posiadał rękopiśmienne kopie trzech innych dzieł z tego druku; zob. Maria Schildt, *Printed music in the Dübena collection* oraz *Concordances between MSS in the Dübena Collection and printed collections & anthologies*, obydwa wykazy dostępne na stronie *Dübena Collection Database Catalogue*, <https://www2.musik.uu.se/dubena/Dubena.php> [dostęp 31.12.2020].

¹⁰⁹ Jan Olof Rudén, *Vattenmärken och musikforskning...*, *op. cit.*, t. 1. s. 145 oraz app. 1, s. 42.

Benedicam Dominum is preserved in two sources in the Dübena collection.

Source α , S-Uu, Vmhs 21:10, is a set of seven parts (*Canto, A, Bassus, Violino 1, Violino 2:do, Violon, Bc*), copied by Gustav Dübena and one of his helpers. The violone part is identical to the continuo, but without figures. The title page written on the backside of the continuo part used as a wrapper reads: “Benedicam Dominum | à. 5 | C. A. B. doj Violini | di Sig:^r | Gasparo Forster.” It is copied on a paper with printed staves and the watermark “Pro patria”. This paper variant is difficult to date, but the set is most likely contemporary with the tablature in source β , i.e., the second half of the 1660s. On the title page, the Dübena ink number “310” is found. These ink numbers are traces of an effort by Dübena to order his collection. They must be used with some caution for dating, but in this case it still confirms, or at least does not contradict a date around 1667–1668.¹⁰⁷

Source β , S-Uu, Vmhs 84:6a, is a tablature copied by Gustav Dübena. The heading reads: “Benedicam Dom: | C.A.B. 2 Violin. | di | Sig:^r Gasp: Forstr”. It is found in a booklet of eight folios, together with *Nisi Dominus* by Giovanni Legrenzi.¹⁰⁸ The paper holds a foolscap watermark which Jan Olof Rudén could date to 1666–1670, and likely the first two years of that interval.¹⁰⁹ The tablature has very few continuo figures, but otherwise closely follows the readings of the parts, and they were clearly copied together and used as performance material.

A work with the same text incipit and similar scoring (3 voices and 2 instruments) is included in Johann Philipp Krieger’s inventory from Weissenfels¹¹⁰ and in the Ansbach inventory; in the latter also with the key

¹⁰⁷ The full list is found in Bruno Grusnick (*Die Dübensammlung...*, *op. cit.*, part I, 46 (1964), pp. 41–64); Grusnick attached great importance to these numbers for dating the manuscripts in the Dübena collection, but later studies suggest that they need to be taken with some reservations.

¹⁰⁸ The latter derives from Legrenzi’s opus 5, *Salmi a cinque...*, printed in Venice in 1657 (RISM A/I: L 1614). Dübena had manuscript copies of three other works from this printed publication; see Maria Schildt, *Printed music in the Dübena collection*, and *Concordances between MSS in the Dübena Collection and printed collections & anthologies*, both resources accessible at the *Dübena Collection Database Catalogue*, <https://www2.musik.uu.se/dubena/Dubena.php> [accessed on 31.12.2020].

¹⁰⁹ Jan Olof Rudén, *Vattenmärken och musikforskning...*, *op. cit.*, vol. 1. p. 145 and app. 1, p. 42.

¹¹⁰ Max Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg...*, *op. cit.*, p. 604.

Kompozycję o tym samym incipicie tekstu słownego i analogicznej obsadzie (3 głosy i 2 instrumenty) odnotowuje inwentarz Johanna Philippa Kriegera z Weissenfels¹¹⁰, a także inwentarz z Ansbach; w tym ostatnim wskazano również tonację (F)¹¹¹. Źródła te potwierdzają zatem autorstwo Förstera.

Na potrzeby niniejszej edycji wybrano przekaz α jako źródło podstawowe. W wykazie korektur pozbawioną nazwy partię basso continuo oznaczono jako „ α -org”, a partię violone jako „ α -vlne”.

Gentes redemptae Pascha to utwór zachowany w dwóch źródłach z kolekcji Dübena.

Źródło α , S-Uu, Vmhs 22:3, to zestaw dziewięciu partesów (*Alto, Tenore, B, Violino primo, Violino secondo, Viola da ga[m]ba, Organo* oraz dwa głosy *Contin[uo]*). Rękopis pochodzi z Gdańska i został sporządzony przez aktywnego tam kopistę, którego znamy również z trzech innych odpisów z kolekcji Dübena¹¹². Partie głosów wokalnych i skrzypiec zatytułowane są „Motetto a 5 Concert di Förster” bądź podobnie. Zestaw obejmuje także partie wioli da gamba i basso continuo sporządzone przez Dübena oraz kolejną kopię tej ostatniej zapisaną w Szwecji przez któregoś z jego współpracowników. Partia gamby jest niezależna od linii *continuo*, zawiera inne figuracje rytmiczne i prowadzona jest zawsze razem ze skrzypcami. Można by sądzić, że jest to głos, który zastąpił zaginioną bądź uszkodzoną partię wioli da gamba, należącą do pierwotnego zestawu proveniencji gdańskiej. Hipoteza ta jest jednak mało prawdopodobna, ponieważ obsada kompozycji została określona jako „a 5”, należy więc przypuszczać, że głos ten został dodany później w Sztokholmie.

Źródło β , S-Uu, Vmhs 85:58, to tabulatura pisana przez Dübena, najprawdopodobniej w oparciu o partesy przekazu α . Zawiera niewiele oznaczeń cyfrowania basso continuo, zgodnych w większości z przekazem α .

Kompozycja figuruje w inwentarzu z Weissenfels, określona jako „a 5. 3 voc. 2 Viol”, co potwierdza autorstwo Förstera¹¹³.

Na potrzeby niniejszej edycji za przekaz podstawowy uznane zostało źródło α . Z uwagi na to, że partia wioli da

F major indicated.¹¹¹ This strongly supports the attribution to Förster.

For the present edition, source α has been used as the primary source. In the list of corrections, the unnamed continuo part is designated “ α -org”, and the violone part “ α -vlne”.

Gentes redemptae Pascha is preserved in two sources in the Dübena collection.

Source α , S-Uu, Vmhs 22:3, is a set of nine parts (*Alto, Tenore, B, Violino primo, Violino secondo, Viola da ga[m]ba, Organo, Contin[uo]*) (2 copies). It originates from Gdańsk and is written by a copyist active there, who has copied three other manuscripts in the Dübena collection.¹¹² The vocal and violin parts bear the heading “Motetto a 5 Concert di Förster”, or similar variants. Included in this set are also a viola da gamba and a continuo part, which are copied by Gustav Düben, and an additional continuo part, written in Sweden by one of Dübena’s helpers. The viola da gamba is independent of the organo, with different rhythmical figurations, and only plays at the entries of the two violins. This part could possibly be a replacement for a lost or torn viola da gamba part, belonging to the original set of parts from Gdańsk. However, since they designate the composition as “a 5”, this does not seem likely, but we have to assume that it was added in Stockholm.

Source β , S-Uu, Vmhs 85:58, is a tablature copied by Gustav Düben, apparently using the parts of source α as a copytext. It has a few continuo figures, mostly consistent with the organo part of source α .

The work is included in the Weissenfels inventory, with the scoring “a 5. 3 voc. 2 Viol”, which supports the attribution to Förster.¹¹³

For the present edition, source α has been used as the primary source. Since the viola da gamba voice cannot be established as part of the original composition, it has not been included in the edition. Moreover, since the two extra continuo parts are later additions to

¹¹⁰ Max Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg...*, op. cit., s. 604.

¹¹¹ Richard Schaal, *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars...*, op. cit., s. 40.

¹¹² S-Uu, Vmhs 5:14a (Simone Vesi, *Nisi Dominus*); Vmhs 20:5 (Balthasar Erben, *Domine Jesu Christe*) i Vmhs 67:1 (Anon., *Ach Herre, ach Herr wie so lange*).

¹¹³ Max Seiffert (red.), *Johann Philipp Krieger...*, op. cit., s. LVI.

¹¹¹ Richard Schaal, *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars...*, op. cit., p. 40.

¹¹² S-Uu, Vmhs 5:14a (Simone Vesi, *Nisi Dominus*); Vmhs 20:5 (Balthasar Erben, *Domine Jesu Christe*) and Vmhs 67:1 (Anon., *Ach Herre, ach Herr wie so lange*).

¹¹³ Max Seiffert (ed.), *Johann Philipp Krieger...*, op. cit., p. LVI.

gamba nie może być uznana za część oryginalnej kompozycji, nie umieszczono jej w niniejszej edycji. Ponadto pominięto również dwa dodatkowe głosy continuo dodane do zestawu później, w Sztokholmie; są one niemal identyczne z partią basso continuo w źródle α .

Intenderunt arcum znany z dwóch źródeł z kolekcji Dübena, obydwu pisanych ręką Gustava Dübena.

Źródło α , S-Uu, Vmhs 22:4, to zestaw pięciu partesów (*Canto, Alto, Basso, Violono, Organo*). Na służącej za obwolutę partii organów zapisano: „Intenderunt arcum insipientes | à 3 voc: | C. A. B. | Gasparo Forster”. Rękopis sporządzono na papierze z wydrukowaną pięciolinią i znakiem wodnym przedstawiającym herb siedmiu prowincji niderlandzkich, co pozwala datować rękopis na późne lata 60. XVII wieku¹¹⁴. Zestaw opatrzony został atramentowym numerem „304”, powstał więc prawdopodobnie około lat 1667–1668¹¹⁵. Partia violono jest identyczna z partią organów, brak w niej jednak cyfrowania basso continuo; w wykazie korektur przekazy te oznaczono odpowiednio jako „ α -vlne” i „ α -org”.

Źródło β , S-Uu, Vmhs 86:9, znajduje się w małej książeczce zapisanej notacją tabulaturową, zawierającej sześć kompozycji różnych autorów. Rękopis, opatrzony przez Dübena datą 30 sierpnia 1670, powstał w mieście Vadstena. Został sporządzony przy okazji podróży po prowincji Östergötland, którą w tym czasie odbywał król Karol XI ze swoim dworem, w tym z ośmioma nieznanymi z nazwiska muzykami dworskimi¹¹⁶. Tabulatura nie zawiera cyfrowania basso continuo.

Wymienione źródła można uznać za równie ważne i komplementarne, w praktyce należały one bowiem do tego samego zestawu materiałów wykonawczych. Możliwe jest, że zostały one odpisane z tego samego pierwowzoru, bardziej prawdopodobne jest jednak, że najpierw sporządzono zestaw partesów i dopiero na ich podstawie zapisano tabulaturę. Na potrzeby niniejszej edycji za przekaz podstawowy uznano źródło α .

Kompozycja ta figuruje w inwentarzu z Weissenfels, w obsadzie „a 3 voc”, co potwierdza autorstwo Förstera.

the original set of parts, added in Stockholm, they have been disregarded in the edition. They are, however, virtually identical to the original bc part in source α .

Intenderunt arcum is preserved in two sources in the Düben collection, both copied by Gustav Düben.

Source α , S-Uu, Vmhs 22:4, is a set of five parts (*Canto, Alto, Basso, Violono, Organo*). The title page on the organo part serving as wrapper reads: “Intenderunt arcum insipientes | à 3 voc: | C. A. B. | Gasparo Forster.” The paper has printed staff lines and bears a watermark depicting the coat of arms of the seven provinces of the Netherlands, which suggests that these parts date from the late 1660s.¹¹⁴ The set bears the ink number “304”, which indicates a date around 1667–1668.¹¹⁵ The violono part is identical to the organo but completely lacks continuo figures; in the list of corrections the two basso continuo parts are designated as “ α -vlne” and “ α -org”.

Source β , S-Uu, Vmhs 86:9 is comprised in a tablature booklet, containing six works by various authors. The booklet is dated by Gustav Düben 30 August 1670, in the city of Vadstena. It was prepared in connection with a journey to the province of Östergötland undertaken by King Charles XI and his court at that time, including eight unnamed court musicians.¹¹⁶ This tablature contains no continuo figures.

The sources can be considered equal and complementary, since they practically belonged to the same set of performance materials. They could have been prepared independently from the same copytext, but in this case it seems more likely that the set of parts was prepared first and that the tablature was made using them as a copytext. For the present edition, source α is used as the primary source.

The work is found in the Weissenfels inventory, with the scoring “a 3 voc”, which confirms the attribution to Förster.

¹¹⁴ Ten sam papier znajdujemy w kopii *O bone Jesu* Förstera, a także w około dziesięciu innych rękopisach z kolekcji Dübena, datowanych na lata 1667–1668, a zawierających m.in. koncert *Tibi Domine Jesu Christe* Samuela Capricornusa (S-Uu, Vmhs 10:15), zanotowany ręką Gustava Dübena w roku 1668.

¹¹⁵ Zob. przyp. 107.

¹¹⁶ Erik Kjellberg, *Kungliga musiker i Sverige under stormaktstiden. Studier kring deras organisation, verksamheter och status ca 1620–ca 1760* (dysertacja doktorska, Uppsala University 1979), t. 1, s. 155.

¹¹⁴ The same paper is found in Förster’s *O bone Jesu*, and about ten more manuscripts in the Düben collection, all of which point to a date around 1667 or 1668; e.g. Samuel Capricornus, *Tibi Domine Jesu Christe*, S-Uu, Vmhs 10:15, which is explicitly dated to 1668 by Gustav Düben.

¹¹⁵ See footnote 107.

¹¹⁶ Erik Kjellberg, *Kungliga musiker i Sverige under stormaktstiden. Studier kring deras organisation, verksamheter och status ca 1620–ca 1760*, diss. Uppsala University 1979, vol. 1, p. 155.

Laetentur coeli znany z czterech przekazów, pochodzących wyłącznie z kolekcji Dübena: są to zapisy kompozycji w dwóch wersjach – z instrumentami *concertato* oraz bez nich.

Źródło α , S-Uu, Vmhs 22:8, to zapis tabulaturowy, zawierający zaledwie jedną kartę, zamieszczoną w tej samej teczce co zestaw głosów o tej samej sygnaturze. Zapis opatrzony jest nagłówkiem: „Laetentur Coeli | à 3 | S. S. è. B”. Tabulatura pochodzi najprawdopodobniej z Lubeki bądź z Hamburga i została sporządzona przez działającego w tym regionie muzyka¹¹⁷. Z uwagi na to, że przekaz ten stanowi pierwowzór dla źródła β , można go datować na czas poprzedzający rok 1667. W przekazie α oznaczenia cyfrowania basso continuo są nieliczne.

Źródło β , S-Uu, Vmhs 22:8, to zestaw czterech partesów (*Cant.*, *Canto 2^{do}*, *B*, *Organo*), znajdujący się w tej samej teczce co przekaz α . Rękopis sporządził Gustav Düben i opatrzył go datą 1667. Na użytej jako obwoluta partii organów widnieje tytuł: „à 3. | C. C. è Basso. | Laetentur Coeli et exultet terra | di Sig:^r | Gasparo Forster | 1667”. Jest to bez wątpienia kopia przekazu α . Partia *Organo* zawiera wyjątkowo mało oznaczeń cyfrowania basso continuo.

Źródło γ , S-Uu, Vmhs 85:45, to tabulatura spisana przez Gustava Dübena, datowana prawdopodobnie tak samo jak poprzednie źródła. Jest to fragment (lewa połowa składki) zawierający jedynie część zapisu kompozycji: krótkie, około 4-taktowe odcinki zapisane na stronie verso. Ich treść jest niemal tożsama z przekazem α .

Źródło δ , S-Uu, Vmhs 22:8a, to zestaw ośmiu partesów (*Canto 1*, *Canto 2do*, *Bassus*, *Violino 1*, *Violino 2*, *Vlne*, *Basso viola*, *Continuo*), skopiowany przez Gustava Dübena i kopistę oznaczonego przez Brunona Grusnicka siglum DBH,^{f18}. Zapis powstał w latach 80. XVII wieku i przekazuje wersję utworu z udziałem dwojga skrzypiec oraz wioli basowej. Opracowanie nie zawiera nowo skomponowanych partii instrumentalnych, ale powstało na zasadzie przeniesienia fragmentów materiału muzycznego z głosów wokalnych do instrumentalnych. W podobny sposób opracowany został utwór *In tribulationibus*, który znajdzie się w drugim tomie niniejszej edycji. Niektóre fragmenty oryginalnej kompozycji (np. utrzymany w trójmiarze odcinek „Jubilent montes”, t. 23–31, jak również powtórzenie odcinka inicjalnego *da capo*) w tej wersji zostały w ogóle pominięte. Na karcie tytułowej zanotowano:

Laetentur coeli is preserved in four sources, all in the Düben collection, representing the work in two different versions, with and without concertato instruments.

Source α , S-Uu, Vmhs 22:8, is a separate tablature, consisting of just one folio, included in the same folder as the set of parts with the same shelf mark. It bears the heading: “Laetentur Coeli | à 3 | S. S. è. B.” This tablature most likely originates from Lübeck or Hamburg, being copied by a musician active in that region.¹¹⁷ Since it provided the copytext for source β , it dates from sometime before 1667. The tablature is sparsely figured.

Source β , S-Uu, Vmhs 22:8, is a set of four parts (*Cant.*, *Canto 2^{do}*, *B*, *Organo*), preserved in the same folder as source α . They are copied by Gustav Düben, and dated by him to 1667. The organo part serving as wrapper bears the title: “à 3. | C. C. è Basso. | Laetentur Coeli et exultet terra | di Sig:^r | Gasparo Forster | 1667.” It is undoubtedly copied from source α . The organo part is unusually sparsely figured.

Source γ , S-Uu, Vmhs 85:45, is a tablature copied by Gustav Düben, presumably dating from the same time. This is a fragment of half a volume spread (the left side) and contains only short segments of the work of about four bars at a time. The music in this fragment is virtually identical to source α .

Source δ , S-Uu, Vmhs 22:8a, is a set of eight parts (*Canto 1*, *Canto 2do*, *Bassus*, *Violino 1*, *Violino 2*, *Vlne*, *Basso viola*, *Continuo*), copied by Gustav Düben and a copyist whom Bruno Grusnick designated DBH,^f¹¹⁸. It dates from the 1680s and presents a version of the piece with two violins and *basso viola*. The arrangement does not contain added instrumental parts or sections but is accomplished by transferring passages from the voices to the instruments. As seen in volume two of this edition, there is a very similar adaptation of Förster’s *In tribulationibus*. Moreover, the first part of the triple metre section, “Jubilent montes”, is missing (bb. 23–31 in the present edition), as is the *da capo* of the opening “Laetentur coeli” section. The title page reads: “Pasch. | Laetentur Coeli a 3. | adiunctis instromen[tis] | di Sig:^r | Förster.” The phrase “adjunctis instrumentis” suggests that the instruments have been added, presumably by someone other than the original composer. Considering

¹¹⁷ Maria Schildt, *Gustav Düben at Work...*, *op. cit.*, s. 297, 350.

¹¹⁸ Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung...*, *op. cit.*, part II, 48 (1966), s. 185 oraz Tafel XLI.

¹¹⁷ Maria Schildt, *Gustav Düben at Work...*, *op. cit.*, pp. 297, 350.

¹¹⁸ Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung...*, *op. cit.*, part II, 48 (1966), p. 185, with illustration in Tafel XLI.

„Pasch. | Laetentur Coeli a 3. | adiunctis instrumen[tis] | di Sig:^r | Förster”. Uwaga „adiunctis instrumentis” świadczy o tym, że partie instrumentów zostały tu faktycznie dodane, prawdopodobnie przez kogoś innego niż autor utworu. Mając na względzie tę informację, jak również niezbyt kunsztowny charakter opracowania, trudno uznać tę wersję za autorską¹¹⁹. Z uwagi na to, że przekaz ten prezentuje całkowicie odmienną wersję kompozycji, nie wzięto go pod uwagę w niniejszej edycji.

Przypisywany Försterowi utwór pod tym samym tytułem, przeznaczony na trzy głosy bez instrumentów, widnieje w inwentarzu Johanna Philippa Kriegera z Weissenfels¹²⁰. Podobnie obsadzoną wersję dzieła in F (na trzy głosy wokalne, bez instrumentów), o tym samym incipicie tekstu, znajdujemy w inwentarzu z Ansbach¹²¹. Wzmianki te sugerują, że autorska wersja kompozycji nie uwzględniała instrumentów *concertato*.

W niniejszej edycji prezentujemy wersję bez instrumentów, za źródło podstawowe uznając przekaz α . Różnice w stosunku do przekazów β i γ odnotowano w wykazie korektur.

O bone Jesu znany z czterech przekazów: dwóch pochodzących z kolekcji Dübena i dwóch zapisanych w późniejszych źródłach niemieckich.

Źródło α , S-Uu, Vmhs 22:9, to zestaw ośmiu partiosów (*Canto, Alto, Bassus, Violino 1, Violino 2:do, Viola, Violono, Organo*). Głosy wokalne spisał w Sztokholmie współpracownik Gustava Dübena, on sam wpisał jedynie klucze. Ten sam kopista sporządził około 15 rękopisów w całej kolekcji, datowanych na drugą połowę lat 60. XVII wieku¹²², w tym głosy *Repleta est malis* Förstera, S-Uu, Vmhs 22:2¹²³. Partie skrzypiec, wioli [da gamba] i organów sporządził Gustav Düben. Trzeci kopista zanotował głos *Violono*. Na użytej jako obwoluta partii organów zanotowano: „O Bone Jesu. | à 5 | C. A. B. doj violini | di Sig:^r | Gasparo Forster”;

this indication, and not least the unsophisticated design of the adaptation, it does not seem likely to be by Förster himself.¹¹⁹ Since this source presents a completely different version of the piece, it has been disregarded in the present edition.

A work attributed to Förster with the same title, scored for three voices without instruments, is recorded in Johann Philipp Krieger's inventory from Weissenfels.¹²⁰ Moreover, in the Ansbach inventory, we find a piece with the same title for three voices without instruments, in F.¹²¹ This suggests that the version without instruments was by Förster himself.

This edition presents the version without instruments, using the tablature source α as the primary source. Discrepancies in source β and γ are recorded in the list of corrections.

O bone Jesu survives in four sources, two in the Dübena collection and two in manuscripts of a later date in German collections.

Source α , S-Uu, Vmhs 22:9, is a set of eight parts (*Canto, Alto, Bassus, Violino 1, Violino 2:do, Viola, Violono, Organo*). The three vocal parts are written by a Stockholm helper of Gustav Düben, with Düben providing the clefs. This copyist has copied about fifteen manuscripts in the collection, all dating from the second half of the 1660s,¹²² including the parts for Förster's *Repleta est malis*, S-Uu, Vmhs 22:2.¹²³ The parts for violins, viola [da gamba], and the organo part are copied by Gustav Düben himself. A third copyist has provided the violone part. The title on the organo part serving as wrapper reads: “O Bone Jesu. | à 5 | C. A. B. doj violini | di Sig:^r | Gasparo

¹¹⁹ Maria Schildt (*Gustav Düben at Work...*, *op. cit.*, s. 351) dochodzi do podobnych wniosków, określa je jednak mianem wstępnych; według jej opinii jest mniej prawdopodobne, że autorem aranżacji był sam Gustav Düben.

¹²⁰ Max Seiffert (red.), *Johann Philipp Krieger...*, *op. cit.*, s. LVI.

¹²¹ Richard Schaal, *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars...*, *op. cit.*, s. 40.

¹²² Kopista figuruje na Tafel XX w pracy: Bruno Grusnick, *Dübensammlung...*, *op. cit.*, part II, s. 48 (1966).

¹²³ Por. Lars Berglund (ed.), *Kaspar Förster jun. (1616–1673). Sacrae cantiones 3, 4, & 5 vocuum...*, *op. cit.*

¹¹⁹ Maria Schildt (*Gustav Düben at Work...*, *op. cit.*, p. 351) draw a similar conclusion, albeit more tentatively; she found it less likely that the arrangement should be by Gustav Düben himself.

¹²⁰ Max Seiffert (ed.), *Johann Philipp Krieger...*, *op. cit.*, p. LVI.

¹²¹ Richard Schaal, *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars...*, *op. cit.*, p. 40.

¹²² This copyist is found in Tafel XX in Bruno Grusnick, *Dübensammlung...*, *op. cit.*, part II, p. 48 (1966).

¹²³ See Lars Berglund (ed.), *Kaspar Förster jun. (1616–1673). Sacrae cantiones 3, 4, & 5 vocuum...*, *op. cit.*

atramentem zapisano nadto tuszem numer „309”¹²⁴. Powyższe głosy przekazują sporo informacji i należy je uznać za kopię zaginionego obecnie pierwowzoru. Partia violone jest identyczna z partią organów, nie zawiera jednak cyfrowania basso continuo, brak tu też oznaczeń dynamicznych. W wykazie korektur zostały one oznaczone jako „α-org” i „α-vlne”.

Zanotowana przez Gustava Dübena partia wioli stanowi koncertującą wersję głosu basowego, o linii zbliżonej do partii basso continuo, nieznacznie jednak się od niej różni (figuracjami i rysunkiem rytmicznym) i występuje tylko w miejscach, w których grają skrzypce. Z uwagi na to, że tytuł kompozycji określa jej obsadę jako „a 5”, a partia wioli nie pojawia się w wersji z kolekcji Grimma, można przypuszczać, że została ona dodana w Sztokholmie.

Źródło β, S-Uu, Vmhs 84:7, to tabulaturowy zapis pojedynczego utworu, sporządzony przez Gustava Dübena. Prawdopodobnie powstał w późnych latach 60. XVII wieku, jest więc współczesny wspomnianym partesom¹²⁵. W nagłówku zapisano: „O Bone Jesu | a 5. | C.A.B. 2 Violini | di Sig:^r | Gasparo Forster”. Przekaz jest uboższy w informacje: brak tu cyfrowania basso continuo, mniej oznaczeń dynamicznych, łuków itp. Dlatego też wydaje się niemożliwe, aby zapis ten służył jako źródło dla przekazu α; raczej to właśnie ten rękopis powstał na podstawie źródła α lub obydwa przekazy skopiowano ze wspólnego pierwowzoru, jako zestaw materiałów do celów wykonawczych.

Źródło γ, D-Dl, Mus.1715-E-500, to zestaw partesów (*Canto, Alto, Basso, Violino 1^o, Violino 2^o, Organo, Continuo*) pochodzący z kolekcji Grimma. Przepisał go Samuel Jacobi między rokiem 1680 a 1721, najprawdopodobniej w pierwszych dwóch dekadach tego przedziału czasowego¹²⁶. Na karcie tytułowej widnieje zapis: „O BONE JESU! | à 5. | 2. Violini. | Canto. | Alto. | Basso. | e | Continuo à doppio | di | Casp. Förster.”, a także monogram Jacobiego „SJ”. Wersja z kolekcji Grimma jest uderzająco podobna do przekazów Dübena, także w szczegółach. Odnaleźć tam można także kilka wariantów korygujących błędy bądź precyzujących niejasne zapisy rękopisów Dübe-

Forster”, with the ink number “309”.¹²⁴ These parts are relatively rich in information, and must have been copied from a now lost source. The violone part is identical to the organo, but without continuo figures and lacking all dynamics. In the list of corrections, the organo and violone parts are referred to as “α-org” and “α-vlne”.

The viola part written out by Gustav Düben is a concertato bass part with music similar to the continuo, but playing only at violin entries and being slightly modified with small figurations and rhythmic alterations. Since the title of the composition indicates the scoring as “a 5”, and since the viola part is not found in the version in the Grimma collection, it is likely that this part was added in Stockholm.

Source β, S-Uu, Vmhs 84:7, is a separate tablature, containing only this piece, copied by Gustav Düben. It probably dates from the late 1660s and is thus contemporary with the set of parts.¹²⁵ The heading reads: “O Bone Jesu | a 5. | C.A.B. 2 Violini | di Sig:^r | Gasparo Forster.” This tablature contains comparatively little musical information: no continuo figures, fewer dynamic indications and slurs, etc. Therefore, it does not seem to have provided the copytext for source α, but is rather either prepared from source α, or from a mutual original, to be used for performance together with the set of parts of source α.

Source γ, D-Dl, Mus.1715-E-500, is a set of parts (*Canto, Alto, Basso, Violino 1^o, Violino 2^o, Organo, Continuo*) preserved in the Grimma collection. It is copied by Samuel Jacobi sometime between 1680 and 1721, perhaps more likely in the first two decades of that time interval.¹²⁶ The title page reads: “O BONE JESU! | à 5. | 2. Violini. | Canto. | Alto. | Basso. | e | Continuo à doppio | di | Casp. Förster.” and bears Jacobi’s monogram, “SJ”. The reading in the Grimma manuscript is strikingly similar to the Düben collection sources, including in particulars. It also has some readings that clearly clarify mistakes or uncertainties in the two Düben collection manuscripts, e.g. in b. 208 (Vl I) and 246–247 (C); at the

¹²⁴ Zawierający drukowaną pięciolinię papier nosi znak wodny przedstawiający siedem prowincji; por. przyp. 114.

¹²⁵ Jan Olof Rudén (*Vattenmärken och musikforskning...*, *op. cit.*, app. 1, s. 5) nie był w stanie odnaleźć datowanych dokumentów zawierających widniejący tu filigran z wizerunkiem błazna Narr/5 – typ V (4a). Najprawdopodobniej jednak zapis tabulaturowy pochodzi z tego samego czasu co partesy kopii S-Uu, Vmhs 22:9.

¹²⁶ Zob. przyp. 62.

¹²⁴ The paper has printed notelines and bears a watermark depicting the seven provinces of the Netherlands; see footnote 114.

¹²⁵ Jan Olof Rudén (*Vattenmärken och musikforskning...*, *op. cit.*, app. 1, p. 5) was not able to find any dated documents with this particular foolscap watermark, Narr/5 – Typ V (4a). However, the tablature is most likely from the same time as the parts in S-Uu, Vmhs 22:9.

¹²⁶ See footnote 62.

na, np. w t. 208 (VI I) i 246–247 (C); pojawiają się tu jednak również inne usterki bądź lekcje wątpliwe, jak np. w t. 139 (VI I).

Ponadto zachował się także fragmentaryczny zapis tej kompozycji, pochodzący ze zbioru Kantoreibibliothek przy kościele św. Mikołaja w Luckau. Zapisano go w trzech obszernych księgach głosowych, zawierających 89 dzieł różnych kompozytorów z lat 1674–1699¹²⁷. Rękopis jest niekompletny i zawiera wyłącznie partię I skrzypiec, głos basu oraz basso continuo kompozycji Förstera.

Kompozycja o tym samym tytule widnieje w inwentarzu z Ansbach (przeznaczona na obsadę „à 5. 2 Strom. 3 Voc. Ex G b”)¹²⁸, a także w inwentarzu z Lüneburga (tu „à 3. 5. 2 Violin CAB.”)¹²⁹; obydwa źródła potwierdzają autorstwo Förstera.

Na potrzeby niniejszej edycji za źródło podstawowe uznano przekaz α : pochodzi on z czasów życia kompozytora i zawiera więcej informacji niż znacznie skromniejsza tabulatura β . Lekcje różne w stosunku do źródeł β i γ odnotowano w wykazie korektur. Fragmentaryczny odpis z Luckau został pominięty. Partia wioli ze źródła α również nie została uwzględniona, ponieważ pochodzi prawdopodobnie z czasów późniejszych.

* * *

Pisownia nazw głosów umieszczonych w niniejszej edycji na początku każdej z partii została milcząco ustandaryzowana wedle terminologii włoskiej. Dla basu cyfrowanego użyto ogólnego terminu „Basso continuo” (i skrótu „Bc”) ponieważ jest on często reprezentowany przez więcej niż jedną partię. Oznaczenia tempa i dynamiki zachowano w miejscach, w których występują źródle podstawowym i uzupełniono w pionach. Podane w rękopisach wskazówki obsadowe i incipity tekstu służące synchronizacji wykonania milcząco pominięto, zachowano jednak określenia takie, jak *Sinfonia*, nawet jeśli występowały tylko w jednym z głosów. Dawne oznaczenia *da capo* zastąpiono standardowymi stosowanymi obecnie. Klucze zostały uwspółcześnione, a klucze występujące w źródłach odnotowano w wykazie korektur. Znaki przykluczowe

¹²⁷ Daty na podstawie katalogu RISM.

¹²⁸ Richard Schaal, *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars...*, *op. cit.*, s. 40.

¹²⁹ Max Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelischule in Lüneburg...*, *op. cit.*, s. 604.

same time, it has some erroneous or dubious readings, e.g. in b. 139 (VI I).

Finally, a fragmentary manuscript presenting the piece is preserved in the collection from the Kantoreibibliothek at the Church of St. Nicholas in Luckau. It is found in three large part books containing 89 works by different composers, dating from between 1674 and 1699.¹²⁷ The manuscript is fragmentary and preserves only the first violin, the bass voice, and the basso continuo part of Förster’s piece.

A work with this title is found in the Ansbach inventory, scored “à 5. 2 Strom. 3 Voc. Ex G b”¹²⁸ and in the Lüneburg inventory, scored “à 3. 5. 2 Violin CAB.”;¹²⁹ this supports the attribution of this work in this scoring to Förster.

For the present edition, source α has been used as the primary source, since it dates from Förster’s lifetime and contains more information than the more austere tablature, source β . Discrepancies in sources β and γ are recorded in the list of corrections. The fragmentary manuscript in Luckau has been disregarded. The viola part in source α has not been included in the edition, since it is likely a later addition.

* * *

In the edition, part names in the source have been tacitly standardised to Italian terms and are stated at the beginning of each staff. The thorough-bass part, however, is designated with the generic term “Basso continuo” and the abbreviation “Bc”, since it often represents more than one instrument. Tempo and dynamic indications have been retained as in the primary source, but added to separate parts in parallel cases. Voicing labels and text incipits indicated in the manuscripts have been tacitly removed, but indications such as *Sinfonia* are retained if they occur in one or more parts. Where the sources indicate *da capo* in different ways, modern practice is used. Clefs have been modernised, and original clefs are indicated in the editorial notes. Key signatures have been retained. In editions using a tablature as a primary source,

¹²⁷ This is according to the dates given in the RISM catalogue.

¹²⁸ Richard Schaal, *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars...*, *op. cit.*, p. 40.

¹²⁹ Max Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelischule in Lüneburg...*, *op. cit.*, p. 604.

zachowano. W edycjach, dla których źródłami podstawowymi były zapisy tabulaturowe, znaki przykłuczowe dodane zostały zgodnie z ówczesną praktyką, z uwzględnieniem sposobu zapisu w innych przekazach, jeśli tylko były one dostępne. Oznaczenia metryczne zostały ustandaryzowane, a ich warianty odnotowano w wykazie korektur. Jeśli w rękopisie pojawiły się poprawki kopisty, w transkrypcji milcząco oddano lekcję *post correcturam* za wyjątkiem miejsc, w których dokonane w źródle korekty były błędne bądź zostały one wprowadzone stanowczo później.

Pojawiające się w rękopisach kreski taktowe bywają stosowane nieregularnie, z podobną niekonsekwencją grupowane są czasem wartości rytmiczne w zapisach tabulaturowych. Zapis kresek taktowych został milcząco ujednolicony zgodnie z zasadami współczesnej ortografii muzycznej, w tych miejscach dodano również ligatury dla wartości rytmicznych przekraczające kreskę taktową. Podwójne kreski taktowe oznaczające podział utworu na odcinki zostały zachowane. Kolorowane wartości menzuralne uwspółcześniono, a ich obecność w źródle odnotowano w wykazie korektur. Belkowanie nut ujednolicono w oparciu o współczesną ortografię. W głosach wokalnych belkowanie uzależniono od podłożenia tekstu słownego, melizmaty jednak belkowano zgodnie z zasadami wynikającymi z metrum utworu. Łuki artykulacyjne zachowano w postaci takiej, w jakiej występują one w źródłach; nie ujednolicono łuków przy melizmatach, ponieważ zapis źródłowy może być nośnikiem informacji o ówczesnej praktyce wykonawczej. Łuki pochodzące od wydawcy dodano tylko sporadycznie, np. przy równoległych pochodach głosów; wszystkie ingerencje tego typu odnotowano w wykazie korektur. W zapisach źródłowych łuki łączą czasem dwie ostatnie nuty kadencji, czasem zaś drugą i trzecią jej nutę od końca: niekonsekwencji tego typu, występujących w przekazach uznanych za podstawowe w niniejszej edycji, nie korygowano, pozostawiając wybór wykonawcy.

Stosowane w rękopisach nutowych sposoby zapisu akcydencji zasadniczo odpowiadają wczesnonowożytnym konwencjom, wedle których zmiana wysokości dotyczy wyłącznie tej nuty, przed którą umieszczona jest akcydencja (ew. serii nut, jeśli znajdują się na tej samej wysokości), czasami jednak zasady te nie były przez kopistów przestrzegane w sposób ścisły. W niniejszej edycji posługujemy się współczesną konwencją, w której akcydencje zachowują ważność na przestrzeni całego taktu. Akcydencje dodane przez wydawcę umieszczone zostały w nawiasach

key signatures have been added in accordance with mid-seventeenth century rather than modern practices, and in accordance with secondary sources in staff notation where applicable. Time signatures have been standardised, with variant indications reported in the list of corrections. If the manuscript contains corrections, a *post correcturam* reading is tacitly adopted, apart from those cases where the correction in the manuscript is erroneous or clearly of a much later date.

The manuscripts in staff notation are sometimes irregularly barred; in the tablatures, bars are indicated by grouping the music, not always in a fully consistent way. In the edition, single bar lines have been tacitly added in accordance with modern conventions, and ties have been tacitly added over the bar line. Double bar lines, indicating section breaks, have been retained. Coloration has been modernised in the edition but reported in the critical notes. Beaming has been standardised according to modern conventions. In vocal parts, the beaming follows the syllabic declamation, but melismas are beamed according to the time signature. Slurs are presented as in the manuscripts. Slurs in the vocal part are mostly retained as in the source, rather than being adjusted to melismas, since they could arguably reflect contemporary practices of articulation. Editorial slurs have been added only with great discretion, for example at parallel passages, and are reported in the editorial notes. At cadences, Förster sometimes slurs the antepenultima to the penultima, and sometimes the penultima to the final, seemingly arbitrarily. In the edition, the reading of the primary source is maintained, even if there are differences between parallel passages; arguably, this choice was to some extent left to the performer's discretion.

The system of accidentals in the manuscripts in staff notation follows the early modern principle that inflections are only valid for the designated note and for repeated notes, even though this practice is not altogether consistent in the sources. The edition follows the modern convention that accidentals remain in effect throughout the bar. Editorial accidentals are presented within square brackets. Accidentals in the sources in staff notation that would be considered redundant according to the modern rule have been removed, but are reported in the critical notes; however, the first accidental in the source indicating the relevant pitch in question has been printed, even

kwadratowych. Pojawiające się w źródłach akcydencje tautologiczne zostały przeniesione do wykazu korektur, przy czym pierwszą występującą w źródle akcydencję dla danego dźwięku zachowano w partyturze nawet, jeśli została wcześniej w tym samym takcie dodana w nawiasie kwadratowym. Akcydencje umieszczone nad lub pod nutą milcząco przeniesiono przed tę nutę. Analogicznie, w wykazie korektur akcydencje określano jako stojące przed nutą, niezależnie od ich dokładnego położenia w rękopisie. Krzyżyki i bemole występujące w źródłach w roli kasownika w edycji zastąpiono kasownikami z wyjątkiem cyfrowania basso continuo, gdzie zachowano zapis oryginalny. W wykazie korektur poinformowano, jaki znak został użyty w źródle, chyba że odnotowany tam został brak znaku uzupełnionego w edycji. W przekazach tabulaturowych wszystkie zmiany wysokości notowane są jako podwyższenia dźwięku (np. dźwięk *es* oddany jest za pomocą znaku *dis*); w edycji milcząco zastosowano zapis zgodny z tonacją utworu. W wykazie korektur najpierw podano uwspółcześioną formę zapisu, a formę źródłową umieszczono w nawiasie.

Zapisane w źródle podstawowym oznaczenia cyfrowania basso continuo zachowano bez zmian, umieszczając cyfry nad pięciolinią. Ewidentnie błędne cyfrowanie poprawiono, odnotowując ten fakt w wykazie korektur, nie uzupełniano jednak brakującego cyfrowania. Oznaczeń cyfrowania basso continuo w źródłach pomocniczych nie odnotowywano w wykazie korektur. Układ poziomy bądź pionowy oznaczeń cyfrowania jest w źródłach często niekonsekwentny (np. $\frac{6}{5}$ zamiast $\frac{6}{5}$, $\frac{\sharp}{6}$ zamiast $\sharp 6$ itp.). W niniejszej edycji niekonsekwencje tego typu zostały milcząco skorygowane zgodnie z faktycznym przebiegiem harmonicznym w głosach kompozycji. Umieszczenie cyfrowania zachowano w zgodzie z zapisem źródłowym, drukując cyfry centralnie nad nutą basso continuo, a nie w miejscach zmian harmonicznymi wynikających z prowadzenia pozostałych głosów, chyba że zapis taki zastosowano w źródle.

Do łacińskich tekstów słownych zastosowano następujące zasady edytorskie. Brakujące w źródle fragmenty dodano w nawiasach kwadratowych; powtórzenia słów oznaczone konwencjonalnymi znakami repetycji wydrukowano kursywą. Gdy w zapisie tabulaturowym tekst podpisany został jedynie pod jedną z partii, a intencjonalnie odnosił się też do innych głosów prowadzonych homorytmicznie, został on milcząco przeniesiony również do tych głosów. Pisownię łacińskich tekstów zasadniczo zachowano, także tam, gdzie konsekwentnie

if it is already supplemented in brackets earlier in the same bar. Accidentals placed above or under the note are tacitly placed in front of the note. Similarly, in the list of corrections, accidentals are referred to as standing before the notes, regardless of the more precise position in the manuscript. According to modern convention, the natural sign is used to cancel inflections where the sources use sharps and flats, apart from the continuo figuring, where the original indications are retained. In the critical report, the original sign is indicated, except when missing signs are reported; those refer to the sign in the transcription. In the tablature manuscripts, all inflections are indicated as sharp notes (e.g., e-flat is indicated as d-sharp). In the edition, they have been tacitly changed according to the key. In the list of corrections, the modernised pitch is indicated first, with the notated one in round brackets.

The continuo figures in the primary source have been retained, placed above the basso continuo staff. Clearly erroneous figures have been corrected and reported in the list of corrections. Otherwise, no editorial continuo figures have been added or supplemented in the edition. Continuo figures in secondary sources are not reported in the list of corrections. The relative placement of figures and accidentals vertically and horizontally in the sources is sometimes ambiguous (e.g., $\frac{6}{5}$ vs. $\frac{6}{5}$, $\frac{\sharp}{6}$ vs. $\sharp 6$, etc.). In the edition, such figures have been tacitly adjusted according to the reading that makes sense in relation to the voice leading. The horizontal placement of the figures in the edition mostly follows the sources in placing the figures above the bass note rather than following the voice leading, unless the figure is clearly placed to the right of the note in the source.

For the presentation of the Latin song texts, the following principles have been used. Text missing in the source is added in square brackets; repetitions of words indicated in the source by conventional signs are italicised. When a tablature score only indicates the text in one of several vocal parts at homorhythmic passages, the text has been tacitly added to the other parts. In the Latin texts, spelling has generally been retained, including when it deviates from classical practices (such as *secula/saecula*, *redemptor/redemptor*, etc.). When different spellings are used in the manuscript, the most common variant of that particular work has been selected. However, “i” and “j” as well as “u” and “v” have been normalised according to common modern

różniła się od klasycznych konwencji zapisu (np. *secula/saecula*, *redemptor/redemptor* itp.); ujednolicono jedynie użycie liter „i” oraz „j”, a także „u” i „v”, których zapis znormalizowano w oparciu o współczesne zasady ortografii. Jeżeli w danym źródle występowały różne warianty zapisu, wybrano ten najczęściej występujący. Wszystkie oznaczenia akcentów zostały usunięte, a abrewiacje i elizje milcząco rozwinięte. Ligatury „æ” i „œ” oddano jako „ae” i „oe”. Interpunkcję ujednolicono i dostosowano do współczesnych zasad zapisu.

orthography. All kinds of accents have been tacitly removed, and abbreviations and contractions have been tacitly expanded. The ligatures “æ” and “œ” are written as “ae” and “oe”. Punctuation has been tacitly added or altered to conform with modern standards.

in auxilium meum
in die irae
et facies
in die irae
et facies

Ad Arma Fideles
Kaspar Förster

Fig. 1. Kaspar Förster jun., *Ad arma fideles*, S-Uu, Vmhs 78:14

Alto 3

Credo quod redemptor meus viuit quod redemptor meus viuit
 quod redemptor meus viuit, Et nouissimo die resurgam resurgam resurgam
 resurgam et nouissimo die resurgam resurgam resurgam
 resurgam resurgam resurgam resurgam et renoua=
 buntur Denno ossa mea ossa mea et renouabuntur Denno
 ossa mea et renouabuntur Denno ossa mea et renoua=
 buntur Denno ossa Denno ossa mea ossa mea - 2

Fig. 2. Kaspar Förster jun., *Credo quod redemptor*, S-Uu, Vmhs 21:15, Alto

Motetto. a 5 Concert. di Förster.

[B]

27

24. Solo

Gentes redempta pascha cele brantes Gentes ra,
dempta :/: Pascha ce lebrantes Triumphum triumphū eto pra
Gaudio can tato pra gau - - - - - dio canta te Tri,
umphum triumphū eto pra gau - - - - - dio Pra gau - - - - -
dio Pra gaudio Canta te Pra gau - - - - -
dio canta te Pra gau - - - - - dio Pra gau dio Cantate.
allegro | Gaudeamus exultemus gaudeamus gaudeamus exultemus exultemus et lae,
te - mur gaudeamus exultemus exul temus et laetetur Gaude,

Fig. 3. Kaspar Förster jun., *Gentes redemptae*, S-Uu, Vmhs 22:3, [Basso]

a 3 voc: C. A. B. di Sip: Gasp: Forster: Canto.

Intenderunt arcum insipientes peccatores insipientes peccatores peccatores terra
- ra intenderunt arcum insipientes peccato - res ter - ra intenderunt
arcum insipientes peccato - res ter - ra insipientes peccatores peccatores
terra intenderunt arcum insipientes peccatores insipientes peccatores insipientes peccatores
- res ter - ra insipientes peccatores terra Paraverunt sa -
gitt - tas suas ut sagittent in obscuro sagittent in obscuro in obscuro
ut sagittent in obscuro ut sagittent ut sagittent sagittent in obscuro
Rectos corde cantan - tes cantantes cantantes cantantes cantantes car -
tantos laudabile canticum et de eorum ualde in iubilo iubilo dicentes dicen -
tes in iubilo dicentes rectos corde cantan - tes cantantes cantantes cantan -
tes rectos corde cantan - tes cantantes cantantes laudabile canticum in iubilo

Fig. 4. Kaspar Förster jun., *Intenderunt arcum*, S-Uu, Vmhs 22:4, Canto

Jesu dulcis memoria
 80:102.H15
 [Förster]

The manuscript consists of two pages of handwritten musical notation. The left page contains the title and the beginning of the piece, with lyrics such as "Deus tuus", "Solus tuus", and "Deus tuus". The right page continues the piece with lyrics including "Deus tuus", "Solus tuus", and "Deus tuus". The notation includes various musical symbols, clefs, and dynamic markings.

Fig. 5. Kaspar Förster jun., *Jesu dulcis memoria*, S-Uu, Vmhs 80:102

9

Redemptor Deus, qui es vita viventium, et Salus morientium
 qui es vita viventium, et Salus morientium et Salus
 et Salus morientium, Spes miserorum Da mihi ve- ni -
 = am Dilictorum meorum meorum Da mihi ve- ni- am Da mihi
 veniam Dilictorum meorum Da mihi veniam Dilictorum meo=
 = rium Dilictorum meorum 13 Parce parce mi Je= su parce mi
 je= su parce parce mi Je= su mi je= su parce parce mi Je= su parce par
 = ce propitiu8 esto mihi esto mihi propitiu8 esto mihi pecca=

Fig. 7. Kaspar Förster jun., Redemptor Deus, S-Uu, 22:15, Canto primo

WYKAZ KOREKTUR

W uwagach szczegółowych pierwsza liczba oznacza numer taktu, po kropce następuje skrócona nazwa głosu (greckie litery w nawiasie wskazują źródła, których dana uwaga dotyczy), cyfra po średniku określa położenie nuty w takcie (nie uwzględniając pauz), natomiast po dwukropku przedstawiona jest sytuacja w źródle. Na przykład: 3. A (β); 4: a^1 oznacza, że w takcie 3 partii altu w źródle β czwartą nutą jest a^1 . Wartości rytmiczne dźwięków, pauzy, akcydencje, łuki frazowe i ligaturowe zaznaczono odpowiednimi symbolami muzycznymi.

Jesu dulcis memoria

1. Bc (β, γ, δ-org, δ-cont); przed / before 7: ♭
2. VI I (β); 2–3:
2. VI II (β, γ, δ); przed / before 5: brak / no ♭
3. VI I (γ, δ); przed / before 3: ♭
3. VI I, II (β); 5–6:
3. Bc (β, γ, δ-org, δ-cont); przed / before 5: ♭
8. B (β); 4–5:
9. B (β); przed / before 5: ♭
10. B (δ); 1–4: ◡; (β, γ, δ); przed / before 5: ♭
11. Bc (β, γ); 3–4:
12. B (δ); 1–4: ◡
13. VI I (δ); przed / before 4: ♭; (β, γ, δ); przed / before 7: ♭
14. VI I (δ); 6: c^2
14. VI II (γ); po / after 7: brak / no ◡
15. VI I (α); 7: b^1 ; (γ); przed / before 7: ♭
15. VI II (δ); 6–7: ◡
15. B (β); 2: d
16. VI I, II (γ), VI II (δ); 1–2, 3–4: ◡; VI I (δ): 1–2: ◡
17. VI I (β); przed / before 3: brak / no ♭; (γ, δ); 3–5, 5–6: ◡; (β, δ); przed / before 6: ♭
17. VI I, B (γ, δ), Bc (γ, δ-org, δ-cont), VI II (δ): p
18. VI I (β, δ); przed / before 2: ♭
19. B (β); przed / before 9: ♭
20. B (γ); zamiast / instead of 8–12: B c d B; (δ); 10–12: ◡
20. Bc (γ): es c B
23. VI I (β, γ); przed / before 6: ♭
23. Bc (γ): d g
24. VI I (γ); przed / before 4: brak / no ♭; (α); 7: g^2
24. VI II (β, γ, δ); przed / before 9: ♭
24. Bc (β, γ, δ-org, δ-cont); przed / before 3: ♭
25. VI I (β, γ, δ); przed / before 7: ♭
26. B (β); 1–2: ◡; (β, γ); przed / before 4, 11: ♭
26. B (β, δ); przed / before 2: brak / no ♭; (δ); 9: brak / no ♭
27. B (α); 6–7: brak / no ◡; (γ); przed / before 6: ♭; (β); przed / before 8: ♭
28. VI I (β, γ, δ); przed / before 7: ♭
29. VI II (β, γ, δ); przed / before 4: brak / no ♯; (δ); 8: d^2

LIST OF CORRECTIONS

In the report, the first digit refers to the number of the bar, followed by the abbreviated name of the part (and Greek letters in round brackets which indicate the relevant sources); the digit after the semicolon refers to the note in the bar, disregarding rests, and after the colon follows the critical report. For example, 3. A (β); 4: a^1 means that in bar 3 of the alto part in source β, the fourth note is an a^1 . Inflected notes are indicated with German names, such as *dis* for d-sharp, *as* for a-flat, etc. Durations, rests, accidentals, slurs and ties are indicated with musical symbols.

29. B (β); 1–2: $\underline{\quad}$; (γ , δ); przed / before 2: brak / no \flat ; (β , γ); przed / before 4: \flat
 30. VI I (β); 2–3: $\overline{\text{♯}}$; (β , γ , δ); przed / before 8: \flat ; (β , δ); przed / before 11: \flat
 30. VI II (β); 1: b^1
 30. B (β , γ , δ); przed / before 5: \flat ; (β , δ); przed / before 11: \flat
 30. B (γ); 9–16: *c d B c As B c B*; 13–16: $\underline{\quad}$
 31. VI I (β , δ); przed / before 14: \flat
 31. B (γ); zamiast / instead of 1–8: $\overline{\text{♯}}$ *As B G As*; (β , δ); przed / before 5, 8: \flat
 32. VI II (β , γ); przed / before 6: \flat ; (δ); 9–12: \flat , b^1
 33. VI I (β , γ); przed / before 4, 16: \flat ; (β , δ); przed / before 6: \flat ; (β , γ , δ); przed / before 13: \flat
 33. B (β , γ , δ); przed / before 5: \flat ; (β , δ); przed / before 8, 11: \flat
 34. VI I (β , γ , δ); przed / before 6: \flat
 34. B (β , γ); przed / before 5, 11: \flat ; (γ); 10: *F*

34. B (δ): 
 [c] - jus dul - cis prae-

34. Bc (γ , δ -org, δ -cont); przed / before 5: \flat
 35. VI II (β , γ , δ); przed / before 3: \sharp
 36. Bc (γ): \circ -
 38. VI I (β , γ , δ); przed / before 6: \sharp
 39. VI I (γ); przed / before 3: \sharp
 40. VI II (γ); przed / before 3: \sharp ; (β , γ); przed / before 6: \sharp
 41. VI I (γ); przed / before 3: \flat
 42. VI I (β); przed / before 1: \flat
 43. VI I (β); nad / over 2: *t lub / or + (trillo)*
 46. VI I (β , γ); przed / before 2: brak / no \flat
 47. VI I (δ); przed / before 5: \flat
 47. VI II (β); przed / before 2: *brak / no ♯*
 47. Bc (δ -org, δ -cont): $\flat \flat \flat$
 48. VI II (γ); przed / before 2: brak / no \flat
 52–53. Bc (δ -cont): oktawy / octaves, *g i / and G*
 53. B (β): *Alleg*:
 53–54. Bc (δ -org): oktawę niżej / one octave lower
 56. B (γ , δ); przed / before 1: brak / no \flat
 56. Bc (β); przed / before 1: brak / no \flat ; (δ , ϵ): $\flat \flat \flat \flat$ *es es d c f*
 59. B (β); przed / before 4: \flat
 59. Bc (δ -org, δ -cont): \circ ; po / after 2: brak / no $\underline{\quad}$; (δ); przed / before 1: brak / no \flat
 60. B (γ); 1–2: brak / no $\underline{\quad}$; (γ , δ); przed / before 2: brak / no \flat ; (β); 4: *F*
 60. Bc (γ); przed / before 2: brak / no \flat
 61. B (δ): \circ .
 62. B (β); przed / before 2: \flat
 62. Bc (α): *f*; (β); przed / before 2: \flat
 64–66. Bc (δ -org): oktawę niżej / one octave lower
 63. B (β , γ); przed / before 3: \flat
 64. B (β , γ , δ); przed / before 3, 6: \flat
 64. Bc (γ): \flat \circ , *Es es*
 65. B (γ , δ); przed / before 2: brak / no \flat
 66. B (γ): $\flat \flat \flat$
 67. VI II (β , γ , δ); przed / before 5: brak / no \flat
 69. VI I (δ); przed / before 4: \flat
 70. VI II (γ); przed / before 4: \flat ; (β , γ , δ); przed / before 6: \flat

72. VI I (β); przed / before 1, 2: \flat ;
73. VI II (γ); przed / before 2: \sharp ; (δ); przed / before 2: \natural
73. Bc (β); 2: c; (γ): \circ , c
74. B (δ); przed / before 2, 5: \natural
76. B (β); przed / before 3: \flat ; (β , γ); przed / before 6: \flat
78. B (β); przed / before 3: \flat ; (β , γ); przed / before 6: \flat
79. B (β , γ); przed / before 2: \flat
81. Bc (β); 2: g
82. VI II (β , γ); przed / before 2: brak / no \natural ; (δ); przed / before 5: \natural
82. B (γ): \circ
84. VI II (δ); 2: b^1 ; nad / over 2: + (*trillo*)
84. B (β); przed / before 4: \flat
86. VI I (β); przed / before 4: \flat
86. VI II (δ); nad / over 1: + (*trillo*)
86. B (α); tekst / text: *que[m]*
86–87. B (α); tekst / text: *quem Jesus dei*; (β); tekst / text: *Jesus quam Jesus*; (δ); tekst / text: *Jesus, quam Jesus*; (γ);
tekst / text: *Jesu quam Jesu*
87. VI II (δ); przed / before 2: \natural ; przed / before 5: \natural
88. VI II (δ); 5–6: $a^1 c^2$
89. VI II (α); 2, 4: $c^2 c^1$; (δ); przed / before 1: brak / no \natural
90. VI I (γ); przed / before 1: \sharp
92. B (δ); przed / before 5: \natural
92. VI II (δ); przed / before 1, 6: \natural
93. VI I (γ); przed / before 1, 3, 6: \sharp
93. B (δ); przed / before 5: \natural
96. VI II (δ); przed / before 1: \flat
98. Bc (γ); 1: g
99. VI I (δ); przed / before 1: brak / no \flat
99. VI II (β); przed / before 2: brak / no \flat
100. VI I (β): \circ
101. VI I, II, Bc (β): \curvearrowright
101. VI II (γ): \circ ; B (γ , δ): \circ
103. VI I (γ , δ); przed / before 3: \sharp ; (γ); przed / before 6: \sharp
104. VI I (α); 3: g^2



105. VI II (γ); przed / before 3, 6: \sharp
106. VI I (γ); przed / before 3: \flat
106. VI II (β , γ); przed / before 2: brak / no \natural
107. VI I (β); przed / before 1: \flat
109. VI II (δ); zamiast / instead of 2: $\flat\flat$
111. VI I (δ); przed / before 2: \flat
112. VI I (γ); przed / before 1: brak / no \flat ; przed / before 3, 5: \flat
112. VI II (δ); przed / before 2: \natural
118. B (β , δ); przed / before 1: \sharp ; (δ); 1–2: $\flat\flat$; (β); 2: F
118. Bc (γ , δ -org): E F; (δ -org); przed / before 1: \natural ; (δ -cont); przed / before 1: \sharp ; (β); 2: \curvearrowright
119. B (β); 2: as; (α , β , γ , δ); 3–5, tekst / text: *li-te-ra*; (β , γ); przed / before 5: \sharp
119. Bc (γ); 1: F
120. B (β , γ , δ); 6: G

121. Bc (β): po / after 2: $_$
123. B (β, δ); przed / before 1: brak / no \flat ; (δ); 4: brak znaku / missing; (γ, δ); 7–8: $\flat \flat$
123. Bc (β): $\flat \flat \flat \flat$ es g as a; (γ, δ, ϵ): $\flat \flat \flat \flat$ es g as a
124. Bc (β); 2: *d*
125. Bc (β, γ, δ -org, δ -cont): $\flat \flat$ es e
126. B (β); 1–2: *FF*
128. Bc (δ -org, δ -cont); po / after 1: brak / no $_$
129. VI II (γ); 3: *a*¹
129. B (β); 2–3: $\flat \flat$ fg; (γ, δ); 3: *g*
131. B (β, γ, δ); przed / before 12, 15: \flat
132. B (β); 5–6: $_$; (δ); 4–5: $_$ (dotyczy / intending 3–6?)
133. VI I (β); przed / before 5: \flat ; (γ, δ); przed / before 13: \flat ; (δ), przed / before 16: \flat
134. VI II (δ); przed / before 8, 11, 13: \flat
135. B (β); 9: *es*
136. VI I (α); 1: *g*¹; (β, γ); przed / before 13: \flat
136. VI II (β, γ, δ); przed / before 6, 8, 11: \flat
136. B (δ); przed / before 1: brak / no \flat ; (β); 4: *es*
136. Bc (β, δ -org, δ -cont); przed / before 1: brak / no \flat
137. VI I (β, γ, δ); przed / before 10: \flat
137. Bc (γ); 3–4: $\flat \flat$
138. B (γ); przed / before 1: brak / no \flat
138. Bc (γ); zamiast / instead of 1–2: $\flat c$
139. B (δ); zamiast / instead of 9–12: $\flat G$; 13–14: $_$; przed / before 14: brak / no \flat ; B (γ); przed / before 12, 14: \flat
140. VI I (β, δ); przed / before 8: brak / no \flat ; (γ); przed / before 10: \flat
140. Bc (δ -org, δ -cont); po / after 2: $_$
141. VI I (β, δ); przed / before 3: brak / no \flat
141. Bc (γ, δ -org, δ -cont); zamiast / instead of 2–4: $\flat \flat F c$
143. B (β, γ); przed / before 13: \flat
144. B (β); zamiast / instead of 1–2: $\flat \flat c c B$; (β); 5–6: $_$; (δ); 3–6: $_$
145. VI I (β, γ); przed / before 5: \flat ; (β, γ); przed / before 13: \flat ; (γ); przed / before 16: \flat
145. Bc (δ -org, δ -cont); 1: *G*
146. VI II (δ); przed / before 8, 11, 13: \flat
147. B (β); 9: *es*
148. VI I (γ); 2–7: $a^2 b^2 a^2 g^2 f^2 e^2$; (β, γ); przed / before 9 brak / no \flat ; (δ); przed / before 13: \flat
148. VI I (δ); przed / before 13: \flat
148. VI II (γ); 2–7: $f^2 g^2 f^2 e^2 d^2 c^2$; (γ); przed / before 6: \flat ; (β, γ, δ); przed / before 8, 11: \flat
150. VI II (γ, δ); przed / before 6: \flat ; (β); przed / before 12: brak / no \flat ; przed / before 13: \flat ; (β, γ, δ); przed / before 14: \flat
151. VI I (δ); przed / before 4: \flat ; (β, γ, δ); przed / before 7, 11: \flat
151. VI II (γ, δ); przed / before 3: \flat ; (β, γ, δ) przed / before 5: \flat ; (β, γ, δ); przed / before 12: brak / no \flat ; (γ, δ); 13: brak / no $_$
153. VI I (γ); nad / over 3, 4, 5: +; (δ); przed / before 7, 9, 12: \flat ; (γ); 12–14: $\flat \flat$
153. VI II (β); przed / before 4: \flat
153. B (γ); 4–8: *a g f e d*; (β, δ); przed / before 5: brak / no \flat ; (β); 11–12: $_$; (δ); 10–11: $_$ (dotyczy / intending 9–12?)
154. VI I (γ); 1–3: $\flat \flat \flat$; (β, γ, δ); przed / before 4: \sharp
154. B (β, γ); przed / before 4: brak / no \flat
155. VI II (γ); przed / before 2: brak / no \flat
156. VI II (β, γ, δ); przed / before 3: \sharp
157. VI I (γ): $\flat \flat$
157. VI II (β); po / after 1: $_$

158. VI II (β); po / after 1: ◡
 159. VI I (β): ∞
 159. VI II (β); 2: *p*
 161. VI I (γ): *c*²
 161. B (β, γ, δ); przed / before 3: #
 161. Bc (δ-org); przed / before 3: ♯; (β, γ, δ-cont); przed / before 3: #
 162. VI II (α): ♯♯♯♯ *as*¹ *b*¹ *f*¹ *es*¹; (γ, δ): ♯♯♯♯ *as*¹ *f*¹ *g* *d*
 162. B (β); 4: *c*
 163. B (γ); 4–5: brak / no ◡
 164. VI I (β): ♯ ♯ ♯ ♯; (γ): ♯ ♯ ♯ ♯ [sic!] *es*² *es*² *d*² *h*¹
 164. VI II (γ); zamiast / instead of 2–3: ♯
 164. Bc (β); 1–2: ◡
 165. VI I (α); 2: *c*²
 165. VI II (γ, δ); po / after 3: brak / no ◡
 165. B (δ); przed / before 3: brak / no ♭
 166. VI I (β); po / after 3: ◡
 166. Bc (γ); przed / before 1: brak / no ♭; (β); po / after 3: ◡
 167. VI II (γ); przed / before 3: #
 167. Bc (δ-org, δ-cont); po / after 2: ◡
 169–170. VI I (γ): ∞ - ♯
 169. B (β): *F F F*
 169–172. B (β); tekst / text: *dulcedo ineffabilis*
 170. VI II (δ); po / after 2: ◡
 170. B (β); 1: *G*
 170. Bc (γ, δ-org); po / after 1: ◡

Celebramus te Jehova

Oryginalne klucze / original clefs (α): VI I, II: G2; C I, C II: C1; Org, Vlne: F4

3. VI II; przed / before 2: #
 7. Bc (org); nad / over 4: $\frac{5}{4}$ 3
 21. Bc (org); przed / before 3: ♭
 23. Bc (org); przed / before 3: ♭
 29. C II; tekst / text: *es*
 44. Bc (org); nad / over 3: $\frac{5}{6}$
 45. VI II; po / after 3: brak / no ◡
 46. VI II; po / after 3: brak / no ◡
 51. VI II; po / after 4: brak / no ◡
 65. VI II; przed / before 4: #
 71. C I; przed / before 4: ♭
 90. C I; tekst / text: *mul-tos*
 102. VI I; przed / before 5: ♭
 111. C II; 3, tekst / text: *quis*
 112. C II; 3, tekst / text: *quis*
 157–161:1. VI II: klucz C1 / C1 clef

Credo quod redemptor

Oryginalne klucze / original clefs (α): VI I, II: G2; A: C3; T: C4; Bc: F4

W tabulaturze (źródło β) brak łuków artykulacyjnych / the tablature (source β) completely lacks slurs.

2. VI I (α); przed / before 5: ♭

76. A (β); tekst / text: *videbe*
 77. VI I (β); zamiast / instead of 1: \downarrow , brak / no \sharp
 77. T (α); przed / before 3: \sharp
 78. VI I (α): \curvearrowright
 89. T (β); 2: *h*
 90–91. A, T (α): $\dots \downarrow \downarrow$; Bc (α): \dots
 97. A (α); przed / before 4: \flat
 99–106. (β): brak oznaczeń dynamiki / no dynamics
 100–147. VI I, VI II (β) w odwrotnej kolejności / in reversed order
 102. VI I (β); 2: es^2 (dis^2); 4: d^2
 102. VI II (β); 1: $\downarrow \downarrow$, $d^1 b^1$
 103. VI I (β); 2: es^2 (dis^2); 4: d^2
 105. VI I (β); 4: b^1
 106. VI I (α , β); 4: b^1
 106. Bc (β); 5: $\downarrow d$
 107. VI I, Bc (α): brak / no *f*
 107. VI I (β); 4: es^2 (dis^2)
 109. A (β); tekst / text: *spalla[m] deo*
 109. A (β); 4: es^1 (dis^1)
 112–113. Bc (α): \dots
 116. A (β); 3: es^1 (dis^1)
 118–120. A (α); tekst / text: *quam divero*
 128–129. VI II (α): $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow | \circ$ $es^2 es^2 es^2 f^2$, brak pauzy / no rest
 129. VI II (β) $\downarrow \circ$ $d^2 f^2$
 130. VI I (β); 2: d^2
 132. VI I (α); zamiast / instead of 1: $\downarrow \downarrow$
 132. T (β); 2: *h*
 133–134. VI I, A, T (α): $\dots \downarrow \downarrow$; Bc (α): \dots
 135. VI I (α); 2: f^2
 143. A (β); 1: es^1 (dis^1)

Dulcis amor Jesu

Oryginalne klucze / original clefs (α): VI I, II: G2; C I, II: C1; Bc: F4

1. Tabulatura / tablature score (β): *c*

1. VI II (α); przed / before 2: \sharp

2. VI I (α); przed / before 6: \flat

2. VI II (β); 4: es^2 (dis^2)

3. VI II (α); 2: \sharp

7. VI I (α); przed / before 6, 8: \flat

8. VI I (α); przed / before 5: \flat

9. VI (α); przed / before 3: \flat

9. VI II (β); 4, 6: f^2

9. Bc (α); nad / over 4: 6^5

11. C II (α); przed / before 2: \sharp

12. C II (α); przed / before 2: \sharp

17. VI (α); przed / before 1: \flat

19. VI (α); przed / before 3: \flat

19. C I (α); przed / before 4: \flat

22. Bc (α); nad / over 4: 7^6

23. Bc (α); nad / over 2: 7⁵
25. C I (α); przed / before 6: ♭
26. VI I (α); przed / before 2: ♭
27. VI I (α); przed / before 5: ♭
28. C II (α); 1–2: brak / no ♭
30. VI I (β); 1: ♯
33. VI I (α); przed / before 1: ♭
34. VI I (α); brak / no **p**
35. VI I (α); przed / before 1: ♭
37. C II (α); przed / before 5: ♯
40. C I (α); przed / before 2: ♯
41. C I (β); 5: e¹
46. *Allegro* tylko w / only in Bc (α)
46. C I (α); 4–5: brak / no ♭
48. VI II (β); 2: plama, nuta nieczytelna / smudge, note illegible
49. C II (β); cały takt / entire bar: brak / no ♭
50. VI I (α); przed / before 1: ♭
50. C I, C II (β); cały takt / entire bar: brak / no ♭
52. VI I (α); przed / before 8: ♭
53. C II (β); 1–2: brak / no ♭
54. C I (α); przed / before 7: ♭
56. C I (β); cały takt / entire bar: brak / no ♭
56. C II (β); 3–4, 5–6: brak / no ♭; 9: es¹ (dis¹)
57. C I (β); 4–8: brak / no ♭
59. VI I (α); przed 7 i 11 / before 7 and 11: no ♭; (β); 7, 11: e²
59. VI II (α); przed / before 10: ♯
63. C II (β); cały takt / entire bar: brak / no ♭
65. VI I (α); przed / before 5: ♭
65. C II (β); 5–6: brak / no ♭
66. VI I (α); przed / before 3: ♭
68. Bc (α): ♯ zarówno przed jak i nad / both in front of and over 2
69. C I (β); 2: g¹
73. C I (β); 3: f¹
75. VI I (α); przed / before 1: ♭
76. VI II (α); przed / before 6: ♭
77. Bc (α); nad / over 2: ♭⁹ 8
83. VI II (α); przed / before 3: ♯
85. *Allegro* tylko w / only in Bc (α)
88. C II (α); przed / before 3: ♯
88. Bc (α); nad / over 1: ♯⁶
89. VI I (α); przed / before 2: ♭
89. C I (α); przed / before 2: ♭
93. C I (α); 2: b¹
97. VI I (α); przed / before 2: ♭
99. VI I (α); przed / before 1: ♭
113. C II (β); cały takt / entire bar: brak / no ♭
115. C II (β); 1–2: brak / no ♭
115. Bc (β); 3: c¹
116. VI I (β); 1–2, 3–4: ♭
118. VI I (α); przed / before 1, 3: ♭

123. C II (β): cały takt / entire bar: brak / no ◡
 125. C II (β): cały takt / entire bar: brak / no ◡
 130. C I, Bc (α): ♯
 130. *Adagio* tylko w / only in Bc (α)
 138. C I (α); tekst / text: *tu vila*
 138. C I (α); przed / before 5: ♭
 142. VI II (α); przed / before 5: ♭
 142. Bc (α); nad / over 2: ⁷5; (β); po / after 3: brak / no ◡
 146. Bc (α); nad / over 2: ⁷5
 147. C II (β); cały takt / entire bar: brak / no ◡
 149. C II (α); 6: *gis*¹; (β): *g*¹
 150. C I (β); przed / before 7: ♯
 151. *Adagio* tylko w / only in Bc (α)
 151. C II (α); przed / before 2 and 3: ♯
 155. Bc (α); 4: ⁷6 zamiast nad / instead over 3
 157. VI I (α); przed / before 1: ♭
 157. Bc (α); nad / over 3: ⁹8
 159. VI I (α); przed / before 3: ♭
 159. C I (α); przed / before 4: ♭
 160. Bc (α); 4: ⁷6 zamiast nad / instead over 3
 162. Bc (α); nad / over 3: ⁷5
 165. C I (α); przed / before 6: ♭
 166. VI I (α); przed / before 2: ♭
 168. C II (α); 1–3: ◡; przed / before 3: ♯
 168. Bc (α); nad / over 1: ³₄³

O dulcis Jesu

- Oryginalne klucze / original clefs (α): C I, C II: C1; Bc: F4
 11. C I; przed / before 4: ♯
 31. Bc: ♭.
 48. C II; przed / before 4: ♯
 50–51. C I: ♭. ♭. ♭.
 58. C I: niejednoznaczne podłożenie tekstu słownego / ambiguous text underlay
 71. Bc; nad / over 1: ⁶ zamiast nad / instead over 70.2
 72. C II; przed / before 4: ♯
 73. C II; przed / before 5 i / and 8: ♯
 74. C I; przed / before 5: ♯
 74. C II; przed / before 6: ♯
 78. Bc; przed / before 4: ♯
 82. Bc; przed / before 4: ♯
 131–132. C I, C II: ♭. ♭. ♭.
 144. C I; przed / before 4: ♯

Redemptor Deus

- Oryginalne klucze / original clefs (α): VI I, II: G2; C I, C II: C1; Bc: F4
 1. Tabulatura / tablature score (β): ♯
 4. VI II (α); przed / before 3: ♯
 5. Bc (α); nad / over 2: ³6
 7. VI II (α); przed / before 7: ♯

8. VI II (α); przed / before 4: #
9. VI II (α); przed / before 3: #
17. Bc (β); po / after 2: brak / no ◡
18. C II (α); przed / before 5: #
20. C II (α); przed / before 4: #
21. VI II (β); 3: *fis*²
25. VI I (α); przed / before 3: #
25. VI II (β); 5: *c*²
26. VI I (β); 2: *fis*²
26. VI II (β); 2: *c*²
28. Bc (β); po / after 2: brak / no ◡
29. Bc (α); nad / over 1: $\frac{7}{6} \frac{8}{5}$
35. C I (β); 9–10: ◡
36–50. CI, C II (α); tekst / text passim: *di-lic-to-rum*
37. C I (α); przed / before 5: #
38. VI I (α); przed / before 4, 7: #; (β); 11: *f*¹
38. VI II (α); 2–3: $\text{♯} \text{♯}$
41. C II (α); przed / before 7 and 10: #
42. C I (β); 6–7: ◡
42. C II (α, β); 2–8, tekst / text: *da mihi da da mihi*
43. C II (β); 6–7: ◡
43. C II (β); 5 i / and 7: *f*¹
44. Bc (β); 2: *G*
47. VI II (β); po / after 4: brak / no ◡
49. C II (β); 4–5: brak / no ◡
53. VI II (α); przed / before 6: #
57. VI II (α); przed / before 4 i / and 6: #
58. VI II (α); przed / before 5: #
58. VI II (β); 1: *h*¹
60. VI I (β); 3: *h*¹
61. VI I (α); przed / before 6: #
64. VI II (α); przed / before 4: #; (β); 2: *cis*²
68. C I (β); 2–3, tekst / text: *parce*
69. C I (β); 1–3, tekst / text: *mi Jesu*
79. C II (β); 1: *fis*¹
83. C I (β); 2: *a*¹
95. VI II (α); przed / before 4: #
97. VI I (α); przed / before 4: #
99. VI II (α); przed / before 7: #
99. VI II (β); 3: *c*²
100. VI I (α); przed / before 3: #
101. C II (α); przed / before 4: #
115. Bc (α); nad / over 2: $4 \frac{7}{3}$
116. VI II (α); przed / before 4: #
117. VI I (α); przed / before 4: #
122. VI II (β); 1–2: ◡
122. C II (α); 2, tekst / text: *in aeternum*
123. C II (β); 2: *e*¹
125. Tabulatura / tablature score (β): *c*

129. Bc (α); # przed 1, nie nad nutą / placed before note 1, not above
 130. C II (α, β); 1–2: ◡
 133. C II (α); przed / before 5: #
 135. C II (α); przed / before 4: #
 140. VI I (β); 2: *fis*²
 140. VI II (β); 5: *c*²
 142. C II (β); 1: *fis*¹

Ad arma fideles

19. C II (δ); 1–2: brak / no ◡
 20. Bc (δ): ♯♯♯ *g g d*
 34. C I (γ, δ); 3: *c*²
 34. B (α); 1–2, tekst / text: *pugnam*
 37. C II (α, β, γ); 4: *fis*¹
 37. B (β, δ, γ); 2: *fis*
 37. Bc (γ); 2: *fis*
 41. Bc (δ); 2: ◡
 42. Bc (δ); ◡ *d*
 44. B (β, δ); przed / before 3: #
 46. C II (β, δ); przed / before 3: #
 47. C I (γ, δ); przed / before 2: ♭
 51. C II (β, δ); przed / before 3: #
 55. C I (α): ◡ †
 56. Bc (γ, δ); po / after 1: brak / no ◡
 57. Bc (γ); 1: *G*
 58. B (β); przed / before 2: brak / no #; (δ); przed / before 5: #
 59. B (β); przed / before 6: #
 59. B (δ); przed / before 4: brak / no #
 59. Bc (β, γ, δ): ♯♯ *g a*
 62. C I (β, δ); przed / before 9, 12: #
 62. Bc (δ); po / after 3: brak / no ◡
 63. C I (β, δ); przed / before 13: #
 63. C I (β); przed / before 16: #
 64. C II (β, δ); przed / before 5: #
 64. C II (β, δ); przed / before 8: #
 67. C I (β); przed / before 6: #
 68. Bc (δ); po / after 2: brak / no ◡
 71. B (γ); zamiast / instead of 4: ♯♯ *H c*
 72. B (β); przed / before 3: #; (γ); 3: *fis*
 76. C II (β); przed / before 5, 11 i / and 16: #
 81. C I (β, δ); przed / before 9: #; (δ); przed / before 12: #
 82. C I (δ); przed / before 3: #; (β, δ); przed / before 13: #
 82. B (β, δ); przed / before 5 i / and 11: #; (δ); przed / before 8: #
 86. C II (β, δ); przed / before 5: #
 86. B (γ); zamiast / instead of 3: ♯♯ *d D*
 87–88. B (α); 1, tekst / text: *a arma*
 88. B (β, δ); przed / before 3: #
 90. C II (β, δ); przed / before 3: #
 91. C I (γ); 2: *cis*²

95. C II (β , δ): przed / before 3: \sharp
 102. C II (δ); po / after 4: brak / no $_$; (β); pod / under 5: \sharp ; (γ); 5: *gis*¹
 106. C I (δ); przed / before 4: \sharp
 108. C I (δ); 1–2: brak / no $_$
 112. C I (β); 5–6: $_$
 112. C I (δ); 1–8: $f^2 g^2 a^2 g^2 f^2 e^2 d^2 c^2$
 112. C II (γ , δ); 7–10: $\text{♯}\text{♯}\text{♯}\text{♯}$
 112. C I (γ); 5–8: $\text{♯}\text{♯}\text{♯}\text{♯}$
 112. B (β); 1–8: klucz / clef F3
 114. C II (α , γ); 1–2: brak / no $_$
 116. Bc (δ); po / after 2: $_$
 117. Bc (β); 1–2: $_$
 121. Wszystkie głosy / all parts (β); C I, Bc (δ); nad ostatnią nutą / over final note: \curvearrowright
 121. Wszystkie głosy / all parts (γ); ostatnia nuta / final note: \downarrow
 121. C II (β , δ); 2–3: brak / no $_$; (γ); 1–2 (zamiast / instead of 2–3): $_$; (δ); przed / before 2: brak / no \sharp

Benedicam Dominum

Oryginalne klucze / original clefs (α): VI I, II: G2; C: C1; T: C4; B, Bc, Vlne: F4

1. *Adagio* w / in VI I, II, Bc (α -org, α -vlne)
 9. *Allegro* w / in VI I, II (α) i tabulaturze / and tablature score (β)
 10. VI I (β); 1, 2: h^1 , częściowo wymazane / partially erased
 10. VI II (β); 3, 5: h^1 , częściowo wymazane / partially erased
 11. VI II (α); przed / before 8: \sharp
 15. C (β); 1–2, 3–4, 5–6, 7–8, 9–10, 11–12: $_$
 17. VI II (α); przed / before 10: \sharp
 18. B (β); 1–2, 3–4, 5–6, 7–8, 9–10: $_$
 20. C, A (β); 1–2, 3–4: $_$
 21. VI I (α); przed / before 13: \sharp
 21. VI II (α); przed / before 9: \sharp ; (β); 7, 14: b^1
 22. B (β); 2–3, 4–5: $_$
 23. C (β); 2–3, 4–5: $_$
 24. VI I (α); przed / before 1: \flat
 25. C (β); 3–4, 5–6: $_$
 27. C, A (β); 3–4, 5–6: $_$
 28. A (α); przed / before 5: \sharp
 29. B (β); 6–7: $_$
 30. B (α); przed / before 4: \flat ; (β); 6–7: $_$
 30. Bc (α -org, α -vlne); przed / before 4: \flat
 31. VI I (α); przed / before 5: \flat
 31. B (α); 8: \flat ; (β); 8–9: $\text{♯}\text{♯}$
 32. C (β); 3–4, 5–6: $_$
 33. A (α); przed / before 1: \flat
 34. A (β); $_$ 9–10, zamiast / instead of 10
 36. A (α); przed / before 11: \sharp
 37. C (β); 3–4, 5–6: $_$
 37. B (β); 2–3, 4–5: $_$
 38. VI I (α); przed / before 3; \flat
 38. A (β); 6: f^1
 39. B (α); 8–11: $_$; (β); 8–9, 10–11: $_$

40. C (α , β); 1-7, tekst / text: *in ore meo*
40. C (β); 2-3, 4-5: $_$
41. A (α , β); po / after 4: brak / no $_$
43. VI I (α); przed / before 4, 6, 12: \downarrow
44. VI I (α); przed / before 7: \downarrow
47. Bc (α -org); nad / over 2: \curvearrowright
54. C (β); 3-4, 5-6: $_$
58. C (α); przed / before 12: \downarrow
58. Bc (α -org, α -vlne); przed / before 4: \downarrow
65. A (α); przed / before 13: \downarrow
68. A (α); przed / before 12: \downarrow
69. A (β); 10: e^1
73. VI II (β); 3: d^2
78. B (β); 4: *fis*
83. B (β); 8-9: brak / no $_$
92-93. A, B (α); tekst / text 92.7-93.2: *nomen eius*
93. C (β): $_$ po / after 6 (zamiast po / instead of after 5)
100. Bc (α -vlne): \curvearrowright
101. C, B (α): \exists
101. C (β); 1-2, 3-4: $_$
105. A (β); 1-2, 3-4: $_$
106. A (β); 2: es^1 (dis^1)
110. A (α); przed / before 1: $\#$
112. VI II (α); przed / before 1: $\#$; (β); 1, 3: cis^2 ; 2: h^1
117. B (β); 3-4: $_$
119. A (β); 1-2, 3-4: $_$
121. C (β); 1-2, 3-4: $_$
123. A (β); 1-2: $_$
124. A (β); 3-4; $_$
126. A (β); 2-3, 4-5: $_$
127. C (β); 1-2, 3-4: $_$
128. C (β); 2: es^2 (dis^2)
129. B (β); 1-2, 3-4: $_$
131. A (β); 2-3: brak / no $_$
132. VI I (α); przed / before 3: \downarrow
132. C (β); 3-4: brak / no $_$
133. A (β); 2-3: $_$
133. B (α); przed / before 3: \downarrow
134. C, A (β); 1-3: brak / no $_$
136. C, A (β); 2-3, 4-5: $_$
140. C (β); 2-3, 4-5: $_$
143. C (α); przed / before 5: \downarrow
149. C (α); przed / before 5: \downarrow
152. C (β); 1-2, 3-4: $_$
155. C (β); 1-2: brak / no $_$
161. A (β); 1-2, 3-4: $_$
162. A (α); przed / before 5: \downarrow
169. A (α); przed / before 1: \downarrow
174. B (β); 1-2, 3-4: $_$
176. A (β); 1-2, 3-4: $_$

176. B (β); 5–6: brak / no $_$
 178. C (β); 1–2, 3–4: $_$
 183. A (β); 2–3, 4–5: $_$
 184. C (β); 1–2, 3–4: $_$
 185. C (β); 2: es^2 (dis^2)
 188. A (β); 1–3: brak / no $_$
 189. VI I (α); przed / before 5: \flat
 189. C (β); 3–4: $_$ (zamiast po / instead of after 2)
 191. B (β); 1–3: brak / no $_$
 193. C (β); 2–3, 4–5: $_$
 194. A (α); przed / before 6: \flat
 197. VI II (α, β); 3: e^2
 197. C (α); 1–3: $_$
 198. Bc (α -vlne); po / after 1: $_$

Gentes redemptae Pascha

Oryginalne klucze / original clefs (α): VI I, II: G2; A: C3; T: C4; B, Bc: F4

1. *Symphonia* tylko w / only in Bc (α)

1. *Adagio* w / in VI I, VI II (α) i tabulaturze / and tablature score (β)

1. VI I, VI II, B, Bc (α): \natural

38. B (α, β): brak / no $_$

40. B (β); 3: brak / no $_$

45. VI II (α); przed / before 3: \sharp

45. Bc (α); przed / before 3: \flat

47. B (α); przed / before 4: \sharp

49. B (β); 5: d

50. VI II (α); przed / before 6: \sharp

55. VI I (α); przed / before 5: \flat

56. B (β); 2: es (dis)

59. VI I (α); przed / before 6: \sharp

60. VI II (α); przed / before 6: \sharp

66. VI I (α); przed / before 1: \flat

67. B (α); przed / before 9: \flat

69. VI I (β); 2: es^2 (dis^2)

70. B (α); przed / before 4: \flat

74. VI II (α); przed / before 4 i / and 9: \sharp

83. VI II (α); przed / before 8: \sharp

83. B (α); przed / before 6: \sharp

84. VI I (α); przed / before 6: \sharp

84. VI II (α); 4–6: ♪♪

89. Bc (α); nad / over 4: $\frac{6}{7}$

103. Bc (α); 1; brak / no: \curvearrowright

107. A (α); przed / before 11: \flat

107. T (α); przed / before 5: \flat

108. A (α); przed / before 7: \flat

110. VI II (β); 8: f^1

111. VI I (α); przed / before 5: \flat

114. A (α); przed / before 6, 8: \flat ; (β): 6, 8: es^1 (dis^1)

115. VI I (α); przed / before 1: \flat

117. T (α); przed / before 6: #
- 121–124. A, T (β); tekst / text: *Sur-rex-it Pas-tor bo-nus*
- 122–123. A, Bc (α): . . . ; T (α): . . . ♯ ♯
- 125–126. VI I, Bc (α): . . . ; VI II (α): . . . ♯ ♯
- 128–129: A, Bc (α): . . . ; T (α): . . . ♯ ♯
- 131–132. VI I, Bc (α): . . . ; VI II (α): . . . ♯ ♯
134. T (α); 3, tekst / text: *salvus*
139. Bc (β); 1–2: brak / no ◡
143. T (β); 4: nuta przekreślona / note crossed out
146. B (α): ∞; (α, β); po / after 1: brak / no ◡; prawdopodobnie kopista pomylił łuk z fermatą / likely, the copyist has mistaken the tie for a fermata.
146. Bc (α); nad / over 1: $\frac{10^9}{5}$; nad / over 2: $\frac{4^3 8^7}{3^3}$
- 147–149. B (α); tekst przesunięty o jedną sylabę w lewo / text syllables displaced one note to the left.
151. Bc (α); nad / over 1: $\frac{5}{3}$
154. Bc (β): ∞
160. A (β); 3–4: brak / no ◡
162. A (β); 1–6: brak / no ◡
169. A (β); 1–4: brak / no ◡
191. A (α); 4: ♯ poprawiona na / changed to ♯
202. T (β); po / after 1: brak / no ◡
209. T (β); 1–4: brak / no ◡
210. T (α); przed / before 1: ♭
213. VI I, II (α): ∞
228. VI I (α); przed / before 6: ♭
- 236–237. VI I, T (α): . . . ♯ ♯; VI II, Bc (α): . . .
243. VI I, VI II, Bc (α): ♯ ♯
247. Wszystkie głosy / all parts (α): 3
249. B (α); 1–2, 5–6: ◡
250. T (α): ◡ nad / placed over 2
252. A (β); 1–2: ◡
266. Bc (α): nad / over 1: $\frac{4^{\sharp} 3}{3}$
274. A (α); przed / before 6: #; (β); 3–6: brak / no ◡
276. B (α); przed / before 6: #
278. VI II (α); przed / before 6: #
280. VI I (α); przed / before 2: ♭
283. B (β); 1–2: brak / no ◡
285. T (α); 3, tekst / text: *-ja*
285. T (β); 2–3, tekst / text: *-ja*
291. T (β); 1–3: brak / no ◡
294. T (β); 3–6: brak / no ◡
296. A (α); przed / before 6: #; A (β); 3: brak / no
297. A (β); 3–6: brak / no ◡
300. T (α); przed / before 6: #
310. A (α); przed / before 6: #; A (β); 5–6: brak / no ◡
312. B (α); przed / before 6: #
313. T (β); 1–3: brak / no ◡
318. VI I (α); przed / before 1: ♭
321. T (β); 1–2: ◡
325. T (α); 2–3: brak / no ◡
327. T (α); 2–3: brak / no ◡

Intenderunt arcum

Oryginalne klucze / original clefs (α): C: C1; A: C3; B: F4; Vlne, Org: F4

3. C (β): *fis*¹

16. C (α); przed / before 4: #

25. C (β); 8–9: *d*¹ *c*¹

28. A (β): brak / no ◡

35. C (β); 11: plama, nieczytelne / smudge, illegible

36. C (β); 4: *f*²

38. A (α); przed / before 6: #

56–57. C, B (α), Bc (α-org, α-vlne): . . .

57. A (β); 2–3: ◡

67. Bc (α-vlne): ♯.

73. A (α); przed / before 3: #

74. B (α); przed / before 3: #

86. Bc (α-vlne): ♯.

92. Bc (α-vlne): ♯.

94. B (α); nad / over 3: #

104–105. C, B (α), Bc (α-org, α-vlne): . . .

107. A (α); przed / before 4: #

114. A (β); 4, 6: *b*¹

118. Bc (α-vlne); przed / before 4: ♭

119. C (β); 4, 6: *b*¹

121. C (α); tekst / text: *dilexiit*

121. C (α); przed / before 5, 8: ♭

122. C (α); przed / before 10: ♭

123. B (α); przed / before 6, 10: ♭

123. Bc (α-org, α-vlne); przed / before 3: ♭

124. B (α); przed / before 6: ♭

125. Bc (α-org); przed / before 2: #

131. C (β); 1: *b*¹

131. A (α); 2, tekst / text: *nos*

134. Bc (β); 1: *b*

137. C (α); przed / before 4: ♭

137. A (β); 1: *b*¹

138. C (α); przed / before 4: #

138. Bc (α-org); nad / over 4: $\begin{matrix} \flat 3 \\ 7 \end{matrix}$

141. A (α); przed / before 3: #

141. Bc (α-vlne); zamiast / instead of 1–2: ♯.

147. C (β); 4–5: ◡

149. Bc (α-org); nad / over 1: $\begin{matrix} \flat 7 \\ 5 \end{matrix}$

150. C (α); przed / before 2: #

151. C (α): brak / no ◡

151. Bc (α-org); nad / over 1: $\begin{matrix} \flat 6 \\ 5 \end{matrix}$

152. A (β); 1: *f*¹

153. B (β); 1: *B*

160. C (α); przed / before 4: #

165–167. Bc (α-vlne): brak oznaczeń dynamicznych / no dynamics

167. C (α); 3: ♯

167. C, B, Bc (α-org): brak oznaczenia / no *f*

167. B (β); 1–3: *c*
 169. C (α); przed / before 3: #
 169. B (α); 13, tekst / text: *Domin[us]*
 170. C (α); przed / before 3: #
 172. Bc (β): ♯ ♯ ♯ ♯ ♯, *a ff*
 174. C, B (α), Bc (α-vlne): brak oznaczenia / missing **pp**

Laetentur coeli

1. C I (β): *c*
 6. B (β); przed / before 12: ♭
 8. B (β); 7–8, tekst / text: *terra*
 10. C II (β); 6–7: ◡
 12. B (α); 10: nieczytelne / illegible
 14. C II (β); 1–2: brak / no ◡
 16. B (β); przed / before 4: ♭
 17. B (β); 9–12: brak / no ◡; przed / before 12: ♭
 21. C II (β); 78: brak / no ◡
 25. C I (α): *g¹ f¹ e¹*
 28. C I (β); przed / before 3: brak / no ♯
 36. C I (α); 2–3: brak / no ◡
 43. C I (β): ♯.
 49. C I (β): ♯.
 49. C II (α); 2–3: brak / no ◡
 49. B, Bc (β): *Da capo usque ad triplam*; 50–71 nie zanotowane w głosach / not notated in the parts
 50. C I, C II, B (α): *laetentur coeli ut supa [sic!] usque ad triplam*; takty 50–52 zanotowane tylko w głosach C I i Bc, takty 53–71 tylko w Bc / for bb. 50–52 only C I and Bc are notated and for bb. 53–71 only Bc
 50. C I (β): *c*
 57. C II (β); 3, tekst / text: *exul-*
 59. C II (β); 9, tekst / text: *-ra*
 63. C II (β); 1–2: brak / no ◡
 76. C I (β); przed / before 9: brak / no ♯
 77. C I (β); po / after 1: brak / no ◡
 82. Bc (β); po / after 3: brak / no ◡
 83. B (α): ♯ ♯ ♯ ♯ ♯; (β): ♯ ♯ ♯ ♯ ♯
 83. Bc (β); po / after 3: brak / no ◡
 87. C I (β); przed / before 3: ♭
 89. B (β): brak / no *p i* / or *f*
 89. Tabulatura / tablature score (α): brak / no *f*
 94. C I (β); przed / before 1: brak / no ♭
 99. Bc (β); po / after 2: brak / no ◡
 101. C II (β); 4–6: brak / no ◡
 105. C I (α, β); 1–2: ♯ ♯; (β); przed / before 5: ♭
 108. C I (β); przed / before 4, 13, 16: ♭
 109. C I (β); przed / before 8: ♭
 118. B (β); 1–6: brak / no ◡
 118. B (β); przed / before 11: brak / no ♯
 119. B (β); przed / before 8, 11: ♭
 120. Bc (α): ⁶ nad / over 2 zamiast / instead of 3
 125. B (β); 10–12: brak / no ◡

127. B (β); przed / before 7: brak / no ♯; przed / before 9, 12: ♯
129. C I (β); tekst / text: *ut sine sine*
129. B (β); przed / before 9, 12: ♯
130. C I (β); przed / before 9, 12: ♯
131. C I (α); 7: nieczytelne / illegible
132. C II (β); przed / before 7, 10: ♯
136. B (β); przed / before 9, 12: ♯
137. B (β); przed / before 6: brak / no ♯; przed / before 8, 11: ♯
138. C I (β); przed / before 12: ♯
140. C II (β); 5: d^1
140. C II (α); 4: d^1 powtórzone dwukrotnie: na końcu systemu i na początku następnego / repeated twice: at the end of the system, and at the beginning of next
140. B (α); 3: b powtórzone dwukrotnie: na końcu systemu i na początku następnego / repeated twice: at the end of the system, and at the beginning of next
142. B (β); 3–6: brak / no ◡
143. Bc (α): ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ *c A F F c*
145. B (β); przed / before 9, 12: ♯
146. C II (β); przed / before 9, 12: ♯
147. B (α); 9: brak nuty / note missing
147. B (β); przed / before 9, 12: ♯
148. C I (β); przed / before 9, 12: ♯
150. Bc (β); przed / before 1: ♯

O bone Jesu

Oryginalne klucze / original clefs (α): VI I, II: G2; C: C1; A: C3; B, Org: F4

1. VI I, C, A, B (α): c^3
11. VI II (α, β); 2: b^1
- 15–16. VI II (α, γ): ♯ ♯ ♯ ♯
- 19–20. VI II (α, γ): ♯ ♯ ♯ ♯
21. VI I (α): c
21. A (α); przed / before 1: b
- 21–24. C, A, B (γ): brak oznaczeń dynamiki / no dynamics
- 21–24. A (β): brak oznaczeń dynamiki / no dynamics
- 22–24. A (α): brak oznaczeń dynamiki / no dynamics
22. A (γ); przed / before 3: ♯
23. C (β): brak oznaczeń dynamiki / no dynamics
- 23–24. B (β): brak oznaczeń dynamiki / no dynamics
29. C (α): brak / no ***p***
30. A (β); 1–2: brak / no ◡
33. C, B (γ): ♯ ♯
33. Bc (α-vlne); przed / before 1: brak / no b
38. VI I, VI II (γ); 1–2: ◡
41. Bc (α-vlne); przed / before 3: brak / no b
46. B (β): brak / no ◡
46. B (γ); przed / before 1: brak / no b
47. A (α); brak / no ***f***
49. C (γ): ♯ ♯
53. VI I (α, γ): przed / before 1: b
53. VI I, VI II (γ); 1–2: ◡

147. A (γ); przed / before 3: \downarrow
148. A (γ); przed / before 5 i / and 14: \downarrow
150. VI I (γ); 7–10: $a^2 g^2 f^2 a^2$
151. VI II (α, γ); przed / before 9: $\#$
157. Bc (α -org); nad / over 1: $\#^6$
159. B (α); przed / before 8: \downarrow
159. Bc (α); nad / over 1: $\downarrow^{\#6}$
161. B (γ); przed / before 13: \downarrow
162. B (γ); przed / before 4: \downarrow
162. Bc (α -org, α -vlne, β); 2: c; (α -org); nad / over 2: 4
166. B (γ); 4–5: brak / no $_$
170. B (β); 1: B
171. B (α, γ); przed / before 7: \downarrow
171. Bc (α -org, α -vlne); przed / before 3: \downarrow
173. VI II (β); po / after 1: $_$
174. VI I (α); przed / before 4: \downarrow
176. VI I (α); przed / before 4: \downarrow
178. VI II (α, γ); 2–3: brak / no $_$
181. A, B (α): \downarrow
181. *Allegro* w / in (β), a także w / and in A (α), Bc (α -org)
181. Bc (γ); przed / before 2: \downarrow
184. A (β); 2–3: brak / no $_$
185. A (β); 2–3: brak / no $_$
185. A (γ); przed / before 4: brak / no \downarrow
187. C (γ); przed / before 4: \downarrow
190. C (α, γ); przed / before 6: \downarrow
190. A (β); 2–3: brak / no $_$
190. A (γ); po / after 1: $_$ (zamiast / instead of 189:2); po / after 3: $_$ (zamiast / instead of 2–3)
197. Bc (γ); przed / before 1: \downarrow
199. A (α, γ); przed / before 4: \downarrow
200. C (α, γ); przed / before 4: \downarrow
200. A (γ); przed / before 2: \downarrow
202. C (α, γ); przed / before 6: $\#$
203. C (β); 2–3: $_$
203. A (α, γ); przed / before 4, 6: \downarrow
- 204–207. B (β): brak / no $_$
207. VI I (α, β); 6: c^2
208. VI I (α, β): $\downarrow \ddagger c^2$
208. B (γ); 2–3: brak / no $_$
209. VI I (α, β): \dashv
209. Bc (γ); przed / before 4: \downarrow
212. VI I (γ); przed / before 1: \downarrow
- 212–213. B (β): brak / no $_$
214. VI I (β); 1: es^2 (*dis*²); (γ); przed / before 1: \downarrow
215. C (α, γ); przed / before 4: \downarrow
- 216–217. B (β): brak / no $_$
218. B (γ); po / after 3: $_$
- 219–221. B (β): brak / no $_$
220. C, A (γ); 34: brak / no $_$

222. A (β , α); 5: g^1
 222. B (γ); 2–3: $_$, zamiast / instead of 1–2
 225. VI II (γ); 6: e^2
 225. Bc (α -vlne); zamiast / instead of 1: \downarrow , d
 226. VI I (γ); przed / before 1: \downarrow
 227. C (β); 1–2: brak / no $_$
 228. C (β); 2–3: brak / no $_$
 231. Bc (α -org); 2: nieczytelne / illegible
 235. C (γ); przed / before 1: \downarrow
 237. A (β); 1–2: brak / no $_$
 238. A (β); 2–3: brak / no $_$
 241. A (γ); 4–5: $g^1 f^1$
 243. B (β); 1–2: brak / no $_$
 246–247. C (β , α): $\downarrow \downarrow \downarrow | \downarrow a^1 d^1$
 246. C (β); 2: a^1 ; (α): d^1 changed from a^1
 246. A (β); 2–3: brak / no $_$
 246. B (β); 1–2: brak / no $_$
 247. B (α , β); 3–4: brak / no $_$
 248. VI I (γ); 1: c^2
 250. B (β); 2–3: brak / no $_$
 251. Bc (α -org); nad / over 2: $4 \ 3$
 252. Bc (γ); przed / before 4: \downarrow
 255. VI I (γ); przed / before 1: \downarrow
 256. A (γ); 2–3: brak / no $_$
 256. B (γ); zamiast / instead of 1: $\downarrow \downarrow$
 258. C (α , γ); przed / before 4: \downarrow
 260. C (γ); 3: brak / no $_$
 261. C (γ): $\downarrow \downarrow \downarrow es^2 d^2 c^2$
 261. A (α); przed / before 3: $\#$; (γ); po / after 3: $_$, zamiast / instead of 2
 262. B (γ); 1–2: brak / no $_$; tekst / text: *amen*
 262. Bc (α -org, α -vlne); przed / before 2: brak / no \downarrow
 263. B (γ); 1–2: $_$; tekst / text: *a-*
 265. C (α): ϕ

Jesu dulcis memoria

Violino I

Violino II

Basso

Basso continuo

5

VII

VI II

B

Bc

Je - su dul - cis me -

9

VII

VI II

B

Bc

-mo - ri - a dans ve - ra cor - dis gau - di - a, dans ve - ra cor - dis gau - di -

4 #

13

VI I

VI II

B

Bc

- a, dans ve - ra cor-dis gau - di - a, dans ve - ra cor-dis gau - di -

17

VI I

VI II

B

Bc

- a, dans ve - ra cor-dis gau - di - a, sed su-per mel, sed su-per mel _____ et

21

VI I

VI II

B

Bc

om - ni - a, e - jus dul - cis, e - jus dul - cis prae - sen - ti - a,

4 3

25

VI I

VI II

B

Bc

e - jus, e - jus dul - cis prae - sen - ti - a,

29

VI I

VI II

B

Bc

e - - - - - jus

32

VI I

VI II

B

Bc

dul - cis, e - - - - - jus dul - cis prae-

35

VI I

VI II

B

Bc

- sen - ti - a.

7 6

41

VI I

VI II

B

Bc

6

47

VI I

VI II

B

Bc

Nil ca - ni - tur su - a - vi - us,

7 6

53

VI I

VI II

B

Bc

nil au - di - tur ju - cun - di - us, nil co - gi - ta - tur dul - ci - us, quam Je - sus,

7

59

VI I

VI II

B

Bc

De - i fi - li - us, quam Je - sus, De - - -

65

VI I

VI II

B

Bc

- - i fi - li - us,

71

VI I

VI II

B

Bc

quam

77

VI I

VI II

B

Bc

Je - sus, De - i fi - li - us,

83

VI I

VI II

B

Bc

quam, quam Je - sus, De - i, quam

6

89

VII

VI II

B

Bc

Je - sus, De - i fi - li - us, quam

95

VII

VI II

B

Bc

Je - sus, quam Je - sus, De - i fi - li - us, quam Je - sus, De - i fi - li -

101

VII

VI II

B

Bc

- us.

7 6 # 7 6

107

VI I

VI II

B

Bc

113

VI I

VI II

B

Bc

Nec lin - gua va - let di - ce -

119

VI I

VI II

B

Bc

-re, nec lit - te-ra ex - pri - me-re, ex - per - tus po - test cre - de-re, quid sit Je - sum di -

123

VI I

VI II

B

Bc

- li - ge-re, ex - per - tus po - test cre - de-re, quid sit Je - sum di - li - ge-re.

6
5
3

127

VI I

VI II

B

Bc

Je - su, Je - su, rex ad-mi-ra - bi - lis, et tri-um-pha - - -

132

VI I

VI II

B

Bc

- tor no - bi - [lis,] et tri - um - pha -

135

VI I

VI II

B

Bc

- tor, et tri - um - pha - tor, et tri - um -

138

VI I

VI II

B

Bc

- pha - - - - tor no - bi - lis,

141

VI I

VI II

B

Bc

et tri - um - pha - - - -

144

VI I

VI II

B

Bc

- tor no - bi - lis, et tri - um - pha - tor,

148

VI I

VI II

B

Bc

et tri - um - pha - tor no - bi - lis,

151

VI I

VI II

B

Bc

et tri - um - pha - tor

154

VI I

VI II

B

Bc

no - bi - lis, et tri - um - pha - tor no - bi - lis.

160

VI I

VI II

B

Bc

Dul - ce - do in - ef - fa - bi - lis, dul - ce - do, dul - ce - do in -

166

VI I

VI II

B

Bc

- ef - fa - bi - lis, in - ef - fa - bi - lis, to - tus de - si - de - ra - bi - lis.

Celebramus te Jehova

Violino I

Violino II

Canto I

Canto II

Basso continuo

5

VI I

VI II

C I

C II

Bc

Ce - le - bra - mus

Ce - le - bra - mus

10

VI I

VI II

C I

C II

Bc

tr

te Je-ho - va, ce - le - bra - mus te Je-ho -

te Je-ho - va, ce - le - bra - mus te Je-ho -

15

VI I

VI II

C I

- va, quo - ni-am i - ra - tus fu - is - ti, fu - is - ti

C II

- va, quo - ni-am i - ra - tus fu - is - ti

Bc

6 4 6 6 5 4 # 5 6 6

19

VI I

VI II

C I

no - bis, quo - ni-am i - ra -

C II

no - bis, quo - ni-am i - ra -

Bc

6 5 b 6 6 6 5 4 3

23

VI I

VI II

C I

- tus fu - is - ti, fu - is - ti no - bis, fu - is - ti no - bis

C II

- tus fu - is - ti, fu - is - ti no - bis, fu - is - ti no - bis

Bc

6 6 5 4 3 6 6 5 4 3 6 5 5 4 3 6 5 5 4 3

VI I

VI II

C I

C II

Bc

sed ad-ver - sus est fu - ror tu - us et con - so - la - tus, et con - so - la -

b 6 5 6 5 # # 6 b # b5



VI I

VI II

C I

C II

Bc

et con - so - la - tus es nos,

-tus, et con - so - la - tus es nos, et con - so - la - tus es nos,

b5 # 6 b # # b6 b5 9 8 6 6 5 4 # 6 6 b5



VI I

VI II

C I

C II

Bc

et con - so - la - tus, con-so - la - tus es

et con-so - la - tus, con-so - la - tus es

6 b5 9 8 6 6 5 4 # 6 b5 b5 b 9 8 6 6 # 6 6 b5 #

43

VI I

VI II

C I

C II

Bc

nos.

nos.

6 6 5 6 6/5 b5 7 6 6/5 9 6/5 4

48

VI I

VI II

C I

C II

Bc

6 6/4 3 # 6 6/5 b5 10/9 6 6/5 # 6/5 10/9 6 6/5 #

53

VI I

VI II

C I

C II

Bc

Tu Do - mi - ne mor-ti - fi - cas et vi-vi - fi - cas, de - du - cis ad

6 6 5 6 6 6 6

58

VI I

VI II

C I

C II

Bc

in - fe-ros et re-du - cis.

6 b5 6 6/5 6 5 6 6 5 # 4/3

63

VI I

VI II

C I

C II

Bc

In-dux-is - ti

6 4 3 6 5 # 6 # 5 6 # 6 6/5 # # 6

68

VI I

VI II

C I

C II

Bc

nos in la - que - um, im - po - su - is - ti cin - gu - lam, im - po - su - is - ti cin - gu - lam lum - bis

6 6/5 4 3 6 7 6 b6 5 4 6 #

72

VI I

VI II

C I

C II

Bc

nos - tris.

6 b # 6 6 # 5 6 7 # b5 6 5 4 #

77

VI I

VI II

C I

C II

Bc

Fe - cis - ti ut in - si - de - rent ho - mi - nes in ca - pi - ta nos - tra. Tran - si - vi - mus per

6 6 7

81

VI I

VI II

C I

C II

Bc

a - quam et ig - nem et e - dux - is - ti nos in re - fri - ge - ri - um, et os - ten -

5 6 b6 b6 b 7 b # b 6 5 4 # 6

86

VI I

VI II

C I

C II

Bc

-dis - ti no - bis tri - bu - la - ti - o - nes mul - tas et ma -

3 7 3 6 6 3 # 3 6 7 3 b3 7 7 3 3 7 3 7 3 3 7 3 8 6 5 4 #

91

VI I

VI II

C I

C II

Bc

-las, et con - ver - sus vi - vi - fi - cas - ti nos,

3 7 3 7 3 7 7 3 7 3 b 7 6 3 7 6 6 5 # 5 6 6 7 3 3 7 7 3 7 3 7

96

VI I

VI II

C I

C II

Bc

vi - vi - fi - cas - ti nos.

7 3 3 7 7 # 8 5 6 5 4 3 6 b 7 5 4 3 b

101

VI I

VI II

C I

C II

Bc

Ju - sti - ti - a tu - a De - us in al - tum us - que as -

6 \flat \flat^3_7 6 $\frac{5}{4}^\sharp$ 6 \flat^5 7

107

VI I

VI II

C I

C II

Bc

- sur - git, us - que as - sur - git. Mag - nas res fa - cis, mag - nas res

6 $\frac{6}{5}$ 6 6 6

111

VI I

VI II

C I

C II

Bc

fa - cis, quia pax ti - bi, quia pax ti - bi. Ec - ce sal - va - tor nos - ter!

6 5 \flat $\frac{5}{4}^\sharp$ $\frac{4}{3}$ $\frac{6}{5}$

115

VI I

VI II

C I

C II

Bc

Ec - ce sal - va - tor nos - ter! Con - fi - da - mus, con - fi - da - mus, non ex - pa - ves - ca - mus, qui - a

6 6 b5 6 6 6 7 6 5/4 # 6

119

VI I

VI II

C I

C II

Bc

for - ti - tu - do nos - tra Do - mi - nus, et fac - tus est no - bis in sa - lu - tem. Ce - le - bra - te

6 b b 6/4 #

Ce - le - bra - te

123

VI I

VI II

C I

C II

Bc

Do - mi - num, ce - le - bra - te Do - mi - num, pro - cla - ma - te no - men e - jus, no - men e - jus, no - tas

Do - mi - num, ce - le - bra - te Do - mi - num, pro - cla - ma - te no - men e - jus, no - men e - jus, no - tas fa - ci - te in

6 6 6 6/5 4/2 6 6

127

VI I

VI II

C I

C II

Bc

fa - ci - te in po - pu - lis, in po - pu - lis, no - tas fa - ci - te in po - pu - lis, in po - pu - lis, no - tas

po - pu - lis, in po - pu - lis, no - tas fa - ci - te in po - pu - lis, no - tas

7 6 6 6 6 7 6 6 7 6 6 6 5 b5 5 9 8 6 6 sus

131

VI I

VI II

C I

C II

Bc

fa - ci - te in po - pu - lis ac - ti - o - nes e - jus, no - tas

fa - ci - te in po - pu - lis ac - ti - o - nes e - jus, no - tas fa - ci - te in po - pu - lis, no - tas

6 5 6 5 9 8 4 2 6 6 5 b5 # # # 6 b5 6

135

VI I

VI II

C I

C II

Bc

fa - ci - te in po - pu - lis, in po - pu - lis ac - ti - o - nes e -

fa - ci - te in po - pu - lis, in po - pu - lis ac - ti - o - nes e -

6 5 b5 9 8 6 5 6 6 5 4 3

139

VI I

VI II

C I

C II

Bc

-jus,

-jus,

6 $\flat 5$ $\flat 5$ 3 6 $\frac{5}{4}$ #

143

VI I

VI II

C I

C II

Bc

no-tas fa-ci-te in po-pu-lis, in po - pu - lis, no-tas fa-ci-te in po-pu-lis,

no-tas fa-ci-te in po-pu-lis, in po-pu-lis, no-tas fa-ci-te in po-pu-lis, in

6 6 7 6 6 6 6 7 6 6 7 6 6 $\frac{5}{6}$ $\flat 5$ 9 8 6

147

VI I

VI II

C I

C II

Bc

no - tas fa - ci - te in

po - pu - lis, no - tas

$\flat 6$ $\flat 5$ 7 7 # 6 # 6 6

151

VI I

VI II

C I

C II

Bc

po - pu - lis ac - ti - o - nes, ac - ti - o - nes e - jus, no - tas fa - ci - te in

fa - ci - te in po - pu - lis ac - ti - o - nes, ac - ti - o - nes e - jus, no - tas fa - ci - te in po - pu - lis, in

7 7 6 7 6 2 6 7 6 6

155

VI I

VI II

C I

C II

Bc

po - pu - lis, in po - pu - lis, no - tas fa - ci - te in po - pu - lis, in po - pu - lis, no - tas fa - ci - te in

po - pu - lis, no - tas fa - ci - te in po - pu - lis, no - tas fa - ci - te in

6 7 6 6 7 6 6 6 5 b5 9 8 6 b6 5 b5 3 6 b5 b5

159

VI I

VI II

C I

C II

Bc

po - pu - lis ac - ti - o - nes e - jus, ac - ti - o - nes e - jus.

po - pu - lis ac - ti - o - nes e - jus, ac - ti - o - nes e - jus.

9 8 6 6 5 6 6 5 10 9 6 8

Credo quod redemptor

Violino I

Violino II

Alto

Tenore

Basso continuo

5

VI I

VI II

A

T

Bc

Cre - do quod re - demp - tor me - us vi - vit,

Cre - do quod re - demp - tor me - us vi - vit,

9

VI I

VI II

A

T

Bc

quod re - demp - tor me - us vi - vit,

cre - do, cre - do quod re - demp - tor me - us

8

7 3 4 6 4 5 3 5 4 #3 6 5 4 #3 6 5 4 #3

13

VI I

VI II

A

T

Bc

quod re - demp - tor, quod re -
 vi - vit, quod re - demp - tor, quod re -

4 # b6 5 6 4 3 b

17

VI I

VI II

A

T

Bc

- demp - tor, quod re - demp - tor, quod re - demp - tor me - us vi - vit,
 - demp - tor, quod re - demp - tor, quod re - demp - tor me - us vi - vit,

b # b b b6 5 # b6 5 4 #

22

VI I

VI II

A

T

Bc

et no - vis - si - mo di - e re - sur - gam, re - sur - gam re -

b b6 5

26

VI I

VI II

A

T

Bc

- sur - gam, et no-vis - si-mo

4 3 4 3 b 6 5 4 3 7 6

30

VI I

VI II

A

T

Bc

di - e re - sur - gam, re - sur-gam, re - sur -

4 # 6 b 4 #3

34

VI I

VI II

A

T

Bc

- gam re - sur - gam,

b 6 b 6

38

VI I

VI II

A

T

Bc

et no - vis - si - mo

6 5 4 #3 b 4 #3 b b6 5

42

VI I

VI II

A

T

Bc

di - e, re - sur - gam, re - sur - gam, et no - vis - si - mo di - e re - sur - gam, re -

4 3 6 5 4 3 7 6 # b 6 5

47

VI I

VI II

A

T

Bc

et re - no - va - bun - tur de - nu - o os - sa

- sur - gam, re - sur - gam, et re - no - va -

6 6 5 # b 6 5 6 5 4 #

51

VI I

VI II

A

T

Bc

me - a, os - sa me - a, et re - no - va - bun - tur de - nu - o

- bun - tur de - nu - o os - sa me - a,

6 4 3 6 5 4 3

55

VI I

VI II

A

T

Bc

os - sa me - a, et re - no - va - bun - tur de - nu - o

et re - no - va - bun - tur de - nu - o os - sa me - a,

b b b b

59

VI I

VI II

A

T

Bc

os - sa me - a, et re - no - va - bun - tur de - nu - o os - sa, de - nu - o

et re - no - va - bun - tur de - nu - o os - sa me - a, et re - no - va - bun - tur de - nu - o

6 4 3 b 6 5 4 #3 #

63

VI I

VI II

A

T

Bc

os - sa me - a, os - sa me - a,

os - sa me - a, os - sa me - a,

6 5 4 # 4 3 6 5 4 # 3 #

67

VI I

VI II

A

T

Bc

et in car - ne, et in car - ne

6 4 3 6 6 b6 5

72

VI I

VI II

A

T

Bc

et in car - ne me - a vi - de - bo

me - a vi - de - bo Do - mi-num, et in car - ne me - a vi - de - bo, vi - de - bo

6 5 4 3 6 6 b 9 8 4 # 3 7 6 6 b

77

VI I

VI II

A

T

Bc

Do - mi - num. Lau - da a - ni - ma me - a a - ni - ma me - a

Do - mi - num. Lau - da a - ni - ma me - a

#3 4 3 b 6 b # b 6 5 #

84

VI I

VI II

A

T

Bc

Do - mi - num, lau - da, lau - da, lau - da a - ni - ma me - a

Do - mi - num, lau - da, lau - da, lau - da a - ni - ma me - a

7 6 # 4 3 6 b 7 # 6 5

91

VI I

VI II

A

T

Bc

Do - mi - num, lau - da - bo Do - mi - num, lau - da - bo Do - mi -

Do - mi - num, lau - da - bo Do - mi - num, in vi - ta me - a,

4 #3 6 6 b6 b6

96

VI I

VI II

A

T

Bc

p

p

p

- num, in vi - ta me - a, lau - da - bo Do - mi - num in vi - ta me - a, in vi - ta me - a,

lau - da - bo Do - mi - num in vi - ta me - a, in vi - ta me - a,

6 6 5 4 # b 6 4 #3 b 6 4 #3 6

101

VI I

VI II

A

T

Bc

p

f

p

f

f

p

f

b6 6 4 3 6 4 3 6 5 4 # 6 4 #3

106

VI I

VI II

A

T

Bc

p

f

p

f

psal - lam De - o me - o quam - di - u

6 4 #3 6 5 4 3 6

111

VI I

VI II

A

T

Bc

fu - e - ro, quam - di - u fu - e - ro, psal - lam, De - o

7 6 8 6 $\flat 7$ 5 $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ \flat \flat

117

VI I

VI II

A

T

Bc

me - o quam - di - u fu - e - ro,

$\frac{6}{5}$ 4 3 \flat # \flat

123

VI I

VI II

A

T

Bc

lau - da a - ni ma me - a Do - mi - num, lau - da, lau - da,

$\frac{6}{5}$ # \flat $\frac{6}{5}$ 7 6 #

129

VI I

VI II

A

T

Bc

lau - da, lau - da a - ni - ma me - a Do - mi -

4 3 6 b 7 6 # 6 4 #

135

VI I

VI II

A

T

Bc

-num,

-num,

b 6 b # b # b

141

VI I

VI II

A

T

Bc

lau - da, lau - da Do - mi - num.

lau - da Do - mi - num.

6 5 4 #3 b 6 5 b

Dulcis amor Jesu

Violino I

Violino II

Canto I

Canto II

Basso continuo

6

VI I

VI II

C I

C II

Bc

10

VI I

VI II

C I

C II

Bc

Dul - cis a - mor Je - su, dul - ce bo - num, dul - ce bo - num, *dul - ce bo - num*, di -

Dul - cis a - mor Je - su, dul - ce bo - num, *dul - ce bo - num*, dul - ce bo - num, di -

b # 7 b 7 9 8 7 6

16

VI I

VI II

C I

C II

Bc

-lec - te mi, dul - cis a - mor, a - mor Je - su, dul - ce bo - num, dul - ce

-lec - te mi, dul - cis a - mor, a - mor Je - su, dul - ce bo - num, dul - ce

4 3 9 8 7 6 b b 7 6

21

VI I

VI II

C I

C II

Bc

bo - num, di - lec - te mi, dul - ce

bo - num, di - lec - te mi, dul - ce

7 5 4 3 7 6 7 5

25

VI I

VI II

C I

C II

Bc

bo - num, dul - ce bo - num, dul - ce bo - num, di - lec - te mi, di - lec - te

bo - num, dul - ce bo - num, dul - ce bo - num, di - lec - te mi, di - lec - te

b 4 3

29

VI I

VI II

C I

C II

Bc

mi.

mi.

33

VI I

VI II

C I

C II

Bc

p

p

O di-lec-tis - si-me

7 6 4 3 6 4 3 7 6 4 3 6 #6

38

VI I

VI II

C I

C II

Bc

O di-lec-tis - si-me Je - su ro - go te, ro - go te, ro-go te, ro - go, ro - go

Je - su ro - go te, ro-go te, ro - go, ro - go

b #6 b 6 5 4 3

Allegro

44

VI I

VI II

C I

C II

Bc

te, ro-go te, ro - go te, sa - git - tis tu - is con-fi - ge me,

te, ro - go te, ro - go te, ro - go te, sa - git - tis tu - is con - fi - ge me,

$\begin{matrix} \flat 6 & 5 \\ 4 & 3 \end{matrix}$

48

VI I

VI II

C I

C II

Bc

sa - git - tis tu - is, sa - git - tis tu - is con -

sa - git - tis tu - is, sa - git - tis

$\# \quad 4 \quad 3 \quad \flat$

51

VI I

VI II

C I

C II

Bc

- fi - ge me,

tu - is con-fi - ge me, sa - git - tis

6 $\quad 4 \quad 3$

54

VI I

VI II

C I

C II

Bc

sa - git - tis tu - is con - fi - ge me, sa - git - tis tu - is con - fi - ge

tu - is con - fi - ge, con - fi - ge me, sa - git - tis tu - is con - fi - ge, con - fi - ge

b 4 3

58

VI I

VI II

C I

C II

Bc

me, sa - git - tis

me, sa - git - tis tu - is con -

6 b 3 4 3

61

VI I

VI II

C I

C II

Bc

tu - is con - fi - ge me, con - fi - ge me, sa - git - tis tu - is, sa - git - tis tu - is

- fi - ge me, sa - git - tis tu - is, sa - git - tis

b

65

VI I

VI II

C I

C II

Bc

con - fi - ge me, con - fi - ge me. Mo - ri - ar pro te mi Je - su, mo - ri - ar pro

tu - is con - fi - ge me, con - fi - ge me. Mo - ri - ar pro te mi Je -

6 4 3 5 6 6 #

71

VI I

VI II

C I

C II

Bc

te, mo - ri - ar pro te mi Je - su, dul - ce bo - num, dul - ce bo - num, dul - cis Je - su,

-su, mo - ri - ar pro te mi Je - su, dul - ce bo - num, dul - ce bo - num, dul - cis Je - su,

6 5 9 8 6 # 4 3

76

VI I

VI II

C I

C II

Bc

mo - ri - ar, mo - ri - ar pro te mi Je -

mo - ri - ar, mo - ri - ar pro te mi Je -

6 5 4 3 4 3 9 8 6 5 6 4 3 6 4 3

Allegro

82

VI I

VI II

C I

C II

Bc

-su, mo - ri - ar pro te, pro te mi Je - su, tra - he

-su, mo - ri - ar pro te, pro te mi Je - su, tra - he me post te, tra - he

6 5 9 8 6 5 4 3

4 3

88

VI I

VI II

C I

C II

Bc

me post te, in - ter flo - res, in - ter flo - res po - ne me,

me post te, in - ter flo - res, in - ter flo - res po - ne me,

#6 b

96

VI I

VI II

C I

C II

Bc

tra - he me post te, in - ter

tra - he

4 3

104

VI I

VI II

C I

C II

Bc

flo - res, in - ter flo - res po - ne me, in - ter

me post te in - ter flo - res po - ne me, in - ter

4 3

112

VI I

VI II

C I

C II

Bc

flo - res, in - ter flo - res po - ne me,

flo - res, in - ter flo - res po - ne me,

118

VI I

VI II

C I

C II

Bc

in - ter

in - ter

4 3

124

VI I

VI II

C I
flo - res, in - ter flo-res, in - ter flo - res po - ne me.

C II
flo - res, in - ter flo-res, in - ter flo - res po - ne me.

Bc

4 3

Adagio

130

VI I

VI II

C I
Qui-a lan-gue - o, lan - gue - o pro te, qui-a lan-gue - o pro te

C II
Qui-a lan-gue - o, lan - gue - o pro te, qui-a lan-gue - o, lan-gue - o pro te, tu

Bc

7 6 7 6 6 5 6 5 3 4 3 4 3 6 7 6 3 4 4 3

137

VI I

VI II

C I
tu fons, tu vi-ta, tu bo - ni-tas in - fi - ni - ta,

C II
fons, tu vi-ta, tu fons, tu vi-ta, tu bo - ni-tas in - fi - ni - ta,

Bc

2 #6 # b 4 3

142

VI I

VI II

C I

C II

Bc

tu fons, tu vi-ta, tu fons, tu vi-ta, tu

tu fons, tu vi-ta, tu

7 5 b b 4 3 b 7 7 5

Adagio

147

VI I

VI II

C I

C II

Bc

bo - ni-tas in - fi - ni - ta, tu bo - ni-tas in - fi - ni - ta. Dul - cis

bo - ni-tas in - fi - ni - ta, tu bo - ni-tas in - fi - ni - ta. Dul - cis

b # 5 6 5 # 3 4 3

152

VI I

VI II

C I

C II

Bc

a - mor Je - su, dul-ce bo - num, dul-ce bo-num, dul - ce bo - num, di - lec - te mi,

a - mor Je - su, dul-ce bo-num, dul - ce bo-num, dul-ce bo-num, di - lec - te mi,

b 7 b7 9 8 7 6 4 3

157

VI I

VI II

C I

C II

Bc

dul-cis a - mor, a-mor Je - su, dul - ce bo - num, *dul - ce*

dul-cis a - mor, a-mor Je - su, dul - ce bo - num, dul - ce

9 8 7 6 4 3 b 7 6

161

VI I

VI II

C I

C II

Bc

bo - num, di - lec - te mi, dul - ce

bo - num, di - lec - te mi, dul - ce

4 3 4 3 7 6 4 3 7 5

165

VI I

VI II

C I

C II

Bc

bo - num, dul - ce bo - num, *dul - ce* bo - num, di - lec - te mi.

bo - num, dul - ce bo - num, dul - ce bo - num, di - lec - te mi.

b 9 8 7 6 # #3 4 #3

O dulcis Jesu

Canto I
Canto II
Basso continuo

O dul - cis Je - su, ad te ve - ni - o,
O dul - cis Je - su, Je - su, ad te ve - ni - o, ad te

\flat #5 6 $\frac{3}{7}$ #7 $\frac{6}{3}$

9
C I
C II
Bc

ad te ve - ni - o, ve - ni - o, o dul - cis, dul - cis
ve - ni - o, ad te ve - ni - o, o dul - cis

#4 6 $\frac{5}{4}$ 3 # 6 6 #

15
C I
C II
Bc

Je - su, ad te, ad te ve - ni - o, ad te ve - ni - o.
Je - su, ad te ve - ni - o, ad te ve - ni - o.

\flat #7 $\frac{6}{3}$ \flat 6 # \flat 6 # #

23
C I
C II
Bc

Oc - cur - re, Do - mi - ne, oc - cur - re, Do - mi - ne, oc - cur -
Oc - cur - re, Do - mi - ne, oc - cur - re,

6 # 6 #

28

C I
-re, oc cur - re, et

C II
oc - cur - re, et os - cu - la san - cta

Bc

33

C I
os - cu - la san - cta tu - a sen - ti - ant, sen - ti -

C II
tu - a sen - ti - ant, sen - ti -

Bc

38

C I
- ant la - bi - a me - a, la - bi - a me - a,

C II
- ant la - bi - a me - a, la - bi - a me - a, et os - cu - la

Bc

44

C I
et os - cu - la san - cta tu - a sen - ti - ant la - bi - a

C II
san - cta tu - a sen - ti - ant la - bi - a me -

Bc

50

C I me - a, la - bi - a me - a, sen - ti - ant, sen - ti -

C II - a, la - bi - a me - a, sen - ti - ant,

Bc 6 6 #6 4 3 6 #6

56

C I - ant la - bi - a me - a, la - bi - a me - a, sen - ti - ant

C II la - bi - a me - a, la - bi - a me - a, sen - ti -

Bc #6 7 6 #3 b 4 3 b b

63

C I sen - ti - ant la - bi - a me - a, la - bi - a me - a.

C II - ant la - bi - a me - a.

Bc #6 5 6 7 6 7 6 #3 6 5 4 3

70

C I Ad te so - lum su - spi - ra - mus, ad te so - lum, ad te

C II Ad te so - lum su - spi - ra - mus, ad te so - lum su - spi -

Bc # #6 # #3 #6 #3 6 # 6

74

C I so - lum su - spi - ra - mus o dul - cis Je - su, o dul - cis, dul - cis Je - su

C II - ra - mus, su - spi - ra - mus o dul - cis Je - su, o dul - cis Je - su, Je - su

Bc # 4 3 # 6 # 6 # 6 5 # 6 5 #6 5

79

C I Chris - te, o dul - cis Je - su, o dul - cis, dul - cis Je - su Chris - te,

C II Chris - te, o dul - cis Je - su, o dul - cis, dul - cis Je - su Chris -

Bc 6 5 4 3 # 6 # 6 6 6 5 9 b5 9 5 6 5 #

84

C I o dul - cis Je - su Chris - te. Sis glo - ri - a me - a, sis

C II - te, o dul - cis Je - su, dul - cis Je - su Chris - te. Sis glo - ri - a me - a, sis

Bc # 6 6 6 5 4 3 # #

90

C I glo - ri - a me - a, sis to - ta, sis to - ta, to - ta de - lec - ta - ti - o a - ni - mae

C II glo - ri - a me - a, sis to - ta, sis to - ta de - lec - ta - ti - o a - ni - mae

Bc 6 # # # #6 b #6 5

98

C I
me - ae, sis to - ta, sis to - ta, to - ta, to - ta de - lec - ta - ti -

C II
me - ae, sis to - ta, sis to - ta, to - ta, to - ta de - lec - ta - ti - o a - ni - mae

Bc
4 3 # b # 6 6 6 6 6 6 #6 b6



107

C I
- o a - ni - mae me - ae, sis glo - ri - a me - a, sis glo - ri - a me - a,

C II
me - ae, a - ni - mae me - ae, sis glo - ri - a me - a, sis glo - ri - a me - a, sis

Bc
9 8 b 4 3 b # b



115

C I
sis to - ta, sis to - ta de - lec - ta - ti - o a - ni - mae

C II
to - ta, sis to - ta, sis to - ta, sis to - ta de - lec - ta - ti - o a - ni - mae

Bc
b # b # #6



122

C I
me - ae, sis to - ta, sis to - ta, to - ta de - lec - ta - ti - o

C II
me - ae, sis to - ta, sis to - ta de - lec - ta - ti - o

Bc
4 3 # # # #6 b

129

C I a - ni - mae me - ae, a - ni - mae me - ae.

C II a - ni - mae me - ae, a - ni - mae me - ae. O dul - cis

Bc # 4 3 b 4 3 b



136

C I O dul - cis Je - su, ad te ve - ni-o, ad te

C II Je - su, Je - su, ad te ve - ni-o, ad te ve - ni-o,

Bc #5 6 3/7 #3 6 6 #



143

C I ve - ni-o, ve - ni - o, o dul - cis, dul - cis Je - su, ad

C II ad te ve - ni - o, o dul - cis Je -

Bc 4/2 6 4 3 # 6 6 # # b #3



149

C I te, ad te ve - ni - o, ad te ve - ni - o.

C II -su, ad te ve - ni - o, ad te ve - ni - o.

Bc b 6/5 # b 6/5 4 3

Redemptor Deus

Violino I

Violino II

Canto I

Canto II

Basso continuo

7

VII

VI II

C I

C II

Bc

Re - demp - tor De -

12

VII

VI II

C I

C II

Bc

-us, qui es vi - ta vi-ven - ti - um, et sa-lus mo-ri - en - ti-um,

qui es vi - ta vi-ven - ti - um, et sa-lus mo-ri - en - ti-um, qui es vi - ta vi-

17

VI I

VI II

C I

C II

Bc

qui es vi - ta vi - ven - ti - um, et sa - lus mo - ri - en - ti - um,

-ven - ti - um, qui es vi - ta vi - ven - ti - um, et sa - lus mo - ri - en - ti - um,

6/4 6 7 #6 #3 6/4 #3 6/4

22

VI I

VI II

C I

C II

Bc

7 6 5 4 3 6/4 6 7 # 4 3

27

VI I

VI II

C I

C II

Bc

et sa - lus, et sa - lus mo - ri - en - ti - um,

et sa - lus, et sa - lus mo - ri - en - ti - um,

8/8 7/5 4 3

32

VI I

VI II

C I

spes mi-se-ro - rum, da mi - hi ve - ni -

C II

spes mi-se-ro - rum, da mi - hi ve - ni - am, da mi - hi

Bc

6

36

VI I

VI II

C I

- am, de - lic - to - rum me - o - rum, me - o - rum,

C II

ve - ni - am de - lic - to - rum me - o - rum,

Bc

#6 5 6 4 3 #

3 4

40

VI I

VI II

C I

da mi - hi ve - ni - am, da mi - hi ve - ni - am de - lic - to - rum me -

C II

da mi - hi ve - ni am, da mi - hi, da, da mi - hi ve - ni - am de - lic - to - rum me -

Bc

6 5 # b 4 3 5 6 # 6

44

VI I

VI II

C I

C II

Bc

- o - rum, da mi - hi ve - ni - am

- o - rum, da mi - hi

4 3 5 6 6 4 3

48

VI I

VI II

C I

C II

Bc

de - lic - to - rum me - o - rum, de - lic - to - rum me - o - rum.

ve - ni - am de - lic - to - rum me - o - rum, de - lic - to - rum me - o - rum.

b 6 4 3 b #6 5 9 8 4 3 b

52

VI I

VI II

C I

C II

Bc

7 6 9 8 6 4 3 # 7 6 9 8

57

VI I

VI II

C I

C II

Bc

♭ 6 4 3 #

62

VI I

VI II

C I

C II

Bc

p

p

Par - ce, par - ce mi Je -

Par - ce, par - ce mi Je - su,

6 4 3 6 4 3 5 6 7 6

67

VI I

VI II

C I

C II

Bc

- su, par - ce mi Je - su, par - ce, par - ce mi Je - su, mi

par - ce, par - ce mi Je - su, par - ce, par - ce mi Je - su, par - ce mi

6 9 8 6 5 #6 # 6

72

VI I

VI II

C I
Je - su, par-ce,

C II
Je - su, par-ce,

Bc
4 3 6 6 4 3 6 6 4 3

78

VI I

VI II

C I
par - ce mi Je - su, par - ce, par - ce, pro - pi - ti-us es - to mi - hi,

C II
par - ce mi Je - su, par - ce, par - ce, pro - pi - ti-us

Bc
7 6 4 3 7 6 4 3 b 4 3 5 6 6 b #

84

VI I

VI II

C I
es - to mi - hi, pro - pi - ti-us es - to mi - hi pec - ca - to -

C II
es - to mi - hi, mi - hi pec - ca - to -

Bc
4 3 6 # # 7 6 6 5 4 3

89

VI I

VI II

C I

C II

Bc

- ri, et lau - da - bo no - men tu - um in ae - ter - num, in ae - ter -

- ri, et lau - da - bo no - men tu - um in ae - ter -

6 5 6 6 b #

95

VI I

VI II

C I

C II

Bc

- num,

- num,

6 # 6 6 # 6

100

VI I

VI II

C I

C II

Bc

et lau - da - bo no - men tu - um in ae -

et lau - da - bo no - men tu - um in ae - ter -

4 3 # 6 # 6 5 6 6

105

VI I

VI II

C I

C II

Bc

- ter - num, in ae - ter - num,

num, in ae - ter - num,

b 6 # b 6

110

VI I

VI II

C I

C II

Bc

et lau - da - bo no - men tu - um, et lau - da - bo no - men

et lau - da - bo no - men tu - um in ae -

6

114

VI I

VI II

C I

C II

Bc

tu - um in ae - ter - num, no - men tu - um in ae -

- ter - num, no - men

#

119

VI I

VI II

C I

C II

Bc

- ter - num, no - men tu - um, in ae - ter - num, no - men tu - um in
 tu - um in ae - ter - num, in ae - ter - num, no - men tu - um in

6 4 3 #6

124

VI I

VI II

C I

C II

Bc

ae - ter - num. Re - demp - tor De - us qui es vi - ta vi - ven - ti -
 ae - ter - num. qui es vi - ta vi - ven - ti -

b 6 # #3 7 6

129

VI I

VI II

C I

C II

Bc

- um, et sa - lus mo - ri - en - ti - um, qui es
 - um, et sa - lus mo - ri - en - ti - um, qui es vi - ta vi - ven - ti - um, qui es

5 6 5 4 3 #

133

VI I

VI II

C I

C II

Bc

vi - ta vi - ven - ti - um, et sa - lus mo - ri - en - ti - um,

vi - ta vi - ven - ti - um, et sa - lus mo - ri - en - ti - um,

$\frac{6}{\#4}$ 6 7 #6 $\frac{7}{\#3}$ $\frac{6}{4}$ #3 $\frac{6}{4}$

137

VI I

VI II

C I

C II

Bc

7 6 5 4 3 6 4 6 7 # 4 3

142

VI I

VI II

C I

C II

Bc

et sa - lus, et sa - lus mo - ri - en - ti - um.

et sa - lus, et sa - lus mo - ri - en - ti - um.

$\frac{8}{\#6}$ $\frac{7}{5}$ 4 3

Ad arma fideles

Canto I
Ad ar - ma fi - de - les, ad ar - ma fi - de - les, ad

Canto II

Basso

Basso continuo

7
C I
ar - ma, ad ar - ma fi - de - les, ad ar - ma,

C II
ad ar - ma,

B
Ad ar - ma fi - de - les, ad

Bc

13
C I
ad ar - ma, ad ar - ma, ad ar - ma fi - de - les, ad

C II
ad ar - ma, ad ar - ma, ad ar - ma fi -

B
ar - ma fi - de - les, ad ar - ma, ad ar - ma fi - de - les, ad

Bc

19

C I ar - ma a - mi - ci, ad ar - ma fi - de - les, ad

C II - de - les, ad ar - ma fi - de - les, ad ar - ma a - mi - ci, ad

B ar - ma a - mi - ci, ad ar - ma fi - de - les, ad ar - ma a - mi - ci, ad

Bc 7 7 6

25

C I ar - ma fi - de - les, ad ar - ma a - mi - ci,

C II ar - ma fi - de - les, ad ar - ma a - mi - ci,

B ar - ma fi - de - les, ad ar - ma a mi - ci, pa - ra - te vos ad

Bc

31

C I pa - ra - te vos ad pug - nam, ad ar - ma a - mi - ci,

C II pa - ra - te vos ad pug - nam, ad ar - ma a mi - ci, pa -

B pug - nam, ad pug - nam, ad ar - ma a - mi - ci, pa -

Bc

37

C I pa - ra - te vos ad pug - nam, ad ar - ma a - mi -

C II - ra - te vos ad pug - nam, pa - ra - te vos pug - nam, ad ar - ma a - mi -

B - ra - te vos ad pug - nam, a - mi - ci, ad ar - ma a - mi -

Bc

43

C I - ci, ad ar - ma fi - de - les, ad ar - ma a - mi -

C II - ci, ad ar - ma, ad ar - ma a - mi -

B - ci, ad ar - ma fi - de - les, ad ar - ma, ad ar - ma a - mi -

Bc

49

C I - ci, ad ar - ma, ad ar - ma a - mi - ci. **Fine**

C II - ci, ad ar - ma fi - de - les, ad ar - ma a - mi - ci.

B - ci, ad ar - ma fi - de - les, ad ar - ma, ad ar - ma a - mi - ci.

Bc

56

C I

C II

B

Bc

Ec - ce, ec - ce, ec - ce i - ni - mi - ci no - stri ob - si - di - an - tur

7 8

60

C I

C II

B

Bc

De - bel - la - te, ex - pug - na - te, de - bel - la - te il - los, ex - pug - na -

De - bel - la - te, ex - pug - na - te, de - bel - la - te il - los,

nos,

63

C I

C II

B

Bc

- - - - - te, ex - pug - na - te, de - bel -

ex - pug - na - te, ex - pug - na - te, de - bel -

66

C I
-la - - - te, de-bel-la - te il - los,

C II
-la - - - te, de-bel-la - te il - los,

B
5 6
ec - ce, ec - ce

Bc

70

C I

C II

B
i - ni-mi-ci no - stri ob-si-di - an - - -
7 6 6

Bc

75

C I
ex - pug - na - - -

C II
ex - pug - na - - - te, de - bel - la - te, de - bel -

B
- - - tur nos, de - bel - la - te, de - bel - la - te,

Bc

78

C I
- te, de - bel - la - te, de - bel - la - te, de - bel - la - te ex - pug - na - te

C II
- la - te, ex - pug - na - te, de - bel - la - te, ex - pug - na - te

B
ex - pug - na - te, de - bel - la - te, ex - pug - na -

Bc

81

C I
il - los, ex - pug - na - te il - los, ex - pug - na -

C II
il - los, de - bel - la - te ex - pug - na -

B
- te, ex - pug - na - te il - los, de - bel -

Bc

84

C I
- te, ex - pug - na - te, de - bel - la - te il - los.

C II
- te, ex - pug - na - te, de - bel - la - te il - los.

B
- la - te, de - bel - la - te, de - bel - la - te il - los. Ad

Bc

88

C I Ad ar - ma, ad ar - ma, ad ar - ma fi - de - les, ad ar - ma, ad

C II Ad ar - ma, ad ar - ma fi - de - les, ad ar - ma fi - de - les ad

B ar - ma, ad ar - ma, ad ar - ma, ad ar - ma a - mi - ci, ad ar - ma fi - de - les, ad ar - ma, ad

Bc

97

C I ar - ma a - mi - ci. Do - mi - ne, Do - mi - ne, de coe - lo spe - ra - mus aux - i - li - um par -

C II ar - ma a - mi - ci. Do - mi - ne, Do - mi - ne, de coe - lo spe - ra - mus aux - i - li - um par -

B ar - ma a - mi - ci.

Bc

104

C I - ce o bo - ne Je - su, o bo - ne Je - su, o bo - ne Je - su, par - ce, par - ce qui non vis

C II - ce o bo - ne Je - su, o bo - ne Je - su, o bo - ne Je - su, par - ce, par - ce,

B

Bc

109

C I mor-tem pec-ca - to - ris, pec - ca - to - ris, sed ut con - ver - ta - tur,

C II qui non vis mor-tem pec - ca - to - ris, pec - ca - to - ris, sed ut con - ver -

B [qui non vis] mor-tem pec-ca-to - ris, sed ut con - ver - ta - tur et

Bc

113

C I con-ver-ta - tur et vi - vat, qui non vis mor-tem pec - ca - to - ris,

C II - ta - tur, con-ver-ta - tur et vi - vat, qui non vis mor-tem pec - ca - to - ris,

B vi - vat, con-ver-ta - tur et vi - vat,

Bc

117

D.C. al Fine

C I sed ut con-ver-ta - tur, *sed ut con-ver-ta - tur* et vi - vat con-ver - ta - tur, et vi - vat.

C II sed ut con-ver-ta - tur, *sed ut con-ver-ta - tur* et vi - vat, con-ver-ta - tur et vi - vat.

B sed ut con-ver - ta-tur, con-ver-ta - tur et vi - vat, et vi - vat.

Bc

Benedicam Dominum

Adagio

Musical score for the Adagio section, featuring Violino I, Violino II, Canto, Alto, Basso, and Basso continuo. The score is in G minor (one flat) and common time (C). The Basso continuo part includes figured bass notation: 5 6, 7 6, and 6 5.

Allegro

Musical score for the Allegro section, featuring Violino I (VI I), Violino II (VI II), Cello (C), Alto (A), Basso (B), and Basso continuo (Bc). The score is in G minor (one flat) and common time (C). The Basso continuo part includes figured bass notation: 6 5, 5 4 3, and b.

11

VI I

VI II

C

A

B

Bc

6 4 3 b 6 6

14

VI I

VI II

C

A

B

Bc

Be - ne - di - cam Do - mi - num in om - ni tem - po - re,

Be - ne - di - cam Do - mi - num in om - ni tem - po - re,

6 5 4 3 6 4 3

17

VI I

VI II

C

A

B

Bc

be - ne - di - cam

be - ne - di - cam

be - ne - di - cam Do - mi - num in om - ni tem - po - re

6 4/2 6 # 6

20

VI I

VI II

C

A

B

Bc

Do - mi - num in om - ni tem - po - re,

Do - mi - num in om - ni tem - po - re,

sem - per laus

6 4 3 # # b 6 4 3

23

VI I

VI II

C

A

B

Bc

sem-per laus e - jus in o - re me - o, sem-per laus e - jus in o - re me -

sem-per laus e - jus in o - re me - o, sem-per laus e - jus in o - re me -

e - jus in o - re, in o - re me - o, in o - re, in o - re me -

6 6 $\frac{8}{6} \frac{7}{5}$ $\frac{5}{3}$ 6 $\frac{6}{5}$ 4 3

27

VI I

VI II

C

A

B

Bc

- o, sem - per laus e - jus in o - re, in o - re me - o,

- o, sem - per laus e - jus in o - re, in o - re me - o,

- o, in o - re me - o, sem - per laus e - jus in o - re me - o, sem - per laus

#6 #6 6 4 3

36

VI I

VI II

C

A

B

Bc

me - - - o, sem - per laus e - jus in o - re

o, sem - per laus e - jus in o - re

sem - per laus e - jus in o - re, in o - re

#3 4 #3 6 6 6

39

VI I

VI II

C

A

B

Bc

me - o, sem - per laus me - o, in o - re me - o.

me - o, sem - per laus me - o, in o - re me - o.

me - o, sem - per laus e - jus in o - re me - o.

8 7 6 5 6 5 4 3 5 6

43

VI I

VI II

C

A

B

Bc

46

VI I

VI II

C

A

B

Bc

In Do - mi - no lau - da -

50

VI I

VI II

C

- bi-tur a - ni - ma me - a: au - di - ant man-sue - ti, au - di - ant man -

A

B

Bc

#6 6 \flat_5^6 6 \flat_5^6

54

VI I

VI II

C

- sue - ti, et lae - ten - - - - - tur, et lae -

A

B

Bc

6 7 6 6 7 6

57

VI I

VI II

C

-ten - - - tur, et lae - ten - tur.

A

In Do - mi - no lau -

B

Bc

6 5 6 4 3 6

61

VI I

VI II

C

- da - bi - tur a - ni - ma me - a: au - di - ant man - sue - ti,

B

Bc

7 6 6^{b5}

65

VI I

VI II

C

A

B

Bc

et lac - ten

6 5
4 3

68

VI I

VI II

C

A

B

Bc

- tur, lac - ten tur.

6 5 6 6 6 6 4 3

71

VI I

VI II

C

A

B

Bc

Mag-ni - fi-

6 5 6/5 4 3 b



75

VI I

VI II

C

A

B

Bc

-ca - te me-cum Do - mi - num, mag-ni - fi - ca - te me-cum Do - mi - num et ex - al - te -

6 7 6 6 7 6

79

VII

VI II

C

A

B

Bc

mus no - men e - jus in id - ip - sum, et ex - al -

b 6 4 3

82

VII

VI II

C

A

B

Bc

Mag - ni - fi - ca - te me - cum

Mag - ni - fi - ca - te me - cum

- te - - - mus no - men e - jus in id - ip - sum. Mag - ni - fi - ca - te me - cum

6 b 4 3 6

86

VI I

VI II

C

Do - mi-num, mag - ni - fi - ca - te me - cum Do - mi - num, et ex - al - te -

A

Do - mi-num, mag - ni - fi - ca - te me - cum Do - mi - num, et ex - al - te -

B

Do - mi-num, mag - ni - fi - ca - te me - cum Do - mi - num,

Bc

89

VI I

VI II

C

- mus, et ex - al - te -

A

- mus, et ex - al - te -

B

et ex - al - te - mus, ex - al -

Bc

92

VI I

VI II

C

A

B

Bc

- mus no-men e - jus in id - ip-sum, in id - ip - sum,

- mus no-men e - jus in id - ip-sum, in id - ip - sum,

- te-mus no-men e - jus in id - ip-sum, in id - ip - sum, et ex-al-te - mus,

6 6 4 3

96

VI I

VI II

C

A

B

Bc

et ex-al-te - mus no-men e - jus in id - ip - sum, in id - ip - sum.

et ex-al-te - mus no-men e - jus in id - ip - sum, in id - ip - sum.

ex - al - te-mus no-men e - jus in id - ip - sum, in id - ip - sum.

6 4 3 6 3 4 3

101

VI I

VI II

C

A

B

Bc

Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

Al - le -

Al - le - - - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le -

108

VI I

VI II

C

A

B

Bc

- ja, al - le - lu - ja,

- lu - ja, al - le - lu - ja,

- lu - ja, al - le - lu - ja,

b 4 3 # 6 # b

115

VI I

VI II

C

A

B

Bc

al - le -

al - le - [lu] - ja, al - le -

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

6 6 5 # #

122

VI I

VI II

C

A

B

Bc

- - - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

- lu - ja, al - le - lu -

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

6 6 7, 6

129

VI I

VI II

C

A

B

Bc

-ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

-ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

b 4 3

136

VI I

VI II

C

A

B

Bc

-ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le -

-ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

-ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

6 6 4 3

143

VI I

VI II

C

- lu - ja, al -

A

B

Bc

b 6 5 6 6

150

VI I

VI II

C

- le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

A

B

Bc

5 6 5 6 4 3 6 4 3

157

VI I

VI II

C

A

B

Bc

al - le - lu - ja,

6 4 3 b

164

VI I

VI II

C

A

B

Bc

al - le - lu - ja,

#6 b b 6 5 4 3

171

VI I

VI II

C

A

B

Bc

al - le - lu -

al - le - lu - ja, al - le -

b # 4 3 # #

178

VI I

VI II

C

A

B

Bc

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le -

-ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

- lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

6 6

185

VI I

VI II

C

A

B

Bc

lu - ja, al - le - lu - ja, al -

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

7_b 6

192

VI I

VI II

C

A

B

Bc

- le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.

4 3 6 6 6

Gentes redemptae Pascha

Symphonia

Adagio

Violino I

Violino II

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

8

VI I

VI II

A

T

B

Bc

15

VI I

VI II

A

T

B

Bc

6 5 4 3 6 6 6 6 4 3



22

VI I

VI II

A

T

B

Bc

Gen - tes re - demp - tae Pas - cha ce - le - bran -

b6 6 6 #6 6 4 3

45

VI I

VI II

A

T

B

Bc

tri - um - phum, tri - um - phum Chris - to prae - gau - di - o can - ta - te,

4 3 # # 6 #

51

VI I

VI II

A

T

B

Bc

pre -

b 6 4 3

56

VI I

VI II

A

T

B

Bc

-gau - - di - o can - ta - te,

6 4 3 #

61

VI I

VI II

A

T

B

Bc

tri - um - phum, tri - um - phum Chris - to prae - gau -

6 5 4 3 6

76

VI I

VI II

A

T

B

Bc

-gau - - - di - o can - ta - te,

6 4 3

81

VI I

VI II

A

T

B

Bc

prae - gau - - - di - o, prae - gau -

4 3 # # 6

86

VI I

VI II

A

T

B

Bc

- di - o can - ta - te.

6 4 3 6/5 6 7 6 6

92

VI I

VI II

A

T

B

Bc

6 4 3 6/5 6 6

98 Allegro

VI I *p*

VI II *p*

A

T Gau - de - a - mus, ex - ul -

B

Bc 6 7 6 6 4 3 6

105

VI I

VI II

A Gau - de - a - mus, ex - ul - te - mus, ex - ul - te - mus, ex - ul -

T - te - mus, ex - ul - te - mus, ex - ul - te - mus, ex - ul -

B

Bc 6 6 6 6 6

108

VI I

VI II

A

- te - mus et lae - te - mur,

T

- te - mus et lae - te - mur,

B

Gau - de - a - mus, ex - ul - te - mus, gau - de - a - mus, gau - de

4 3 7 6

Bc

111

VI I

VI II

A

ex - ul -

T

ex - ul - te - mus, ex - ul -

B

a - mus, ex - ul - te - mus, ex - ul - te - mus et lae - te - mur,

6 6 4 3 b

Bc

114

VI I

VI II

A

- te - mus, ex - ul - te - mus et lae - te - mur,

T

- te - - - mus, et lae - te - mur, ex - ul - te - mus et lae - te -

B

gau - de - a - mus, ex - ul - te - mus, ex - ul - te - mus et lae - te -

5 4 3 4 3

Bc

117

VI I

VI II

A

ex - ul - te - mus, gau - de - a - mus, ex - ul - te - mus, ex - ul - te - mus et lae - te - mur.

T

- mur, gau - de - a - mus ex - ul - te - mus et lae - te - mur, ex - ul - te - mus et lae - te - mur.

B

- mur, gau - de - a - mus, ex - ul - te - mus, ex - ul - te - mus et lae - te - mur.

6 6 $\frac{6}{5}$ 4 3

Bc

121

VI I

VI II

A

Sur-rex - it Pax, spes nos - tra, sur-rex - it Pax, spes nos -

T

8

Sur-rex - it Pax, spes nos - tra, sur-rex - it Pax, spes nos -

B

Bc

6/5 4 3 # 6/5 4 3 # # b 6/5 4 3

130

VI I

VI II

A

- tra. Sur-rex - it Chris-tus, sa - lus nos - tra.

T

- tra. Sur-rex - it Chris-tus, sa - lus nos - tra.

B

Bc

6/5 4 3 b # 4 3 # b 4 3

VI I

VI II

A

Qui a - ni-mam su - am pro no - bis po - su-it, pro no - bis, pro no - bis po - su-

T

8

Qui a - ni-mam su - am pro no - bis po - su-it, pro no - bis pro no - bis po - su-

B

Qui a - ni-mam su - am pro no - bis po - su-it, pro no - bis, pro no - bis po - su-

Bc

#4 6 7 6 b #4 6 7 6 7 6

Adagio

VI I

VI II

A

-it, et pro sa - lu - te nos - tra mo - ri, mo - ri, mo - ri dig-na - tus est, mo - ri, mo - ri dig-na - tus

T

8

-it, et pro sa - lu - te nos - tra mo - ri, mo - ri dig-na - tus est, mo - ri, mo - ri dig-na - tus

B

-it, et pro sa - lu - te nos - tra mo - ri dig-na - tus est, mo - ri, mo - ri dig-na - tus

Bc

6 b 10 9 8 7 6 6 4 3 8 b7 6 6 4 3

b 5 4 3 4 b5 4 b5 4 3

150

VI I

VI II

A

est, mo - ri, mo - ri, mo - ri dig - na - tus est. O Je - su,

T

est, mo - ri, mo - ri dig - na - tus est.

B

est, mo - ri, mo - ri dig - na - tus est.

Bc

10 9 5 8 7 b6 5
8 7 3 6 3 4 4 3
5 4

157

VI I

VI II

A

Rex ad - mi - ra - bi - lis et tri - um - pha - tor, tri - um - pha - tor no - bi -

T

B

Bc

6 4 3 4 3
5

164

VI I

VI II

A

- lis glo - ri - fi - ca

T

B

Bc

4 3 6 4 3

171

VI I

VI II

A

nos sal - va, sal - va nos et lac - ta - - -

T

B

Bc

6 4 3 5 6 6 #6 #

178

VI I

VI II

A

bi - mur in se - cu - lo - rum se - cu - la,

T

B

Bc

6 #6 4 3

185

VI I

VI II

A

et lae - ta - - - - bi - mur in

T

B

Bc

6 6 #6 6

192

VI I

VI II

A

se - cu - lo - rum se - cu - la.

T

8

O Je - su

B

Bc

4 3

199

VI I

VI II

A

T

Rex ad - mi - ra - bi - lis et tri - um - pha - tor, tri - um - pha - tor no - bi -

B

Bc

6 7 6

4 3

206

VI I

VI II

A

T

B

Bc

- lis, glo - ri - fi - ca nos,

6 4 3 6 5 #

213

VI I

VI II

A

T

B

Bc

sal - va, sal - va nos, sal - va, sal - va nos et lae - ta - - -

5 6 7 6 6 7 6

220

VI I

VI II

A

T

B

Bc

bi-mur in se - cu - lo - rum se - cu - la,

6 4 3

226

VI I

VI II

A

T

B

Bc

et lae - ta -

4 3

232

VI I

VI II

A

T

B

Bc

8

tr

- bi-mur, lae - ta - bi - mur in se - cu - lo - rum se - cu - la.

6 7 6 5 3

239

VI I

VI II

A

T

B

Bc

p

p

7 6 6 6 6 #6 4 3

247

VI I

VI II

A

T

B

Bc

Al - le - lu - ja, al - le -

Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le -

Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le -

6 6 6 $\frac{7}{4}$ 3 6 #6

254

VI I

VI II

A

T

B

Bc

- lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

- lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

- lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

$\frac{7}{5}$ # 6 $\frac{7}{5}$ 6 4 3

262

VI I

VI II

A

T

B

Bc

6 7 7 # # b 6
3 3 3

271

VI I

VI II

A

T

B

Bc

al - le - lu - ja, al - le -

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le -

al - le - lu -

6 #6 6 #6 b 6

277

VI I

VI II

A

T

B

Bc

-lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

-lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

-ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

\flat \flat $\sharp 3$ \flat 6 6 $\sharp 6$ \flat $\frac{6}{5}$ 4 3

284

VI I

VI II

A

T

B

Bc

-ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

-ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

-ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

6 $\sharp 6$ 6 6 6 $\frac{6}{5}$ 4 3 6 $\frac{6}{5}$

293

VI I

VI II

A

- ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

T

8 al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -

B

- ja,

Bc

6 #6 7 5

299

VI I

VI II

A

al - le - lu - ja,

T

le - lu - ja,

B

Bc

6 4 3 #6 b 6 #6

318

VI I

VI II

A

T

B

Bc

- lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le -

al - le - lu - ja, al - le lu - ja, al - le -

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le -

♭ 6 4 3 6 6

325

VI I

VI II

A

T

B

Bc

- lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.

- lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.

- lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.

6 6 4 3 6 6

Intenderunt arcum

Canto

In-ten-de-runt ar - cum in-si-pi - en-tes pec-ca-to - res, in-si-pi-

Alto

In-ten-de-runt ar - cum in-si-pi - en-tes pec-ca-to - res,

Basso

In-ten-de-runt ar - cum in-si-pi - en-tes pec-ca-to - res ter - rae, in-si-pi-

Basso continuo

6 6

5

C

-en-tes pec-ca-to-res, pec-ca-to - res ter - rae, in-ten-de-runt

A

in - si - pi - en-tes pec-ca-to - res ter - rae, in-ten-de-runt ar - cum

B

-en-tes pec-ca-to - res, pec - ca-to - res ter - rae, in-ten-de-runt ar - cum in - si - pi -

Bc

6 6

9

C

ar - cum in - si pi - en-tes pec-ca-to - res ter - rae,

A

in - si - pi - en-tes pec-ca-to - res, in-si - pi - en-tes pec-ca-to - res ter - rae,

B

-en-tes pec-ca-to-res, pec-ca - to - res ter-rae, pec-ca - to - res ter - rae, in-ten-de-runt

Bc

6 6 4 3 #

13

C in - ten - de - runt ar - cum in - si - pi - en - tes pec - ca - to - res ter - rae,

A in ten - de - runt ar - cum in - si - pi - en - tes, in - si - pi - en - tes pec - ca - to - res ter -

B ar - cum, in - ten - de - runt ar - cum in - si - pi - en - tes pec - ca - to - res, pec - ca - to - res ter -

Bc # 6 6 6 6 #

17

C in - si - pi - en - tes pec - ca - to - res, pec - ca - to - res ter - rae,

A - rae, in - si - pi - en - tes pec - ca - to - res, pec - ca - to - res, pec - ca - to - res ter - rae,

B - rae, in - ten - de - runt

Bc 6 6 8/7 7 6 4 3 6 4 3

21

C in - ten - de - runt ar - cum in - si - pi - en - tes pec - ca - to - res, in - si - pi - en - tes pec - ca -

A in - ten - de - runt ar - cum in - si - pi - en - tes pec - ca - to - res,

B ar - cum in - si - pi - en - tes pec - ca - to - res ter - rae, in - si - pi - en - tes pec - ca -

Bc 6 7 6 6

25

C
- to-res, in-si-pi-en-tes pec-ca-to - res ter - rae, in-si-pi-en-tes pec-ca-to-res ter - rae.

A
in - si-pi-en-tes pec-ca-to - res ter - rae, in-si-pi-en-tes pec-ca-to-res ter -

B
- to - res, pec - ca - to - res ter - rae, in-si-pi-en-tes pec-ca-to-res ter -

Bc
6 4 3 # 6 4 3

29

C
Pa-ra-ve - runt sa - git - tas su-as, ut sa - git - tent in ob - scu - ro, sa - git-tent in ob -

A
-rae. Pa - ra - ve - runt sa - git - tas su - as, ut sa - git -

B
-rae. Pa - ra - ve - runt sa -

Bc

33

C
-scu - ro, in ob - scu - ro, ut sa - git - tent in ob -

A
- tent in - ob-scu - ro, ut sa - git - tent in ob - scu - ro,

B
- git - tas su - as, ut sa - git - tent in ob - scu - ro, ut sa - git-tent in ob -

Bc
6 # #

36

C
-scu - ro, ut sa - git - tent, ut sa - git - tent, sa - git - tent in ob - scu - ro,

A
ut sa - git - tent, sa - git - tent, sa - git - tent in ob - scu - ro, rec - tos

B
-scu - ro, ut sa - git - tent, sa - git - tent in ob - scu - ro,

Bc
6 4 3

40

C
rec - tos cor - de can - tan - tes, can - tan - tes, can - tan - tes,

A
cor - de can - tan - tes, can - tan - tes, can - tan - tes, can - tan -

B
rec - tos cor - de can - tan -

Bc
6 6 6 6 7 6

47

C
can - tan - tes, can - tan - tes, can - tan - tes, lau - da - bi - le

A
- tes, rec - tos cor - de can - tan - tes, can - tan - tes, can - tan - tes, lau -

B
- tes, can - tan - tes, can - tan - tes, lau - da - bi - le can - ti - cum et de - co -

Bc
6 6 7 6 6

C
can - ti-cum et de - co - rum val - de

A
- da - bi - le can - ti-cum et de-co - rum val - de

B
-rum, et de - co - rum, de - co - rum val - de in ju - bi - lo,

Bc

6 b 4 3 #

60

C
in ju - bi - lo, ju - bi - lo di - cen - tes, di - cen - tes, in

A
in ju - bi - lo, ju - bi - lo di - cen - tes, in

B
ju - bi - lo di - cen - tes, in ju - bi - lo di - cen - tes, di - cen - tes, in

Bc

6 6

66

C
ju - bi - lo di - cen - tes, rec - tos cor - de can - tan - tes, can -

A
ju - bi - lo di - cen - tes, rec - tos cor - de can -

B
ju - bi - lo di - cen - tes,

Bc

4 3 # 6 6

72

C
- tan - tes, can - tan - tes, can - tan - tes, rec - tos cor - de can -

A
- tan - tes, can - tan - tes, can - tan - tes can -

B
rec - tos cor - de can - tan - tes, can - tan - tes, lau -

Bc
6 # 6 7 6 # 6

78

C
- tan - tes, can - tan - tes, can - tan - tes, lau - da - bi - le

A
- tan - tes, can - tan - tes, can - tan - tes, lau - dau - bi - le can - ti - cum in

B
- da - bi - le can - ti - cum, lau - da - bi - le can - ti - cum in ju - bi - lo, in

Bc
6 # 7 6 # 6

84

C
can - ti - cum in ju - bi - lo di - cen - tes, rec - tos

A
ju - bi - lo, in ju - bi - lo di - cen - tes, rec - tos cor - de can - tan -

B
ju - bi - lo, ju - bi - lo di - cen - tes,

Bc
6

90

C
cor - de can - tan - tes, can - tan - tes, can - tan - tes, can -

A
- tes, can - tan - tes, can - tan - tes, can - tan - tes, rec - tos cor - de can -

B
rec - tos cor - de can - tan - tes, can - tan - tes, can -

Bc
6 6 7 6 # 6

97

C
- tan - tes, can - tan - tes, can - tan - tes, lau - da - bi - le can - ti - cum

A
- tan - tes, can - tan - tes, can - tan - tes, lau - da - bi - le

B
- tan - tes, lau - da - bi - le can - ti - cum et de - co - rum, et de -

Bc
6 7 6 6

103

C
et de - co - rum val - de, in ju - bi - lo di -

A
can - ti - cum et de - co - rum val - de, in ju - bi - lo di - cen - tes, di -

B
- co - rum, de - co - rum val - de, in ju - bi - lo, in ju - bi - lo di -

Bc
6 4 3 # #

109

C
- cen - tes, in ju - bi - lo di - cen - tes.

A
- cen - tes, in ju - bi - lo di - cen - tes. Fu - gi - te, fu - gi - te,

B
- cen - tes, in ju - bi - lo di - cen - tes.

Bc
6 4 3 6

114

C

A
fu - gi - te, fu - gi - te quae non di - lex - it Do - mi - nus, quae non di - lex - it Do -

B

Bc
6 6^{b5} b6 6^{b5} 6

117

C

A
- - mi - nus, quae non di - lex - it Do - mi - nus,

B

Bc
7 6 4 3 6

120

C

fu - gi-te, fu - gi-te quae non di - lex - it Do - mi - nus, quae non di-lex - it Do - mi-

A

B

Bc

6 b 5 6 4 3

123

C

- nus,

A

B

Fu - gi-te, fu - gi-te, fu - gi-te, fu - gi-te quae non di-lex - it Do - mi-nus, quae

Bc

6 b 6 5

126

C

A

B

non di-lex - it Do - mi-nus, quae non di-lex - it Do - mi-nus, quae

Bc

6 6 6 5 6

C
ne vos se - du - cat dul-ce - do se - cu-li, dul-ce - do se - cu-li, dul -

A
ne vos se - du - cat dul-ce - do se - cu-li, dul -

B
non di-lex-it Do - mi - nus, dul - ce - do se - cu-li, dul-ce - do se - cu-li ne

Bc
4 3 b6 b6 4/2 6 7 6



C
- ce - do, dul - ce - do se - cu-li, dul - ce - do, dul - ce - do, dul - ce - do se - cu -

A
- ce - do, dul - ce - do, dul - ce - do dul - ce - do se - cu-li, dul - ce - do, dul - ce - do se - cu -

B
vos se - du - cat dul - ce - do se - cu-li, ne vos se - du - cat dul - ce - do, dul - ce - do

Bc
8/7 5/3 8/7 5/3 8/7 5/3 8/7 6 5/4 #3 b6 7/3 5/3 7/3 3/7 7/3 3/7 7/3 4/3



C
- li, dul - ce - do se - cu-li, dul -

A
- li, dul - ce - do se - cu - li ne vos se - du - cat dul - ce - do, dul - ce - do se - cu-li, dul -

B
se - cu-li, dul - ce - do se - cu - li, dul - ce - do, dul - ce - do, dul - ce - do se - cu - li ne

Bc
7 6/5 # 6 4/2 6 4/2 6 2 6 6/5 4 3

144

C
- ce - do, dul - ce - do, dul - ce - do, dul - ce - do se - cu - li, dul - ce - do se - cu - li, dul - ce - do, dul -

A
- ce - do, dul - ce - do se - cu - li, dul - ce - do se - cu - li, dul -

B
vos se - du - cat dul - ce - do, dul - ce - do se - cu - li, dul - ce - do se - cu - li, dul - ce - do

Bc
7/3 3/5 7/3 7/3 5 7/3 6 4 # # # 6 6/5

149

C
- ce - do, dul - ce - do se - cu - li ne vos se - du - cat dul - ce - do se - cu - li, dul - ce - do se - cu -

A
- ce - do se - cu - li ne vos se - du - cat dul - ce - do se - cu -

B
se - cu - li, dul - ce - do se - cu - li, dul - ce - do se - cu -

Bc
6/5 7 5 6/5 4 3 5 b6 4 3 b5 b6 2 7 6

154

C
- li, dul - ce - do, dul - ce - do se - cu - li, dul - ce - do, dul - ce - do se - cu - li, dul -

A
- li, dul - ce - do, dul - ce - do, dul - ce - do, dul - ce - do se - cu - li, dul - ce - do, dul - ce - do, dul - ce - do se - cu - li, dul -

B
- li ne vos se - du - cat, dul - ce - do se - cu - li ne vos se - du - cat dul - ce - do, dul - ce - do se - cu - li, dul -

Bc
7/3 7/3 3/7 7/3 7 6 4 3 b6 7/3 3/7 7/3 3/7 7/3 3/7 7/3 b3/7

160

C *f* *p*
 - ce - do se - cu - li, dul - ce - do se - cu - li quo - ni - am pe - re - unt, pe - re - unt,

A *f* *p*
 - ce - do se - cu - li, dul - ce - do se - cu - li quo - ni - am pe - re - unt, pe - re - unt,

B *f* *p*
 - ce - do se - cu - li, dul - ce - do se - cu - li quo - ni - am pe - re - unt, pe - re - unt,

Bc # $\frac{6}{5}$ 4 3 # $\frac{6}{5}$ 4 3 # \flat

f *p*

166 *f* *p* *f*
 C pe - re - unt, pe - re - unt, pe - re - unt qui con - tra - di - cunt Do - mi - no, qui con - tra - di - cunt

A *f* *p* *f*
 pe - re - unt, pe - re - unt, pe - re - unt qui con - tra - di - cunt Do - mi - no, qui con - tra - di - cunt

B *f* *p* *f*
 pe - re - unt, pe - re - unt, pe - re - unt qui con - tra - di - cunt, con - tra - di - cunt Do - mi - no, qui con - tra - di - cunt, con - tra - di - cunt

Bc \flat 6 # $\frac{6}{5}$ 4 3

f *p* *f*

171 *f* *p* *f* *p* *f* *p* *pp*
 C Do - mi - no, pe - re - unt, pe - re - unt.

A *f* *p* *f* *p* *f* *p* *pp*
 Do - mi - no, pe - re - unt, pe - re - unt.

B *f* *p* *f* *p* *f* *p* *pp*
 Do - mi - no, pe - re - unt, pe - re - unt.

Bc # \flat \flat 4 3

f *p* *f* *p* *f* *p* *pp*

Laetentur coeli

Canto I
Lae - ten - - - tur coe - li et ex - ul - tet ter -

Canto II
Lae - ten -

Basso

Basso continuo

4

C I
- ra, et ex - ul - tet, et ex - ul - tet, et ex - ul - tet ter -

C II
- - tur coe - li et ex - ul - tet, et ex - ul - tet ter -

B
Lae - ten - - - tur

Bc

7 6

7

C I
- ra, lae - ten - - - tur coe - li, lae -

C II
- ra, et ex - ul - tet ter - ra, [lae - ten - - -

B
coe - li et ex - ul - tet, et ex - ul - tet ter - ra,

Bc

10

C I
-ten - tur coe - li et ex -

C II
- tur coe - lij et ex - ul - tet, et ex - ul - tet ter - ra, et ex - ul - tet ter -

B
lae - ten - tur coe - li et ex - ul - tet ter -

Bc

13

C I
-ul - tet ter - ra, et ex - ul - tet ter - ra, lae - ten - tur

C II
-ra, et ex - ul - tet, et ex - ul - tet ter - ra, et ex - ul - tet ter - ra,

B
- ra, et ex - ul - tet ter - ra, lae - ten - tur coe - li, lae -

Bc

17

C I
coe - li, lae - ten - tur coe - li et ex - ul - tet

C II
lae - ten - tur coe - li et ex - ul - tet, et ex - ul - tet ter - ra, et ex -

B
- ten - tur coe - li, lae - ten - tur coe - li et ex -

Bc

21

C I
 ter-ra, et ex-ul - tet ter - ra. Ju - bi-lent mon - tes, ju - bi-lent mon - tes

C II
 -ul-tet, et ex-ul-tet ter - ra. Ju - bi-lent mon - tes, ju - bi-lent mon - tes

B
 -ul-tet, et ex-ul-tet ter - ra. Ju - bi-lent mon - tes, ju - bi-lent mon - tes et u - ni -

Bc

28

C I
 et u - ni - ver - sus con - ci-nat or - bis, con - ci-nat or - bis lau - des

C II
 et u - ni - ver - sus con - ci-nat or - bis, con - ci-nat or - bis lau - des

B
 -ver - sus con - ci-nat, con - ci-nat or - bis, con - ci-nat or - bis lau - des

Bc

35

C I
 Chris - to re - sur - gen - ti, lau - des Chris - to, lau - des Chris - to re -

C II
 Chris - to re - sur - gen - ti, lau - des Chris - to, lau - des Chris - to re -

B
 Chris - to re - sur - gen - ti, lau - des Chris - to re -

Bc

C I -sur - gen - ti, lau - gen - des Chris - to re - sur - gen -

C II -sur - gen - ti, lau - des, lau - des Chris - to re - sur - gen -

B -sur - gen - ti, lau - des, lau - des Chris - to re - sur - gen -

Bc



C I - ti. Lae - ten - tur coe - li et ex - ul - tet ter - ra, et ex - ul - tet,

C II - ti. Lae - ten - tur

B - ti.

Bc



C I et ex - ul - tet, et ex - ul - tet ter - ra, lae -

C II coe - li et ex - ul - tet, et ex - ul - tet ter - ra, et ex - ul - tet ter -

B Lae - ten - tur coe - li et ex - ul - tet, et ex -

Bc

6 6 7 6

57

C I -ten - - - tur coe - li, lae - ten - -

C II - ra [lae - ten - - - tur coe - li] et ex -

B - ul - tet ter - ra, lae - ten -

Bc 6

60

C I - tur coe - li et ex - ul - tet ter - ra, et ex -

C II - ul - tet, et ex - ul - tet ter - ra, et ex - ul - tet ter - ra, et ex - ul - tet, et ex -

B - - tur coe - li et ex - ul - tet ter - ra, et ex -

Bc 6 6 6

63

C I - ul - tet ter - ra, lae - ten - - - tur coe - li,

C II - ul - tet ter - ra, et ex - ul - tet ter - ra, lae - ten -

B - ul - tet ter - ra, lae - ten - - tur coe - li, lae - ten - tur

Bc 6 7 6

67

C I
lae - ten - tur coe - li et ex - ul - tet ter - ra, et ex - ul - tet ter -

C II
- tur coe - li et ex - ul - tet, et ex - ul - tet ter - ra, et ex - ul - tet, et ex - ul - tet ter -

B
coe - li, lae - ten - tur coe - li et ex - ul - tet, et ex - ul - tet ter -

Bc

6 6 6

71

C I
- ra. Dum su - as cap - ta - re glo - ri - as, dum su - as nar - ra - re lau - des as - su - mit a -

C II
- ra.

B
- ra.

Bc

6/5 4/2 6

76

C I
- ni - ma me - a, pa - vet lin - gua, vox non au - det, non au - det, non au - det il -

C II
ti - met cor, vox non au - det, non au - det, non au - det il -

B
vox non au - det, ti - met cor, pa - vet lin - gua,

Bc

7 6

81

C I -las at-tin - ge-re, ti-met cor,

C II -las at-tin - ge-re, pa-vet lin - gua, vox non au-det, non au-det il - las at-tin - ge - re, pa-vet

B ti-met cor, pa-vet lin-gua, vox non au-det, vox non au-det, non au-det il - las at - tin - ge - re, pa-vet

Bc

4 3

86

C I vox non au-det, *vox non au-det*, non au - det, il - las at-tin - ge - re, *p* non au-det, *f* non au-det, il-las at-tin - ge-

C II lin - gua, vox non au-det, non au - det, il - las at-tin - ge - re, *p* non au-det, *f* non au-det, il-las at-tin - ge-

B lin-gua, vox non au-det, vox non au - det, non au - det, il - las at-tin - ge - re, *p* non au-det, *f* non au-det, il-las at-tin - ge-

Bc

p *f*

91

C I -re. O quan - to con-fi - ci-tur moe - ro - re, o quan-to con-fi - ci-tur moe - ro - re a - ni-ma me - al!

C II -re. O

B -re.

Bc

6 5 4 3

97

C I

C II

B

Bc

quan - ta re - ple - tur tri - sti - ti - a cor me - um! O quan - ta re - ple - tur tri - sti - ti - a cor —

6 5 4 3 6 4 2 6 7 6

102

C I

C II

B

Bc

Non sa - tis pos - se ex - tol - le - re ti - bi,
me - um! Non sa - tis pos - se ex - tol - le - re ti - bi,

7 3 6 #

106

C I

C II

B

Bc

di - ce - re ti - bi, can - ta - re, can - ta - - - -
di - ce - re ti - bi, can - ta - re, can - ta - - - -

110

C I
-re, non sa - tis pos - se ex - tol - le - re ti - bi, di - ce - re et can - ta - re, et can -

C II
-re, non sa - tis pos - se ex - tol - le - re ti - bi, di - ce - re et can - ta - re, et can - ta -

B

Bc

113

C I
- ta - - - re, et can - ta - re.

C II
- - - re, et can - ta - re.

B
Da Do - mi - ne cor - de

Bc

117

C I

C II

B
me - o con - stan - ti - am, lin - guae flu - en - ti - am et vo -

Bc

7 6 5 6

120

C I

C II

B

Bc

- ci, et vo - - - - - ci ju -

5 6 5 6 7 6

123

C I

C II

B

Bc

-cun-di-ta - tem, et vo - ci ju - cun - di - ta - tem ut si - ne fi - ne

5 6 5 6 4 3 #

127

C I

C II

B

Bc

ut si - ne, fi - ne

ut si - ne fi - ne va - le-am lau - da - re, lau - da - re sem - per

va - le-am lau - da - re, ut si - ne fi - ne va - le-am lau - da -

5 6 6 7 6 6 5

130

C I
va - le - am lau - da - re, lau - da - re sem - per te, lau - da -

C II
te et be - ne - di - ce - re, lau - da - re sem - per te, lau - [da] - - -

B
- re, lau - da - re sem - per te, lau - da - re sem - per [te,]

Bc

134

C I
- - - - re sem - per te,

C II
- - - - re sem - per te, ut si - ne fi - ne

B
ut si - ne fi - ne va - le - am lau - da -

Bc

137

C I
ut si - ne fi - ne va - le - am, lau - da - re, lau -

C II
va - le - am, lau - da - re, lau - da - re sem - per te, ut si - ne fi - ne

B
- re, lau - da - re, ut si - ne fi - ne va - le - am lau - da -

Bc

140

C I
- da - re, lau - da - re sem - per te, lau - da - re sem - per te et be - ne - di - ce -

C II
va - le - am, lau - da - re sem - per te, lau - da - re sem - per te et be - ne - di - ce -

B
- re, lau - da - re sem - per te, lau - da - re sem - per te et be - ne - di - ce - re, et be - ne - di - ce -

Bc
 $\frac{4}{2}$

144

C I
- re, et be - ne - di - ce - re, ut si - ne fi - ne

C II
- re, et be - ne - di - ce - re, ut si - ne fi - ne va - le - am lau - da - re, lau - da - re sem - per

B
- re, ut si - ne fi - ne va - le - am lau - da - re, ut si - ne fi - ne va - le - am lau - da -

Bc
7 6

148

C I
va - le - am lau - da - re sem - per te et be - ne - di - ce - re.

C II
te et be - ne - di - ce - re, et be - ne - di - ce - re, et be - ne - di - ce - re.

B
- re, lau - da - ra sem - per te et be - ne - di - ce - re, et be - ne - di - ce - re.

Bc

O bone Jesu

Sinfonia

Violino I

Violino II

Canto

Alto

Basso

Basso continuo

$\flat 6$ /₅ 9 8

8

VI I

VI II

C

A

B

Bc

$\frac{6}{5}$ #6 6 # $\frac{7}{5}$ $\frac{7}{5}$ 4 #

17

VI I

VI II

C

A

B

Bc

p

f p f p f p

O bo - ne Je - su, o bo - ne

f p f p f p

O bo - ne Je - su, o bo - ne

f p f p f p

O bo - ne Je - su, o bo - ne

p

7 b 6 4 # 6

24

VI I

VI II

C

A

B

Bc

f p

p

f p

f p

f p

p

p

p

Je - su, o dul - ce - do, o dul - ce - do, dul - ce - do,

Je - su, o dul - ce - do, o dul - ce - do, dul - ce - do,

Je - su, o dul - ce - do, o dul - ce - do, dul -

4 3 6 b 6 5 4 3

31

VI I

VI II

C

A

B

Bc

f

f

f

dul - ce - do cor - dis me - i,

dul - ce - do cor - dis me - i,

- ce - do, dul - ce - do cor - dis me - i,

6 6 6 4 3 #6

38

VI I

VI II

C

A

B

Bc

f

f

o dul -

6 5 4 3 6 6 7 6 4 3

44

VI I

VI II

C

A

B

Bc

o dul - ce - do, du - ce - do, dul - ce - do cor - dis me -

o dul - ce - do, dul - ce - do, dul - ce - do cor - dis me -

- ce - do, dul - ce - do, dul - ce - do cor - dis me -

$\frac{6}{4}$ # 6 6 4

50

VI I

VI II

C

A

B

Bc

- i, o dul -

- i,

- i,

$\frac{6}{4}$ $\frac{6}{5}$ 4 3

56

VI I

VI II

C

A

B

Bc

- ce - do cor - dis me - i, cor - dis - me - i,

o dul - ce - do, dul - ce - do cor - dis me - i,

o dul - ce - do, dul - ce - do cor - dis me - i,

4 \flat 3 6 7 \flat 6 6 $\frac{6}{5}$ 4 #

62

VI I

VI II

C

A

B

Bc

o dul -

4 \flat 3 6 6 $\frac{7}{3}$ 6 $\frac{6}{5}$ 4 3

68

VI I

VI II

C

A

B

Bc

o dul - ce - do, dul - ce - do, dul - ce - do

- ce - do, dul - ce - do, dul - ce - do, dul - ce - do

dul - ce - do cor - dis me - i, dul - ce - do, dul - ce - do

p *f* *p* *f* *f* *p*

$\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ #6 $\frac{6}{b_3}$

74

VI I

VI II

C

A

B

Bc

cor - dis me - i, o dul - ce - do, dul - ce - do

cor - dis me - i, o dul - ce - do, dul - ce - do

cor - dis me - i, dul - ce - do

4 # # $\frac{6}{b_3}$

Sinfonia

80

VI I

VI II

C

A

B

Bc

cor - dis me - i.

cor - dis me - i.

cor - dis me - i.

6/5 4 3 6 6 b 6/5

87

VI I

VI II

C

A

B

Bc

9 6/5 b 5 6

93

VI I

VI II

C

A

B

Bc

6 5



99

VI I

VI II

C

A

B

Bc

Tu es De - us me - us, tu es De - us me - us tu vi - ta me-a, tu vi - ta

#6 6 b #6 b $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$ 5

104

VI I

VI II

C

me - a u - ni-ca spes a - - -

A

B

Bc

b 5 6 7 #6

107

VI I

VI II

C

ni - mae me - ae,

A

B

Bc

5 6 # b 5 6 4 3 #

110

VI I

VI II

C

A

B

Bc

tu es De - us me - us,

6 6 6 5 4 3 6 7

114

VI I

VI II

C

A

B

Bc

tu es De - us me - us tu vi - ta me - a u - ni - ca spes, u - ni - ca spes, u - ni - ca

6 6 6 5 b b b

119

VI I

VI II

C

A

B

Bc

spes a - - - ni - mae me - ae, a -

6
b5

7 6

6

7 6

6

122

VI I

VI II

C

A

B

Bc

ni - mae me - ae.

5 6

6

6
5

4 3

5 6

125 Adagio

VI I

VI II

C

A

B

Bc

O a - ma - bi - le prin - ci - pi - um,

$\frac{6}{5}$ 7 6 #

128

VI I

VI II

C

A

B

Bc

o a - ma - bi - le prin - ci - pi - um, et de - si - de - ri - um me - um, et de - si - de - ri - um

7 6 #6 # #6

132

VI I

VI II

C

A

B

Bc

me - um in - ef - fa

5 6 5 6 5 6 6 6

135

VI I

VI II

C

A

B

Bc

- bi - le, et de - si - de - ri - um me - um in - ef -

6 b #6 b

138

VI I

VI II

C

A

B

Bc

- fa - bi - le.

4 3 6 6 5 6 6

142

VI I

VI II

C

A

B

Bc

O a - ma - bi - le prin - ci - pi - um, o a - ma - bi - le prin - ci - pi - um,

4 3 #6 5 b6 6
b5

146

VI I

VI II

C

A

B

Bc

et de - si - de - ri - um me - um, in - ef - fa -

6 6 6

149

VI I

VI II

C

A

B

Bc

bi - le.

6 # 6 #

152

VI I

VI II

C

A

B

Bc

O a - mor me - us, o a - mor

6 7 6 #6

156

VI I

VI II

C

A

B

Bc

me - us qui sem - per vi - vis, sem - per vi - vis vi - vi - fi - ca me, ut psal - lam al - ta vo -

b #6 7 6 # b 6

160

VII

VI II

C

A

B

Bc

ce can - ti-cum no - vum, ut

6 5 6 b 6 4 3

164

VII

VI II

C

A

B

Bc

psal-lam al - ta vo - ce, ut psal-lam al - ta vo - ce can - ti-cum no - vum, et de -

b 4 3 5 6

168

VI I

VI II

C

A

B

Bc

- fi - ci - at, de - fi - ci - at a - ni - ma me - a in lau - di - bus tu - is.

7 6 7 6 7 6 7 6 4 3

173

VI I

VI II

C

A

B

Bc

$\flat 6$ $\flat 5$ $\flat 6$ $\flat 5$ \sharp $\flat 6$ $\flat 5$ \sharp \flat 6 $\flat 5$ 9 6 $\flat 5$ \sharp

193

VI I

VI II

C

A

B

Bc

a -

a - men, a - men,

b 6 # b b 6

200

VI I

VI II

C

A

B

Bc

a - men, a - men,

-men, a - men, a - men,

a - men, a - men, a - men, a -

b b # 4 3

207

VI I

VI II

C

A

B

Bc

a - men, a - men,

a - - - men, a - men, a - men, a -

-men, a - men, a -

b 4 # b b

214

VI I

VI II

C

A

B

Bc

a - men, a -

- men, a - men, a - men, a - men, a -

- men, a - men, a - men, a - men, a -

5 6 7 6 6 5 4 3

221

VI I

VI II

C

A

B

Bc

- men, a -

- men,

-men, a - men, a - men,

4 3 # b b 4 3 b

228

VI I

VI II

C

A

B

Bc

-men, a - men, a - men,

b 6 6 5 b6

236

VI I

VI II

C

a - men, a -

A

a - men, a - men, a - - - - men,

B

a -

4 3 #6 4 3

Bc

244

VI I

VI II

C

- men, a -

A

a - men, a - men,

B

-men, a - men, a - men, a - men, a - men, a -

b 5 6 7 6 b

Bc

252

VI I

VI II

C

A

B

Bc

-men, a - men, a - men, a - men, a -

a - men, a - men, a - men, a - men, a -

-men, a - men, a - men, a - men, a - men, a -

b b 6 7 6

260

VI I

VI II

C

A

B

Bc

-men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men.

- men, a - men

-men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men.

4 3 6 4 3 # b 6 b

TEKSTY SŁOWNE / VERBAL TEXTS

Jesu dulcis memoria

Jesu dulcis memoria
dans vera cordis gaudia,
sed super mel et omnia
ejus dulcis praesentia.

Nil canitur suavius,
nil auditur jucundius,
nil cogitatur dulcius,
quam Jesus, Dei filius.

Nec lingua valet dicere,
nec litera exprimere,
expertus potest credere,
quid sit Jesum diligere.

Jesu, rex admirabilis,
et triumphator nobilis.
Dulcedo ineffabilis,
totus desiderabilis.

Jezusa słodkie wspomnienie,
Daje duszy pocieszenie:
Wszystkie słodczye przechodzi,
Kiedy Jezus wśród nas chodzi.

Ani wdzięcznych śpiewów pienie,
Ani miłe uszom brzmienie,
Świątych myśli nie pomnoży
Jak ty Jezu, Synu Boży!

Żaden język nie opowi:
Żaden wyraz nie wysłowi:
Samo czy doświadczenie,
Co jest Jezu! twe kochanie.

Jezu królu wielkiej chwały!
Zwycięzco śmierci wspaniały:
W słodczy niewymówiony,
Cały od nas upragniony.

The sweet memory of Jesus
that gives true joy to the heart,
but above honey and everything
his sweet presence.

Nothing lovelier is sung,
nothing merrier is heard,
nothing sweeter is thought,
than Jesus, son of God.

Neither can the tongue say,
nor a letter express,
he who has tried can believe,
what it is to love Jesus.

Jesus, admirable king,
and noble triumphator.
Unspeakable sweetness,
totally desirable.

Celebramus te Jehova

Celebramus te Jehova,
quoniam iratus fuisti nobis,
sed adversus est furor tuus
et consolatus es nos.
Tu Domine mortificas et vivificas,
deducis ad inferos et reducis.

Induxisti nos in laqueum,
imposuisti cingulam lumbis nostris.
Fecisti ut insiderent homines
in capita nostra.
Transivimus per aquam et ignem,
et eduxisti nos in refrigerium,
et ostendisti nobis
tribulationes multas et malas,
et conversus vivificasti nos.

Justitia tua Deus in altum
usque assurgit.
Magnas res facis,
quia pax tibi.
Ecce salvator noster!
Confidamus, non expavescamus,
quia fortitudo nostra Dominus,
et factus est nobis in salutem.
Celebrate Dominum,
proclamate nomen ejus,
notas facite in populis
actiones ejus.

Wychwalamy Cię, Jahwe,
bo rozgniewałeś się na nas
Lecz Twój gniew się uśmierzył
i nas pocieszyłeś.
Ty, Panie, dajesz śmierć i życie,
posyłasz do otchłani i z niej
wyprowadzasz.

Zaprowadziłeś nas w pułapkę,
włożyłeś na nasz grzbiet ciężar.
Sprawiłeś, że ludzie deptali
po naszych głowach.
Przeszliśmy przez wodę i ogień
ale wyprowadziłeś nas na ochłodę,
ukazałeś nam
wiele przeciwności losu,
ale potem wróciłeś nam życie.

Sprawiedliwość Twa, Boże,
sięga wysoko.
Wielkie dzieła czynisz,
albowiem pokój jest z Tobą.
Oto nasz Zbawiciel!
Miejmy ufność, nie lękajmy się,
bo mocą naszą jest Pan,
On stał się dla nas zbawieniem.
Chwalcie Pana,
wzywajcie Jego imienia,
rozgłaszajcie Jego dzieła
wśród narodów.

We honour you, o God,
because you were angry with us,
but your fury has turned around
and you have comforted us.
You, o Lord, take life and give life,
you lead down to the underworld
and you lead back.
You have led us into a snare,
you have laid a girdle upon our loins.
You have made that men
were placed over our heads.
We have passed through water and fire,
and you have led us out into
refreshment, and you have shown us
many and grievous afflictions,
and turning you have brought us
back to life.

Your justice, o God,
always raises on high.
You make things great,
because with you is peace.
Behold our saviour!
May we have faith, may we not fear,
because the Lord is our courage,
and he has become our salvation.
Honour the Lord,
proclaim his name,
make his deeds known
among the people.

Credo quod redemptor

Credo quod redemptor meus vivit,
et novissimo die resurgam,
et renovabuntur denuo ossa mea,
et in carne mea videbo Dominum.
Lauda anima mea Dominum,
in vita mea laudabo Dominum,
in vita mea psallam Deo meo
quamdiu fuero.

Wierzę, że Wybawca mój żyje,
na ziemi wystąpi jako ostatni,
odzieje potem me szczątki skórą,
i w ciele swym Boga zobaczę.
Chwał duszo moja, Pana,
życiem moim będę chwalił Pana,
życiem moim Bogu memu śpiewał
dopóki istnieje.

I believe that my redeemer lives,
and that I will resurrect on the last day,
and my bones will become new again,
and in my flesh I will see the Lord.
Praise the Lord, my soul,
in my life I will praise the Lord,
in my life I will sing to my God,
as long as I am.

Dulcis amor Jesu

Dulcis amor Jesu,
dulce bonum, dilecte mi.
O dilectissime Jesu rogo te,
sagittis tuis confige me.
Moriar pro te mi Jesu.
Dulce bonum, dulcis Jesu,
trahe me post te,
inter flores pone me.
Quia languero pro te,
tu fons, tu vita,
tu bonitas infinita.

Jezu, słodka miłości,
dobro upojne, najdroższy mój.
Najsłodszy Jezu, błagam Cię,
Twymi strzałami zrań mnie.
Umrzeć dla Ciebie pragnę.
dobro upojne, słodki Jezu,
Pociągnij mnie za sobą,
pośród kwiaty zabierz mnie.
Albowiem słabnę dla Ciebie,
Tyś źródłem, Tyś życiem,
Tyś dobrem nieskończonym.

Jesus, sweet love,
sweet blessing, my beloved.
O most beloved Jesus, I beg you,
pierce me with your arrows.
I shall die for you, my Jesus.
Sweet blessing, sweet Jesus,
drag me after you,
lay me down among flowers.
Because I am weary for you.
You are the source, you are life,
you are endless goodness.

O dulcis Jesu

O dulcis Jesu, ad te venio.
Occurre, Domine,
et oscula sancta tua
sentiant labia mea.
Ad te solum suspiramus
dulcis Jesu Christe.
Sis gloria mea,
sis tota delectatio animae meae.

O, słodki Jezu, przychodzę do Ciebie.
Panie, wyjdź mi na przeciw,
niech moje wargi poczują
święte usta Twoje.
Tylko do Ciebie wzdychamy,
słodki Jezu Chryste.
Bądź moją chwałą,
bądź radością mej duszy.

O sweet Jesus, I come to you.
Meet me, Lord,
and may my lips
feel your holy kisses.
Only by your side we breathe,
sweet Jesus Christ.
May you be my glory,
may you be the entire delight of my
soul.

O dulcis Jesu, ad te venio.

O, słodki Jezu, przychodzę do Ciebie.

O sweet Jesus, I come to you.

Redemptor Deus

Redemptor Deus,
qui es vita viventium,
et salus morientium,
spes miserorum,
da mihi veniam delictorum meorum.
Parce mi Jesu,
propitius esto mihi peccatori,
et laudabo nomen tuum
in aeternum.

Zbawicielu Boże,
który jesteś życiem żyjących,
zbawieniem umierających
i nadzieją niepokieszonych,
daj mi łaskę odpuszczenia mych win.
Wybaw mnie Jezu,
bądź łaskawy wobec mnie grzesznika
a będę słał Imię Twoje
na wieki.

God Redeemer,
who are the life of the living,
and the salvation of the dying,
the hope of the despairing,
forgive me my crimes.
Save me Jesus,
be gracious to me sinner,
and I will praise your name
in eternity.

Ad arma fideles

Ad arma fideles,
ad arma amici,
parate vos ad pugnam.
Ecce inimici nostri obsidiantur nos,
debellate, expugmate,
debellate illos.
Domine,
de coelo speramus auxilium.
Parce o bone Jesu,
qui non vis mortem peccatoris,
sed ut convertatur et vivat.
Ad arma fideles...

Do broni, o wierni,
do broni, przyjaciele,
gotujcie się do bitwy.
Oto nieprzyjaciele nasi otoczyli nas,
pogromcie, przegoncie,
zwycięźcie ich.
Panie,
spodziewamy się pomocy z nieba.
Wybaw nas, o słodki Jezu,
ty, który nie chcesz śmierci grzesznika,
lecz aby się nawrócił i żył.
Do broni, o wierni...

To arms all faithful,
to arms o comrades
Make yourself ready for battle.
Behold, our enemies besiege us.
Subdue them, conquer them,
subdue them.
O Lord,
we hope for aid from heaven.
Save us, o sweet Jesus, save us.
You do not want the sinner to die,
but that he is converted and lives.
To arms all faithful...

Benedicam Dominum

Benedicam Dominum in omni
tempore, semper laus ejus in ore meo.
In Domino laudabitur anima mea,
audiant mansueti, et laentur.
Magnificate mecum Dominum,
et exaltemus nomen ejus in idipsum.
Alleluja.

Błogosławić będę Pana w każdym
czasie, Jego chwała zawsze na moich
ustach. Moja dusza chlubi się w Panu:
niech usłyszają pokorni i ucieszą się.
Uwielbiajcie razem ze mną Pana,
wspólnie wywyższajmy jego Imię.
Alleluja.

I will bless the Lord at all times;
his praise will always be on my lips.
I will boast in the Lord;
the humble will hear and be glad.
Proclaim the Lord's greatness with me;
let us exalt his name together.
Hallelujah.

Gentes redemptae Pascha

Gentes redemptae Pascha celebrantes,
triumphum Christo
praegaudio cantate.
Gaudeamus, exultemus et laetemur.
Surrexit Pax, spes nostra.
Surrexit Christus salus nostra.
Qui animam suam pro nobis posuit,
et pro salute nostra
mori dignatus est.
O Jesu, Rex admirabilis
et triumphator nobilis, glorifica nos.
Salva nos et laetabimur
in seculorum secula.
Alleluja.

Narody odkupione Paschę świętujące,
tryumf Chrystusa
radośnie śpiewajcie.
Cieszymy się, radujmy i weselmy.
Zmartwychwstał Pokój, nadzieja nasza.
Powstał Chrystus, nasze zbawienie.
Ten który duszą swoją za nas oddał,
i dla naszego zbawienia
zechtiał śmierć przyjąć.
O, Jezu, Królu przedziwny,
Zwycięzco szlachetny, daj nam łaskę.
Zbaw nas, a radować się będziemy
na wieki wieków.
Alleluja.

O redeemed nations celebrating Easter,
sing the triumph of Christ
with great joy.
Let us be joyful, let us praise and rejoice.
Peace has resurrected, our hope.
Christ has resurrected, our salvation.
He put his soul in our place,
and was deemed worthy
to die for our salvation.
O Jesus, admirable King
and noble triumpher, glorify us.
Save us, and we will rejoice
forever.
Hallelujah.

Intenderunt arcum

Intenderunt arcum
insipientes peccatores terrae.
Paraverunt sagittas suas,
ut sagittent in obscuro
rectos corde cantantes,
laudabile canticum
et decorum valde in júbilo dicentes.
Fugite quae non dilexit Dominus,

Łuk napinają
bezrozumni grzesznicy ziemi.
kładą swe strzały na cięciwę,
by w mroku razić
prawych sercem, którzy w uniesieniu
śpiewają pieśń pochwalną
i wielce piękną.
Uciekajcie od tego, w czym Pan nie ma
upodobania,

The wicked sinners of the earth
have bent their bow.
They have prepared their arrows
to shoot in the dark
those upright of heart that are singing,
that are saying a most laudable
and beautiful song in joy.
Flee from that which the Lord does not
love,

dulcedo seculi ne vos seducat,
quoniam pereunt
qui contradicunt Domino.

niech słodycz świata was nie zwodzi,
albowiem przepadną ci,
którzy sprzeciwiają się Panu.

lest the sweetness of this time shall
seduce you, since those perish
who contradict the Lord.

Laetentur coeli

Laetentur coeli
et exultet terra.
Jubilent montes
et universus concinat orbis
laudes Christo resurgenti.
Dum suas captare glorias,
dum suas narrare laudes
assumit anima mea,
pavet lingua,
vox non audet,
illas attingere timet cor,
vox non audet.
O quanto conficitur
moerore anima mea!
O quanta repletur
tristitia cor meum!
Non satis posse extollere tibi,
dicere tibi, cantare.
Da Domine cordi meo constantiam,
linguae fluentiam
et voci jucunditatem,
ut sine fine valeam laudare
semper te et benedicere.

Niech się radują niebiosa
i niech cieszy się ziemia.
Niech góry wykrzykują z radości
a świat cały niech śpiewa
chwałę Chrystusa zmartwychwstałego.
Gdy moja dusza stara się
pojąć jego trymf,
opowiedzieć jego chwałę
język mój drży,
głos swój tracę,
serce lęka się zbliżyć do niego,
głos swój tracę.
O, jakże wielka żalność
wypełnia moją duszę!
O, jakże wielki smutek
wypełnia moje serce!
Nie wystarczy cię wysławiać,
chwalić Cię i Tobie śpiewać.
Daj, Panie, stałość sercu memu,
językowi giętkość
a głosowi radość,
abym bez końca mógł Ciebie
chwalić i błogosławić.

Let the heavens be glad
and the earth rejoice.
Let the mountains be joyful
and the entire globe sing
praise to resurrecting Christ.
When my souls strives
to catch his glory,
to say his praise,
my tongue trembles,
my voice does not dare,
my heart is afraid to come close to
them, my voice does not dare.
O how great a sorrow
consumes my soul!
O how great a sadness
fills my heart!
It is not enough to be able to extol you,
to praise you, and to sing.
Grant, o Lord, constancy to my heart,
fluency to my tongue
and merriness to my voice,
so that I may always praise you
and bless you endlessly.

O bone Jesu

O bone Jesu,
o dulcedo cordis mei.
Tu es Deus meus,
tu vita mea,
unica spes animae meae.
O amabile principium
et desiderium meum ineffabile.
O amor meus,
qui semper vivis,
vivificame,
ut psallam alta voce
canticum novum,
et deficiat anima mea
in laudibus tuis.
Amen.

O, dobry Jezu,
o, słodyczy serca mego.
Ty jesteś moim Bogiem,
tyś życiem moim,
jedyną nadzieją mej duszy.
O, ukochany początku,
niewysłowione me pragnienie.
O, miłości moja,
która wiecznie żyje,
przywróć mnie do życia
abym śpiewał pełnym głosem
pieśń nową,
aby zapomniała się dusza moja
w Twojej chwale.
Amen.

O good Jesus,
o sweetness of my heart.
You are my God,
you are my life,
the only hope of my soul.
O amiable origin,
and my ineffable desire.
O my love,
who always live,
make me alive,
so that I sing a new song
with a high voice,
and my soul withdraws
in your praise.
Amen.

ŹRÓDŁA / SOURCES

ARCHIWALIA / ARCHIVAL RECORDS

Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz

D-B, mus.ms. 30298. Tom z 15 utworami różnych kompozytorów, w notacji menzuranej / volume with 15 works by various composers, score in staff notation, 1690s, Gottorp (*Jesu dulcis memoria*).

Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek

D-Dl, Mus.1715-E-500. Zestaw 5 partesów / set of five parts, 1690s, Grimma (*O bone Jesu*).

D-Dl, Mus.1715-E-501. Zestaw 5 partesów / set of five parts, 1690s, Grimma (*Jesu dulcis memoria*).

Luckau, Stadtkirche St. Nikolai, Kantoreibibliothek

D-LUC, 3481B. 89. Zestaw trzech partesów z 89 utworami różnych kompozytorów / three partbooks with 89 works by various composers, 1675–1699, Luckau (*O bone Jesu*, fragment).

Paris, Bibliothèque nationale

F-Pn, RES VMF MS-41 (*Ferma rigida pareo quella mano*).

Uppsala universitetsbibliotek

S-Uu, Vmhs 21:7. Zestaw 4 partesów / set of four parts, ca. 1665, Stockholm (*Ad arma fideles*).

S-Uu, Vmhs 21:10. Zestaw 7 partesów / set of seven parts, ca. 1667–1668, Stockholm (*Benedicam Dominum*).

S-Uu, Vmhs 21:15. Zestaw 5 partesów / set of five parts, ca. 1655–1663, Gdańsk (*Credo quod redemptor*).

S-Uu, Vmhs 22:3. Zestaw 9 partesów / set of nine parts, ca. 1655–1663, Gdańsk (*Gentes redemptae Pascha*).

S-Uu, Vmhs 22:4. Zestaw 5 partesów / set of five parts, ca. 1667–1668, Stockholm (*Intenderunt arcum*).

S-Uu, Vmhs 22:8. Zestaw 4 partesów / set of four parts, ca. 1667, Stockholm (*Laetentur coeli*).

S-Uu, Vmhs 22:8a. Tabulatura organowa / organ tablature, ante 1667, Lübeck (*Laetentur coeli*).

S-Uu, Vmhs 22:9. Zestaw 8 partesów / set of eight parts, ca. 1665–1669, Stockholm (*O bone Jesu*).

S-Uu, Vmhs 22:11. Zestaw 5 partesów / set of five parts, 1665, Stockholm (*Dulcis amor Jesu*).

S-Uu, Vmhs 22:15. Zestaw 5 partesów / set of five parts, ca. 1650–1663, Gdańsk (*Redemptor Deus*).

S-Uu, Vmhs 54:8. Zestaw 6 partesów / set of six parts, ca. 1679–1683, Stockholm (*Celebramus te Jehova*).

S-Uu, Vmhs 54:9. Zestaw 4 partesów / set of four parts, ca. 1686–1690, Stockholm (*Jesu dulcis memoria*).

S-Uu, Vmhs 54:12. Zestaw 3 partesów / set of three parts, ca. 1669–1670, Copenhagen? (*O dulcis Jesu*).

S-Uu, Vmhs 77. *Libro 1mo di Mottette et concerti*, tabulatura z 51 utworami różnych kompozytorów / tablature volume with 51 works by various composers, 1663, Stockholm (*Redemptor Deus*).

S-Uu, Vmhs 78. *Libro 2 di Motetti e Concerti*, tabulatura z 45 utworami różnych kompozytorów / tablature volume with 45 works by various composers, 1665, Stockholm (*Ad arma fideles*).

S-Uu, Vmhs 80. [*Libro*] 4. *di Mottetti & Concerti*, tabulatura z 49 utworami różnych kompozytorów / tablature volume with 49 works by various composers, 1665, Stockholm (*Jesu dulcis memoria, Dulcis amor Jesu*).

S-Uu, Vmhs 81. *Libro. 5. di Motetti et Concerti*, tabulatura z 68 utworami różnych kompozytorów / tablature volume with 68 works by various composers, 1665, Lübeck, Stockholm (*Credo quod redemptor*).

S-Uu, Vmhs 84:5. 4-kartkowa tabulatura zawierająca jeden utwór / tablature of four folios with one work, ca. 1686–90, Stockholm (*Ad arma fideles*).

S-Uu, Vmhs 84:6. 8-kartkowa tabulatura zawierająca dwa utwory / tablature of eight folios with two works, ca. 1666–1670, Stockholm (*Benedicam Dominum*).

S-Uu, Vmhs 84:7. 5-kartkowa tabulatura zawierająca jeden utwór / tablature of five folios with one work, ca. 1665–1669, Stockholm (*O bone Jesu*).

S-Uu, Vmhs 85:45. 6-kartkowa tabulatura zawierająca dwa utwory / tablature volume of six folios with two works, ca. 1667–1668, Stockholm (*Laetentur coeli*, fragment).

S-Uu, Vmhs 85:57–58. 6-kartkowa tabulatura zawierająca dwa utwory / tablature volume of six folios with two works, ca. 1674–1682, Stockholm (*Gentes redemptae Pascha*).

S-Uu, Vmhs 86:7–12. 11-kartkowa tabulatura zawierająca 6 utworów / tablature volume of 11 folios with six works, 1670, Vadstena (*Intenderunt arcum*).

STARODRUKI / OLD PRINTS

Legrenzi Giovanni, *Salmi a cinque, tre voci e due violini... opera quinta*, [Venezia: Francesco Magni] 1657 (RISM A/I: L 1614).

Pignani Girolamo, *IL CADMO INTRODUTTIONE D'un giocoso Combattimento, è Balletto. rappresentato in Musica nella Selva di Friderisburgh...*, Copenhagen: [s.n.] 1663.

R. *Florus canonicus de Sylvestris a Barbarano has alteras sacras cantiones in unum ab ipso collectas suavissimis modulibus ab excellentissimis auctoribus concinnatas binis, ternis, quaternis vocibus curavit in lucem edendas*, Roma: Lodovico Grignani 1645 (RISM B/I: 1645²).

R. *Florus canonicus de Sylvestris a Barbarano has alias sacras cantiones, ab Excellentissimis musicis Auctoribus Suavissimis Modulibus Unica Voce Contextas*, Roma: Franciscum Monetam 1659 (RISM B/I: 1659¹).

Scacchi Marco, *Cribrum Musicum ad Triticum Siferticum, seu Examinatio succincta Psalmorum, quos non ita pridem Paulus Sifertus Dantiscanus, in aede Parochiali ibidem Organaedus in lucem edidit, in qua clare & perspicue multa explicantur, quae summe necessaria ad artem melopoeticam esse solent...*, Venezia: Alessandro Vincenti 1643.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Berglund Lars (red.), *Kaspar Förster jun. (1616–1673). Sacrae cantiones 3, 4, & 5 vocuum*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa [w druku].
- Berglund Lars, *Kaspar Förster och 1600-talets sonata à 3: Biografi – analys – edition*, MA thesis Uppsala University 1994 (*Musikvetenskapliga serien*, 18).
- Berglund Lars, *On Style and Tradition in the sonatas by Kaspar Förster*, w: *Polish-Swedish cultural relations during the Vasa dynasty*, red. Tadeusz Maciejewski, Warszawa: Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina 1996, s. 89–94.
- Berglund Lars, *Routes to the Düben Collection. The Acquisition of Music by Gustav Düben and his Sons*, „*De musica disserenda*” 11/1 (2015), s. 51–66.
- Berglund Lars, *Studier i Christian Geists vokalmusik*, Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis 2002 (*Studia musicologica Upsaliensia*, 21).
- Berglund Lars, *The Concerto Principle in Kaspar Förster's Psalm Compositions: Confitebor tibi Domine in C*, w: *Musica Baltica: Im Umkreis des Wandels – von den “cori spezzati” zum konzertierenden Stil*, red. Danuta Szlagowska, Gdańsk: Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki 2004 (*Prace Specjalne*, 64), s. 32–44.
- Berglund Lars, *The Roman Connection: the Dissemination and Reception of Roman Music in the North*, w: *The Dissemination of Music in Seventeenth-century Europe: Celebrating the Düben Collection. Proceedings from the International Conference at Uppsala University 2006*, red. Erik Kjellberg, Bern: Peter Lang 2010, s. 193–217.
- Culley Thomas D., *Jesuits and music. 1. A study of the musicians connected with the German college in Rome during the 17th century and of their activities in Northern Europe*, Rome: Jesuit Historical Institute 1970.
- Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, eingeleitet und herausgegeben von Joseph Müller-Blattau*, Kassel: Bärenreiter 1963.
- Düben Collection Database Catalogue*, Lars Berglund i in. (red.), <https://www2.musik.uu.se/duben/Duben.php>.
- Grusnick Bruno, *Die Dübensammlung: ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung*, „*Svensk tidskrift för musikforskning*” 46 (1964), s. 27–82; 48 (1966), s. 63–186.
- Hammond Frederick, *Music & spectacle in baroque Rome: Barberini patronage under Urban VIII*, New Haven: Yale Univ. Press 1994.
- Hauge Peter, *Philologist, Pensioner and Tax Collector: Meibom's Connections in Denmark 1653–68*, eds Janis Kreslins, Mattias Lundberg, Copenhagen: Museum Tusulanum Press [w druku], s. 53–79.
- Kessler Franz (red.), *Danziger Kirchen-Musik. Vokalwerke des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Neuhausen–Stuttgart: Hänssler 1973.
- Kjellberg Erik, *Kungliga musiker i Sverige under stormaktstiden. Studier kring deras organisation, verksamheter och status ca 1620–ca 1760*, diss. Uppsala University 1979.
- Koudal Jens Henrik, *Musikermobilitet i Østersøområdet i 1600- og 1700-tallet*, „*Dansk årbog for musikforskning*” 21 (1993), s. 9–31.
- Krummacher Friedhelm, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate: Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert*, diss. Berlin 1965 (*Berliner Studien zur Musikwissenschaft*, 15).
- Kümmerling Harald, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel–Basel–Paris–London: Bärenreiter-Verlag 1970.
- Michalak Jerzy M., *Zwischen Kunst und Alltag: Caspar Förster der Ältere, seine Familie und Verwaltschaft*, w: *Musica Baltica: Im Umkreis des Wandels – von den “cori spezzati” zum konzertierenden Stil*, red. Danuta Szlagowska, Gdańsk: Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki 2004 (*Prace Specjalne*, 64), s. 205–212.
- Mattheson Johann, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg: Johann Mattheson 1740; przedruk red. Max Schneider, Berlin: Kommissionsverlag von L. Liepmannssohn 1910.
- Peetz-Ullman Anna-Juliane, *Eine neue Quelle zu Gustav Dübens Reisen*, „*Svensk tidskrift för musikforskning*” 94 (2012), s. 65–76.
- Przybyszewska-Jarmińska Barbara, *Kasper Förster junior. Tekst i muzyka w dialogach biblijnych*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk 1997.

- Przybyszewska-Jarmińska Barbara, *Migratory and Traveling Musicians at the Polish Royal Courts in the 17th Century. The Case of Kaspar Förster the Younger*, w: "Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe. Biographical Patterns and Cultural Exchanges", eds Gesa zur Nieden, Berthold Over, Bielefeld: Transcript Verlag 2016, s. 135–149.
- Przybyszewska-Jarmińska Barbara, *Zarys biografii i Katalog tematyczny utworów K. Förstera jun.*, „Muzyka” 32 (1987), s. 3–19 + wkładka, s. 3–82.
- Rauschnig Hermann, *Geschichte der Musik und der Musikpflege in Danzig: von den Anfängen bis zur Auflösung der Kirchenkapellen*, Danzig: Kommissionsverlag Danziger Verlagsgesellschaft 1931 (*Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreussens*, 15).
- Rudén Jan Olof, *Vattenmärken och musikforskning: presentation och tillämpning av en dateringsmetod på musikalier i handskrift i Uppsala universitetsbiblioteks Dübensamling*, licenciate diss. Uppsala University 1968.
- Scacchi Marco, *Breve discorso sopra la musica moderna* [Warsaw 1649], wyd. i tłum. Tim Carter, *Polemics on the "musica moderna"*, Kraków: Musica Iagellonica 1993 (*Practica musica*, 1).
- Schaal Richard, *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars von 1686*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1966.
- Schildt Maria, *Gustav Düben at Work: Musical Repertory and Practice of Swedish Court Musicians, 1663–1690*, diss. Uppsala University 2014.
- Schiørring Nils, *Musikkens historie i Danmark*, t. 1: *Fra oldtiden til 1750*, København: Politikens forl. 1977.
- Seiffert Max, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit*, „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft” 9/4 (1907–08), s. 593–621.
- Seiffert Max (red.), *Johann Philipp Krieger 1649–1725: 21 Ausgewählte Kirchenkompositionen*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1916 (*Denkmäler Deutscher Tonkunst*, 53/54).
- Samuel Harold E., *Krieger [Krieger, Krüger, Krugl], Johann Philipp*, w: *Grove Music Online* <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15539>.
- Sørensen Søren, *Monterverdi–Förster–Buxtehude Entwurf zu einer entwicklungsgeschichtlichen Untersuchung*, „Dansk årbog for musikforskning” 3 (1963), s. 87–100.
- Szweykowska Anna, *Virgilio Puccitelli e l'opera italiana alla corte di Ladislao IV di Polonia*, „Rivista Italiana di Musicologia” 7/2 (1972), s. 182–195.
- Szweykowski Zygmunt M., *Musica moderna w ujęciu Marka Scacchiego. Z dziejów teorii muzyki w XVII wieku*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1977.
- Thrane Carl, *Fra Hofviolinernas tid: Skildringer af det Kongelige Kapels Historie 1648-1848, væsentlig efter utrykte Kilder*, Copenhagen: Schönberg 1908.
- Warnecke Berthold, *Kaspar Förster der Jüngere (1616–1673) und die europäische stilvielfalt im 17. Jahrhundert*, Schneverdingen: Wagner 2004 (*Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster*, 21).
- Wolffheim Werner, *Gedenk-Saeule Caspar Förster's von Danzig*, „Archiv für Musikwissenschaft” 2 (1920), s. 289–292.
- Wollny Kaspar Försters *Dialog "Congregantes Philistei" und der römische Oratorienstil*, in: *Musikästhetik und Analyse. Festschrift Wilhelm Seidel zum 65. Geburtstag*, eds Michael Märker, Lothar Schmidt, Laaber: Laaber-Verlag 2002, s. 11–25.
- Wollny Peter, *Studien zum Stilwandel in der protestantischen Figuralmusik des mittleren 17. Jahrhunderts*, Beeskow: Ortus Musikverlag 2016.
- Wollny Peter, *Zwischen Hamburg, Gottorf und Wolfenbüttel: Neue Ermittlungen zur Entstehung der "Sammlung Bokemeyer"*, „Schütz-Jahrbuch” 20 (1998), s. 59–76.
- Żórawska-Witkowska Alina, *Dramma per musica at the Court of Ladislaus IV Vasa (1627–1648)*, w: *Italian Opera in Central Europe*, vol. 1: *Institutions and Ceremonies*, red. Melania Bucciarelli i in., Berlin: BWV, Berliner Wissenschafts-Verlag 2006, s. 21–49.

SPIS TREŚCI / TABLE OF CONTENTS

Wstęp / Introduction	5
Komentarz rewizyjny / Editorial notes	20
Wykaz korektur / List of corrections	46
<i>Jesu dulcis memoria</i>	67
<i>Celebramus te Jehova</i>	79
<i>Credo quod redemptor</i>	91
<i>Dulcis amor Jesu</i>	101
<i>O dulcis Jesu</i>	112
<i>Redemptor Deus</i>	118
<i>Ad arma fideles</i>	128
<i>Benedicam Dominum</i>	136
<i>Gentes redemptae Pascha</i>	157
<i>Intenderunt arcum</i>	183
<i>Laetentur coeli</i>	195
<i>O bone Jesu</i>	207
Teksty słowne / Verbal texts	231
Źródła / Sources	235
Bibliografia / Bibliography	237

FONTES MUSICAE IN POLONIA

series A: *Catalogi*

- A/I Tomasz Jeż, *Danielis Sartorii Musicalia Wratislaviensia* (2017).
A/II Sonia Rzepka, *Tabulatura Organi ex Bibliotheca Fraustadiensi ad Praesepe Christi* (2018).
A/III Marta Pielech, Iwona Januszkiewicz-Rębowska, *Musicalia Collegii Glacensis Societatis Jesu* (2019).
A/IV Andrea Mariani, *Inventoria rerum musicalium domum Societatis Jesu in Polonia et Lituania tempore suppressionis* (2020).
A/V Agnieszka Leszczyńska, *Musicalia Collegii Braunsbergensis Societatis Jesu* (2021).

series B: *Facsimilia et Studia*

- B/I *Sigismundus Lauxmin (1596–1670). Ars et praxis musica, Graduale pro exercitatione studentium, Antiphonale ad psalmos*, ed. facs. Jūratė Trilupaitienė (2016).
B/II *Liber organistarum Collegii Crosensis Societatis Jesu*, ed. facs. Laima Budzinauskienė, Rasa Murauskaitė (2017).
B/III *Universalia et particularia. Ars et praxis Societatis Jesu in Polonia*, eds Bogna Bohdanowicz, Tomasz Jeż (2018).
B/IV *Simon Maychrowicz (1717–1783). Nauka zbawienna na missyi Societatis Jesu zwyczajna (Lwów 1767)*, ed. facs. Oksana Shkurgan (2018).
B/V *Georgius Elger (1585–1672). Geistliche Catholische Gesange... (Braniewo/Braunsberg 1621)*, ed. facs. Māra Grudule, Justyna Prusinowska, Mateusz Solarz (2018).

series C: *Editiones*

- C/I *Martinus Kretzmer (1631–1696). Sacerdotes Dei benedicite Dominum, Memorare o piissima virgo, Aeternae rerum omnium effector Deus, Laudem te Dominum*, eds Tomasz Jeż, Maciej Jochymczyk (2017).
C/II *Georgius Braun (1658–1709). In nomine Jesu, O caelitum Dux*, ed. Tomasz Jeż (2017).
C/III *Anonim (I poł. XVIII w.). Completorium a 9. Chori Collegii Sandomiriensis Societatis Jesu*, ed. Irena Bieńkowska, introd. Magdalena Walter-Mazur, Irena Bieńkowska (2017).
C/IV *Nicolaus Franciscus Frölich († 1708). Viaticum mortuorum, O Maria Virgo pia, Salve Regina*, ed. Tomasz Jeż (2018).
C/V *Hyacinthus Szczurowski (1716? – po 1774). Caeli cives occurrite, Domine non sum dignus; Litaniae in C*, ed. Maciej Jochymczyk (2018).
C/VI *Motecta scripta in Collegio Braunsbergensis Societatis Jesu (S-Uu Utl.vok.mus.tr. 394–399)*, ed. Jacek Iwaszko (2018).
C/VII *Joannes Faber (1599–1667). Litaniae de omnibus Sanctis pro diebus Rogationum a 10*, ed. Tomasz Jeż (2018).
C/VIII *Hyacinthus Szczurowski (1716? – po 1774). Missa Emmanuelis*, ed. Maciej Jochymczyk (2018).
C/IX *Nicolaus Dylecki (ca. 1630–1690). Vesperae, Liturgia, Concerti quatuor vocum*, ed. Irina Gierasimowa (2018).
C/X *Gabriel Götzl (II poł. XVII w.). Missa Sancti Andreae*, ed. Maciej Jochymczyk (2019).
C/XI *Johann Thamm (1719–1787) / Anton Weigang? (1751–1829). Opella de Passione Domini*, ed. Tomasz Jeż (2019).
C/XII *Annibale Orgas (ca. 1585–1629). Sacrarum cantionum liber primus*, ed. Justyna Szombara (2019).
C/XIII *Tomasz Szewerowski (1646/1647?–1699). Vesperae*, ed. Irina Gierasimowa (2019).
C/XIV *Melchior Fabricius (1576–1653). Magnificat Primi Toni a 8*, ed. Jędrzej Mróz (2020).
C/XV *Joannes Possival (1664–1729). Litaniae lauretanae sub titulo Consolatrix afflictorum*, ed. Václav Kapsa (2020).
C/XVI *Joseph Bolehovský (1743–1811). Litaniae Lauretanae in g, Requiem in F*, ed. Marta Pielech (2020).

- C/XVII *Antonius Swoboda (1709 – po 1746). Dixit Dominus, Litaniae Lauretanae*, ed. Maciej Jochymczyk (2020).
- C/XVIII *Joseph Bolehovský (1743–1811). Litaniae Lauretanae in D, Regina caeli*, eds Marta Pielech, Iwona Januszkiewicz-Rębowska (2020).
- C/XIX *Amandus Ivanschiz (1727–1758). Lytania[e] de Beata [Maria Virgine] (L.C.1b)*, ed. Maciej Jochymczyk (2020).
- C/XX *Carolus Pelicanus (1642–1702). Ad festa venite, Adoro te devote*, ed. Václav Kapsa (2020).
- C/XXI *Annibale Orgas (1585–1629). Angelus ad pastores ait, Hodie Christus natus est, Vir inclite Stanislae, Deus noster*, ed. Justyna Szombara (2021).
- C/XXII *Carolus Göbel (1721–1764). 3 Alma Redemptoris Mater, 4 Salve Regina*, ed. Maciej Jochymczyk (2021).
- C/XXIII *Kaspar Förster Jun. (1616–1673). Sacrae cantiones 1, 2, & 3 vocuum*, ed. Lars Berglund (2021).
- C/XXIV *Asprilio Pacelli (1570–1623). Motectorum et psalmorum [...] Liber primus*, ed. Aleksandra Patalas (2021).
- C/XXV *Tabulaturae Braunsbergenses-Olivenses*, ed. Marcin Szelest (2021).

Ut habeas liberum accessum ad omnia volumina, vide:

www.fontesmusicae.pl

