

CAROLUS RABOVIOUS

1619–1686

O DOMINE JESU
SALUTEMUS MATREM
SURGAMUS EAMUS PROPEREMUS

ED.: VÁCLAV KAPSA



FONTES
MUSICÆ
IN
POLONIA

WYDAWNICTWO NAUKOWE
SUB LUPA



O DOMINE JESU
SALUTEMUS MATREM
SURGAMUS EAMUS PROPEREMUS



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)*

CAROLUS RABOVIUS

1619–1686

O DOMINE JESU
SALUTEMUS MATREM
SURGAMUS EAMUS PROPEREMUS

ed. Václav Kapsa

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

Fontes Musicæ in Polonia

www.fontesmusicae.pl

seria C, vol. XXVI

Redaktorzy serii | General Editors

Tomasz Jeż ( 0000-0002-7419-3672), Maciej Jochymczyk ( 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

PhDr. Janka Petőczová, CSc., Ústav hudobnej vedy, Slovenska akademia vied ( 0000-0002-4564-1552)

Na okładce | Cover photo

Carolus Rabovius, *O Domine Jesu*

Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie, RM 6289, *Violino Solo*

Redakcja językowa | Text editing

Elżbieta Sroczyńska

Korekta językowa | Proofreading

Zuzanna Guty

Projekt i wykonanie układu graficznego | Graphic design and page layout

Weronika Sygowska-Pietrzyk

Skład i adiustacja części nutowej | Music typesetting

Václav Kapsa

© 2021 by Václav Kapsa (Czech Academy of Sciences, Institute of Art History,  0000-0002-3750-0979) & Uniwersytet Warszawski

Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego

Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa

ISBN: 978-83-66546-59-2

ISMN: 979-0-801569-29-5

WSTĘP

Carolus Rabovius (również Karel albo Carolus Franciscus; jego nazwisko było zapisywane także jako: Raborius, Rabowsky, Rabovský bądź Hrabovský) według źródeł jezuickich urodził się 9 stycznia 1619 roku w morawskim mieście Mohelnice¹. Najwcześniejsze zachowane księgi metrykalne z tamtejszej parafii pochodzą z drugiej dekady XVII w., nie są jednak kompletne i nie zawierają danych o chrzcie przyszłego kompozytora². Pomimo to posiadamy informacje o jego pochodzeniu zapisane w mohelnickiej księdze ślubów, której treść została udostępniona w niedawno wydanej edycji³. Ojciec kompozytora, Bartoloměj, ożenił się w 1615 roku, parę lat później został członkiem rady miejskiej; zmarł najprawdopodobniej w 1627 roku. Więcej informacji o jego rodzinie znajdujemy w kontraktie ślubnym sporządzonym w lutym 1628 roku, kiedy to owdowiała matka kompozytora, Eva, ponownie wyszła za mąż⁴. Rabowscy należeli niewątpliwie do zamożniejszych rodzin Mohelnicy – posiadali m.in. dom na rynku. Śmierć ojca przeżyła czwórka jego dzieci; najstarszy z nich Carolus miał dwóch braci i siostrę⁵. Wspomniany kontrakt ślubny stanowi o tym, że wszystkie książki i instrumenty muzyczne mieli odziedziczyć trzej synowie; informacja ta jest znacząca nie tylko w perspektywie przyszłych

INTRODUCTION

Carolus Rabovius (also known as Karel or Carolus Franciscus, while his surname was variously spelled also as Raborius, Rabowsky, Rabovský, and Hrabovský) was born, according to Jesuit sources, on 9th January 1619 in the Moravian town of Mohelnice.¹ The oldest surviving baptismal registers from the town's parish come from the 1610s, but are incomplete and contain no information about the would-be composer's baptism.² Nevertheless, the register of marriages from Mohelnice parish, whose contents have recently been published,³ provides us with information about Carolus' ancestry. His father Bartoloměj, married in 1615, became a town councillor a few years later, and died most likely in 1627. More data concerning his family can be found in a marriage contract drawn up in February 1628 when Bartoloměj's widow, the composer's mother Eva, got married again.⁴ The Rabovius family was undoubtedly a wealthy one. They owned, among others, a house in the town's market. Four children outlived their father. Carolus was the oldest; he had two brothers and a sister.⁵ The above-mentioned marital contract stipulates that all the books and music instruments were to be inherited by the three sons. This information, important in the context of Carolus' later

¹ Markéta Holubová, *Biografický slovník hudebních prefektů jezuitského rádu působících v Čechách, na Moravě a ve Slezsku v letech 1556–1773 / Biographical dictionary of musical prefects of the Jesuit order active in Bohemia, Moravia and Silesia in the years 1556–1773*, Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky 2009, s. 117–118; *Bio- bibliografická databáze řeholníků v českých zemích v raném novověku* [Bio-Bibliographic Database of Monks and Nuns in the Czech Lands in the Early Modern Period], <http://reholnici.hiu.cas.cz/katalog/l.dll?hal~1000100764> [accessed 8th Feb. 2021].

² Zemský archiv v Opavě, pobočka Olomouc, Matrika narozených Mohelnice 1616–1671, nr inw. 6979, Mh I.

³ Karolína Kirschnerová, *Kniha svatebních smluv města Mohelnice. České smlouvy (1556–1640)*. Edice, Opava: Slezská univerzita v Opavě 2018; Karolína Krempel Kirschnerová, *Kniha svatebních smluv města Mohelnice. Německé smlouvy (1556–1640/1644)*. Edice [Book of Wedding Contracts of the Town of Mohelnice. Czech Contracts (1556–1640). An Edition], Opava: Slezská univerzita v Opavě 2018; Karolína Krempel Kirschnerová, *Kniha svatebních smluv města Mohelnice. Německé smlouvy (1556–1640/1644)*. Edice [Book of Wedding Contracts of the Town of Mohelnice. German Contracts (1556–1640/1644). An Edition], Opava: Slezská univerzita v Opavě 2020.

⁴ Karolína Krempel Kirschnerová, *Kniha svatebních smluv města Mohelnice. Německé smlouvy...*, op. cit., no. 244, s. 214–216.

⁵ Redaktorka wydania w indeksie nazwisk błędnie uznała najstarszego syna za córkę, sugerując się pojawiającą się w kontrakte nietypową formą imienia („Caroll”).

¹ Markéta Holubová, *Biografický slovník hudebních prefektů jezuitského rádu působících v Čechách, na Moravě a ve Slezsku v letech 1556–1773 / Biographical dictionary of musical prefects of the Jesuit order active in Bohemia, Moravia and Silesia in the years 1556–1773*, Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky 2009, pp. 117–118; *Bio- bibliografická databáze řeholníků v českých zemích v raném novověku* [Bio-Bibliographic Database of Monks and Nuns in the Czech Lands in the Early Modern Period], <http://reholnici.hiu.cas.cz/katalog/l.dll?hal~1000100764> [accessed 8th Feb. 2021].

² Zemský archiv v Opavě, pobočka Olomouc, Matrika narozených Mohelnice 1616–1671, inventory no. 6979, Mh I.

³ Karolína Kirschnerová, *Kniha svatebních smluv města Mohelnice. České smlouvy (1556–1640)*. Edice [Book of Wedding Contracts of the Town of Mohelnice. Czech Contracts (1556–1640). An Edition], Opava: Slezská univerzita v Opavě 2018; Karolína Krempel Kirschnerová, *Kniha svatebních smluv města Mohelnice. Německé smlouvy (1556–1640/1644)*. Edice [Book of Wedding Contracts of the Town of Mohelnice. German Contracts (1556–1640/1644). An Edition], Opava: Slezská univerzita v Opavě 2020.

⁴ Karolína Krempel Kirschnerová, *Kniha svatebních smluv města Mohelnice. Německé smlouvy...*, op. cit., no. 244, pp. 214–216.

⁵ In her name index, the editor mistook the eldest son for a daughter because of the untypical name form used in the contract (“Caroll”).

losów Carolusa, stanowi także zupełnie wyjątkowy zapis w tego typu dokumentach⁶.

Ze względu na pochodzenie przyszłego kompozytora warto wspomnieć o tradycjach szkoły w Mohelnicy, sięgających czasów średniowiecza⁷, a także o tym, że z miasta tego wywodziło się aż dwóch arcybiskupów praskich, z których pierwszy, Antonín Brus z Mohelnicy (1518–1580), znany jest jako ważny kolekcjoner muzykaliów⁸, co nie wiąże się jednak bezpośrednio z osobą Raboviusa. Z tegoż miasta pochodził Bartholomeus Christelius (1624–1701), który piastował urząd przełożonego czeskiej prowincji Towarzystwa Jezusowego i zasłynął jako pisarz, tłumacz i autor pieśni (zob. niżej). Z pewnością w Mohelnicy można było wówczas zdobyć solidne wykształcenie, a majątek rodzinny umożliwiał przyszłemu kompozytorowi i jego braciom dalszą edukację. W 1636 roku Carolus Franciscus Rabovius i jego młodszy brat Thobias Ignatius zostali immatrikulowani jako studenci uniwersytetu w Olomuńcu – pierwszy jako *rhetor*, drugi jako *poëta*; dwa lata później ich śladem poszedł również trzeci brat, Joannes Paulinus, zapisany tam jako *rhetor* w roku 1638⁹. Prawdopodobnie wszyscy trzej byli adeptami miejscowego konwiktu (placówki tego typu określane były na ziemiach czeskich mianem *seminarium*), co można wywnioskować z notatki „ex seminario” dodanej do ich imion na liście promowanych bakałarzy: Carolus tytuł ten zdobył w 1638 roku, po czym kontynuował studia, zwieńczone magisterium z filozofii w 1639 roku, natomiast Joannes promowa-

⁶ „Alle bücher so vorhanden gefunden werd[en], sollen den[en] dreyen knaben bleiben, sambt den musicalischen instrumenten”. Cyt. za: Karolína Kremplová Kirschnerová, *Kniha svatebních smluv města Mohelnice. Německé smlouvy...*, op. cit., s. 215.

⁷ Najwcześniejsza wzmianka na temat szkoły w Mohelnicach pochodzi z listu biskupa olomunieckiego Brunona z Schauenburga z roku 1275, *Codex diplomaticus et epistolaris Moraviae. Tomus quartus: Ab annis 1269–1293*, red. Antonín Boček, Olomouc: Alois Skarnitzl 1845, s. 148–149.

⁸ Jan Baťa, *Hudební kultura renesanční Prahy pohledem dochovaných hudebních pramenů*, w: *Ad honorem Richard Rybarič. Zborník z muzikologickej konferencie Musicologica historica I, venovanej nedožitým 80. narodeninám Richarda Rybariča (1930–1989)*, red. Janka Petőczová, Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV 2011, s. 55–56.

⁹ Nejstarší matrika olomoucké univerzity z let (1576) 1590–1651 / *Die älteste Matrikel der Olmützer Universität aus den Jahren (1576) 1590–1651*, red. Libuše Spáčilová, Vladimír Spáčil, Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2016, nr 3935, 3947, 4218, s. 160, 167. Nazwiska Raboviusa nie odnotowuje Jiří Sehnal, *Jména hudebníků 17. století v matrice olomoucké university*, „Zprávy Vlastivědného ústavu v Olomouci“ 127 (1966), s. 5–12.

life, is also quite exceptional for this kind of document.⁶

In the context of the future composer's town of origin, it will be worthwhile to mention Mohelnice's school traditions, which look back to the Middle Ages,⁷ and the fact that two Archbishops of Prague came from that place. The first of them, Antonín Brus of Mohelnice (1518–1580), is remembered as a major music collector,⁸ which, however, is not directly related to the story of Rabovius' life and work. Another clergyman from that town, Bartholomeus Christelius (1624–1701), was the Superior of the Jesuits' Bohemian Province and a well-known writer, translator, and song author (see below). It is clear that Mohelnice provided opportunities for solid schooling in that period, while the family's fortune made it possible for the would-be composer and his brothers to continue their education. In 1636 Carolus Franciscus and his younger brother Thobias Ignatius Rabovius were enrolled as students at the university in Olomouc: the former as a *rhetor*, the latter – as a *poëta*. The third of the brothers, Joannes Paulinus, followed in their footsteps two years later (admitted as *rhetor* in 1638).⁹ All the three were probably living in the *convictus*, since next to their names on the list of newly graduated bachelors we find the note “ex seminario” (and *seminarium* was the name given to such schools in the Bohemian lands).

⁶ „Alle bücher so vorhanden gefunden werd[en], sollen den[en] dreyen knaben bleiben, sambt den musicalischen instrumenten.” Quoted after: Karolína Kremplová Kirschnerová, *Kniha svatebních smluv města Mohelnice. Německé smlouvy...*, op. cit., p. 215.

⁷ The earliest mention of a school in Mohelnice comes from a letter from the Olomouc bishop Bruno von Schauenburg of 1275, *Codex diplomaticus et epistolaris Moraviae. Tomus quartus: Ab annis 1269–1293*, ed. Antonín Boček, Olomouc: Alois Skarnitzl 1845, pp. 148–149.

⁸ Jan Baťa, *Hudební kultura renesanční Prahy pohledem dochovaných hudebních pramenů* [The Musical Culture of Renaissance Prague as Reflected in Surviving Music Sources], in: *Ad honorem Richard Rybarič. Zborník z muzikologickej konferencie Musicologica historica I, venovanej nedožitým 80. narodeninám Richarda Rybariča (1930–1989)* [Ad honorem Richard Rybarič. Proceedings of the Musicological Conference Musicologica historica I, Dedicated to the Late Richard Rybarič on His 80th Birthday (1930–1989)], ed. Janka Petőczová, Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV 2011, pp. 55–56.

⁹ Nejstarší matrika olomoucké univerzity z let (1576) 1590–1651 / *Die älteste Matrikel der Olmützer Universität aus den Jahren (1576) 1590–1651*, eds Libuše Spáčilová, Vladimír Spáčil, Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2016, nos 3935, 3947, 4218, pp. 160, 167. Rabovius' name is not listed by Jiří Sehnal, *Jména hudebníků 17. století v matrice olomoucké university* [Names of 17th-Century Musicians – Students of the University of Olomouc], „Zprávy Vlastivědného ústavu v Olomouci“ 127 (1966), pp. 5–12.

ny był jako bakałarz w roku 1641¹⁰. Tobias kontynuował studia na uniwersytecie w Pradze, gdzie w latach 1641–1642¹¹ był adeptem *seminarium* św. Wacława, a później uzyskał tytuł magistra filozofii¹².

W nekrologu Carolusa Raboviusa podano, że już w pierwszej klasie gimnazjum pragnął on zostać członkiem Towarzystwa Jezusowego¹³. Sprzyjały temu niewątpliwie cechy osobowości, o których wspomniano w dalszej części tego samego dokumentu:

Laudatur in illo adhuc juvēne modestia, per omnem vitam religiosae disciplinae amor, et accurata ob-servantia, cibi potusq(ue) parcitas, patientia, mansuetudo, gubernandae juventutis singularis peritia; in alliciendis ad Societatem adolescentibus pia dexteritas; bene de omnibus loquendi et merendi consuetudo stricta paupertas (quam praeter alia, una per plures annos gestata vestis demonstrat) prudentia deniq(ue), et secreti fidelis custodia quam tum Collegiorum superior, tum RR. PP. Provincialium Socius, pluribus exemplis comprobavit¹⁴.

Carolus received this title in 1638, and he continued his studies until he obtained a master's degree in philosophy (1639). Joannes graduated with a bachelor's degree in 1641.¹⁰ Tobias went on to Prague University, where he was a student at St Wenceslaus Seminarium in 1641–1642,¹¹ and then became a *magister philosophiae*.¹²

From Carolus Rabovius' obituary we learn that he had wished to join the Jesuits already in the first year of *gymnasium*.¹³ His personality undoubtedly supported such a choice, since later in the same document we find the following description:

Laudatur in illo adhuc juvēne modestia, per omnem vitam religiosae disciplinae amor, et accurata ob-servantia, cibi potusq(ue) parcitas, patientia, mansuetudo, gubernandae juventutis singularis peritia; in alliciendis ad Societatem adolescentibus pia dexteritas; bene de omnibus loquendi et merendi consuetudo stricta paupertas (quam praeter alia, una per plures annos gestata vestis demonstrat) prudentia deniq(ue), et secreti fidelis custodia quam tum Collegiorum superior, tum RR. PP. Provincialium Socius, pluribus exemplis comprobavit.¹⁴

¹⁰ Nejstarší matrika olomoucké univerzity..., op. cit., nr 5880, 6070, 6571, s. 216, 222, 249.

¹¹ Karel Beránek, *Akta filozofické fakulty Pražské univerzity / Acta Facultatis philosophicae Universitatis Pragensis: 1641–1655, 1664–1670*, Praha: Karolinum 1997, s. 30, 49, 50, 171.

¹² Karel Beránek, *Mistři, bakaláři a studenti pražské filozofické fakulty / Magistri, baccalaurei nec non studentes facultatis philosophicae Pragensis 1640–1654*, Praha: Národní knihovna ČR 1998 [Edice oddělení rukopisů a starých tisků Národní knihovny v Praze. *Monographia Miscellanea*, 6], nr 1367, s. 194.

¹³ Kraków, Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego, 2549. *Defuncti provinciae Bohemiae*, s. 64–65: „Desideratam ab infima Grammatices classe Societatem obtinuit Olomucii Philosophiae Magister”. W podobny sposób sformułowano nekrolog jezuity utrwalony w *Litterae annuae*, Praha, Národní knihovna České republiky, XXIII C 105/10. *Annuae litterae provinciae Bohemiae Societatis Iesu 1682–1684, 1686–1687*, fol. 432r.

¹⁴ Praha, Národní knihovna České republiky, XXIII C 105/10, fol. 432r: „Chwałona jest w owym wciąż młodym człowiekowi skromność, umiławianie nakazów życia zakonnégo i pilne [ich] przestrzeganie, powściągliwość w jedzeniu i piciu, cierpliwość, pokora, nadzwyczajna umiejętność trzymania w ryzach młodości, pobożna prawość w pozyskiwaniu dla Towarzystwa młodzieńców, zwykaj dobrego mówienia o wszystkich i odpłacania wdzięcznością, skrajne ubóstwo (o czym świadczy, między innymi noszenie jednego ubrania przez wiele lat), roztropność, wreszcie niezłomne dochowywanie tajemnicy, co nader licznymi przykładami poświadczyl tak jako przełożony kolegiów, jak i sekretarz Wielebnego Ojca prowincjała” (tłum. Inga Grzeźczak).

¹⁰ Nejstarší matrika olomoucké univerzity..., op. cit., nos 5880, 6070, 6571, pp. 216, 222, 249.

¹¹ Karel Beránek, *Akta filozofické fakulty Pražské univerzity / Acta Facultatis philosophicae Universitatis Pragensis: 1641–1655, 1664–1670*, Praha: Karolinum 1997, pp. 30, 49, 50, 171.

¹² Karel Beránek, *Mistři, bakaláři a studenti pražské filozofické fakulty / Magistri, baccalaurei nec non studentes facultatis philosophicae Pragensis 1640–1654*, Praha: Národní knihovna ČR 1998 [Edice oddělení rukopisů a starých tisků Národní knihovny v Praze [Edition of the Department of Manuscripts and Old Prints of the National Library in Prague]. *Monographia Miscellanea*, 6], no. 1367, p. 194.

¹³ Kraków, Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego [Archive of the South Polish Province of the Society of Jesus], 2549. *Defuncti provinciae Bohemiae*, pp. 64–65: “Desideratam ab infima Grammatices classe Societatem obtinuit Olomucii Philosophiae Magister.” Similar phrasing can be found in the Jesuit composer's obituary in *Litterae annuae*, Praha, Národní knihovna České republiky, XXIII C 105/10. *Annuae litterae provinciae Bohemiae Societatis Iesu 1682–1684, 1686–1687*, fol. 432r.

¹⁴ Praha, Národní knihovna České republiky, XXIII C 105/10, fol. 432r: “This still young man has been praised for his modesty, love of the discipline of religious life and its diligent observance; moderation in eating and drinking; patience; humility; an exceptional ability to control youth; pious righteousness in attracting teenage boys to the Society; his habit to speak well of everyone and pay back with gratitude; extreme poverty (demonstrated, among others, by wearing the same set of clothing for many years); prudence, and the steadfast manner in which he kept secrets, which he proved with numerous examples both as the superior of *collegia* and as a secretary to the Reverend Father Provincial.”

Do jezuitów Carolus wstąpił 6 września 1639 roku, a nowicjat odbył w Brnie (w latach 1641–1644), co było zwyczajem w czeskiej prowincji zakonu¹⁵. Jako *scholasticus approbatus* (od 7 października 1641 roku) prowadził kilka klas tamtejszego gimnazjum, a w 1645 roku przeżył oblężenie miasta przez wojska szwedzkie, w czasie którego wielu uczniów z jego klasy retoryki wstąpiło do studenckich legionów¹⁶. Prawdopodobnie niedługo potem wyjechał do Rzeczypospolitej Obojga Narodów, gdzie pojawia się w spisie z roku 1647 (w grupie „manent adhuc in Lithuania”)¹⁷. Studia teologiczne odbywał w Pradze (1648–1649), po czym działał w Kutnej Horze oraz Chomutowie (odbył tam w 1651 roku swoją trzecią probację zakonną) i ponownie w Pradze, gdzie 12 października 1653 roku złożył profesję *quatuor votorum* i uzyskał święcenia kapłańskie. W tamtejszym domu profesów na Malej Stranie piastował (poza innymi obowiązkami) przez trzy lata funkcję przełożonego sodalicji łacińskiej Narodzenia Najświętszej Maryi Panny¹⁸, a także prefekta muzyki, co zostało udokumentowane w katalogach zakonnych za lata 1653 i 1654¹⁹. Muzyką zajmował się czynnie również jako *praefectus musicae* (1655) i *praefectus chori* (1657) w Chomutowie, gdzie pracował w drugiej połowie lat 50. XVII wieku; mógł więc wtedy poznać innego jezuickiego kompozytora, Joannesa Fabera (1599–1667), którego twórczość stała się już przedmiotem współczesnej edycji²⁰.

¹⁵ Jeśli nie podano inaczej, informacje na temat życia kompozytora pochodzą z pracy: Tomasz Jeż, *Kultura muzyczna jezuitów na Śląsku i ziemi kłodzkiej (1581–1776)*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa 2013, s. 435, gdzie również wskazano szczegółowe odniesienia do źródeł z Archivum Romanum Societatis Iesu [dalej jako ARSI]. Uprzejmie dziękuję Tomaszowi Jeżowi za udostępnienie obszernych wypisów z tych źródeł.

¹⁶ *Geschichte des Deutschen Staats-Ober-Gymnasiums in Brünn. Von der Gründung desselben im Jahre 1578 bis zum Jahre 1878. Festschrift zur Jubel-Feier seines 300jährigen Bestandes*, Brünn: Verlag des deutschen Staats-Obergymnasiums 1878, s. 24.

¹⁷ ARSI, Boh. 90/1, *Catalogi breves*, 1641–1649, fol. 77v, 94r.

¹⁸ *Manipulus fructu centuplo turgidus, in praedivite messe a parthenia sodalitate sub titulo Divae Virginis Nascentis saeculo confirmationis suaue I° collectus...*, Vetero-Pragae: Typis Joannis Wenceslai Helm [1729], s. 66, 102.

¹⁹ ARSI, Germ. 132, *Catalogi breves Bohemiae* 1653, 1654, fol. 174, 151r.

²⁰ Tomasz Jeż (red.), *Joannes Faber (1600–1667). Litaniae de omnibus Sanctis pro diebus Rogationum*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa 2018 (*Fontes musicae in Polonia*, C/VII), s. 16–17. O życiu muzycznym jezuickiego kolegium w Chomutowie (bez wspomnania jednak nazwisk obydwu kompozytorów) pisał Thimoteus Fassl, *Die Musikpflege am Komotauer Jesuiten-Gymnasium im 17. und 18. Jahrhundert, „Der Auftakt”* 11/2 (1931), s. 59–

Carolus joined the Jesuits on 6th September 1639, and did his novitiate in Brno (in 1641–1644), which was habitual in the Bohemian province of the Society of Jesus.¹⁵ As a *scholasticus approbatus* (from 7th October 1641) he taught several classes at the local *gymnasium*. In 1645 he witnessed the siege of the city by the Swedish army; during that time, many of his pupils from the rhetoric class joined the student legions.¹⁶ Soon afterwards, Rabovius most likely left for the Polish-Lithuanian Commonwealth, where his presence was recorded in 1647 (among those who “manent adhuc in Lithuania”).¹⁷ He studied theology in Prague (1648–1649), subsequently was active in Kutná Hora and Chomutov (he made his third probation there in 1651), and again in Prague, where he was professed of the four vows and ordained priest on 12th October 1653. For three years, he was the superior of the Latin Sodality of the Nativity of the Blessed Virgin Mary at the Jesuit professed house in the Lesser Town of Prague,¹⁸ as well as *praefectus musicae* (a function documented in Jesuit catalogues for 1653 and 1654).¹⁹ He was also active in the field of music in Chomutov, where he stayed in the mid- and late 1650s (*praefectus musicae*, 1655; *praefectus chori*, 1657). There he may have met another Jesuit composer, Joannes Faber (1599–1667), whose output is the subject of a separate contemporary edition.²⁰

¹⁵ Unless stated otherwise, all information on the composer’s life comes from: Tomasz Jeż, *The Musical Culture of the Jesuits in Silesia and the Kłodzko County (1581–1776)*, Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Oxford – Warszawa – Wien: Peter Lang 2019 (*Eastern European Studies in Musicology*, 11), pp. 283–284; this book also contains detailed references to sources at the Archivum Romanum Societatis Iesu [hereafter as ARSI]. I am profoundly grateful to Tomasz Jeż for making extensive extracts from those sources available.

¹⁶ *Geschichte des Deutschen Staats-Ober-Gymnasiums in Brünn. Von der Gründung desselben im Jahre 1578 bis zum Jahre 1878. Festschrift zur Jubel-Feier seines 300jährigen Bestandes*, Brünn: Verlag des deutschen Staats-Obergymnasiums 1878, p. 24.

¹⁷ ARSI, Boh. 90/1, *Catalogi breves*, 1641–1649, fols 77v, 94r.

¹⁸ *Manipulus fructu centuplo turgidus, in praedivite messe a parthenia sodalitate sub titulo Divae Virginis Nascentis saeculo confirmationis suaue I° collectus...*, Vetero-Pragae: Typis Joannis Wenceslai Helm [1729], pp. 66, 102.

¹⁹ ARSI, Germ. 132, *Catalogi breves Bohemiae* 1653, 1654, fols 174, 151r.

²⁰ Tomasz Jeż (ed.), *Joannes Faber (1600–1667). Litaniae de omnibus Sanctis pro diebus Rogationum*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa 2018 (*Fontes musicae in Polonia*, C/VII), pp. 16–17. On music life at the Jesuit *collegium* in Chomutov (but without mention of the two composers’ names), cf. Thimoteus Fassl, *Die Musikpflege am Komotauer Jesuiten-Gymnasium im 17. und 18.*

Gdy w roku 1660 Rabovius wrócił do Pragi, przełożeni zakonni zaczęli mu powierzać różne stanowiska kierownicze, do których pełnienia najwyraźniej miał predyspozycje. Najpierw piastował funkcję prefekta muzyki w najstarszym i najważniejszym kolegium jezuickim prowincji czeskiej, praskim Clementinum, a jednocześnie był zastępcą regensa *seminarium* św. Wacława na Starym Mieście²¹. Już w roku kolejnym (1661) został regensem tej instytucji i stał na jej czele przez kolejne trzy lata²². Jezuici kładli duży nacisk na stosowne obsadzanie funkcji regensów; powierzano je często byłym bądź przyszłym rektorom kolegiów²³. Tak też było w przypadku Raboviusa, który najpierw kierował *seminarium*, a później trzykrotnie obejmował stanowisko rektora kolegium. Był on rektorem w Znojmie w latach 1664–1667, następnie w Jindřichowie Hradcu (1669–1672), a później w Chomutowie (1677–1680)²⁴. W okresach pomiędzy tymi kadencjami powierzano mu funkcję *socius provincialis*, czyli zastępcy bądź doradcy przełożonego prowincji. W tej roli towarzyszył on na przykład wiadomościem złożonym 9 stycznia 1669 roku na Svaté Horze – w słynnym sanktuarium maryjnym

In 1660 Rabovius returned to Prague and was appointed by Jesuit superiors to various managerial positions, for which he was evidently thought fit. At first he was the *praefectus musicae* at Prague's Clementinum, the oldest and most important Jesuit *collegium* in the Bohemian province. Simultaneously he acted as vice-*regens* to St Wenceslaus *Seminarium* in the Old Town,²¹ where in the following year (1661) he became *regens* – a post he held for three consecutive years.²² Jesuits paid much attention to the proper choice of *regentes*; this position was frequently entrusted to former or future rectors of their *collegia*.²³ This was also the case with Rabovius, who was the head of the *seminarium* at first, and was later three times appointed rector of *collegia*: in Znojmo (1664–1667), Jindřichův Hradec (1669–1672), and later in Chomutov (1677–1680).²⁴ In between these tenures he was a *socius provincialis*, that is, deputy or advisor to the superior of the province. It was in this role that he accompanied, for instance, the provincial superior during his visit to Svatá Hora, the famous Jesuit-administered Marian sanctuary,

²¹ Por. także Thimoteus Fassl, Clemens Salzer, *Festschrift zur dreihundertjährigen Gedenkfeier der Gründung des Gymnasiums*, Komotau: Communal-Gymnasium, Brüder Butter 1891, s. 3–52.

²² Praha, Národní knihovna České republiky, XXIII C 105/6 [*Annuae litterae provinciae Bohemiae Societatis Jesu 1660–1664*], fol. 13v.

²³ Wykaz regentów *seminarium* św. Wacława, a także dzieje, funkcjonowanie i znaczenie tej placówki przedstawia Eva Doležalová, *Seminář svatého Václava a konvikt svatého Bartoloměje na Starém Městě Pražském*, „Pražský sborník historický” 31 (2000), s. 186–261. Pod numerem 28 na s. 244 wzmiankuje tam Raboviusa, podając czas pełnienia przezeń funkcji regensa w latach 1661–1665; kłoci się to jednak z informacją o objęciu przez kompozytora stanowiska rektora kolegium w Znojmie jesienią roku 1664. Podobny zakres lat pełnienia przez Raboviusa funkcji regensa (1661–1666) podaje Joannes Florianus Hammerschmid, *Prodromus Gloriae Pragenae...*, Vetero-Pragae: Typis & Impensis Wolffgangi Wickhart 1723, s. 123.

²⁴ Alois Kroess, *Geschichte der böhmischen Provinz der Gesellschaft Jesu. Nach den Quellen bearbeitet*, t. 3: *Die Zeit von 1657 bis zur Aufhebung der Gesellschaft Jesu im Jahre 1773*, Neu bearbeitet und ergänzt von P. Karl Forster SJ, Praha: Česká provincie Tovaryšstva Ježíšova, Olomouc: Refugium Velehrad–Roma 2012, s. 478–479.

²⁵ Anna Fechtnerová, *Rektori kolejí Tovaryšstva Ježíšova v Čechách, na Moravě a ve Slezsku do roku 1773 / Rectores collegiorum Societatis Iesu in Bohemia, Moravia ac Silesia usque ad annum MDCCCLXXIII iacentum*, Praha: Národní knihovna 1993 (*Miscellanea Monographia*, 4), Pars I, s. 100, 119, Pars II, s. 395.

Jahrhundert, “Der Auftakt” 11/2 (1931), pp. 59–62. Cf. also Thimoteus Fassl, Clemens Salzer, *Festschrift zur dreihundertjährigen Gedenkfeier der Gründung des Gymnasiums*, Komotau: Communal-Gymnasium, Brüder Butter 1891, pp. 3–52.

²⁶ Praha, Národní knihovna České republiky, XXIII C 105/6 [*Annuae litterae provinciae Bohemiae Societatis Jesu 1660–1664*], fol. 13v.

²⁷ A list of *regentes* at St Wenceslaus *Seminarium* has been compiled, and the history, functioning and significance of that institution described by: Eva Doležalová, *Seminář svatého Václava a konvikt svatého Bartoloměje na Starém Městě Pražském*, „Pražský sborník historický” 31 (2000), pp. 186–261. The author lists Raboviuss as no. 28 on p. 244, and gives 1661–1665 as the years of his tenure as *regens*. This, however, is at odds with the information concerning the composer taking up the post of rector at the *collegium* in Znojmo in the autumn of 1664. Joannes Florianus Hammerschmid similarly claims that Raboviuss held the function of *regens* in 1661–1666. Cf. *Prodromus Gloriae Pragenae...*, Vetero-Pragae: Typis & Impensis Wolffgangi Wickhart 1723, p. 123.

²⁸ Alois Kroess, *Geschichte der böhmischen Provinz der Gesellschaft Jesu. Nach den Quellen bearbeitet*, vol. 3: *Die Zeit von 1657 bis zur Aufhebung der Gesellschaft Jesu im Jahre 1773*, Neu bearbeitet und ergänzt von P. Karl Forster SJ, Praha: Česká provincie Tovaryšstva Ježíšova, Olomouc: Refugium Velehrad–Roma 2012, pp. 478–479.

²⁹ Anna Fechtnerová, *Rektori kolejí Tovaryšstva Ježíšova v Čechách, na Moravě a ve Slezsku do roku 1773 / Rectores collegiorum Societatis Iesu in Bohemia, Moravia ac Silesia usque ad annum MDCCCLXXIII iacentum*, Praha: Národní knihovna 1993 (*Miscellanea Monographia*, 4), Pars I, pp. 100, 119, Pars II, p. 395.

administrowanym przez jezuitów²⁵. Ostatnie lata swojego życia Rabovius spędził w kolegium w Kłodzku (od roku 1681), gdzie był m.in. regensem tamtejszego konwiktu²⁶. W tym też mieście zmarł w dniu św. Wita, 15 czerwca 1686 roku²⁷.

Wyraźnym świadectwem uznania, jakim cieszyła się jego twórczość kompozytorska, jest nekrolog jezuity: „Excelluit in componendis Musicae Modulis, quales complures a suavitate praesertim, in magna aestimatione habentur. Divino cultui, et honori, in seminariis artem eandem plurimis annis magnopere promovit”²⁸. Jego czynne zaangażowanie w sztukę muzyczną poświadczają także okolicznościowy druk wydany na jubileusz stulecia praskiego *seminarium* św. Wacława. Publikowany tam panegiryk przedstawia sylwetki kolejnych przełożonych tej placówki; postaci naszego regensa towarzyszą nie tylko cnoty, ale i muzy: „Concentrices Virtutibus Musas advocavit Carolus Rabovius”²⁹. Prawdopodobnie na podstawie tego właśnie przekazu Johannes Miller w swojej historii czeskiej prowincji jezuitów określił Raboviusa jako tego, który walnie przyczynił się do rozkwitu muzyki praskiej w *seminarium* św. Wacława³⁰. Skądinąd wiadomo, że kultywowanie tradycji muzycznych w kościołach jezuickich

²⁵ Markéta Holubová, *Panna Marie Svatohorská. Příspěvek k barokním vazbám jezuitské rezidence a poutního místa*, Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, v. v. i. 2015, s. 156; Emilián Troldá, *Tote Musik (Ein Beitrag zur Musikgeschichte Böhmens)*, „Musica divina” 7 (1919), s. 143.

²⁶ ARSI, Boh. 20, *Catalogus triennales provinciae Bohemiae SJ*, 1681, fol. 22. W tym roku w Kłodzku studiował, a dwa lata później wstąpił do jezuitów Joannes Possival (1664–1729), kompozytor zachowanego do naszych czasów utworu: Václav Kapsa (red.), *Joannes Possival (1664–1729). Litaniae lauretanae sub titulo Consolatrix afflictorum*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa 2020 (*Fontes Musicae in Polonia*, C/XV).

²⁷ Por. elegia cytowana w przyp. 13. Publikacje biograficzne wymienione w przyp. 1 jako datę śmierci Raboviusa podają 15 lipca 1686 r.

²⁸ „Wyróżnił się w układaniu kompozycji muzycznych, z których bardzo wiele cieszy się ogromnym uznaniem, zwłaszcza ze względu na swoją słodycz. Przez wiele lat [spędzonych] w seminariach niezwykle przyczynił się do rozwoju tej sztuki na chwałę Bożą.” (łum. Inga Grzeźczak). Zob. przyp. 13, por. także Tomasz Jeż, *Jezuicki repertuar muzyczny w klasztorze kanoniczek regularnych we Wrocławiu*, „Muzyka” 64/2 (2019), s. 33.

²⁹ „Carolus Rabovius przywołał muzy jako współbrzmiące z cnotami” (łum. Inga Grzeźczak). [Johann Kraus,] *Domus pietatis et literarum lapide fundamentali...*, Pragae: Typis Universitatis Carolo-Ferdinandae in Collegio Societatis Jesu ad Sanctum Clementem 1680.

³⁰ Národní knihovna České republiky, XXIII C 104/3. Johannes Miller, *Historia provinciae Bohemiae Societatis Iesu ab anno 1555 usque ad annum 1723. Liber V et VI.*, s. 1650: „Regente P. Carolo Rabovio musica florere coepit” (“Under Carolus Rabovius as regent, music began to flourish”).

on 9th January 1669.²⁵ Rabovius spent the last years of his life (from 1681) in Kłodzko as, among others, *regens of the convictus*.²⁶ It is in that city that he died on 15th June 1686, St Vitus’ Day.²⁷

The recognition that he won as a composer is reflected in his obituary: “Excelluit in componendis Musicae Modulis, quales complures a suavitate praesertim, in magna aestimatione habentur. Divino cultui, et honori, in seminariis artem eandem plurimis annis magnopere promovit.”²⁸ His active involvement in music is also confirmed by an occasional print published for the centenary of Prague’s St Wenceslaus *Seminarium*. It contains a panegyric presenting the profiles of the successive superiors of that institution. The figure of Rabovius is accompanied not only by Virtues, but also by the Muses: “Concentrices Virtutibus Musas advocavit Carolus Rabovius.”²⁹ It was probably on the basis of this document that Johannes Miller described Rabovius in his history of the Jesuit Bohemian province as one who immensely contributed to the flourishing of the musical arts at St Wenceslaus *Seminarium*.³⁰ We

²⁵ Markéta Holubová, *Panna Marie Svatohorská. Příspěvek k barokním vazbám jezuitské rezidence a poutního místa* [The Virgin Mary of Svatá Hora. Contribution to the Study of the Baroque Relations of the Jesuit Residence and Place of Pilgrimage], Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, v. v. i. 2015, p. 156; Emilián Troldá, *Tote Musik (Ein Beitrag zur Musikgeschichte Böhmens)*, „Musica divina” 7 (1919), p. 143.

²⁶ ARSI, Boh. 20, *Catalogus triennales provinciae Bohemiae SJ*, 1681, fol. 22. This is also the year of the Kłodzko studies of Joannes Possival (1664–1729; he joined the Jesuits two years later), composer of the surviving work: Václav Kapsa (ed.), *Joannes Possival (1664–1729). Litaniae lauretanae sub titulo Consolatrix afflictorum*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa 2020 (*Fontes Musicae in Polonia*, C/XV).

²⁷ Cf. the eulogy quoted in footnote 13. The biographical sources listed in footnote 1 give 15th July 1686 as the date of Rabovius’ death.

²⁸ “He distinguished himself in composing musical works, many of which have won him huge esteem, especially for the sake of their sweetness. After many years [spent] in *seminaria*, he has greatly contributed to the development of that art, for the praise of God.” Cf. footnote 13; cf. also Tomasz Jeż, *Jezuicki repertuar muzyczny w klasztorze kanoniczek regularnych we Wrocławiu* [Jesuit Music Repertoire at the Wrocław Monastery of Canonesses Regular], „Muzyka” 64/2 (2019), p. 33.

²⁹ “Carolus Rabovius summoned the Muses, [whose voices] harmonised with the Virtues.” [Johann Kraus,] *Domus pietatis et literarum lapide fundamentali...*, Pragae: Typis Universitatis Carolo-Ferdinandae in Collegio Societatis Jesu ad Sanctum Clementem 1680.

³⁰ Národní knihovna České republiky, XXIII C 104/3. Johannes Miller, *Historia provinciae Bohemiae Societatis Iesu ab anno 1555 usque ad annum 1723. Liber V et VI.*, p. 1650: “Regente P. Carolo Rabovio musica florere coepit” (“Under Carolus Rabovius as regent, music began to flourish”).

było przede wszystkim obowiązkiem adeptów konwiktów, przełożeni tych placówek niekoniecznie zaś bywali czynnymi muzykami. Aktywność tego typu nie należała zresztą do zadań profesów Towarzystwa Jezusowego; dodatkowo ograniczać ją mogły czasochłonne obowiązki administracyjne pełnione przez regensa. Możemy jednak przypuszczać, że Rabovius był najbardziej kompetentnym w dziedzinie muzyki i najpłodniejszym kompozytorem ze wszystkich przełożonych praskiego *seminarium* św. Wacława.

Jeszcze mniej czasu na działalność kompozytorską miał, gdy w wymienionych wyżej kolegiach pełnił funkcję rektora. Z perspektywy historyczno-muzycznej najbardziej intrigującą jest jego kadencja w Jindřichowie Hradcu. Za rektoratu Raboviusego w annałach tamtejszych jezuitów odnotowano po raz pierwszy nazwisko kompozytora i organisty kościoła parafialnego w tym mieście, Adama Michny z Otradovic (1600–1676), w związku z przekazaniem przez tego ostatniego w 1671 roku kilku stawów rybnych na rzecz jezuickiego kolegium³¹. Oczywiście nie jest wcale jasne, czy dany był jakkolwiek związany z Raboviusem pełniącym wówczas funkcję rektora. Kontakty Michny z miejscowymi jezuitami były jednak niewątpliwie bliskie, prawdopodobnie również we wcześniejszym okresie, choć nie dokumentują ich zachowane źródła; nie wiadomo też nic konkretnego o ewentualnych związkach między obydwoma kompozytorami³². Z drugiej strony jednak, właśnie w czasach rektoratu Raboviusego obserwowany jest wzrost napięcia między kolegium jezuickim a parafią, którą w 1671 roku objął Hieronymus Altanus de Pozzi. Przyczyną konfliktu był spór o użytkowanie kościoła Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny, którego prawami patronalnymi dysponowało kolegium w Jindřichowie Hradcu³³.

Nie ma bezpośrednich dowodów na to, że Rabovius zajmował się w Jindřichowie Hradcu komponowaniem muzyki bądź że w ogóle poświęcał swój czas na pisanie pieśni. Warto tu jednak wspomnieć, że w niedalekiej

Rabovio musica florere coepit” („Za zwierzchnictwa Karola Raboviusa muzyka zaczęła rozwijać”).

³¹ Jiří Sehnal, *Adam Michna of Otradovice – Composer. Perspectives on seventeenth-century sacred music in Czech lands*, tłum. Judith Marie Fiehler, Olomouc: Palacký University Olomouc 2016, s. 47.

³² Michna był członkiem dwóch sodalici działających w Jindřichowie Hradcu, por. Jiří Mikulec, *Mariánské družiny v Jindřichově Hradci za Michnových časů*, „Hudební věda” 38/1–2 (2001), s. 40–47.

³³ František Teplý, *Dějiny města Jindřichova Hradce. Dílu II. svazek 2. Část kulturní*, Jindřichův Hradec: Obec Hradecká 1932, s. 109–119.

know from other sources, however, that music-making in Jesuit churches was, first and foremost, the responsibility of *convictus* pupils, whereas the superiors of such institutions need not have been active musicians. The professed Jesuit fathers were not expected to engage in such activities. They were additionally limited by the *regentes'* time-consuming administrative duties. We may assume, however, that Rabovius was the most musically competent and most prolific composer among the Jesuits superiors of St Wenceslaus *Seminarium*.

Carolus would have had even less time for composition when he held the function of rector to the above-listed *collegia*. From the musical-historical perspective, his stay in Jindřichův Hradec seems to be the most intriguing. It was under his tenure as rector that the local Jesuit annals first mentioned the name of Adam Michna of Otradovice (1600–1676), composer and parish church organist in Jindřichův Hradec, in the context of the latter donating several fish ponds to the Jesuit *collegium* in 1671.³¹ Whether this donation was in any way related to the figure of Rabovius as the then rector is not clear at all, but Michna's contacts with the local Jesuits were doubtlessly close, probably also in the previous years, though they have not been documented in the surviving sources, nor do we have any specific information concerning the possible links between the two composers.³² On the other hand though, it is under Rabovius' tenure that a conflict escalated between the Jesuit *collegium* and the parish (taken over in 1671 by Hieronymus Altanus de Pozzi) over the use of the Church of the Assumption, to which the *collegium* in Jindřichův Hradec had patronage rights.³³

We have no direct evidence to confirm that Rabovius composed music while in that town, or dedicated his time to song writing. It is worth mentioning in this context that in the nearby Telč successful works of the latter type were written by the already mentioned

³¹ Jiří Sehnal, *Adam Michna of Otradovice – Composer. Perspectives on seventeenth-century sacred music in Czech lands*, trans. Judith Marie Fiehler, Olomouc: Palacký University Olomouc 2016, p. 47.

³² Michna belonged to two sodalities operating in Jindřichův Hradec. Cf. Jiří Mikulec, *Mariánské družiny v Jindřichově Hradci za Michnových časů* [Marian Sodalities in Jindřichův Hradec in Michna's Times], „Hudební věda” 38/1–2 (2001), pp. 40–47.

³³ František Teplý, *Dějiny města Jindřichova Hradce. Dílu II. svazek 2. Část kulturní* [History of Jindřichův Hradec. Part II. Vol. 2. Culture], Jindřichův Hradec: Obec Hradecká 1932, pp. 109–119.

Telczy tego typu twórczość z powodzeniem uprawiał wspomniany już Bartholomaeus Christelius³⁴. Jego liczne teksty pieśni trafiły do przynajmniej dziesięciu wydanych wówczas druków; dwa z nich opatrzone zaś zostały dodatkami nutowymi. Pierwszy zawiera melodie z towarzyszeniem basso continuo, drugi zaś przekazuje trzydzieści bardziej wyszukanych opracowań muzycznych, przeznaczonych na głos wokalny, skrzypce, dwie wiole i bas. Autor obydwu aneksów muzycznych nie jest znany, wiadomo jednak, że raczej nie był nim Christelius, którego aktywność kompozytorska nie jest poświadczona. Z uwagi na to, że drugi ze wspomnianych tu aneksów nutowych zachował się w kancjonale *Annus seraphicus*, wydanym w 1678 roku w Olomuńcu (działał tam wówczas Christelius), Jiří Sehnal wysunął przypuszczenie, że kompozytorem tych opracowań mógł być któryś z członków tamtejszej kapeli³⁵. Wedle Jana Kouby dodatek ten powstał prawdopodobnie już przy okazji publikacji wcześniejszego kancionału Christeliusa, *Psalterium amoris*, wydanego w Pradze w 1673 roku³⁶. Skoro jednak obydwa badacze zgadzają się co do tego, że kompozytorem tych opracowań mógł być jakiś zakonny współpracownik Christeliusa, nazwisko Raboviusa należy poważnie wziąć pod uwagę. Hipotezy dotyczącej jego autorstwa nie sposób jednak dowieść; w zachowanej do dziś spuściźnie Raboviusa brakuje bowiem tego typu kompozycji, przeznaczonych do muzykowania domowego. Nie mamy też żadnych dowodów jego bezpośrednich kontaktów z Christeliusem; ich ścieżki zakonne przecięły się jednak ponownie w roku 1680, gdy ten ostatni przejął po pierwszym stanowisku rektora kolegium w Chomutowie.

Poza zachowanymi do naszych czasów trzema kompozycjami Carola Raboviusa, które publikujemy w niniejszej edycji i które omówimy niżej, dysponujemy

³⁴ Kolejne miejsca jego aktywności wymienia Bio- bibliografická databáze řeholníků v českých zemích v raném novověku, reholnici.hiu.cas.cz/katalog/ [dostęp 8.02.2021].

³⁵ Jiří Sehnal, *Zpěvník Bartolomeje Christelia z roku 1678 a hudba na Moravě v 2. polovině 17. století, „Hudební věda“* 16/2 (1979), s. 146–154; Bartholomaeus Christelius, *Annus seraphicus. Seraphisches Lieb-Jahr oder anmuettige zu goettliche Liebe anleitende Lieder...*, Ollmuetz: Johann Joseph Kilian 1678. Dodatek nutowy do tego kancionału wydała Rut Rausová, *Bartholomaeus Christelius: Annus Seraphicus* (praca licencjacka, Masarykova univerzita v Brně 2006).

³⁶ Jan Kouba, *Slovník staročeských hymnografů (13.–18. století)*, Praha: Etnologický ústav AV ČR, v. v. i., Kabinet hudební historie 2017, s. 154–161; Bartholomaeus Christelius, *Psalterium amoris. Lieb Psalter, oder CL göttliche Lieblieder...*, Prag: Urban Goliasch 1673.

Bartholomaeus Christelius,³⁴ whose numerous song texts were printed in at least ten publications from that period, two of which had sheet music supplements. The first of these two comprises melodies with basso continuo, the second – thirty more elaborate settings for voice, violin, two violas, and bass. We do not know the composer of the music in the two supplements, but it probably was not Christelius himself, since sources do not confirm his activity in this field. As the second of these musical appendices has been preserved in a songbook titled *Annus seraphicus*, printed in 1678 in Olomouc (where Christelius was active at that time), Jiří Sehnal hypothesised that the musical settings may have been composed by a member of the local music ensemble,³⁵ while according to Jan Kouba the supplement had probably been compiled earlier, on the occasion of the publication of Christelius' previously printed songbook *Psalterium amoris* (Prague 1673).³⁶ Since, however, both researchers agree that the music may have been the work of one of Christelius' Jesuit collaborators, Rabovius should be considered as a likely candidate. The hypothesis concerning the attribution of these song settings cannot be proved, since in Rabovius' surviving output there are no such compositions, intended for domestic music-making. Nor do we have any evidence of direct contacts between Rabovius and Christelius, though their paths within the Society of Jesus crossed again in 1680, when the latter took over the former's post as rector of the Chomutov collegium.

Apart from the three surviving music works by Carol Rabovius contained in this edition and discussed below, we have information concerning a few other pieces

³⁴ His successive places of activity are listed in: *Bio- bibliografická databáze řeholníků v českých zemích v raném novověku, reholnici.hiu.cas.cz/katalog/* [accessed on 8th Feb. 2021].

³⁵ Jiří Sehnal, *Zpěvník Bartolomeje Christelia z roku 1678 a hudba na Moravě v 2. polovině 17. století* [The Songbook of Bartholomeus Christelius from 1678 and the Music in Moravia in the 2nd Half of the 17th Century], “Hudební věda” 16/2 (1979), pp. 146–154; Bartholomaeus Christelius, *Annus seraphicus. Seraphisches Lieb-Jahr oder anmuettige zu goettliche Liebe anleitende Lieder...*, Ollmuetz: Johann Joseph Kilian 1678. The songbook's music supplement has been edited and published by Rut Rausová, *Bartholomaeus Christelius: Annus Seraphicus*, BA thesis, Brno: Masarykova univerzita v Brně 2006.

³⁶ Jan Kouba, *Slovník staročeských hymnografů (13.–18. století)* [The Dictionary of Early Czech Hymnwriters (13th–18th centuries)], Praha: Etnologický ústav AV ČR, v. v. i., Kabinet hudební historie 2017, pp. 154–161; Bartholomaeus Christelius, *Psalterium amoris. Lieb Psalter, oder CL göttliche Lieblieder...*, Prag: Urban Goliasch 1673.

informacjami na temat paru jeszcze innych jego utworów, odnotowanych w historycznych inwentarzach muzykaliów. W poniższym zestawieniu przedstawiamy wypisy z tych źródeł dotyczące interesującego nas kompozytora, wraz z podanymi w nawiasach kwadratowych odniesieniami do sekcji inwentarzy, w których dany zapis się znajduje, oraz ewentualnymi informacjami uzupełniającymi pochodzące z tych rękopisów, istotnymi dla ich treści. Wypisy te cytujemy w transkrypcji dyplomatycznej, bez rekonstruowania występujących tam skrótów nazw głosów i funkcji zakonnych. Nazwisko Raboviusa pojawia się w pięciu inwentarzach i dotyczy pięciu niezachowanych do dziś kompozycji:

Slaný, pijarzy / the Piarists, 1713(–1760)³⁷

s. / p. 41 [Conc(erterus) de Sanct:(issimo)]
 [Ann(us) | Numerus Concert(oru)m]:
 [ante 1668] | 21 | Joseph Fili David à 2 CC et B. c(um) Org(an)o A.(uthore) P. Rabovio S. J.

Třebenice, kolekcja kantora Jana Ludvíka Pátka / the collection of cantor Jan Ludvík Pátek, 1699³⁸
 k. / fol. 10r: *Regina Coeli a 10 voc.(ibus) Autho(re) R. P. Carolo Rabovda [sic!] | 1*

Český Krumlov, zamek – wykaz niedatowany / castle – the undated list, c. 1706³⁹
 k. / fol. [9v]: *Veni ... à. 5. Voc.(ibus) Auth.(ore) Rabovio*

Osek, cystersi / the Cistercians, 1706⁴⁰

k. / fol. [11r] [Concertus de praecipuis Anni temporibus; De Nativitate Domini | Nomen Authoris]:
O! Infans tenerrime! B. 1. 2 VV. | Rabovij S. J.
 k. / fol. [13v] [Concertus defuncti P. Antonij | Nomen Authoris]:
Congregavit Domin(us) aquas et vocavit Maria, A. T. B. de B.(eata) | Rabovius S. J.

³⁷ Státní okresní archiv Kladno, fond Piaristické gymnázium humanitní Slaný, bez sygnatury: *Inventarium Rerum et Instrumentorum Musicalium Chori Slanens. Schol. Piar. Innovatum sub R. P. Tobias Thoma à S. Elia Dom. Rectore. Anno reparatae Salutis 1713.*

³⁸ SOkA Litoměřice se sídlem v Lovosicích, fond FÚ Třebenice, nr inw. 79, karton 13. Opis inwentarza opracowany przez Josefa Václava Bouchala, uzupełniony rejestrem autorskim opracowanym przez Emiliiana Troldę zachował się w jego spuściznie zdeponowanej w Národní muzeum – České muzeum hudby [dalej jako CZ-Pnm], nr inw. 368–369.

³⁹ Státní oblastní archiv v Třeboni, oddělení Český Krumlov, III H 2i; Jiří Záloha, *Českokrumlovský soupis hudebnin z počátku 18. století, „Hudební věda“* 6/3 (1969), s. 365–376. Wspomniana niedatowana lista, opatrzona na końcu uwagi: „Extra Cathalagu(m) partes Id est Sacra, Mutetta et Vesperae“, została dołączona do dwóch egzemplarzy inwentarza z 1706 roku, w których zresztą część pozycji się powtarza. Cytowana edycja Jiříego Zálohy opiera się jednak na czystopisie inwentarza z 1706 roku, w którym nazwisko Raboviusa nie występuje.

⁴⁰ CZ-Pnm, 65/52,1: *Inventarium sive Catalogus Musicalium cum annexa Specificatione Instrumentorum Musicorum Combinatum et hoc Ordine digestum Anno 1706*; Emilián Trolda, *Tote Musik..., op. cit.*, s. 142 i Barbara Ann Renton, *The Musical Culture of Eighteenth-Century Bohemia, with Special Emphasis on*

by the same composer, listed in historical music inventories. Below we have listed those records along with references (in square brackets) to the inventory sections where a given record can be found, and supplementary information contained in those manuscripts, whenever available and relevant to the content of the given record. The records are quoted in diplomatic transcription, without expanding (reconstructing) the abbreviated part names, religious prefixes, and composer's affiliation to the Jesuit order. Rabovius' name appears in five inventories, in the context of five now lost compositions:

³⁷ Státní okresní archiv Kladno, fond Piaristické gymnázium humanitní Slaný, no shelf mark: *Inventarium Rerum et Instrumentorum Musicalium Chori Slanens. Schol. Piar. Innovatum sub R. P. Tobias Thoma à S. Elia Dom. Rectore. Anno reparatae Salutis 1713.*

³⁸ SOkA Litoměřice se sídlem v Lovosicích, fond FÚ Třebenice, inv. no. 79, box 13. A description of the inventory made by Josef Václav Bouchal, supplemented by an index of authors compiled by Emilián Trolda, has been preserved among the latter's legacy now deposited at the Národní muzeum – České muzeum hudby [hereafter as CZ-Pnm], inv. no. 368–369.

³⁹ Státní oblastní archiv v Třeboni, oddělení Český Krumlov, III H 2i; Jiří Záloha, *Českokrumlovský soupis hudebnin z počátku 18. století [A Music Inventory from Early 18th-Century Český Krumlov]*, „Hudební věda“ 6/3 (1969), pp. 365–376. This undated list, followed by the note: “Extra Cathalagu(m) partes Id est Sacra, Mutetta et Vesperae”, was added to two copies of an inventory of 1706, in which some of the items are the same. The edition by Jiří Záloha mentioned above is based on the fair copy of 1706, which does not mention Rabovius.

⁴⁰ CZ-Pnm, 65/52,1: *Inventarium sive Catalogus Musicalium cum annexa Specificatione Instrumentorum Musicorum Combinatum et hoc Ordine digestum Anno 1706*; Emilián Trolda, *Tote Musik..., op. cit.*, p. 142, as well as Barbara Ann Renton, *The Musical Culture of Eighteenth-Century Bohemia, with Special Emphasis on*

Osek, cystersi / the Cistercians, 1720–1733⁴¹

k. / fol. 25r [Gradualia seu Concertus et Ariae pro festis Solemnibus D(omi)ni(cis) Pasch(a) Pent(ecostes) Item fest(is) S(anti) Corporis (Chris)ti, Primitiarum et dedica(tio)nis Ecclesiae cum Quadragesimal(ia) | Authores]: O Infans tenerrime B: Carol(o) | Rabovio S: J:

Najstarszy z wymienionych zapisów pochodzi z inwentarza muzykaliów bursy pijarów w miejscowości Slaný, datowanego na karcie tytułowej na rok 1713, choć zawiera on obszerny materiał wcześniejszy: koncert kościelny Raboviusa *Joseph fili David* na dwa sopran i basso continuo stał się własnością tej placówki przed rokiem 1688. Kolejnym chronologicznie śladem twórczości Raboviusa jest inwentarz muzykaliów z Třebenic; uwzględnione w nim utwory pozostawił po sobie kantor tamtejszego kościoła parafialnego pw. Narodzenia Najświętszej Maryi Panny, Jakub Ludvík Pátek (†1699). Nazwisko autora 10-głosowego *Regina caeli* jest tu co prawda podane w postaci zniekształconej, nie ma jednak wątpliwości, że chodzi o naszego kompozytora. Mniej jednoznaczne jest datowanie krótkiego wpisu powiązanego z Raboviusem w inwentarzu z Czeskiego Krumlowa. Wykaz ten powstał wprawdzie jako czystopis w roku 1706 przy okazji przejęcia kolekcji muzykaliów Domenica Bartoliego (ustępującego kapelmistrza księcia Eggenberga), kompozycja Raboviusa figuruje jednak tylko w niedatowanym trzecim wykazie, dołączonym do wyżej wymienionego czystopisu oraz brudnopisu. Dwa koncerty Raboviusa znalazły się także w zbiorach muzycznych klasztoru cystersów w Oseku, których inwentarz spisany był również w roku 1706. Koncert na trzy głosy wokalne *Congregavit Dominus aquas et vocavit Maria* pochodził ze zbiorów o. Antona Johanna Edelmann (1650–1704), dawnego przeora klasztoru oseckiego i tamtejszego organisty⁴². Koncert *O Infans tenerrime* przeznaczony jest na bas solo z towarzyszeniem dwojga skrzypiec (i zapewne także basso continuo); godne uwagi jest to, że kompozycja ta pojawia się także w drugim inwentarzu z Oseka spisany w roku 1720. Być może właśnie dzięki swojej standardowej obsadzie koncert ten pozostawał z użytku tak długo.

Na podstawie powyższych źródeł można by się pokusić o próbę wyciągnięcia wniosków na temat

⁴¹ the Music Inventories of Osek and the Knights of the Cross, dysertacja doktorska, City University of New York 1990, s. 189–399, 498–504.

⁴² CZ-Pnm 65/52,2: Catalogus Musicaliorum Anno 1720, in Ordinem digestus ab eodem à qvo et anno 1733 est renovatus oraz Barbara Ann Renton, *The Musical Culture..., op. cit.*, s. 189–399, 505–512.

⁴³ Barbara Ann Renton, *The Musical Culture..., op. cit.*, s. 245.

The oldest of the records listed above comes from a music inventory from the Piarist boarding school in Slaný. It bears the date 1713 on the title page, but contains a substantial amount of earlier material. Rabovius' church concerto *Joseph fili David* for two sopranos and basso continuo became the property of that institution before 1688. Chronologically the next trace of his musical output is the music inventory from Třebenice, which lists compositions left behind by Jakub Ludvík Pátek (d. 1699), the cantor of that town's parish Church of the Nativity of the Blessed Virgin Mary. Though the surname of the composer of the 10-part *Regina caeli* was quoted in the inventory in a distorted form, there is no doubt that Rabovius is meant here. Less unambiguous is the dating of the brief entry related to the composer found in the inventory from Český Krumlov, compiled in 1706 in the form of a fair copy on the occasion of the music resources being taken over from Domenico Bartoli (who was stepping down as Kapellmeister to Prince Eggenberg). Rabovius' piece only figures in a third undated list attached to the above-mentioned fair copy and its draft. Two concertos by Rabovius were also listed in the same year 1706 among the music sources kept at the Cistercian monastery in Osek. *Congregavit Dominus aquas et vocavit Maria*, a concerto for three voices, came from the collection of Father Anton Johann Edelmann (1650–1704), former prior of that monastery and its organist.⁴² The other concerto, *O Infans tenerrime*, was scored for solo bass and two violins (probably also basso continuo). Notably, the same piece is listed in the second Osek inventory, compiled in 1720, which suggests that the composition was performed for a longer period, possibly because of its standard choice of performing forces.

On the basis of the above-listed sources, we might attempt to define the geographic range of the reception of Rabovius' music. The data is definitely insufficient,

the Music Inventories of Osek and the Knights of the Cross, Dissertation, New York: The City University 1990, pp. 189–399, 498–504.

⁴¹ CZ-Pnm 65/52,2: Catalogus Musicaliorum Anno 1720, in Ordinem digestus ab eodem à qvo et anno 1733 est renovatus; cf. also Barbara Ann Renton, *The Musical Culture..., op. cit.*, pp. 189–399, 505–512.

⁴² Barbara Ann Renton, *The Musical Culture..., op. cit.*, p. 245.

geograficznego zakresu recepcji twórczości Raboviusa; do sformułowania jakiejkolwiek hipotezy dysponujemy jednak zdecydowanie zbyt małą ilością danych, co wynika z niewielkiej liczby znanych do dziś inwentarzy dokumentujących repertuar muzyczny tych czasów. Nie znamy zresztą żadnych źródeł tego typu z II połowy XVII i z początku XVIII wieku pochodzących ze środowiska jezuickiego ani nawet z samej Pragi, a przecież nazwisko Raboviusa figuruje w prawie wszystkich zachowanych czeskich inwentarzach z epoki. Zaskakujący jest brak utworów Raboviusa w inwentarzach morawskich; zauważać tu jednak wypada, że najdawniejsze tego typu źródło proveniencji jezuickiej datowane jest dopiero na rok 1730 i reprezentuje zupełnie nową warstwę stylistyki muzycznej⁴³. Znane źródła dowodzą zaś tego, że twórczość Raboviusa rozprzestrzeniała się w wielu różnych środowiskach i za pośrednictwem osób pełniących różne funkcje: począwszy od kantora chóru parafialnego niewielkiego miasta (Třebenice), poprzez personel instytucji klasztornych i szkolnych (Osek, Slaný), aż po kapelmistrza na służbie książęcej (Czeski Krumlow). Niewielka liczba kompozycji Raboviusa – w sumie znamy ich zaledwie osiem – koresponduje jednak ze specyficzny profilem twórczości kompozytora, który zarysujemy poniżej.

Wśród utworów Raboviusa znaleźć możemy zarówno kompozycje utrzymane w mniejszej obsadzie, przeznaczone na jeden bądź dwa głosy solowe (ich przykładem jest koncert kościelny *O Domine Jesu*), jak i dzieła na znacznie większą obsadę, takie jak obecnie zaginiony 10-głosowy koncert *Regina caeli* czy obydwa zachowane utwory maryjne. Chociaż twórczość kompozytora do trwała do naszych czasów fragmentarnie, reprezentuje różne typy ekspresji artystycznej rozpięte między biegunami *cultus internus* i *cultus externus*, wyznaczającymi wedle Piotra Fabera domenę jezuickiej duchowości⁴⁴. Repertuar ten pozwala również na refleksję nad motywacjami twórczymi kompozytora i drogami, na których starał się je urzeczywistniać. O motywacjach skłaniających jezuitów w stronę autorskiej twórczości muzycznej pisał już Emilián Trold, gdy wprowadzał do historiografii muzycznej nazwisko Carolusa Raboviusa i innych kompozytorów jezuickich. Dlaczego w ogóle zajmowali się oni tego typu aktywnością, skoro oficjalnie nie mogli jej podejmować, a bardzo często byli przeiążeni wieloma innymi obowiązkami? Z drugiej strony

however, to formulate any strong hypotheses. This is because the number of surviving inventories documenting the repertoires from that period is small, and we do not know any sources of that type (from the 2nd half of the 17th and the early 18th centuries) originating in the Jesuit circles or indeed in Prague at large. Nevertheless, Rabovius' name can be found in nearly all the preserved Bohemian music inventories from the period. What may come as a surprise is that none of his works is mentioned in Moravian inventories; all the same, it should be noted that in Moravia the oldest Jesuit source of that type is dated to 1730 and represents a stylistically quite new type of music.⁴³ Those sources that are known to us prove that Rabovius' output was disseminated in many different environments and through persons who held different functions, from the cantor of a parish choir in a small town (Třebenice) to monastic and school personnel (Osek, Slaný) to a Kapellmeister in the service of a prince (Český Krumlov). The small number of Rabovius' compositions mentioned (we know of only eight works once in existence) seems to be related to the profile of his musical oeuvre, which we discuss below.

Among Rabovius' works, there are both compositions for smaller forces, scored for one or two solo voices (for instance, the church concerto *O Domine Jesu*) and pieces for a much larger complement of musicians, including the now lost 10-part concerto *Regina caeli* as well as both of the surviving Marian motets. Despite the fragmentary character of the composer's surviving output, it represents different types of artistic expression, situated on the axis between the extremes of *cultus internus* and *cultus externus*, which, according to Peter Faber, define the domain of Jesuit spirituality.⁴⁴ The surviving repertoire also permits a reflection on the composer's creative motivations and the ways in which he put his aims into practice. The reasons which persuaded some Jesuits to take up music composition themselves were described by Emilián Trold in the context of introducing the names of Carolus Rabovius and other Jesuit composers into musical historiography. Why did they take up such an activity at all, although officially they were not permitted to do so, and were very frequently overloaded with various other duties? On the other hand, they

⁴³ Jiří Sehnal, *Hudba v jesuitském semináři v Uherském Hradišti v roce 1730*, „Hudební věda“ 4/1 (1967), s. 139–147.

⁴⁴ Tomasz Jeź, *The Musical Culture of the Jesuits...*, op. cit., s. 102–103.

⁴³ Jiří Sehnal, *Hudba v jesuitském semináři v Uherském Hradišti v roce 1730*, „Hudební věda“ 4/1 (1967), pp. 139–147.

⁴⁴ Tomasz Jeź, *The Musical Culture of the Jesuits...*, op. cit., pp. 62–63.

mieli oni przecież łatwy dostęp do kompozycji autorów lokalnych, a dzięki licznym kontaktom zakonnym – również zagranicznych. Trolda doszedł do wniosku, że głównym ich celem było pisanie utworów możliwie adekwatnych do aktualnych – niewątpliwie dość ambitnych – potrzeb liturgicznych⁴⁵. Jeśli weźmiemy pod uwagę takie właśnie pragmatyczne podejście jezuitów do muzyki jako do skutecznego narzędzia pomagającego w wypełnianiu ich misji, zachowane kompozycje Raboviusa zdają się w pełni potwierdzać wnioski Troldy.

Koncert kościelny *O Domine Jesu* napisany jest na sopran, skrzypce obligato i wiolę da gamba z towarzyszeniem basso continuo⁴⁶. Tekst słowny kompozycji začerpnięty został z *Modlitwy do pięciu ran Chrystusa*, przypisywanej św. Franciszkowi Ksaweremu i wspominanej przez jego biografów⁴⁷. Modlitwa ta, określana czasem jako *Oratio sancti Francisci Xaverii*⁴⁸, była bardzo chętnie wykorzystywana podczas różnego rodzaju nabożeństw i rozoważań poświęconych pięciu ranom Chrystusa⁴⁹ bądź postaci św. Franciszka

⁴⁵ Emilián Trolda, *O skladbách J. D. Zelenkových, jmenovitě o jeho melodramatu De S. Venceslao*, „Cyril. Časopis pro katolickou hudbu posvátnou a liturgii v Československé republice“ 58/3–4 (1932), s. 43. W kolejnych publikacjach autor ten poświęcił Raboviusowi więcej uwagi, por. Emilián Trolda, *Eine Musikalische Reise durch das Egerland*, „Der Auftakt“ 18/1 (1938), s. 7–12; *idem*, *Jesuité a hudba*, „Cyril. Časopis pro katolickou hudbu posvátnou a liturgii v Československé republice“ 67/5–6 (1941), s. 58. Trolda opracował także hasło osobowe dotyczące Raboviusa przeznaczone do publikacji w pracy pt. *Pazdírkův hudební slovník naučný*, która jednak nie ukazała się drukiem w całości; treść tego biogramu (bezpośrednio bądź pośrednio) wykorzystała Gracian Černušák, *Rabovius Karel*, w: *Československý hudební slovník osob a institucí*, t. 2: M–Ž, Praha: Státní hudební vydavatelství 1965, s. 396 i Petr Macek, *Rabovius, Karel*, w: *Český hudební slovník osob a institucí*, <http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/> [dostęp 8.02.2021].

⁴⁶ Fragment kompozycji i krótki komentarz na jego temat wydał Václav Kapsa, *Jesuiten komponieren. Bemerkungen zu erhaltenen Kompositionen der böhmischen Jesuiten*, w: *Aurora Musas nutrit. Die Jesuiten und die Kultur Mitteleuropas im 16.–18. Jahrhundert. Acta conventus Bratislavae 26.–29. Septembris 2007*, red. Ladislav Kačic, Svorad Zavarský, Bratislava: Slavistický ústav Jána Stanislava SAV 2008, s. 198–199.

⁴⁷ Zob. np. Orazio Torsellini, *De vita S. Francisci Xaverii qui primus e Societate Iesu in Indiam et Iaponiam evangelium invexit...*, Monachii: Typographia Hertsroyana 1627, s. 198.

⁴⁸ Zob. np. Hieronymus Hirnhaim von Elsenberg, *Meditationes pro singulis anni diebus ex sacra scriptura excerptae...*, Pragae: Typis Georgij Czernoch 1678, a także w pierwszym z druków wymienionych w przyp. 49.

⁴⁹ *Officium parvum sacratissimorum quinque vulnerum Salvatoris nostri Iesu Christi...*, Constantiae: Typis Episcopalibus, apud Davidem Hautt, junior 1676, s. 15; Willem de Wael van Vronesteyn, *Corona sacratissimorum Iesu Christi vulnerum...*, Antverpiae: Apud Vid. et Haered. Io. Cnobbari 1649, s. 189.

could easily avail themselves of works by local, and, thanks to the Society's numerous contacts, also by foreign composers. Trolda concluded that their main objective was to write music as well-suited as possible to the current (undoubtedly rather ambitious) liturgical needs.⁴⁵ If we accept that Jesuits had such a highly pragmatic approach to music as an effective tool in their mission, then the surviving works by Rabovius seem to correspond very well to Trolda's conclusions.

The church concerto *O Domine Jesu* for soprano, violin obligato and viola da gamba with basso continuo⁴⁶ sets the text of the *Prayer to the Five Wounds of Christ*, attributed to St Francis Xavier and mentioned by the saint's biographers.⁴⁷ Sometimes referred to as *Oratio sancti Francisci Xaverii*,⁴⁸ this text was very frequently used for various services and meditations dedicated to Christ's five wounds⁴⁹ and to the figure of

⁴⁵ Emilián Trolda, *O skladbách J. D. Zelenkových, jmenovitě o jeho melodramatu De S. Venceslao* [On the Works of J. D. Zelenka, Specifically His Melodrama De S. Venceslao], „Cyril. Časopis pro katolickou hudbu posvátnou a liturgii v Československé republice“ 58/3–4 (1932), p. 43. The author dedicated more space to Rabovius in his later publications. Cf. Emilián Trolda, *Eine Musikalische Reise durch das Egerland*, “Der Auftakt” 18/1 (1938), pp. 7–12; *idem*, *Jesuité a hudba* [Jesuits and Music], „Cyril. Časopis pro katolickou hudbu posvátnou a liturgii v Československé republice“ 67/5–6 (1941), p. 58. Trolda was also the author of an entry on Rabovius for *Pazdírkův hudební slovník naučný* [Pazdírek's School Music Dictionary] but the publication did not appear in print in its full form; Trolda's entry was drawn upon (directly or indirectly) by Gracian Černušák, *Rabovius Karel*, in: *Československý hudební slovník osob a institucí* [Czechoslovak Music Dictionary of Persons and Institutions], vol. 2: M–Ž, Praha: Státní hudební vydavatelství 1965, p. 396, and by Petr Macek, *Rabovius, Karel*, in: *Český hudební slovník osob a institucí*, <http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/> [accessed 8th Feb. 2021].

⁴⁶ An excerpt from this piece was published with a brief commentary by Václav Kapsa, *Jesuiten komponieren. Bemerkungen zu erhaltenen Kompositionen der böhmischen Jesuiten*, in: *Aurora Musas nutrit. Die Jesuiten und die Kultur Mitteleuropas im 16.–18. Jahrhundert. Acta conventus Bratislavae 26.–29. Septembris 2007*, eds Ladislav Kačic, Svorad Zavarský, Bratislava: Slavistický ústav Jána Stanislava SAV 2008, pp. 198–199.

⁴⁷ Cf. e.g. Orazio Torsellini, *De vita S. Francisci Xaverii qui primus e Societate Iesu in Indiam et Iaponiam evangelium invexit...*, Monachii: Typographia Hertsroyana 1627, p. 198.

⁴⁸ Cf. e.g. Hieronymus Hirnhaim von Elsenberg, *Meditationes pro singulis anni diebus ex sacra scriptura excerptae...*, Pragae: Typis Georgij Czernoch 1678, and the first print listed in footnote 49.

⁴⁹ *Officium parvum sacratissimorum quinque vulnerum Salvatoris nostri Iesu Christi...*, Constantiae: Typis Episcopalibus, apud Davidem Hautt, junior 1676, p. 15; Willem de Wael van Vronesteyn, *Corona sacratissimorum Iesu Christi vulnerum...*, Antverpiae: Apud Vid. et Haered. Io. Cnobbari 1649, p. 189.

Ksawerego⁵⁰. Unikatowy przekaz kompozycji Raboviusa pochodzi z kolekcji muzykaliów kanoniczek regularnych św. Augustyna we Wrocławiu i został sporządzony przez tamtejszą kopistkę w roku 1681, a zatem wtedy, gdy kompozytor zaczął pracę w niedalekim Kłodzku. Nie posiadamy wprawdzie żadnych wiadomości na temat tego, w jaki sposób wrocławskie mniszki zdobyły ten utwór i czy było to związane z przybyciem Raboviusa do Kłodzka. Na kopii brak również informacji mogących sugerować przeznaczenie kompozycji. Jednak jej tematyka, sposób opracowania i głęboko duchowy charakter doskonale korespondują z repertuarem wykorzystywany podczas medytacji wielkopostnych (tzw. *meditationes quadragesimales*), czyli nabożeństw, które w okresie Wielkiego Postu celebrowały przede wszystkim jezuickie sodalicje łacińskie⁵¹.

Obsada koncertu dopełniająca partię wokalną kombinacją brzmienia skrzypiec i wioli da gamba oraz basso continuo z pewnością nie stanowi precedensu; na tle standardowego towarzyszenia dwojga skrzypiec jest jednak pewnym *novum*. Partię skrzypiec napisał Rabovius bardzo wymagającą – obfituje ona w dwudźwięki, brakuje wprawdzie techniki skordatury, częściej w twórczości środkowoeuropejskich kompozytorów (Johanna Heinricha Schmelzera czy pokolenie młodszego Heinricha Ignaza Franza Bibera), wygląda jednak na to, że także i nasz kompozytor był znakomitym skrzypkiem. Również w partii gamby Rabovius zastosował grę akordową, ale tylko w jednym miejscu (t. 46–48), mając evidentnie na celu intensyfikację ekspresji treści tekstu słownego słyszanego parę taktów wcześniej (zob. niżej). Koncepcja obydwu partii instrumentalnych jest w kontekście całej kompozycji odmienna. O ile skrzypce występują naprawiedniem z głosem wokalnym, czyli są eksponowane w introdukcji i interludiach, a razem z partią wokalną grają dopiero na samym końcu kompozycji, o tyle gamba brzmi nieustannie, choć jej partia jest odmienna od sfigurowanej melodii basu i w paru miejscach czynnie koncertuje, zarówno ze skrzypcami, jak i głosem wokalnym. Koncert pomyślany jest jako jedna całość niezawierająca wewnętrznych podziałów na kontrastujące ze sobą części, które mogłyby się różnić metrum czy tempem, jak to

St Francis Xavier.⁵⁰ The unique surviving copy of Rabovius' composition comes from the music collection of the Canonesses Regular of St Augustine in Wrocław, and was made by a copyist living in that convent in 1681, in the same year when the composer took up work in the nearby Kłodzko. We have no information as to how the Wrocław nuns came in possession of that work and whether this fact was in any way related to Rabovius' arrival in Kłodzko. The copy contains no elements that might suggest how it was meant to be used. However, the theme of the composition, type of setting, and profoundly spiritual character perfectly fit into the repertoire performed during Lenten meditations (the so-called *meditationes quadragesimales*), that is, services held during Lent primarily by Jesuit Latin sodalities.⁵¹

The performing forces, in which the vocal part is complemented by the violin, viola da gamba, and basso continuo, are by no means unique, but quite innovative when compared to the standard accompaniment of two violins. Rabovius' violin part, very demanding, abounds in double stops. There is no scordatura prescribed, frequent in the oeuvres of such Central European composers as Johann Heinrich Schmelzer or the younger generation of Heinrich Ignaz Franz Biber. All the same, the part makes the impression of its composer likewise boasting excellent violin technique. Also the gamba part makes use of chord playing, but only at one point (bars 46–48), where the aim is evidently to intensify the expression of the verbal text heard several bars earlier (see below). The concept of the two instrumental parts is different throughout the piece. The violin performs alternately with the voice, and is therefore highlighted in the introduction and the interludes; it is only at the very end that this instrument joins the vocal part. The viola is heard all the time, but its part is different from the figured melody of the bass. At a few places, it plays concertante together with the violin or the voice. The composition is conceived as one whole without internal divisions into contrasted sections differing in e.g. tempo or time signature, in accordance with the practice of the day. This may reflect the composer's

⁵⁰ *Pietas hebdomadaria in S. Patronum Franciscum Xaverium, Indiarum Apostolum e Societate Jesu...*, Graecii: Franciscus Widmanstadius 1662, s. 78, gdzie w kontekście biografi Torselliniego wspomina się o tej modlitwie.

⁵¹ Tomasz Jeż, *Between liturgy and theatre: the Jesuit Lenten meditations from the Baroque Silesia*, „Musicologica Brunensis” 49/1 (2014), s. 261–273.

⁵⁰ *Pietas hebdomadaria in S. Patronum Franciscum Xaverium, Indiarum Apostolum e Societate Jesu...*, Graecii: Franciscus Widmanstadius 1662, p. 78, where the prayer is mentioned in the context of Torsellini's biography of the saint.

⁵¹ Tomasz Jeż, *Between liturgy and theatre: the Jesuit Lenten meditations from the Baroque Silesia*, „Musicologica Brunensis” 49/1 (2014), pp. 261–273.

było w ówczesnym zwyczaju. Być może kryje się za tym świadomy zamysł autora, który pragnął, aby jego kompozycja nie koncentrowała intelektu słuchacza na samej muzyce, była wolna od niepokojących podziałów i przez to lepiej nadawała się do medytacji?

Tekst słowny kompozycji dzieli się logicznie na pięć fraz, które są kolejno eksponowane na przemian z instrumentalnymi interludiami. Introdukcja oparta jest na wyraźnym geście retorycznym, który w powtórzeniach opatrzony jest dyminucją (t. 3) bądź pasażami (t. 8–10). Częstą repetycję kolejnych segmentów tekstu można interpretować jako figurę retoryczną *epizeuxis*, wzmacniającą znaczenie użytych tam słów; dotyczy to nie tylko wstępnej inwokacji („O, Domine Jesu Christe”) czy następującego po niej żarliwego wyznania adresowanego do Chrystusa („*vita mea*”), ale także powtarzanej później prośby („*obsecro te*”). Oczywiście jest tutaj podkreślanie za pomocą koloratury słów o szczególnie silnym ładunku emocjonalnym („*animae meae*”, „*redemisti*”) czy graficzne odzwierciedlenie ich semantyki („*crux*”). Funkcję instrumentalnych interludiów postrzegać można w kontekście metody ignacjańskiej medytacji: służą one emocjonalnej kontemplacji przesłania zawartego w bezpośrednio poprzedzającym je fragmencie wokalnym. Z tą interpretacją koresponduje stopniowa intensyfikacja wyrazu kolejnych interludiów z kulminacją we wspomnianym wyżej fragmencie akordowym partii gamby, która towarzyszy pasażom skrzypiec następującym po słowach „qui natus, passus, mortuus...”; podobnie trzy bloki instrumentalne eksponujące w dwóch różnych oktawach charakterystyczną figurę rytmiczną złożoną z dwóch szesnastek i ósemki: to interludium następuje zaraz po słowach o pięciu ranach Chrystusa – w pierwszej i trzeciej ekspozycji tego materiału figura ta pojawia się pięciokrotnie (t. 58–64).

O ile koncert *O Domine Jesu* jest przykładem kompozycji o subiektywnym wyrazie, wykorzystującej środki retoryczne do wzmacnienia emocjonalnej treści tekstu słownego i podkreślenia jego funkcji medytacyjnej, obydwa koncerty maryjne mają charakter obiektywny, podkreślony przez dużą obsadę, umożliwiającą operowanie różnymi efektami barwowymi uzyskiwanymi przez osiem głosów wokalnych, skrzypce, wiole, clarini (lub cynki) oraz puzony. Oba utwory zachowały się w jednym rękopisie, skopiowanym w 1692 roku dla konwentu św. Jakuba Wrocławskich kanoniczek regularnych św. Augustyna⁵². Pierwsza z kompozycji zawartych

⁵² Ludwig Burgemeister, *Das ehemalige Jakobskloster auf der Sandinsel zu Breslau*, „Zeitschrift des Vereins für Geschichte Schlesiens” 37

conscious decision not to attract the listener's intellectual attention to the music itself. Devoid of unsettling divisions, such music was better suited for a meditative assembly.

The verbal text is logically divided into five phrases, successively presented in alternation with instrumental interludes. The introduction is based on a distinct rhetorical gesture, repeated with diminution (b. 3) or with passages (bars 8–10). Frequent repetition of text segments may be interpreted as a rhetorical figure, *epizeuxis*, introduced in order to enhance textual meanings. This concerns not only the introductory invocation (“O, Domine Jesu Christe”) and the ardent address to Christ that follows (“*vita mea*”), but also the later recurring supplication (“*obsecro te*”). There are obvious emphases on words with particularly strong emotional charge (“*animae meae*”, “*redemisti*”) attained by means of coloraturas, as well as graphic representations of their meanings (“*crux*”). The functions of the instrumental interludes might be interpreted in the context of the Ignatian method of meditation. They support the emotional contemplation of the message contained in the vocal section that immediately precedes them. Such an interpretation is supported by the fact that expression intensifies gradually in the successive interludes. The culmination comes on the above-mentioned chordal segment in the gamba part, accompanied by passages in the violin after the words “qui natus, passus, mortuus...”, and on the three instrumental segments featuring a characteristic rhythmic figure (two semiquavers and a quaver) in two different octaves. This interlude follows immediately after the words about the five wounds of Christ. The figure appears five times in the first and third entry of this material (bars 58–64).

While the concerto *O Domine Jesu* is subjective in expression and takes advantage of musical rhetoric in order to enhance the emotions inherent in the verbal text and to emphasise its meditative function, both of Rabovius' Marian motets are objective in expressive character. This is emphasised by the large performing forces, which make possible to take advantage of various colouristic effects produced by eight voices, a violin, viols, clarini (or cornetts), and trombones. Both works have been preserved in one manuscript copied in 1692 for the Convent of St James belonging to the Wrocław Canonesses Regular of St Augustine.⁵² The first of them,

⁵² Ludwig Burgemeister, *Das ehemalige Jakobskloster auf der Sandinsel zu Breslau*, „Zeitschrift des Vereins für Geschichte Schlesiens” 37 (1903), pp. 249–259; Hermann Hoffmann, *Sandstift und*

w tym źródle to motet *Surgamus, eamus, properemus*, będący adaptacją kompozycji Giacoma Carissimiego⁵³. Przedstawimy tu zatem najpierw drugi z zamieszczonych tam utworów, motet *Salutemus Matrem*, w przypadku którego nie został zidentyfikowany żaden pierwowzór.

Tekst słowny kompozycji wykorzystuje znane z różnych tekstów hymnicznych poetyckie określenia Najświętszej Maryi Panny („rosa sine spina”, „maris stella”, „porta paradisi”, „advocata peccatorum”, „consolatrix miserorum” itd.) i jest koncypowany jako Jej pozdrowienie i prośba o wstawiennictwo. Treść tekstu nie koncentruje się wokół żadnego konkretnego święta maryjnego i z pewnością można go było wykorzystać przy każdej tego typu okazji⁵⁴. Ponieważ słowa: „ave, illibata sponsa, numinis Maria” w opracowaniu muzycznym podkreślone są za pomocą homorytmicznego tutti całego zespołu, wyprowadzonego z pierwszego ustępu kompozycji (co można interpretować jako figurę retoryczną *noema*), samo więc opracowanie muzyczne zda je się nawiązywać w największym stopniu do tematyki Niepokalanego Poczęcia NMP. Kompozycja składa się z trzech części. W pierwszej z nich opracowana została większość tekstu słownego, przy czym inwokację do Maryi Panny i późniejszą prośbę o wstawiennictwo oddzielają instrumentalne interludia. Przynosząca zmianę metrum część druga zawiera muzyczne opracowanie głównej prośby modlitwy („*Impetra auxilium de caelo nobis*”), zakończonej radosnym „Alleluia”. Wszystkie trzy części rozpoczynają partie jednego bądź dwóch głosów, po których pojawiają się naprzemiennie kolejne partie, a dopiero na końcu cały zespół rozbrzmiewa w homorytmicznym tutti, podkreślającym główną treść danego fragmentu bądź podsumowanie pojawiających się w niej wezwań („*nos tuere, defende, protege, salve semper, o Maria*”). Technika sukcesywnego dołączania kolejnych głosów i instrumentów, które stopniowo ujawniają bogactwo pełnej obsady kompozycji, jest zbiegiem bardzo atrakcyjnym, szczególnie na początku. Niekiedy faktura utworu nawiązuje do układów polichóralnych, m.in. w instrumentalnym interludium części pierwszej, gdzie dialogują ze sobą instrumenty dęte i smyczkowe; partie wokalne nie są jednak trwale przyporządkowane do żadnego z chórów.

(1903), s. 249–259; Hermann Hoffmann, *Sandstift und Pfarrkirche St. Maria in Breslau. Gestalt und Wandel im Laufe der Jahrhunderte*, Stuttgart – Aalen: Konrad Theiss Verlag 1971.

⁵³ Tomasz Jeż, *Jezuicki repertuar muzyczny...*, op. cit., s. 22, 38–39.

⁵⁴ Por. Tomasz Jeż, *Kultura muzyczna jezuitów...*, op. cit., s. 454.

the motet *Surgamus, eamus, properemus*, is an adaptation of a work by Giacomo Carissimi.⁵³ We shall therefore start with the second one, the motet *Salutemus Matrem*, which has no identified prototypes.

Its verbal text includes poetic epithets for the Blessed Virgin Mary (“rosa sine spina”, “maris stella”, “porta paradisi”, “advocata peccatorum”, “consolatrix miserorum”, etc.) taken from various hymns. The whole is conceived as a greeting and a supplication to Mary for her intercession. The text does not revolve around the topics of one specific Marian feast and could therefore certainly be used for any such occasion.⁵⁴ Since the words “ave, illibata sponsa, numinis Maria” are musically emphasised by means of a homorhythmic *tutti* of the whole ensemble, which emerges at the end of the first segment of the composition (and may be interpreted as a rhetorical *noema*), the setting seems to be most closely related to the subject of the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary. The composition consists of three sections, the first of which sets most of the verbal text. The invocation to the Virgin and the request for intercession that follows are separated by instrumental interludes. Section two brings a change of time signature and sets the text of the central supplication (“*Impetra auxilium de caelo nobis*”), which ends with a joyous “Alleluia”. All the three sections open with one or two vocal parts, after which successive parts appear in alternation, leading to a homorhythmic *tutti* of the whole ensemble at the end, which highlights the key content of the given textual fragment and sums up the petitions it contains (“*nos tuere, defende, protege, salve semper, o Maria*”). The technique of successively adding more voices and instruments, thus gradually revealing the wealth and possibilities of the full performing forces, proves a highly attractive device, particularly in the opening. At some places the texture resembles a polychoral setting, as in the instrumental interlude for the first section, which features a dialogue of winds and strings. The vocal parts, however, are not permanently assigned to either of the ‘choirs’.

The other motet, *Surgamus, eamus, properemus*, comprising a work by another composer, is a precious

Pfarrkirche St. Maria in Breslau. Gestalt und Wandel im Laufe der Jahrhunderte, Stuttgart – Aalen: Konrad Theiss Verlag 1971.

⁵³ Tomasz Jeż, *Jezuicki repertuar muzyczny...*, op. cit., pp. 22, 38–39.

⁵⁴ Cf. Tomasz Jeż, *The Musical Culture of the Jesuits...*, op. cit., p. 299.

Motet *Surgamus, eamus, properemus*, który kryje w sobie utwór innego autora, jest w kontekście zachowanej twórczości środkowoeuropejskich kompozytorów jezuickich cennym i rzadkim świadectwem zapożyczenia oraz adaptacji kompletnego materiału muzycznego. Modelem dla Raboviusa stała się kompozycja Giacoma Carissimiego o tym samym tytule, przeznaczona na alt, tenor, bas i organy (basso continuo), której tekst bazuje na parafrazie wybranych wersetów biblijnej *Pieśni nad Pieśniami*⁵⁵. Kompozycja ukazała się drukiem w Rzymie w 1649 roku w jednej z antologii, które skomponował wydawca i kompozytor Floridus de Silvestris a Barbarano (ok. 1596–1674)⁵⁶; w tym samym roku antologia ta została przedrukowana w Wenecji, a omawiany motet trafił także do innych tego typu kolekcji opublikowanych w Rzymie w 1652 roku oraz w Rotterdamie w 1656 roku⁵⁷. Ten sam motet rozbudowany o instrumentalną sinfonię i interludia przeznaczone na dwoje skrzypiec, wiolonczelę lub fagot *ad libitum* wydany został także w Kolonii w 1666 roku w zbiorze dzieł Carissimiego – jako jeden z utworów dołączonych do zamieszczonej w tym druku mszy, której atrybucja autorska jest dziś jednak kwestionowana⁵⁸. Partytura pierwszej wersji motetu (bez dodanych później instrumentów) była także publikowana w dwóch kolekcjach muzyki dawnej w XIX wieku⁵⁹.

⁵⁵ Claudio Sartori, *Giacomo Carissimi. Catalogo delle opere attribuite*, Milano: Finarte 1975, s. 46, 127; Iva M. Buff, *A Thematic Catalog of the Sacred Works of Giacomo Carissimi*, Clifton: European American Music Corporation 1979 (*Music indexes and bibliographies*, 15), s. 127–129, 157.

⁵⁶ R. *Floridus canonicus de Sylvestrus a Barbarano, Cantiones alias sacras ab excellentissimis auctoribus concinnatas suavissimis modulis binis, ternis, quaternisque vocibus...*, Romae: ex Typographia Ludovici Grignani 1649, RISM B/I: 1649², ID no.: 993121787.

⁵⁷ R. *Floridus canonicus de Sylvestrus a Barbarano, Cantiones alias sacras ab excellentissimis auctoribus concinnatas suavissimis modulis ab binis, ternis, quaternisque vocibus...*, Venetiis: Apud Alessandrum Vincentis 1649, RISM B/I: 1649³, ID no.: 993121788; *Scelta di motetti di diversi eccellentissimi autori raccolti da Gio. van Geertsom. A due, e tre voci. Con il basso continuo par l'organo clavicembalo spinetto ò altro instrumento*, Rotterdam: G. van Geertsom 1656, RISM B/I: 1656², ID no.: 993121845.

⁵⁸ *Missa a quinque et a novem, cum selectis quibusdam cantionibus, trium vocum et duorum instrumentorum, cum secundo choro IV. vocum ad libitum*. Authore Jacobo Carissimi, Coloniae: Apud Fridericum Friessem bibliopolam 1666, RISM A/I: C 1220, ID no.: 990008883. Na temat atrybucji autorskiej tej mszy zob. Wolfgang Witzenmann, *Una messa non di Carissimi, un'altra sì*, „Studi musicali” 11 (1982), s. 61–89.

⁵⁹ Vincent Novello (red.), *The Fitzwilliam Music being a Collection of Sacred Pieces selected from Manuscripts of Italian Composers in the Fitzwilliam Museum*, vol. 1, London: Novello 1825, s. 12–17; *Recueil des morceaux de musique ancienne. Exécutés aux concerts de la Société de Musique Vocale Religieuse et Classique ... sous la direction de Mr. La Prince de la Moskowa*, vol. 8, Paris: Pacini 1843, pp. 450–462.

and rare example of a Central-European Jesuit composer borrowing and adapting the complete musical material of a different piece. The model, in this case, was Giacomo Carissimi's composition of the same title, scored for alto, tenor, bass, and organ (basso continuo), based on a paraphrase of selected lines from the Biblical *Song of Songs*.⁵⁵ It was printed in Rome in 1649 as part of one of the anthologies compiled by publisher and composer Floridus de Silvestris a Barbarano (c. 1596–1674).⁵⁶ The anthology was reprinted in the same year in Venice, and the motet found its way to other collections of this type published in Rome (1652) and Rotterdam (1656).⁵⁷ The same composition, but with the addition of an instrumental sinfonia and interludes scored for two violins, and bass viol or bassoon *ad libitum*, was also printed in 1666 in Cologne as part of a set of works by Carissimi. This and other pieces were included in the latter edition along with a mass of now questionable attribution.⁵⁸ The score of the motet's first version (without the added instruments) was also published in the 19th century, in two early music collections.⁵⁹

⁵⁵ Claudio Sartori, *Giacomo Carissimi. Catalogo delle opere attribuite*, Milano: Finarte 1975, pp. 46, 127; Iva M. Buff, *A Thematic Catalog of the Sacred Works of Giacomo Carissimi*, Clifton: European American Music Corporation 1979 (*Music indexes and bibliographies*, 15), pp. 127–129, 157.

⁵⁶ R. *Floridus canonicus de Sylvestrus a Barbarano, Cantiones alias sacras ab excellentissimis auctoribus concinnatas suavissimis modulis binis, ternis, quaternisque vocibus...*, Romae: ex Typographia Ludovici Grignani 1649, RISM B/I: 1649², ID no.: 993121787.

⁵⁷ R. *Floridus canonicus de Sylvestrus a Barbarano, Cantiones alias sacras ab excellentissimis auctoribus concinnatas suavissimis modulis ab binis, ternis, quaternisque vocibus...*, Venetiis: Apud Alessandrum Vincentis 1649, RISM B/I: 1649³, ID no.: 993121788; *Scelta di motetti di diversi eccellentissimi autori raccolti da Gio. van Geertsom. A due, e tre voci. Con il basso continuo par l'organo clavicembalo spinetto ò altro instrumento*, Rotterdam: G. van Geertsom 1656, RISM B/I: 1656², ID no.: 993121845.

⁵⁸ *Missa a quinque et a novem, cum selectis quibusdam cantionibus, trium vocum et duorum instrumentorum, cum secundo choro IV. vocum ad libitum*. Authore Jacobo Carissimi, Coloniae: Apud Fridericum Friessem bibliopolam 1666, RISM A/I: C 1220, ID no.: 990008883. On the possible attributions of this mass, cf. Wolfgang Witzenmann, *Una messa non di Carissimi, un'altra sì*, „Studi musicali” 11 (1982), pp. 61–89.

⁵⁹ Vincent Novello (ed.), *The Fitzwilliam Music being a Collection of Sacred Pieces selected from Manuscripts of Italian Composers in the Fitzwilliam Museum*, vol. 1, London: Novello 1825, pp. 12–17; *Recueil des morceaux de musique ancienne. Exécutés aux concerts de la Société de Musique Vocale Religieuse et Classique ... sous la direction de Mr. La Prince de la Moskowa*, vol. 8, Paris: Pacini 1843, pp. 450–462.

Ze zbioru potencjalnych pierwówzorów aranżacji Raboviusa możemy wykluczyć na pewno druk koloński – opracowane przez kompozytora partie instrumentalne są od tamtych zupełnie odmienne, mniej tu też interludiów i pojawiają się one w innych miejscach kompozycji. Do tego samego wniosku skłaniają nas zresztą szczegóły obydwu opracowań – na przykład t. 71 niniejszej edycji w partii Tenoru I odpowiada ściśle oryginalnej wersji motetu Carissimiego, natomiast w wariantie z druku kolońskiego w tym miejscu zamiast szesnastek pojawiają się cztery ósemki⁶⁰. Z uwagi na brak współczesnych źródeł muzycznych proweniencji jezuickiej z obszaru Korony Czeskiej trudno dziś ustalić, czy Rabovius czerpał z któregoś z wcześniejszych wydań motetu Carissimiego, czy też z jakiegoś nieznanego nam dziś egzemplarza bądź kopii. O tym, że muzyka rzymskiego kompozytora napływała na ziemie czeskie przede wszystkim za pośrednictwem jezuitów, świadczy jej wtórna dystrybucja do innych zbiorów, zbadana wstępnie przez Jiříego Sehnala; omawiany motet nie został jednak przezeń odnotowany w poddanych analizie kolekcjach, jeśli nie brać pod uwagę druku kolońskiego z roku 1666 hipotetycznie rejestrowanego w zbiorze biskupa ołomunieckiego w Kromieryżu⁶¹. Kompozycja ta była jednak ewidentnie dobrze znana w Czechach i krajach ościennych⁶², choć nie zawsze kopowano ją wraz z in-

concerts de la Société de Musique Vocale Religieuse et Classique ... sous la direction de Mr. La Prince de la Moskowa, vol. 8, Paris: Pacini 1843, s. 450–462.

⁶⁰ Co ciekawe, obydwie edycje motetu wspomiane w przyp. 59 odpowiadają w tym miejscu drukowi z Kolonii z roku 1666, a nie pierwodrukowi tej kolekcji z 1649 roku (a także jego weneckiej reedycji).

⁶¹ Jiří Sehnal, *Giacomo Carissimis Kompositionen in den Böhmischen Ländern*, „Muzikološki zborník“ 13/2 (1977), s. 23–35. Sehnal zidentyfikował pięciogłosową mszę Carissimiego wpisaną do historycznego inwentarza kolekcji muzykaliów w Kromieryżu w dziale *Missae* pod numerem 28 („Missa à 5 Jacomo Carissimi“) z drukiem, o którym tu mowa, a który nie zachował się do naszych czasów w tej kolekcji. Por. Kateřina Fajtlová, Jiří Sehnal, Petr Slouka, Jana Spáčilová, Eduard Tomaštík, *Kroměřížský hudební archiv I. Hudební sbírka biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelcornu*, Olomouc: Muzeum umění Olomouc 2018, s. 71.

⁶² Omawiany motet Carissimiego trzykrotnie wykonał w 1662 roku Vincenzo Albrici w drezdeńskiej kaplicy dworskiej, por. Mary E. Frandsen, *Crossing Confessional Boundaries. The Patronage of Italian Sacred Music in Seventeenth-Century Dresden*, Oxford: Oxford University Press 2006, s. 232, 374, 410. Wspomniana w przyp. 56 i 57 kolekcja była znana również na terenie dzisiejszej Słowacji – dla kościoła ewangelickiego w Bratysławie nabył ją w roku 1652 Samuel Capricornus, o czym świadczą sporządzone przezeń inwentarze; druk ten zachował się także w kolekcji

As concerns the possible models for Rabovius' arrangement, we can certainly exclude the Cologne print, since his instrumental parts are quite different from those found in that source, the interludes are fewer, and they appear at other places in the composition. Details of both settings confirm this conclusion. For instance, bar 71 of the Tenor I part in this edition of Rabovius' composition is precisely the same as Carissimi's original version, while the Cologne variant has four quavers in place of the semiquavers.⁶⁰ Owing to the scarcity of contemporary Jesuit musical sources from the territories of the Bohemian Crown it is hard to establish today whether Rabovius drew on any of the earlier printed editions of Carissimi's motet or on some copy of that work now unknown to us. That the music of the Roman composer was imported into the Bohemian lands first and foremost through the mediacy of the Jesuits is evident from Jiří Sehnal's preliminary study of its secondary redistribution to other collections. The motet in question was not listed by Sehnal in any of the resources he examined, except for the music inventory of the Olomouc bishop's collection in Kroměříž, where Sehnal hypothetically identified Cologne print of 1666.⁶¹ The composition was nevertheless evidently well-known in Bohemia and the neighbouring countries,⁶² though

⁶⁰ Interestingly, both editions of this motet mentioned in footnote 59 are based on the 1666 edition from Cologne rather than on the first print of 1649 (or its Venetian re-edition) in this particular place.

⁶¹ Jiří Sehnal, *Giacomo Carissimis Kompositionen in den Böhmischen Ländern*, „Muzikološki zborník“ 13/2 (1977), pp. 23–35. Sehnal identified the five-voice Mass by Carissimi listed in the historical inventory of the collection of musical items in Kroměříž in the *Missae* section at no. 28 (“Missa à 5 Jacomo Carissimi”) with the print referred to here, which has not survived to our times in this collection. Cf. Kateřina Fajtlová, Jiří Sehnal, Petr Slouka, Jana Spáčilová, Eduard Tomaštík, *Musikarchiv Kremsier I. Die Musiksammlung des Bischofs Karl von Lichtenstein-Castelcorno*, Olomouc: Muzeum umění Olomouc 2018, p. 71.

⁶² The said motet by Carissimi was thrice performed in 1662 by Vincenzo Albrici at the Dresden court chapel. Cf. Mary E. Frandsen, *Crossing Confessional Boundaries. The Patronage of Italian Sacred Music in Seventeenth-Century Dresden*, Oxford: Oxford University Press 2006, pp. 232, 374, 410. The collection discussed in footnotes 56 and 57 was also known in today's Slovakia; Samuel Capricornus purchased it for Bratislava's evangelical church in 1652, as we learn from the inventories he made; the print has also been preserved among music sources from Bardejov, cf. Jana Kalinayová et al., *Hudobné inventáre a repertoár viachlasnej hudby na Slovensku v 16.–17. storočí* [Music Inventories and of Polyphonic Repertoire in 16th- and 17th-Century Slovakia], Bratislava:

formacją o autorstwie – bez nazwiska Carissimiego figuruje ona dwukrotnie w inwentarzu muzykaliów z Třebenic⁶³, w jednym z inwentarzy z Czeskiego Krumlova jej autor oznaczony został jako nieznany⁶⁴, zaś w miejscowości Slaný utwór ten przypisano autorowi o nazwisku Glettlu⁶⁵. Jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że obsada głosów wokalnych (A, T, B) podana w tych źródłach jest identyczna z oryginalną wersją Carissimiego, z dużym prawdopodobieństwem można przyjąć, że wzmianki te odnoszą się do tej właśnie kompozycji. We wspomnianych źródłach pojawiają się jednak zarazem informacje o towarzyszących głosom wokalnym instrumentach: dwojgu skrzypiec, a w jednym przypadku także wioli bądź fagocie, którego obecność zdaje się wskazywać na fakt, że były to odpisy druku kolońskiego. Jeśli przyjelibyśmy taką hipotezę, to żaden z wymienionych wyżej egzemplarzy nie byłby powiązany z wersją Raboviusa. Dla pełnego obrazu tego zagadnienia należy jednak wspomnieć o hipotetycznej – choć mało prawdopodobnej – sytuacji, w której czeskie kopie omawianego motetu Carissimiego zawierałyby jego nieznaną obecnie wersję z dodanymi partiami instrumentalnymi, które Rabovius pozyskałby bezpośrednio z Rzymu i wykorzystał w swojej aranżacji; i to właśnie ta wersja krążyłaby po ówczesnych czeskich kolekcjach. Brak wiedzy na temat faktycznych powiązań prezentowanych przekazów każe jednak pozostawić te pytania bez odpowiedzi.

Carissimi swoje *Surgamus* skomponował w formie rondowej z trzykrotnie powracającym refrenem (ABACADA)⁶⁶. Taką samą budowę ma również opracowanie Raboviusa, które – jak już wspomniano – mieści

muzykaliów z Bardejova, zob. Jana Kalinayová et al., *Hudobné inventáre a repertoár viachlasnej hudby na Slovensku v 16.–17. storočí*, Bratislava: Slovenské národné múzeum, Hudobné múzeum 1994, s. 50: 8/[8], s. 62: 9/[132].

⁶³ Inwentarz muzykaliów z 1699 roku, zob. przyp. 38, fol. 6v: „1. de festo Surgamus ergo 1 de V. V. Maria”, fol. 8r: „Surgamus eamus etc. A: 6. A: Te: B: 2 V [brak ciągu dalszego zapisu, krawędź karty jest uszkodzona]”.

⁶⁴ Na temat sporządzonych na początku XVII w. inwentarzy muzykaliów tamtejszego zamku zob. przyp. 39, w inwentarzu z 1706 roku zapisano zaś: „Surgamus à 7 A T B 2 VV 1 Viol 1 Viol con org”; oraz niedatowany zapis: „Surgamus, eamus … à. 7. Voc. incerto”.

⁶⁵ *Inventarium Rerum et Instrumentorum Musicalium*, por. przyp. 37, s. 33: „1683 | 12 | Surgamus. à 6. A. T. B. cum 2 V.V. Fagotto et Organo Auth(or)e D. Glettlu”.

⁶⁶ W podobny sposób Carissimi zakomponował dziesięć innych motetów koncertujących, zob. Andrew V. Jones, *The Motets of Carissimi*, dysertacja doktorska, University of Oxford, Ann Arbor: UMI Research Press 1982, vol. 1, s. 280–285.

it was not always copied with the correct attribution. It is listed twice without Carissimi's name in the music inventory of Třebenice,⁶³ as well as in two inventories from Český Krumlov, where in one of them the composer was marked as uncertain.⁶⁴ At Slaný the piece was attributed to an author by the name of Glettlu.⁶⁵ Considering the fact that the vocal forces described in these sources (A, T, B) are identical with those in Carissimi's original, we may assume with considerable probability that the same composition was meant. The said sources, however, also list the accompanying instruments: two violins, and in one case also a viol or bassoon, whose presence suggests these were all copies of the Cologne version. Should this hypothesis prove true, it would mean that none of the above-listed copies was related to Rabovius' version. To get a full picture of the problem, one should also consider the rather unlikely situation in which the Bohemian copies of the said motet by Carissimi comprised its now unknown variant with added instrumental parts, which Rabovius obtained directly from Rome and used for his arrangement; this would then have been the version which circulated in Bohemian music collections from that period. No definitive answers can be formulated, however, since we have no data concerning the actual relations between the existing records of this piece.

Carissimi composed his *Surgamus* in rondo form with a thrice recurring refrain (ABACADA).⁶⁶ Rabovius' setting has the same structure, and comprises, as we have said, the musical material of the complete composition taken over from the Roman master. Rabovius arranged it for a large, 18-part ensemble, consisting of eight vocal parts, four string instruments, and

Slovenské národné múzeum, Hudobné múzeum 1994, p. 50: 8/[8], p. 62: 9/[132].

⁶³ An inventory of 1699, cf. footnote 38, fol. 6v: “1. de festo Surgamus ergo 1 de V. V. Maria”, fol. 8r: “Surgamus eamus etc. A: 6. A: Te: B: 2 V [rest of inscription missing due to damaged card edge]”.

⁶⁴ On the early 17th-century music inventories kept at Český Krumlov castle, cf. footnote 39. An entry in an inventory of 1706 runs: “Surgamus à 7 A T B 2 VV 1 Viol 1 Viol con org”; we also have an undated record of “Surgamus, eamus … à. 7. Voc. incerto”.

⁶⁵ *Inventarium Rerum et Instrumentorum Musicalium*, cf. footnote 37, p. 33: “1683 | 12 | Surgamus. à 6. A. T. B. cum 2 V.V. Fagotto et Organo Auth(or)e D. Glettlu”.

⁶⁶ Carissimi composed ten other concerted motets in a similar fashion, cf. Andrew V. Jones, *The Motets of Carissimi*, Dissertation, University of Oxford, Ann Arbor: UMI Research Press 1982, vol. 1, pp. 280–285.

w sobie materiał muzyczny całej kompozycji rzymskiego kompozytora. Rabovius zaaranżował ją na duży, osiemnastogłosowy zespół, składający się z ośmiu głosów wokalnych, czterech instrumentów smyczkowych i pięciogłosowej grupy instrumentów dętych, w której partie trąbek clarino mogą być zastąpione cynkami, i basso continuo. W przeciwnieństwie do równie bogato obsadzonego motetu *Salutemus Matrem* instrumenty dęte nie grają tu samodzielnie, tylko w wybranych miejscowościach wzmacniają głosy wokalne bądź partie skrzypiec. Wydaje się jednak, że udział instrumentów dętych nie wynika tu z czysto muzycznej logiki; kompozytor bowiem w bardzo oryginalny sposób posługuje się nimi w celu komentowania tekstu słownego, np. wtedy, gdy partia puzonu basowego pojawia się na tle figuracji głosów wokalnych opiewających przymioty Najświętszej Panny Maryi, przypominając incipit choralowego *Salve Regina* (t. 74–77; aby zabieg ten był widoczny, Rabovius przeniósł w taktach 75 i 77 drugą nutę oryginalnej melodii Carissimiego oktawę niżej).

Adaptacja Raboviusa to jednak nie tylko instrumentacja przyjętego za wzór modelu. Poza wstępnią *sinfonią* i interludiami – przyjmijmy, że to właśnie Rabovius był ich twórcą – dokomponował on także nowe partie wokalne, a w jednym z miejsc dokonał gruntownego przekształcenia pierwotnego, mając na uwadze tekst słowny kompozycji (por. niżej). Zarówno *Sonata*, jak i interludia wykorzystują motywy melodyczne pochodzące ze wstępnej części modelu, co odróżnia tę wersję od przekazu z druku kolońskiego – dzięki temu ich ruchliwość znacznie lepiej koresponduje z melodyką parti trąbek clarino (bądź cynków) i puzonów niż występująca w tamtej wersji umiarkowana pod względem wyrazu *Symphonia*. W wersji Raboviusa powracający refren pomyślany też został jako tutti całego zespołu, które wiernie zachowuje materiał muzyczny pierwotnego. Podobnie jest także i w kupletach, gdzie jedną z technik kompozytorskich Raboviusa jest wzmacnianie oryginalnej partii wokalnej nowo skomponowanym drugim głosem (np. w t. 21–24). Imitacyjne przeprowadzenie czterech głosów wokalnych („*Tota pulchra est...*”, t. 55) to miejsce, w którym Rabovius znacząco zmodyfikował kształt modelu, zmieniając również nieznacznie tekst słowny pierwotnego (por. Ex. 1), by podkreślić kluczowe w tej kompozycji słowa „*et macula, non est in ea*”, które wybrzmiewają na tle homorytmicznego tutti, kontrastującego z bezpośrednio poprzedzającym go krótkim fugato. Znaczenie tego miejsca jest dodatkowo podkreślone, ponieważ dopiero po tym ustępie pojawia się pierwsze instrumentalne interludium. Tego

a five-strong wind section, in which the clarino trumpets may be replaced by cornetts, and basso continuo. Unlike in the equally sumptuously scored *Salutemus Matrem*, here the winds do not play autonomously, but only support the voices or the violin parts at selected points. Apparently, however, the participation of wind instruments does not result from a purely musical logic, since the composer uses them in a highly original manner to comment on the verbal text, as e.g. when the bass trombone unusually appears as a background for vocal figurations in a fragment extolling the virtues of the Blessed Virgin, recalling the plainchant incipit of *Salve Regina* (bars 74–77; to highlight this solution, Rabovius moved the second note of Carissimi's original melody an octave lower in bars 75 and 77).

The adaptation, however, is not limited to a mere new instrumentation of the prototype. Apart from the opening sinfonia and the interludes (if we assume that they were written by Rabovius), the Jesuit composer also added new vocal parts, and thoroughly transformed the original at one place for the sake of illustrating textual meanings (see below). Unlike in the Cologne variant, both the *Sonata* and the interludes draw on melodic motifs taken from the opening section of the model. Their liveliness thus corresponds much better to the character of an intrada for the clarini (or cornettos) and trombones than the moderate *Symphonia* from the Cologne print. In Rabovius' version, the recurrent refrain is conceived as an ensemble tutti, faithfully following the music material of the original. The same is true about the rondo episodes, where one of the techniques employed by Rabovius is to enhance the original vocal part by adding a newly composed second one (as in e.g. bars 21–24). Imitative entries of the four vocal parts (“*Tota pulchra est...*”, b. 55) mark the place in which Rabovius significantly departs from his model, also introducing minor changes in the text (cf. Ex. 1), in order to bring out the crucial words “*et macula, non est in ea*”, sung against the backdrop of a homorhythmic tutti contrasted with the brief fugato that immediately precedes it. The significance of this segment is additionally emphasised by the fact that it is followed by the first instrumental interlude of the entire composition. This modification of the original again seems to point to the Feast of the Immaculate Conception of the Blessed Virgin as the occasion

typu modyfikacja modelu zdaje się sugerować, że motet Raboviusa przeznaczony był przezeń na święto Niepokalanego Poczęcia NMP⁶⁷.

Motet *Surgamus, eamus, properemus*, skomponowany przez Carola Raboviusa na podstawie utworu Giacoma Carissimiego, w pewien sposób łączy obydwa bieguna jezuickiej ekspresji muzycznej, reprezentowane przez dwie pozostałe kompozycje publikowane w niniejszym tomie – utwór ten, na trzy głosy solowe z basso continuo, zapożyczony od słynnego rzymskiego kapelmistrza czynnego w jednym z najważniejszych centrów muzycznych Towarzystwa Jezusowego, skomponowany do poetyckiego tekstu otwierającego przestrzeń osobistej kontemplacji, dzięki stosunkowo oszczędnej aranżacji i możliwie pragmatycznemu wykorzystaniu zastanego materiału muzycznego stał się dziełem reprezentacyjnym – na potrzeby dużej obsady wykonawczej przewidzianej na wystawne obchody święta maryjnego w czeskiej prowicji jezuitów. Kompozycja ta na kilka sposobów ucieleśnia jezuickie podejście do muzyki, zarówno pod względem pragmatyzmu z jakim została stworzona, jak i symbolicznego związku pomiędzy subiektywnymi treściąmi wewnętrznymi a obiektywizmem muzyki i duchowości, w której jezuici również celowali⁶⁸. Publikowane w tym tomie trzy kompozycje to unikatowe pozostałości bogatego i ważnego repertuaru, a także zapomniane świadectwa twórczości jednego z najdawniejszych znanych obecnie środkowoeuropejskich kompozytorów jezuickich, współtworzących wielką muzyczną tradycję jezuickiego *seminarium* św. Wacława na Starym Mieście w Pradze.

for which Rabovius' version may have been composed.⁶⁷

The motet *Surgamus, eamus, properemus*, composed by Carolus Rabovius using a piece by Giacomo Carissimi as its model, can be said to combine in a way the two extremes of Jesuit music expression represented by the other two works published in our volume. It is a composition for three solo voices and basso continuo, borrowed from a famous Roman Kapellmeister working in one of the main Jesuit musical hubs, setting a poetic text that opens up a space of private contemplation. Thanks to relatively economical use of musical means and the possibly most pragmatic approach to the existing music material, Carissimi's composition was converted into a stately work for large performing forces, suitable for festive celebrations of a Marian feast in the Bohemian Jesuit province. It is a piece that embodies, in several ways, the Jesuit approach to music, both in terms of the practical circumstances and ways of its composition, and the symbolic connections between internal personal content and objective qualities of music and spirituality. Jesuits excelled in both these areas.⁶⁸ The three works that are the subject of our edition are unique monuments of what remains from a once rich and important repertoire. They are also forgotten records of the work of one of Central Europe's earliest known Jesuit composers who contributed to the great musical tradition of St Wenceslaus *Seminarium* in Prague's Old Town.

⁶⁷ Tomasz Jeż, *Kultura muzyczna jezuitów...*, op. cit., s. 454, 467–470.

⁶⁸ *Ibid.*, s. 503–514.

⁶⁷ Tomasz Jeż, *The Musical Culture of the Jesuits...*, op. cit., p. 299.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 327–339.

45

A To - ta pul - chra
T To - ta pul - chra est to - ta de - lec - ta - bi -
B To - ta pul - chra est to - ta a - ma - bi - lis
Org 7 6 7 6

49

A est to - ta de - si - de - ra - bi - lis et ma - cu - la, non est in e -
T - lis to - ta de - si - de - ra - bi - lis et ma - cu - la, non est in e - a et
B to - ta de - si - de - ra - bi - lis et
Org 4 3 7 6 b 2 4 6 4 3

53

A - a non est non est in e - a non est non est in e - a. O - cu - li
T ma - cu - la, non est in e - a non est in e - a.
B ma - cu - la, non est in e - a non est non est in e - a.
Org 7 6 4 3 6 4 3

Ex. 1. Giacomo Carissimi, *Surgamus, eamus, properemus*, t. / bars 45–57

KOMENTARZ REWIZYJNY

Rękopiśmienna kopia *O Domine Jesu* przechowywana jest w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie pod sygnaturą **RM 6289**⁶⁹. Jest to obecnie jedyne znane źródło tej kompozycji. Składa się z czterech partesów o formacie 20,5 × 16,5 cm; każdy z nich zapisany jest na złożonej na pół karcie. Partie instrumentalne oznaczone są nazwami: *Violino Solo*, *Viola di Gamba*, *Organo*. W nagłówku wszystkich partesów po lewej stronie zanotowany jest tytuł kompozycji (*O Domine* lub *O Domine Jesu*); jedynie w nagłówku partii wokalnej pojawia się informacja o autorze kompozycji: „Auth: R. P. Carolo Rabovio E Soc. JESU” (FIG. 2), co ma kluczowe znaczenie, ponieważ brakuje jej na karcie tytułu rękopisu. Partesy są umieszczone w obwolucie wykonanej z podobnych rozmiarów karty złożonej na pół, której pierwsza strona mieści następujący tekst: „O Domine Jesu | a. 3. | 1 C. | 1 Vio: | et Viola di | Gamba. | [poniżej po prawej:] Chori S: Annæ | 1681” (FIG. 1). W lewym górnym rogu karty tytułu umieszczona jest nalepka z dawną sygnaturą rękopisu „Mq 205^a”. Na środku stopki karty tytułu i każdej kolejnej karty widnieje pieczęć „Biblioteka | Uniwersytecka | Warszawa”; zaś na pierwszej stronie partii C po prawej stronie na dole – stempel „Musikalisches Institut | bei der | Universität Breslau”. Na końcu partii C, VI solo i Vdg po prawej stronie pod tekstem nutowym umieszczona jest datowana dewiza: „AMDG | 1681” (FIG. 3).

W t. 16 i 22 partii Org wprowadzone są dwie korekty tekstu nutowego: w obydwu *d* korygowane jest na *c*, co potwierdza dopisana pod obydwojoma poprawkami literowa nazwa dźwięku. Nieco bardziej obszerną korektę zanotowano w t. 78 partii VI: błędnie wpisana na drugą miarę ćwierćnuta *cis*² została najpierw skorygowana na *d*², a następnie jaśniejszym atramentem skreślona i zastąpiona przez *h*¹, po czym jeszcze raz poprawiona na *c*² (FIG. 3). Tym samym atramentem dopisano brakującą pauzę całonutową i cyfrę „7” oznaczającą liczbę wypauzowanych taktów w partii VI w t. 35–41 (zob. reprodukcja na okładce niniejszej edycji).

Rękopis został skopiowany przez nieznanego kopistę (bądź kopistkę) dla chóru kościoła św. Anny, należącego wówczas do wrocławskich kanoniczek regularnych.

⁶⁹ RISM ID no.: 300510748. Dziękuję Ewie Hauptman-Fischer i Katarzynie Spurgjasz za ich uprzejmą pomoc w studiach nad tym źródłem.

EDITORIAL NOTES

A handwritten copy of *O Domine Jesu* is kept at the University of Warsaw Library (shelf mark **RM 6289**).⁶⁹ It is the only source for this composition that we currently know about. It consists of four parts, 20,5 × 16,5 cm, each entered on one folio folded in two. The instrumental parts are named as *Violino Solo*, *Viola di Gamba*, and *Organo*. In the headings of all the four parts, on the left-hand side, we find the title of the piece (*O Domine* or *O Domine Jesu*), but only the vocal part also has the name of the composer at the head of the text: “Auth: R. P. Carolo Rabovio E Soc. JESU” (FIG. 2). This is of crucial importance, since the information is missing from the manuscript’s title page. The parts have been placed in a dust jacket consisting of a folio of similar dimensions, once folded, with the following text on the front page: “O Domine Jesu | a. 3. | 1 C. | 1 Vio: | et Viola di | Gamba. | [and below on the right:] Chori S: Annæ | 1681” (FIG. 1). The label located in the top left-hand corner of the title page contains the manuscript’s old shelf mark: “Mq 205^a”. In the middle on the footer of the title page and all the successive pages, we find the stamp of “Biblioteka | Uniwersytecka | Warszawa”; on the first page of the C part, bottom right – the stamp of the “Musikalisches Institut | bei der | Universität Breslau”. At the end of the C, VI solo, and Vdg parts, under the music on the right, motto and date: “AMDG | 1681” (FIG. 3).

In bars 16 and 22 of Org, the music text was corrected in two places. In both cases *d* is replaced by *c*, as confirmed by the letter for the note entered below both corrections. A more extensive correction can be found in b. 78 of VI, where the *cis*² crotchet, mistakenly entered on the second beat, was first corrected to *d*², and later crossed out in lighter ink and replaced by *h*¹, finally corrected again to *c*² (FIG. 3). A whole rest was entered in the same ink in bars 35–41 of VI, along with the digit “7” referring to the number of bars over which this rest extends (see the reproduction on the cover of this edition).

The manuscript was copied by an unknown scribe for the choir of St Anne’s Church in Wrocław, which then belonged to the Canonesses Regular. On the paper used to copy the composition we find a watermark representing St Peter in a circle, and the letter “R”

⁶⁹ RISM ID no.: 300510748. I am grateful to Ewa Hauptman-Fischer and Katarzyna Spurgjasz for their kind support in my work on this source.

Na użytym do zapisania utworu papierze znajduje się znak wodny przedstawiający św. Piotra w okręgu, nad którym widnieje litera „R” (FIG. 4a). Jest to herb miasta Duszniki (Reinerz), położonego na terenie ziemi kłodzkiej, którego to znaku używała działająca tam papiernia⁷⁰. Filigran papieru użytego na obwolutę przypomina herb miasta Loket w zachodnich Czechach; pochodzenie papieru nie jest jednak jasne, ponieważ ani w Loket, ani w jego okolicy literatura nie wzmiankuje żadnej papierni (FIG. 4b)⁷¹.

Rękopis ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie o sygnaturze **RM 6269** zawiera kompozycje *Surgamus, eamus, properemus* oraz *Salutemus Matrem*, które zamieszczone są w partesach w tej właśnie kolejności i oznaczone numerami „1.” (FIG. 6, 7) i „2.”⁷². Nie są obecnie znane inne źródła żadnego tych utworów. Rękopis składa się z 18 partesów o formacie 20 × 16 cm i rozmiarze pojedynczego bifolia (*Canto Primo, Canto 2do, Alto Primo, Alto Secundo, Tenore Primo, Basso Primo, Basso Secundo, Organo*) bądź pojedynczego folio (*Tenore 2do, Violino Primo, Violino Secundo, Alto Viola, Tenore Viola, [Surgamus:] Clarino o Cornetto Primo / [Salutemus:] Clarino Primo, [Surgamus:] Clarino o Cornetto 2do / [Salutemus:] Clarino 2do, Alto Trombon, Tenore Trombon, Basso Trombone*). Partes umieszczone są we wspólnej obwolucie wykonanej ze złożonej na pół karty, której pierwsza strona zawiera tytuł rękopisu: „Motteta duo, de B^{ma}. | Virgine Maria. | 1.^{mus} Surgamus Eamus. | 2.^{dum} Salutemus Matrem. | A. 17. Vocibus. | 2 Cant. | 2 Alt. | 2 Tenor. | 2 Bass. | 2 Violin. | 2 Violis. | 2 Clarin. | 3 Trombon. | Con organo. | [poniżej:] Authore R: P: Carolo | Rabovio. S: J: | Chori S: Jacobi | 1692.” (FIG. 5). Po lewej stronie karty tytułowej widnieje nalepka z dawną sygnaturą rękopisu „Mq 188”. Na środku stopki karty tytułowej i każdej kolejnej karty widnieje pieczęć „Biblioteka | Uniwersytecka | Warszawa”, zaś na pierwszej stronie partii C po prawej stronie na dole – stempel „Musikalisches Institut | bei der | Universität Breslau”. Na

⁷⁰ František Zuman, *České filigrány XVII. století, „Památky archeologicke“* 35 (1927), s. 445, Tab. CXL; František Zuman, *České filigrány XVIII. století*, Praha: Nákladem České akademie věd a umění 1932 (*Rozpravy České akademie věd a umění*, I/78), s. 9, Tab. 10.

⁷¹ Poza literaturą podaną w przyp. 70 brałem pod uwagę także katalog Georga Einedera, *The Ancient Paper-Mills of the Former Austro-Hungarian Empire and their Watermarks*, Hilversum: Paper Publications Society 1960; za pomoc w identyfikacji tego filigranu dziękuję Marcinowi Wyszyńskiemu z Muzeum Papiernictwa w Dusznikach-Zdroju.

⁷² RISM ID no.: 300511766, 300511767, 300511768.

above (FIG. 4a). This is the coat-of-arms of Duszniki (Germ. Reinerz), located in Kłodzko Land; the same heraldic device was used by that town's paper mill.⁷⁰ The watermark on the paper used as dust jacket resembles the coat-of-arms of Loket in Western Bohemia, but its provenance is unclear, since sources do not mention any paper manufacturers in or around the latter town (FIG. 4b).⁷¹

Another manuscript, likewise now stored at the University of Warsaw Library (**RM 6269**), comprises two works, *Surgamus, eamus, properemus* and *Salutemus Matrem*, found in the parts in the sequence as above and marked respectively as “1.” (FIG. 6, 7) and “2.”⁷². There are 18 parts, 20 × 16 cm, each consisting of one bifolio (*Canto Primo, Canto 2do, Alto Primo, Alto Secundo, Tenore Primo, Basso Primo, Basso Secundo, Organo*) or one folio (*Tenore 2do, Violino Primo, Violino Secundo, Alto Viola, Tenore Viola, [Surgamus:] Clarino o Cornetto Primo / [Salutemus:] Clarino Primo, [Surgamus:] Clarino o Cornetto 2do / [Salutemus:] Clarino 2do, Alto Trombon, Tenore Trombon, and Basso Trombone*). All these parts are placed in the same dust jacket made up of a folio folded in two, whose first page contains the manuscript title: “Motteta duo, de B^{ma}. | Virgine Maria. | 1.^{mus} Surgamus Eamus. | 2.^{dum} Salutemus Matrem. | A. 17. Vocibus. | 2 Cant. | 2 Alt. | 2 Tenor. | 2 Bass. | 2 Violin. | 2 Violis. | 2 Clarin. | 3 Trombon. | Con organo. | [and below:] Authore R: P: Carolo | Rabovio. S: J: | Chori S: Jacobi | 1692.” (FIG. 5). On the left-hand side of the title page we find a label with the manuscript's old shelf mark “Mq 188”; in the middle of the footer on the title page and each of the following pages – the stamp of “Biblioteka | Uniwersytecka | Warszawa”, and on the first page of part C, bottom right – the stamp of the “Musikalisches Institut | bei der | Universität Breslau”; at the end of nearly all the parts (except for T II and B I) under the

⁷⁰ František Zuman, *České filigrány XVII. století* [17th-Century Czech Watermarks], “Památky archeologicke” 35 (1927), p. 445, Table CXL; František Zuman, *České filigrány XVIII. století* [18th-Century Czech Watermarks], Praha: Nákladem České akademie věd a umění 1932 (*Rozpravy České akademie věd a umění* [Dissertations of the Czech Academy of Sciences and Arts], I/78), p. 9, Table 10.

⁷¹ Apart from publications listed in footnote 70, I have also examined the catalogue by Georg Eineder, *The Ancient Paper-Mills of the Former Austro-Hungarian Empire and their Watermarks*, Hilversum: Paper Publications Society 1960; I am grateful to Marcin Wyszyński of the Museum of Papermaking in Duszniki-Zdrój for his assistance in identifying this watermark.

⁷² RISM ID no.: 300511766, 300511767, 300511768.

końcu niemal wszystkich partesów (za wyjątkiem T II i B I) po prawej stronie pod tekstem nutowym zapisano datowaną dewizę o treści: „AMDG | 1692” (FIG. 7).

W t. 93 odpisu kompozycji *Salutemus Matrem* (partes A I) wprowadzona została korekta tekstu nutowego: na trzeciej miarze taktu kopista najpierw mylnie zanotował ósemkę, którą następnie zamienił na dwie szesnastki ($f^1 e^1$), ale po nich wpisał błędnie dwie pary szestastek ($f^1 e^1, f^1 d^1$); potem zaś (ten sam kopista bądź ktoś inny) skreślił ostatnią z tych trzech par (zamiast drugiej, która jest tu zbędna).

Cały rękopis zapisany został jedną ręką i – zgodnie z cytowaną wyżej notą – przeznaczony w 1692 roku dla chóru Wrocławskiego konwentu kanoniczek regularnych pw. św. Jakuba. Należał do nich także i inny rękopis, zawierający utwór jezuickiego kompozytora Georgiusa Brauna – *In nomine Jesu*⁷³, zapisany tą samą ręką. Dla sporządzenia omawianego źródła wykorzystano co najmniej trzy rodzaje papieru. Do obwoluty posłużył papier z Dusznik, cechujący się znakiem wodnym przedstawiającym św. Piotra w okręgu, pozbawionym jednak występującej w poprzednim przykładzie litery „R” (FIG. 8a)⁷⁴. Na papierze użytym do partesów C I, C II, T I, A II i B II widnieje filigran przedstawiający tarczę w koronie z dwugłowym orłem ozdobionym na piersi kwiatem w kartuszu w kształcie serca (FIG. 8b); prowieniencji tego znaku nie udało się jednak ustalić. Partes Org zanotowany jest na papierze ze znakiem wodnym przedstawiającym tarczę w koronie z dwugłowym orłem i literą „M” w kartuszu w kształcie serca (FIG. 8c). Papier z tym filigranem był już używany przez tego samego kopistę przy okazji sporządzania przezeń odpisu wspomnianego wyżej koncertu Brauna i pojawia się także w paru innych źródłach z omawianej kolekcji⁷⁵.

* * *

Brakujące w źródle nuty, pauzy, akcydencje i teksty słowne uzupełniono w edycji w nawiasach kwadratowych. Łuki umieszczone w głosach wokalnych dla oznaczenia melizmatów nie zostały uwzględnione.

⁷³ RISM ID no. 300511882. Por. Tomasz Jeż (red.), *Georgius Braun (1658–1709): In Nomine Jesu, O caelitum Dux*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa 2017 (*Fontes Musicae in Polonia*, C/II).

⁷⁴ Por. przyp. 70.

⁷⁵ Tomasz Jeż (red.), *Georgius Braun (1658–1709)...*, op. cit., s. 12–13, 17.

music on the right – motto and date: “AMDG | 1692” (FIG. 7).

In b. 93 of *Salutemus Matrem* (part A I), the music text was corrected. The scribe originally entered a quaver by mistake, which he then replaced with two semiquavers ($f^1 e^1$), but erroneously entered two other pairs of semiquavers after these two ($f^1 e^1, f^1 d^1$). Later the same copyist or someone else crossed out the third of these pairs (though in fact it was the second, spurious one that should have been deleted).

The entire manuscript was entered in one and the same hand. As we are informed on the title page (see above), it was compiled in 1692 for the choir of St James’s Convent of the Canonesses Regular in Wrocław, whose collection also included another manuscript written by the same hand and comprising a work by a Jesuit composer (Georgius Braun’s *In nomine Jesu*).⁷³ At least three different types of paper were used for this source. The dust jacket is made of paper from Duszniki (bearing a watermark with St Peter in a circle, but without the letter “R” found on the other specimen; FIG. 8a).⁷⁴ The paper used for parts C I, C II, T I, A II, and B II is distinguished by a watermark of still unknown provenance, representing a crowned escutcheon with a two-headed eagle, on whose breast we can see a heart-shaped cartouche with a flower (FIG. 8b). The watermark on the Org part shows a two-headed eagle and the letter “M” in a heart-shaped cartouche (FIG. 8c). Paper bearing the same watermark was also used by the same scribe for the copy of the above-mentioned concerto by Braun, and can be found in several other sources from the said resource.⁷⁵

* * *

Notes, rests, accidentals, and verbal texts missing from the source have been supplemented in our edition in square brackets. The slurs entered in the vocal parts and indicating melismata have not been included here. Wherever corrections are found in the source, we represent the version *post correcturam*. Accidentals redundant from the point of view of contemporary notation (for instance those repeated within

⁷³ RISM ID no. 300511882. Cf. Tomasz Jeż (ed.), *Georgius Braun (1658–1709): In Nomine Jesu, O caelitum Dux*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa 2017 (*Fontes Musicae in Polonia*, C/II).

⁷⁴ Cf. footnote 70.

⁷⁵ Tomasz Jeż (ed.), *Georgius Braun (1658–1709)...*, op. cit., pp. 12–13, 17.

W przypadku, gdy w źródle pojawiają się poprawki, pod uwagę wzięto wersję *post correcturam*. Akcidente zbydne z perspektywy współczesnej ortografii muzycznej (np. powtórzone w ramach jednego taktu lub tautologiczne wobec znaków przykłuczowych) zostały pominięte i odnotowane w wykazie korektur. Krzyżyki i bemole użyte w źródle w funkcji kasownika zmieniono w edycji na kasowniki z wyjątkiem cyfrowania basu, gdzie zachowano znaki w oryginalnej postaci. Brakujące lub niepełnego cyfrowania nie uzupełniano. Brakujące kreski taktowe i podwójne kreski takto- we zostały w edycji milcząco uzupełnione; pojedyncze nuty o wartości przekraczającej miarę taktu zamieniono w dwie krótsze nuty połączone ligaturą; zmian tych nie odnotowano w wykazie korektur. Belkowanie nut w partiach instrumentalnych zostało zmodernizowane i ujednolicone z wyjątkiem solowych partii skrzypiec w koncercie *O Domine Deus*, gdzie w niektórych miejscach (np. t. 58–64) zachowano źródłową ortografię zapisu. Również występujące w tym utworze dwudźwięki i akordy zanotowano zgodnie z formą zapisu oryginału.

Łacińskie teksty słowne kompozycji transkrybowano bezpośrednio z rękopisów muzycznych stanowiących źródła niniejszej edycji. Formę graficzną tekstu zmodernizowano milcząco jedynie w sytuacjach opisanych poniżej; wszystkie inne interwencje odnotowano w wykazie korektur. Ligatury „æ”, „œ” zamieniono na „ae” i „oe”. Zbitkę „ij” zapisujemy jako „ii”. Niekonsekwentnie stosowane „i” lub „y” (clipeus/clypeus) ujednolicono. Literę „u” użytą dla oznaczenia spółgłoski zmieniono na „v”. Skrót „&” milcząco rozwinięto. Niekonsekwetne stosowanie pisowni wielką bądź małą literą ujednolicono i dostosowano do współczesnych norm ortografii, rezerwujących wielką literę dla imion i wybranych nazw własnych związanych z wyrazem czci religijnej. Pojawiające się w źródłach teksty słowne pozbawione są w większości znaków interpunkcyjnych; w edycji zastosowano interpunkcję wynikającą z logiki składniowej. Podłożenie tekstu słownego regulowane jest zasadami przyjętymi dla niniejszej serii wydawniczej: powtórzenia segmentów słownych nie skutkują dodatkową interpunkcją. Zmiany w zakresie podłożenia tekstów odnotowano w wykazie korektur.

one measure or carrying the same information as the key signature) have been omitted but indicated in the list of corrections. Sharps and flats used in the sources in the role of naturals have been replaced by naturals in our edition, except for the bass figuring, where the original symbols have been preserved. Missing or incomplete figuring has not been supplemented. Missing or double bar lines have been tacitly added. Single notes whose values exceed the measure's length have been replaced by two shorter values connected by a tie; these changes have not been indicated in the list of corrections. Note beaming in the instrumental parts has been modernised and unified, with the exception of the solo violin part in *O Domine Deus*, where the notation from the source has been preserved in some places (e.g. in bars 58–64). The double stops and chords in this piece have also been notated as in the original.

The Latin texts of the compositions have been transcribed directly from the music manuscripts that have served as sources for this edition. The graphic form of the text has been tacitly modernised only in the situations listed below, whereas all the editor's other interventions have been indicated in the list of corrections. The “æ” and “œ” ligatures have been replaced with “ae” and “oe” respectively. The letter combination “ij” is spelled in our edition as “ii”. The inconsistent occurrences of “i” and “y” (clipeus/clypeus) have been unified. The letter “u” has been changed to “v” where it denotes this consonant. The abbreviation “&” has been tacitly expanded. Inconsistent spelling (alternately with a small or capital letter) has been unified in accordance with modern rules. Capital letters are only used for persons/entities and selected proper names associated with religious worship. The verbal texts in the sources have almost no punctuation. In our edition, we have applied punctuation based on syntactic logic. The text has been aligned with the music in accordance with rules accepted for this publishing series. Repetitions of text fragments do not entail additional punctuation marks. Changes in text alignment have been indicated in the list of corrections.

Translated by Tomasz Zymer

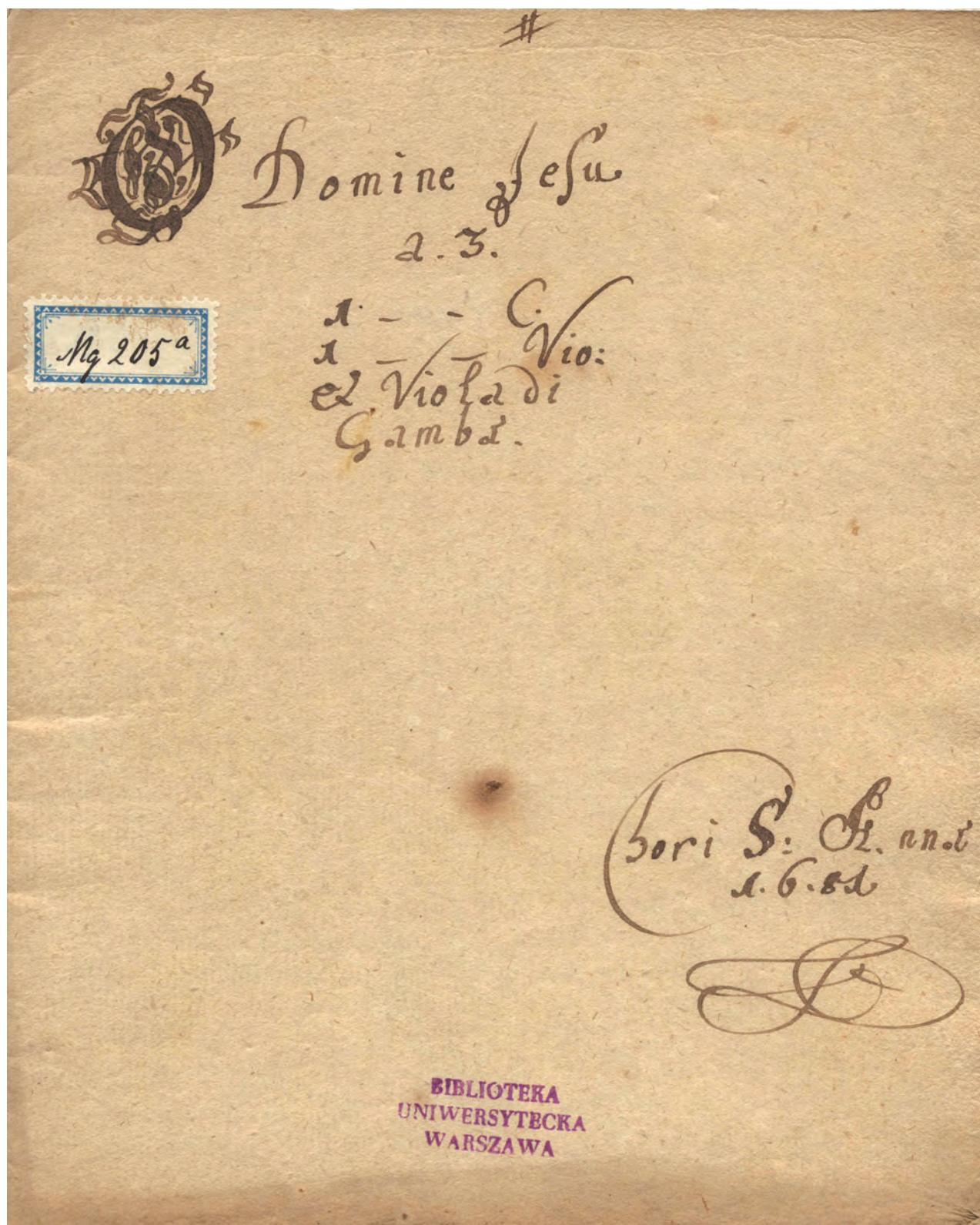
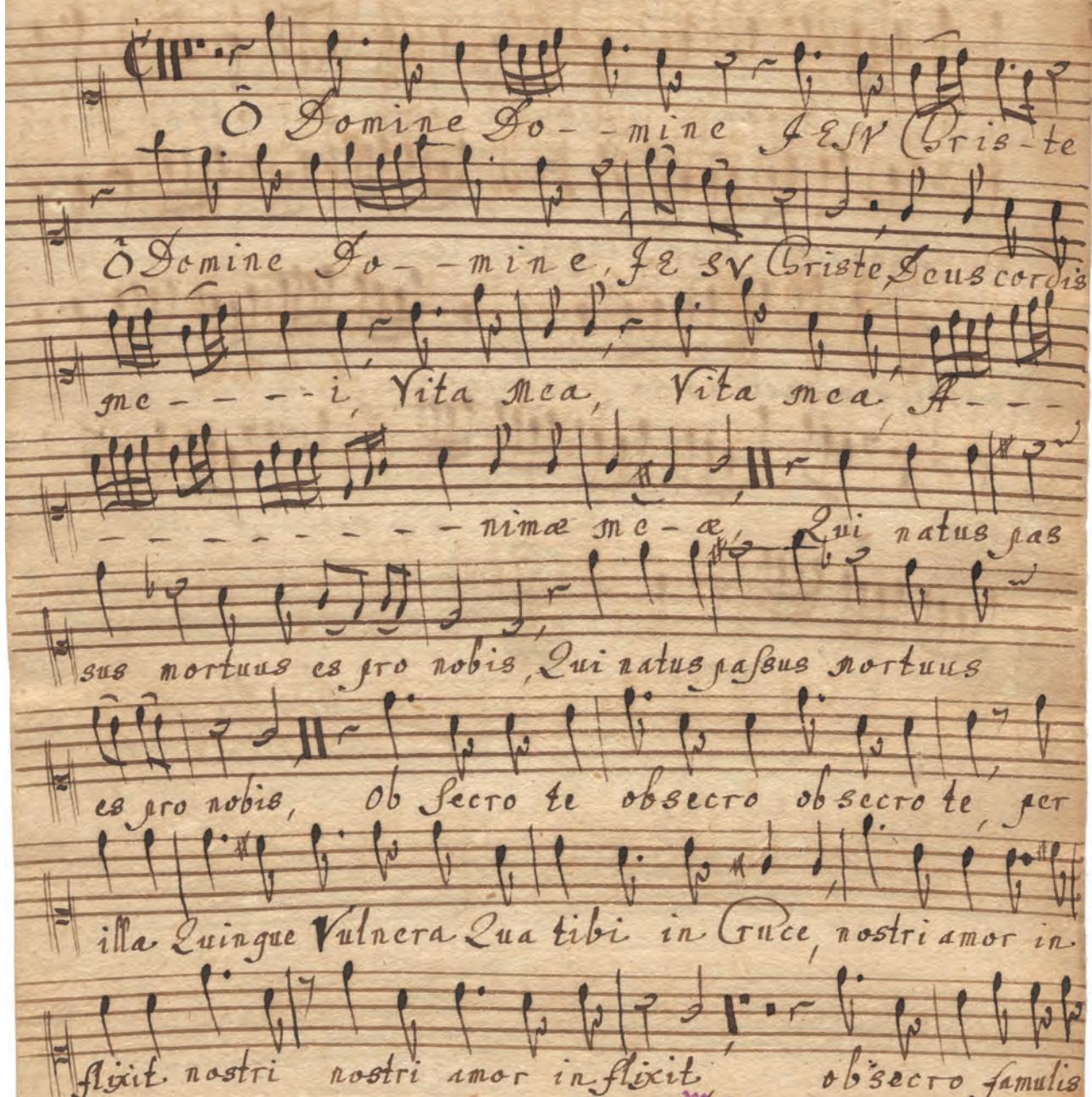


Fig. 1. Carolus Rabovius, *O Domine Jesu*, PL-Wu, RM 6289,
strona tytułowa / title page

O Domine Aut: R. P. Carolo Rabovio Soc. Jesu.



BIBLIOTEKA
UNIWERSYTECKA
WARSZAWA

Miniatursches Institut
bei der
Universität Breslau

Fig. 2. Carolus Rabovius, *O Domine Jesu*, PL-Wu, RM 6289,
pierwsza strona partii *Canto* / first page of the *Canto* part

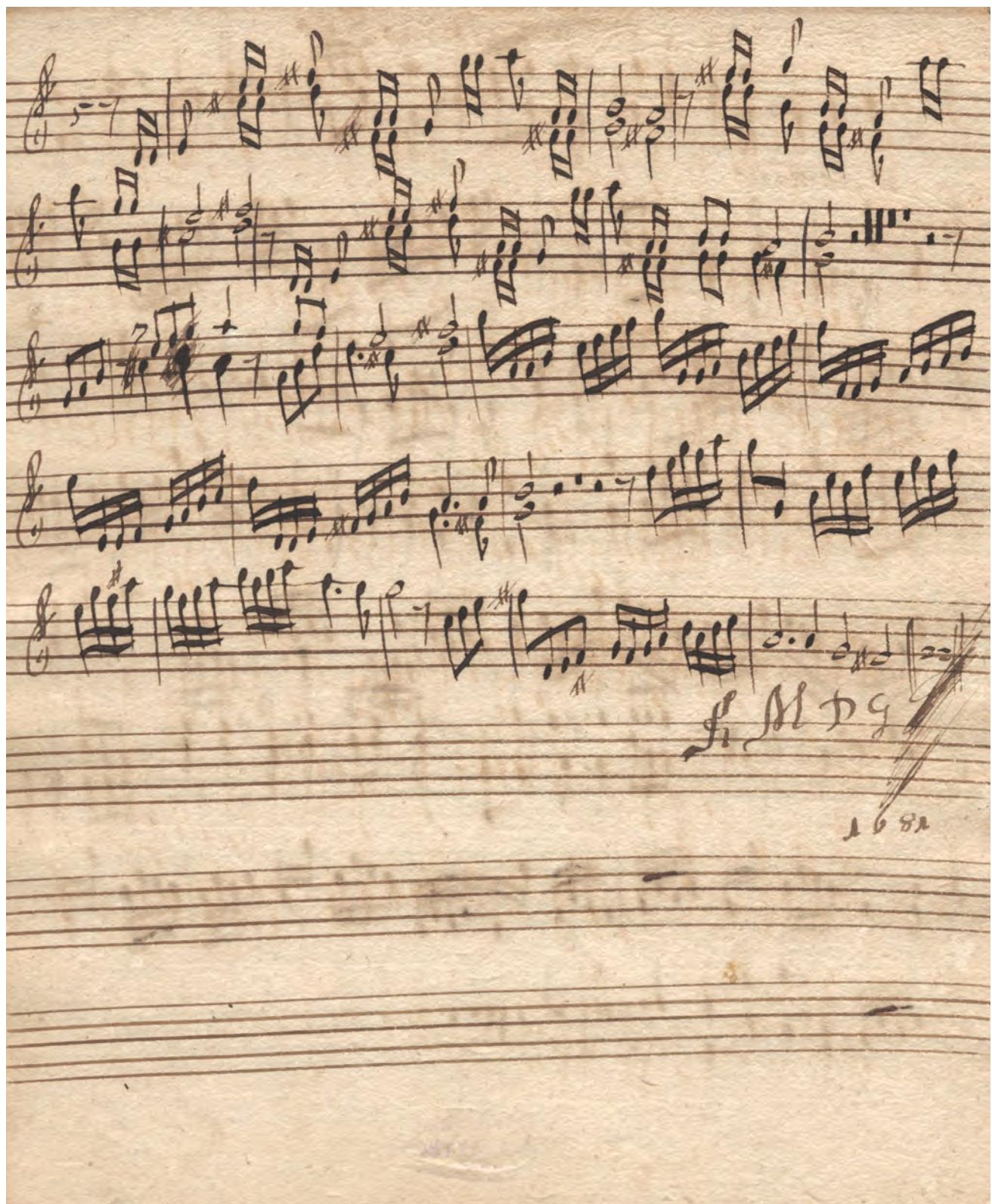


Fig. 3. Carolus Rabovius, *O Domine Jesu*, PL-Wu, RM 6289,
druga strona partii *Violino* / second page of the *Violino* part

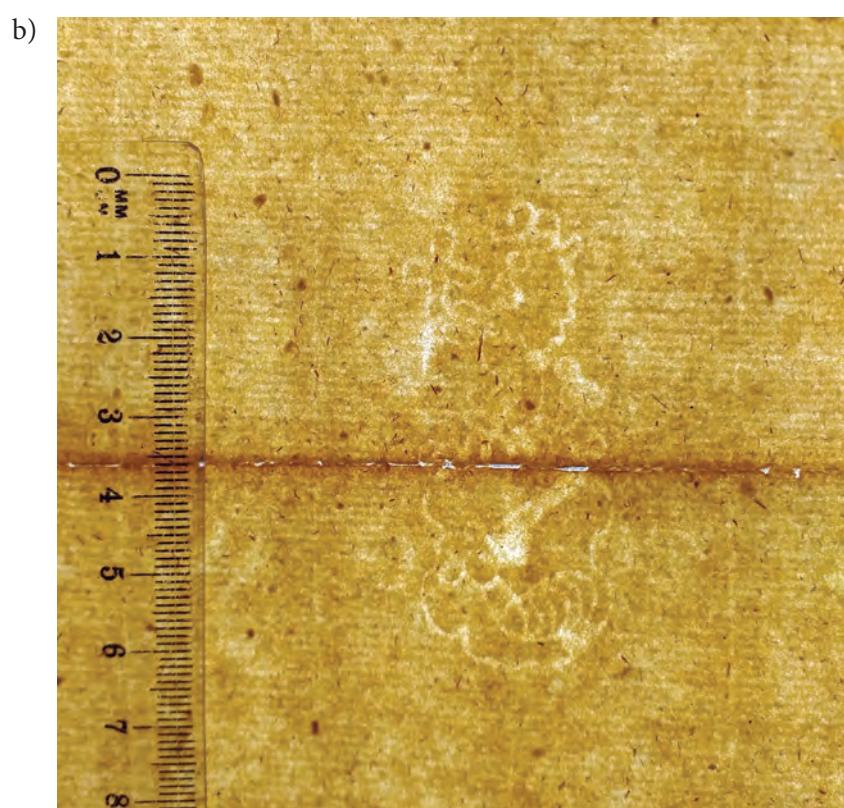


Fig. 4. Carolus Rabovius, *O Domine Jesu*, PL-Wu, RM 6289, znaki wodne / watermarks,
a) na partiach VI i Vdg / on the VI and Vdg parts, b) na okładce / on the cover

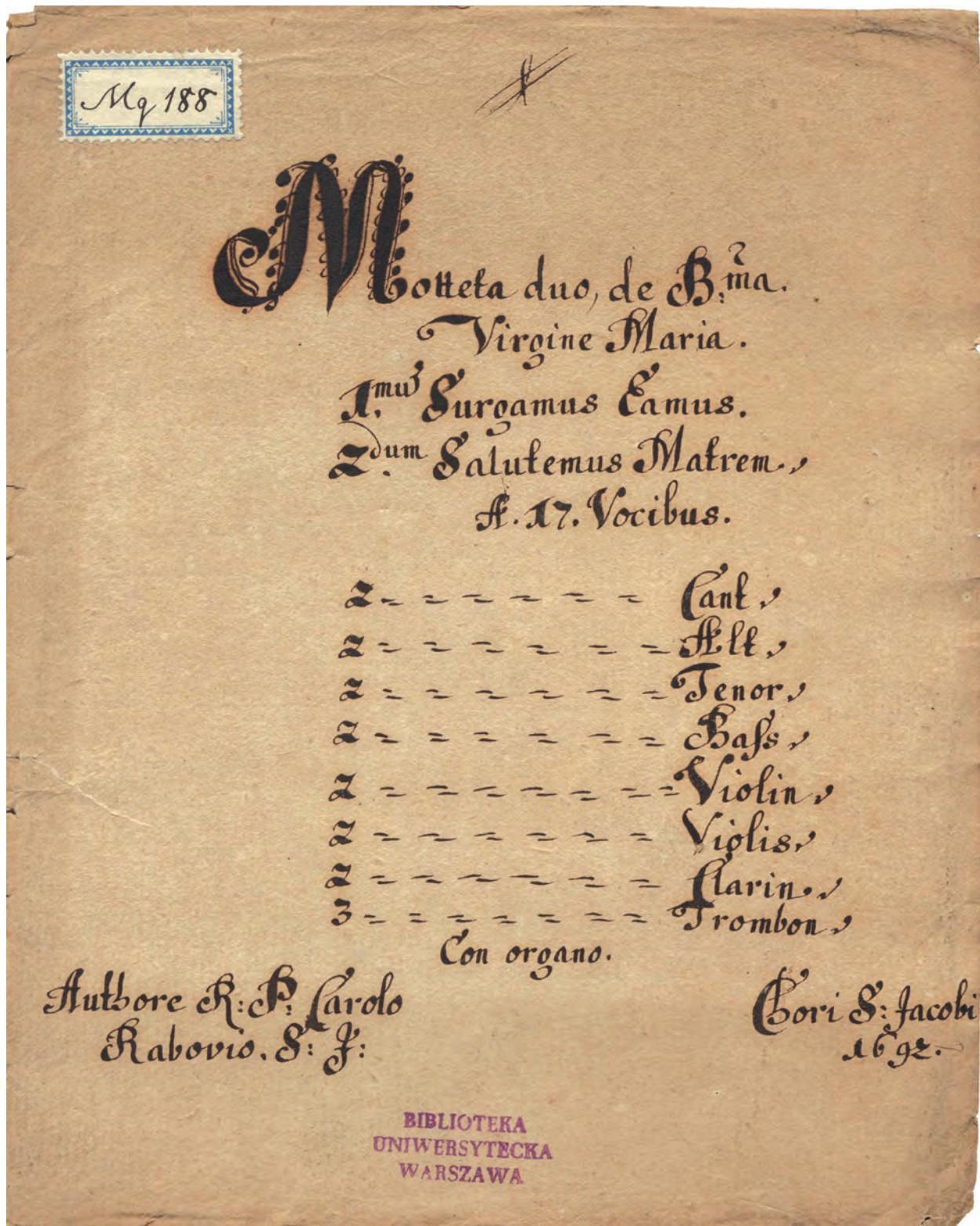


Fig. 5. Carolus Rabovius, *Motteta duo de Beatissima Virgine Maria*,
PL-Wu, RM 6269, strona tytułowa / title page

I. Sonata Tacet. No 188 **Basso Primo,**

urcamus eamus properemus properemus
 eamus eamus properemus ad areolam
 romatum quaramus cum dilecto sponsam Virgi
 num jules serimam clonec aspiret dies et in li
 nentur Umbra surgoamus eamus properemus prope
 remus eamus eamus properemus ad a reo
 lam aro matum eamus eamus Videamus
 de licys affluentem spvnsam

BIBLIOTEKA
 UNIWERSYTECKA
 WARSZAWA

Fig. 6. Carolus Rabovius, *Motteta duo de Beatissima Virgine Maria*,
PL-Wu, RM 6269, pierwsza strona partii Basso / first page of the Basso part



Fig. 7. Carolus Rabovius, *Motteta duo de Beatissima Virgine Maria*,
 PL-Wu, RM 6269, pierwsza strona partii *Alto Trombon* / first page of the *Alto Trombon* part

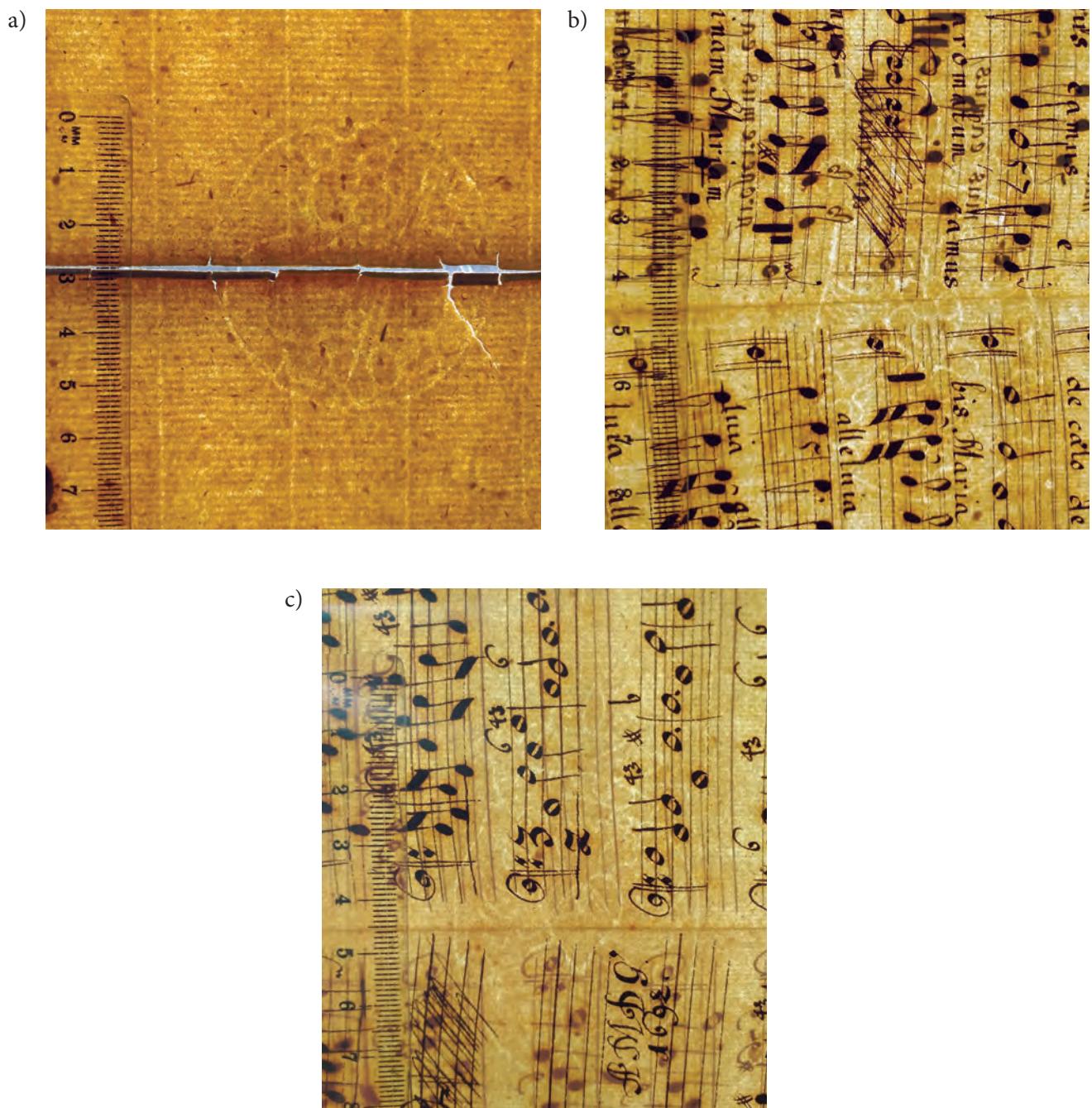


Fig. 8. Carolus Rabovius, *Motteta duo de Beatissima Virgine Maria*, PL-Wu, RM 6269,
 znaki wodne / watermarks a) na okładce / on the cover, b) na partii C II / on the C II part,
 c) na partii Org / on the Org part

WYKAZ KOREKTUR

W uwagach szczegółowych pierwsza liczba oznacza numer taktu, po kropce następuje nazwa głosu, cyfra po średniku oznacza kolejną nutę w taktie, po dwukropku podana jest sytuacja w źródle. Na przykład: 3. C; 4: a^1 , oznacza, że w taktie 3 w sopranie czwartą nutą jest a^1 . W razie potrzeby w nawiasie umieszczone informację o korekcie wprowadzonej w niniejszym wydaniu. Dla oznaczenia łuków ligaturowych przyjęto poniżej znak \cup .

LIST OF CORRECTIONS

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

Zastosowane skróty / Abbreviations

A – alto/altus, A-tbn – alto trombone, A-vla – alto viola, b. – bar, B – basso/bassus (wok.), B-tbn – basso trombone, B-vla – basso viola, C – canto/cantus, Clno – clarino, Cnto – cornetto, I – primo, II – secondo, Org – organo, t. – takt, T – tenor/tenore, T-tbn – tenor trombone, T-vla – tenor viola, Vdg – viola da gamba, Vl – violino

O Domine Jesu

4. Vl; przed / before 4: #
7. Vl; przed / before 5: #
10. Vl; pod / below 12: #
10. Org; 3: A
11. Vl; przed / before 6 (fis^1): #
21. Vdg; 6: brak / without #
22. Vdg; 3: f
24. C; pod / under 10 tekst / text: -mae (poprawiono na / corrected to -ma)
25. C; pod / under 3 tekst / text: -ae (poprawiono na / corrected to -a)
26. Vl; nad / above 5: #
29. Vl; nad / above 4: # (przeniesiono przed / moved before)
30. Vdg; nad / above 2: # (przeniesiono przed / moved before); nad / above 4: #
31. Vl; nad / above 4: # (przeniesiono przed / moved before)
31. Vdg; nad / above 7: #
32. Vdg; nad / above 6: # (przeniesiono przed / moved before)
33. Vl; pod / below 2 (fis^2): # (przeniesiono przed / moved before)
47. Vl; pod / below 4: #; przed / before 7: #
53. C; pod / under 6 tekst / text: qua
- 58–64. Vl: zachowano oryginalne belkowanie / original beaming retained
59. Vl; przed / before 11 (fis^1): #
64. Vl; przed / before 7: #
78. Vl; alternatywnie zamiast 3 na dole / below: $\downarrow h^2$
80. Vl; 1: g^2
82. Vl; przed / before 10 (fis^1): #
86. Vl; nad / above 13: # (przeniesiono przed / moved before)
86. Vdg; pod / below 11: # (przeniesiono przed / moved before)
88. C; pod / below 6: # (przeniesiono przed / moved before)
89. Vl; pod / below 4: # (przeniesiono przed / moved before)
90. Vl; 2: a^1
90. C; 1: h^1

92. C, VI, Vdg:

92. VI, Org: brak / without

92. Org:

Salutemus Matrem

2. T I; 5, 6:
4. C II; przed / before 6: #
5. VI I, II; nad / above 6: # (przeniesiono przed / moved before)
6. VI I; nad / above 4: # (przeniesiono przed / moved before); nad / above 4: #
6. VI II; nad / above 6: #
10. VI I, Clno I, A-trb; nad / above 8: # (przeniesiono przed / moved before)
11. T-vla; 1: e¹
11. T-vla; 3: f¹
12. VI I; nad / above 8: # (przeniesiono przed / moved before)
14. A I; 8:
16. VI I; 4: g²
17. T-tbn; 7, 8: (poprawiono według / corrected after T-vla, T I, II)
18. T-tbn; 1, 2: (poprawiono według / corrected after T-vla, T I, II)
18. A II; po / after 4: (przeniesiono do t. 16, w źródle cały odcinek jest przesunięty lewo o jedną miarę / moved to bar 16, in the source the whole passage is shifted by one beat to the left)
22. VI II; nad / above 1: # (przeniesiono przed / moved before); nad / above 3, 7: #
22. A-vla; nad / above 6: # (przeniesiono przed / moved before)
28. VI I; nad / above 6: #
30. VI II; nad / above 4: # (przeniesiono przed / moved before)
34. VI I; nad / above 1: # (przeniesiono przed / moved before)
63. T II: - (usunięto / deleted)
65. T II: - dodana później / added later
89. Clno I; nad / above 6: # (przeniesiono przed / moved before)
89. VI I; nad / above 8: # (przeniesiono przed / moved before)
91. T-tbn; 4: a (poprawiono na / corrected to g według / after T-vla, T)
92. VI I; nad / above 4: # (przeniesiono przed / moved before)
93. A I; 10: e
94. A-vla; nad / above 8: # (przeniesiono przed / moved before)
97. A I; 4: a¹
100. Org:

Surgamus, eamus, properemus

6. VI II, Clno o Cnto II; nad / above 2: # (przeniesiono przed / moved before)

10. Clno o Cnto I, II, A-tbn, T-tbn, B-tbn, VI I, II, A-vla: brak / without

21. A I; zamiast / instead of 3, 4: | (usunięto / deleted)

22. A I; przed / before 1: g¹ (przeniesiono do taktu / transferred to bar 21)

23. C I; 2: ; B I; 3, 4:

25. Clno o Cnto I, II, A-tbn, T-tbn, B-tbn, VI I, II, A-vla, T-vla, Org; pod pięciolinią / under staff: *Surgamus*

41. T II; pod / under 1, 2 tekst / text: -di-dam (przeniesiono pod / moved under 2, 3); przed / before 6: #

46. A I; przed / before 4: #

61. VI I; nad / above 2: # (przeniesiono przed / moved before)

61. A I; przed / before 3: #

61. A-tbn; nad / above 3: #

73. T-vla; nad / above 2: ♯ (przeniesiono przed / moved before)
85. T-vla; 3: ♩
85. B-trb; nad / above 5: ♯ (przeniesiono przed / moved before)
94. T-vla; 1, 2: ♩ ; B-tbn; po / after 5: ♩
95. B II; 3, 4: ♩ ♩ (poprawiono według taktów / corrected after bars 16, 30)
97. T I; 3: h
98. A I; 2: a
98. C I; 5: g¹
99. T II; pod / under 4 tekst / text: -mus (przeniesiono do taktu 100 pod 1 / moved to bar 100 under 1)
100. C I; 1, 2: ♩ ♩
100. T II; pod / under 1, 2 tekst / text: e-a- (przeniesiono pod / moved under 2, 3); 3, 4: ♩ ♩
101. C I, II, A I, II, T II, B I, II, VI II, T-vla, Clno I, II, A-tbn, Org: ☰☐☐☐
101. VI I, A-vla, T-tbn, B-tbn: ☰

O Domine Jesu

a 3

Violino solo

Viola di gamba

Canto

Organo

Vl

Vdg

C

Org

Vl

Vdg

C

Org

Do - mi - ne Do - mi - ne Je - su Chris - te, o Do - mi - ne,

17

Vl

Vdg

C

Do - mi-ne Je - su Chris - te, De-us cor-dis me i, vi - ta

7 4 3 4 3 # 6 #

Org

22

Vl

Vdg

C

me - a, vi - ta me - a, a - ni-ma me - a,

6 4 3

Org

26

Vl

Vdg

C

Org

6 4 3 6

31

Vl

Vdg

C

qui na - tus, pas - sus, mor -

4 3 # 6 b

Org

36

Vl Vdg C Org

- tu-us es pro no - bis, qui na - tus, pas - sus, mor - tu-us es pro no - bis,
 4 3 # # 6 b 4 3

42

Vl Vdg C Org

4 3 6 7 # b #

47

Vl Vdg C Org

ob - sec-ro te
 # b # b 4 3

51

Vl Vdg C Org

ob-sec-ro ob-sec-ro te per il - la quin - que vul - ne-ra, quae ti - bi in cru - ce nos - tri a - mor in
 6 6 7 6 # 4 3

56

Vl
Vdg
C
-fli - xit nos - tri nos - tri a - mor in - fli - xit,
Org

6 4 3 # # 6 # #

61

Vl
Vdg
C
ob - sec -
Org

6 # # # 6 # 4 3

65

Vl
Vdg
C
-ro, fa-mu-lis tu-is sub - ve-ni, fa-mu-lis tu-is sub - ve - ni, sub-ve-ni, quos pre - ti -
Org

6 7 6 # 6 6

70

Vl
Vdg
C
- o - so san-gui-ne re - de-mi - sti quos pre - ti - o - so
Org

7 6 # 6 b

75

Vl Vdg C Org

san-gui-ne re - de - mi - sti.

6 6 4 3 #

80

Vl Vdg C Org

A

b b # 6 4 3

84

Vl Vdg C Org

men.

6 4 3 # 6 4 3

88

Vl Vdg C Org

A men a men.

6 6 5

Salutemus Matrem

Motetum de Beata Virgine Maria

Clarino I

Clarino II

Alto Trombon

Tenore Trombon

Basso Trombone

Violino I

Violino II

Alto Viola

Tenore Viola

Canto I

Canto II

Alto I

Alto II

Tenore I

Tenore II

Basso I

Basso II

Organo

ve - ne - re - mur mun - di

ve - ne - re - mur mun - di

Sa - lu - te - mus Ma - trem Vir - gi - nem Ma - ri - am,

Sa - lu - te - mus Ma - trem Vir - gi - nem Ma - ri - am,

6 7 6 4 3 6 7 6

4

Clno I

Clno II

A-tbn

T-tbn

B-tbn

VII

VI II

A-vla

T-vla

C I

Do - mi-nam Ma - ri - am,

C II

Do - mi-nam Ma - ri - am,

A I

A II

T I

T II

B I

Ge - ni-tri - cem De - i, de - cus an - ge - lo - rum sa - lu - te - mus.

B II

Org

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

8

Clno I

Clno II

A-tbn

T-tbn

B-tbn

Vl I

Vl II

A-vla

T-vla

C I

C II

A I

A II

T I

T II

B I

B II

Org

a - ve, por - ta pa - ra-di -

a - ve, por - ta pa - ra - di -

A - ve, ro - sa si - ne spi - na,

A - ve, ro - sa si - ne spi - na,

A - ve, por - ta pa - ra - di -

A - ve, ro - sa si - ne spi - na,

$\frac{4}{2}$

6

$\frac{4}{3}$

$\frac{4}{3}$

6

$\frac{4}{3}$

12

Clno I
 Clno II
 A-tbn
 T-tbn
 B-tbn
 VI I
 VI II
 A-vla
 T-vla
 C I
 C II
 A I
 A II
 T I
 T II
 B I
 B II
 Org

- si,
 ad - vo - ca - ta pec - ca - to - rum,
 fons pe - ren - nis gra - ti - a - rum
 - si,
 fons pe - ren - nis gra - ti - a - rum
 con-so - la - trix mi - se - ro - rum,
 ma - ris stel - la, cae - li im - pe - ra - trix,
 ad - vo - ca - ta pec - ca - to - rum,
 con-so - la - trix mi - se - ro - rum,
 ma - ris stel - la, cae - li im - pe - ra - trix,
 ad - vo - ca - ta pec - ca - to - rum,
 - si,
 ad - vo - ca - ta pec - ca - to - rum,
 fons pe - ren - nis gra - ti - a - rum
 con-so - la - trix mi - se - ro - rum,
 b 4 3 6 4 3 6 6 6

16

Clno I

Clno II

A-tbn

T-tbn

B-tbn

VI I

VI II

A-vla

T-vla

CI

CII

AI

AII

TI

TII

BI

BII

Org

et vir - tu - tum, a - ve, il - li - ba - ta spon-sa, nu - mi-nis Ma-ri - a.

et vir - tu - tum, a - ve, il - li - ba - ta spon-sa, nu - mi-nis Ma-ri - a.

a - ve, a - ve, il - li - ba - ta spon-sa, nu - mi-nis Ma-ri - a.

a - ve, il - li - ba - ta spon-sa, nu - mi-nis Ma-ri - a.

a - ve, a - ve, il - li - ba - ta spon-sa, nu - mi-nis Ma-ri - a.

a - ve, il - li - ba - ta spon-sa, nu - mi-nis Ma-ri - a.

et vir - tu - tum, a - ve, il - li - ba - ta spon-sa, nu - mi-nis Ma-ri - a.

a - ve, a - ve, il - li - ba - ta spon-sa, nu - mi-nis Ma-ri - a.

6 4 3 6 6 4 3 6 7

20

Clno I

Clno II

A-tbn

T-tbn

B-tbn

VI I

VI II

A-vla

T-vla

C I

C II

A I

A II

T I

T II

B I

B II

Org

6 6 # 6 4 3 # 6

24

Clno I

Clno II

A-tbn

T-tbn

B-tbn

Vl I

Vl II

A-vla

T-vla

C I

C II

A I

A II

T I

T II

B I

B II

Org

Au - di pre - ces nos - tra s, o Do - mi-na,

Au - di pre - ces nos - tra s, o Do - mi-na,

ser - va ple - bem tu - am, pa - tro - na,

ser - va ple - bem tu - am, pa - tro - na,

28

Clno I

Clno II

A-tbn

T-tbn

B-tbn

VII

VI II

A-vla

T-vla

C I

C II

A I

A II

T I

T II

B I

hos - tes nos - tros con - te-re, i - ni - mi - cos fu - ga, fran - ge ar - ma, do - na pa - cem.

B II

Org

6 4 3 4 3 4 3 6 4 3

32

Clno I

Clno II

A-tbn

T-tbn

B-tbn

VII

VI II

A-vla

T-vla

C I

Tur - ris Da - vid for - tis - si - ma, ci - vi - tas re - fu - gi - i,

C II

A I

Tur - ris Da - vid for - tis - si - ma, ci - vi - tas re - fu - gi -

A II

Tur - ris Da - vid for - tis - si - ma,

T I

Tur - ris Da - vid for - tis - si - ma, ci - vi - tas re - fu - gi -

T II

Tur - ris Da - vid for - tis - si - ma,

B I

Tur - ris Da - vid for - tis - si - ma, ci - vi - tas re - fu - gi - i,

B II

Tur - ris Da - vid for - tis - si - ma, ci - vi - tas re - fu - gi -

Org

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

35

Clno I

Clno II

A-tbn

T-tbn

B-tbn

VII

VI II

A-vla

T-vla

C I

cli - pe-us in te spe-ran - ti - um, nos tu - e - re, de - fen - de, sal - ve sem-per, o Ma - ri - a.

C II

nos tu - e - re, de - fen - de, sal - ve sem-per, o Ma - ri - a.

A I

- i, nos tu - e - re, de-fen - de, pro - te - ge, sal - ve sem-per, sem-per, o Ma - ri - a.

A II

nos tu - e - re, de - fen - de, sal - ve sem-per, o Ma - ri - a.

T I

⁸ - i, nos tu - e - re, de-fen - de, pro - te - ge, sal - ve sem-per, sem-per, o Ma - ri - a.

T II

⁸ nos tu - e - re, de - fen - de, sal - ve sem-per, o Ma - ri - a.

B I

cli - pe-us in te spe-ran - ti - um, nos tu - e - re, de - fen - de, sal - ve sem-per, o Ma - ri - a.

B II

- i, nos tu - e - re, nos tu - e - re, de - fen - de, sal - ve sem-per, o Ma - ri - a.

Org

6 4 3 6 6 6 4 3

39

Clno I

Clno II

A-tbn

T-tbn

B-tbn

Vl I

Vl II

A-vla

T-vla

C I

Im - pe-tra au - xi - li - um de cae - lo no - bis, Ma - ri - a.

C II

A I

Im - pe-tra au - xi - li - um de

A II

Im - pe-tra au - xi - li - um de

T I

8

T II

8

B I

B II

Org

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

48

Clno I

Clno II

A-tbn

T-tbn

B-tbn

Vl I

Vl II

A-vla

T-vla

C I

C II

A I
cae - lo no - bis, Ma - ri - a.

A II
cae - lo no - bis, Ma - ri - a.

T I
8

T II
8

B I

B II

Org
7 6 7 4 3 4 3 # b

56

Clno I

Clno II

A-tbn

T-tbn

B-tbn

VII

VI II

A-vla

T-vla

C I

Im - pe-tra au - xi - li - um de cae - lo no - bis de cae - lo de

C II

A I

Im - pe-tra au - xi - li - um de cae - lo de cae - lo

A II

T I

⁸ de cae - lo de cae - lo no - bis de cae - lo

T II

⁸ Im - pe-tra au - xi - li - um de cae - lo

B I

Im - pe-tra au - xi - li - um de cae - lo de cae - lo

B II

de cae - lo de cae - lo de cae - lo de cae - lo

Org

4 3 6 7 4 3 7 7 6

This musical score page contains five systems of music. The first system includes parts for Clno I, Clno II, A-tbn, T-tbn, and B-tbn. The second system includes VII, VI II, A-vla, and T-vla. The third system includes C I, C II, A I, A II, T I, T II, B I, and B II. The fourth system includes Org. The vocal parts (C I, C II, A I, A II, T I, T II, B I, B II) sing a hymn in Latin: "Im - pe-tra au - xi - li - um de cae - lo de cae - lo no - bis de cae - lo de cae - lo". The organ part provides harmonic support with chords indicated by Roman numerals (4 3, 6 7, 4 3, 7, 7 6). The page number 56 is at the top left.

64

Clno I

Clno II

A-tbn

T-tbn

B-tbn

VII

VI II

A-vla

T-vla

C I

cae - lo Ma - ri - a de cae - lo de cae - lo no - bis, de cae - lo

C II

de cae - lo no - bis, de cae - lo de cae - lo no - bis

A I

no - bis, Ma - ri - a de cae - lo de cae - lo no - bis, de cae - lo no - bis, Ma -

A II

no - bis, Ma - ri - a de cae - lo no - bis, de cae - lo de cae - lo

T I

8 no - bis, de cae - lo de cae - lo de cae - lo no - bis, de cae - lo no - bis, Ma - ri - a

T II

8 no - bis, [de cae - lo] de cae - lo de cae - lo no - bis, de cae - lo no - bis,

B I

no - bis, Ma - ri - a de cae - lo de cae - lo no - bis, de cae - lo de cae - lo

B II

no - bis, Ma - ri - a de cae - lo no - bis, de cae - lo

Org

4 3 6 6 7 6 7 6 7

72

Clno I
Clno II
A-tbn
T-tbn
B-tbn

VI I
VI II
A-vla
T-vla

CI
C II
A I
A II
T I
T II
B I
B II

Org

80

Clno I

Clno II

A-tbn

T-tbn

B-tbn

Vl I

Vl II

A-vla

T-vla

C I

C II

A I

A II

T I

T II

B I

B II

Org

Al - le - lu - ia al - le - lu - ia

Al - le - lu - ia

Al - le - lu - ia al - le - lu - ia

Al - le - lu - ia al - le - lu - ia

Al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

Al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

4 3 6 6 4 3

84

Clno I

Clno II

A-tbn

T-tbn

B-tbn

Vl I

Vl II

A-vla

T-vla

C I

al - le - lu - ia

C II

al - le - lu - ia

A I

al - le - lu - ia al - le - lu - ia

A II

al - le - lu - ia al - le - lu - ia

T I

8

T II

8

B I

B II

Org

6 4 3 ♯

6 4 3

6

88

Clno I

Clno II

A-tbn

T-tbn

B-tbn

VII

VI II

A-vla

T-vla

C I

al - le - lu - ia al - le - lu - ia

C II

al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

A I

al - le - lu - ia al - le - lu - ia

A II

al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

T I

8
al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

T II

8
Al - le - lu - ia al - le - lu - ia

B I

al - le - lu - ia al - le - lu - ia

B II

al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia

Org

6 7 4 3 6 6 6

92

Clno I

Clno II

A-tbn

T-tbn

B-tbn

VI I

VI II

A-vla

T-vla

C I

C II

A I

A II

T I

T II

B I

B II

Org

al - le - lu - ia
 al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia
 al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia
 al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia
 al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia
 al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia
 al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia
 al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia
 al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia
 al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia
 4 3 6 6 4 3 6

96

Clno I
 Clno II
 A-tbn
 T-tbn
 B-tbn
 VI I
 VI II
 A-vla
 T-vla
 C I
 -ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia.
 C II
 al - le - lu - ia al - le - lu - ia.
 A I
 -ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia.
 A II
 -ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia.
 T I
⁸-ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia.
 T II
⁸-ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia.
 B I
 -ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia.
 B II
 -ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia.
 Org

7 4 3 7 4 3 4 3

Surgamus, eamus, properemus

Motetum de Beata Virgine Maria

Sonata

Clarino o
Cornetto I

Clarino o
Cornetto II

Alto
Trombon

Tenore
Trombon

Basso
Trombone

Violino I

Violino II

Alto Viola

Tenore Viola

Canto I

Canto II

Alto I

Alto II

Tenore I

Tenore II

Basso I

Basso II

Organo

5

Cln o
Cnto I

Cln o
Cnto II

A-tbn

T-tbn

B-tbn

VI I

VI II

A-vla

T-vla

C I

C II

A I

A II

T I

T II

B I

B II

Org

5 4 3 6 6 6 7

II

Cln o
Cnto I

Cln o
Cnto II

A-tbn

T-tbn

B-tbn

Vl I

Vl II

A-vla

T-vla

C I

C II

A I

A II

T I

T II

B I

B II

Org

Sur-ga - mus, e - a - mus, pro-pe-re - mus, pro-pe-re - mus, e - a - mus,

Sur-ga - mus, e - a - mus, pro-pe-re - mus, pro-pe-re - mus, e - a - mus,

Sur-ga - mus, e - a - mus, pro-pe-re - mus, e - a - mus, pro-pe-re - mus ad a -

Sur-ga - mus, e - a - mus, pro-pe-re - mus, pro-pe-re - mus, e - a - mus,

Sur-ga - mus, e - a - mus, pro-pe-re - mus, pro-pe-re - mus, e - a - mus,

Sur-ga - mus, e - a - mus, pro-pe-re - mus, pro-pe-re - mus, e - a - mus,

Sur-ga - mus, e - a - mus, pro-pe-re - mus, pro-pe-re - mus, e - a - mus,

Sur-ga - mus, e - a - mus, pro-pe-re - mus, pro-pe-re - mus, e - a - mus,

6

14

Clno o
Cnto I

Clno o
Cnto II

A-tbn

T-tbn

B-tbn

Vl I

Vl II

A-vla

T-vla

C I

e - a - mus, pro-pe-re - mus ad a - re - o-lam a - ro - ma - tum.

C II

e - a - mus, pro-pe-re - mus ad a - re - o-lam a - ro - ma - tum.

A I

-re - o-lam a - ro - ma - tum pro-pe-re - mus ad a - re - o-lam a - ro - ma - tum.

A II

e - a - mus, pro-pe-re - mus ad a - re - o-lam a - ro - ma - tum.

T I

$\frac{8}{8}$ -re - o-lam a - ro - ma - tum pro-pe-re - mus ad a - re - o-lam a - ro - ma - tum.

T II

$\frac{8}{8}$ e - a - mus, pro-pe-re - mus ad a - re - o-lam a - ro - ma - tum.

B I

e - a - mus, pro-pe-re - mus ad a - re - o-lam a - ro - ma - tum.

B II

e - a - mus, pro-pe-re - mus ad a - re - o-lam a - ro - ma - tum.

Org

6 6 4 3 6 6 4 3

18

Clno o
Cnto I

Clno o
Cnto II

A-tbn

T-tbn

B-tbn

Vl I

Vl II

A-vla

T-vla

C I

C II

A I

Quae-ra - mus cum di - le - cto spon-sam vir - gi-num pul - cher - ri-mam.
U - bi

A II

T I

Quae-ra - mus cum di - le - cto spon-sam vir - gi-num pul - cher - ri-mam. U - bi cu - bat in - ter flo - res,

T II

B I

Quae-ra - mus cum di - le - cto spon-sam vir - gi-num pul - cher - ri-mam.

B II

Org

6 6 4 3 # 6

22

Cln o
Cnto I

Cln o
Cnto II

A-tbn

T-tbn

B-tbn

Vl I

Vl II

A-vla

T-vla

C I

Do - nec as-pi - ret di - es et in - cli-nen - tur um - brae. Sur-ga -

C II

Sur-ga -

A I

pas - ci - tur in - ter li - li - a. Sur-ga - mus, e -

A II

Sur-ga -

T I

Sur-ga - mus, e -

T II

Sur-ga -

B I

Do - nec as-pi - ret di - es et in - cli-nen - tur um - brae. Sur-ga -

B II

pas - ci - tur in - ter li - li - a. Sur-ga -

Org

6 6 7 6 6 7 6

26

Cln o
Cntr I

Cln o
Cntr II

A-tbn

T-tbn

B-tbn

Vl I

Vl II

A-vla

T-vla

C I

- mus, e - a - mus, pro-pe-re - mus, pro-pe-re - mus, e - a - mus, e -

C II

- mus, e - a - mus, pro-pe-re - mus, pro-pe-re - mus, e - a - mus, e -

A I

- a - mus, pro-pe-re - mus, e - a - mus, pro-pe-re - mus ad a - re - o-lam a - ro - ma -

A II

- mus, e - a - mus, pro-pe-re - mus, pro-pe-re - mus, e - a - mus, e -

T I

$\frac{8}{8}$ - a - mus, pro-pe-re - mus, e - a - mus, pro-pe-re - mus ad a - re - o-lam a - ro - ma -

T II

$\frac{8}{8}$ - mus, e - a - mus, pro-pe-re - mus, pro-pe-re - mus, e - a - mus, e -

B I

- mus, e - a - mus, pro-pe-re - mus, pro-pe-re - mus, e - a - mus, e -

B II

- mus, e - a - mus, pro-pe-re - mus, pro-pe-re - mus, e - a - mus, e -

6

6 5 4 3

Org

29

Clno o
Cnto I

Clno o
Cnto II

A-tbn

T-tbn

B-tbn

Vl I

Vl II

A-vla

T-vla

C I

- a - mus, pro-pe - re - mus ad a - re - o-lam a - ro - ma - tum.

C II

- a - mus, pro-pe - re - mus ad a - re - o-lam a - ro - ma - tum.

A I

- tum pro-pe - re - mus ad a - re - o-lam a - ro - ma - tum. E - a - mus, e -

A II

- a - mus, pro-pe - re - mus ad a - re - o-lam a - ro - ma - tum.

T I

- tum pro-pe - re - mus ad a - re - o-lam a - ro - ma - tum.

T II

- a - mus, pro-pe - re - mus ad a - re - o-lam a - ro - ma - tum.

B I

- a - mus, pro-pe - re - mus ad a - re - o-lam a - ro - ma - tum.

B II

- a - mus, pro-pe - re - mus ad a - re - o-lam a - ro - ma - tum.

Org

6 5 4 3 2

33

Clno o
Cnto I

Clno o
Cnto II

A-tbn

T-tbn

B-tbn

Vl I

Vl II

A-vla

T-vla

C I

C II

A I

- a - mus vi-de-a - mus de - li - ci-is af - flu - en - tem spon - sam, e - a - mus, e -

A II

T I

E - a - mus, e - a - mus vi-de-a - mus de - li - ci-is af - flu - en - tem

T II

B I

E - a - mus, e -

B II

Org

6 7 6 6 7 6

37

Cln o Cnto I

Cln o Cnto II

A-tbn

T-tbn

B-tbn

VI I

VI II

A-vla

T-vla

C I

C II

A I

- a - mus vi-de-a - mus de - li - ci-is af - flu - en - tem spon - sam for - mo - sam spe - ci - o - sam,

A II

T I

spon - sam, vi-de-a - mus de - li - ci-is af - flu - en - tem spon - sam, can -

T II

B I

- a - mus vi-de-a - mus de - li - ci-is af - flu - en - tem spon - sam,

B II

Org

2 6 6 # #

41

Clno o
Cnto I

Clno o
Cnto II

A-tbn

T-tbn

B-tbn

Vl I

Vl II

A-vla

T-vla

C I

C II

A I

ve - lut ro - se-am au - ro - - ram,

A II

T I

⁸ - di-dam et de-co - ram, ve-lut ro - se-am au - ro -

T II

⁸ - di-dam et de-co - ram,

B I

ve-lut ro - se-am au - ro - ram, ve-lut so - lem con-sur -

B II

Org

6 6 # 6 7 6 ♫

45

Clno o
Cnto I

Clno o
Cnto II

A-tbn

T-tbn

B-tbn

Vl I

Vl II

A-vla

T-vla

C I

C II

A I

ve - lut lu-nam re - ful - gen

tem. Sur-ga -

A II

T I

ram, ve-lut lu-nam re - ful-gen

tem. Sur-

T II

B I

-gen

tem.

Sur-ga - mus,

B II

Org

6 7 6 # # 4 3

49

Cln o
Cnto I

Cln o
Cnto II

A-tbn

T-tbn

B-tbn

Vl I

Vl II

A-vla

T-vla

CI

sur-ga - mus, e - a - mus, pro-pe-re-mus, pro-pe-re-mus, e - a - mus, e - a - mus, pro-pe-

C II

Sur-ga - mus, e - a - mus, pro-pe-re-mus, pro-pe-re-mus, e - a - mus, e - a - mus, pro-pe-

A I

- mus, e - a - mus, pro-pe - re-mus, e - a - mus, pro-pe - re-mus ad a - re - o - lam a - ro - ma - tum pro-pe-

A II

Sur-ga - mus, e - a - mus, pro-pe-re-mus, pro-pe-re-mus, e - a - mus, e - a - mus, pro-pe-

T I

⁸ - ga - mus, e - a - mus, pro-pe - re-mus, e - a - mus, pro-pe - re-mus ad a - re - o - lam a - ro - ma - tum pro-pe-

T II

⁸ Sur-ga - mus, e - a - mus, pro-pe-re - mus, pro-pe-re - mus, e - a - mus, e - a - mus, pro-pe-

B I

sur-ga - mus, e - a - mus, pro-pe-re - mus, pro-pe-re - mus, e - a - mus, e - a - mus, pro-pe-

B II

Sur-ga - mus, e - a - mus, pro-pe-re - mus, pro-pe-re - mus, e - a - mus, e - a - mus, pro-pe-

6

6 5 4 3

Org

53

Clno o
 Cnto I
 Clno o
 Cnto II
 A-tbn
 T-tbn
 B-tbn
 Vl I
 Vl II
 A-vla
 T-vla
 C I
 C II
 A I
 A II
 T I
 T II
 B I
 B II
 Org

- re-mus ad a - re - o-lam a - ro - ma - tum.
 - re-mus ad a - re - o-lam a - ro - ma - tum.
 - re-mus ad a - re - o-lam a - ro - ma - tum.
 - re-mus ad a - re - o-lam a - ro - ma - tum.
 - re-mus ad a - re - o-lam a - ro - ma - tum.
 - re-mus ad a - re - o-lam a - ro - ma - tum.
 - re-mus ad a - re - o-lam a - ro - ma - tum.
 - re-mus ad a - re - o-lam a - ro - ma - tum.
 - re-mus ad a - re - o-lam a - ro - ma - tum.
 - re-mus ad a - re - o-lam a - ro - ma - tum.
 - re-mus ad a - re - o-lam a - ro - ma - tum.
 - re-mus ad a - re - o-lam a - ro - ma - tum.
 To-ta pul - chra
 To-ta pul - chra est to - ta pul - chra
 To-ta pul - chra est to - ta pul - chra est
 To-ta pul - chra est to - ta pul - chra est
 To-ta pul - chra est to - ta pul - chra est

6 5 4 3 6 7 6 6 6

58

Cln o
Cntr I

Cln o
Cntr II

A-tbn

T-tbn

B-tbn

Vl I

Vl II

A-vla

T-vla

C I

To - ta pul - chra est et ma - cu - la, non est in e - a non est non est non

C II

et ma - cu - la, non est in e - a non est non

A I

est to - ta pul - chra est et ma - cu - la, non est in e - a non est non est non

A II

et ma - cu - la, non est in e - a non est non

T I

⁸ est et ma - cu - la, non est in e - a non est non

T II

⁸ et ma - cu - la, non est in e - a non est non

B I

to - ta pul - chra est et ma - cu - la, non est in e - a non est non

B II

et ma - cu - la, non est in e - a non est non

Org

7 6 6 # 4 3 # b 6

63

Clno o
Cnto I

Clno o
Cnto II

A-tbn

T-tbn

B-tbn

Vl I

Vl II

A-vla

T-vla

C I

est in e - a.

C II

est in e - a.

A I

est in e - a. O - cu-li e - ius sic -

A II

est in e - a.

T I

est in e - a.

T II

in e - a.

B I

est in e - a.

B II

est in e - a.

4 3 6 6 7 4 3

Org

69

Cln o
Cnto I

Cln o
Cnto II

A-tbn

T-tbn

B-tbn

Vl I

Vl II

A-vla

T-vla

C I

C II

A I

A II

T I

T II

B I

B II

Org

74

Clno o
Cnto I

Clno o
Cnto II

A-tbn

T-tbn

B-tbn

Vl I

Vl II

A-vla

T-vla

C I

-stil-lans la - bi-a e - ius,

C II

A I

-stil-lans la - bi-a e - ius si-nus e - ius e - bur - ne-us,

A II

T I

ma-nus il - li - us can - di-dae ple - nae hy - a - cin - this si-nus e - ius e - bur - ne-us, di-

T II

B I

ma-nus il - li - us can - di-dae ple - nae hy - a - cin - this

B II

si-nus e - ius e - bur - ne-us, di-

Org

79

Cln o
Cntr I

Cln o
Cntr II

A-tbn

T-tbn

B-tbn

Vl I

Vl II

A-vla

T-vla

C I

C II

A I

A II

T I

T II

B I

B II

Org

vi - de - runt et di - le - xe - runt e - am fi - li - ae Si -

vi - de - runt et di - le - xe - runt e - am fi - li - ae Si -

di - stin - ctus sa - phy - ris, vi - de - runt et di - le - xe - runt e - am fi - li - ae Si -

vi - de - runt et di - le - xe - runt e - am fi - li - ae Si -

8 - stin - ctus sa - phy - ris, vi - de - runt et di - le - xe - runt e - am fi - li - ae Si -

vi - de - runt et di - le - xe - runt e - am fi - li - ae Si -

vi - de - runt et di - le - xe - runt e - am fi - li - ae Si -

- stin - - ctus sa - phy - ris, vi - de - runt et di - le - xe - runt e - am fi - li - ae Si -

6 4 3 6 6 7 6

84

Clno o
Cnto I

Clno o
Cnto II

A-tbn

T-tbn

B-tbn

VI I

VI II

A-vla

T-vla

C I

- on, lau-da - ve - runt et be-a - tis - si - mam pree - di - ca - ve - runt.

C II

- on, lau-da - ve - runt et be-a - tis - si - mam pree - di - ca - ve - runt.

A I

- on, lau-da - ve - runt et be-a - tis - si - mam pree - di - ca - ve - runt.

A II

- on, lau-da - ve - runt et be-a - tis - si - mam pree - di - ca - ve - runt.

T I

$\frac{8}{8}$ - on, lau-da - ve - runt et be-a - tis - si - mam pree - di - ca - ve - runt.

T II

$\frac{8}{8}$ - on, lau-da - ve - runt et be-a - tis - si - mam pree - di - ca - ve - runt.

B I

- on, lau-da - ve - runt et be-a - tis - si - mam pree - di - ca - ve - runt.

B II

- on, lau-da - ve - runt et be-a - tis - si - mam pree - di - ca - ve - runt.

Org

6 6 4 3 6

89

Clno o
Cnto I

Clno o
Cnto II

A-tbn

T-tbn

B-tbn

Vl I

Vl II

A-vla

T-vla

C I

C II

A I

A II

T I

T II

B I

B II

Org

Sur - ga - mus, e - a - mus, pro-pe - re-mus, pro-pe-re - mus, e -

Sur - ga - mus, e - a - mus, pro-pe - re-mus, pro-pe-re - mus, e -

Sur - ga - mus, e - a - mus, pro-pe - re-mus, e - a - mus, pro-pe-re - mus,

Sur - ga - mus, e - a - mus, pro-pe - re-mus pro-pe-re - mus e -

Sur - ga - mus, e - a - mus, pro-pe - re-mus pro-pe-re - mus e -

Sur - ga - mus, e - a - mus, pro-pe - re-mus pro-pe-re - mus e -

Sur - ga - mus, e - a - mus, pro-pe - re-mus pro-pe-re - mus e -

6 6 6

93

Clno o
Cnto I

Clno o
Cnto II

A-tbn

T-tbn

B-tbn

Vl I

Vl II

A-vla

T-vla

C I

- a - mus, e - a - mus, pro-pe-re - mus, ad a - re - o-lam a - ro - ma - tum

C II

- a - mus, e - a - mus, pro-pe-re - mus, ad a - re - o-lam a - ro - ma - tum e -

A I

ad a - re - o-lam a - ro - ma - tum pro-pe-re - mus, ad a - re - o-lam a - ro - ma - tum e - a - mus,

A II

- a - mus, e - a - mus, pro-pe-re - mus ad a - re - o-lam a - ro - ma - tum e -

T I

⁸ ad a - re - o-lam a - ro - ma - tum pro-pe-re - mus, ad a - re - o-lam a - ro - ma - tum e - a - mus,

T II

- a - mus, e - a - mus, pro-pe-re - mus ad a - re - o-lam a - ro - ma - tum e -

B I

- a - mus, e - a - mus, pro-pe-re - mus ad a - re - o-lam a - ro - ma - tum e -

B II

- a - mus, e - a - mus, pro-pe-re - mus ad a - re - o-lam a - ro - ma - tum e - a - mus,

6 4 3 6 6

Org

97

Clno o
Cnto I

Clno o
Cnto II

A-tbn

T-tbn

B-tbn

Vl I

Vl II

A-vla

T-vla

C I

e - a - mus, e - a - mus, e - a - mus, e - a - mus.

C II

- a - mus, e - a - mus, e - a - mus, e - a - mus.

A I

e - a - mus, e - a - mus, e - a - mus, e - a - mus.

A II

- a - mus, e - a - mus, e - a - mus, e - a - mus.

T I

⁸ e - a - mus, e - a - mus, e - a - mus, e - a - mus.

T II

- a - mus, e - a - mus, e - a - mus, e - a - mus.

B I

- a - mus, e - a - mus, e - a - mus, e - a - mus.

B II

e - a - mus, e - a - mus, e - a - mus, e - a - mus.

Org

4 3 6 4 3 6 4 3

TEKSTY SŁOWNE / VERBAL TEXTS

O Domine Jesu Christe,
Deus cordis mei,
vita mea, anima mea,
qui natus, passus,
mortuus es pro nobis,
obsecro te per illa quinque vulnera,
quae tibi in cruce nostri amor inflixit,

obsecro, famulis tuis subveni,
quos pretioso sanguine redemisti.

Amen.

Salutemus Matrem
Virginem Mariam,
veneremur mundi
Dominam Mariam,
Genitricem Dei,
decus angelorum.

Ave, rosa sine spina,
ave, porta paradisi,
consolatrix miserorum,
advocata peccatorum,
maris stella, caeli imperatrix,
fons perennis gratiarum et virtutum,
ave, illibata sponsa,
numinis Maria.

Audi preces nostras, o Domina,
serva plebem tuam, patrona,
hostes nostros contere,
inimicos fuga,
frange arma,
dona pacem.

Turris David fortissima,
civitas refugii,
clipeus in te sperantium,
nos tuere,
defende, protege,
salve semper, o Maria.

Impetra auxilium de caelo nobis,
Maria.
Alleluia.

Panie Jezu Chryste,
Boże mego serca,
życie moje, duszo moja,
któryś urodził się, cierpiął,
umarł za nas,
błagam cię na owych pięć ran,
które na krzyżu zadała ci miłość do nas,

błagam, przyjdź z pomocą slugom twoim
których cenna krew odkupiłeś.

Amen.

**Pozdrówmy Matkę,
Dziewicę Maryję,
w czystości uczcijmy
Królową Maryję,
Bożą Rodzicielkę,
Chwałę aniołów.**

Witaj, róże bez cierni,
witaj, bramo raju,
pocieszycielko nieszczęśliwych,
obrończyni grzesznych,
gwiazdo morza, władcyni nieba,
wieczne źródło łask i cnót.
Witaj, niepokalana boska
Oblubienico Maryjo.

Wysłuchaj, Pani, modlitw naszych,
ocal lud twój, opiekunko,
zmiażdż wrogów naszych,
przepędź nieprzyjaciół,
oręź połam,
obdarz pokojem.

Mocna wieża Dawida,
miasto schronienia,
tarczo wierzących w ciebie
ochroń nas,
obroń, ustrzeż,
ocalaj zawsze, o Maryjo.

Zdobądź dla nas pomoc z nieba,
Maryjo.
Alleluia.

Lord Jesus Christ,
God of my heart,
my life, my soul,
who hast been born, suffered,
and died for us:
I beseech You by those five wounds
which love for us inflicted on you
on the Cross,
I beseech, help Thy servants,
whom Thou hast redeemed
with Thy precious blood.

**Let us salute the Mother,
the Virgin Mary,
venerate the Lady
of the world, Mary,
Mother of God,
glory of the angels.**

Hail, rose without thorns,
hail, gate of Paradise,
consoler of the miserable,
defender of sinners,
star of the sea, Empress of Heaven,
eternal source of grace and virtues.
Hail, immaculate bride
of Divinity, Mary.

Listen, o Lady, to our prayers,
save your people, Protectress,
crush our enemies,
drive the foes away,
break the weapons,
and give us peace.

Strongest tower of David,
city of refuge,
shield of those who place their
hopes in Thee,
guard us,
defend and protect us,
save us always, o Mary.

Win for us support from Heaven,
Mary.
Alleluia.

Surgamus, eamus, properemus
ad areolam aromatum.

Quaeramus cum dilecto
sponsam virginum pulcherrimam.

Ubi cubat inter flores,
ubi pascitur inter lilia,
donec aspiret dies
et inclinentur umbrae.

Eamus, videamus deliciis
affluentem sponsam,
formosam, speciosam,
candidam et decoram,
velut roseam auroram,
velut solem confulgentem,
velut lunam refulgentem.

Tota pulchra est
et macula non est in ea.
Oculi eius sicut columbae,
comae eius ex auro purissimo,
genae illius sicut purpura,
favus distillans labia eis,
manus illius candidae
plena hyacinthis,
sinus eius eburneus
distinctus saphyris.
Viderunt et dilexerunt eam
filiae Sion,
laudaverunt
et beatissimam praedicaverunt.

Wstańmy, chodźmy, pospieszmy
na grządkę wonności.

Szukajmy razem z umiłowanym
oblubienicy wśród panien najpiękniejszej

tam, gdzie spoczywa wśród kwiatów,
gdzie pożywia się wśród lili,
aż zgaśnie dzień
i pochylą się cienie.

Chodźmy, ujrzyjmy oblubienicę
pełną przepychu,
piękną, uroczą,
jasną i urodziwą
niczym różana jutrzenka,
niczym słońce błyszczące,
niczym księżyc, który blask odbija.

Cała jest piękna
i nie ma w niej skazy.
Oczy jej niczym gołębice,
włosy jej złoto czyste,
policzki jej niczym purpura,
niczym plaster sącący miód jej wargi,
ręce jej śnieżnobiałe,
pełne hiacyntów,
łono jej barwy kości słoniowej,
zdobione szafirami.
Ujrzały ją i pokochały
córki Syjonu,
obsypały pochwałami
i obwołały błogosławioną.

Let us raise and haste
to the garden bed of aromatic herbs.

Let us look with the Beloved
for the Bride most beautiful
among virgins,
where She rests among flowers,
where She feasts among the lilies
till the day is done
and shadows incline.

Let us go and see the Bride
abounding in delights,
shapely and good-looking,
bright and splendid
like rosy dawn,
like the shining sun,
like the light-reflecting moon.

She is all beautiful
and without spot.
Her eyes are like doves,
her hair like pure gold,
her cheeks like the purple,
her lips like a honeycomb,
her fair hands
full of hyacinths,
her ivory-coloured bosom
adorned with sapphires.
She has been seen and loved
by the daughters of Sion,
Extolled
and called Blessed.

Tłumaczenia: Inga Grześczak

Translations: Tomasz Zymer

ŽRÓDŁA / SOURCES

ARCHIWALIA / ARCHIVAL RECORDS

Český Krumlov, SOA Třeboň, pracoviště Český Krumlov

III H 2i. Inwentarze muzykaliów zbiorów zamkowych z początku XVIII w. / Music inventories from the beginning of the 18th c.

Kladno, Státní okresní archiv Kladno

Piaristické gymnázium humanitní Slaný

Inventarium Rerum et Instrumentorum Musicalium Chori Slanens. Schol. Piar. Innovatum sub R. P. Tobia Thoma à S. Elia Dom. Rectore. Anno reparatae Salutis 1713.

Kraków, Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego

2549. *Defuncti provinciae Bohemiae.*

Lovosice, SOkA Litoměřice se sídlem v Lovosicích

FÚ Třebenice, nr inw. / inventory no. 79, karton / box 13. Inwentarz muzykaliów z roku / Music inventory from 1699.

Olomouc, Zemský archiv v Opavě, pobočka Olomouc

Mh I, nr inw. / inventory no. 6979. Metryki chrzcielne / Parish registers, Mohelnice 1616–1671.

Praha, Národní knihovna České republiky

XXIII C 104/3. Johannes Miller, *Historia provinciae Bohemiae Societatis Jesu ab anno 1555 usque ad annum 1723. Liber V et VI.*

XXIII C 105/6. [Annuae litterae provinciae Bohemiae Societatis Jesu 1660–1664].

XXIII C 105/10. *Annuae litterae provinciae Bohemiae Societatis Jesu 1682–1684, 1686–1687.*

52 H 000011. Christelius Bartholomaeus, *Annus seraphicus. Seraphisches Lieb-Jahr oder anmuettige zu goettliche Liebe anleitende Lieder...*, Ollmuetz: Johann Joseph Kilian 1678.

52 H 000010. Christelius Bartholomaeus, *Psalterium amoris. Lieb Psalter, oder CL göttliche Lieblieder...*, Prag: Urban Goliasch 1673.

46 E 000052. Elsenberg Hieronymus Hirnhaim von, *Meditationes pro singulis anni diebus ex sacra scriptura excerptae...*, Pragae: Typis Georgij Czernoch 1678.

65 B 000080. Hammerschmid Joannes Florianus, *Prodromus Glorie Pragenae...*, Vetero-Pragae: Typis & Impensis Wolfgangi Wickhart 1723.

52 A 000014. [Kraus Johann], *Domus pietatis et literarum lapide fundamentali...*, Pragae: Typis Universitatis Carolo-Ferdinandeae in Collegio Societatis Jesu ad Sanctum Clementem 1680.

46 F 000294/adl.27. *Manipulus fructu centuplo turgidus, in praedivite messe a parthenia sodalitate sub titulo Divae Virginis Nascentis saeculo confirmationis suaue I^o collectus...*, Vetero-Pragae: Typis Joannis Wenceslai Helm [1729].

Cheb N/040. *Officium parvum sacratissimorum quinque vulnerum Salvatoris nostri Iesu Christi...*, Constantiae: Typis Episcopalibus, apud Davidem Hautt, junior 1676.

22 H 000170. Torsellini Orazio, *De vita S. Francisci Xaverii qui primus e Societate Iesu in Indiam et Iaponiam evangelium invexit...*, Monachii: Typographia Hertsroyana 1627.

36 D 000089. Wael van Vronesteyn Willem de, *Corona sacratissimorum Iesu Christi vulnerum...*, Antverpiae: Apud Vid. et Haered. Io. Cnobbari 1649.

Praha, Národní muzeum – České muzeum hudby

Cystersi Osek

65/52,1. *Inventarium sive Catalogus Musicalium cum annexa Specificatione Instrumentorum Musicorum; Combinatum et hoc Ordine digestum Anno 1706. Ecclesiae B.V.M. de Osseco.*

65/52,2. *Catalogus Musicaliorum Anno 1720, in Ordinem digestus ab eodem à quo et anno 1733 est renovatus.*

Emilián Trolda

368–369. Inwentarz z Třebenic / The inventory from Třebenice.

Roma, Archivum Romanum Societatis Iesu

Germ. 132. *Catalogi breves Bohemiae*, 1653, 1654.

Boh. 20. *Catalogus triennalis provinciae Bohemiae SJ*, 1681.

Boh. 90/1. *Catalogi breves*, 1641–1649.

Wien, Österreichische Nationalbibliothek

16 K 25. *Pietas hebdomadaria in S. Patronum Franciscum Xaverium, Indiarum Apostolum e Societate Jesu..., Graecii: Franciscus Widmanstadius* 1662.

RĘKOPISY I DRUKI MUZYCZNE / MUSIC MANUSCRIPTS AND PRINTS

Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (I-Bc)

V.162. *R. Floridus canonicus de Sylvestrus a Barbarano, Cantiones alias sacras ab excellentissimis auctoribus concinnatas suavissimis modulis binis, ternis, quaternisque vocibus...*, Romae: ex Typographia Ludovici Grignani 1649.

V.163. *R. Floridus canonicus de Sylvestrus a Barbarano, Cantiones alias sacras ab excellentissimis auctoribus concinnatas suavissimis modulis ab binis, ternis, quaternisque vocibus...*, Venetiis: Apud Alessandrum Vincen- tis 1649.

Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique (B-Br)

VH 9.778 A 1 1 R.P. *Scelta di motetti di diversi eccellenissimi autori raccolti da Gio. van Geertsom. A due, e tre voci. Con il basso continuo par l'organo clavicembalo spinetto ò altro instrumento*, Rotterdam: G. van Geert- som 1656.

Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique (F-Pn)

VM1-881. *Missa a quinque et a novem, cum selectis quibusdam cantionibus, trium vocum et duorum instrumentorum, cum secundo choro IV. vocum ad libitum. Authore Jacobo Carissimi*, Coloniae: Apud Fridericum Friessem bibliopolam 1666.

Warszawa, Biblioteka Uniwersytecka (PL-Wu)

RM 6269. *Motteta duo, de B(eatissi)ma Virgine Maria. 1^{num} Surgamus Eamus. 2^{dum} Salutemus Matrem. [...] Au- thore R: P: Carolo Rabovio. S: Chori S: Jacobi 1692.*

RM 6289. [Carolus Rabovius,] *O Domine Jesu a 3 [...] Chori S. Annae 1681.*

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

KSIĄŻKI I ARTYKUŁY / BOOKS AND ARTICLES

- Baťa Jan, *Hudební kultura renesanční Prahy pohledem dochovaných hudebních pramenů*, w: *Ad honorem Richarda Rybariča. Zborník z muzikologickej konferencie Musicologica historica I, venovanej nedožitým 80. narodeninám Richarda Rybariča (1930–1989)*, red. Janka Petőczová, Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV 2011, s. 47–61.
- Beránek Karel, *Akta filozofické fakulty Pražské univerzity / Acta Facultatis philosophicae Universitatis Pragensis: 1641–1655, 1664–1670*, Praha: Karolinum 1997.
- Beránek Karel, *Mistři, bakaláři a studenti pražské filozofické fakulty / Magistri, baccalaurei nec non studentes facultatis philosophicae Pragensis 1640–1654*, Praha: Národní knihovna ČR 1998 (Edice oddělení rukopisů a starých tisků Národní knihovny v Praze. *Monographia Miscellanea*, 6).
- Bio-bibliografická databáze řeholníků v českých zemích v raném novověku, haslo *Rabovius, Carolus, SJ, 1619–1686*, <http://reholnici.hiu.cas.cz/katalog/l.dll?hal~1000100764>.
- Buff Iva M., *A Thematic Catalog of the Sacred Works of Giacomo Carissimi*, Clifton: European American Music Corporation 1979 (*Music indexes and bibliographies*, 15).
- Burgemeister Ludwig, *Das ehemalige Jakobkloster auf der Sandinsel zu Breslau, „Zeitschrift des Vereins für Geschichte Schlesiens“* 37 (1903), s. 249–259.
- Codex diplomaticus et epistolaris Moraviae. Tomus quartus: Ab annis 1269–1293*, red. Antonín Boček, Olomouc: Alois Skarnitzl 1845.
- Černušák Gracian, *Rabovius Karel*, w: *Československý hudební slovník osob a institucí*, t. 2: M–Ž, Praha: Státní hudební vydavatelství 1965, s. 396.
- Doležalová Eva, *Seminář svatého Václava a konvikt svatého Bartoloměje na Starém Městě Pražském, „Pražský sborník historický“* 31 (2000), s. 186–261.
- Eineder Georg, *The Ancient Paper-Mills of the Former Austro-Hungarian Empire and their Watermarks*, Hilversum: Paper Publications Society 1960.
- Fajtlová Kateřina, Sehnal Jiří, Slouka Petr, Spáčilová Jana, Tomaštík Eduard, *Kroměřížský hudební archiv I. Hudební sbírka biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelcorny*, Olomouc: Muzeum umění Olomouc 2018.
- Fajtlová Kateřina, Sehnal Jiří, Slouka Petr, Spáčilová Jana, Tomaštík Eduard, *Musikarchiv Kremsier I. Die Musiksammlung des Bischofs Karl von Lichtenstein-Castelcorno*, Olomouc: Muzeum umění 2018.
- Fassl Thimoteus, *Die Musikpflege am Komotauer Jesuiten-Gymnasium im 17. und 18. Jahrhundert, „Der Auftakt“* 11/2 (1931), s. 59–62.
- Fassl Thimoteus, Salzer Clemens, *Festschrift zur dreihundertjährigen Gedenkfeier der Gründung des Gymnasiums, Komotau: Communal-Gymnasium*, Brüder Butter 1891.
- Fechtnerová Anna, *Rektori kolejí Tovaryšstva Ježíšova v Čechách, na Moravě a ve Slezsku do roku 1773 / Rectores collegiorum Societatis Iesu in Bohemia, Moravia ac Silesia usque ad annum MDCCCLXXIII iacentum (Miscellanea. Monographia, 4)*, Praha: Národní knihovna 1993.
- Frandsen Mary E., *Crossing Confessional Boundaries. The Patronage of Italian Sacred Music in Seventeenth-Century Dresden*, Oxford: Oxford University Press 2006.
- Geschichte des Deutschen Staats-Ober-Gymnasiums in Brünn. Von der Gründung desselben im Jahre 1578 bis zum Jahre 1878. Festschrift zur Jubel-Feier seines 300jährigen Bestandes*, Brünn: Verlag des deutschen Staats-Obergymnasiums 1878.
- Hoffmann Hermann, *Sandstift und Pfarrkirche St. Maria in Breslau. Gestalt und Wandel im Laufe der Jahrhunderte*, Stuttgart–Aalen: Konrad Theiss Verlag 1971.
- Holubová Markéta, *Biografický slovník hudebních prefektů jezuitského řádu působících v Čechách, na Moravě a ve Slezsku v letech 1556–1773 / Biographical dictionary of musical prefects of the Jesuit order active in Bohemia, Moravia and Silesia in the years 1556–1773*, Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky 2009.
- Holubová Markéta, *Panna Marie Svatohorská. Příspěvek k barokním vazbám jezuitské rezidence a poutního místa*, Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, v. v. i. 2015.

- Jeż Tomasz, *Between liturgy and theatre: the Jesuit Lenten meditations from the Baroque Silesia*, „Musicologica Brunensia” 49/1 (2014), s. 261–273.
- Jeż Tomasz, *Jezuicki repertuar muzyczny w klasztorze kanoniczek regularnych we Wrocławiu*, „Muzyka” 64/2 (2019), s. 20–48.
- Jeż Tomasz, *Kultura muzyczna jezuitów na Śląsku i ziemi kłodzkiej (1581–1776)*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa 2013.
- Jeż Tomasz, *The Musical Culture of the Jesuits in Silesia and the Kłodzko County (1581–1776)*, Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Oxford – Warszawa – Wien: Peter Lang 2019 (*Eastern European Studies in Musicology*, 11).
- Jones Andrew V., *The Motets of Carissimi*, dysertacja doktorska, University of Oxford, Ann Arbor: UMI Research Press 1982.
- Kalinayová Jana et al., *Hudobné inventáre a repertoár viachlasnej hudby na Slovensku v 16.–17. storočí*, Bratislava: Slovenské národné múzeum, Hudobné múzeum 1994.
- Kapsa Václav, *Jesuiten komponieren. Bemerkungen zu erhaltenen Kompositionen der böhmischen Jesuiten*, w: *Aurora Musas nutrit. Die Jesuiten und die Kultur Mitteleuropas im 16.–18. Jahrhundert. Acta conventus Bratislavae 26.–29. Septembris 2007*, red. Ladislav Kačic, Svorad Zavarský, Bratislava: Slavistický ústav Jána Stanislava SAV 2008, s. 193–208.
- Kirschnerová Karolína, *Kniha svatebních smluv města Mohelnice. České smlouvy (1556–1640)*. Edice, Opava: Slezská univerzita v Opavě 2018.
- Kouba Jan, *Slovník staročeských hymnografů (13.–18. století)*, Praha: Etnologický ústav AV ČR, v. v. i., Kabinet hudební historie 2017.
- Krempl Kirschnerová Karolína, *Kniha svatebních smluv města Mohelnice. Německé smlouvy (1556–1640/1644)*. Edice, Opava: Slezská univerzita v Opavě 2020.
- Kroess Alois, *Geschichte der böhmischen Provinz der Gesellschaft Jesu. Nach den Quellen bearbeitet, t. 3: Die Zeit von 1657 bis zur Aufhebung der Gesellschaft Jesu im Jahre 1773, Neu bearbeitet und ergänzt von P. Karl Forster SJ*, Praha: Česká provincie Tovaryšstva Ježíšova, Olomouc: Refugium Velehrad–Roma 2012.
- Macek Petr, *Rabovius, Karel*, w: Český hudební slovník osob a institucí, online: <http://www.ceskyhudebnislovnik.cz/>.
- Mikulec Jiří, *Mariánské družiny v Jindřichově Hradci za Michnových časů*, „Hudební věda” 38/1–2 (2001), s. 40–47.
- Nejstarší matrika olomoucké univerzity z let (1576) 1590–1651 / Die älteste Matrikel der Olmützer Universität aus den Jahren (1576) 1590–1651*, red. Libuše Spáčilová, Vladimír Spáčil, Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2016.
- Rausová Rut, *Bartholomaeus Christelius: Annus Seraphicus*, (praca licencjacka, Masarykova univerzita v Brně 2006).
- Renton Barbara Ann, *The Musical Culture of Eighteenth-Century Bohemia, with Special Emphasis on the Music Inventories of Osek and the Knights of the Cross*, dysertacja doktorska, City University of New York 1990.
- Sartori Claudio, *Giacomo Carissimi. Catalogo delle opere attribuite*, Milano: Finarte 1975.
- Sehnal Jiří, *Adam Michna of Otradovice – Composer. Perspectives on seventeenth-century sacred music in Czech lands*, tlum. Judith Marie Fiebler, Olomouc: Palacký University Olomouc 2016.
- Sehnal Jiří, *Giacomo Carissimis Kompositionen in den Böhmischen Ländern*, „Muzikološki zbornik” 13/2 (1977), s. 23–35.
- Sehnal Jiří, *Hudba v jesuitském semináři v Uherském Hradišti v roce 1730*, „Hudební věda” 4/1 (1967), s. 139–147.
- Sehnal Jiří, *Jména hudebníků 17. století v matrice olomoucké university*, „Zprávy Vlastivědného ústavu v Olomouci” 127 (1966), s. 5–12.
- Sehnal Jiří, *Zpěvník Bartoloměje Christelia z roku 1678 a hudba na Moravě v 2. polovině 17. století*, „Hudební věda” 16/2 (1979), s. 146–154.
- Teplý František, *Dějiny města Jindřichova Hradce. Dílu II. svazek 2. Část kulturní*, Jindřichův Hradec: Obec Hradec 1932.
- Troloda Emilián, *Eine Musikalische Reise durch das Egerland*, „Der Auftakt” 18/1 (1938), s. 7–12.

Trolda Emilián, *Jesuité a hudba*, „Cyril. Časopis pro katolickou hudbu posvátnou a liturgii v Československé republice” 66/5–6 (1940), s. 53–57; 66/7–8 (1940), s. 73–78; 67/1–2 (1941), s. 2–10; 67/3–4 (1941), s. 42–46; 67/5–6 (1941), s. 53–63; 67/7–10 (1941), s. 106–108.

Trolda Emilián, *O skladbách J. D. Zelenkových, jmenovitě o jeho melodramatu De S. Venceslao*, „Cyril. Časopis pro katolickou hudbu posvátnou a liturgii v Československé republice” 55 (1929), s. 17, 30–32, 48–49, 64–66, 75, 78–80; 56 (1930), s. 5–7, 21–23, 46–47, 64, 77–78; 57 (1931), s. 12–14, 41–43, 59–61, 80–83, 97; 58 (1932), s. 7–10, 39–46, 68–75.

Trolda Emilián, *Tote Musik (Ein Beitrag zur Musikgeschichte Böhmens)*, „Musica divina” 7 (1919), s. 71–72, 111–112, 139–144, 171–176.

Witzenmann Wolfgang, *Una messa non di Carissimi, un'altra sì*, „Studi musicali” 11 (1982), s. 61–89.

Záloha Jiří, *Českokrumlovský soupis hudebnin z počátku 18. století*, „Hudební věda” 6/3 (1969), s. 365–376.

Zuman František, *České filigrány XVII. století*, „Památky archeologické” 35/3–4 (1927), s. 442–463.

Zuman František, *České filigrány XVIII. století*, Praha: Nákladem České akademie věd a umění 1932 (*Rozpravy České akademie věd a umění*, I/78).

WYDANIA NUTOWE / SHEET MUSIC EDITIONS

Jeż Tomasz (red.), *Georgius Braun (1658–1709): In Nomine Jesu, O caelitum Dux*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa 2017 (*Fontes Musicae in Polonia*, C/II).

Jeż Tomasz (red.), *Joannes Faber (1600–1667). Litaniae de omnibus Sanctis pro diebus Rogationum*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa 2018 (*Fontes Musicae in Polonia*, C/VII).

Kapsa Václav (red.), *Joannes Possival (1664–1729). Litaniae lauretanae sub titulo Consolatrix afflictorum*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa 2020 (*Fontes Musicae in Polonia*, C/XV).

Novello Vincent (red.), *The Fitzwilliam Music being a Collection of Sacred Pieces selected from Manuscripts of Italian Composers in the Fitzwilliam Museum*, vol. 1, London: Novello 1825.

Recueil des morceaux de musique ancienne. Exécutés aux concerts de la Société de Musique Vocale Religieuse et Classique ... sous la direction de Mr. La Prince de la Moskowa, vol. 8, Paris: Pacini 1843.

SPIS TREŚCI / TABLE OF CONTENTS

Wstęp / Introduction.....	5
Komentarz rewizyjny / Editorial notes	26
Wykaz korektur / List of corrections.....	39
<i>O Domine Jesu</i>	43
<i>Salutemus Matrem</i>	48
<i>Surgamus eamus properemus</i>	68
Teksty słowne / Verbal texts	91
Źródła / Sources	93
Bibliografia / Bibliography.....	95

FONTES MUSICAЕ IN POLONIA

series A: Catalogi

- A/I Tomasz Jeż, *Danielis Sartorii Musicalia Wratislaviensia* (2017).
A/II Sonia Rzepka, *Tabulatura Organi ex Bibliotheca Fraustadiensi ad Praeseppe Christi* (2018).
A/III Marta Pielech, Iwona Januszkiewicz-Rębowska, *Musicalia Collegii Glacensis Societatis Jesu* (2019).
A/IV Andrea Mariani, *Inventoria rerum musicalium domum Societatis Iesu in Polonia et Lituania tempore suppressionis* (2020).
A/V Agnieszka Leszczyńska, *Musicalia Collegii Braunsbergensis Societatis Jesu* (2021).
A/VI Bogna Bohdanowicz, Jolanta Byczkowska-Sztaba, *Musicalia manuscripta Chori Sacro-Lindensis* (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 zwyczayna* (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 benedicte 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 Utv.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 Gerasimowa (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 Gerasimowa (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 *Tabulaturaे Braunsbergenses-Olivenses*, ed. Marcin Szelest (2021).
- C/XXVI *Carolus Rabovius* (1619–1686). *O Domine Jesu, Salutemus Matrem, Surgamus eamus properemus*, ed. Václav Kapsa (2021).

Ut habeas liberum accessum ad omnia volumina, vide:

www.fontesmusicae.pl



FONTES MUSICÆ IN POLONIA C/XXVI