

OPERA EX FONTIBUS
ECCLESIAE CATHEDRALIS CRACOVIENSIS



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)*

ASPRILIO PACELLI
CA. 1567–1623

OPERA EX FONTIBUS
ECCLESIAE CATHEDRALIS CRACOVIENSIS

ed. Aleksandra Patalas

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

Fontes Musicæ in Polonia

www.fontesmusicae.pl

seria C, vol. XXVIII

Redaktorzy serii | General Editors

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

Rada Naukowa | Scientific Council

dr hab. Paweł Gancarczyk, prof. Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk

dr hab. Agnieszka Leszczyńska, Uniwersytet Warszawski

dr hab. Aleksandra Patalas, prof. Uniwersytetu Jagiellońskiego

dr hab. Danuta Popinigis, prof. Akademii Muzycznej w Gdańsku

dr hab. Barbara Przybyszewska-Jarmińska, prof. Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk

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

mgr Ewa Hauptman-Fischer, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie (sekretarz | secretary)

Recenzent | Review

dr hab. Irena Bieńkowska, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego (ID 0000-0002-7375-8715)

Na okładce | Cover photo

Asprilio Pacelli, *Rorate caeli*, AKKK, PL-Kl.I.2, *Basus*, s. / p. 1

Skan sporządzony przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina w ramach projektu

Dziedzictwo muzyki polskiej w otwartym dostępie / Scan prepared by the
Fryderyk Chopin Institute as part of the project *Heritage of Polish Music in Open Access*.

Redakcja językowa | Text editing

Elżbieta Sroczyńska

Korekta językowa | Proofreading

Halina Stykowska

Projekt i wykonanie układu graficznego | Graphic design and page layout

Weronika Sygowska-Pietrzyk

Skład i adiustacja części nutowej | Music typesetting

Aleksandra Patalas, Maciej Jochymczyk

© 2021 by Aleksandra Patalas & Uniwersytet Warszawski

Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego

Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa

ISBN: 978-83-66546-61-5

ISMN: 979-0-801569-31-8

WSTĘP

Asprilio Pacelli, kompozytor i organista działający na przełomie XVI i XVII stulecia, wpisał się na trwałe w dzieje kultury muzycznej Rzymu oraz Rzeczypospolitej. W rzymskim okresie swej kariery przez około siedem lat związany był ze środowiskiem jezuickiego Collegio Germanico. W 1602 roku przyjął stanowisko *maestro di cappella* na dworze Zygmunta III Wazy, króla Polski i Szwecji, i funkcję tę pełnił wyjątkowo długo, przez ponad dwadzieścia lat, miał więc z pewnością istotny wpływ na kształt życia muzycznego w Rzeczypospolitej. Świadczą o tym prezentowane w niniejszym tomie kompozycje *Rorate caeli* (PL-Kk.I.2, Kk.I.6, Kk.I.7)¹ i *Missa Ave Maris Stella* (PL-Kk.I.2)², zachowane w formie rękopisów należących do królewskiej kapeli rorantystów.

Pacelli, pochodzący z rodziny szlacheckiej, urodził się najprawdopodobniej w roku 1566 lub 1567³ w umbryjskiej miejscowości Vasciano, należącej wówczas do diecezji Narni. Pierwsze wzmianki o Asprilii pochodzą z lutego 1581 roku, gdy został przyjęty jako sopranista do watykańskiej Cappella Giulia, prowadzonej wówczas przez Giovanniego Pierluigiego da Palestrina⁴. Kontakt

¹ Sygnatury i sigla bibliotek podajemy za bazą *Répertoire International des Sources Musicales* (dalej jako RISM); wersja cyfrowa na <https://rism.info/> [dostęp 22.06.2021].

² W aneksie do niniejszej edycji zamieszczono ponadto materiał pomocniczy: 1) *Missa Ave Maris Stella a 8* z druku Asprilio Pacelli, *Missae [...] concinndae tum octo, tum duodecim, tum sexdecim, tum denique decem, & octo vocibus*, Venezia: Alessandro Vincenti 1629 (RISM A/I: P 29); 2) Asprilio Pacelli, *Missa Ave Maris Stella a 4, Basso Ripieno* (PL-Kk.I.2b); 3) Asprilio Pacelli, XVIII-wieczna wersja *Agnus Dei [II]* z *Missa Ave Maris Stella a 4* (PL-Kk.I.2); 4) przypisywane Pacellemu *Kyrie* (PL-Kk.I.2, Kk.I.7).

³ Dokładna data urodzenia Pacellego nie jest znana. Określił ją w drodze porównania źródeł archiwalnych Noel O'Regan, *Asprilio Pacelli, Ludovico da Viadana and the Origins of the Roman Concerto Ecclesiastico*, „Journal of Seventeenth-Century Music” 6/1 (2000), przyp. 13, <https://sscm-jscm.org/v6/no1/oregan.html> [dostęp 4.12.2020]; wątek rozwiniął Fabrizio Mastroianni, *Asprilio Pacelli, musicista della terra di Vasciano*, „Ricerche Umbre. Rivista dell'Istituto per le ricerche storiche sull'Umbria meridionale” 2 (2013), s. 242–259; id., *Ritrovata la data di nascita di Giovanni Francesco Anerio*, w: *Tra musica e storia. Saggi di varia umanità in ricordo di Saverio Franchi*, red. Giancarlo Rostirolla, Elena Zomparelli, Roma: Ibimus 2017, s. 159–166.

⁴ Por. Giancarlo Rostirolla, *La Cappella Giulia in San Pietro negli anni del magistero di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, w: *Atti del convegno di studi palestriniani* (Palestrina, 28 settembre – 2 października 1975), red. Francesco Luisi, Palestrina: Fondazione Pierluigi da Palestrina 1977, s. 99; id., *Musica e musicisti nella basilica di San Pietro. Cinque secoli di storia della Cappella Giulia*, t. 1, Roma: Edizioni Capitolo Vaticano 2014, s. 301. „Asprilius Vascianus”

INTRODUCTION

Asprilio Pacelli, a composer and organist active in the late 16th and early 17th centuries, went down in the musical history of both Rome and the Polish-Lithuanian Commonwealth. In the Roman period of his work, he was associated for about seven years with the environment of the Jesuit Collegio Germanico. In 1602 he took up the post of *maestro di cappella* at the court of Sigismund III Vasa, King of Poland and Sweden, a position he held for an exceptionally long time, more than twenty years, undoubtedly exerting a major impact on musical life in the Commonwealth during that period. The works which are the subject of this volume, *Rorate caeli* (PL-Kk.I.2, Kk.I.6, Kk.I.7)¹ and *Missa Ave Maris Stella* (PL-Kk.I.2),² bear testimony to his influence. They have been preserved in manuscript form as part of the former collection of the royal *Rorate Singers’ Ensemble*.

Pacelli, most likely born in 1566 or 1567,³ came from a noble family in Vasciano (Umbria), which then belonged to the Narni diocese. First mention of Asprilio comes from February 1581, when he joined the Vatican Cappella Giulia (then directed by Giovanni Pierluigi da Palestrina) as a soprano.⁴ Contact with

¹ Library sigla and shelf marks are quoted here after *Répertoire International des Sources Musicales* (hereafter as RISM); digital version at <https://rism.info/> [accessed on 22nd June 2021].

² The appendix to this edition comprises supplementary musical material: 1) *Missa Ave Maris Stella a 8* from the print: Asprilio Pacelli, *Missae [...] concinndae tum octo, tum duodecim, tum sexdecim, tum denique decem, & octo vocibus*, Venezia: Alessandro Vincenti 1629 (RISM A/I: P 29); 2) Asprilio Pacelli, *Missa Ave Maris Stella a 4, Basso Ripieno* (PL-Kk.I.2b); 3) Asprilio Pacelli, an 18th-century version of *Agnus Dei [II]* from *Missa Ave Maris Stella a 4* (PL-Kk.I.2); 4) *Kyrie* (PL-Kk.I.2, Kk.I.7), attributed to Pacelli.

³ Pacelli's exact birth date is unknown. The approximate date was proposed on the basis of archive source comparison by Noel O'Regan, *Asprilio Pacelli, Ludovico da Viadana and the Origins of the Roman Concerto Ecclesiastico*, „Journal of Seventeenth-Century Music” 6/1 (2000), footnote 13, <https://sscm-jscm.org/v6/no1/oregan.html> [accessed on 4th Dec. 2020]. The topic was taken up by Fabrizio Mastroianni, *Asprilio Pacelli, musicista della terra di Vasciano*, „Ricerche Umbre. Rivista dell'Istituto per le ricerche storiche sull'Umbria meridionale” 2 (2013), pp. 242–259; id., *Ritrovata la data di nascita di Giovanni Francesco Anerio*, in: *Tra musica e storia. Saggi di varia umanità in ricordo di Saverio Franchi*, eds Giancarlo Rostirolla, Elena Zomparelli, Roma: Ibimus 2017, pp. 159–166.

⁴ Cf. Giancarlo Rostirolla, *La Cappella Giulia in San Pietro negli anni del magistero di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, in: *Atti del convegno di studi palestriniani* (Palestrina, 28 settembre – 2 października 1975), ed. Francesco Luisi, Palestrina: Fondazione Pierluigi da Palestrina 1977, p. 99; id., *Musica e musicisti nella basilica di*

z mistrzem i zaznajomienie się z repertuarem wymienionego zespołu niewątpliwie odegrały fundamentalną rolę w procesie kształtowania się warsztatu kompozytorskiego Pacellego i wpłynęły na stylistykę jego muzyki. Z powodu mutacji opuścił on Cappella Giulia 31 sierpnia 1582 roku. Zanim zaczął szukać zatrudnienia w rzymskich kapelach działających przy kościołach, klasztorach bądź konfraterniach, być może przygotowywał się do stanu duchownego⁵. Zapotrzebowanie na muzykę w tych instytucjach wzrosło po soborze trydenckim, jednak aktywność owych kapel była ograniczana brakiem dostatecznych funduszy, dlatego też muzyków często angażowano tylko okazjonalnie. Obok chorału i jednochórowej polifonii w większe święta wykonywano muzykę polichóralną, bardziej okazałą i kosztowną, wymagającą wynajmowania dodatkowych śpiewaków oraz kapelmistrzów, których w takich wypadkach w księgach rejestrujących wydatki określano również terminem „maestro di cappella”. Takim okazjonalnym kapelmistrzem był też niejaki Asperino, najprawdopodobniej Pacelli, który w czerwcu 1586 roku poprowadził zespół

otrzymywał wynagrodzenie od 23.02.1581 do 31.08.1582 roku. Por. także: Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Muzycy z Cappella Giulia i z innych rzymskich zespołów muzycznych w Rzeczypospolitej czasów Wazów*, „Muzyka” 49/1 (2004), s. 33–52; ead., *Wstęp monograficzny*, w: Asprilio Pacelli, *Sacrae cantiones*, red. Barbara Przybyszewska-Jarmińska, Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Stowarzyszenie Liber Pro Arte 2012 (*Monumenta Musicae in Polonia*, B), s. 7, szczególnie przyp. 2.

⁵ Jako kleryka określono Pacellego w *Liber decretorum* (Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Capitolare di San Pietro, Armadio XV, Decreti, 10, k. 135r–v, wpis z 2 marca 1602 roku) należącej do Cappella Giulia, do której przyjęto go wówczas na stanowisko kapelmistrza: „Die sabbati de mane, 2 martii 1602. Fuit Capitulum in loco solito, in quo interfuerunt infrascripti RR. DD. canonici [...]. Et inter alia D. Asprilius Pacellus, clericus Narnien[sis], ob eius vitae, ac morum honestatem, artis musices scientiam, aliaque laudabilia probitatis et virtutum merita, fuit communi omnium consensu in magistrum Capellae electus et deputatus, cum honoribus et oneribus annuis, salario, provisione, seu mercede 15 ac aliis facultatibus, et praerogativis solitis, et consuetis, sic ita etc. Ev[angelist]a Carbonesius canonicus secretarius”. Dokument cytują: Alberto Cametti (*Girolamo Frescobaldi in Roma 1604–1643*, „Rivista Musicale Italiana” 15 (1908), s. 713, przyp. 4) i Giancarlo Rostirolla (*Musica e musicisti nella basilica di San Pietro...*, op. cit., s. 301 oraz *Appendice II*, 0083, s. 14–15 (*Online Publikationen des Deutschen Historischen Instituts in Rom*, 13), <http://www.dhi-roma.it/am51-appendici.html> [dostęp 30.07.2021].

Pacelli przyjął prawdopodobnie tylko niższe święcenia. Por. Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Informacje ze źródeł augustiańskich o życiu muzycznym w warszawskim kościele św. Marcina w XVII wieku oraz o działających w tym czasie muzykach królewskich*, „Muzyka” 65/2 (2020), s. 25–61.

the maestro and the ensemble's repertoire undoubtedly played a fundamental role in the formation of Pacelli's composition technique and musical style. He left Cappella Giulia on 31st August 1582 since his voice began to break. He then sought employment in Roman ensembles performing in churches, monasteries, and confraternities; he was possibly also preparing for priesthood.⁵ Demand for music in such institutions grew after the Council of Trent, but their activity was frequently limited by inadequate funding, which meant that musicians were only commissioned to perform on specific occasions. Apart from plainchant and monochoral polyphony, on major feast days the more impressive and costly polychoral music was performed, which required the employment of extra singers and Kapellmeisters, likewise referred to in

San Pietro. *Cinque secoli di storia della Cappella Giulia*, vol. 1, Roma: Edizioni Capitolo Vaticano 2014, p. 301. “Asprilius Vascianus” received his wages between 23rd February 1581 and 31st August 1582. Cf. also: Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Muzycy z Cappella Giulia i z innych rzymskich zespołów muzycznych w Rzeczypospolitej czasów Wazów* [The Musicians of Cappella Giulia and Other Roman Music Ensembles in the Polish-Lithuanian Commonwealth under the Vasa Reign], “Muzyka” 49/1 (2004), pp. 33–52; ead., *Wstęp monograficzny* [Monographic Introduction], in: Asprilio Pacelli, *Sacrae cantiones*, ed. Barbara Przybyszewska-Jarmińska, Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Stowarzyszenie Liber Pro Arte 2012 (*Monumenta Musicae in Polonia*, B), p. 7, esp. footnote 2.

⁵ He was referred to as a clerical student in *Liber decretorum* (Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Capitolare di San Pietro, Armadio XV, Decreti, 10, fol. 135r–v, entry for 2nd March 1602) belonging to Cappella Giulia, which took him on as Kapellmeister at that time: “Die sabbati de mane, 2 martii 1602. Fuit Capitulum in loco solito, in quo interfuerunt infrascripti RR. DD. canonici [...]. Et inter alia D. Asprilius Pacellus, clericus Narnien[sis], ob eius vitae, ac morum honestatem, artis musices scientiam, aliaque laudabilia probitatis et virtutum merita, fuit communi omnium consensu in magistrum Capellae electus et deputatus, cum honoribus et oneribus annuis, salario, provisione, seu mercede 15 ac aliis facultatibus, et praerogativis solitis, et consuetis, sic ita etc. Ev[angelist]a Carbonesius canonicus secretarius”. This document is quoted by: Alberto Cametti (*Girolamo Frescobaldi in Roma 1604–1643*, “Rivista Musicale Italiana” 15 (1908), p. 713, footnote 4) and Giancarlo Rostirolla (*Musica e musicisti nella basilica di San Pietro...*, op. cit., p. 301 and *Appendice II*, 0083, pp. 14–15 (*Online Publikationen des Deutschen Historischen Instituts in Rom*, 13), <http://www.dhi-roma.it/am51-appendici.html> [accessed on 30th July 2021]).

Pacelli probably only received the *ordines minores*. Cf. Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Informacje ze źródeł augustiańskich o życiu muzycznym w warszawskim kościele św. Marcina w XVII wieku oraz o działających w tym czasie muzykach królewskich* [Augustinian Sources on the Music Life at Warsaw's St Martin's Church in the 17th Century and the Royal Musicians Active at That Time], “Muzyka” 65/2 (2020), pp. 25–61.

muzyczny podczas uroczystości Przenajświętszej Trójcy w jezuickim Collegio Inglese⁶.

Być może już w grudniu 1586 roku, a z pewnością w lipcu 1587 roku otrzymał on pierwszą stałą posadę kapelmistrza w oratorium należącym do arcykonfaterni Gonfaloni, skupiającej osoby świeckie zaangażowane w działalność dobrotelną, m.in. w wykupywanie chrześcijan z niewoli tureckiej⁷. Zaczął tam prowadzić regularnie działający zespół złożony z czterech śpiewaków, który podczas ważniejszych uroczystości występował we wzmacnionym składzie z repertuarem polichóralnym⁸, a w latach 1581–1583 kierowany był przez Felice Aneria⁹. Z powodu problemów finansowych zespół ten uległ rozwiązaniu prawdopodobnie w 1589 roku, jednak Pacelli utrzymywał kontakty z bractwem Gonfaloni jeszcze w 1595 roku¹⁰. Jednocześnie współpracował z kilkoma innymi

payrolls as “maestri di cappella”. One such occasional Kapellmeister was Asperino (most likely Pacelli), who in June 1586 led a music ensemble during the Feast of the Holy Trinity at the Jesuit Collegio Inglese.⁶

Possibly already in December 1586, and most certainly by July 1587, Pacelli obtained his first permanent post, that of Kapellmeister in an oratory which belonged to the Gonfaloni archconfraternity, whose members were laymen engaged in charitable projects such as buying Christians out of Turkish captivity.⁷ In this capacity, Asprilio began to conduct a regular ensemble of four singers (previously led in 1581–1583 by Felice Anerio⁸) which during major feasts was extended so as to perform polyphonal works.⁹ The choir was dissolved for financial reasons probably in 1589, but Pacelli maintained contacts with the Gonfaloni brotherhood even as late as 1595,¹⁰ collaborating at

⁶ Por. Raffaele Casimiri, «Disciplina musicae» e «masti di cappella» dopo il Concilio di Trento nei maggiori istituti ecclesiastici di Roma, „Note d’archivio per la storia musicale” 20/1–2 (1943), s. 10; Thomas D. Culley, *Musical Activity in Some Sixteenth-Century Jesuit Colleges, with Special Reference to the Venerable English College in Rome from 1579 to 1589*, w: *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte XII*, red. Friedrich Lippmann, Wolfgang Witzenmann, Köln: Volk 1979 (*Analecta Musicologica*, 19), s. 1–29, szczególnie s. 23.

⁷ Informację o funkcjonowaniu tego oratorium podał po raz pierwszy Noel O'Regan w książce *Institutional Patronage in Post-Trentine Rome. Music at Santissima Trinità dei Pellegrini 1550–1650*, London: Royal Musical Association 1995 (Royal Musical Association Monographs, 7), s. 9.

⁸ Zob. Noel O'Regan, *The Performance of Roman Sacred Polyphonic Music in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries: Evidence from Archival Sources*, „Performance Practice Review” 8/2 (1995), s. 109.

⁹ Wedle niektórych badaczy Asprilio Pacelli był skoligowany z mieszkającą wówczas w Rzymie muzyczną rodziną Aneriów, z której wywodzili się wybitni rzymscy kompozytorzy przełomu XVI i XVII wieku: Felice i Giovanni Francesco. Matką obu kompozytorów była pochodząca z Narni Fulginia Pacelli, która mogła być ciotką Asprilia. Jako pierwszy zwrócił na to uwagę Jonathan Paul Couchman, *Felice Anerio's Music for the Church and for the Altemps Cappella*, dysertacja doktorska, University of California at Santa Barbara 1989, cyt. za: Noel O'Regan, *Asprilio Pacelli, Ludovico da Viadana...*, op. cit., s. 4 i przyp. 14. Wątpliwości dotyczące rzeczywistego nazwiska rodowego Fulginii i wspomnianego pokrewieństwa wysunął Fabrizio Mastroianni, podkreślając jednocześnie, że niewątpliwie drogi artystyczne Pacellego i Aneriów często się ze sobą przecinały. Zob. Fabrizio Mastroianni, *Ritrovata la data di nascita...*, op. cit., s. 163–164.

¹⁰ Zob. tamże *Giustificazioni* z 1588 roku, Archivio Segreto Vaticano, Fondo Arciconfraternità del Gonfaloni, 206, k. 37; cyt. za: Noel O'Regan, *Asprilio Pacelli, Ludovico da Viadana...*, op. cit., przyp. 16 i 17 oraz Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Wstęp monograficzny...*, op. cit., przyp. 4.

⁶ Cf. Raffaele Casimiri, «Disciplina musicae» e «masti di cappella» dopo il Concilio di Trento nei maggiori istituti ecclesiastici di Roma, „Note d’archivio per la storia musicale” 20/1–2 (1943), p. 10; Thomas D. Culley, *Musical Activity in Some Sixteenth-Century Jesuit Colleges, with Special Reference to the Venerable English College in Rome from 1579 to 1589*, in: *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte XII*, ed. Friedrich Lippmann, Wolfgang Witzenmann, Köln: Volk 1979 (*Analecta Musicologica*, 19), p. 23.

⁷ Information about this oratory’s activities was first presented by Noel O'Regan in his book *Institutional Patronage in Post-Trentine Rome. Music at Santissima Trinità dei Pellegrini 1550–1650*, London: Royal Musical Association 1995 (Royal Musical Association Monographs, 7), p. 9.

⁸ According to some scholars, Asprilio Pacelli was distantly related to the Anerio musical family, then resident in Rome, which produced two eminent late 16th / early 17th-century composers, Felice and Giovanni Francesco. Both were sons of Fulginia Pacelli from Narni, who was possibly Asprilio’s aunt. The first researcher to draw attention to this possible kinship was Jonathan Paul Couchman in *Felice Anerio’s Music for the Church and for the Altemps Cappella*, doctoral dissertation, University of California at Santa Barbara 1989, quoted after: Noel O'Regan, *Asprilio Pacelli, Ludovico da Viadana...*, op. cit., p. 4 and footnote 14. Fabrizio Mastroianni voiced doubts concerning Fulginia’s actual maiden name and the said blood relationship, but he emphasised that the artistic paths of Pacelli and the Anerio brothers frequently crossed. Cf. Fabrizio Mastroianni, *Ritrovata la data di nascita...*, op. cit., pp. 163–164.

⁹ Cf. Noel O'Regan, *The Performance of Roman Sacred Polyphonic Music in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries: Evidence from Archival Sources*, „Performance Practice Review” 8/2 (1995), p. 109.

¹⁰ Cf. the institution’s *Giustificazioni* of 1588, Archivio Segreto Vaticano, Fondo Arciconfraternità del Gonfaloni, 206, fol. 37; quoted after: Noel O'Regan, *Asprilio Pacelli, Ludovico da Viadana...*, op. cit., footnotes 16, 17, and Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Wstęp monograficzny...*, op. cit., footnote 4.

arcykonfraterniami¹¹, w których okazjonalnie wykonywano dzieła polichóralne¹²: Santa Maria dell'Anima należącą do społeczności niemieckiej (1588), Santa Maria dell'Orazione e Morte opiekującą się ciałami zmarłych (1590, 1593), Sant'Omobono dei Sarti związana z cechem krawców (1592), Santissima Resurrezione zorganizowaną przez wspólnotę kastylijską przy kościele San Giacomo degli Spagnoli (1594)¹³. Ponadto między wrześniem 1589 a wrześniem 1593 roku w większe święta kierował kapelą działającą przy kościele Santa Maria in Monserrato należącym do społeczności aragońskiej¹⁴.

W latach 1591 i 1592 w antologiach przygotowanych przez Simona Verovia¹⁵ ukazały się pierwsze drukowane kompozycje Pacellego. Były to proste, trzygłosowe *canzonette spirituali*, w tym czasie bardzo popularne w Rzymie, przeznaczone do wykonania zarówno przez profesjonalistów, jak i przez wiernych w czasie spotkań modlitewnych (np. w oratoriach).

Kolejny etap w karierze Pacellego rozpoczął się 1 maja 1591 roku, gdy muzyk przyjął posadę kapelmistrza i organisty w oratorium zorganizowanym przez arcykonfraternię Santissima Trinità dei Pellegrini

¹¹ Noel O'Regan, *Music at Roman Confraternities to 1650: the current state of research*, w: *Musikstadt Rom. Geschichte – Forschung – Perspektiven. Beiträge der Tagung „Rom – Die Ewige Stadt im Brennpunkt der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung“ am Deutschen Historischen Institut in Rom*, 28.–30. September 2004, red. Markus Engelhardt, Kassel: Bärenreiter-Verlag 2011 (*Analecta Musicologica*, 45), s. 132–158; Daniele V. Filippi, Aleksandra Patalas, *Pacelli, Asprilio*, w: *Dizionario biografico degli Italiani*, t. 80, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana 2014, [http://www.treccani.it/enciclopedia/asprilio-pacelli_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/asprilio-pacelli_(Dizionario-Biografico)/) [dostęp 4.12.2020].

¹² Zob. Noel O'Regan, *The Performance of Roman Sacred Polyphonic Music...*, op. cit., s. 109. Prócz wykonania dwuchórowych potwierdzone źródłowo są wykonania dzieł trzechórowych w konfraterni przy Santa Maria in Monserrato (1587) i San Giacomo degli Spagnoli (1594).

¹³ Być może dla tej świątyni powstał dwuchórowy motet Pacellego *Sanctus Jacobus gloria perenni*, wydany w antologii zredagowanej przez Abrahama Schadæusa, *Promptuarii musici sacras harmonias sive motetas V. VI. VII. & VIII. vocum, [...] pars tercia*, Strasbourg: Carl Kieffer, Paul Ledertz 1613. RISM B/I: 1613².

¹⁴ Raffaele Casimiri («*Disciplina musicæ*...», op. cit., 15 [1938], s. 109) cytuję zapisy zawarte w *Libro de toda la Renta y Gastos* za lata 1565–1615 (vol. 196, k. 239) pochodzące z kościoła Santa Maria in Monserrato. Między 1586 a 1589 rokiem na czele kapeli występującej w tej świątyni stał Felice Anerio.

¹⁵ *Canzonette sp(iritu)ali a 3. voci composte da diversi eccellenti musici*, Roma: Simone Verovio 1591. RISM B/I: 1591³; *Il devoto pianto della Gloriosa Vergine, et altre canzonette spirituali à 3. voci, composte nuovamente da diversi eccellenti musici*, Roma: Simone Verovio 1592. RISM B/I: 1592⁵.

the same time with several other archconfraternities¹¹ which occasionally paid for performances of polychoral music.¹² These included: Santa Maria dell'Anima (the German community's organisation, 1588); Santa Maria dell'Orazione e Morte, which took care of the bodies of the dead (1590, 1593); Sant'Omobono dei Sarti, associated with the tailors' guild (1592); Santissima Resurrezione, established by the Castilian community at the Church of San Giacomo degli Spagnoli (1594).¹³ Furthermore, between September 1589 and September 1593, Pacelli conducted the ensemble during major feasts at Santa Maria in Monserrato, the church of the Aragonese community.¹⁴

Pacelli's first printed works came out in 1591 and 1592 in anthologies compiled by Simone Verovio.¹⁵ They were simple three-part *canzonette spirituali* of a kind highly popular in the then Rome, suitable for performance by both professionals and the congregation during prayer assemblies (for instance in oratories).

1st May 1591 marks the beginning of another stage in Pacelli's career. On that day, he took up the post of Kapellmeister and organist at the oratory run by the archconfraternity of Santissima Trinità dei Pellegrini

¹¹ Noel O'Regan, *Music at Roman Confraternities to 1650: the current state of research*, in: *Musikstadt Rom. Geschichte – Forschung – Perspektiven. Beiträge der Tagung „Rom – Die Ewige Stadt im Brennpunkt der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung“ am Deutschen Historischen Institut in Rom*, 28.–30. September 2004, ed. Markus Engelhardt, Kassel: Bärenreiter-Verlag 2011 (*Analecta Musicologica*, 45), pp. 132–158; Daniele V. Filippi, Aleksandra Patalas, *Pacelli, Asprilio*, in: *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 80, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana 2014, [http://www.treccani.it/enciclopedia/asprilio-pacelli_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/asprilio-pacelli_(Dizionario-Biografico)/) [accessed on 4th December 2020].

¹² Cf. Noel O'Regan, *The Performance of Roman Sacred Polyphonic Music...*, op. cit., p. 109. Apart from performances for two choirs, sources confirm that works for three choirs were sung for the confraternities at Santa Maria in Monserrato (1587) and San Giacomo degli Spagnoli (1594).

¹³ It was possibly for this church that Pacelli wrote his double-choir motet *Sanctus Jacobus gloria perenni*, published in an anthology edited by Abraham Schadæus, *Promptuarii musici sacras harmonias sive motetas V. VI. VII. & VIII. vocum, [...] pars tercia*, Strasbourg: Carl Kieffer, Paul Ledertz 1613; RISM B/I: 1613².

¹⁴ Raffaele Casimiri («*Disciplina musicæ*...», op. cit., 15 (1938), p. 109) quotes entries from *Libro de toda la Renta y Gastos* for 1565–1615 (vol. 196, fol. 239) from the Church of Santa Maria in Monserrato. Between 1586 and 1589 that church's ensemble was directed by Felice Anerio.

¹⁵ *Canzonette sp(iritu)ali a 3. voci composte da diversi eccellenti musici*, Roma: Simone Verovio 1591. RISM B/I: 1591³; *Il devoto pianto della Gloriosa Vergine, et altre canzonette spirituali à 3. voci, composte nuovamente da diversi eccellenti musici*, Roma: Simone Verovio 1592. RISM B/I: 1592⁵.

e Convalescenti, sprawującą opiekę nad pielgrzymami przybywającymi do Wiecznego Miasta. Artysta rozpoczął współpracę z bractwem od stworzenia stałego chóru, który w czerwcu 1591 roku liczył aż dziesięciu śpiewaków. Niestety, już w 1592 roku z powodu wysokich kosztów utrzymania zespół zmniejszono do pięciu osób, a w 1594 roku go rozwiązano¹⁶. Kapelmistrz zaprzestał pełnienia swej funkcji 1 października 1594 roku. Z zachowanych archiwaliów dokumentujących działalność arcybractwa Santissima Trinità wynika, że przy okazji większych świąt prezentowano tam kompozycje polichóralne, a zatem z tego też okresu mogą pochodzić najwcześniej sze dwuchórowe motety Pacellego¹⁷.

Najpóźniej w maju 1595 roku kompozytora zatrudniono na prestiżowym stanowisku *maestro di cappella* w Collegio Germanico i przylegającym doń kościele Sant'Apollinare¹⁸. Zgodnie z panującymi ówcześnie zasadami uwzględniającymi liczne zajęcia codzienne, artysta zamieszkał w szkole – wprowadził się tam

e Convalescenti, which took care of pilgrims flocking into the Eternal City. The artist began his collaboration with this lay association by establishing a permanent choir, which consisted of as many as ten singers in June 1591. This number was unfortunately reduced to five owing to high cost of maintenance, and in 1594 the choir was dissolved.¹⁶ Pacelli was discharged from his duties as of 1st October 1594. The surviving archive documents of the Santissima Trinità archconfraternity prove that polychoral works were presented there on major feast days. Pacelli's earliest double-choir motets may come from that period.¹⁷

Not later than in May 1595 Pacelli obtained the prestigious position of *maestro di cappella* at the Collegio Germanico and the adjacent Church of Sant'Apollinare.¹⁸ In accordance with the then principles, and taking into account his numerous daily duties, the artist took residence at the school, most probably on

¹⁶ Por. Noel O'Regan, *Institutional Patronage...*, op. cit., s. 79–106. Autor cytuje m.in. fragmenty dokumentów z archiwum konfraterni dotyczących wypłat dla Pacellego i innych muzyków.

¹⁷ Noel O'Regan przypuszcza, że świadectwem śpiewu polichóralnego w oratorium Santissima Trinità jest rękopis przechowywany w rzymskiej Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II pod sygn. MSS musicali 33–34, 40–46, pozbawiony noty prowieniencyjnej. Rękopis ten trafił do zbioru muzykaliów rzymskiego kościoła Santa Maria in Vallicella (zwanego Chiesa Nuova) w XVIII wieku, gdy likwidowano wiele rzymskich instytucji religijnych. Zob. Noel O'Regan, *Institutional Patronage...*, op. cit., s. 65–67 oraz Rosemarie Darby, *The Liturgical Music of the Chiesa Nuova, Rome (1575–1644)*, dysertacja doktorska, University of Manchester 2018, s. 50–51, https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/75066857/FULL_TEXT.PDF [dostęp 4.12.2020], a także krytyczna edycja zbioru: Asprilio Pacelli, *Sacrae cantiones...*, op. cit. Manuskrypt zawiera m.in. kompozycje Pacellego na dwa i trzy chóry: *Genesi vir piissime*, *Paeon paean Age Latouis*, *Alma Redemptoris Mater*, *Salve Regina*, *Cantate Domino*. Ten ostatni utwór po przeróbkach znalazł się w kolekcji *Sacrae cantiones*, wydanej przez Pacellego w 1608 roku, podczas jego pobytu na dworze Zygmunta III Wazy. Wpisane anonimowo *Alma Redemptoris Mater* i *Salve Regina* również uznaję za kompozycje Pacellego, ponieważ często czerpią materiał muzyczny z odpowiednich antyfon wydanych w 1597 roku w zbiorze *Motectorum et psalmorum*.

¹⁸ Datę tę potwierdza zapis w *Conti del spetiale* z Collegio Germanico z 19 maja 1595 roku stwierdzający, że chory Asprilio otrzymał od kolegium lekarstwo. Zob. Thomas D. Culley, *Jesuits and Music: I. A Study of the Musicians connected with the German College in Rome during the 17th Century and of their Activities in Northern Europe*, Rome: Jesuit Historical Institute 1970, s. 51.

¹⁶ Cf. Noel O'Regan, *Institutional Patronage...*, op. cit., pp. 79–106. The author quotes, among others, selected sources from the confraternity's archive concerning fees paid to Pacelli and other musicians.

¹⁷ Noel O'Regan believes that proof of polychoral performances at the Santissima Trinità oratory can be found in a manuscript kept at Rome's Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, shelf mark MSS musicali 33–34, 40–46, without provenance note. In the 18th century, when many Roman religious institutions were dissolved, the manuscript became part of the music-related collection of the Roman Church of Santa Maria in Vallicella (also known as Chiesa Nuova). Cf. Noel O'Regan, *Institutional Patronage...*, op. cit., pp. 65–67 and Rosemarie Darby, *The Liturgical Music of the Chiesa Nuova, Rome (1575–1644)*, doctoral dissertation presented at the University of Manchester 2018, pp. 50–51, https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/75066857/FULL_TEXT.PDF [accessed on 4th December 2020], as well as the critical edition of the collection: Asprilio Pacelli, *Sacrae cantiones...*, op. cit. The manuscript comprises, among others, Pacelli's works for two and three choirs: *Genesi vir piissime*, *Paeon paean Age Latouis*, *Alma Redemptoris Mater*, *Salve Regina*, and *Cantate Domino*. That latter piece, in a revised version, found its way to *Sacrae cantiones*, published by Pacelli in 1608 during his stay at the court of King Sigismund III Vasa. I have also identified the anonymously entered *Alma Redemptoris Mater* and *Salve Regina* as compositions by Pacelli on the basis of the fact that part of their music material comes from the corresponding antiphons printed in the 1597 collection *Motectorum et psalmorum*.

¹⁸ This date is corroborated by an entry in Collegio Germanico's *Conti del spetiale* of 19th May 1595, which informs us that Asprilio was ill and received a medicine from the *collegium*. Cf. Thomas D. Culley, *Jesuits and Music: I. A Study of the Musicians connected with the German College in Rome during the 17th Century and of their Activities in Northern Europe*, Rome: Jesuit Historical Institute 1970, p. 51.

prawdopodobnie 1 września tego roku¹⁹. Obowiązki kapelmistrza obejmowały zarówno przygotowanie oprawy muzycznej nabożeństw, jak i szkolenie każdego dnia najmłodszych uczniów w zakresie śpiewu chorałowego, wielogłosowego, kontrapunktu i kompozycji²⁰. W dni świąteczne śpiew (chorał i polifonia) miał towarzyszyć mszy, liturgii godzin, a także nabożeństwom litanii loretańskiej i litanii do Imienia Jezus²¹. Do nadzwyczajnych występów kapeli *collegium* zaliczyć można jej udział w przedstawieniach teatralnych prezentowanych w Seminario Romano, przygotowanych przez wykładowcę retoryki w Collegio Romano, Bernardina Stefonia²². Pacelli był jednym z kompozytorów, którzy napisali muzykę do fragmentów (głównie chórowych) jego tragedii *Crispus* (1597)²³ oraz *Flavia* (1600)²⁴.

Okres pracy Pacellego w szkole jezuickiej zbiegła się z publikacją aż trzech zbiorów jego kompozycji, różnicowanych pod względem obsady i gatunku: dwuchórowych *Motectorum et psalmorum* (1597)²⁵, *Chorici*

1st September of the same year.¹⁹ The Kapellmeister's duties included, apart from preparing the music to be performed during church services, also the day-to-day training of the youngest pupils in plainchant and polyphonic singing, counterpoint, and composition.²⁰ On feast days vocal music (plainchant and polyphony) was to accompany Holy Masses, the Liturgy of the Hours, the services dedicated to the litanies of Loreto and of the Holy Name of Jesus.²¹ Special performances by the *collegium*'s orchestra included spectacles staged at the Seminario Romano, prepared by Collegio Romano rhetoric teacher Bernardino Stefonio.²² Pacelli was one of the composers who wrote music for sections (mostly the choruses) of Stefonio's tragedies *Crispus* (1597)²³ and *Flavia* (1600).²⁴

The period of Pacelli's work at the Jesuit *collegium* coincided with the publication of as many as three collections of his works, varied with respect to genre and performing forces: the *Motectorum et psalmorum* (1597) for two choirs,²⁵ the four-part *Chorici psalmi et*

¹⁹ Od 1 grudnia 1593 do 30 sierpnia 1595 roku Pacelli mieszkał w Consolato di S. Giovanni de' Fiorentini; por. Raffaele Casimiri, «*Disciplina musicae*...», op. cit., 15 (1938), s. 110.

²⁰ O przepisach i dokumentach dotyczących muzyki i obowiązków kapelmistrza pisze wyczerpująco Thomas D. Culley, *Jesuits and Music...*, op. cit., s. 34–38. Pacelli mógł również grywać na organach kościoła św. Apolinarego, odnowionych w 1581 roku, a wśród jego uczniów znalazły się między innymi Annibale Orgas, *putto soprano* od 7 lipca 1594 roku, późniejszy kapelmistrz w Collegio Germanico, a następnie w kapeli katedralnej w Krakowie (od 1619) i prepozyt wawelskiego zespołu rorantystów (od 1628); *ibid.*, s. 57–58, 67, 306.

²¹ *Ibid.*, s. 27–31. W bulli *Ex Collegio Germanico* z 1 kwietnia 1584 roku papież Grzegorz XIII nakazał, by w kościele św. Apolinarego uroczyste (czyli także z udziałem muzyki wykonywanej przez uczniów placówki) celebrowano mszę i liturgię godzin we wszystkie święta, a przynajmniej te najważniejsze: niedziele Adwentu i Wielkiego Postu, święta Matki Boskiej, apostołów i aniołów. W święta maryjne śpiewano litanię loretańską, a we wszystkie piątki Wielkiego Postu – litanię do Imienia Jezus.

²² Francesco Lucioli, *Stefonio, Bernardino*, w: *Treccani Dizionario Biografico degli Italiani*, t. 94, Roma: Istituto della Encyclopedie Italiana 2019, <https://www.treccani.it/enciclopedia/bernardino-stefonio-%28Dizionario-Biografico%29/> [dostęp 4.12.2020].

²³ Margaret Murata, *Classical Tragedy in the History of Early Opera in Rome*, „Early Music History” 4 (1984), s. 101–134. Po pozostałymi autorami muzyki do tragedii *Crispus* byli Francesco Soriano i (Felice?) Anerio.

²⁴ Dwuchórowy hymn Pacellego *Paean paean Age Latois* kończący I scenę IV aktu tragedii *Flavia* zachował się w rzymskim rękopisie MSS musicali 33–34, 40–46 (zob. przyp. 17).

²⁵ Asprilio Pacelli, *Motectorum et psalmorum qui octonis vocibus concinuntur. Liber primus*, Roma: Nicolò Muzi 1597. RISM A/I: P 24. Współczesna edycja: Asprilio Pacelli (ca. 1567–1623), *Motectorum et psalmorum [...] Liber primus*, red. Aleksandra

¹⁹ Between 1st December 1593 and 30th August 1595, Pacelli lived at the Consolato di S. Giovanni de' Fiorentini; cf. Raffaele Casimiri, «*Disciplina musicae*...», op. cit., 15 (1938), p. 110.

²⁰ On the regulations and documents concerning music and the Kapellmeister's duties, see the exhaustive account by Thomas D. Culley, *Jesuits and Music...*, op. cit., pp. 34–38. Pacelli may have played the organ at Sant'Apollinare's, which had been renovated in 1581. One of his pupils was Annibale Orgas, *putto soprano* as of 7th July 1594, who later took over as Kapellmeister of the Collegio Germanico, and subsequently (from 1619) – of the Cathedral Ensemble in Cracow (od 1619), as well as the *praepositus* (provost) of the Royal Rorate Singers' Ensemble at Wawel (from 1628); *ibid.*, pp. 57–58, 67, 306.

²¹ *Ibid.*, pp. 27–31. In the bull *Ex Collegio Germanico* of 1st April 1584, Pope Gregory XIII ordered for the Holy Mass and the Liturgy of the Hours to be solemnly celebrated (i.e. with music performed by the *collegium*'s students) on all feast days, or at least on the major ones, such as the Advent and Lenten Sundays, Marian feasts, days dedicated to the Apostles and angels. The Litany of Loreto was sung on Marian feast days, and the Litany of the Holy Name of Jesus – on all Lenten Fridays.

²² Francesco Lucioli, *Stefonio, Bernardino*, in: *Treccani Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 94, Roma: Istituto della Encyclopedie Italiana 2019, <https://www.treccani.it/enciclopedia/bernardino-stefonio-%28Dizionario-Biografico%29/> [accessed on 4th December 2020].

²³ Margaret Murata, *Classical Tragedy in the History of Early Opera in Rome*, „Early Music History” 4 (1984), pp. 101–134. The other composers of music for *Crispus* were Francesco Soriano and (Felice?) Anerio.

²⁴ Pacelli's double-choir hymn *Paean paean Age Latois*, which ends Scene I of Act IV in *Flavia*, has been preserved in the Roman manuscript MSS musicali 33–34, 40–46 (cf. footnote 17).

²⁵ Asprilio Pacelli, *Motectorum et psalmorum qui octonis vocibus concinuntur. Liber primus*, Roma: Nicolò Muzi 1597. RISM

psalmi et motecta na cztery głosy (1599)²⁶ oraz czterogłosowych madrygałów religijnych (1601)²⁷. Wydania te świadczą o dobrze już wykształconym warsztacie kompozytorskim, dostosowanym do ówczesnych potrzeb repertuarowych w Rzymie (szczególnie zaś w Collegio Germanico), a zarazem charakteryzują Pacellego jako twórcę wyrastającego wprawdzie ze szkoły Palestriny, lecz poszukującego nowszych rozwiązań technicznych²⁸. W pierwszej z wymienionych publikacji (1597) znalazły się dzieła, które mogły uświetniać ważniejsze uroczystości roku liturgicznego. Kompozytor prawdopodobnie włączył do zbioru nie tylko utwory nowe, lecz także te powstałe przed okresem jego zatrudnienia w Germanico²⁹. Choć *Motectorum et psalmorum* zawiera wyłącznie dzieła dwuchórowe³⁰, to wiadomo, że

Patalas, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa 2021 (*Fontes Musicae in Polonia*, C/XXIV).

²⁶ Asprilio Pacelli, *Chorici psalmi et motecta quatuor vocum, liber primus*, Roma: Nicolò Muzi 1599. RISM A/I: P 26. Współczesna edycja: Asprilio Pacelli, *Chorici psalmi et motecta quatuor vocum liber primus*, red. Fabrizio Mastroianni, Stroncone: Associazione San Michele Arcangelo 2011.

²⁷ Asprilio Pacelli, *Madrigali [...] libro primo a quattro voci*, Venezia: Giacomo Vincenti 1601. RISM A/I: P 30. Współczesna edycja: Asprilio Pacelli, *Opera omnia I: Madrigali*, red. Matteo Glinski, Roma: Edizioni de Santis [1947].

²⁸ Zob. w szczególności: Noel O'Regan, *Asprilio Pacelli, Ludovico da Viadana...*, op. cit., id., *Institutional Patronage...*, op. cit., Aleksandra Patalas, *Madrigale spirituale w siedemnastowiecznej Rzeczypospolitej – kompozycje Asprilia Pacellego*, „Muzyka” 48/4 (2003), s. 47–76.

²⁹ O'Regan przypuszcza, że Pacelli mógł skomponować opiewający Tróję Świętą motet *Tres sunt*, ósmy w zbiorze *Motectorum et psalmorum*, jeszcze w okresie zatrudnienia w Arciconfraternità della Santissima Trinità dei Pellegrini e Convalescenti – z przeznaczeniem na święto patronalne konfraterni. Dla tej samej instytucji mógł też skomponować dwuchórowe nieszpory, skoro udokumentowane są polichórne wykonania tego nabożeństwa pod kierunkiem Asprilia. Zob. Noel O'Regan, *Institutional Patronage...*, op. cit., s. 74; edycja wymienionego motetu w: Appendix 10, s. 108–114.

Kapela muzyczna w Collegio Germanico była w końcu XVI wieku jedną z trzech rzymskich instytucji (obok dwóch kapel watykańskich), w których regularnie wykonywano utwory polichórne. Odbywało się to głównie siłami studentów, których wspomagali muzycy z zewnątrz. Wiadomo, że w trakcie liturgii w większe święta prócz organów rozbrzmiewały puzon i cynk, wspierające lub następujące wybrane głosy wokalne. Zob. Thomas D. Culley, *Jesuits and Music...*, op. cit., s. 87; Noel O'Regan, *The Performance of Roman Sacred Polyphonic Music...*, op. cit., s. 123–125.

³⁰ Jeśli chodzi o polichórальność, to w szesnastowiecznym Rzymie drukiem ukazywały się niemal wyłącznie dzieła na dwa chóry. Wykonania z udziałem większej liczby chórów były zbyt kosztowne, by mogły stać się powszechnne, a zatem druk owych dzieł był nieopłacalny. Zob. Noel O'Regan, *The Performance of Roman Sacred Polyphonic Music...*, op. cit., s. 110–111.

motecta (1599),²⁶ and sacred madrigals for the same forces (1601).²⁷ These collections testify to the composer's already well developed technique, suited to the then repertoire demands in Rome (particularly at the Collegio Germanico). At the same time, they present Pacelli as a composer who, despite his roots in the Palestrina school, engaged in the search for novel technical solutions.²⁸ The first of these publications (1597) comprises works which could be performed on major feast days in the liturgical year. The composer probably incorporated in the volume, apart from new compositions, also some pieces written before the period of his employment at the Germanico.²⁹ Pacelli scored his works from the print *Motectorum et psalmorum* exclusively for two choirs,³⁰ but some of his other

A/I: P 24. For a contemporary edition: Asprilio Pacelli (c. 1567–1623), *Motectorum et psalmorum [...] Liber primus*, ed. Aleksandra Patalas, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa 2021 (*Fontes Musicae in Polonia*, C/XXIV).

²⁶ Asprilio Pacelli, *Chorici psalmi et motecta quatuor vocum, liber primus*, Roma: Nicolò Muzi 1599. RISM A/I: P 26. For a contemporary edition: Asprilio Pacelli, *Chorici psalmi et motecta quatuor vocum liber primus*, ed. Fabrizio Mastroianni, Stroncone: Associazione San Michele Arcangelo 2011.

²⁷ Asprilio Pacelli, *Madrigali [...] libro primo a quattro voci*, Venezia: Giacomo Vincenti 1601. RISM A/I: P 30. For a contemporary edition: Asprilio Pacelli, *Opera omnia I: Madrigali*, ed. Matteo Glinski, Roma: Edizioni de Santis [1947].

²⁸ Cf. especially Noel O'Regan, Asprilio Pacelli, *Ludovico da Viadana...*, op. cit., id., *Institutional Patronage...*, op. cit., Aleksandra Patalas, *Madrigale spirituale w siedemnastowiecznej Rzeczypospolitej – kompozycje Asprilia Pacellego* [*Madrigale spirituale* in the 17th-century Polish-Lithuanian Commonwealth: Works by Asprilio Pacelli], „Muzyka” 48/4 (2003), pp. 47–76.

²⁹ O'Regan believes that Pacelli may have composed the motet *Tres sunt*, praising the Holy Trinity and printed as the 8th item in his *Motectorum et psalmorum*, while he was still employed by the Arciconfraternità della Santissima Trinità dei Pellegrini e Convalescenti, for that association's patron feast's day. For the same institution he may also have written double-choir vespers since we have records of polychoral performances of that liturgical service under Asprilio's direction. Cf. Noel O'Regan, *Institutional Patronage...*, op. cit., p. 74. An edition of the above-mentioned motet can be found in appendix 10, pp. 108–114.

The Collegio Germanico's music ensemble was, at the end of the 16th century, one of Rome's three institutions which regularly held performances of polychoral works (the other two were Vatican ensembles). The performers were mostly the Collegio's students, supported by musicians from outside. On major feast days, a trombone and a cornett, apart from the organ, are known to have supported or replaced selected vocal parts. Cf. Thomas D. Culley, *Jesuits and Music...*, op. cit., p. 87; Noel O'Regan, *The Performance of Roman Sacred Polyphonic Music...*, op. cit., pp. 123–125.

³⁰ As concerns polychoral music, the works printed in 16th-century Rome were scored almost exclusively for two choirs. Performances involving a greater number of choirs were too costly to

kapela Collegio Germanico pod kierunkiem Asprilia wykonywała również kompozycje przeznaczone na większą obsadę – trzy- i czterochołową. Świadectwem tej praktyki jest rękopis (zachowany niekompletnie) pochodzący ze zbiorów *collegium*, pozyskany przez Franza Xavera Haberla i obecnie przechowywany w Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musikabteilung w Ratyzbonie pod sygnaturą BH 6296³¹. Zawiera on cztery motety sygnowane nazwiskiem Pacellego, w tym trzy na 12 głosów (*Surge illuminare, Dixit paterfamilias, Super flumina Babylonis*)³² i jeden na 16 głosów (*Salve Regina*). Uwagę badaczy w ostatnich dekadach przyciągnął drugi z wyżej wymienionych zbiorów Pacellego (1599), będący swoistą „zapowiedzią” słynnych *Cento concerti ecclesiastici* (1602) Lodovica Grossiego da Viadana, reprezentujący stadium stopniowego przechodzenia od klasycznej polifonii do małogłosowego *concertato*. Kolekcja Pacellego, przeznaczona bardziej do prywatnej

compositions for the Collegio Germanico are known to have made use of three or four choirs). This scoring is confirmed by the (incompletely preserved) manuscript compiled and used by the Germanico's singers probably under Pacelli's tenure, obtained by Franz Xaver Haberl and now kept at the Bischöfliche Zentralbibliothek, Proskesche Musikabteilung in Regensburg (shelf mark BH 6296).³¹ It comprises four motets by Asprilio, including three twelve-part (*Surge illuminare, Dixit paterfamilias, Super flumina Babylonis*)³² and one 16-part work (*Salve Regina*). The collection that has attracted scholarly attention in recent years

become common, and printing compositions for such large forces was unprofitable for this reason. Cf. Noel O'Regan, *The Performance of Roman Sacred Polyphonic Music...*, op. cit., pp. 110–111.

³¹ Three partbooks from the 3rd choir have been preserved (C, A, B). On the first pages with music notation, we find such provenance notes as e.g. “Cappellae Collegij Germ. Bassus 3 Cori.” Cf. *Thematischer Katalog der Musikhandschriften 7. Bibliothek Franz Xaver Haberl. Manuskripte BH 6001 bis BH 6949*, beschrieben von Dieter Haberl, Vorwort von Paul Mai, München: G. Henle Verlag 2000 (*Kataloge Bayerischer Musiksammlungen Herausgegeben von der Bayerischen Staatsbibliothek*, 14/7), pp. 42–44; Aleksandra Patalas, *Rękopis BH 6296 z Bischöfliche Zentralbibliothek w Ratyzbonie w świetle badań nad twórczością Asprilia Pacellego* [Manuscript BH 6296 at Regensburg's Bischöfliche Zentralbibliothek in the Light of Research into Asprilio Pacelli's Musical Output], in: *Muzykolog humanista wobec doświadczenia muzyki w kulturze. Księga pamiątkowa dedykowana profesor Małgorzacie Woźnej-Stankiewicz* [Musicologists – Humanities Researchers Respond to the Experience of Music in Culture. A Commemorative Volume Dedicated to Professor Małgorzata Woźna-Stankiewicz], Kraków: Musica Iagellonica 2021, pp. 171–191. At this point I would like to give my heartfelt thanks to the staff of the Bischöfliche Zentralbibliothek, in particular to Raymond Dittrich, PhD, of the Proskesche Musikabteilung, for his kind assistance during my library research in Regensburg.

³² Atrybucja trzechórowego motetu *Super flumina Babylonis* budzi wątpliwości. W innych źródłach rękopiśmiennych jako autor kompozycji figuruje Luca Marenzio. Por. Marina Toffetti, *Structural variants and contrapuntal re-elaboration in the versions for two and three choirs of Luca Marenzio's motet "Jubilate Deo ... cantate"*, w: *Studies on the reception of Italian music in central-eastern Europe in the 16th and 17th century*, red. Marina Toffetti, Kraków: Musica Iagellonica 2018, s. 173–210, szczególnie s. 178. W wariancie skróconym i w obsadzie dwuchórowej motet ten widnieje w piątym tomie tabulatury pelplińskiej (k. 96v–97r) pod nazwiskiem Giovanniego Battisty Lucatella (= Locatellego); został najprawdopodobniej odpisany z antologii Fabia Costantiniego, *Selectae cantiones* (RISM B/I: 1614³) lub jej reedycji (RISM B/I: 1621¹), gdzie widnieje ta sama atrybucja. Por. *The Pelplin Tablature: Facsimile Part V*, red. Adam Sutkowski, Alina Osostowicz-Sutkowska, Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe 1965 (*Antiquitates Musicae in Polonia*, 6), s. 543. Skan utworu zob. <https://polona.pl/item/tabulatura-pelplinska-5,MTA1NDMwODk/98/#item> [dostęp 16.01.2021].

dewocji niż do liturgii, mogła mieć szerokie zastosowanie w życiu muzycznym samego Collegio Germanico, a także podczas spotkań w oratoriach czy konfraterniach lub w środowisku domowym³³. Do tego samego grona odbiorców adresowane były religijne madrygaly mistrza z Vasciano, w warstwie poetyckiej skupione na refleksjach człowieka dotyczących wiary lub opiewające Jezusa i Maryję. Uczniowie szkoły jezuickiej mieli okazję śpiewać te utwory podczas rekreacji (np. w winnicy) lub ćwiczeń muzycznych (w pokoju kapelmistrza)³⁴.

Pacelli odszedł z funkcji kapelmistrza w Germanico prawdopodobnie w lutym 1602 roku. Stanowisko to zajmował z pewnością jeszcze 15 marca 1601 roku, gdy podpisał dedykację otwierającą druk pierwszej księgi *Madrigali*³⁵. Wydaje się, że kompozytor – dawny uczeń Palestriny – otrzymał propozycję awansu ze strony kanoników watykańskich, którzy 2 marca 1602 roku oficjalnie powołali go na zaszczytne stanowisko kapelmistrza w Cappella Giulia, z pensją 15 skudów miesięcznie³⁶. Prócz prowadzenia tejże kapeli Pacelli uczył śpiewu sześciu chłopców. Pracował tam jednak zaledwie siedem miesięcy, najpewniej do 7 października, a następnie – na życzenie Zygmunta III Wazy – wyjechał do Polski, by objąć stanowisko królewskiego *maestro di cappella*³⁷. Być może właśnie z tego powodu w zbio-

is the second of the above (1599), which foreshadows Lodovico Grossi da Viadana's famous *Cento concerti ecclesiastici* (1602), representing the stage of gradual transition from classical polyphony to *concertato* writing for a small number of parts. Pacelli's volume, designed more for private prayer than for the liturgy, could have wide applications in the musical life of the Collegio Germanico, as well as during assemblies at oratories, confraternities, and private houses.³³ The sacred madrigals of the composer from Vasciano were addressed to the same audience. Their poetic texts reflect on the faith or praise Jesus and Mary. Jesuit pupils had the opportunity to sing these pieces in their leisure time (for instance, in the vineyard) or during music practice (in the Kapellmeister's room).³⁴

Pacelli left the post of the Germanico's Kapellmeister most likely in February 1602. He certainly still held this position on 15th March 1601, when he signed the dedication that opens the printed edition of his first book of *Madrigali*.³⁵ Apparently Pacelli, who was Palestrina's former pupil, was offered a promotion by the Vatican canons. On 2nd March 1602 they officially appointed him to the prestigious post of Kapellmeister at the Cappella Giulia, with a monthly salary of 15 scudi.³⁶ Apart from leading the ensemble, Pacelli taught six boys to sing. He only spent seven months in that post, however (probably till 7th October), and subsequently left for Poland at the invitation of Sigismund III Vasa, who offered him the position of the royal *maestro di cappella*.³⁷

³³ Kompozytor wspomina o tym w tekście dedykacji do zbioru *Chorici psalmi*, którą w całości cytuje Noel O'Regan, *Asprilio Pacelli, Ludovico da Viadana...*, op. cit.: „[...] Mi sono risoluto dunque per sodisfattion di molti dar alla Stampa il presente Libro di Salmi & Mottetti fatti più per concerti con Organo, quali hoggidi si usano in Roma, è diletto spirituale, per potersi trattenere piamente; che per Musica ordinaria di Capella”.

³⁴ Zob. Thomas D. Culley, *Jesuits and Music...*, op. cit., s. 73.

³⁵ Na karcie tytułowej tego i wcześniejszych jego zbiorów kompozytor określony jest jako *maestro di cappella* w Collegio Germanico w Rzymie.

³⁶ Por. przyp. 5. Chcąc pozostawić po sobie dobre wspomnienie, Pacelli przed śmiercią przeznaczył 300 skudów na wykonanie złotego kielicha i pateny jako darów dla bazyliki św. Piotra w Rzymie. Dokument z Biblioteca Apostolica Vaticana (Archivio Capitolare di San Pietro, Armadio XV, Decreti, 12, k. 14r) przytaczają: Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Wstęp monograficzny*, op. cit., s. 8, Giancarlo Rostirolla, *Appendice II*, op. cit., 0138, s. 20–21. Wcześniej źródło wymieniło Alberto Cametti, *Girolamo Frescobaldi...*, op. cit., s. 713, przyp. 4.

³⁷ O swoim przybyciu do Polski Pacelli pisze w dedykacji do zbioru *Sacrae cantiones*: „[...] Qua propter cum ex totius orbis terrarum celeberrimo templo Sancti Petri Maiestas Tua me vocaverit, et in hac luce collocandum elegerit...”. Kompletny tekst dedykacji cytuje: Anna i Zygmunt M. Szwejkowscy, *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów*, Kraków: Musica Iagellonica 1997,

³³ The composer mentions this context in the dedication of his collection *Chorici psalmi*, as quoted in full by Noel O'Regan, *Asprilio Pacelli, Ludovico da Viadana...*, op. cit.: “[...] Mi sono risoluto dunque per sodisfattion di molti dar alla Stampa il presente Libro di Salmi & Mottetti fatti più per concerti con Organo, quali hoggidi si usano in Roma, è diletto spirituale, per potersi trattenere piamente; che per Musica ordinaria di Capella.”

³⁴ Cf. Thomas D. Culley, *Jesuits and Music...*, op. cit., p. 73.

³⁵ On the title pages of this and earlier collections, the composer is referred to as the *maestro di cappella* of Rome's Collegio Germanico.

³⁶ Cf. footnote 5. In the hope of his name being kept in good memory, Pacelli donated 300 scudi before his death for a new gold chalice and paten as his gifts to St Peter's Basilica in Rome. The document, found in the Biblioteca Apostolica Vaticana (Cap. di S. Pietro, Armadi 15, Decreti, 12, 1622–1638, fol. 14r), is quoted by Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Wstęp monograficzny*, op. cit., p. 8, and Giancarlo Rostirolla, *Appendice II*, op. cit., 0138, pp. 20–21. It was also previously referred to by Alberto Cametti, *Girolamo Frescobaldi...*, op. cit., p. 713, footnote 4.

³⁷ Pacelli thus comments on his arrival in Poland in the dedication of *Sacrae cantiones*: “[...] Qua propter cum ex totius orbis terrarum celeberrimo templo Sancti Petri Maiestas Tua me vocaverit, et in hac luce collocandum elegerit...”. The full text of this

rach muzycznych kapeli watykańskiej nie zachowały się żadne kompozycje Pacellego.

Na dwór polski artysta przybył pod koniec 1602 roku. Zachowała się wzmianka z pierwszych dni jego pobytu na Wawelu, mówiąca o tym, jak w oktawie Bożego Narodzenia podczas nieszporów odbywających się w królewskiej komnacie wykonywał wraz z kapelistami religijne „concerti” – być może także własne psalmy niesporne ze zbioru czterogłosowych *Chorici psalmi et motecta*³⁸. Wydaje się oczywiste, że zbiór ten, wraz z całym swym dotychczasowym dorobkiem, kompozytor przywiózł z Rzymu.

Obecność Pacellego w Krakowie stała się okazją do nawiązania kontaktów z tamtejszym środowiskiem muzycznym³⁹. Świadczą o tym zachowane źródła muzyczne lub informacje o muzykaliach obecnie zaginionych. Spisany około połowy XVII wieku inwentarz druków muzycznych należących do kapeli muzycznej opactwa cysterskiego w Mogile pod Krakowem wymienia – obok dziesięciu innych tytułów – dwa zbiory dzieł Pacellego: *Motectorum et psalmorum* (1597) oraz *Psalmi, Magnificat et motecta* (1608)⁴⁰ będące drugim wydaniem publikacji *Chorici psalmi* (1599)⁴¹. Śladem związków z zespołem wokalnymwanym kapelą rorantystów, śpiewającym na Wawelu w kaplicy Zygmunckiej, są kompozycje

s. 235–236; Aleksandra Patalas, *Asprilio Pacelli in Poland: Compositions, Techniques, Reception*, w: *Italian music in Central-Eastern Europe: around Mikołaj Zieleński's "Offertoria" and "Communiones"* (1611), red. Tomasz Jeż, Barbara Przybyszewska-Jarmińska, Marina Toffetti, Venezia: Edizioni Fondazione Levi 2015, s. 259 (https://www.fondazionelevi.it/wp-content/uploads/2016/09/Italian_Music-Patalas-Asprilio-Pacelli-in-Poland-compositions-techniques-reception.pdf [dostęp 4.12.2020]); Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Wstęp monograficzny*, op. cit., s. 13 i przyp. 42.

³⁸ Wpis w *Avvisi* z kancelarii Claudio Rangoniego, nunciusza apostolskiego w Polsce w latach 1598–1602: „Cracovia 28 XII 1602 [...] nelli giorni festivi, ne' quali [il Re] non suol andar in chiesa, ma farsi cantar il Vespro in camera, sì trattiene nella devotio-ne fin a notte, con gusto anco particolare dell' inventione varie di concerti di musica, che le fa l'Aspriglio, Maestro di Capella nuovamente venuto”, Rzym, Archivio Segreto Vaticano, Fondo Borghese III 52 CD, k. 324v–325r. Cytat wraz z tłumaczeniem zob. Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Wstęp monograficzny*..., op. cit., s. 8.

³⁹ Zestawienie utworów skomponowanych i/lub opublikowanych przez Pacellego po przybyciu do Rzeczypospolitej podano w: Aleksandra Patalas, *Asprilio Pacelli in Poland*..., op. cit., s. 238–239, 241–244, 247.

⁴⁰ Asprilio Pacelli, *Psalmi, Magnificat et motecta, quatuor vocum*, Frankfurt: Nikolaus Stein, Wolfgang Richter 1608. RISM A/I: P 27.

⁴¹ Informację o inwentarzu podał Adolf Chybicki, *Przyczynki do historji krakowskiej kultury muzycznej w XVII i XVIII wieku (ciąg dalszy)*, „Wiadomości muzyczne” 8 (listopad 1925), s. 224.

This may be the reason why the Vatican ensemble's collection contains no music by Pacelli.

The composer arrived at the Polish court late in 1602. From the first days of his stay at Wawel we have a record of him performing sacred “concerti” with the royal musicians during Vespers held in the Octave of the Nativity in the royal chambers. These “concerti” may have been his own Vespers psalms from the collection of four-part *Chorici psalmi et motecta*.³⁸ It seems obvious that Pacelli must have brought that volume from Rome, along with all of his earlier output.

Pacelli's presence in Cracow allowed him to establish contacts with the city's music circles.³⁹ This is confirmed by the surviving music material as well as information about other, lost music sources. An approximately mid-17th century inventory of music prints belonging to the ensemble of the Cistercian Abbey in Mogiła near Cracow lists, apart from ten other titles, also two collections by Pacelli: *Motectorum et psalmorum* (1597) as well as *Psalmi, Magnificat et motecta*⁴⁰ (1608; second edition of *Chorici psalmi* from 1599).⁴¹

dedication can be found in: Anna Szwejkowska and Zygmunt M. Szwejkowski, *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów* [Italians in the Royal Ensemble of the Polish Vasa Kings], Kraków: Musica Iagellonica 1997, pp. 235–236; Aleksandra Patalas, *Asprilio Pacelli in Poland: Compositions, Techniques, Reception*, in: *Italian music in Central-Eastern Europe: around Mikołaj Zieleński's "Offertoria" and "Communiones"* (1611), eds Tomasz Jeż, Barbara Przybyszewska-Jarmińska, Marina Toffetti, Venezia: Edizioni Fondazione Levi 2015, p. 259 (https://www.fondazionelevi.it/wp-content/uploads/2016/09/Italian_Music-Patalas-Asprilio-Pacelli-in-Poland-compositions-techniques-reception.pdf [accessed on 4th December 2020]); Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Wstęp monograficzny*, op. cit., p. 13 and footnote 42.

³⁸ An entry in the *Avvisi* of the office of Claudio Rangoni, the Apostolic Nuncio to Poland in 1598–1606: “Cracovia 28 XII 1602 [...] nelli giorni festivi, ne' quali [il Re] non suol andar in chiesa, ma farsi cantar il Vespro in camera, sì trattiene nella devotio-ne fin a notte, con gusto anco particolare dell' inventione varie di concerti di musica, che le fa l'Aspriglio, Maestro di Capella nuovamente venuto.” Rome, Archivio Segreto Vaticano, Fondo Borghese III 52 CD, fols 324v–325r. Quoted along with the translation from: Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Wstęp monograficzny*..., op. cit., p. 8.

³⁹ A list of works composed and/or published by Pacelli after his arrival in the Polish-Lithuanian Commonwealth can be found in: Aleksandra Patalas, *Asprilio Pacelli in Poland*..., op. cit., pp. 238–239, 241–244, 247.

⁴⁰ Asprilio Pacelli, *Psalmi, Magnificat et motecta, quatuor vocum*, Frankfurt: Nikolaus Stein, Wolfgang Richter 1608. RISM A/I: P 27.

⁴¹ Information about this inventory was given by Adolf Chybicki, *Przyczynki do historji krakowskiej kultury muzycznej w XVII i XVIII wieku (ciąg dalszy)* [Contributions to the History of

prezentowane w niniejszej edycji. Z 1604 roku pochodzą najwcześniejsze utwory artysty drukowane w Polsce – motety *Beatus vir* (pięciogłosowy) i *Iniquos odio habui* (siedmiogłosowy). Zostały one zamieszczone w antologii *Melodiae sacrae*, zredagowanej przez śpiewaka w kapeli Zygmunta III, Vincenza Gigiego (Wincentego Liliusa), wydanej w krakowskiej Oficynie Łazarzowej⁴². Kompozycję *Beatus vir* umieszczono w wymienionym druku na pierwszym miejscu, podkreślając tym samym kierowniczą rolę Pacellego w ówczesnej kapeli królewskiej. Dowodem umiejętności przystosowania się Włocha do lokalnych warunków jest utwór skomponowany do tekstu w języku polskim, autorstwa Stanisława Junoszy Grochowskiego (1542–1612), poświęcony postaci świętego Stanisława biskupa – patrona Polski, którego prochy spoczywają w wawelskiej katedrze. Kompozycja ta, o incipicie *Boga w świętych jego chwalmy*, powstała jako rodzaj wotum złożonego przez Stanisława Cikowskiego, posła króla Zygmunta III, w 1604 roku wysłanego do Anglii z okazji wstąpienia na tron Jakuba Stuarta⁴³.

Pacelli, który w Krakowie przebywał głównie na początku swego pobytu w Rzeczypospolitej, w latach 1609–1612 towarzyszył królowi podczas podróży do Wilna, a następnie na stałe zamieszkał w Warszawie, gdzie prowadził zespół bardzo dobrze wyszkolonych muzyków⁴⁴. Z okresu działalności kompozytora w Polsce zachowało się, oprócz publikacji i rękopisów muzycznych, zaledwie kilka dotyczących go dokumentów, w tym dwa wpisy (z 1611 i 1614 roku) w księdze chrztów z warszawskiej kolegiaty św. Jana,

The composer's work with the Rorate Singers, who performed at Wawel Cathedral's Sigismund Chapel, bore fruit in the form of the compositions printed in our edition. From the year 1604 come Pacelli's earliest works (motets) printed in Poland, the 5-part *Beatus vir* and the 7-part *Iniquos odio habui*, published in the anthology *Melodiae sacrae* edited by Vincenzo Gigli (Wincenty Lilius), singer in Sigismund III's ensemble, and printed by Cracow's Oficina Łazarzowa.⁴² The first piece in this print is Pacelli's *Beatus vir*, a fact which emphasises the composer's leading position in the then royal ensemble. Proof of the Italian artist's ability to adjust to local conditions can be found in his setting of a Polish-language text by Stanisław Junosza Grochowski (1542–1612), dedicated to Saint Stanislaus, bishop saint and patron of Poland, whose ashes are deposited at Wawel Cathedral. This composition, opening with the words *Boga w świętych jego chwalmy* [Let us praise God in His saints], was a kind of votive offering from Stanisław Cikowski, king Sigismund III's envoy sent in 1604 to England on the occasion of James Stuart ascending the English throne.⁴³

Pacelli lived in Cracow mainly in the early years of his stay in the Polish-Lithuanian Commonwealth. In 1609–1612 he accompanied the king to Vilnius, and later permanently resided in Warsaw, where he directed an ensemble of very well-trained musicians.⁴⁴ From that period of Pacelli's work in Poland, apart from publications and music manuscripts, only a few

Cracow's 17th- and 18th-Century Music Culture (Continuation)], "Wiadomości muzyczne" 8 (November 1925), p. 224.

⁴² *Melodiae sacrae, quinque, sex, septem, octo, & duodecim vocum [...] Opera ac studio, Vincentii Lili Romani*, Cracovia: In Officina Lazari, Basilius Skalski 1604. Of this print, only three partbooks have been preserved, now kept at the Bischöfliche Zentralbibliothek in Regensburg. RISM B/I: 1604².

⁴³ Cf. Pacelli Asprilio, *Tablica obiecana świętemu Stanisławowi* [The Plaque Promised to Saint Stanislaus], eds Piotr Poźniak, Waclaw Walecki, in: *Polska pieśń wielogłosowa XVI i początku XVII wieku* [Polish Polyphonic Songs in the 16th and Early 17th Centuries], Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Kraków: Musica Iagellonica 2004, vol. 1, pp. 191–192 (*Monumenta Musicae in Polonia*, B).

⁴⁴ The ensemble's fullest complement of musicians (35 pieces) was recorded in September 1599, still before Pacelli's arrival in Poland, and is quoted by Anna Szwejkowska (*Włosi w kapeli..., op. cit.*, p. 36). It is a document kept at the Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie / The Central Archives of Historical Records in Warsaw: Archive of the Royal Treasury 1, The Royalty's Bills, shelf mark 297, fols 243–244): 6 boy sopranos, 2 sopranists (castrati), 3 male altos, 5 tenors, 3 basses, 2 organists, 6 trombonists, 3 cornettists, 2 violinists, 2 instrumentalists of unknown speciality, and the Kapellmeister.

⁴² *Melodiae sacrae, quinque, sex, septem, octo, & duodecim vocum [...] Opera ac studio, Vincentii Lili Romani*, Cracovia: In Officina Lazari, Basilius Skalski 1604. Z druku tego zachowały się jedynie trzy księgi głosowe przechowywane obecnie w Bischöfliche Zentralbibliothek w Ratyzbonie. RISM B/I: 1604².

⁴³ Zob. Pacelli Asprilio, *Tablica obiecana świętemu Stanisławowi*, red. Piotr Poźniak, Waclaw Walecki, w: *Polska pieśń wielogłosowa XVI i początku XVII wieku*, Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Kraków: Musica Iagellonica 2004, t. 1, s. 191–192 (*Monumenta Musicae in Polonia*, B).

⁴⁴ Najbliższy kompletному skład kapeli, obejmujący 35 osób, odnotowano we wrześniu 1599 roku, a więc przed przyjazdem Pacellego do Polski. Podaje go Anna Szwejkowska (*Włosi w kapeli..., op. cit.*, s. 36, dokument w Archiwum Głównym Akt Dawnych: Archiwum Skarbu Koronnego 1, Rachunki królewskie, sygn. 297, k. 243–244): 6 dyskantistów, 2 sopranistów (kastraci), 3 altystów, 5 tenorów, 3 basy, 2 organistów, 6 puzonistów, 3 grających na cynkach, 2 skrzypków, 2 instrumentalistów nieznanej specjalności i kapelmistrz.

wymieniające muzyka jako ojca chrzestnego⁴⁵. Obce mu były problemy finansowe⁴⁶, a jego kariера rozwijała się pomyślnie. Cieszył się również przychylnością monarchii, który po śmierci artysty uczcił jego pamięć, fundując epitafium umieszczone w kolegiacie św. Jana w Warszawie⁴⁷.

W 1608 roku ukazał się drukiem zbiór Pacellego zatytułowany *Sacrae cantiones*⁴⁸, zróżnicowany pod względem zawartości, przeznaczony na zespół od pięciu do dwudziestu głosów z towarzyszeniem basso

⁴⁵ Warszawa, Archiwum Archidiecezjalne, Parafia św. Jana Chrzciciela w Warszawie, sygn. 102: *Liber Baptisatorum comparatus per me Ioanne Ciarnowski Vicedecanum Ecclesiae collegiatae Varschawiensis Anno Domini 1602[-1615]*, s. 187: „1611 [...] Dominica Quarta Adventus [...] Feria 2da [...] Eod(em) die B[aptisatus]. e(st) p[uer]. no(m)i(n)e Thomas [?] p(ate)r eius Ferens Szieniczki m(ate)r Heduigis. Levan(tes) M(a)g(iste)r Capellae S.R.M. Anna długosowa”, s. 244: „1614 [...] Dominica Nona post Pentecosten Fer[ia]. 2 Femella Magdalena no(m)i(n)e baptisata, filia Famati Sebastiani Pika, Musici S.R.M, et Elenae uxoris eius l(egi)tt(i)mae. Patrini fuer(unt) [?] D(omi)nus Aspril Magister Capellae S.R.M. cu(m) Honesta Ursula Waxmanowa”.

⁴⁶ Przekazał tuż przed śmiercią Bractwu Miłosierdzia w Warszawie legat w wysokości 700 florenów. Odsetki od tej sumy miały stanowić posag dla czterech ubogich niewiast. Zob. Andrzej Karpiński, *Pauperes: o mieszkańcach Warszawy XVI i XVII wieku*, Warszawa: PWN 1983, s. 331. Znaczną kwotę (1025 florenów) pożyczyl od Pacellego nuncius papieski w Rzeczypospolitej, Francesco Simonetta. Po jego śmierci w 1612 roku muzyk przez kilka lat starał się o jej zwrot (za: Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Wstęp monograficzny...*, op. cit., s. 8, przyp. 12). Zob. także kopia dokumentu wystawionego przez króla Zygmunta III 25 kwietnia 1612 roku w Warszawie, uznającego zasadność starań Pacellego o zwrot pożyczki, Biblioteka Kórnicka PAN, rękopis pod sygn. BK 325, s. 884: <http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/doccontent?id=334454> [dostęp 01.10.2019].

⁴⁷ Tekst umieszczony na tablicy opisywał (ze stosowną przesadą) Pacellego jako wybitnego muzyka, odznaczającego się inwencją twórczą, erudycją i oryginalnością przewyższającego wiele współczesnych mu artystów, a równego mistrzom dawnym. Marmurowe epitafium umieszczone na jednej z kolumn świątyni, przodem do ołtarza głównego. Uległo ono zniszczeniu podczas II wojny światowej, lecz zachowały się jego fotografie (zob. <https://audiovis.nac.gov.pl/obraz/35505/00a65fef1403115e167a08e54b-1fa54c/> [dostęp 4.12.2020]). Opublikowali je m.in.: Mateusz Gliński, *Asprilio Pacelli insigne maestro di cappella della corte reale di Polonia (1570–1623)*, Città del Vaticano: Tipografia Poliglotta Vaticana 1941, s. 37; Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Wstęp monograficzny...*, op. cit., s. 21. Tekst wyryty na płycie opublikował, w nieco zniekształconej formie, Szymon Starowolski w *Monumenta Sarmatarum*, Cracovia: Officina Viduae et Haeredum Francisci Caesarij 1655, k. 247.

⁴⁸ Asprilio Pacelli, *Sacrae cantiones quae quinque, sex, septem, octo, novem, decem, duodecim, sexdecim, & viginti vocibus concinuntur, liber primus*, Venezia: Angelo Gardano e fratelli 1608. RISM A/I: P 28. Współczesne wydanie kolekcji ukazało się w 2012 roku, zob. przyp. 4.

documents related to him have been preserved, including two entries in the baptismal register from Warsaw's Collegiate Church of St John (1611 and 1614), in which he is mentioned as a godfather.⁴⁵ He was financially secure,⁴⁶ and he pursued a successful career. He enjoyed the favour of the king, who honoured him after his death with an epitaph placed at Warsaw's St John's Collegiate.⁴⁷

1608 saw the publication of Pacelli's collection *Sacrae cantiones*,⁴⁸ whose varied contents are scored for an ensemble of five to twenty voices accompanied

⁴⁵ Warsaw, Archiwum Archidiecezjalne [Archdiocesan Archives], Parish of St John the Baptist in Warsaw, shelf mark 102: *Liber Baptisatorum comparatus per me Ioanne Ciarnowski Vicedecanum Ecclesiae collegiatae Varschawiensis Anno Domini 1602[-1615]*, p. 187: „1611 [...] Dominica Quarta Adventus [...] Feria 2da [...] Eod(em) die B[aptisatus]. e(st) p[uer]. no(m)i(n)e Thomas [?] p(ate)r eius Ferens Szieniczki m(ate)r Heduigis. Levan(tes) M(a)g(iste)r Capellae S.R.M. Anna długosowa”, p. 244: „1614 [...] Dominica Nona post Pentecosten Fer[ia]. 2 Femella Magdalena no(m)i(n)e baptisata, filia Famati Sebastiani Pika, Musici S.R.M, et Elenae uxoris eius l(egi)tt(i)mae. Patrini fuer(unt) [?] D(omi)nus Aspril Magister Capellae S.R.M. cu(m) Honesta Ursula Waxmanowa”.

⁴⁶ Shortly before his death, he donated a legacy of 700 florins to Warsaw's Charitable Confraternity, interest on which was to go to the dowry of four poor maidens. Cf. Andrzej Karpiński, *Pauperes: o mieszkańcach Warszawy XVI i XVII wieku* [Pauperes: On Warsaw's Inhabitants in the 16th and 17th Centuries], Warszawa: PWN 1983, p. 331. Francesco Simonetta, the Pope's Nuncio to Poland, borrowed a substantial sum of money from Pacelli. For several years after the nuncio's death in 1612, the musician made efforts to recover his 1025 florins (after: Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Wstęp monograficzny...*, op. cit., p. 8, footnote 12). Cf. also a copy of the document issued by King Sigismund III on 25th April 1612 in Warsaw, which confirmed Pacelli's right to demand a repayment of this loan, a manuscript at Biblioteka Kórnicka PAN [PAN Library in Kórnik], shelf mark BK 325, p. 884: <http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/doc-content?id=334454> [accessed on 1st October 2019].

⁴⁷ The text on the plaque described Pacelli (in an appropriately exaggerated style) as an eminent musician, standing out for his creative invention, surpassing many contemporary artists with his erudition and originality, and equal to the old masters. The marble epitaph was placed on one of the church's columns, facing the main altar. It was destroyed during World War II, but photographs have been preserved (cf. <https://audiovis.nac.gov.pl/obraz/35505/00a65fef1403115e167a08e54b-1fa54c/> [accessed on 4th December 2020]). They were printed, among others, in Mateusz Gliński, *Asprilio Pacelli insigne maestro di cappella della corte reale di Polonia (1570–1623)*, Città del Vaticano: Tipografia Poliglotta Vaticana 1941, p. 37; Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Wstęp monograficzny...*, op. cit., p. 21. The inscription etched there was published in a slightly distorted form by Szymon Starowolski in *Monumenta Sarmatarum*, Cracovia: Officina Viduae et Haeredum Francisci Caesarij 1655, fol. 247.

⁴⁸ Asprilio Pacelli, *Sacrae cantiones quae quinque, sex, septem, octo, novem, decem, duodecim, sexdecim, & viginti vocibus concinuntur, liber primus*, Venezia: Angelo Gardano e fratelli 1608.

continuo. Dedykację dla Zygmunta III podpisał autor „z Wenecji”, być może więc na krótko udał się do Italii⁴⁹. W kolekcji tej znalazły się dzieła nowe, napisane już w Polsce, jak i starsze, dla których zabrakło miejsca w poprzednich publikacjach Pacellego⁵⁰. Prezentują one dwa ważne nurty twórczości motetowej: jednochorowy, zgodny z kanonami tradycyjnej polifonii, oraz polichórałny (od dwóch do pięciu chórów), szczególnie dobrze pasujący do oprawy uroczystości z udziałem monarchy⁵¹.

Równocześnie z nowymi publikacjami, w latach 1607 i 1608, we Frankfurcie nad Menem ukazały się przedruki zbiorów Pacellego wydanych we Włoszech w 1597 i 1599 roku⁵², a wybrane motety i madrygaly znalazły miejsce w antologiach niemieckich i włoskich⁵³. Szybkie wejście utworów królewskiego kapelmistrza na rynek niemiecki miało najpewniej związek z jego wcześniejszym zatrudnieniem w Collegio Germanico i z faktem, że dedykował zbiory muzyki religijnej osobom z krajów niemieckojęzycznych⁵⁴.

by *basso continuo*. The dedication to Sigismund III was signed by Pacelli “from Venice,” which may be a trace of the composer’s briefly returning to Italy.⁴⁹ Apart from new works, written in Poland, the volume comprises older ones, omitted from his previous publications.⁵⁰ They represent two important trends in Pacelli’s output of motets: unichoral, following the canons of traditional polyphony, and polychoral (pieces for two to five choirs), especially suitable for celebrations attended by the monarch.⁵¹

Simultaneously with the new publications, reprints of Pacelli’s Italian collections from the years 1597 and 1599 appeared in Frankfurt am Main in 1607 and 1608,⁵² while selected motets and madrigals were included in German and Italian anthologies.⁵³ The fact of the royal Kapellmeister’s output soon finding its way to the German market most likely had to do with his previous employment at the Collegio Germanico and the fact that he dedicated his collection of sacred music to persons from the German-speaking countries.⁵⁴

⁴⁹ Podpis pod dedykacją nie stanowi dowodu obecności artysty w Wenecji. Pacelli mógł listownie zlecić wydawcy zamieszczenie stosownego tekstu.

⁵⁰ Utworem powstalym jeszcze w Rzymie, włączonym po przekształceniach do zbioru *Sacrae cantiones*, jest dwuchórowy *Cantate Domino*, wpisany do rękopisu o sygnaturze MSS musicali 33–34, 40–46, przechowywanego w rzymskiej Biblioteca Nazionale. Por. przyp. 17.

⁵¹ Polichórałność, zwłaszcza typu dwuchórowego, zyskała w Rzeczypospolitej na początku XVII wieku na znaczeniu, co potwierdza z jednej strony twórczość lokalna (w szczególności Mikołaja Zieleńskiego *Offertoria totius anni* [...]], Venezia: Giacomo Vincenti 1611. RISM A/I: Z 199), z drugiej – import włoskich druków z muzyką polichórałną. Por. Aleksandra Patalas, *The inventory of the Krakow bookseller Franz Jakob Mertzenich: a testimony of the presence of Italian music in Poland ca. 1600*, w: *Denn Musik ist der größte Segen...: Festschrift Helen Geyer zum 65. Geburtstag*, red. Michael Pauser, Elisabeth Bock, Sinzig: Studio Verlag 2018, s. 139–145.

⁵² Drugie wydania ukazały się pod nieco zmienionymi tytułem: Asprilio Pacelli, *Motetae et psalmi, qui octonis vocibus concinnuntur*, Frankfurt: Nikolaus Stein, Wolfgang Richter 1607, RISM A/I: P 25; id., *Psalmi, Magnificat et motecta, quatuor vocum, op. cit.* Por. także: Aleksandra Patalas, *Asprilio Pacelli in Poland...*, op. cit., s. 238.

⁵³ Antologie wg RISM B/I: 1604⁸, 1609¹⁵, 1612³, 1613², 1614³, 1617¹, 1621².

⁵⁴ Zbiór *Motectorum et psalmorum...* (1597) Pacelli dedykował arcyksięciu Austrii, późniejszemu cesarzowi Ferdynandowi II Habsburgowi. Adresatem dedykacji *Chorici psalmi* (1599) był zaprzyjaźniony z Pacellim jego dawny uczeń w Collegio Germanico Johann Georg von Holdinghausen, kanonik kościoła metropolitalnego w Moguncji i katedry w Spirze.

RISM A/I: P 28. A contemporary edition of this collection came out in 2012, cf. footnote 4.

⁴⁹ The signature under the dedication does not prove that the composer actually visited Venice in that period. He may have asked the publisher in a letter to print a suitable formula.

⁵⁰ One composition written back in Rome that was included in *Sacrae cantiones* in a revised form is the *Cantate Domino* for two choirs, entered in a manuscript bearing the shelf mark MSS musicali 33–34, 40–46, kept at Rome’s Biblioteca Nazionale. Cf. footnote 17.

⁵¹ Polychoral, especially double-choir music gained more significance in the early 17th-century Polish-Lithuanian Commonwealth, as confirmed on the one hand by the output of local composers (Mikołaj Zieleński’s *Offertoria totius anni* in particular; Venezia: Giacomo Vincenti 1611; RISM A/I: Z 199), and on the other – by the import of Italian prints comprising polychoral music. Cf. Aleksandra Patalas, *The inventory of the Krakow bookseller Franz Jakob Mertzenich: a testimony of the presence of Italian music in Poland ca. 1600*, in: *Denn Musik ist der größte Segen...: Festschrift Helen Geyer zum 65. Geburtstag*, eds Michael Pauser, Elisabeth Bock, Sinzig: Studio Verlag 2018, pp. 139–145.

⁵² These second editions came out under somewhat altered titles: Asprilio Pacelli, *Motetae et psalmi, qui octonis vocibus concinnuntur*, Frankfurt: Nikolaus Stein, Wolfgang Richter 1607, RISM A/I: P 25; id., *Psalmi, magnificat et motecta, quatuor vocum, op. cit.* Cf. also: Aleksandra Patalas, *Asprilio Pacelli in Poland...*, op. cit., p. 238.

⁵³ Anthologies after RISM B/I: 1604⁸, 1609¹⁵, 1612³, 1613², 1614³, 1617¹, 1621².

⁵⁴ Cf. the dedication of *Motectorum et psalmorum...* (1597) to the Archduke of Austria and would-be Emperor Ferdinand II Habsburg. *Chorici psalmi* (1599) was dedicated to Johann Georg von Holdinghausen, Pacelli’s friend and former pupil from the Collegio Germanico, canon of the Metropolitan Church in Mainz and Speyer Cathedral.

Trudno wyobrazić sobie, by królewski kapelmistrz, dotąd bardzo aktywny na niwie kompozytorskiej, ograniczył tę działalność, przebywając w Polsce. Należy raczej przyjąć, że jego dorobek, którego nie zdążył opublikować drukiem, bezpowrotnie zginął. Już w przedmowie do *Sacrae cantiones* (1608) wzmiankowane są wokalno-instrumentalne *symphonie*, należące do gatunku dużego *concertato*:

„Byłoby z pewnością rzeczą o wiele szczęśliwszą i wspanialszą wydać te symfonie, które we wzajemnym dialogu licznych cudownych głosów oraz instrumentów muzycznych rozbrzmiewają bez ustanku przed Twoim Świętym Królewskim Maiestatem – jakiż bowiem zespół muzyków na tym świecie jest lepszy od chóru Twojej Wysokości? Odkładam to jednak na inne czasy, a tymczasem, skoro postanowiłem opublikować – na stosowny użytek jakiegokolwiek zespołu muzyków – te oto melodie, zwane motetami, komuż innemu powinienem był je poświęcić, jak nie Tobie, Najwspanialszy Królu Zygmuncie [...]”⁵⁵.

Stylistyka kompozycji Pacellego, nieuwzględniająca dotąd samodzielnych partii instrumentalnych innych niż bas organowy, najprawdopodobniej uległa zmianie. Wydaje się, że wpływ na to mogła mieć twórczość Giovanniego Gabrielego, który ofiarował polskiemu monarsze jakieś swoje kompozycje. Wykonywała je kapela królewska pod dyrekcją bardzo nimi zainteresowanego kapelmistrza⁵⁶. Również nie

⁵⁵ „EAS, quae coram S. R. Maiestate Tua passim decantantur, symphonias mirificis, & quamplurimis vocibus, & musicalibus instrumentis invicem sibi respondentibus, in lucem edere, longe quidem augustius, ac splendidius foret: nam quis in terris musicorum coetus huic Maiestatis Tuae Choro anteferendus est? Verum opus illud in alia tempora differens, cum interrea melodias hasce, quas Motecta vocamus, ad comodiorem cuiuscunque musicae congregationis usum publicandas esse, duxerim, cuinam eas consecrate debucram, praeterquam tibi SIGISMUNDE REX Augustissime [...].” Tłumaczenie za: Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Wstęp monograficzny..., op. cit.*, s. 13–15.

⁵⁶ Wspomniał o tym Kaspar Förster senior, kapelmistrz kościoła mariackiego w Gdańsku, w liście z 2 grudnia 1627 roku skierowanym do tamtejszej Rady Miasta. Dokument ten, obecnie zaginiony, cytuję Max Seiffert, *Paul Siefert (1586–1666). Biographische Skizze*, „Vierteljährsschrift für Musikwissenschaft” 7 (1891), s. 397–428, szczególnie s. 407: „So hat doch niemahln irkein Chori Magister Ihm wieder seinen willen eines andern Musici Compositiones aufdringen laßen, Weill solches [...] dermaßen verkleinerlich, das auch woll die Cantores in privatschuelen sich damit ungerne despectiren laßen. [...] dahero auch der Vortreffliche Musicus vndt Organist zu Venedig Hr. Joan Gabrieli, als Er Königl. Mayt. in Pohlen undt Schweden zu Warschaw seine Compositions offeriret, selber die Capell zuregiren, oder auch auff einer gewissen zeit dieselben zumachen nich begehret, sondern alles

It seems very unlikely that the royal Kapellmeister, previously very active as a composer, limited that sphere of his activity while in Poland. Rather, we may assume that those works from his output which he did not manage to publish, have been irretrievably lost. Already in the preface to *Sacrae cantiones* (1608), the composer mentions vocal-instrumental *symphonias*, belonging to the genre of the large *concertato*:

“It would surely be a lot more fortunate and magnificent to publish the symphonies whose colloquy of numerous heavenly voices and musical instruments sounds ceaselessly before your Holy Royal Majesty – since which musical ensemble in this world can ever surpass the choir of Your Majesty? Their publication I have to postpone; in the meantime, as I have decided to put in print — for the appropriate use by any ensemble — the hereby presented melodies, known as motets, to whom shall I dedicate them but You, Most Magnificent King Sigismund [...]”⁵⁵

Pacelli's style of composition, which had previously not featured any independent instrumental parts other than the organ bass, presumably changed in Poland. This seems to have happened under the impact of the works of Giovanni Gabrieli, who presented a number of his compositions to the Polish king. They were performed by the royal ensemble, directed by its Italian Kapellmeister, who was personally very much interested in that music.⁵⁶ Presumably not with-

⁵⁵ “EAS, quae coram S. R. Maiestate Tua passim decantantur, symphonias mirificis, & quamplurimis vocibus, & musicalibus instrumentis invicem sibi respondentibus, in lucem edere, longe quidem augustius, ac splendidius foret: nam quis in terris musicorum coetus huic Maiestatis Tuae Choro anteferendus est? Verum opus illud in alia tempora differens, cum interrea melodias hasce, quas Motecta vocamus, ad comodiorem cuiuscunque musicae congregationis usum publicandas esse, duxerim, cuinam eas consecrate debucram, praeterquam tibi SIGISMUNDE REX Augustissime [...].” The original text and English translation quoted after: Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Wstęp monograficzny..., op. cit.*, also available online: http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/przybyszewska_de_musica_XIII_20121.pdf [accessed on 14th March 2021].

⁵⁶ This fact was mentioned by Kaspar Förster Sr, Kapellmeister of Gdańsk St Mary's Church (Marienkirche), in a letter of 2nd December 1627 addressed to the city council. The letter, now lost, is quoted by Max Seiffert, *Paul Siefert (1586–1666). Biographische Skizze*, „Vierteljährsschrift für Musikwissenschaft” 7 (1891), pp. 397–428, at p. 407: “So hat doch niemahln irkein Chori Magister Ihm wieder seinen willen eines andern Musici Compositiones aufdringen laßen, Weill solches [...] dermaßen verkleinerlich, das auch woll die Cantores in privatschuelen sich damit ungerne despectiren laßen. [...] dahero auch der Vortreffliche Musicus vndt Organist zu Venedig Hr. Joan Gabrieli, als Er Königl. Mayt. in Pohlen undt Schweden zu Warschaw seine Compositions

bez znaczenia dla modyfikacji stylistycznych mogła być obecność na dworze polskim kompozytorów północnowłoskich, takich jak Vincenzo Bertolusi czy Giovanni Valentini. Pacelli próbował też swoich sił na polu małego *concertato*, którego zapowiedzią były już kompozycje z kolekcji *Chorici psalmi* (1599). Przekonuje nas o tym zachowany fragmentarnie utwór *Cantemus Domino*, przeznaczony na trzy głosy basowe i organy⁵⁷, w którym partie wokalne zestawiane są ze sobą na zasadzie koncertowania.

Można sądzić, że Pacelli czynił przygotowania do wydania zbioru mszy. Był może był to jeden z motywów jego planowanej podróży do Włoch na wiosnę 1623 roku. Drugim, jak sugeruje Barbara Przybyszewska-Jarmińska, była sprawa wyegzekwowania dawnego, ale znacznego dłużu (1025 florenów, czyli 600 rzymskich dukatów), który zaciągnął u kapelmeistrza nuncjusz papieski w Polsce Francesco Simonetta⁵⁸. Śmierć artysty 4 maja 1623 roku pokrzyżowała te plany. Dzięki przychylności Zygmunta III Wazy kolekcja mszy ukazała się jednak drukiem w 1629 roku w Wenecji, w oficynie Alessandra Vincentiego⁵⁹. Do naszych czasów publikacja ta dochowała się w formie szczątkowej. Jedyny znany obecnie egzemplarz, przechowywany w Bibliotece Królewskiej w Sztokholmie pod sygnaturą Mus. Not. Koral RAR., obejmuje dwie (*Altus Primi Chori, Tenor Primi Chori*) z co najmniej ośmiu ksiąg głosowych⁶⁰. Stan ten uniemożliwia bliższą charakterystykę twórczości mszalnej Pacellego, ale pozwala na ogólniejsze obserwacje.

out significance for the stylistic modifications introduced by Pacelli was the presence at the Polish court of Northern Italian artists, such as Vincenzo Bertolusi and Giovanni Valentini. Pacelli also tried his skills at small-scale *concertato* settings, already foreshadowed by pieces from the collection *Chorici psalmi* (1599). This stylistic tendency is evident in the fragmentarily preserved *Cantemus Domino* for three bass voices and organ,⁵⁷ whose vocal parts are juxtaposed with one another in a *concertato* fashion.

Pacelli appears to have been preparing an edition of his *Masses*. This may have been one of the objectives of the journey to Italy which he planned for the spring of 1623. His other aim, as Przybyszewska-Jarmińska suggests, was to collect an old but substantial debt (1025 florins, that is, 600 Roman ducats) once borrowed from the Kapellmeister by Francesco Simonetta, the Pope's Nuncio to Poland.⁵⁸ Be it as it may, the artist's death on 4th May 1623 thwarted these plans. Thanks to king Sigismund III's support, however, the Mass settings were published in Venice by Alessandro Vincenti (1629).⁵⁹ This publication has only been preserved to our times in vestigial form. The only known copy, kept at Stockholm's Kungliga Biblioteket (shelf mark Mus. Not. Koral RAR.) comprises two partbooks (*Altus Primi Chori, Tenor Primi Chori*) from among at least eight.⁶⁰ Such a state of preservation makes it impossible to characterise Pacelli's *Masses* in any closer detail; nevertheless, some general comments can be made.

in des damahlichen Capellae Magistri Herrn Asprilij Pacelli gefallen undt gutachten gestellet, Dergestalt es dan auch an allen Örtern vernunftige Musici noch halten [...].

⁵⁷ Utwór szczątkowo zachowany w rękopisie z Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek w Dreźnie, sygn. Mus. Löb. 56 (RISM ID no.: 211006343). Zob. transkrypcję fragmentu utworu w: Aleksandra Patalas, *Asprilio Pacelli in Poland...*, op. cit., s. 257.

⁵⁸ Bardziej szczegółowo sprawę omawia Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Informacje ze źródeł augustiańskich...*, op. cit., s. 36–39.

⁵⁹ RISM A/I: P 29.

⁶⁰ Por. Zygmunt M. Szwejkowski, *Unikalne druki utworów Asprilia Pacellego* [Unique Prints of Works by Asprilio Pacelli], „Muzyka” 17/1 (1972), s. 74–93.

offeriret, selber die Capell zuregiren, oder auch auff einer gewissen zeit dieselben zumachen nich begehret, sondern alles in des damahlichen Capellae Magistri Herrn Asprilij Pacelli gefallen undt gutachten gestellet, Dergestalt es dan auch an allen Örtern vernunftige Musici noch halten [...].

⁵⁷ This piece has been preserved in vestigial form in a manuscript kept at the Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek in Dresden, shelf mark Mus. Löb. 56 (RISM ID no.: 211006343). Cf. the transcript of the work's fragment in: Aleksandra Patalas, *Asprilio Pacelli in Poland...*, op. cit., p. 257.

⁵⁸ This issue is discussed in more detail by Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Informacje ze źródeł augustiańskich...*, op. cit., pp. 36–39.

⁵⁹ RISM A/I: P 29.

⁶⁰ Cf. Zygmunt M. Szwejkowski, *Unikalne druki utworów Asprilia Pacellego* [Unique Prints of Works by Asprilio Pacelli], „Muzyka” 17/1 (1972), pp. 74–93.

Wydawca dedykował msze polskiemu królowi, o czym informuje treść karty tytułowej, tym razem dość skromnej pod względem graficznym (jedyny ozdobnik to sygnet drukarski oficyny Vincentiego) w porównaniu z edycjami *Motectorum et psalmorum* (1597), czy *Sacrae cantiones* (1608): „MISSÆ | APRILII | PACELLI | Inuiçtissimi Regis Poloniæ Musicæ Magistri; | CONCINENDÆ | Tum oçto, tum duodecim, tum sexdecim, tum denique | decem, & oçto vocibus. | CONSECRATÆ | Serenissimo, atque Potentissimo SIGISMVNDO III. | Poloniæ & Sueciæ, Regi, Magno Duci Lituaniæ; Russiæ, | Prussiæ, Masouiaæ, Samogitiæ, Liuoniaeque Principi. | VENETIIS, | Apud Alexandrum Vincentium. MDCXXIX”. W liście dedykacyjnym widniejącym na rewersie karty tytułowej, uwagę zwraca sformułowanie wskazujące na wykonywanie mszy Pacellego w obecności Zygmunta III, którego sławi się jako jednego z władców świata chrześcijańskiego⁶¹.

The publisher dedicated the Masses to the Polish king, as we learn from the title page, graphically rather modest (its only decoration is Vincenti's printer's mark) in comparison with the editions of *Motectorum et psalmorum* (1597) and *Sacrae cantiones* (1608). The title page inscription runs as follows: “MISSÆ | APRILII | PACELLI | Inuiçtissimi Regis Poloniæ Musicæ Magistri; | CONCINENDÆ | Tum oçto, tum duodecim, tum sexdecim, tum denique | decem, & oçto vocibus. | CONSECRATÆ | Serenissimo, atque Potentissimo SIGISMVNDO III. | Poloniæ & Sueciæ, Regi, Magno Duci Lituaniæ; Russiæ, | Prussiæ, Masouiaæ, Samogitiæ, Liuoniaeque Principi. | VENETIIS, | Apud Alexandrum Vincentium. MDCXXIX.” Of note in the dedicatory letter printed on the back of the title page is a phrase which suggests that Pacelli's Masses had been performed in the presence of Sigismund III, extolled here as one of the great monarchs of the Christian world.⁶¹

⁶¹ Treść dedykacji (księga *Altus Primi Chori*, k. 1v): „SERENISSIMO, AC POTENTISSIMO | SIGISMVNDO TERTIO | POLONIAE, ET SVECIAE REGI, | Magno Duci Lituaniae; Russiae, Prussiae, Masouiae, | Samogitiæ, Liuoniaeque Principi. | DOMINOQVE CLEMENTISSIMO. | NIHil in humanis immortale, nisi virtus à mortalitate | vindicarit. Asprillium Pacellum praecipa virtu-tum Pietas sic caelo vindicauit, vt in terris meliore | sui parte nequaquam mortuus videatur. Inter alia | enim Artis Musicae opera, quibus Maiestati Tuæ | studium, & industriad suam approbavit, Missa-|rum Officia eiusmodi sunt, vt statim templis consecrata, cum diuini | Sacrificij Sanctitate Deo dedicata, ad Caelos & immortalitatis sedem | transierint. Agnoscunt tamen Maiestatem Tuam, & adhuc sub no-mine eiusdem prodire in terris volunt, sub cuius olim auspicijs Coelo | digna erant, dum publica Sacra, dum thura, dum preces, dum Ange-|licos cantus (qui hic pars operis) artificiosae modulationis obsequio | comitantur, aut commandant. Non possunt post haec non grata esse | Maiestati Tuæ, Minimè itaque timui ea rursus Maiestati Tuæ offerre, | aut potius reddere. Cui iuxta tam gratos concentus sumnum animi | mei cultum deuotissimè addico. Viue Magne Rex, Lateque sonanti | nominis, ac virtutum tuarum gloria Orbem Christianum imple. | Venetijs Kal. Augusti. 1629. | Maiestatis Tuæ Serenissimæ, ac Potentissimæ | Humillimus, & addic-tissimus Seruus | Alexander Vincentius”.

Transkrypcja dyplomatyczna treści karty tytułowej oraz listu dedykacyjnego w: *A Catalogue of Mass, Office and Holy Week Music Printed in Italy: 1516–1770*, red. Jeffrey Kurtzman, Anne Schnoebelen, JSCM Instrumenta 2 (2014), <http://sscm-jscm.org/instrumenta/vol-2/> [dostęp 16.12.2020].

⁶¹ The dedication is as follows (in the *Altus Primi Chori* part-book, fol. 1v): “SERENISSIMO, AC POTENTISSIMO | SIGISMVNDO TERTIO | POLONIAE, ET SVECIAE REGI, | Magno Duci Lituaniae; Russiae, Prussiae, Masouiae, | Samogitiæ, Liuoniaeque Principi. | DOMINOQVE CLEMENTISSIMO. | NIHil in humanis immortale, nisi virtus à mortalitate | vindicarit. Asprillium Pacellum praecipa virtu-tum Pietas sic caelo vindicauit, vt in terris meliore | sui parte nequaquam mortuus videatur. Inter alia | enim Artis Musicae opera, quibus Maiestati Tuæ | studium, & industriad suam approbavit, Missa-|rum Officia eiusmodi sunt, vt statim templis consecrata, cum diuini | Sacrificij Sanctitate Deo dedicata, ad Caelos & immortalitatis sedem | transierint. Agnoscunt tamen Maiestatem Tuam, & adhuc sub no-mine eiusdem prodire in terris volunt, sub cuius olim auspicijs Coelo | digna erant, dum publica Sacra, dum thura, dum preces, dum Ange-|licos cantus (qui hic pars operis) artificiosae modulationis obsequio | comitantur, aut commandant. Non possunt post haec non grata esse | Maiestati Tuæ, Minimè itaque timui ea rursus Maiestati Tuæ offerre, | aut potius reddere. Cui iuxta tam gratos concentus sumnum animi | mei cultum deuotissimè addico. Viue Magne Rex, Lateque sonanti | nominis, ac virtutum tuarum gloria Orbem Christianum imple. | Venetijs Kal. Augusti. 1629. | Maiestatis Tuæ Serenissimæ, ac Potentissimæ | Humillimus, & addic-tissimus Seruus | Alexander Vincentius.”

A diplomatic transcription of the title page and the dedicatory letter can be found in: *A Catalogue of Mass, Office and Holy Week Music Printed in Italy: 1516–1770*, eds Jeffrey Kurtzman, Anne Schnoebelen, JSCM Instrumenta 2 (2014), <http://sscm-jscm.org/instrumenta/vol-2/> [accessed on 16th December 2020].

Tab. 1. Zawartość druku *Missae* (1629) Asprilia Pacellego / The contents of the print comprising Asprilio Pacelli's *Missae* (1629)

Tytuł mszy / Mass title ⁶²	Liczba głosów / Number of parts	Głosy zachowane (klucze) / Surviving partbooks (clefs)	Umiejscowienie w księgach głosowych / Location in the print
<i>Ave Maris Stella</i>	8	C ₃ C ₄	s. / pp. 1–9
<i>Veni Sancte Spiritus</i>	8	C ₁ C ₃	s. / pp. 10–16
<i>Brevis. Domine quid multiplicati sunt</i>	8	C ₂ C ₃	s. / pp. 17–21
<i>Pro Defunctis</i>	8	C ₃ C ₄	s. / pp. 22–27
<i>Domine salvum fac Regem</i>	12	C ₂ C ₃	s. / pp. 28–34
<i>Super flumina Babilonis</i>	12	C ₃ C ₄	s. / pp. 35–41
<i>Quando lieta sperai</i>	12	C ₃ C ₄	s. / pp. 42–48
<i>Regina Caeli</i>	16	C ₃ C ₄	s. / pp. 49–57
<i>Hodie nobis Caelorum Rex</i>	18	C ₃ C ₄	s. / pp. 58–65

Druk zawiera wszystkie znane dziś kompozycje mszańskie rzymskiego artysty (por. TAB. 1). Nie ma pewności, czy powstały one już po przybyciu kompozytora na dwór Zygmunta III, choć niewątpliwie były wykonywane przez królewską kapelę. Publikacja obejmuje dziewięć utworów uporządkowanych w zbiorze według liczby głosów. Skomponowane na zespół od dwóch do czterech chórów msze Pacellego należą do najwcześniejzych polichóralnych opracowań *ordinarium missae* z terenów polskich. Jeden z tytułów – *Missa Domine salvum fac Regem* – sugeruje, że utwór mógł być wykonywany podczas uroczystości o charakterze państwowym lub nabożeństw odprawianych w intencji króla. Tytuły dzieł wskazują na użyty w nich materiał prekompozycyjny: jednogłosowy lub wielogłosowy. Niestety, szczątkowy stan zachowania druku uniemożliwia ich jednoznaczne przyporządkowanie gatunkowe do mszy z *cantus firmus*, parafraszowych lub *ad imitationem*, zwłaszcza w obliczu braku wskazówek odnośnie do użytego *cantus prius factus*. *Missa Quando lieta sperai* korzysta najpewniej z materiału słynnego madrygału Cipriano de Rore. Modelem dla ośmiogłosowej mszy *Veni Sancte Spiritus* był motet Pacellego opublikowany w *Sacrae cantiones* (1608), o czym świadczy podobieństwo motywiczne obu utworów. Zbieżność materiału melodycznego widoczna jest również pomiędzy trzechórową mszą *Super flumina Babilonis* a motetem o tej samej obsadzie i tytule, którego autorstwo jest sporne (w różnych

The print contains all of the Roman artist's Masses that we know about today (cf. TAB. 1). Whether they were written already after his arrival at Sigismund III's court is uncertain, but they were undoubtedly performed by the royal ensemble. The publication comprises nine Mass cycles, arranged in the print by the number of parts. Composed for two to four choirs, Pacelli's Masses are among the earliest polychoral settings of the *ordinarium missae* known from the territory of Poland. One of the titles, *Missa Domine salvum fac Regem*, suggests that the composition may have been performed during state ceremonies or church services for the king. The titles also point to the pre-existent music material used in the Masses, which may have been one- or multi-part. The fact of the print being only partially preserved unfortunately makes it impossible unequivocally to assign these works to the genre of *cantus firmus* Masses, paraphrases, or *ad imitationem* pieces, especially since we have no clues as to the *cantus prius factus* that was used. *Missa Quando lieta sperai* most likely draws on the material of the famous madrigal by Cipriano de Rore, while the model for the 8-part Mass *Veni Sancte Spiritus* was Pacelli's own motet printed in *Sacrae cantiones* (1608), which is suggested by a degree of motivic similarity between the two compositions. Affinities can also be observed between the melodic material of the three-choir Mass *Super flumina Babilonis* and a motet for the same

⁶² Pisownia tytułów wg spisu treści w pierwodruku.

⁶² We have preserved the spelling of the titles from the first print's table of contents.

źródłach jako autorzy figurują Luca Marenzio lub Asprilio Pacelli)⁶³. Wydaje się, że w przypadku czterochorowej mszy *Regina Caeli* materiałem prekompozycyjnym była raczej chorałowa antyfona niż dwuchórowy motet Pacellego wchodzący w skład zbioru *Motectorum et psalmorum* (1597) czy opracowanie jednochórowe zamieszczone w *Chorici psalmi* (1599). Chorał stał się podstawą opracowania *Missa Ave Maris Stella* oraz mszy za zmarłych.

Możliwe, że w mszach Pacellego, podobnie jak w jego zaginionych *sympophiach*, pewien udział miała już technika koncertująca. W czterochorowej mszy *Hodie nobis Caelorum Rex* (z *cantus prius factus* będącym motetem opartym na chorałowym opracowaniu responsoriów na Boże Narodzenie) w obu zachowanych księgach głosowych znajdujemy określenie „Capella”. Termin ten może oznaczać, podobnie jak w utworach Giovanniego Gabrielego (np. w słynnym *In ecclesiis*), że pierwszy chór we mszy był chórem czysto wokalnym, a zatem że w kompozycji użyto również instrumentów lub też że chór ten miał śpiewać w zwiastokrotnej obsadzie, w przeciwnieństwie do chóru (chórów) solistów.

Otwierająca omawianą publikację *Missa Ave Maris Stella*, której dwa zachowane głosy prezentujemy w aneksie, to najprawdopodobniej pierwotna wersja czterogłosowego opracowania *ordinarium missae*, które stanowi trzon niniejszej edycji. Wpisano je do zespołu ksiąg głosowych sporządzonych dla zespołu rorantystów działającego w krakowskiej katedrze. *Cappella Rorantistarum* ufundowana została w 1540 roku przez Zygmunta I Starego w celu śpiewania codziennych mszy roratniczych w wybudowanym kilka lat wcześniej mauzoleum zwanym kaplicą Zygmuntowską⁶⁴.

Zespół, w skład którego wchodziło dziewięciu prebendariuszy, kleryk i stojący na ich czele prepozyt, wykonywał utwory *a cappella* przeznaczone na głosy męskie⁶⁵. Tematyka maryjna, która zdominowała

performing forces, of contentious authorship (various sources attribute it to either Luca Marenzio or Asprilio Pacelli).⁶³ In the case of the four-choir Mass *Regina Caeli*, the original material apparently came from the plainchant antiphon rather than from Pacelli's double-choir motet printed in the collection *Motectorum et psalmorum* (1597) or from the monochoral setting published in *Chorici psalmi* (1599). Plainchant was similarly the basis for the settings of *Missa Ave Maris Stella* and the Mass for the dead.

The *concertato* technique may have played a certain role in Pacelli's Masses, as it did in his lost symphonies. In his Mass *Hodie nobis Caelorum Rex* for four choirs (whose *cantus prius factus* is the motet based on the plainchant melody of a Christmas responsory), both surviving partbooks contain the word “Capella”. This may mean that, as in the works of Giovanni Gabrieli (e.g. the famous *In ecclesiis*), the first choir of the Mass is a purely vocal one, and thus the composition also employs instruments, or else, that multiple voices rather than a choir (or choirs) of soloists were to sing the individual parts.

Missa Ave Maris Stella, which opens the print in question and whose two preserved parts are printed in the appendix to our edition, was most likely the original version of the four-part setting of the Mass Ordinary which is the basic subject of our edition. That cycle was entered in a set of partbooks compiled for the Rorate Singers, that is, the male vocal ensemble performing at Wawel Cathedral in Cracow, funded by Sigismund I the Old in 1540 for the purpose of daily singing of the Rorate Masses in the mausoleum known as the Sigismund Chapel, constructed several years earlier.⁶⁴

The ensemble consisted of nine prebendaries, a clerical student, and a provost (*praepositus*) acting as choirmaster. It sang unaccompanied music written for male voices.⁶⁵ Marian themes dominated in the Ro-

⁶³ Por. przyp. 32.

⁶⁴ Konsekrowaną w 1533 roku kaplicę nazywa się także Królewską, Rorantystów bądź Jagiellońską. Zespół rorantystów, który ostatecznie rozpoczął działalność w roku 1543, muzykował także w przestrzeni katedry poza kaplicą Zygmuntowską, biorąc udział w nabożeństwach za zmarłych i uczestnicząc w innych większych uroczystościach liturgicznych.

⁶⁵ Por. Adolf Chybiński, *Materyał do dziejów król. kapeli rorantystów na Wawelu. Część pierwsza: 1540–1624*, Kraków: Główny skład w księgarni D.E. Friedleina 1910; id., *Materyał do dziejów król. kapeli rorantystów na Wawelu. Część druga 1624–1694 (do objęcia prepozytury przez Jana Porębskiego)*, „Przegląd Muzyczny” 4/14 (1911), s. 1–5; 4/15–16 (1911), s. 1–7; 4/17 (1911),

⁶³ Cf. footnote 32.

⁶⁴ Consecrated in 1533, the chapel has also been variously named Royal, Jagiellonian, or the Chapel of the Rorate Singers. The ensemble, which eventually commences its activity in 1543, also sang in the cathedral space outside the Sigismund Chapel during services for the dead and other major liturgical ceremonies.

⁶⁵ Cf. Adolf Chybiński, *Materyał do dziejów król. kapeli rorantystów na Wawelu. Część pierwsza: 1540–1624* [Materials for the History of the Royal Chapel of the Rorate Singers at Wawel. Part One: 1540–1624], Kraków: Główny skład w księgarni D.E. Friedleina 1910; id., *Materyał do dziejów król. kapeli rorantystów na Wawelu. Część druga 1624–1694 (do objęcia prepozytury przez Jana*

kompozycje wykonywane przez rorantystów, miała ścisły związek z faktem poświęcenia kaplicy Wniebowzięciu Najświętszej Marii Panny. Mimo że Zygmunt Stary pragnął, by kapela działała jako fundacja wieczysta, zespół rozwiązano w latach 70. XIX wieku wskutek trudności finansowych, jakie przeżywała katedra wawelska po utracie przez Polskę niepodległości⁶⁶. Po rorantystach pozostały dość liczne rękopisy i niewielka grupa druków muzycznych⁶⁷. W repertuarze zespołu przez cały czas jego działalności utrzymywały się zarówno kompozycje XVI-wieczne, jak i nowsze, tworzone w kolejnych stuleciach.

Ponieważ unikalny przekaz mszy *Ave Maris Stella*, przechowywany w Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej pod sygnaturą Kk.I.2, nie został opatrzony nazwiskiem autora, nie był łączony z osobą Pacellego, tym bardziej, że ze względu na obsadę *ad voces aequales* nie odpowiadał znany wcześniej kompozycjom królewskiego kapelmistrza. Dopiero porównanie z drukiem jego *Missae* ujawniło ścisłe pokrewieństwo jedno- i dwuchórowej wersji. Bardziej oczywiste wydaje się uznanie czterogłosowej postaci mszy za pochodną kompozycji dwuchórowej, która znalazła ostatecznie miejsce w druku⁶⁸. Porównanie obu utworów dowodzi, że czterogłosowa postać mszy powstała poprzez scalenie odcinków, które pierwotnie występuły na przemian w pierwszym i drugim chórze. W związku z tym zmieniło się położenie początków i zakończeń niektórych fraz muzycznych i rozłożenie tekstu słownego, nie zawsze zgodne z jego prozodią. W dwóch częściach cyklu mszalnego, które charakteryzują się w druku zmniejszoną obsadą („Christe eleison” a 4, „Benedictus” a 5), obie wersje są niemal identyczne. Potrzeba dostosowania oryginalnej obsady do składu kapeli rorantystów pociągnęła za sobą konieczność zmiany położenia głosów w konstrukcji polifonicznej. Alt chóru pierwszego, a więc pierwotnie głos środkowy, stał się w wersji wawelskiej głosem

s. 1–5; 4/18 (1911), s. 1–5; 4/19 (1911), s. 8–9; id., *Nowe materiały do dziejów królewskiej kapeli rorantystów w Kaplicy Zygmunckiej na Wawelu*, Lwów: [s.n.] 1925.

⁶⁶ Por. Tadeusz Przybylski, *Muzyka w Katedrze wawelskiej w XVIII i XIX wieku*, „Zeszyty Naukowe. Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku” 23 (1984), s. 177–195; id., *Muzyka w Kościele Katedralnym na Wawelu w XIX wieku*, „Musica Gallicana” 1 (1997) s. 65–71.

⁶⁷ Por. Marta Pielesz, *Do repertuaru kapel wawelskich. Starodruki muzyczne zachowane w archiwum katedry wawelskiej*, „Muzyka” 46/2 (2001), s. 59–91.

⁶⁸ Por. Aleksandra Patalas, *An Unknown ‘Missa Ave Maris Stella’ by Asprilio Pacelli*, „Musica Iagellonica” 1 (1995), s. 23–50.

rate Singers’ repertoire, which was directly related to the chapel having been dedicated to the Assumption of the Blessed Virgin Mary. Though Sigismund I established the ensemble as a perpetual foundation, it was dissolved in the 1870s due to financial difficulties experienced by Wawel Cathedral after Poland had lost its independence.⁶⁶ The Rorate Singers left behind a substantial number of manuscripts as well as a few music prints.⁶⁷ Throughout the ensemble’s activity, it performed both 16th-century and more recent works composed in later centuries.

Since the unique copy of the Mass *Ave Maris Stella*, kept at the Archives of the Cracow Cathedral Chapter (shelf mark Kk.I.2), bears no name of composer, it was not associated with Pacelli, especially since its scoring *ad voces aequales* does not correspond to that found in the royal Kapellmeister’s previously known works. It is only by comparing the manuscript copy with the print of Pacelli’s *Missae* that the close affinity between the single- and double-choir versions of this work has been established. The more likely thesis is that the four-part variant of the Mass was derived from the work for two choirs which was eventually published.⁶⁸ Comparison of these two versions proves that the four-part Mass is the product of bringing together sections which originally appeared alternately in the first and second choirs. This entailed shifting the locations of the openings and endings of some musical phrases and such an alignment of the verbal text which does not always agree with its prosody. In

Porębskiego) [Materials for the History of the Royal Chapel of the Rorate Singers at Wawel. Part Two: 1624–1694 (Till Jan Porębski’s Appointment as Praepositus)], „Przegląd Muzyczny” 4/14 (1911), pp. 1–5; 4/15–16 (1911), pp. 1–7; 4/17 (1911), pp. 1–5; 4/18 (1911), pp. 1–5; 4/19 (1911), pp. 8–9; id., *Nowe materiały do dziejów królewskiej kapeli rorantystów w Kaplicy Zygmunckiej na Wawelu* [New Materials for the History of the Royal Rorate Singers’ Ensemble at Wawel’s Sigismund Chapel], Lwów: [s.n.] 1925.

⁶⁶ Cf. Tadeusz Przybylski, *Muzyka w Katedrze wawelskiej w XVIII i XIX wieku* [Music at Wawel Cathedral in the 18th and 19th Centuries], „Zeszyty Naukowe. Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku” 23 (1984), pp. 177–195; id., *Muzyka w Kościele Katedralnym na Wawelu w XIX wieku* [Music at Wawel Cathedral in the 19th Century], „Musica Gallicana” 1 (1997) pp. 65–71.

⁶⁷ Cf. Marta Pielesz, *Do repertuaru kapel wawelskich. Starodruki muzyczne zachowane w archiwum katedry wawelskiej* [Contribution towards the Repertoire of the Wawel Ensembles. Old Music Prints at the Wawel Cathedral Archive], „Muzyka” 46/2 (2001), pp. 59–91.

⁶⁸ Cf. Aleksandra Patalas, *An Unknown ‘Missa Ave Maris Stella’ by Asprilio Pacelli*, „Musica Iagellonica” 1 (1995), pp. 23–50.

najwyższym, podczas gdy tenor pierwszego chóru pozostał w swym dotychczasowym położeniu ponad basem, pełniąc rolę drugiego tenoru. Jak można się domyślić, tenor pierwszy w rękopisie powstał w drodze transpozycji pierwotnego głosu najwyższego o oktawę w dół. Odstępstwo od tych zasad dostrzegamy w odcinku „Et resurrexit”, gdzie początkowo *Altus Primi Chori* i *Tenor Primi Chori* stają się w rękopisie tenorem drugim i basem, a później alt powraca do roli najwyższego głosu. Wszystkie opisane zabiegi powodują, że wersja wawelska stanowi zupełnie nową jakość brzmieniową względem postaci zamieszczonej w druku.

Materiałem prekompozycyjnym użytym we mszy jest chorałowy hymn maryjny *Ave maris stella*, którego tekst składa się ze strof czterowersowych⁶⁹. Melodia, zbudowana z czterech członów (ABCD) skorelowanych z długością wersów, utrzymana jest w modus d-doryckim. W jej przebiegu występują charakterystyczne skoki: kwintowy *d-a* na początku odcinka A i kwartowy *a-d* w odcinkach B i C. Pacelli wplotł w tok mszy cały materiał melodyczny hymnu, operując jego czterema częściami jako samodzielnymi całościami muzycznymi. Każda z nich pojawia się przynajmniej raz w każdej z głównych części *ordinarium missae*, jedynie w *Sanctus* (w wersji wawelskiej) brak odcinka C. Układ odcinków hymnu w przebiegu utworu wykazuje związek z podziałem formalnym mszy. Częstka A znalazła się na początku pięciu głównych części cyklu mszalnego, a ponadto w pierwszej frazie „Crucifixus” i „Benedictus”. Częstka D zamykająca melodię chorałową występuje pod koniec części *Kyrie*, *Credo*, *Sanctus* i *Agnus Dei*.

Materiał chorałowy został wpleciony w *Missa Ave Maris Stella* na kilka sposobów, a mianowicie jako: 1) długonutowy *cantus firmus* wyróżniający się w strukturze polifonicznej w sposób charakterystyczny dla mszy tenorowych (np. w „Benedictus”); 2) melodia umieszczona w jednym z czterech głosów, która jest dostosowana do nich rytmicznie, ale prezentuje odrębny materiał motywiczny; 3) melodia ujęta w różnorodne wartości rytmiczne i stanowiąca temat imitacji, a więc traktowana w sposób typowy dla mszy parafrazowych. W odcinkach wolnych od materiału prekompozycyjnego głosy prowadzone są na zasadzie swobodnej polifonii. Jedynie sporadycznie występuje

the two sections of the Mass cycle which are scored for smaller forces in the print (“Christe eleison” a 4, “Benedictus” a 5), both versions of the Mass are nearly identical. The need to adjust the original scoring to the makeup of the Rorate Singers’ Ensemble also led to a change in the positioning of voices within the polyphonic structure. The alto of the first choir, which is a middle voice in the original, became the top one in the Wawel version, while the tenor of the first choir remained in its original position above the bass, in the function of the second tenor. Predictably, the first tenor of the manuscript is the top voice of the original, transcribed an octave lower. The section which diverges from this order in the manuscript is “Et resurrexit”, in which *Altus Primi Chori* and *Tenor Primi Chori* first become the second tenor and bass, but later the alto return to its role as the top voice. All these changes mean that the Wawel variant represents quite a new musical experience in comparison with the printed composition.

The original music material used in this Mass is the plainchant Marian hymn *Ave maris stella*, setting a text made up of four-line stanzas.⁶⁹ The melody, constructed out of four segments (ABCD) correlated to the length of the successive verses, is maintained in the D Dorian mode. It comprises characteristic leaps: a fifth (*d-a*) at the start of segment A and a fourth (*a-d*) in segments B and C. Pacelli wove the entire melodic material of the hymn into his Mass, treating the four segments as independent musical wholes. Each of them appears at least once in each of the main sections of the *ordinarium missae*, except for the Wawel variant of *Sanctus*, from which the C segment is missing. The appearances of hymn segments in the course of the composition correspond to the formal divisions within the Mass. Segment A appears in the opening of each of the five main parts of the Mass cycle, as well as in the first phrases of “Crucifixus” and “Benedictus”. Segment D, which closes the plainchant melody, comes towards the end of *Kyrie*, *Credo*, *Sanctus*, and *Agnus Dei*.

The plainchant material is introduced in *Missa Ave Maris Stella* in several different ways: 1) as *cantus firmus* in long values, standing out from the rest of the polyphonic texture in a manner characteristic of tenor Masses (e.g. in “Benedictus”); 2) as a melody placed in one of the four parts, rhythmically adjusted

⁶⁹ Por. *Mass and Vespers with Gregorian Chant for Sundays and Holy Days. Latin and English Text Edited by the Benedictines of the Solesmes Congregation*, Tournai: Desclée & Co. 1957, s. 1360.

⁶⁹ Cf. *Mass and Vespers with Gregorian Chant for Sundays and Holy Days. Latin and English Text Edited by the Benedictines of the Solesmes Congregation*, Tournai: Desclée & Co. 1957, p. 1360.

imitacja obejmująca wszystkie głosy, a homorytmia nie odgrywa niemal żadnej roli. *Missa Ave Maris Stella* z rękopisu rorantckiego jest kompozycją pozbawioną wewnętrznych kontrastów: jej muzyka płynie równomiernym strumieniem w sposób charakterystyczny dla *stile antico*; odznacza się zarazem logiką konstrukcji formalnej.

Nie można wykluczyć, że wersję wawelską stworzył na potrzeby kolegium rorantystów sam Pacelli, który lubił powtórnie wykorzystywać raz stworzony materiał muzyczny: np. dwuchórową postać antyfony *Ave Regina caelorum* zamieścił w edycji *Motectorum et psalmorum* (1597), a czterogłosową – w *Chorici psalmi* (1599). Jednak za równie prawdopodobne uznać należy przygotowanie jednochorowej wersji mszy Pacellego przez muzyka działającego w *Cappella Rorantistarum*. Wpisano ją do wieloautorskiego manuskryptu Kk.I.2, który zawiera ponad 50 kompozycji, w większości anonimowych⁷⁰. Odnotowano nazwiska jedynie 11 autorów, tworzących zarówno w XVI w. (m.in. Sebastiana z Felsztyna), jak i w XVII stuleciu (m.in. Bartłomieja Pękiela). Utwory zanotowane w rękopisie to głównie cykle *ordinarium missae*, części *proprium missae* i modliwy nieszporne, przeznaczone na ważniejsze święta w roku liturgicznym. Kompozycje te spisało czternastu kopistów. Dwóch spośród nich udało się zidentyfikować. Byli to: Maciej Arnulf Miskiewicz – prepozyt kapeli rorantystów w latach 1660–1682, i Józef Pękalski – prepozyt tego zespołu od 1739 do 1761 roku. Nieznany skryptor A, który w źródle Kk.I.2 zanotował *Missa Ave Maris Stella* oraz dwa inne utwory przypisywane Pacellemu (o czym niżej), skopiował do tego samego rękopisu także utwory innych włoskich kompozytorów działających w Krakowie: trzy kompozycje Bernardina Terzaga (w latach 1623 i 1624) i jedną Annibale Orgasa (w roku 1626)⁷¹. Można przyjąć, że interesującą nas mszę spisał najpewniej również w latach 20. XVII wieku. Nie umieścił przy niej tytułu ani nazwiska autora, co z kolei sugerowałoby, iż wersja czterogłosowa nie była efektem pracy samego kompozytora. Tytuł *Missa Ave Maris*

to them, but presenting its separate motivic material; 3) as a melody with different rhythmic values, which, in a way typical of paraphrase Masses, constitutes the theme for imitation. In some places where the pre-existent material is absent, the texture is constructed on the principle of free polyphonic voice leading. Imitative textures involving all the four voices appear only sporadically, and homorhythmic ones are virtually absent. The Rorate variant of *Missa Ave Maris Stella* is devoid of internal contrasts. The steady flow of music is characteristic of the *stile antico* and distinguished by a logical formal structure.

It is a possibility that cannot be excluded that the Wawel version was created for the needs of the Rorate Singers by Pacelli himself. He was fond of recycling his own earlier music. For instance, *Motectorum et psalmorum* (1597) contains a double-choir version of his *Ave Regina caelorum*, and *Chorici psalmi* (1599) – a four-part one. It is, however, equally probable that the monochoral version of Pacelli's Mass was prepared by some musician performing in the *Cappella Rorantistarum*. It was entered in manuscript Kk.I.2, which comprises more than 50 works by different composers, most of them anonymous.⁷⁰ Only 11 names are found in the source, belonging both to the 16th (e.g. Sebastian of Felsztyn) and the 17th (e.g. Bartłomiej Pękiel) centuries. Most of the pieces in the manuscript are Mass Ordinary cycles, Mass Proper sections, and Vespers prayers for major feasts of the liturgical year. They were entered by fourteen copyists, two of whom have been identified: Maciej Arnulf Miskiewicz – *praepositus* of the Rorate Singers in 1660–1682 and Józef Pękalski – holding the same post in 1739–1761. The unknown scribe A who recorded *Missa Ave Maris Stella* and two other pieces attributed to Pacelli in Kk.I.2 (see below) also copied into the same manuscript compositions by other Italian composers active in Cracow: three by Bernardino Terzago (in 1623 and 1624) and one by Annibale Orgas (in 1626).⁷¹ We may thus assume

⁷⁰ Wyczerpujący opis źródła w: *Musicalia Vetera. Katalog tematyczny rękopiśmiennych zabytków dawnej muzyki w Polsce. Tom I: Zbiory muzyczne proveniencji wawelskiej*, red. Zygmunt M. Szwejkowski, zeszyt 2, opr. Elżbieta Głuszcz-Zwolińska, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1972.

⁷¹ Por. Annibale Orgas (ca. 1585–1629), *Angelus ad pastores ait. Hodie Christus natus est. Vir inclite Stanislae. Deus noster*, red. Justyna Szombara, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa 2021 (*Fontes Musicae in Polonia*, C/XXI).

⁷⁰ A detailed description of this source can be found in: *Musicalia Vetera. Katalog tematyczny rękopiśmiennych zabytków dawnej muzyki w Polsce. Tom I: Zbiory muzyczne proveniencji wawelskiej* [Musicalia Vetera. A Thematic Catalogue of the Handwritten Records of Early Music in Poland. Vol. I: The Music Sources from Wawel], ed. Zygmunt M. Szwejkowski, fascicle 2, ed. Elżbieta Głuszcz-Zwolińska, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1972.

⁷¹ Cf. Annibale Orgas (c. 1585–1629), *Angelus ad pastores ait. Hodie Christus natus est. Vir inclite Stanislae. Deus noster*, ed. Justyna Szombara, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa 2021 (*Fontes Musicae in Polonia*, C/XXI).

Stella i pewne uwagi wykonawcze dopisał dopiero Józef Pękalski (por. FIG. 1). Sporządził on także dodatkowy odpis głosu basowego (*Basso Ripieno*) tej i kilku innych mszy wybranych z rękopisu Kk.I.2 (odpisowi nadano sygnaturę Kk.I.2b, por. FIG. 2)⁷². Choć nazwisko autora nie było mu znane, to jego dopiski mogą świadczyć o dłuższym utrzymywaniu się mszy Pacellego w repertuarze rorantkim. *Basso Ripieno*, które zamieszczamy w aneksie, wykazuje niewielkie różnice względem basu z Kk.I.2 (zob. komentarz rewizyjny).

Prezentowana w niniejszym wydaniu unikalna msza Pacellego daje próbki jego stylu (mimo wątpliwości co do autorstwa czterogłosowej wersji), a zarazem uzupełnia wyobrażenia o muzyce rozbrzmiewającej w kaplicy Zygmuntowskiej w XVII i XVIII wieku.

Rorantycy wykonywali równie długo jeszcze inną kompozycję królewskiego kapelmistrza – ***Rorate caeli***, być może napisaną specjalnie dla nich, którą tym razem jednoznacznie kojarzyli z jej autorem (zob. FIG. 3). Wpisane nad głosem basowym jego nazwisko wraz z określeniem zajmowanego przez kompozytora stanowiska („Asprili Pacelli C. M. S. R. M.”) może oznaczać, że żył on jeszcze w chwili kopiowania dzieła. Introit ten rozpoczynał msze wotywne o Najświętszej Marii Pannie, a więc śpiewany był przez rorantystów praktycznie codziennie. W pozostałych po tej kapeli rękopisach odnajdujemy do dziś znaczną liczbę opracowań wymienionej modlitwy, komponowanych od XVI wieku do XVIII wieku, w większości przekazanych anonimowo. Wiele z nich to utwory z długonutowym, choralowym *cantus firmus*. Kompozycja Pacellego, przeznaczona na zespół ATTB, również należy do tego rodzaju dzieł i wpisuje się w lokalną tradycję opracowywania introitu. Składa się z trzech odcinków i – podobnie jak *Missa Ave Maris Stella* – łączy technikę *cantus firmus* z imitacją w głosach kontrapunktujących. *Rorate caeli* Pacellego wyróżnia się tym, że był przez rorantystów kopowany trzykrotnie w ciągu XVII wieku i uzupełniany w XVIII stuleciu, a zatem stanowił stałą pozycję w repertuarze kapeli⁷³.

⁷² W odpisach tych pominieto część *Credo*.

⁷³ Obecnie zachowane odpisy *Rorate caeli* Pacellego, przechowywane w AKKK, widnieją w następujących rękopisach: Kk.I.2, Kk.I.6 (wpisu dokonano około połowy XVII w., uzupełniono w I poł. XVIII w.), Kk.I.7 (wpis ręką Macieja Arnulfa Miskiewicza, najprawdopodobniej z 1664 roku, zob. FIG. 5). Por. *Musicalia Vetera. Katalog tematyczny rękopiśmieninych zabytków dawnej muzyki w Polsce. Tom I: Zbiory muzyczne proveniencji wawelskiej*, red. Zygmunt M. Szwejkowski, zeszyt 2, opr. Elżbieta Głuszcz-Zwolińska, zeszyt 5, opr. Anna Sienkiewicz, zeszyt 6,

that the Mass in question was likewise entered in this source in the 1620s. The author's name and title are missing, which might indicate that the four-part version was not created by the composer himself. The title *Missa Ave Maris Stella* was only added, along with some performance notes, by Józef Pękalski (see FIG. 1), who also prepared additional copies of the bass parts (*Basso Ripieno*) for this and several other selected Masses from manuscript Kk.I.2 (the copies received a separate shelf mark: Kk.I.2b, see FIG. 2).⁷² Though Pękalski did not know the name of the composer, his notes suggest that Pacelli's Mass remained in the repertoire of the Rorate Singers for a longer time. The *Basso Ripieno*, which we have printed in the appendix, differs slightly from the bass part in Kk.I.2 (see editorial notes).

Pacelli's single fully preserved Mass contained in our edition can serve (despite the uncertain authorship of the four-part version) as a sample of his style and another glimpse of the music performed at the Sigismund Chapel in the 17th and 18th centuries.

For an equally long period, the Rorate Singers continued to perform another piece by the royal Kapellmeister, ***Rorate caeli***, possibly composed specially for the ensemble and this time unequivocally associated with its composer's name (see FIG. 3). It was entered above the bass part along with his abbreviated title as the royal Kapellmeister (“Asprili Pacelli C. M. S. R. M.”), which may suggest that Pacelli was still alive at the time when this work was copied. The composition is an Introit for votive Masses to the Blessed Virgin Mary, which means it was sung by the Rorate Singers virtually every day. In manuscripts left behind by this ensemble, we find numerous settings of this prayer composed between the 16th and 18th centuries and transmitted to us in most cases as anonymous works. Many of these compositions make use of a plainchant *cantus firmus* in long values. Pacelli's work, scored for an ATTB vocal ensemble, belongs to this category and is part of the local tradition of setting this Mass Introit. It consists of three sections and, like *Missa Ave Maris Stella*, combines the *cantus firmus* technique with imitation in the contrapuntal parts. What distinguishes Pacelli's *Rorate caeli* is the fact it was copied thrice in the 17th and revised (supplemented) in the 18th century; it was thus a staple of the ensemble's repertoire.⁷³

⁷² The *Credo* section was left out of these copies.

⁷³ The surviving copies of Pacelli's *Rorate caeli*, kept at AKKK, can be found in the following manuscripts: Kk.I.2, Kk.I.6 (entry made in the mid-17th century and supplemented in the 1st half of the 18th century), Kk.I.7 (in the hand of Maciej Arnulf Miskiewicz, made probably in 1664, see FIG. 5). Cf. *Musicalia Vetera... Tom I: Zbiory*

W drugim z przekazów (zob. FIG. 4), obecnie zdekompletowanym, bo pozbawionym najwyższego głosu, sporządzonym przez nieznanego kopistę około połowy XVII wieku, dodatkowy tekst introitu *Salve sancta Parens* z mszy wotywnej ku czci Matki Bożej dopisał Grzegorz Gerwazy Gorczycki. Kompozytor kierował wokalno-instrumentalną kapelą katedralną na Wawelu w latach 1696–1734, a jednocześnie działał w kapeli angelistów występującej w kaplicy św. Stanisława. Najwyraźniej Gorczycki wysoko ocenił utwór Pacellego, skoro wykorzystał go dla stworzenia kontrafaktury.

Ponieważ w manuskrypcie o sygnaturze Kk.I.2 tuż po *Rorate caeli* Pacellego (zob. FIG. 6) ten sam skryptor A wpisał opracowanie *Kyrie* przeznaczone na obasadę *ad voces aequales*, zawierające analogicznie potraktowany *cantus firmus*, istnieje przypuszczenie, że także i ten utwór mógł wyjść spod pióra królewskiego kapelmistrza⁷⁴. O ile stylistyka obu kompozycji nie kłoci się z tą hipotezą, o tyle osłabia ją fakt, że w dwóch późniejszych kopiach po *Rorate caeli* Pacellego wpisano już zupełnie inne utwory. Ponieważ trudno o jednoznaczne rozstrzygnięcie tej kwestii, *Kyrie* znalazło się w aneksie niniejszego wydania jako utwór wątpliwego autorstwa. Melodia stała tego opracowania to XIII-wieczny śpiew chorałowy *Kyrie Firmator sancte*, wykonywany tradycyjnie w okresie Adwentu⁷⁵.

Utwory Pacellego zachowane w kopiach pozostałych po kapeli rorantystów świadczą o utrzymującym się niemal półtora wieku zainteresowaniu jego muzyką w środowisku katedry wawelskiej. Są to kompozycje utrzymane w *stile antico* dostosowane do lokalnych potrzeb, reprezentujące nurt równoległy względem utworów polichoralnych i koncertujących rzymskiego kompozytora, który przez ponad dwadzieścia lat żył i tworzył na ziemiach polskich.

In its chronologically second copy (see FIG. 4), made in the mid-17th-century by an anonymous scribe and now incomplete (the top part is missing), another text (of the Introit *Salve sancta Parens* from the votive Marian Mass) was added by the composer Grzegorz Gerwazy Gorczycki, who was the head of Wawel Cathedral's vocal-instrumental ensemble in 1696–1734, while at the same time working with the Angelist Collegium at the chapel of St Stanislaus' tomb. Gorczycki must have valued Pacelli's piece highly since he used it to create a *contrafactum*.

In the Kk.I.2 manuscript, Pacelli's *Rorate caeli* (see FIG. 6) is directly followed by a *Kyrie* setting copied by the same scribe A, scored *ad voces aequales* and making analogous use of a *cantus firmus*. It is possible that the latter composition may also have been written by the royal Kapellmeister.⁷⁴ Though stylistically this hypothesis might seem plausible, it is weakened by the fact that in two later copies Pacelli's *Rorate caeli* is followed by quite different works. Since this problem cannot be solved unequivocally at the moment, we have printed the *Kyrie* in the appendix to our edition, as a piece of dubious authorship. Its *cantus firmus* is the 13th-century plainchant melody *Kyrie Firmator sancte*, traditionally performed during Advent.⁷⁵

Pacelli's works preserved in sources left behind by the Rorate Singers demonstrate that interest in this composer's music continued at Wawel Cathedral for nearly one-and-a-half centuries. These *stile antico* pieces were adapted for the local needs and represent a trend in the Roman composer's output which developed simultaneously with his polychoral and *concertate* pieces, in the more than twenty-year-long period of his residence in Poland.

opr. Elżbieta Głuszcz-Zwolińska, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1972, 1982, 1983. Zob. także Marek Bebak, *Zastosowanie metody graficzno-porównawczej w badaniach muzykologicznych na przykładzie warsztatu skryptorskiego Macieja Arnulfa Miskiewicza*, „Młoda Muzykologia” 2013, s. 7–28; id., *Życie i działalność skryptorska Macieja A. Miskiewicza. Repertuar kolegium rorantystów wawelskich w latach 1660–1682*, „Muzyka” 58/2 (2013), s. 19–40.

⁷⁴ Por. Elżbieta Zwolińska, *Twórczość kompozytorów włoskich z I połowy XVII wieku dla kapeli rorantystów wawelskich*, „Pagine: polsko-włoskie materiały muzyczne” 2 (1974), s. 203–215, szczególnie s. 209.

⁷⁵ Por. *Mass and Vespers...*, op. cit., s. 100–101.

muzyczne proveniencji wawelskiej, op. cit., fascicle 2, ed. Elżbieta Głuszcz-Zwolińska, fascicle 5, ed. Anna Sienkiewicz, fascicle 6, ed. Elżbieta Głuszcz-Zwolińska, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1972, 1982, 1983. Cf. also Marek Bebak, *Zastosowanie metody graficzno-porównawczej w badaniach muzykologicznych na przykładzie warsztatu skryptorskiego Macieja Arnulfa Miskiewicza* [Application of the Graphic-Comparative Method in Musico-logical Studies, on the Example of Maciej Arnulf Miskiewicz's Scribal Technique], „Młoda Muzykologia” 2013, pp. 7–28; id., *Życie i działalność skryptorska Macieja A. Miskiewicza. Repertuar kolegium rorantystów wawelskich w latach 1660–1682* [The Life and Scribal Output of Maciej A. Miskiewicz. The Repertoire of the Wawel Rorate College, 1660–1682], „Muzyka” 58/2 (2013), pp. 19–40.

⁷⁴ Cf. Elżbieta Zwolińska, *Twórczość kompozytorów włoskich z I połowy XVII wieku dla kapeli rorantystów wawelskich* [Works by Italian Composers Written in the 1st Half of the 17th Century for the Wawel Rorate Singers' Ensemble], „Pagine: polsko-włoskie materiały muzyczne” 2 (1974), pp. 203–215, at p. 209.

⁷⁵ Cf. *Mass and Vespers...*, op. cit., pp. 100–101.

KOMENTARZ REWIZYJNY

Missa Ave Maris Stella

Dwuchórowa wersja utworu przetrwała w postaci zdekompletowanej, ograniczonej do dwóch głosów zamieszczonych w księgach *Altus Primi Chori* i *Tenor Primi Chori*, pochodzących z druku: Asprilio Pacelli, *Missae [...] concinendae tum octo, tum duodecim, tum sexdecim, tum denique decem, & octo vocibus*, Venezia: Alessandro Vincenti 1629 (RISM A/I: P 29). Księgi zawierające głosy dziewięciu mszy są przechowywane w Bibliotece Królewskiej w Sztokholmie pod sygnaturą Mus. Not. Koral RAR. *Missa Ave Maris Stella* znalazła się w obu księgach na stronach 1–9. Transkrypcję zachowanych głosów zamieszczamy w aneksie.

Czterogłosowy, unikalny przekaz mszy, będący podstawą obecnego wydania, przetrwał w rękopisie przechowywanym w Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej (dalej jako AKKK) pod sygnaturą Kk.I.2 (dawniej w zbiorach Wojewódzkiego Archiwum Państwowego w Krakowie pod sygnaturą D 28-D 31⁷⁶). Składają się nań cztery księgi głosowe w formacie leżącym. Oprawiono je w tekturowe okładki o wymiarach 21 × 29 cm, pokryte brązową skórą tłoczoną i złoconą w miejscu tłoczeń. Na przednich stronach okładek widnieje podobizna orła w koronie w formie, jaką godło królewskie uzyskało za panowania Zygmunta I Starego. Poniżej tego emblematu umieszczeno napis „S [do góry nogami:] 2 R P”, który odczytuje się jako „Sigismundus 2 Rex Poloniae”. Powyżej wytnięto nazwy ksiąg głosowych, a u dołu okładki – datę „1539”, poprzedzającą o rok fundację, a o cztery lata początek działalności kapeli rorantystów. Na tylnych stronach okładek umieszczeno pozłacaną tarczę z podobizną kozła i inicjałami „I.V.”. Przyjmuje się, że iniciały te odnoszą się do Jana Wierzbkowskiego („Ioannes Virbkovius”) stojącego wówczas na czele królewskiego zespołu wokalistów⁷⁷. Wszystkie te elementy sugerują, że pierwszymi właścicielami manuskryptu nie byli rorantyści, ale śpiewacy kapeli królewskiej. Obecny układ stron w rękopisie nie odzwierciedla pierwotnej chronologii wpisów, możliwe więc, że manuskrypt powiększany był stopniowo

EDITORIAL NOTES

Missa Ave Maris Stella

The double-choir version of this work has only been preserved incompletely, in the form of two partbooks (*Altus Primi Chori* and *Tenor Primi Chori*) belonging to the print: Asprilio Pacelli, *Missae [...] concinendae tum octo, tum duodecim, tum sexdecim, tum denique decem, & octo vocibus*, Venezia: Alessandro Vincenti 1629 (RISM A/I: P 29). These partbooks, which comprise music for nine Masses, are now kept at Stockholm's Kungliga Biblioteket under shelf mark Mus. Not. Koral RAR. *Missa Ave Maris Stella* can be found in both partbooks on pp. 1–9. We have printed a transcript of the surviving two parts in the appendix.

The unique copy of the four-part variant, which is the basis for the present edition, has survived in a manuscript now kept at the Archives of Cracow Cathedral Chapter [hereafter as AKKK] under shelf mark Kk.I.2 (and previously at the Provincial State Archive in Cracow, shelf marks D 28-D 31⁷⁶). The source consists of four partbooks, 21 × 29 cm, in a binding made of cardboard covered in brown leather with tooled gilt sections. On the front covers, the royal emblem – a crowned eagle, in the form it first took under Sigismund I; below, the inscription “S [up-side down:] 2 R P”, interpreted as “Sigismundus 2 Rex Poloniae”. The names of the individual partbooks are embossed above, while at the bottom of the cover we find the date “1539”, that is, a year before the Rorate Singers' Ensemble was founded, and four years before it began to perform. On the back covers, a gilt escutcheon with the representation of a goat and the initials “I.V.”, which have been interpreted as referring to Jan Wierzbkowski (“Ioannes Virbkovius”), the then head of the royal vocal ensemble.⁷⁷ All these elements suggest that the manuscript was originally owned not by the Rorate Singers, but by musicians singing in the king's ensemble. The current ordering of pages does not reflect the original chronology of entries. It is therefore possible that the manuscript was gradually expanded over the years by sewing more cards in between the covers made in 1539.

⁷⁶ Por. szerszy opis źródła w: *Musicalia Vetera...*, op. cit., zeszyt 2, s. 11–23. Autorzy katalogu nadali rękopisowi sygnaturę WM 2.

⁷⁷ Por. Bartłomiej Pękiel, *2 Patrem*, red. Hieronim Feicht, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1963 (*Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej*, 52), s. 6.

⁷⁶ Cf. a more detailed description of this source in: *Musicalia Vetera...*, op. cit., fascicle 2, pp. 11–23. The authors of this catalogue marked the manuscript with the shelf mark WM 2.

⁷⁷ Cf. Bartłomiej Pękiel, *2 Patrem*, ed. Hieronim Feicht, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1963 (*Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej* [Polish Early Music Publications], 52), p. 6.

na przestrzeni lat poprzez wszywanie kolejnych kart w okładki sporzązone w 1539 roku.

Księgi głosowe mają różną liczbę kart: *Discantus* – 95, *Altus* – 100, *Tenor* – 94, *Bassus* – 95. Karty po numerowano ołówkiem u dołu, a paginację (co drugą stronę) dodano u góry. Do sporządzenia rękopisu użyto grubego, bibulastego papieru, zasadniczo pozbawionego znaków wodnych. W źródle zapisano 53 utwory liturgiczne, m.in. pełne i niepełne cykle *ordinarium missae*, pojedyncze ogniva mszalne (części stałe i zmienne), antyfony, kantyki, sekwence i in. Anonimową *Missa Ave Maris Stella* zanotowano w księdze *Discantus* (głos Altus) na s. 49–61 (k. 25r–31r), w *Altus* (głos Tenor Primus) na s. 49–60 (k. 25r–30v), w *Tenor* (głos Tenor Secundus) na s. 46–57 (k. 23v–29r), w *Bassus* (głos Bassus) na s. 45–55 (k. 24r–29r)⁷⁸. Zapis utworu jest dziełem skryptora A działającego w latach 20. XVII wieku. Posługiwał się on typową ówcześnie postacią białej notacji menzuralnej, zawierającą takie elementy jak ligatury *cum opposita proprietate* czy zaczernienia nut. Kształt pisanych przez niego główek nut był zbliżony do romboidalnego. Jego znakiem rozpoznawczym było też wyróżnianie inicjałów umiejscowionych na początku części utworu czerwonym atramentem, kontrastującym z powszechnie stosowanym tuszem brunatnym.

Pomiędzy wersją głosów zamieszczonych w pierwodrukach a rękopiśmienną w Kk.I.2 obserwujemy zasadniczo drobne różnice (także korekty nielicznych błędów), jednak bardziej istotna występuje w rękopiśmiennym *Credo* w t. 209 („Confiteor”), gdzie zmieniono pierwotne oznaczenie menzuralne $\Phi_2^{\frac{3}{4}}$ na $\Phi_1^{\frac{3}{4}}$. Najprawdopodobniej skryptor wawelski dokonał tej modyfikacji, widząc nagromadzenie *breves* w tym odcinku, a swoją ingerencją zasugerował, by nie zwalniać zbytnio tempa wykonania.

Drugą warstwę tekstu w przekazie mszy stanowią dopiski sporzązone przez księdza Józefa Tadeusza Benedykta Pękalskiego, prepozyta kapeli rorantystów w latach 1739–1761. Uzupełnił on tytuł „*Missa Ave Maris Stella*” widoczny w każdej z ksiąg ponad pierwszą pięciolinią kompozycji, wprowadził nieregularne kreski przecinające pięciolinie (z wyjątkiem *Credo*), nieliczne ukośne kreski na nutach o wartości *semibrevis* (w miejscu synkop) oraz uwagi wykonawcze, które podajemy w wykazie korektur. W wersji Pękalskiego powtórzenie odcinka „*Agnus Dei* [...] miserere

The partbooks vary in the number of folios: *Discantus* – 95, *Altus* – 100, *Tenor* – 94, *Bassus* – 95. Folios are numbered at the bottom with a pencil, while the pagination was entered at the top, on every second page. The thick blotting-type paper on which the manuscript was copied generally has no watermarks. The source comprises 53 liturgical pieces, including complete and incomplete Mass Ordinary cycles, individual Mass Proper and Ordinary sections, antiphons, canticles, *sequentiae*, etc. *Missa Ave Maris Stella* was entered anonymously in the *Discantus* partbook (the *Altus* voice) on pp. 49–61 (fols 25r–31r), in *Altus* (the *Tenor Primus* voice) on pp. 49–60 (fols 25r–30v), in *Tenor* (the *Tenor Secundus* voice) on pp. 46–57 (fols 23v–29r), and in *Bassus* (the *Bassus* voice) on pp. 45–55 (fols 24r–29r).⁷⁸ Its copyist was scribe A, active in the 1620s, who made use of the then typical form of white mensural notation, containing such elements as ligatures *cum opposita proprietate* and blackened notes. His noteheads are roughly rhomboidal, and his trademark is the use of red ink for the initials in the openings of works, contrasted with the dark brown ink otherwise commonly used.

The differences between the parts found the first print and those in manuscript Kk.I.2 are generally minor (including corrections of some few mistakes). A more important divergence can be found in the handwritten variant of the *Credo* in m. 209 (“*Confiteor*”), where the original mensural marking $\Phi_2^{\frac{3}{4}}$ was changed to $\Phi_1^{\frac{3}{4}}$. This modification was probably made by the Wawel scribe since he noticed the accumulation of *breves* and decided to indicate to the performers that they should not overly slow down the tempo in this fragment.

The second layer of text in the manuscript copy of the Mass consists of notes added by Father Józef Tadeusz Benedyk Pękalski, *praepositus* of the Rorate Singers in 1739–1761. He entered the title “*Missa Ave Maris Stella*” above the first stave of the Mass in each of the partbooks, introduced irregular lines across the staves (in all the sections except *Credo*), as well as a few diagonal lines across semibreves (to indicate syncopation), and performance notes, which we have printed in the list of corrections. In Pękalski’s version, the repetition of “*Agnus Dei* [...] miserere nobis” was to be sung to the music of “*Et incarnatus*”, while according to the variant entered by scribe A, *Agnus Dei*

⁷⁸ Por. incipit mszy w: *Musicalia Vetera...*, op. cit., zeszyt 2, k. I/2-WM/62 (opus według dawniejszej numeracji kart).

⁷⁸ Cf. the Mass incipit in: *Musicalia Vetera...*, op. cit., fascicle 2, fol. I/2-WM/62 (description according to old foliation).

nobis” miało być wykonywane do muzyki fragmentu „Et incarnatus”, podczas gdy skryptor A zakładał śpiew *Agnus Dei* trzykrotnie z tym samym opracowaniem muzycznym, jak w wersji z pierwodruku.

Pękalski dokonał także odapisu głosu basowego dziesięciu cykli mszalnych (z pominięciem części *Credo*) wpisanych do Kk.I.2. Ów odrys ma formę pozabawionej okładek z szywki dwunastu kart w formacie leżącym i na pierwszej stronie oznaczony jest jako „Basso Ripieno”. Skatalogowano go pod sygnaturą Kk.I.2b (wcześniej Ch. 145 oraz WM 2b). Mszę Pacellego, czwartą w kolejności, wpisał Pękalski brunatnym atramentem na k. 4v–5v. Zmieniające się konwencje notacyjne są powodem różnic pomiędzy Basso Ripieno a basem z Kk.I.2. Najważniejsze z nich to wyeliminowanie części ligatur oraz zastąpienie menzury $\Phi\ddot{3}$ metrum $\ddot{3}$ połączonym z pomniejszeniem wartości rytmicznych o połowę. Przekształceniom uległy ponadto zwroty kadencyjne, które – zgodnie z upodobaniami XVIII-wiecznymi – uzupełniono o skoki oktawowe na dominancie prowadzącej do finalis (por. transkrypcję *Basso Ripieno* zamieszczoną w aneksie).

Rorate caeli

Utwór wpisany został trzykrotnie do rękopisów roranczych przechowywanych w AKKK. Niniejsze wydanie oparto na najstarszym przekazie (źródło podstawowe α), włączonym do rękopisu Kk.I.2 (opis źródła – zob. *Missa Ave Maris Stella*), względem którego dwa następne odrazy (β, γ) mają charakter wtórny. Introit autorstwa Pacellego znalazł się w źródle α na pierwszym miejscu; w każdej z ksiąg widnieje na s. 1–2 (k. 1r–v)⁷⁹. W księdze *Basus* umieszczono inskrypcję „Asprili Pacelli M.[agistri] C.[apellae] S.[acrae] R.[egiae] M.[aiestatis]”. Kopię sporządził skryptor A spisujący utwory na Wawelu w latach 20. XVII wieku. Widniejące przy nazwisku kompozytora określenie funkcji sugeruje, że żył on jeszcze w momencie tworzenia odapisu; kopia mogła zatem powstać przed majem 1623 roku.

Nieco późniejszy jest przekaz introitu w niekompletnym, wieloautorskim rękopisie Kk.I.6 (dawniej Ch. 201, WM 6), na który składają się trzy księgi głosowe w formacie stojącym, chronione tekturowymi okładkami obciążonymi ciemnobrązową skórą (źródło pomocnicze β). Przyklejono do nich białe karteczki z nazwami ksiąg zanotowanymi długopisem:

⁷⁹ Incipit utworu zob. *Musicalia Vetera...*, op. cit., zeszyt 2, k. I/2–WM/62.

was performed three times to the same music, as in the first print.

Pękalski also copied the bass parts of ten Mass cycles (except for *Credo*) found in Kk.I.2. His copy is contained on a set of twelve folios bound together in horizontal position, without a cover, with the heading “Basso Ripieno” on the first page. It is catalogued under shelf mark Kk.I.2b (previously Ch. 145 and WM 2b). Pacelli’s Mass was entered by Pękalski as the fourth in this set, in dark brown ink on fols 4v–5v. The differences that can be observed between the Basso Ripieno copy and the bass parts in Kk.I.2 result from changes in the convention of musical notation. The most important of these is the elimination of some ligatures and the replacement of the mensural marking $\Phi\ddot{3}$ with time signature $\ddot{3}$, coupled with the reduction of rhythmic values by half. Moreover, cadential turns were transformed, in accordance with 18th-century fashion, into octave leaps on the dominant leading to the *finalis* (cf. the transcription of *Basso Ripieno* printed in the appendix).

Rorate caeli

The composition was copied three times into the Rorate manuscripts kept at AKKK. Our edition is based on the oldest record (= primary source α), found in manuscript Kk.I.2 (for a description of this source, see *Missa Ave Maris Stella*). The other two copies (β, γ) are derivative in relation to this original. Pacelli’s Introit *Rorate caeli* is the first composition in source α, found in each of the partbooks on pp. 1–2 (fol. 1r–v).⁷⁹ In the *Basus*, the following inscription was placed: “Asprili Pacelli M.[agistri] C.[apellae] S.[acrae] R.[egiae] M.[aestatis]”. The piece was entered by scribe A, who worked at Wawel in the 1620s. Next to the composer’s name we find a reference to his post, which suggests that Pacelli was still alive when this copy was made. This allows us to date the record at some period before May 1623.

A slightly later copy of the same Introit can be found in an incomplete manuscript (Kk.I.6, formerly Ch. 201, WM 6) comprising works by many composers in the form of three partbooks in vertical format, protected by cardboard bindings covered in dark brown leather (auxiliary source β). White labels pasted on the

⁷⁹ For the incipit, see *Musicalia Vetera...*, op. cit., fascicle 2, fol. I/2–WM/62.

Cantus, Tenor i Bassus (zginął *Altus*)⁸⁰. Bliższa analiza źródła β dowiodła, że zaczęto je spisywać około połowy XVII wieku i kontynuowano wpisy w pierwszej połowie wieku XVIII. Paginację zapisano brunatnym atramentem w prawym górnym rogu, a foliację ołówkiem u dołu kart. Kompozycja Pacellego, zanotowana nieznaną ręką, znajduje się w księdze *Cantus* (głos *Tenor Secundus*) na s. 7–8 (czyli na k. 4r–v), w *Tenor* (*Tenor Primus*) na s. 11–12 (k. 6r–7r), w *Bassus* na s. 10–12 (k. 5v–6v). Początek zapisu nutowego poprzedzony jest w głosach tenorowych inskrypcją o treści „*Introitus t(em)p(or)e Ad(ven)t(us). Asprilli Pacelli.*” (w basie pominięto nazwisko kompozytora). Jak już wspomniano, drugi tekst – *Salve sancta Parens*, czyli introit z mszy wotywnej o Zwiastowaniu Najświętszej Maryi Panny – dodał Grzegorz Gerwazy Gorczycki działający w kapelach wawelskich w latach 1696–1734. W przekazie β wprowadzono istotną zmianę względem źródła α, polegającą na zamianie materiału muzycznego między A i T I (t. 18–22), eliminującą wysoki rejestr z partii tenoru.

Trzecim, prawdopodobnie najpóźniejszym źródłem zawierającym utwór *Rorate caeli* jest wieloautorski rękopis Kk.I.7 (dawniej D 32–35, WM 7)⁸¹. Jest to zestaw czterech ksiąg głosowych (*Cantus, Altus, Tenor, Bassus*) w formacie leżącym o wymiarach 27,5 × 20 cm, oprawionych w tekturowe okładki powlecone ciemnobrązową skórą z wytłoczonym emblematem Matki Boskiej (źródło pomocnicze γ). Manuskrypt zaczął spisywać Maciej Arnulf Miskiewicz, a pracę kontynuował w XVIII wieku Pękalski. Z czasem karty tego źródła uległy przemieszaniu i obecnie nie są ułożone w pierwotnym porządku. Odpis kompozycji Pacellego widnieje w księdze *Cantus* (głos *Altus*) na s. 33–34 (k. 17r–v), w *Altus* (*Tenor Primus*) na s. 32–33 (k. 16v–17r), w *Tenor* (*Tenor Secundus*) na s. 26 (k. 13v), w *Bassus* na s. 33–34 (k. 17r–v). Kopię tę sporządził nie później niż w 1664 roku Miskiewicz⁸², ówczesny prepozyt kapeli rorantystów. Ponad zapisem nutowym umieścił on w każdej z ksiąg inskrypcję „*Asprilli Pacelli ad 4 Voces Æquales*”. Później nieznaną ręką rozmieściła w nutach nieregularne kreski przecinające pięciolinie. Na zakończenie pracy skryptorskiej,

covers contain the names of the partbooks, in ball-point pen: *Cantus, Tenor, and Bassus* (*Altus* has been lost).⁸⁰ As closer analysis of source β has demonstrated, work on this manuscript began around the mid-17th century and continued in the first half of the 18th century. Pagination was entered in dark brown ink in the top right-hand corner, while the foliation in pencil can be found at the bottom of pages. Pacelli's work, in an unknown hand, takes up pp. 7–8 (fol. 4r–v) in the *Cantus* partbook (the *Tenor Secundus* voice), in *Tenor* (*Tenor Primus*) on pp. 11–12 (fols 6r–7r), in *Bassus* on pp. 10–12 (fols 5v–6v). In the two tenor voices, we find the following inscription preceding the music: “*Introitus t(em)p(or)e Ad(ven)t(us). Asprilli Pacelli*” (*Bassus* omits the composer's name). As mentioned above, the second text, *Salve sancta Parens*, an Introit from the votive Mass for the Annunciation, was added by Grzegorz Gerwazy Gorczycki, working with the Wawel ensembles in 1696–1734. The one major change introduced in source β in comparison with α is the exchange of music material between A and T I (bars 18–22), which eliminates the high register from the tenor part.

The third and most probably the latest source containing Pacelli's *Rorate caeli* is manuscript Kk.I.7 (formerly D 32–35, WM 7), again featuring works by many composers⁸¹, copied into four partbooks (*Cantus, Altus, Tenor, Bassus*) in horizontal format, 27,5 × 20 cm, bound in cardboard covered in dark brown leather with a tooled Marian emblem (auxiliary source γ). This manuscript, initiated by scribe Maciej Arnulf Miskiewicz, was continued in the 18th century by Pękalski. Its folios have been rearranged with time and are now ordered differently than at first. Pacelli's composition is to be found in the *Cantus* partbook (the *Altus* voice) on pp. 33–34 (fol. 17r–v), in *Altus* (*Tenor Primus*) on pp. 32–33 (fols 16v–17r), in *Tenor* (*Tenor Secundus*) on p. 26 (fol. 13v), and in *Bassus* on pp. 33–34 (fol. 17r–v). It was copied not later than in 1664 by Miskiewicz⁸², the then *praepositus* of the Rorate Singers, who entered, in each of the partbooks above the music, the inscription “*Asprilli Pacelli ad 4 Voces Æquales*”. Irregular lines crossing the staves were added later by an unknown hand. Miskiewicz finished his work on the *Bassus* part on p. 34

⁸⁰ Por. dokładny opis źródła w: *Musicalia Vetera...*, op. cit., zeszyt 5, s. 11–16; incipit utworu *ibid.*, k. I/5–6.

⁸¹ Por. dokładny opis źródła w: *Musicalia Vetera...*, op. cit., zeszyt 6, s. 13–20; incipit utworu *ibid.*, k. I/6–31.

⁸² Tuż po introicie Miskiewicz wpisał *Missa a 4* Bartłomieja Pękiela, którą opatrzył datą „1664”.

⁸⁰ For a detailed description of this source, see *Musicalia Vetera...*, op. cit., fascicle 5, pp. 11–16; for the incipit, *ibid.*, fol. I/5–6.

⁸¹ For a detailed description of this source, see *Musicalia Vetera...*, op. cit., fascicle 6, pp. 13–20; for the incipit, *ibid.*, fol. I/6–31.

⁸² Directly after this Introit, Miskiewicz entered Bartłomiej Pękiel's *Missa a 4*, under the date “1664”.

w *Bassus* na s. 34 Miskiewicz wpisał formułę „AMDG. BV.M.H.⁸³ | sit Labor iste. p(ro) peccatis”.

Kyrie

Przekaz tej kompozycji przypisywanej Pacellemu⁸⁴ znajduje się w rękopisie Kk.I.2 (opuszczony – zob. *Missa Ave Maris Stella*). Skryptor A wpisał pierwszą stałą część mszy tuż za *Rorate caeli* królewskiego kapelmistrza, co może sugerować jego autorstwo. Utwór znalazły się w każdej z czterech ksiąg na s. 2–3 (k. 1v–2r).

Zapis głosu basowego z *Kyrie* dodano (prawdopodobnie w XVIII lub nawet w XIX wieku) do rękopisu Kk.I.7. Skopiowano go na karteczkę (po stronie *recto*) wklejonej w *Bassus* między s. 34 i 35 (oznaczono ją ołówkiem jako s. 34a)⁸⁵. Przypuszczalnie źródła Kk.I.7 używano równolegle ze źródłem Kk.I.2, co tłumaczyłyby ów późny dodatek. *Kyrie*, dla którego nie znaleziono konkordancji w bazie źródeł muzycznych RISM, traktujemy jako dzieło o wątpliwym autorstwie i zamieszczamy je w aneksie.

Wszystkie wymienione źródła muzyczne są dobrze zachowane i nie przysparzają trudności interpretacyjnych.

* * *

Niniejszą publikację przygotowano według założeń edycji źródłowo-krytycznych, a zatem ingerencje redaktora w tekst słowno-muzyczny ograniczono do minimum. Wszelkie niezbędne poprawki oraz uwspółcześnienia lub ujednolicenia tekstu opisano poniżej lub odnotowano w wykazie korektur.

Prezentacja utworów w formie partyturowej pociągnęła za sobą konieczność wprowadzenia współczesnych kresek taktowych, niewystępujących w rękopisach. W źródłach Kk.I.2, Kk.I.2b, Kk.I.7 widnieją dopisane kreski poprowadzone przez pięciolinie, które rozmieszczone nieregularnie w celu ułatwienia wykonania, w tym – odpowiedniego skorelowania syllab z nutami. W źródle Kk.I.6 tę samą funkcję pełnią krótkie kreski rozmieszczone w różnych miejscach

with the formula “AMDG.BV.M.H.⁸³ | sit Labor iste. p(ro) peccatis”.

Kyrie

A copy of this composition, the first section of the Mass Ordinary, attributed to Pacelli,⁸⁴ can be found in manuscript Kk.I.2 (for a description of this source, see *Missa Ave Maris Stella*) directly after the royal Kapellmeister's *Rorate caeli* (on pp. 2–3, fols 1v–2r in each of the partbooks). The location of the piece in the source might suggest that Pacelli was indeed its author.

The bass part from the *Kyrie* was added to manuscript Kk.I.7 (most likely in the 18th or even 19th century) on the *recto* side of a small piece of paper pasted in the *Bassus* partbook between pp. 34 and 35 (marked in pencil as p. 34a).⁸⁵ We may assume that Kk.I.7 was used simultaneously with Kk.I.2, which could explain this late addition. The *Kyrie*, for which no concordances have been found in the RISM music database, has been treated here as a work of dubious authorship. We have therefore placed it in the appendix.

All the music sources listed above are well preserved and their interpretation does not present any major problems.

* * *

Since this is a source-critical edition, the editor's interference in the verbal-musical text has been limited to the minimum. All the necessary corrections, modernised or unified elements of the musical and verbal texts, have been described below or indicated in the list of corrections.

The decision to present the compositions in score form entailed the need to introduce contemporary bar lines, which are absent from the manuscripts. In the sources Kk.I.2, Kk.I.2b, and Kk.I.7 irregular lines crossing the staves were added to facilitate performance, including a more precise alignment of text syllables with the music notes. The same function is played in Kk.I.6 by short lines found in various places on the staves. Both these types of lines have been

⁸³ „Ad Maiorem Dei Gloriam Beatae Virginis Mariae Honorem”; por. *Musicalia Vetera...*, op. cit., zeszyt 6, k. I/6–31.

⁸⁴ Por. *Musicalia Vetera...*, op. cit., zeszyt 2, k. I/2–WM/63.

⁸⁵ Incipit utworu w: *Musicalia Vetera...*, op. cit., zeszyt 6, k. I/6–32. Ze względu na wtórnego charakteru przekazu, nie odnotowujemy w wykazie korektur różnic względem źródła Kk.I.2.

⁸³ “Ad Maiorem Dei Gloriam Beatae Virginis Mariae Honorem”; cf. *Musicalia Vetera...*, op. cit., fascicle 6, fol. I/6–31.

⁸⁴ Cf. *Musicalia Vetera...*, op. cit., fascicle 2, fol. I/2–WM/63.

⁸⁵ For the incipit, see *Musicalia Vetera...*, op. cit., fascicle 6, vol. I/6–32. Since this is a derivative source, we do not indicate the differences between this added bass part and Kk.I.2 in the list of corrections.

pięciolinii. Oba wymienione typy kresek pominięto w transkrypcji i w wykazie korektur.

Nazwy głosów w edycji źródeł rękopiśmiennych przyjęto w odniesieniu do użytych kluczy, gdyż nazwy części ksiąg głosowych (podane w opisie źródeł) nie odzwierciedlają faktycznej obsady utworów i byłyby mylące dla czytelnika. W koniecznych przypadkach do nazwy głosu, zawsze w języku łacińskim, dodano liczebnik porządkowy. Wszystkie nazwy zmienione względem nazw ksiąg głosowych ujęto w nawiasy kwadratowe.

Transkrypcje poprzedzono incipitami ukazującymi oryginalne klucze, znaki przykluczowe i menzuralne, pierwszą nutę głosu i ewentualne początkowe pauzy. W wydaniu zachowano pierwotne oznaczenia menzuralne i wartości rytmiczne. Wyjątkami są: 1) oznaczenie menzuralne $\Phi\frac{3}{2}$ w *Credo* oraz $\frac{3}{2}$ w *Sanctus*, które ujednolicono względem pozostałych odcinków w menzurze trójdzielnej (w zgodzie z pierwodrukiem); 2) longi obecne w kadencjach finalnych, które zastąpiono *breves* z dodaną fermatą; 3) *breves* we fragmentach w menzurze trójdzielnej, do których w razie potrzeby dodano kropki. Dawniej używane klucze C_3 i C_4 zmieniono na G_2 z przenośniukiem oktawowym. W nawiasach kwadratowych umieszczono brakujące nuty i pauzy oraz dodane akcydencje. Krzyżyki i bemoły, których rolą było odwołanie wcześniejszej alternacji lub znaku przykluczowego, zastąpiono milcząco kasownikami. Pomińto i odnotowano w wykazie korektur akcydencje przypominające lub nakazujące niepodwyższanie dźwięku (np. *e* w *cantus mollis*). Krzyżyki, umieszczone przez skryptora A przed nutami, ale niżej niż zwykle, albo nad lub pod nutami, milcząco przeniesiono. Występujące w źródle ligatury (najczęściej *cum opposita proprietate*, niekiedy z drugą *brevis* zaczernioną lub uzupełnioną kropką) w edycji zaznaczono klamrą umieszczoną ponad pięciolinią. Zaczernienie nut (kolor) pominięto, lecz wskazano w wykazie korektur.

Układ tekstu słownego pod nutami, poza drobnymi zmianami opisanymi w wykazie korektur, pozostało w zgodzie ze źródłami. Pisownię tekstów łacińskich i interpunkcję ujednolicono do postaci podanej na końcu niniejszego wydania, gdzie zamieszczono także tłumaczenia na język polski i angielski. Podział na sylaby przyjęto za źródłami (np. „Chri-ste”, „pro-pter”). Brakujące fragmenty tekstu uzupełniono i umieszczono w nawiasach kwadratowych. Słów, których powtórzenia w rękopisach zaznaczono znakami graficznymi (np. ~~====~~), wyróżniono

omitted from our transcription, without this fact being indicated in the list of corrections.

In our edition of the handwritten sources, names of parts refer to the clefs used. This is because the names in or on some of the partbooks (see the description of sources above) do not reflect the actual scoring and might confuse the reader. We added Latin numerals to the part name where necessary. All the names changed in relation to those found in the partbooks have been placed here in square brackets.

Our transcriptions are preceded by incipits which represent the original clefs, key signatures and mensural markings, as well as the first note of each part, and the initial rests where relevant. The edition preserves the original mensural indications and rhythmic values, with the exception of: 1) the mensural markings $\Phi\frac{3}{2}$ in the *Credo* and $\frac{3}{2}$ in the *Sanctus*, which have been unified here in relation to other triple-time fragments (following the first print); 2) the *longae* in the final cadences, which have been replaced by *breves* with added fermatas; 3) *breves* in the triple-time fragments, to which dots have been added where necessary. The formerly used clefs C_3 and C_4 have been replaced by G_2 with octave transposition. Missing notes and rests as well as added accidentals have been placed in square brackets. Sharps and flats cancelling previous alterations or key signatures have been tacitly replaced by naturals. Accidentals reminding or ordering the performers not to sharpen the note (such as the *e* in *cantus mollis*) have been omitted but indicated in the list of corrections. Sharps placed by scribe A in front of notes but lower than customary, or else above or below the notes, have been tacitly moved to the usual position. The ligatures found in the source (mostly *cum opposita proprietate*, sometimes with a second blackened or dotted *brevis*) have been indicated in our edition by means of brackets placed above the stave. Note blackening (the colouring) has been omitted but indicated in the list of corrections.

The alignment of verbal text under the notes, apart from minor changes noted in the list of corrections, is the same as in our sources. The spelling of the Latin texts and punctuation have been unified to the form presented at the end of this edition, along with Polish and English translations of the texts. Division into syllables follows that in the sources (e.g. “Chri-ste”, “pro-pter”). The missing text fragments have been supplemented in square brackets. Words repeated by means of the graphic signs (e.g. ~~====~~) have been distinguished by being printed in italics. In the

kursywą. W przypadku dwóch głosów *Missa Ave Maris Stella* pochodzących z pierwodruku, a zamieszczonych w aneksie w celu dokonania porównania z wersją rękopiśmienną, znak *ii* wprowadzony w miejsce powtórzenia słów, pozostawiono w *Kyrie*. Typowe abreviacje łacińskie milcząco rozwinięto.

W przekazach introitu *Rorate caeli* pochodzących ze źródeł pomocniczych (β , γ) rozłożenie tekstu pod nutami nieznacznie różni się względem źródła podstawowego (α), ale ze względu na ich wtórny charakter nie odnotowano tych różnic w wykazie korektur. Uwzględniono tam jednak inne istotne rozbieżności pomiędzy źródłami.

W aneksie znalazły się: a) dwa głosy mszy Pacellego znane z pierwodruku oraz b) odpis *Basso Ripieno*, mające umożliwić czytelnikowi dokonanie porównań z wersją z rękopisu Kk.I.2; c) przewidziane przez Pękańskiego opracowanie drugiego pokazu *Agnus Dei* z muzyką odcinka „Et incarnatus”, który – kierując się zapisem w *Basso Ripieno* – nieznacznie zmodyfikowano rytmicznie i uzupełniono odpowiednim tekstem słownym; d) przypisywane Pacellemu opracowanie *Kyrie*.

two parts from the first print of *Missa Ave Maris Stella* published in the appendix for comparison with the manuscript variant of the Mass, the symbol *ii* indicating word repetitions has been preserved in the *Kyrie*. Typical Latin abbreviations have been tacitly expanded.

In the records of the Introit *Rorate caeli* taken from our auxiliary sources (β , γ), text alignment under the music only differs very slightly from the primary source (α). Since copies β and γ are derivative, these differences have not been indicated in the list of corrections. Other major divergencies between these sources have, however, been listed.

In the appendix we have printed: a) two parts from Pacelli's Mass as passed down to us in the first print and b) the *Basso Ripieno* copy, for comparison with the version found in manuscript Kk.I.2; c) Pękański's setting of the second entry of *Agnus Dei* with music taken from the “Et incarnatus” fragment, in which we have slightly modified the rhythm in accordance with the *Basso Ripieno* copy and added appropriate verbal text; d) the *Kyrie* setting attributed to Pacelli.

Translated by Tomasz Zymer

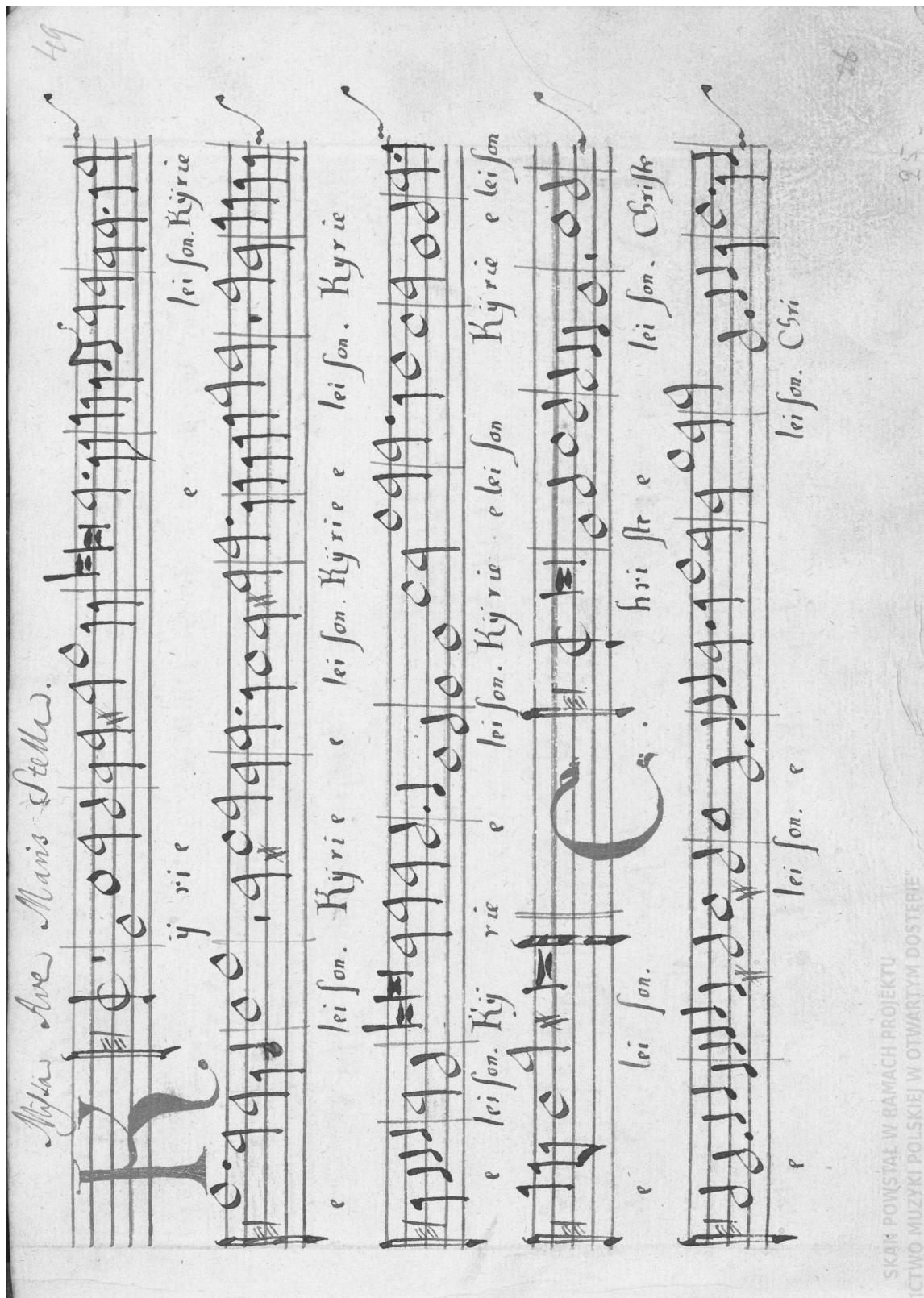


Fig. 1. [Asprilio Pacelli], *Missa Ave Maris Stella*, AKKK, PL-Kk.I.2, księga głosowa / partbook: *Discantus*, s. / p. 49
 Skan sporządzony przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina w ramach projektu *Dziedzictwo muzyki polskiej w otwartym dostępie / Scan prepared by the Fryderyk Chopin Institute as part of the project *Heritage of Polish Music in Open Access*.*

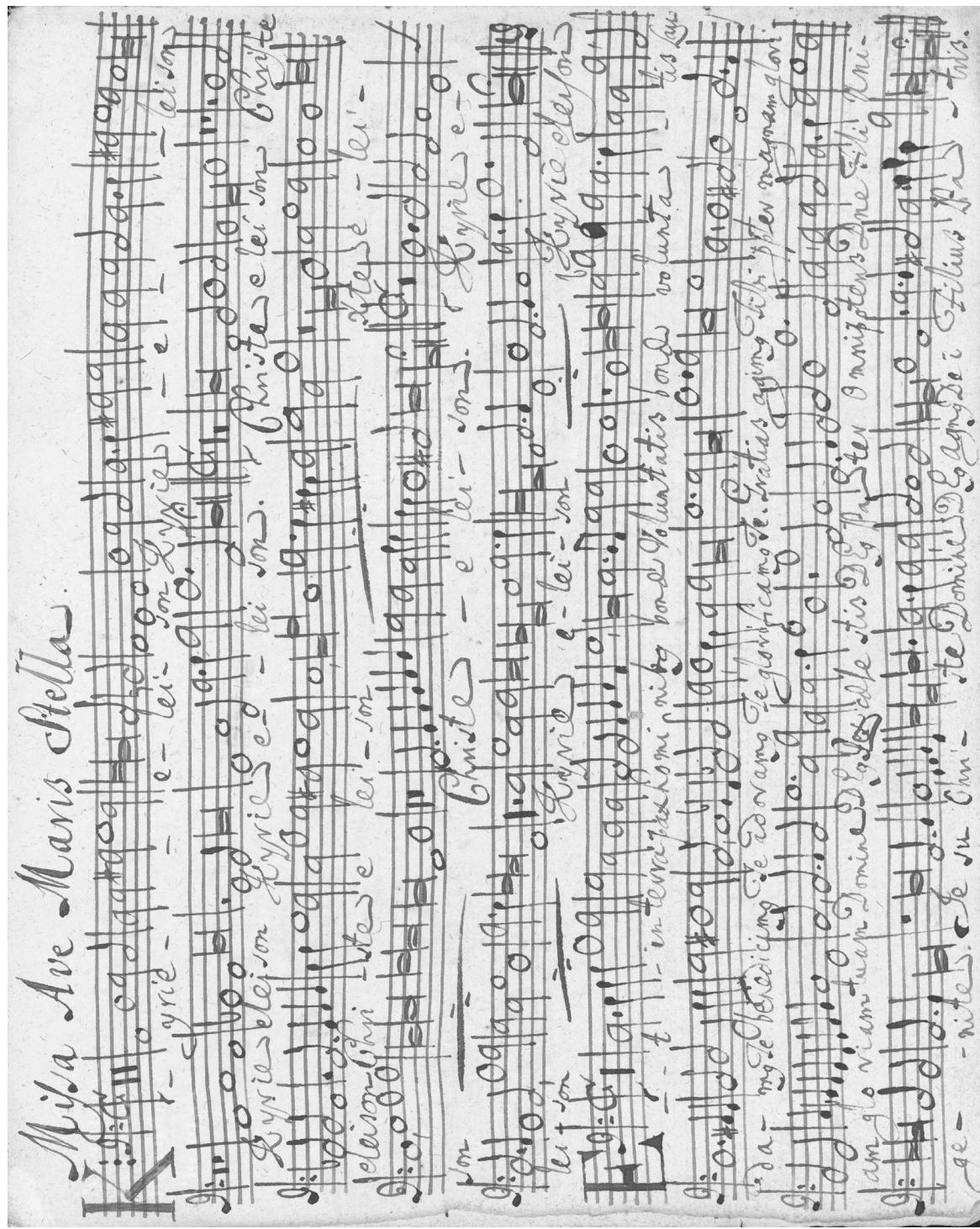


Fig. 2. [Asprilio Pacelli], *Missa Ave Maris Stella*, AKKK, PL-Kk.I.2b, księga głosowa / partbook: *Basso Ripieno*, k. / fol. 4v
Skan sporządzony przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina w ramach projektu *Dziedzictwo muzyki polskiej w otwartym dostępie /*
Scan prepared by the Fryderyk Chopin Institute as part of the project *Heritage of Polish Music in Open Access*.

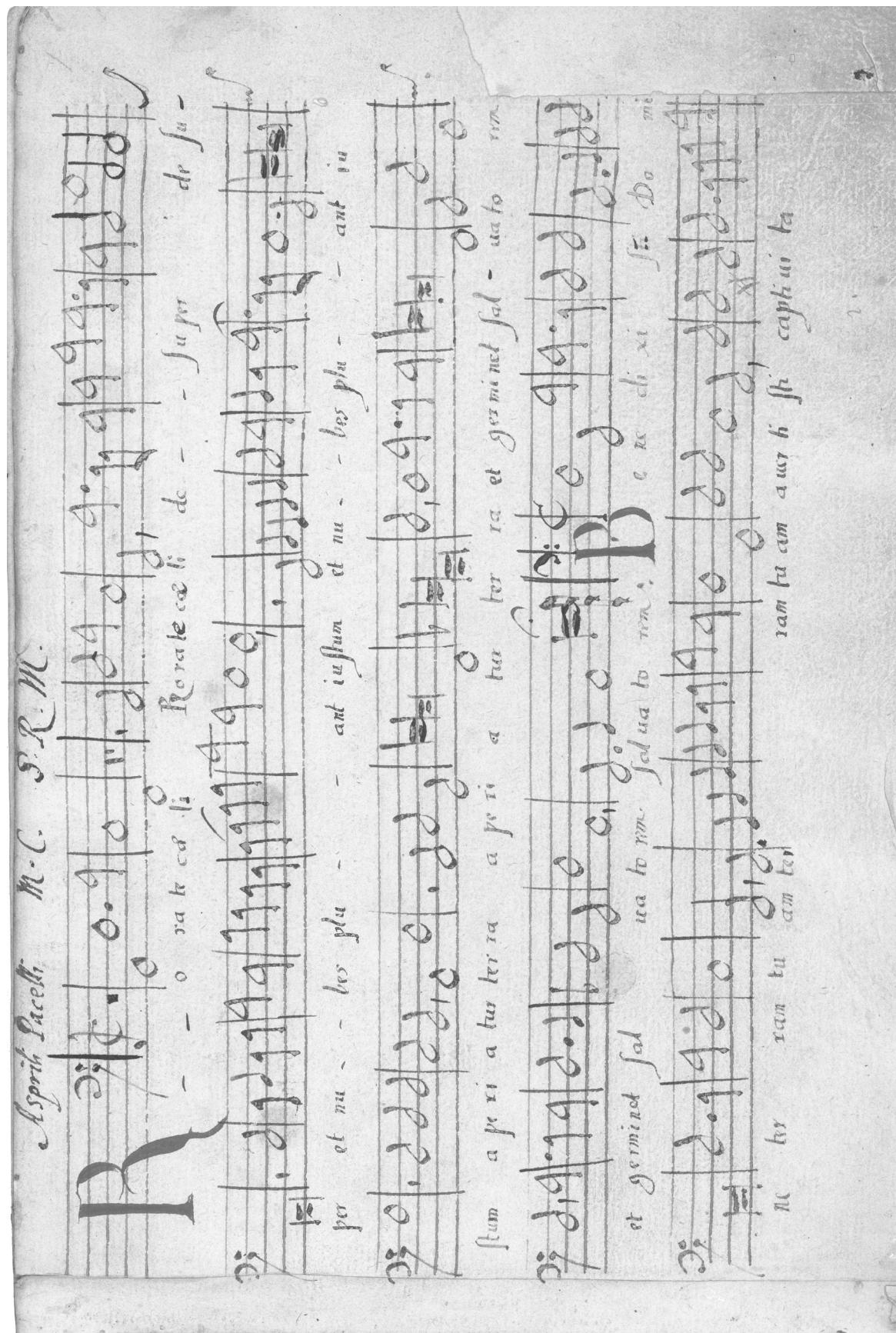


Fig. 3. Asprilio Pacelli, *Rorate caeli*, AKKK, PL-Kk.II.2, księga głosowa / partbook *Basus*, s. / p. 1
Skan sporządzony przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina w ramach projektu Dziedzictwo polskiej muzyki polskiej w otwartym dostępie /
Scan prepared by the Fryderyk Chopin Institute as part of the project *Heritage of Polish Music in Open Access*.

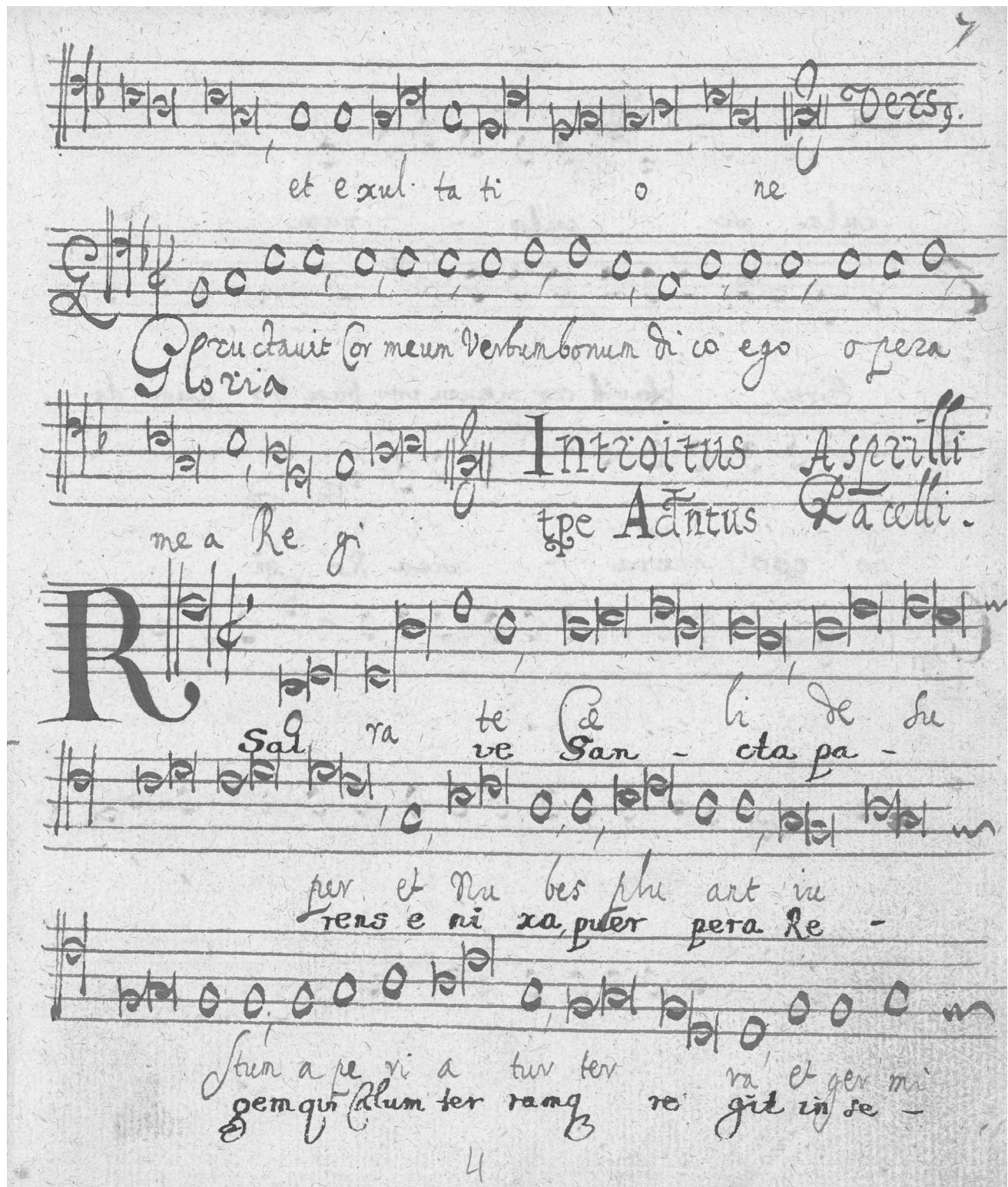


Fig. 4. Asprilio Pacelli, *Rorate caeli*, AKKK, PL-Kk.I.6, księga głosowa / partbook: *Cantus*, s. / p. 7
Skan sporządzony przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina w ramach projektu
Dziedzictwo muzyki polskiej w otwartym dostępie / Scan prepared by the
Fryderyk Chopin Institute as part of the project *Heritage of Polish Music in Open Access*.

26.

Asprilli Pacelli ad 4 Voces *E*quales.

te co li de su per et nu

ber plu ant in hum a pe ri a tur ter za et germi

Sal uo ne e ne dixi tri Domine

terra tu am a uer ti shi capti ui tatem ga ob.

lo ria Pa tri et Filio et Spi ri tui San Sto Si cut erat

Fig. 5. Asprilli Pacelli, *Rorate caeli*, AKKK, PL-Kk.I.7, księga głosowa / partbook: Tenor, s. / p. 26
Scan sporządzony przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina w ramach projektu Dziedzictwo polskiej muzyki polskiej w otwartym dostępie /
Scan prepared by the Fryderyk Chopin Institute as part of the project *Heritage of Polish Music in Open Access*.

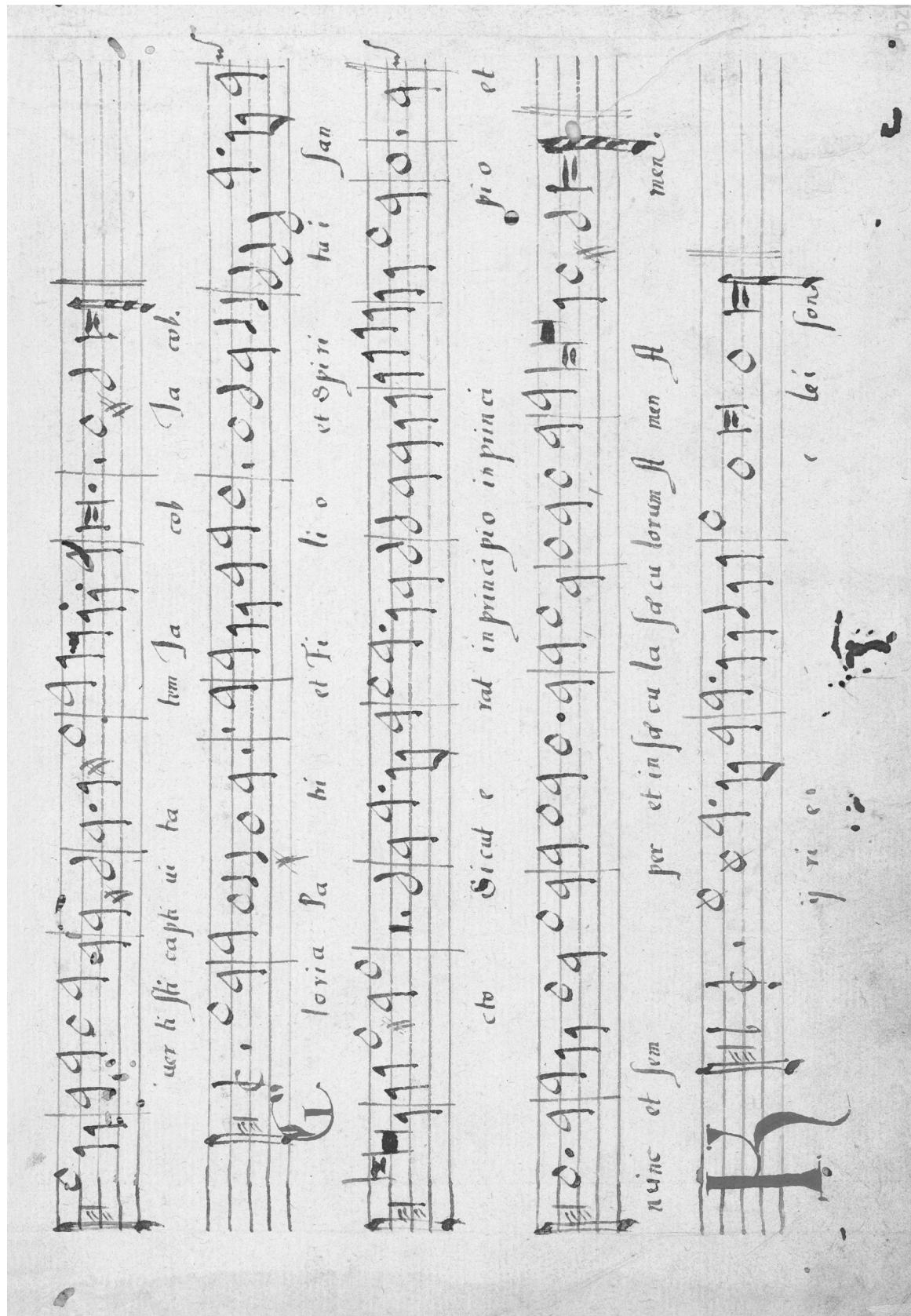


Fig. 6. Anon. [Asprilio Pacelli?], *Kyrie*, AKKK, PL-Kk.I.2, księga głosowa / partbook: *Discantus*, s. / p. 2
Scan sporządzony przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina w ramach projektu *Dziedzictwo muzyki polskiej w otwartym dostępie* /
Scan prepared by the Fryderyk Chopin Institute as part of the project *Heritage of Polish Music in Open Access*.

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: 104. T II; 3: e^1 oznacza, że występująca w taktie 104, w głosie *Tenor secundus*, nuta trzecia to w rękopisie e^1 . W razie potrzeby w nawiasie umieszczono dodatkową informację o korekcie wprowadzonej w niniejszym wydaniu.

LIST OF CORRECTIONS

In the detailed remarks, the first digit denotes the number of the bar, the full stop is followed by the name of the part, the digit after a semi-colon denotes the number of the note in the bar, and given after a colon is the situation in the source. For example, 104. T II; 3: e^1 means that in the bar 104, in the *Tenor secundus* the third note is e^1 in the manuscript. Wherever the need arises, additional information regarding a correction made in the present edition is given in parentheses.

Zastosowane skróty / Abbreviations

I – primus / primi, II – secundus / secundi, α – źródło podstawowe / primary source, β – pierwsze źródło pomocnicze / first auxiliary source, γ – drugie źródło pomocnicze / second auxiliary source, A – Alto / Altus, B – Bassus, b. – bar, C – Cantus, Ch – Chori, rip. – *Ripieno*, T – Tenor, t. – takt

Missa Ave Maris Stella

KYRIE

2. T I; przed / before 2: \natural dopisany przez Józefa Pękalskiego / added by Józef Pękalski
3. T I; przed / before 1: \natural dopisany przez Józefa Pękalskiego / added by Józef Pękalski
5. T II; przed / before 2: \sharp
6. T I; przed / before 3: \sharp
8. T II; 3: zmieniona na / changed into $\square h, c^1$
12. T I; pod / under 4 tekst / text: -*lei-* (przeniesiono pod / moved under 3)
13. T II; 2: ślady korekty, pierwotnie / traces of correction, originally .
21. T II; 1: ■
26. T I; 4: \natural
34. A; przed / before 3: \sharp
48. T II; przed / before 3: \sharp
50. A; 2: ■
67. B; przed pauzą / before the rest: oznaczenie menzuralne dopisane później / mensural sign added later
71. A; 1: ■
73. T II; od / from 3: \wedge do / to 1 w t. / in b. 74
79. A; pod / under 3 tekst / text: -*lei-* (przeniesiono pod / moved under 3 w t. / in b. 78)
81. B; 1: A
82. B; 1: ■
84. T II; przed / before 5: \sharp

GLORIA

1. A; przed / before 2: brak / no \sharp (dodano na podstawie pierwodruku, analogicznie do T II w t. 3 / added in accordance with the print, similarly to T II in b. 3)
2. A; przed / before 1: brak / no \sharp (dodano na podstawie pierwodruku, analogicznie do T II w t. 4 / added in accordance with the print, similarly to T II in b. 4)
9. B; 1–2: ślady korekty / traces of correction
16. T I; przed / before 1: \sharp
18. B; przed / before 2: \flat , dodany później / added later
38. B; 1, 2: c, c
42. T II; pod / under 2–3 tekst / text: -*ni-ge-* (przeniesiono pod / moved under 2–3 w t. / in b. 41)

43. T II; 1: ■
51. T II; 2: a
- 54–55. B; pomiędzy taktami / between the bars: wykreślony fragment nutowy / a musical fragment crossed out
63. A; przed / before 3: brak / no ♯ (dodano na podstawie pierwodruku / added as in the print)
70. T I; 4–5: ślady korekty / traces of correction
82. T I; pod / under 1: „4”
83. B; nad / above 2: litera „e” (śląd korekty / trace of correction)
88. A; przed / before 1: ♯ (dotyczy / concerns 2)
89. T I; przed / before 1: ♯
- 90, 92, 94. A; przed / before 3: brak / no ♯ (dodano na podstawie pierwodruku / added as in the print)
92. T I; 5: d¹ (zmieniono analogicznie do t. / changed similarly to b. 90)
106. B; 1: ■
108. B; 1: · dopisana później / the dot added later
110. T I; 1–2: . ■
110. B; 1: · dopisana później / the dot added later
115. A; 1–2: . ■

CREDO

4. T I; przed / before 3: ♯
24. A; pod / under 1: 4
25. B; przed / before 2: ↓
41. T II; przed / before 6: ♯
53. T I; pod / under 3 tekst / text: *Pa-* (przesunięto pod / moved under 2)
60. B; 2: ■
69. T II; od 2 do 1 w t. 71 tekst / from 2 to 1 in b. 71 text: *de cae-lis*
78. T I; 2: h
83. B; 2: ■
88. A; pod / under 3: ♯ (przeniesiono przed / moved before 5, zgodnie z drukiem / in accordance with the print)
91. T II; przed / before 2: ♯
93. A; 2: ■
106. T II; 3: ślady korekty / traces of correction
111. B; 1: ■
113. A; 2: ■
123. B; nad / above 3: 4
132. T II; od / from 4 do / to 4 w t. / in b. 136 tekst / text: *secundum Scripturas secundum Scripturas*
145. T II; przed / before 3: ♯
152. B; pod / under 2–3 tekst / text: *-te-ram* (przesunięto pod / moved under 3–4)
154. A; przed / before 3: ♯
166. B; 1: A
177. A; 1–2: ↓ ↓ ←
179. T I; pod / under 2: ♯
179. T II; 2: ■
196. T I; przed / before 3: ♯
203. B; 1: ■
206. B; 2: f
208. B; 1: ■
209. A, T I, T II, B: ♩ (zmieniono według pierwodruku / changed as in the original print)
213. T II; 1–2: . ■
216. T II; 1: ◌

218. A; pod / under 1 tekst / text: *-tis-* (przeniesiono pod / moved under 1 w t. / in b. 217)
218. T II; 1–2: ■■
222. T I; 3: *g*
223. T I; 1–2: ■■
224. B; 1–2: ■■
225. T I; 1, 2: *c¹, c¹*
229. B; 1–2: ■■
230. A; 1–2: ■■; od / from 2 do / to 1 w t. / in b. 231: ^
231. A, T II, B; 1–2: ■■
237. T II; pod / under 1 tekst / text: *-men*
242. T I; 2: *c skorygowane* / corrected
244. T I; przed / before 4: #

SANCTUS

2. T I; przed / before 1: #
4. T II; pod / under 2 tekst / text: *-ctus* (przesunięto pod / moved under 3)
5. T II; 2: ■
13. T II; przed / before 3: #
14. B; nad / above 3: ^ dodana później / added later
18. A; 1: „ (zmieniono w zgodzie z pierwodrukiem / changed as in the original print)
22. B; 2: *A*
- 23–24. T I; od 5 do 1 w t. 24 / from 5 to 1 in b. 24: „ *a*
24. A; 1: „, *cauda* dodana później / added later
25. A, T I, T II, B: ½ (zmieniono jak w pierwodruku / changed as in the original print)
27. A; 1–2: ■■
31. T II; 1–2: ■■
35. T II; 1–2: ■■
37. A, T I, B; 1–2: ■■
58. A; 2: ■
60. A; przed / before 3: #
60. B; 2: ■
67. A; przed / before 5: #
72. A, T I: „Osanna da Capo” dopisane przez Józefa Pękalskiego / written by Józef Pękalski
72. T II: „Osanna ut supra” dopisane przez Józefa Pękalskiego / written by Józef Pękalski
72. B: „Osanna ut supra” napisane przez skryptora A / written by the copyist A
74. A; 1–2: ■■
78. T II; 1–2: ■■
84. A, T I, B; 1–2: ■■

AGNUS DEI

11. B; pomiędzy 1 a 2 / between 1 and 2: wykreślony fragment nutowy / musical fragment crossed out
13. T I; przed / before 4: #
22. A; pod / under 1 tekst / text: *-bis* (przesunięto pod / moved under 2)
22. B; pod / under 2–3 tekst / text: *-se-re-*
26. T I; pod / under 1–2: „repetat 3.” dopisane przez Józefa Pękalskiego / written by Józef Pękalski
26. T II; po podwójnej kresce taktowej / after the double barline: „repetat 3.” dopisane przez Józefa Pękalskiego / written by Józef Pękalski
26. B; po podwójnej kresce taktowej / after the double barline: „Agn(us) 2dum ut Et incarnatt(us) | repetat 3. sicut 1mum” dopisane przez Józefa Pękalskiego / written by Józef Pękalski

Rorate caeli

Jeśli nie podano inaczej, poniższe uwagi odnoszą się do źródła α (PL-Kk.I.2) / Unless otherwise stated, the following notes refer to the source α (PL-Kk.I.2).

1. B; nad pauzą / above the rest: „iedna” (γ)
10. B; 1–2: ♫ (β, γ)
13. B; 5–8: ^
17. B; 3–4: ^
35. T II, B: znak menzuralny / the mensural sign ♭ dopisany później / added later
38. T I; pod / under 4, 5: ♯
52. B: znak menzuralny / the mensural sign ♭ dopisany później / added later
56. B; 1: ślady korekty / traces of correction; nad / above 1: „d”; przed / before 2: brak / no ♯ (γ)
57. B; 2: ■
60. A; 2: ■
60. B; nad / above 2: „2” (γ)
74. T I; pomiędzy / between 4–5: ♯ odnoszący się do obu dźwięków / relating to both notes
78. A; 2: ■
79. B; po podwójnej kresce / after the double barline: „AMDG.BV.M.H. | sit Labor iste. p(ro) peccatis” (γ)

ANEKS / APPENDIX

Missa Ave Maris Stella octo vocum (1629)

KYRIE

5. T I Ch; przed 1: ♯
31. T I Ch; 1: ■
38. A I Ch, T I Ch; pod pięciolinią / below the stave: „A 4.”
44. A I Ch; przed / before 3: ♯
58. T I Ch; przed / before 3: ♯
60. A I Ch; 2: ■
81. A I Ch; 1: ■
101. T I Ch; 2: ■
103. T I Ch; 2: ■

GLORIA

46. T I Ch; 1: ■
78. T I Ch; przed / before 2: ♯
104. A I Ch; ♩ zamiast / instead of ♪
113. T I Ch; 1: ■
139. T I Ch; 1–2: ♫ ■
152. A I Ch; 1–2: ♫ ■

CREDO

5. T I Ch; 4: ■
65. T I Ch; 4: ♫
82. T I Ch; przed / before 2: ♯
100. T I Ch; ponad pięciolinią / above the stave: „A 4.”
133. A I Ch; przed / before 3: ♯
157. T I Ch; 2: ■
209. T I Ch; 1–2: ♫ ■

SANCTUS

28. T I Ch; przed / before 1: ♯
40. A I Ch; przed / before 4: ♯
45. T I Ch; 2: d¹ (zmieniono analogicznie do t. / changed as in bb. 51, 96)
46. A I Ch; 1–2: ♦ ■
52. T I Ch; po / after 1: · w funkcji / as *punctum divisionis*
55. T I Ch; 1–2: ♦ ■
56. A I Ch; 1–2: ♦ ■
58. A I Ch, T I Ch; pod pięciolinią / below the stave: „A 5”
77. A I Ch; 2: ■
97. A I Ch; 1–2: ♦ ■
103. T I Ch; po / after 1: · w funkcji / as *punctum divisionis*
106. T I Ch; 1–2: ♦ ■
107. A I Ch; 1–2: ♦ ■

Missa Ave Maris Stella

Basso Ripieno

Klucz i wartości nutowe zachowano w zgodzie ze źródłem. / Clef and note values were preserved as in the source.

9. B rip.; przed / before 2: §
13. B rip.; pod / under 1 tekst / text: *e-* (przesunięto pod / moved under 2)
82. B rip.; pod / under 3 tekst / text: *-son* (przesunięto pod 2 w t. 83 / moved under 2 in b. 83)
104. B rip.; 2–3: □ skorygowane / corrected
106. B rip.; przed / before 4: ↓
274. B rip.; pod / under 4 tekst / text: *Do-*
275. B rip.; pod / under 1–3 tekst / text: *-mi-ni*
321. B rip.; po podwójnej kresce / after double barline: „3tium | ut | supra”

KYRIE

5. T I; 2: ■
7. T II; znak menzuralny / the mensural sign ♭ dopisany później / added later
16. T II; znak menzuralny / the mensural sign ♭ dopisany później / added later
20. B; 1: ■
23. T II; pod / under 1 tekst / text: *e-*
27. T II, B; znak menzuralny / the mensural sign ♭ dopisany później / added later
29, 30. B; 1: ■
31–32. B: ślady korekty / traces of correction
38. T I; od 3 do 1 w t. 39 tekst / from 3 to 1 in b. 39 text: *eleyon* dopisany przez innego skryptora / added by another scribe

Missa Ave Maris Stella

KYRIE

[Altus] [Tenor Primus] Tenor [Secundus] Bassus

5

A T I T II B

10

A T I T II B

16

A

T I

T II

B

=

21

A

T I

T II

B

=

26

A

T I

T II

B

=

31

A

T I

T II

B

Chri - ste e - lei - son Chri -

Chri - ste e - lei - son e -

Chri - - - - lei - son



36

A

T I

T II

B

ste e - lei - son Chri - - - - st -

lei - son Chri - - - - st -

Chri - - - - st -

Chri - ste e - lei - son Chri - - - - st -



41

A

T I

T II

B

e - lei - son Chri - - - - st -

ste e - - - - lei - son

e - lei - - - - son Chri - - - - st -

e - - - - lei - - - - son e - - - - st -

46

A

T I

T II

B

56

A

T I

T II

B

Lei-son Christe

60

A lei - son e - - - - -

T I e - - - - - lei - son Chri - ste e - -

T II e - - - - - lei - son e - - - - -

B Chri - - - - - ste e - - - - -

64

A lei - son. Ky - - - - -

T I lei - son. Ky - - - - -

T II lei - son. Ky - - - - -

B lei - son. Ky - - - - -

69

A ri - e e - - - - - lei - son e - -

T I e - - - - - lei - son Ky - - - - -

T II lei - son e - - - - - lei - son Ky - - - - -

B e - - - - - lei - son e - - - - - lei - son

74

A lei - son Ky - ri - e e -

T I lei - son Ky - ri - e e -

T II lei - son Ky - - - ri - e e -

B e - lei - son



83

A Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son.

T I - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son.

T II Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son.

B Ky - ri - e e - lei - son.

GLORIA

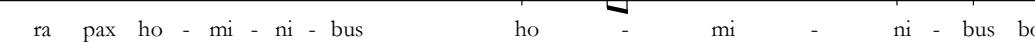
A

T I

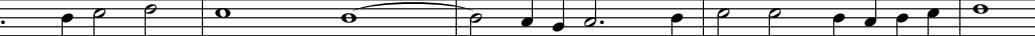
T II

B

5

A 

T I 

T II 

15

A Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus

T I Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. Glo -

T II - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus te.

B - - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus



19

A te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as

T I - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi -

T II Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi -

B te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a -



24

A

T I

T II

B

29

A

TI

TII

B



33

A

TI

TII

B



37

A

TI

TII

B

41

A TI T II B

u - ni - ge ni - te, Ie
ne Fi - li u - ni - ge ni te, Ie
u - ni - ge ni te, Ie
ni - ge ni te, Ie



46

A TI T II B

- su Chri - ste. Do - mi-ne
- su Chri - ste. Do - mi-ne De - us,
- su Chri - ste. Do - mi-ne De -
- su Chri - ste. Do - mi-ne De -



51

A TI T II B

De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris Fi - li -
A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris Fi - li - us
us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa -
us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa -

二

2

65

A di mi - se - re - re no - bis. Qui tol -

T I se - re - re no - bis.

T II Qui tol - - -

B - se - re - re no - bis.

69

A lis qui tol lis pec - ca

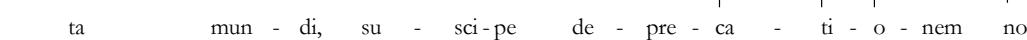
T I - Qui tol lis pec - ca - ta

T II lis pec - ca ta mun - -

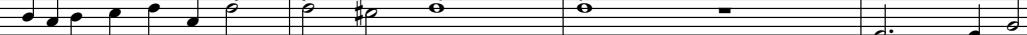
B - Qui tol lis pec - ca -



73

A 

T I 

T II 

B 



82

A

T I

T II

B

tris, mi - se - re re no - -

ram Pa - tris, mi-se-re - re no - -

tris, mi - se - re - re no - -



87

A

T I

T II

B

bis. Quo - ni - am tu so - lus San - - - - ctus.

bis. Quo - ni - am tu so - lus San - - - -

bis. Quo - ni - am tu so - lus San - - - -



91

A

T I

T II

B

Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al - tis - si -

Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al -

-ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so -

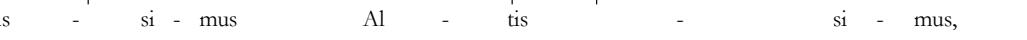
-ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al - tis -

95

A 

T I 

T II 

B 

2

99

A su Chri - ste. Cum san -

T I su Chri - ste.

T II - su Chri - - ste. Cum

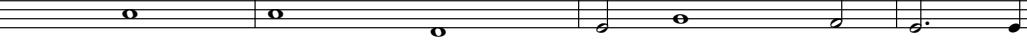
B su Chri - - - ste.

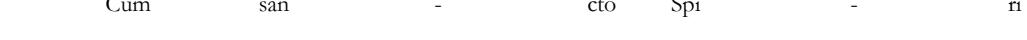
2

103

A 

T I 

T II 

B 

107

A 

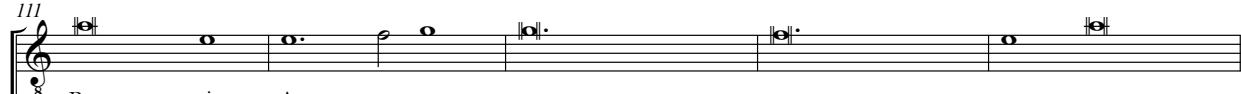
T I 

T II 

B 

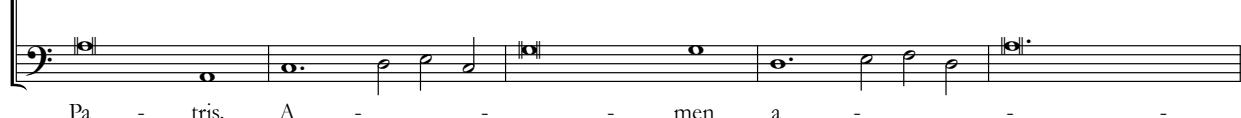


III

A 

T I 

T II 

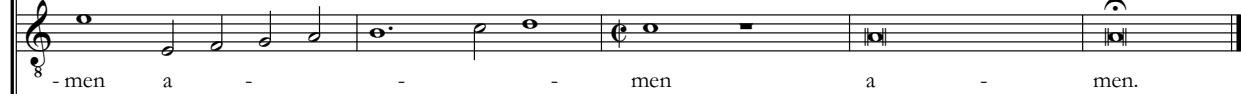
B 



III

A 

T I 

T II 

B 

CREDO

A 

TI

T II

B

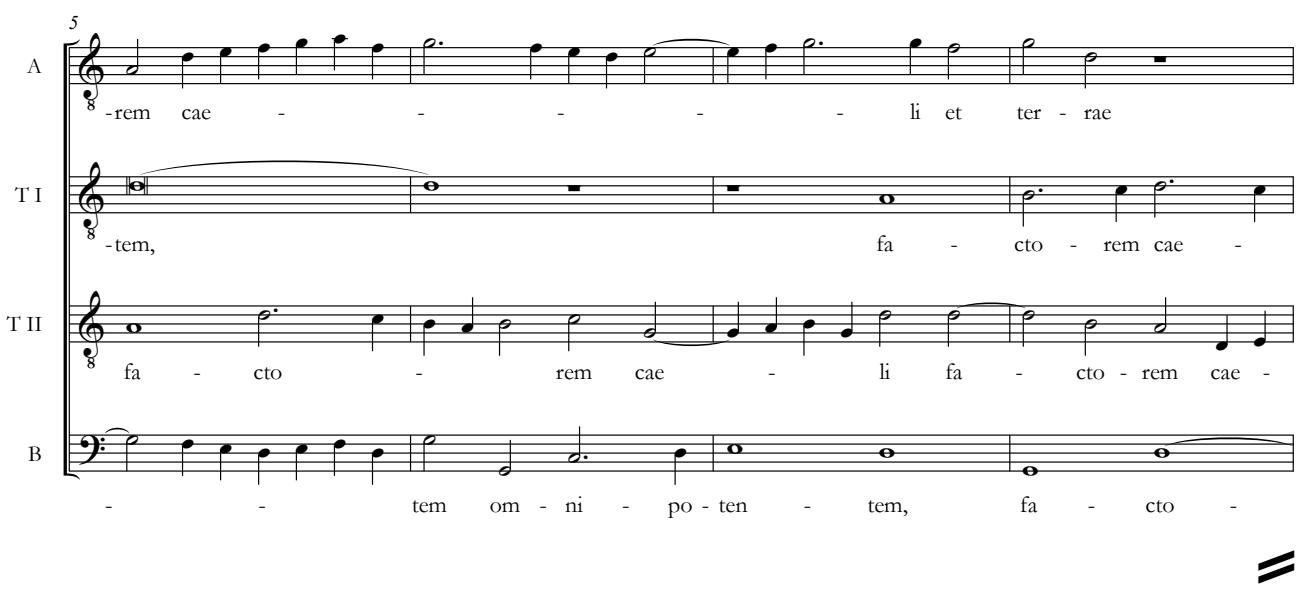
Pa - trem om ni po - ten tem, fa - cto -

Pa - trem om ni po - ten tem om ni po - ten -

Pa - trem om ni po - ten tem om ni po - ten tem,

Pa - trem om ni po - ten -

=

A 

TI

T II

B

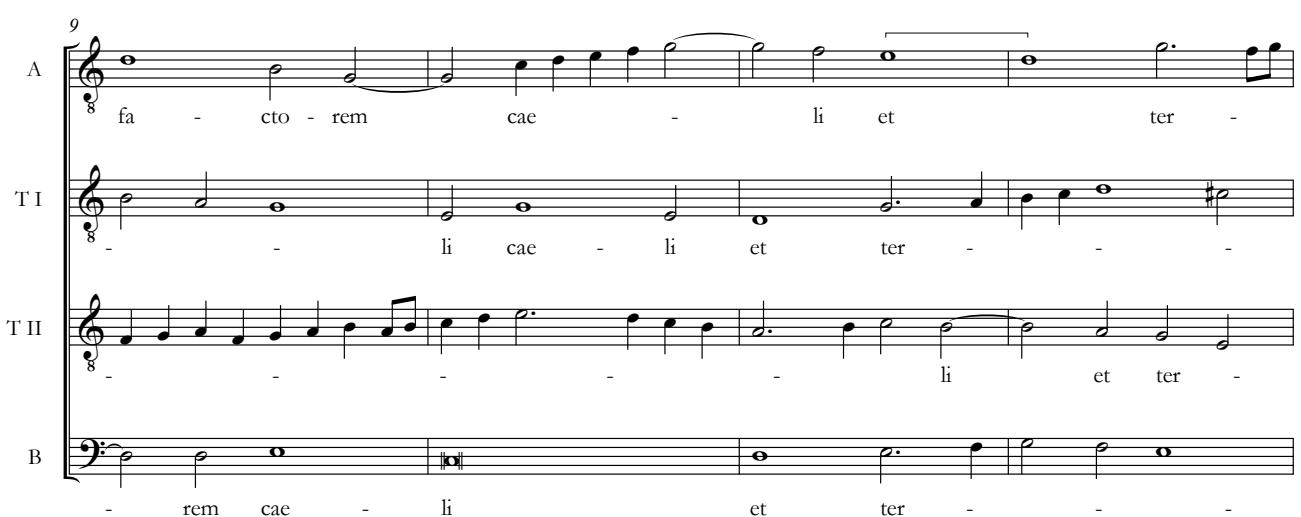
-rem cae li et ter - rae

-tem, fa - cto - rem cae -

fa - cto - rem cae -

tem om ni po - ten - tem, fa - cto -

=

A 

TI

T II

B

fa - cto - rem cae li et ter -

li cae - li et ter -

li et ter -

rem cae - li et ter -

13

A rae, vi - si - bi - li - um om - ni - um et in - vi -

T I rae, vi - si - bi - li - um om - ni - um et

T II -rae, vi - si - bi - li - um om - ni - um et in -

B -rae, vi - si - bi - li - um om - ni - um et in - vi -

=

18

A - si - bi - li - um. Et in u -

T I in - vi - si - bi - li - um. Et in u -

T II - vi - si - bi - li - um. Et

B - si - bi - li - um. Et

=

22

A - num Do - mi - num Ie -

T I - num Do mi - num Ie - sum Chri -

T II in u - num Do mi - num Ie -

B in u - num Do mi - num Ie -

26

A sum Chri - stum, Fi - li - um

T I -stum Ie - - - sum Chri - stum, Fi - li - um

T II - sum Ie - - - sum Chri-stum, Fi - li - um

B - sum Ie - - - sum Chri - - - stum, Fi - li - um

= =

31

A De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - - - tre na -

T I De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - - - tre

T II De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - - - tre na -

B De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - - - tre na -

= =

35

A - tum an - te om - ni - a sae - cu - la. De -

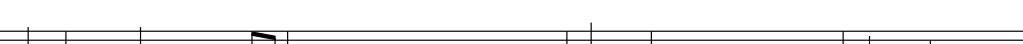
T I na - tum an - te an - te om - ni - a sae - cu - la. De - um

T II - tum an - te om - ni - a sae - cu - la. De -

B - tum an - te om - ni - a sae - cu - la. De -

40

A 

T I 

T II 

B 

44

A mi - ne, De - um ve - rum de De - o de De - o ve - ro. Ge - ni - tum,

T I lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro.

T II lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro. Ge - ni -

B lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro.

49

A non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa -

T I Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - lem

T II - tum, non fa - - - - - ctum, con - sub - stan - ti -

B Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a - - - lem

63

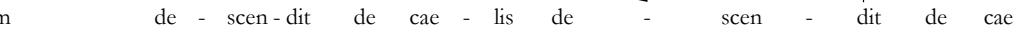
A et pro - pter no - stram sa - lu - - - - -

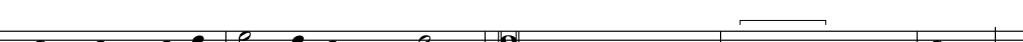
T I -pter no - - stram sa - lu - - tem de - scen - dit

T II no - - - - stram sa - - - - -

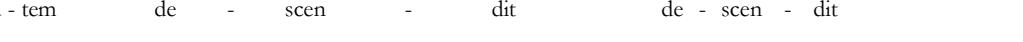
B pro - pter no - - stram sa - lu - - - - -

67

A 

T I 

T II 

B 

72

A lis. Et in car - na -

T I cae - lis. Et in - car - na - tus est

T II cae lis. Et in - car - na - tus

B lis. Et in - car - na -

77

A

Tus est de Spi - ri - tu San - - - - -

TI

de Spi - ri - tu San - cto San - - - - - cto

T II

est de Spi - ri - tu San - - - - - cto

B

- tus est de Spi - ri - tu San - - - - - cto

81

A

T I

T II

B



86

A

T I

T II

B



90

A

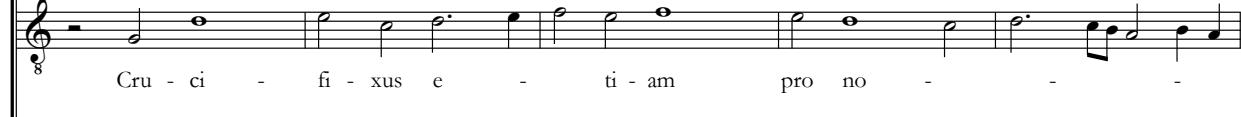
T I

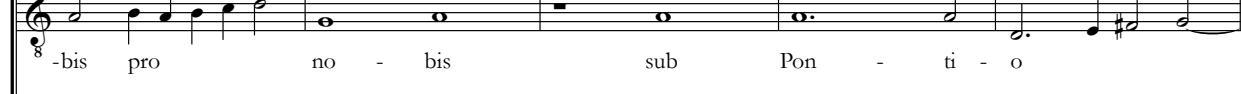
T II

B

95

A 

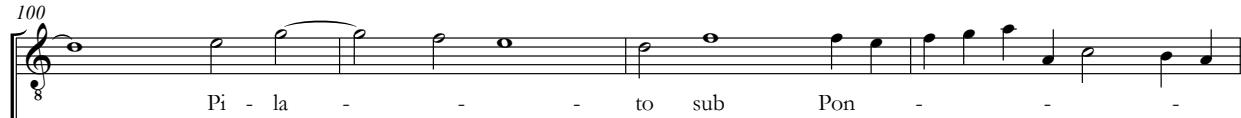
T I 

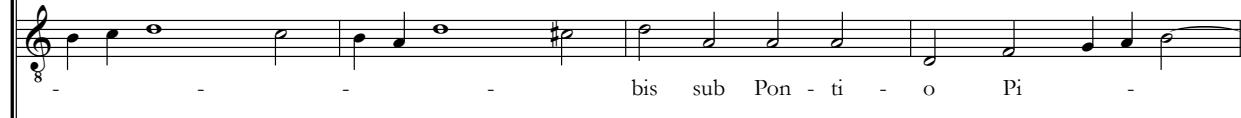
T II 

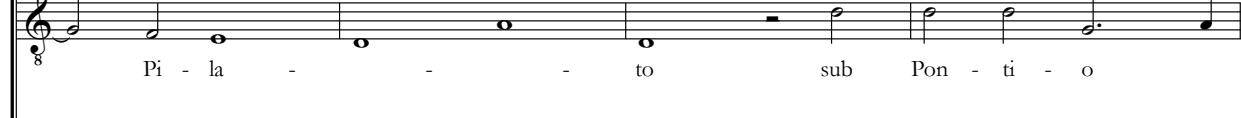
B 

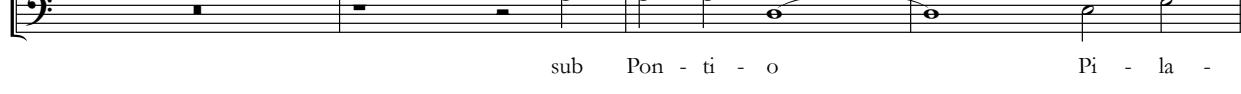
=

100

A 

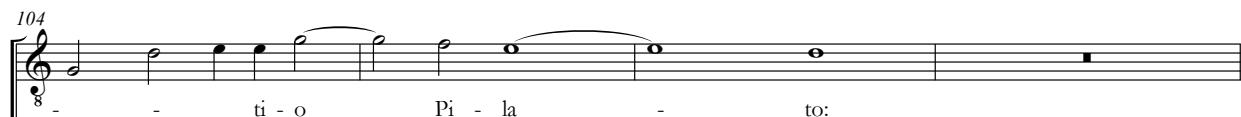
T I 

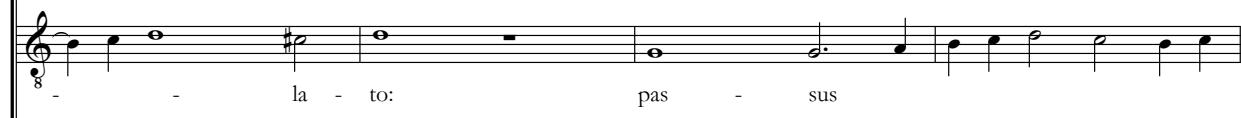
T II 

B 

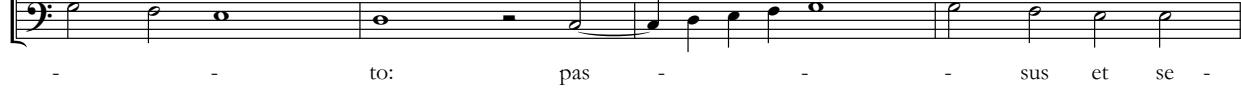
=

104

A 

T I 

T II 

B 

108

A pas - sus

T I et se - pul - tus est

T II et se - pul - tus est pas

B -pul tus est pas

113

A et se pul - tus

T I pas sus et se -

T II -sus et se - pul - - tus est et se -

B -sus pas - sus et se - pul - tus est et se -

117

A est et se - pul - - tus est.

T I -pul - - - - - tus est.

T II - - pul - - tus est.

B -pul - - - - - tus est.

121

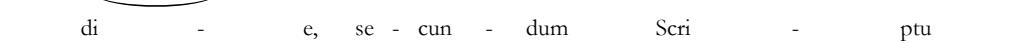
A Et re - sur - re - xit ter - ti -

TI Et re - sur - re - - - -

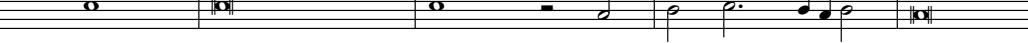
T II Et re - sur - re - - xit ter - -

B Et re - sur - re - - - - xit ter - - ti -

127

A 

T I 

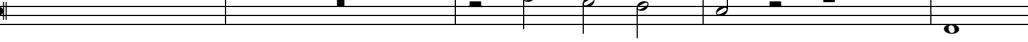
T II 

B 

132

A 

T I 

T II 

B 

137

A in cae - lum: se - det ad dex -

T I -cen - dit in cae - lum:

T II et a - scen - dit in cae - lum: se - det ad dex -

B - lum in cae - lum: se -

=

142

A - te - ram Pa - tris se -

T I se - det ad dex - te - ram

T II - - te - ram Pa - - - -

B -det ad dex - te - ram Pa - - - -

=

146

A -det ad dex - te - ram Pa - - - - tris se -

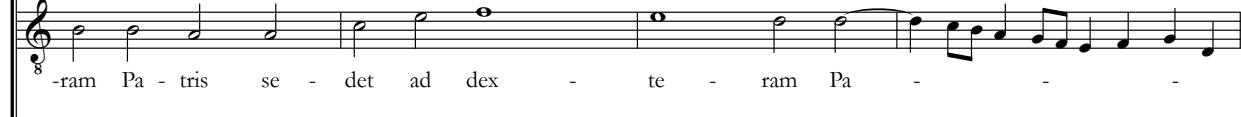
T I Pa - tris se - det ad dex - te -

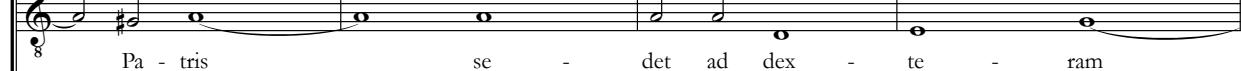
T II -tris se - det ad dex - - te - ram

B -tris se - det ad dex - te - ram Pa - - tris

150

A 

T I 

T II 

B 

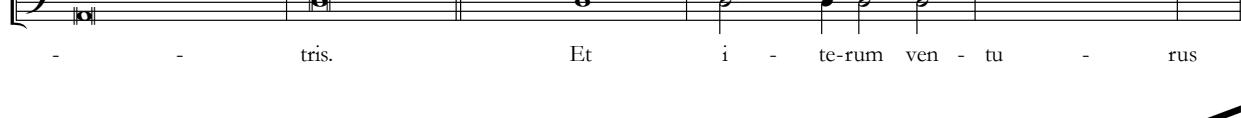
= =

154

A 

T I 

T II 

B 

= =

159

A 

T I 

T II 

B 

163

A 

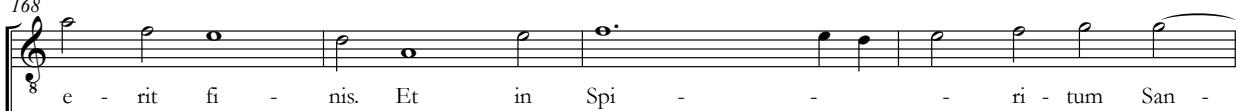
T I 

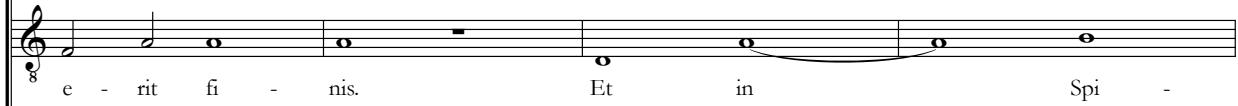
T II 

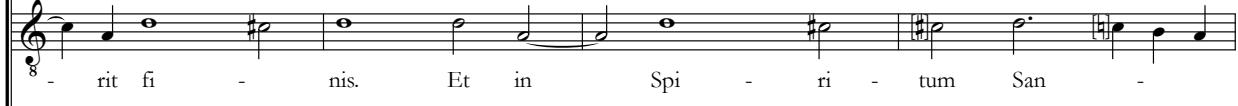
B 

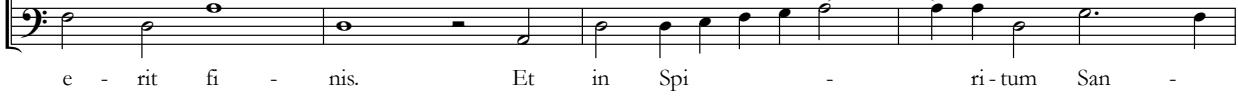
= =

168

A 

T I 

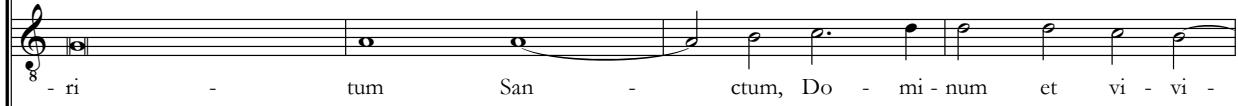
T II 

B 

= =

172

A 

T I 

T II 

B 

176

A

T I

T II

B

181

A

T I

T II

B

186

A

T I

T II

B

190

A

Tur, et con - glo - ri - fi - ca - .

T I

T II

B

194

A

tur: qui lo - cu - tus est

T I

T II

B

198

A

per Pro - phe - tas. Et u - nam, san - ctam, ca - .

T I

T II

B

203

A

T I

T II

B

=

208

A

T I

T II

B

=

213

A

T I

T II

B

=

218

A -sma in re - mis - si - o - nem

T I -sma in re - mis - si - o - nem pec -

T II -pti -sma in re - mis - si - o - nem

B -pti -sma in re - mis - si - o - nem pec - ca -

=

223

A pec - ca - to - rum. Et ex - pec - to re - sur - rec - ti -

T I -ca - to - rum. Et ex - pec - to re - - - sur -

T II pec - ca - to - rum. Et ex - pec - to re - sur - rec -

B -to - - - rum. Et ex - pec - to re - sur -

=

228

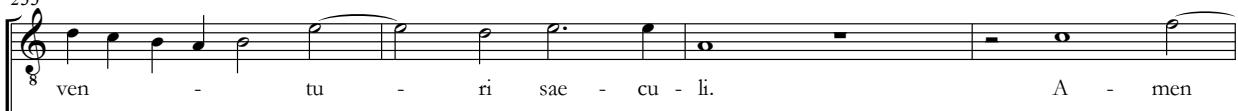
A -o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam

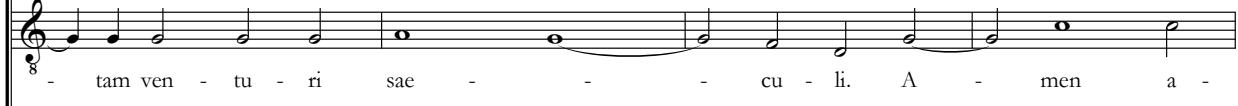
T I -rec - ti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi -

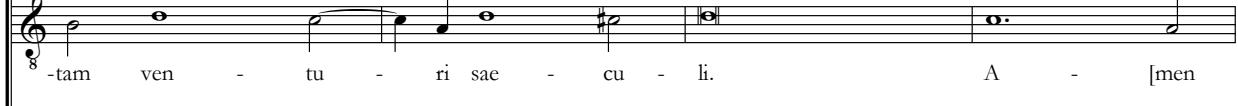
T II -ti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi -

B -rec - ti - o - nem mor - tu - o - rum. Et

233

A 

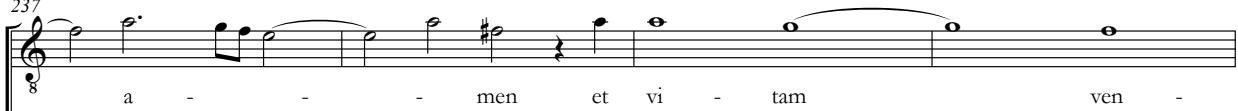
T I 

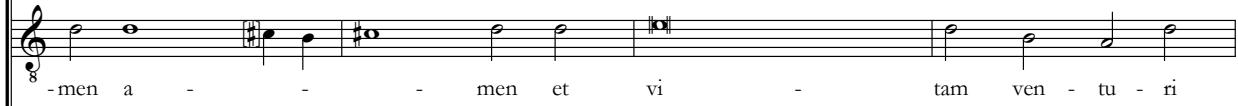
T II 

B 

= =

237

A 

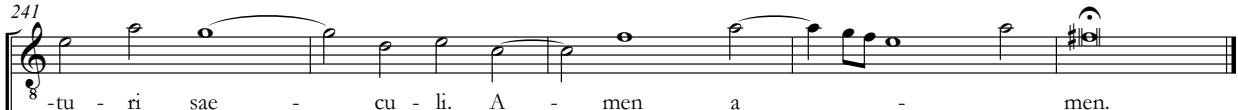
T I 

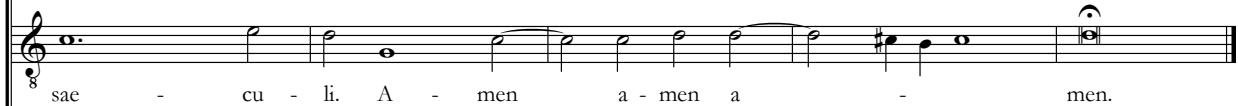
T II 

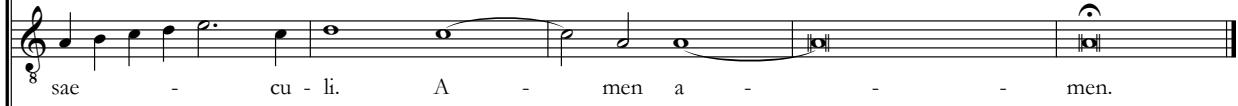
B 

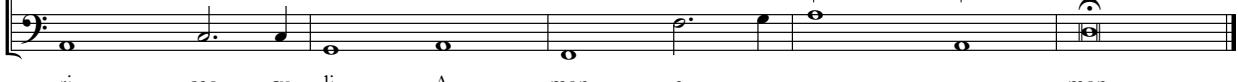
= =

241

A 

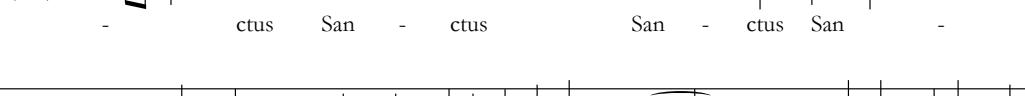
T I 

T II 

B 

SANCTUS

6

A 

T I 

T II 

B 

Hymnus contra omnes

II

A Do - mi - nus De - us Sa - - - ba - oth. Ple - - ni

T I - mi - nus De - us Sa - - - ba - oth. Ple - - ni

T II Do - - mi - nus De - - us Sa - - - ba - oth. Ple - -

B - mi - nus De - - us Sa - - - ba - oth. Ple - -

16

A

T I

T II

B



21

A

T I

T II

B



25

A

T I

T II

B

29

A O - san - na in ex - cel - sis

T I O - san - na in ex - cel - sis O - san - na

T II O - san - na in ex - cel - sis O - san - na

B O - san - na in ex - cel - sis O - san - na

34

A O - - san - - na in ex - cel - sis.

T I in ex - cel - sis in ex - cel - sis.

T II in ex - cel - sis in ex - cel - sis.

B in ex - cel - - - - sis.

39

A Be - ne - di - - ctus qui ve - - nit be -

T I Be - ne - di - - ctus qui ve - - nit Be - ne -

T II Be - ne - di - -

B Be - ne - di - -

43

A ne - di - - c tus qui ve - - - nit qui ve - - -

T I di - - c tus qui ve - - - nit Be - - ne -

T II Be - - ne - - di - -

B - c tus qui ve - - - nit

≡

47

A - - nit be - ne - di - - c tus qui ve - - - nit

T I di - - c tus qui ve - - - nit qui ve - - - nit Be - - ne - di -

T II - c tus qui

B be - - ne - di - - c tus qui ve - - - nit qui

≡

52

A qui ve - - - nit in no - mi - - -

T I - c tus qui ve - - - nit qui ve - - - nit in no - mi - ne Do -

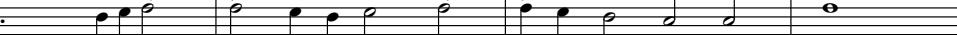
T II ve - - - nit

B ve - - - nit qui ve - - - nit in

57

A 

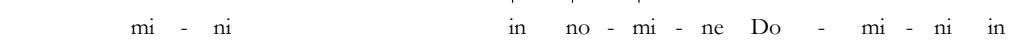
T I 

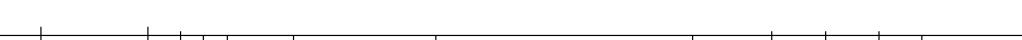
T II 

B 



61

A 

TI 

T II 

B 



70

A mi - ni. O - san - na in ex - cel -

T I mi - ni. O - san - na in ex - cel -

T II mi - ni. O - san - na in ex - cel -

B mi - ni. O - san - na in ex - cel -



75

A sis O - san - na in ex - cel - sis

T I sis O - san - na in ex - cel - sis

T II sis O - san - na in ex - cel - sis

B sis O - san - na in ex - cel - sis



80

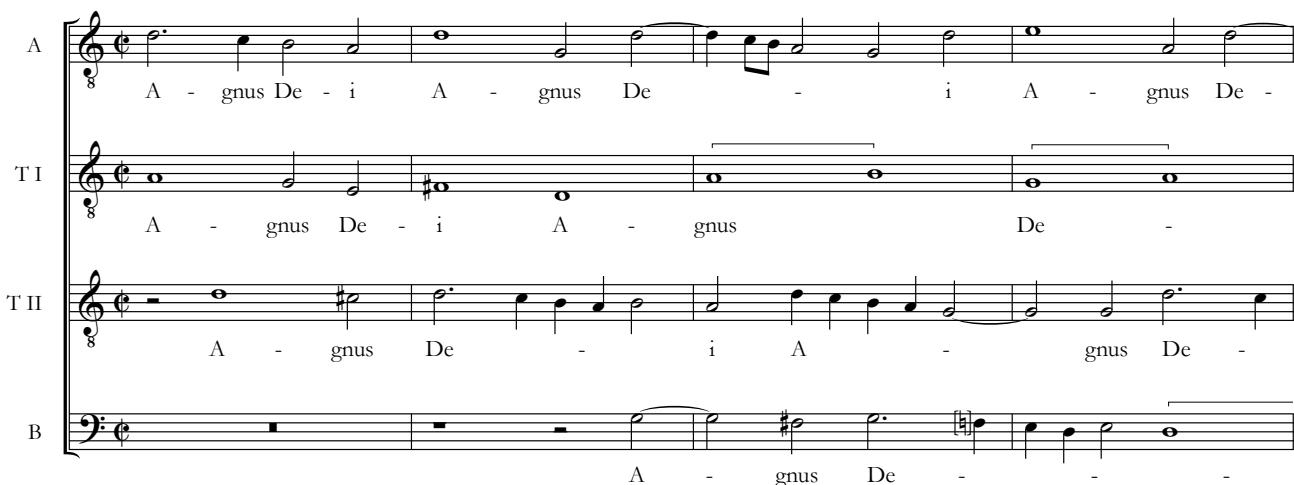
A O - san - na in ex - cel - sis.

T I O - san - na in ex - cel - sis. in ex - cel - sis.

T II O - san - na in ex - cel - sis. in ex - cel - sis.

B O - san - na in ex - cel - sis.

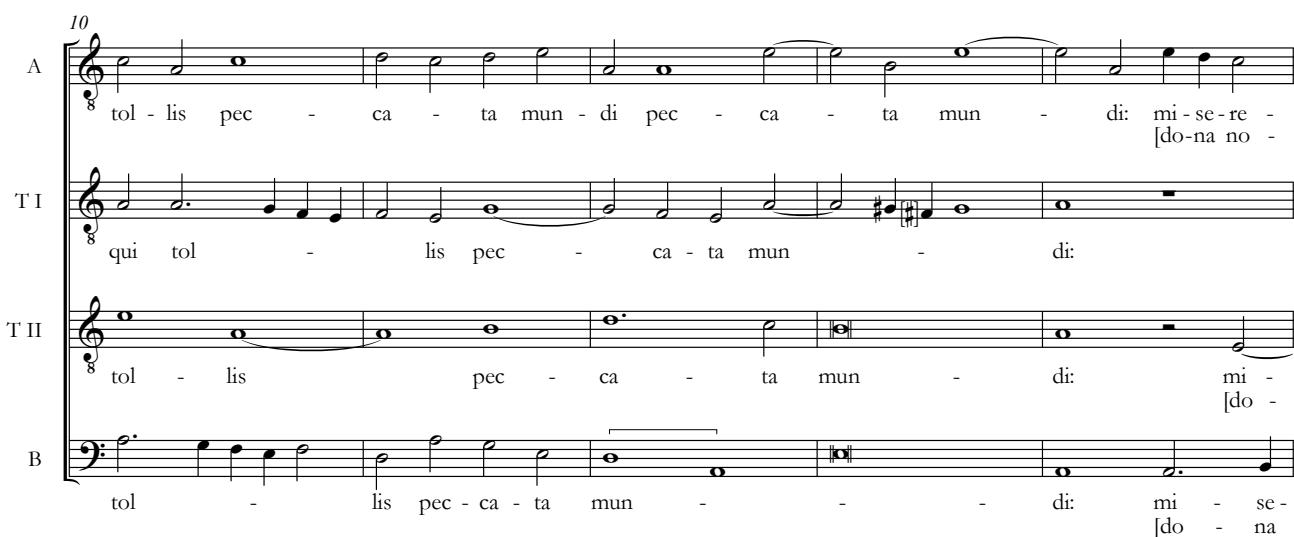
AGNUS DEI

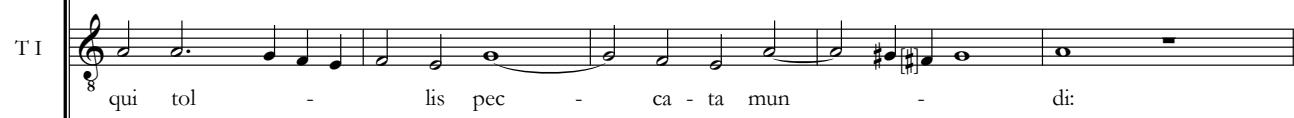
A 

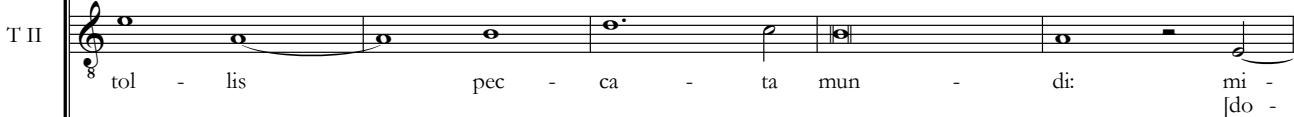


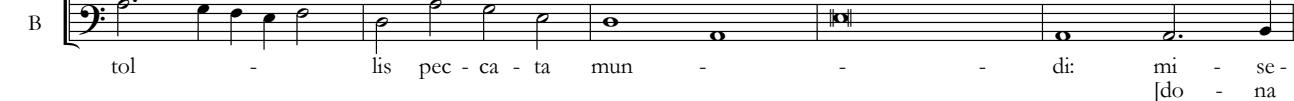
5
A 



10
A 

T I 

T II 

B 

19

A

TI

TII

B

mi - se - re - re no - - - - bis pa - - - - - cem

23

A

T I

T II

B

Rorate caeli

[Altus] [Tenor Primus] Tenor [Secundus] Bassus

Ro - ra - - - te cae - li de - - -

Ro - ra - - - te cae - li de - su - per ro - - - ra - - -

Ro - - - ra - - - te cae - - -

Ro - - - ra - - - te cae - - - li

A

5

- su - per de - - - - - su - per, et

T I

- te cae - li de - su - per ro - ra - te cae - li de - - su -

T II

- - - li de su - - - - -

B

ro - ra - te cae - - li de - - su - per

A

10

nu - bes plu - ant iu - - stum et

T I

- per, et nu - bes plu - - ant iu - - stum

T II

- - - per, et nu - - - - -

B

de - su - per, et nu - - bes plu - - - - -

14

A nu - bes plu - - - ant iu - stum iu -

T I - - - et nu - bes et nu - bes

T II - bes plu - - - ant iu - - -

B - ant iu - stum et nu - bes plu - -

18

A - - - stum: a - pe - ri - a - tur ter - ra a - pe -

T I plu - ant iu - stum: a - pe - ri - a - - - tur a - pe - ri -

T II - - - stum: a - - - pe - ri - - a - -

B - ant iu - stum: a - pe - ri - a - tur ter - ra a -

23

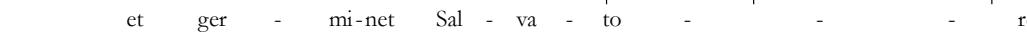
A ri - a - tur ter - - - - - ra,

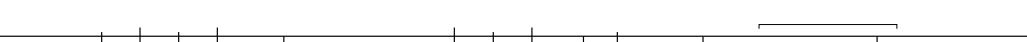
T I a - tur ter - - - - - ra, et ger - mi - net

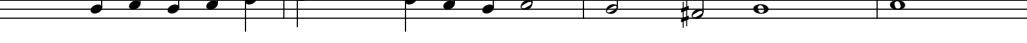
T II tur ter - - - - - ra, et ger - -

B - pe - ri - a - - - tur ter - - - - - ra, et ger -

27

A 

T I 

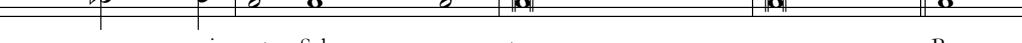
T II 

B 

31

A 

TI 

T II 

B 

40

A

T I

T II

B

tu - am - am ter - - - ram tu - am: a - ver - ti - sti ca -



45

A

T I

T II

B

ca - pti - vi - ta - - - tem ca - pti - vi - ta - tem Ia -

- ti - sti ca - pti - vi - - - ta - tem

-pti - vi - ta - - tem Ia - cob ca - pti - vi - ta - tem



50

A

T I

T II

B

cob. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi -

Ia - cob. Glo - ri - - a Pa - tri,

Ia - cob. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi -

55

A et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San -

T I - - - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto San -

T II et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i

B - li - o, et Spi - ri - tu - i San -

60

A - - - - - cto. Si -

T I - - - - - cto.

T II San - cto. Si - cut

B - - - - - cto. Si - cut e - - - - -

64

A - cut e - rat in prin - ci - pi - o in prin - ci -

T I Si - cut e - rat in prin - ci - - - - - pi -

T II e - rat in prin - ci - pi - o, et

B - - - - - rat in prin - ci - - - - - pi - o, et

68

A pi - o, et nunc, et sem -

T I - o, et nunc, et sem - per sem -

T II nunc, et sem - per, et

B nunc, et sem - - - - -

72

A - per, et in sae - cu - la sae - cu -

T I - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo -

T II in sae - cu - la sae - cu -

B - per, et in sae - cu - la sae - cu -

76

A - lo - rum. A - men a - - - men.

T I - rum. A - - men a - - men.

T II - - - - - lo - rum. A - - men.

B - lo - rum. A - - - - men.

ANEKS / APPENDIX

Mass Ave Maris Stella

octo vocum

KYRIE

Missae Asprilii Pacelli
1629

Altus Primi Chori

Tenor Primi Chori

A I Ch

T I Ch

A II Ch

T II Ch

A III Ch

T III Ch

Ky - ri - e e - lei

son ii

e - lei - - son e - lei - - son

ii ii

ii ii

ii

ii

30

38

A I Ch

T I Ch

Chri - ste e - lei - son

46

A I Ch

T I Ch

ii ii

53

A I Ch

T I Ch

ii

60

A I Ch

T I Ch

ii

67

A I Ch

T I Ch

ii ii

74

A I Ch

T I Ch

Ky - ri - e e - le -

Ky - ri - e e - - -

=

81

A I Ch

i - son

ii

T I Ch

- lei - son

ii

=

88

A I Ch

ii

ii

T I Ch

ii

ii

=

95

A I Ch

ii

T I Ch

ii

=

102

A I Ch

ii

T I Ch

ii

=

GLORIA

A I Ch

8 Et in ter - ra et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

T I Ch

8 Et in ter - ra pax et in ter - ra pax ho - mi - -

≡

A I Ch

8 ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun -

T I Ch

8 ni - bus ho - mi - ni - bus bo - nae

≡

A I Ch

8 ta - tis bo - nae vo - lun - ta - tis. Be - ne - di - ci - mus te.

T I Ch

8 vo - lun - ta - tis. Be - ne - di - ci - mus te.

≡

A I Ch

8 Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi -

T I Ch

8 Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as gra - ti - as a -

≡

A I Ch

8 a - mus ti - bi Do - mi - ne

T I Ch

8 gi - mus ti - bi Do - mi - ne De - us

35

A I Ch

8 De - us Rex cae - le - stis.

T I Ch

8 Rex cae - le - - - stis.



40

A I Ch

8 Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge -

T I Ch

8 Do mi - ne Fi - - - li u - ni - ge -



45

A I Ch

8 ni - te u - ni - ge - - - ni - te,

T I Ch

8 ni - te,



51

A I Ch

8 Ie - - - su Chri - ste.

T I Ch

8 Ie - - - su Chri - ste.



56

A I Ch

8 Do - mi - ne De - - - us,

T I Ch

8 Do - mi - ne De - - - us, A - - - gnus De - - -

61

A I Ch

A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris



66

A I Ch

Fi - li - us Pa - tris Pa - tris. Qui tol -

T I Ch

Fi - li - us Pa - tris.



71

A I Ch

lis qui tol - lis pec - ca - ta mun -

T I Ch

Qui tol - lis pec - ca - ta mun -



75

A I Ch

di, mi - se - re - re no -

T I Ch

di, mi - se - re - re mi -



80

A I Ch

bis mi - se - re - re no - bis.

T I Ch

se - re - re no - bis.

86

A I Ch

su - sci-pe de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram

T I Ch

su - sci-pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram



91

A I Ch

su - sci-pe de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram. Qui se - des ad dex -

T I Ch

su - sci-pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram. Qui



97

A I Ch

-te - ram Pa - tris ad dex - te - ram Pa - tris,

T I Ch

se - des ad dex - te - ram Pa - tris,



102

A I Ch

mi - se - re - re no - bis.

T I Ch

mi - se - re - re no - bis.



109

A I Ch

Tu so - lus Do - mi - nus.

T I Ch

Tu so - lus Do - mi - nus.

118

A I Ch

Ie - su Chri - ste. Cum san - cto Spi



126

A I Ch

ri - tu in glo - ri - a

T I Ch



134

A I Ch

De - i Pa - tris. A - men

T I Ch



141

A I Ch

in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men

T I Ch



151

A I Ch

a - men a - men a - men. a - men.

T I Ch

CREDO

A I Ch

T I Ch

Pa - trem om - ni po - ten -

Pa - trem om - ni po - ten -

tem Pa - trem om - ni po ten - tem, fa -

tem om - ni po - ten - tem, fa -

- cto rem cae li et ter - rae,

- cto rem cae li et ter - rae,

vi - si - bi - li - um om -

vi - si - bi - li - um vi - si - bi li - um om - ni -

ni - um Et in u - num Do - mi - num

um Et in u - num Do -

29

A I Ch

Ie - sum Chri - stum,

T I Ch

mi - num Ie - sum Je - sum Chri-stum,



35

A I Ch

Fi - li-um De - i u - ni - ge - ni-tum.

T I Ch

Fi - li-um De - i u - ni - ge - ni - tum.



43

A I Ch

De - um de De - o, lu - men de lu -

T I Ch

De - um de De - o, lu - men



47

A I Ch

mi - ne, De - um ve - rum de

T I Ch

de lu - mi - ne, De - um



53

A I Ch

De - o ve - ro. per quem om -

T I Ch

ve - rum de De - o ve - ro. per quem om - ni -

62

A I Ch

ni - a fa - cta sunt fa - cta sunt. Qui pro -

T I Ch

- a per quem om - ni - a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos ho -



67

A I Ch

- pter nos ho - mi - nes, de - scen -

T I Ch

- mi - nes, de - scen -



73

A I Ch

dit de cae - lis de - scen - dit de cae - lis.

T I Ch

dit de cae - lis de - scen - dit de cae - lis.



80

A I Ch

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu

T I Ch

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu



86

A I Ch

San - cto ex Ma -

T I Ch

na - tus est ex Ma -

92

A I Ch

ri - a Vir - gi - ne: et ho - mo fa -

T I Ch

ri - a Vir - gi - ne: et ho - mo fa -



97

A I Ch

ctus est. Et re - sur - re

CRUCIFIXUS
Tacet

T I Ch

ctus est. Et re - sur - re

CRUCIFIXUS
Tacet



102

A I Ch

xit ter - ti - a di -

T I Ch

xit ter - ti - a di -



107

A I Ch

e, se - cun - dum Scri - ptu - ras. Et

T I Ch

e, se - cun - dum Scri - ptu - ras.



112

A I Ch

a - scen - dit in cae - lum in

T I Ch

Et a - scen - dit in cae - lum

117

A I Ch

cae - lum:
se - det ad dex - te - ram

T I Ch



122

A I Ch

Pa - tris
se - det ad dex - te - ram

T I Ch



127

A I Ch

Pa - - - tris se - det ad dex - te - ram Pa -
te - ram Pa - tris se - det ad dex -

T I Ch



131

A I Ch

tris ad dex - te - ram Pa - tris. Et
te - ram Pa - tris. Et i - te -

T I Ch



136

A I Ch

i - te - rum et i - te - rum ven - tu - rus est ven - tu - rus est cum glo -
- rum ven - tu - rus est et i - te - rum ven - tu - rus est cum

T I Ch

141

A I Ch

ri - a iu - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os:
glo - ri - a iu - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os: cu -



146

A I Ch

cu - ius re - gni non e - rit fi - nis.

T I Ch

- ius re - gni non e - rit fi - nis.



152

A I Ch

qui ex Pa -

T I Ch

qui ex Pa - - - tre,



159

A I Ch

tre, Fi - li - o - que pro - ce - dit.

T I Ch

Fi - li - o - que pro - ce - dit.



164

A I Ch

si - mul a - do - ra - tur, et con -

T I Ch

si - mul a - do - ra - tur,

169

A I Ch

glo - ri - fi - ca - tur et con-glo - ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - - tus

et con - glo-ri - fi - ca - tur: qui lo - cu - -



175

A I Ch

est per Pro-phe - tas.

T I Ch

tus est per Pro - phe - tas. et



182

A I Ch

et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si-am.

T I Ch

a - po - sto - li - cam Ec - cle - si-am.



189

A I Ch

Con - fi - te - or con - fi - te - or con - fi - te - or

T I Ch

Con - fi - te - or con - fi - te - or con - fi - te - or



195

A I Ch

u - num ba - ptis - ma in re - mis - si -

T I Ch

u - num ba - ptis - ma in re - mis - si - o -

202

A I Ch

nem pec - ca - to - rum. Et ex - pec - to re - sur - rec -

T I Ch

nem pec - ca - to - rum. Et ex - pec - to re - sur - rec -



209

A I Ch

ti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi -

T I Ch

ti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam



217

A I Ch

8 tam ven - tu - ri sae - cu - li et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li.

T I Ch

8 ven - tu - ri sae - cu - li et vi - tam ven - tu - ri sae - cu -



222

A I Ch

8 A - men a - men a - men et vi - tam

T I Ch

8 li. A - men a - men et vi - tam ven - tu -



227

A I Ch

8 ven - tu - ri sae - cu - li. A - men a - men.

T I Ch

8 ri sae - cu - li. A - men a - men.



SANCTUS

A I Ch

T I Ch

8 San - ctus San - ctus San - ctus

San - ctus San - ctus San -

5 San - - - - ctus San - ctus San -

ctus San - ctus San -

10 - - - - ctus, San -

- - - - ctus, San -

16 - - - - ctus, San - ctus San - ctus San -

- - - - ctus, San -

22 - - - - ctus, Do - mi - nus De - us Sa -

- - - - ctus, Do - mi - nus De - - us

28

A I Ch

ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et ter -

T I Ch

Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et



33

A I Ch

ra glo - ri - a

T I Ch

ter - ra glo - ri - a tu -



38

A I Ch

tu - a glo - ri - a tu - a tu - a.

T I Ch

- a glo - ri - a tu - a



44

A I Ch

O - san - na in ex - cel - sis

T I Ch

O - san - na in ex - cel - sis



49

A I Ch

O - san - na in ex - cel - sis O - san - na

T I Ch

O - san - na in ex - cel - sis

54

A I Ch

in ex - cel - sis.

T I Ch

O - san - na in ex - cel - sis.



59

A I Ch

di - c tus qui ve - nit be - ne - di - c tus qui ve -

T I Ch

Be -



64

A I Ch

- nit qui ve - nit be - ne - di -

T I Ch

ne - di - c tus qui ve -



69

A I Ch

ctus qui ve - nit

T I Ch



74

A I Ch

in no - mi - ne Do - mi - ni Do -

T I Ch

nit

79

A I Ch

mi - ni in no - mi - ne Do - mi - ne



84

A I Ch

ni in no - mi - ne Do - mi - ni in no - mi - ne Do -

T I Ch

Do



89

A I Ch

mi - ni. O - san - na in ex - cel -

T I Ch

mi - ni. O - san - na in ex -



97

A I Ch

sis O - san - na in ex - cel - sis

T I Ch

cel sis O - san - na in ex - cel -



104

A I Ch

O - san - na in ex - cel - sis.

T I Ch

- sis O - san - na in ex - cel - sis.

AGNUS DEI

A I Ch

T I Ch

25

A I Ch T I Ch

29

A I Ch T I Ch

34

A I Ch T I Ch

39

A I Ch T I Ch

44

A I Ch T I Ch

Missa Ave Maris Stella

Basso Ripieno

7

13

19

25

32

38

43

49

B rip.

-ste e - lei - - son Chri - ste e - lei -

55

B rip.

- - - son Chri - -

62

B rip.

- ste e - lei - - son.

67

B rip.

Ky - ri - e e - - lei - - son Ky - - ri - e e - -

74

B rip.

- lei - - son Ky - rie e - -

81

B rip.

- lei - - son Ky - ri - e e - - lei - - son Ky - rie

87

B rip.

e - - lei - - son. Et in ter - ra

93

B rip.

pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis

98

B rip.

bo - nae vo - lun - ta - tis. Lau - da -

103

B rip. mus te. Be - ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus

107

B rip. te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus

113

B rip. ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am glo - ri - am

118

B rip. tu - am. Do - mi-ne De - us Rex cae - les tis. De - us

124

B rip. Pa - ter om - ni - po - tens. Do - mi - ne Fi - li u - ni ge -

130

B rip. ni te, Ie - su Chri -

136

B rip. ste. Do - mi-ne De - us, A - gnu De - i,

142

B rip. Fi - li - us Pa - tris.

149

B rip. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re -

154
B rip. -re no - bis. Qui tol - lis

160
B rip. pec - ca - ta mun - di, su - sci-pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram.

166
B rip. Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris,

172
B rip. mi - se - re - re no - bis. Quo - ni - am

177
B rip. tu so - lus San - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al -

182
B rip. - tis - - si - mus Al - tis - si - mus, Ie -

188
B rip. - su Chri - ste. Cum san - cto Spi - - -

194
B rip. - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tri -

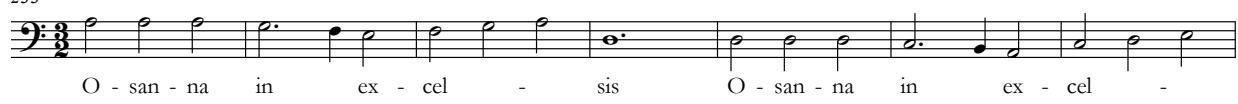
201
B rip. A - men a - men a - men a - men.

209
B rip. 

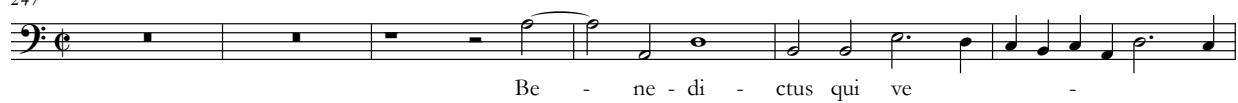
217
B rip. 

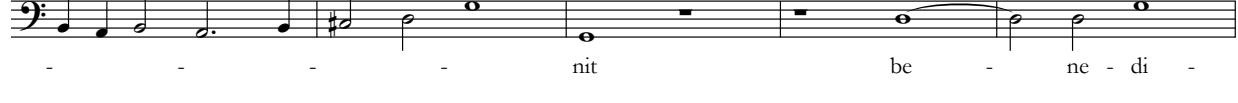
223
B rip. 

228
B rip. 

233
B rip. 

240
B rip. 

247
B rip. 

253
B rip. 

258
B rip. 

263
B rip. ve - nit in no - mi - ne Do - - - mi-

269
B rip. - ni in no - mi - ne Do - - - mi - ni in no - mi - ne in

274
B rip. Osanna da Capo.
no - mi - ne in no - mi - ne Do - - - mi - ni.

280
B rip. A - gnus De - i A - gnus De -

286
B rip. - i A - gnus De - - - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun -

292
B rip. di: mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re no -

299
B rip. - - bis mi - se - re - re no - - - - - bis.

306
B rip. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta pec - ca - ta mun - di: mi -

314
B rip. - se - re - re mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re no - bis.

AGNUS DEI [II]

Rekonstrukcja wersji Józefa Pękalskiego / reconstruction of Józef Pękalski's version

A

T I

T II

B

=

A

T I

T II

B

=

A

T I

T II

B

Kyrie

Anon.

[Altus] Ky - ri - e

[Tenor Primus] Ky - ri - e [e] - le - i - son Ky -

Tenor [Secundus] Ky - ri - e

Bassus Ky - ri - e

A e - le - i - son. Chri -

T I ri - e e - lei - son. Chri - ste e - lei - son

T II e - lei - son. Chri - ste

B - - - lei - son. Chri - ste e -

A ste e - lei - son Chri -

T I Chri - ste e - - - lei -

T II - - -

B - - - lei - son Chri -

13

A

T I

T II

B



17

A

T I

T II

B



22

A

T I

T II

B

27

A Ky - ri - e e - - - lei - son Ky - ri -

T I Ky - ri - e e - lei - son Ky -

T II Ky - ri - e

B Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri -



A - e e - lei - son Ky - ri - e

T I - rie e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son

T II

B - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son Ky -



A e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son.

T I Ky - ri - e e - lei - son.

T II e - lei - son.

B - ri - e e - - - lei - son.

TEKSTY SŁOWNE / VERBAL TEXTS

Kyrie eleison.

Christe eleison.

Kyrie eleison.

Panie, zmiłuj się nad nami.

Chryste, zmiłuj się nad nami.

Panie, zmiłuj się nad nami.

Lord, have mercy.

Christ, have mercy.

Lord, have mercy.

[*Gloria in excelsis Deo.*]*

Et in terra pax

hominibus bonae voluntatis.

Laudamus te.

Benedicimus te.

Adoramus te.

Glorificamus te.

Gratias agimus tibi

propter magnam gloriam tuam.

Domine Deus Rex caelestis.

Deus Pater omnipotens.

Domine Fili unigenite,

Iesu Christe.

Domine Deus, Agnus Dei,

Filius Patris.

Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.

Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.

Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.

Quoniam tu solus Sanctus.

Tu solus Dominus.

Tu solus Altissimus,

Iesu Christe.

Cum sancto Spiritu,
in gloria Dei Patris.

Amen.

[Chwała na wysokość Bogu.]

A na ziemi pokój
ludziom dobrej woli.

Chwalimy Cię.

Błogosławimy Cię.

Wielbimy Cię.

Wysławiamy Cię.

Dzięki Ci składamy,
bo wielka jest chwała Twoja.

Panie Boże, Królu nieba,

Boże Ojcze wszechmogący.

Panie, Synu Jednorodzony,
Jezu Chryste.

Panie Boże, Baranku Bożego,
Synu Ojca.

Który gładzisz grzechy świata,
zmiłuj się nad nami.

Który gładzisz grzechy świata,
przyjm błaganie nasze.

Który siedzisz po prawicy Ojca,
zmiłuj się nad nami.

Albowiem tylko Tyś jest świętym.
Tylko Tyś jest Panem.

Tylko Tyś Najwyższy,

Jezu Chryste.

Z Duchem Świętym,

w chwale Boga Ojca.

Amen.

[Glory to God in the highest.]

And on earth peace
to people of good will.

We praise you.

We bless you.

We adore you.

We glorify you.

We give you thanks
for your great glory.

Lord God, heavenly King,

O God, almighty Father.

Lord Jesus Christ, Only
Begotten Son.

Lord God, Lamb of God,
Son of the Father.

You take away the sins of the
world, have mercy on us.

You take away the sins of the
world, receive our prayer.

You are seated at the right hand of
the Father, have mercy on us.

For you alone are the Holy One,
you alone are the Lord.

You alone are the Most High,
Jesus Christ.

With the Holy Spirit,
in the glory of God the Father.
Amen.

[*Credo in unum Deum,*]

Patrem omnipotentem,

factorem caeli et terrae,

visibilium omnium

et invisibilium.

Et in unum Dominum

Iesum Christum,

Filium Dei unigenitum.

Et ex Patre natum

ante omnia saecula.

Deum de Deo,

lumen de lumine,

Deum verum

de Deo vero.

[Wierzę w jednego Boga,]

Ojca Wszechmogącego,

stworzyciela nieba i ziemi,

wszystkich rzeczy widzialnych

i niewidzialnych,

I w jednego Pana

Jezusa Chrystusa,

Syna Bożego Jednorodzonego,

który z Ojca jest zrodzony

przed wszystkimi wiekami.

Bóg z Boga,

światłość ze światłości,

Bóg prawdziwy

z Boga prawdziwego.

[I believe in one God,]

the Father Almighty,

maker of heaven and earth,

of all that is, seen

and unseen.

I believe in one Lord,

Jesus Christ,

the Only Begotten Son of God,

born of the Father

before all ages.

God from God,

light from light,

true God

from true God.

* Fragmenty tekstu pominięte w partiturze zostały umieszczone w nawiasach kwadratowych. / Sections of the text omitted in the score are placed in square brackets.

*Genitum, non factum,
consubstantiale Patri:
per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines,
et propter nostram salutem
descendit de caelis.
Et incarnatus est
de Spiritu Sancto
ex Maria Virgine:
et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis
sub Pontio Pilato:
passus et sepultus est.
Et surrexit tertia die,
secundum Scripturas.
Et ascendit in caelum:
sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria
iudicare vivos et mortuos:
cuius regni non erit finis.
Et in Spiritum Sanctum,
Dominum et vivificantem:
qui ex Patre, Filioque procedit.*

*Qui cum Patre, et Filio
simil adoratur, et conglorificatur:
qui locutus est per Prophetas.
Et unam, sanctam, catholicam
et apostolicam Ecclesiam.
Confiteor unum baptismum
in remissionem peccatorum.
Et expecto resurrectionem mortuorum.
Et vitam venturi saeculi.
Amen.*

*Sanctus, Sanctus, Sanctus
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra
gloria tua.
Osanna in excelsis.
Benedictus qui venit
in nomine Domini.
Osanna in excelsis.*

*Agnus Dei, qui tollis
peccata mundi:
miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis
peccata mundi:
miserere nobis.*

Zrodzony, a nie stworzony,
współistotny Ojcu,
a przez Niego wszystko się stało.
On to dla nas ludzi
i dla naszego zbawienia
zstąpił z nieba.
I za sprawą Ducha Świętego
przyjął ciało
z Maryi Dziewicy
i stał się człowiekiem.
Ukrzyżowany również za nas
pod Poncjuszem Piłatem
został umęczony i pogrzebany.
I zmartwychstał trzeciego dnia,
jak oznajmia Pismo.
I wstąpił do nieba,
siedzi po prawicy Ojca.
I powtórnie przyjdzie w chwale
sądzić żywych i umarłych,
a królestwu Jego nie będzie końca.
Wierzę w Ducha Świętego,
Pana i Ożywiciela,
który od Ojca i Syna pochodzi,

który z Ojcem i Synem
wspólnie odbiera uwielbienie i chwałę,
który mówił przez Proroków.
Wierzę w jeden, święty,
powszechny i apostolski Kościół.
Wyznaję jeden chrzest
na odpuszczenie grzechów.
I oczekuję wskrzeszenia umarłych
i życia wiecznego w przyszłym świecie.
Amen.

Święty, Święty, Święty
Pan, Bóg Zastępów.
Pełne są niebiosa i ziemia
chwały twojej.
Hosanna na wysokość.
Błogosławiony, który idzie
w imię Pańskie.
Hosanna na wysokość.

Baranku Bożego, który gładzisz
grzechy świata,
zmiłuj się nad nami.
Baranku Bożego, który gładzisz
grzechy świata,
zmiłuj się nad nami.

Begotten, not made,
consubstantial with the Father,
through him all things were made.
For us men
and for our salvation
he came down from heaven.
And by the Holy Spirit
was incarnate
of the Virgin Mary
and became man.
For our sake he was crucified
under Pontius Pilate,
he suffered death and was buried.
And rose again on the third day
in accordance with the Scriptures.
He ascended into heaven and is seated
at the right hand of the Father.
He will come again in glory
to judge the living and the dead,
and his kingdom will have no end.
I believe in the Holy Spirit,
the Lord, the giver of life,
who proceeds from the Father and

the Son,
who with the Father and the Son
is adored and glorified,
who has spoken through the prophets.
I believe in one holy catholic
and apostolic Church.
I confess one baptism
for the forgiveness of sins.
And I look forward to the resurrection
of the dead and the life of the world to
come. Amen.

Holy, Holy, Holy
Lord God of hosts.
Heaven and earth are full
of your glory.
Hosanna in the highest.
Blessed is he who comes
in the name of the Lord.
Hosanna in the highest.

Lamb of God, you take away
the sins of the world,
have mercy on us.
Lamb of God, you take away
the sins of the world,
have mercy on us.

*Agnus Dei, qui tollis
peccata mundi:
dona nobis pacem.*

*Rorate caeli desuper, et nubes
pluant iustum: aperiatur
terra, et germinet Salvatorem.
Benedixisti, Domine, terram tuam:
avertisti captivitatem Iacob. Gloria
Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc, et
semper, et in saecula saeculorum.
Amen.*

Baranku Boży, który gładzisz
grzechy świata,
obdarz nas pokojem.

Spuścicie rosę, niebiosa, z góry:
Niech się otworzy ziemia i zrodzi
Zbawiciela. Łaskę okazałeś,
Panie, ziemi Twojej: przywróciłeś
z niewoli potomków Jakuba.
Chwała Ojcu i Synowi i Duchowi
świętemu. Jak była na początku,
teraz i zawsze, i na wieki wieków.
Amen.

Lamb of God, you take away
the sins of the world,
grant us peace.

Drop down dew, ye heavens, from above,
and let the clouds rain the just: let the
earth be opened, and bud forth a Saviour.
Lord, thou hast blessed thy land; thou
hast turned away the captivity of Jacob.
Glory be to the Father, and to the Son,
and to the Holy Ghost. As it was in the
beginning, is now, and ever shall be,
world without end. Amen.

Translation based on: *Mass and Vespers
with Gregorian Chant for Sundays and Holy
Days. Latin and English Text Edited by the
Benedictines of the Solesmes Congregation,*
Tournai: Desclée & Co. 1957, p. 294.

ŽRÓDŁA / SOURCES

ARCHIWALIA / ARCHIVAL RECORDS

Warszawa, Archiwum Archidiecezjalne, Parafia św. Jana Chrzciciela w Warszawie / Archdiocesan Archives, Parish of St John the Baptist in Warsaw

Rękopis sygn. 102: *Liber Baptisatorum comparatus per me Ioanne Ciarnowski Vicedecanum Ecclesiae collegiatae Varschawiensis Anno Domini 1602[–1615].*

Kórnik, Polska Akademia Nauk, Biblioteka Kórnicka / Polish Academy of Sciences, Kórnik Library

Rękopis BK 325, s. / p. 884: kopia dokumentu wystawionego przez Zygmunta III Wazę (Warszawa, 25 IV 1612) w sprawie spłaty dłużu należnego Pacellemu / a copy of the document issued by king Sigismund III Vasa on 25th April 1612 in Warsaw, concerning the repayment of debt due to Pacelli.

RĘKOPISY MUZYCZNE / MUSIC MANUSCRIPTS

Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek

Mus. Löb. 56. 4 partesy, zawierające m.in.: / 4 partbooks, containing inter alia Pacelli Asprilio, *Cantemus Domino*.

Kraków, Archiwum i Biblioteka Kapituły Katedralnej / Archive and the Library of the Wawel Cathedral

Kk.I.2: 4 księgi głosowe, zawierające m.in.: / 4 partbooks, containing inter alia Pacelli Asprilio, *Rorate caeli*, Anon. [Pacelli?], *Kyrie*, [Pacelli Asprilio], *Missa Ave Maris Stella*.

Kk.I.2b: 1 księga (*Basso Ripieno*), zawiera m.in.: / 1 partbook (*Basso Ripieno*), containing inter alia Pacelli Asprilio, *Missa Ave Maris Stella* (z wyjątkiem / except for *Credo*).

Kk.I.6: 3 księgi głosowe (brak księgi *Altus*), zawierające m.in.: / 3 partbooks (*Altus* partbook missing), containing inter alia Pacelli Asprilio, *Rorate caeli* (drugi tekst / second text: *Salve sancta Parens*).

Kk.I.7: 4 księgi głosowe, zawierające m.in.: / 4 partbooks, containing inter alia Pacelli Asprilio, *Rorate caeli*, Anon. [Pacelli?], *Kyrie*.

STARODRUKI / OLD PRINTS

Canzonette sp(iritu)ali a 3. voci composte da diversi eccellenti musici, Roma: Simone Verovio 1591.

Il devoto pianto della Gloriosa Vergine, et altre canzonette spirituali à 3. voci, composte nuovamente da diversi eccellenti musici, Roma: Simone Verovio 1592.

Melodiae sacrae, quinque, sex, septem, octo, & duodecim vocum [...] Opera ac studio, Vincentii Lilii Romani, Cracovia: Lazari et Basilius Skalski 1604.

Pacelli Asprilio, *Bogu w Trójcy jedynemu i św. Stanisławowi patronowi polskiemu tablica obiecana, albo pieśń o żywocie jego. Na szczęśliwe wrócenie z Anglii posła j. królewskiej m., j.m. pana Stanisława Cichowskiego, brak miejsca i daty wydania* [Kraków: Lazarus, Bazyli Skalski 1604 lub później].

Pacelli Asprilio, *Chorici psalmi et motecta quatuor vocum, liber primus*, Roma: Nicolò Muzi 1599.

Pacelli Asprilio, *Madrigali [...] libro primo a quattro voci*, Venezia: Giacomo Vincenti 1601.

Pacelli Asprilio, *Missae [...] concinendae tum octo, tum duodecim, tum sexdecim, tum denique decem, & octo vocibus*, Venezia: Alessandro Vincenti 1629.

Pacelli Asprilio, *Motectorum et psalmorum qui octonis vocibus concinuntur. Liber primus*, Roma: Nicolò Muzi 1597.

Pacelli Asprilio, *Motetae et psalmi, qui octonis vocibus concinuntur*, Frankfurt: Nikolaus Stein, Wolfgang Richter 1607.

Pacelli Asprilio, *Psalmi, Magnificat et motecta, quatuor vocum*, Frankfurt: Nikolaus Stein, Wolfgang Richter 1608.

Pacelli Asprilio, *Sacrae cantiones quae quinque, sex, septem, octo, novem, decem, duodecim, sexdecim, & viginti vocibus concinuntur, liber primus*, Venezia: Angelo Gardano e fratelli 1608.

Pacelli Asprilio: *2di Chori partes, [...] quae octonis vocibus Choricis psalmis accessere. liber primus*, Roma: Nicolò Muzi 1599/1600.

Promptuarii musici sacras harmonias sive motetas V. VI. VII. & VIII. vocum, [...] pars tertia, red. Abraham Schadeus, Strasbourg: Carl Kieffer, Paul Ledertz 1613.

Selectae cantiones excellentissimorum auctorum octonis vocibus concinendae a Fabio Constantino, Roma: Bartolomeo Zannetti 1614.

Starowolski Szymon, *Monumenta Sarmatarum*, Cracovia: Officina Viduae et Haeredum Francisci Caesarij 1655.
Zieleński Mikołaj, *Offertoria totius anni [...]*, Venezia: Giacomo Vincenti 1611.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- A Catalogue of Mass, Office and Holy Week Music Printed in Italy: 1516–1770*, red. Jeffrey Kurtzman, Anne Schnoebelen, JSCM Instrumenta 2 (2014), <https://sscm-jscm.org/instrumenta/instrumenta-volumes/instrumenta-volume-2/>.
- Bebak Marek, *Zastosowanie metody graficzno-porównawczej w badaniach muzykologicznych na przykładzie warsztatu skryptorskiego Macieja Arnulfa Miskiewicza*, „Młoda Muzykologia” 2013, s. 7–28.
- Bebak Marek, *Życie i działalność skryptorska Macieja A. Miskiewicza. Repertuar kolegium rorantystów wawelskich w latach 1660–1682*, „Muzyka” 58/2 (2013), s. 19–40.
- Cametti Alberto, *Girolamo Frescobaldi in Roma 1604–1643*, „Rivista Musicale Italiana” 15 (1908), s. 702–752.
- Casimiri Raffaele, «*Disciplina musicae*» e «*mastri di cappella*» dopo il Concilio di Trento nei maggiori istituti ecclesiastici di Roma, „Note d’archivio per la storia musicale” 15/3 (1938), s. 97–112; 19/4–5 (1942), s. 102–129; 20/1–2 (1943), s. 1–17.
- Chybiński Adolf, *Materyał do dziejów król. kapeli rorantystów na Wawelu. Część pierwsza: 1540–1624*, Kraków: Główny skład w księgarni D.E. Friedleina 1910.
- Chybiński Adolf, *Materyał do dziejów król. kapeli rorantystów na Wawelu. Część druga 1624–1694 (do objęcia prepozytury przez Jana Porębskiego)*, „Przegląd Muzyczny” 4/14 (1911), s. 1–5; 4/15–16 (1911), s. 1–7; 4/17 (1911), s. 1–5; 4/18 (1911), s. 1–5; 4/19 (1911), s. 8–9.
- Chybiński Adolf, *Nowe materjały do dziejów królewskiej kapeli rorantystów w Kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu*, Lwów: [s.n.] 1925.
- Chybiński Adolf, *Przyczynki do historji krakowskiej kultury muzycznej w XVII i XVIII wieku (ciąg dalszy)*, „Wiadomości muzyczne” 8 (listopad 1925), s. 218–224.
- Culley Thomas D., *Jesuits and Music: I. A Study of the Musicians connected with the German College in Rome during the 17th Century and of their Activities in Northern Europe*, Rome: Jesuit Historical Institute 1970.
- Culley, Thomas D., *Musical Activity in Some Sixteenth-Century Jesuit Colleges, with Special Reference to the Venerable English College in Rome from 1579 to 1589*, w: *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte XII*, red. Friedrich Lippmann, Wolfgang Witzenmann, Köln: Volk, 1979 (*Analecta Musicologica*, 19), s. 1–29.
- Darby Rosemarie, *The Liturgical Music of the Chiesa Nuova, Rome (1575–1644)*, dysertacja doktorska, University of Manchester 2018, https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/75066857/FULL_TEXT.PDF.
- Filippi Daniele V., Patalas Aleksandra, *Pacelli, Asprilio*, w: *Dizionario biografico degli Italiani*, t. 80, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana 2014, [http://www.treccani.it/enciclopedia/asprilio-pacelli_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/asprilio-pacelli_(Dizionario-Biografico)./).
- Gliński Mateusz, *Asprilio Pacelli insigne maestro di cappella della corte reale di Polonia (1570–1623)*, Città del Vaticano: Tipografia Poliglotta Vaticana 1941.
- Karpiński Andrzej, *Pauperes: o mieszkaniach Warszawy XVI i XVII wieku*, Warszawa: PWN 1983.
- Lucioli Francesco, *Stefonio, Bernardino*, w: *Treccani Dizionario Biografico degli Italiani*, t. 94, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana 2019, https://www.treccani.it/enciclopedia/bernardino-stefonio_%28Dizionario-Biografico%29/.
- Mass and Vespers with Gregorian Chant for Sundays and Holy Days. Latin and English Text Edited by the Benedictines of the Solesmes Congregation*, Tournai: Desclée & Co. 1957.
- Mastroianni Fabrizio, *Asprilio Pacelli, musicista della terra di Vasciano*, „Ricerche Umbre. Rivista dell’Istituto per le ricerche storiche sull’Umbria meridionale” 2 (2013), s. 242–259.
- Mastroianni Fabrizio, *Ritrovata la data di nascita di Giovanni Francesco Anerio*, w: *Tra musica e storia. Saggi di varia umanità in ricordo di Saverio Franchi*, red. Giancarlo Rostirolla, Elena Zomparelli, Roma: Ibimus 2017, s. 159–166.
- Murata Margaret, *Classical Tragedy in the History of Early Opera in Rome*, „Early Music History” 4 (1984), s. 101–134.
- Musicalia Vetera. Katalog tematyczny rękopiśmiennych zabytków dawnej muzyki w Polsce. Tom I: Zbiory muzyczne proveniencji wawelskiej*, red. Zygmunt M. Szwejkowski, zeszyt 2, opr. Elżbieta Głuszcz-Zwolińska; zeszyt 5, opr. Anna Sienkiewicz; zeszyt 6, opr. Elżbieta Głuszcz-Zwolińska, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1972, 1982, 1983.

- O'Regan Noel, *Asprilio Pacelli, Ludovico da Viadana and the Origins of the Roman Concerto Ecclesiastico*, „Journal of Seventeenth-Century Music” 6/1 (2000), <https://sscm-jscm.org/v6/no1/o'regan.html>.
- O'Regan Noel, *Institutional Patronage in Post-Tridentine Rome. Music at Santissima Trinità dei Pellegrini 1550–1650*, London: Royal Musical Association 1995 (Royal Musical Association Monographs, 7).
- O'Regan Noel, *Music at Roman Confraternities to 1650: the current state of research*, w: *Musikstadt Rom. Geschichte – Forschung – Perspektiven. Beiträge der Tagung „Rom – Die Ewige Stadt im Brennpunkt der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung“ am Deutschen Historischen Institut in Rom, 28.–30. September 2004*, red. Markus Engelhardt, Kassel: Bärenreiter-Verlag 2011 (*Analecta Musicologica*, 45), s. 132–158.
- O'Regan Noel, *The Performance of Roman Sacred Polyphonic Music in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries: Evidence from Archival Sources*, „Performance Practice Review” 8/2 (1995), s. 107–146.
- Orgas Annibale (ca. 1585–1629), *Angelus ad pastores ait. Hodie Christus natus est. Vir inclite Stanislae. Deus noster*, red. Justyna Szombara, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa 2021 (*Fontes Musicae in Polonia*, C/XXI).
- Pacelli Asprilio, *Chorici psalmi et motecta quatuor vocum liber primus*, red. Fabrizio Mastroianni, Stroncone: Associazione San Michele Arcangelo 2011.
- Pacelli Asprilio (ca. 1567–1623), *Motectorum et psalmorum [...] Liber primus*, red. Aleksandra Patalas, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa 2021 (*Fontes Musicae in Polonia*, C/XXIV).
- Pacelli Asprilio, *Opera omnia I: Madrigali*, red. Matteo Glinski, Roma: Edizioni de Santis [1947].
- Pacelli Asprilio, *Sacrae cantiones*, red. Barbara Przybyszewska-Jarmińska, Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Stowarzyszenie Liber Pro Arte 2012 (*Monumenta Musicae in Polonia*, B).
- Pacelli Asprilio, *Tablica obiecana świętemu Stanisławowi*, red. Piotr Poźniak, Wacław Walecki, w: *Polska pieśń wielogłosowa XVI i początku XVII wieku*, Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Kraków: Musica Iagellonica 2004, t. 1, s. 191–192 (*Monumenta Musicae in Polonia*, B).
- Patalas Aleksandra, *Asprilio Pacelli in Poland: Compositions, Techniques, Reception*, w: *Italian music in Central-Eastern Europe: around Mikołaj Zieleński's "Offertoria" and "Communiones"* (1611), red. Tomasz Jeż, Barbara Przybyszewska-Jarmińska, Marina Toffetti, Venezia: Edizioni Fondazione Levi 2015, s. 235–260, https://www.fondazionelevi.it/wp-content/uploads/2016/09/Italian_Music-Patalas-Asprilio-Pacelli-in-Poland-compositions-techniques-reception.pdf.
- Patalas Aleksandra, *The inventory of the Krakow bookseller Franz Jakob Mertzenich: a testimony of the presence of Italian music in Poland ca. 1600*, w: *Denn Musik ist der größte Segen...: Festschrift Helen Geyer zum 65. Geburtstag*, red. Michael Pauser, Elisabeth Bock, Sinzig: Studio Verlag 2018, s. 139–145.
- Patalas Aleksandra, *Madrigale spirituale w siedemnastowiecznej Rzeczypospolitej – kompozycje Asprilia Pacellego*, „Muzyka” 48/4 (2003), s. 47–76.
- Patalas Aleksandra, *Rękopis BH 6296 z Bischöfliche Zentralbibliothek w Ratyzbonie w świetle badań nad twórczością Asprilia Pacellego*, w: *Muzykolog humanista wobec doświadczenia muzyki w kulturze. Księga pamiątkowa dedykowana profesor Małgorzacie Woźnej-Stankiewicz*, Kraków: Musica Iagellonica 2021, s. 171–191.
- Patalas Aleksandra, *An Unknown 'Missa Ave Maris Stella' by Asprilio Pacelli*, „Musica Iagellonica” 1 (1995), s. 23–50.
- Pękiel Bartłomiej, *2 Patrem*, red. Hieronim Feicht, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1963 (*Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej*, 52).
- Pielech Marta, *Do repertuaru kapel wawelskich. Starodruki muzyczne zachowane w archiwum katedry wawelskiej*, „Muzyka” 46/2 (2001), s. 59–91.
- Przybylski Tadeusz, *Muzyka w Katedrze wawelskiej w XVIII i XIX wieku*, „Zeszyty Naukowe. Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku” 23 (1984), s. 177–195.
- Przybylski Tadeusz, *Muzyka w Kościele Katedralnym na Wawelu w XIX wieku*, „Musica Gallicana” 1 (1997), s. 65–71.
- Przybyszewska-Jarmińska Barbara, *Informacje ze źródeł augustiańskich o życiu muzycznym w warszawskim kościele św. Marcina w XVII wieku oraz o działających w tym czasie muzykach królewskich*, „Muzyka” 65/2 (2020), s. 25–61.
- Przybyszewska-Jarmińska Barbara, *Muzycy z Cappella Giulia i z innych rzymskich zespołów muzycznych w Rzeczypospolitej czasów Wazów*, „Muzyka” 49/1 (2004), s. 33–52.

- Rostirolla Giancarlo, *La Cappella Giulia in San Pietro negli anni del magistero di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, w: *Atti del convegno di studi palestriniani (Palestrina, 28 settembre – 2 ottobre 1975)*, red. Francesco Luisi, Palestrina: Fondazione Pierluigi da Palestrina 1977, s. 99–283.
- Rostirolla Giancarlo, *Musica e musicisti nella basilica di San Pietro. Cinque secoli di storia della Cappella Giulia*, t. 1, 2, Roma: Edizioni Capitolo Vaticano 2014; *Appendici (Online Publikationen des Deutschen Historischen Instituts in Rom, 13)*; <http://www.dhi-roma.it/am51-appendici.html>.
- Seiffert Max, *Paul Siefert 1586–1666. Biographische Skizze*, „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft” 7 (1891), s. 397–428.
- Szwejkowscy Anna i Zygmunt M., *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów*, Kraków: Musica Iagellonica 1997.
- Szwejkowski Zygmunt M., *Unikalne druki utworów Asprilia Pacellego*, „Muzyka” 17/1 (1972), s. 74–93.
- Thematischer Katalog der Musikhandschriften 7. Bibliothek Franz Xaver Haberl. Manuskripte BH 6001 bis BH 6949*, beschrieben von Dieter Haberl, Vorwort von Paul Mai, München: G. Henle Verlag 2000 (*Kataloge Bayerischer Musiksammlungen Herausgegeben von der Bayerischen Staatsbibliothek, 14/7*).
- The Pelplin tablature. A thematic catalogue*, wyd. Adam Sutkowski, Alina Osostowicz-Sutkowska, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt – Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe 1963 (*Antiquitates Musicae in Polonia*, 1).
- The Pelplin Tablature: Facsimile Part V*, red. Adam Sutkowski, Alina Osostowicz-Sutkowska, Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe 1965 (*Antiquitates Musicae in Polonia*, 6).
- Toffetti Marina, *Structural variants and contrapuntal re-elaboration in the versions for two and three choirs of Luca Marenzio's motet 'Jubilate Deo ... cantate'*, w: *Studies on the reception of Italian music in central-eastern Europe in the 16th and 17th century*, red. Marina Toffetti, Kraków: Musica Iagellonica 2018, s. 173–210.
- Zwolińska Elżbieta, *Twórczość kompozytorów włoskich z I połowy XVII wieku dla kapeli rorantystów wawelskich*, „Pagine: polsko-włoskie materiały muzyczne” 2 (1974), s. 203–215.

SPIIS TREŚCI / TABLE OF CONTENTS

Wstęp / Introduction.....	5
Komentarz rewizyjny / Editorial notes	28
Wykaz korektur / List of corrections.....	41
<i>Missa Ave Maris Stella</i>	47
<i>Kyrie</i>	47
<i>Gloria</i>	53
<i>Credo</i>	62
<i>Sanctus</i>	80
<i>Agnus Dei</i>	86
<i>Rorate caeli</i>	88
Aneks / Appendix	
<i>Missa Ave Maris Stella octo vocum</i> (1629)	97
<i>Kyrie</i>	97
<i>Gloria</i>	100
<i>Credo</i>	105
<i>Sanctus</i>	113
<i>Agnus Dei</i>	117
<i>Missa Ave Maris Stella</i>	119
<i>Basso ripieno</i>	119
<i>Agnus Dei [II], rekonstrukcja wersji Józefa Pękalskiego / reconstruction of Józef Pękalski's version</i>	125
<i>Kyrie, Anon.</i>	126
Teksty słowne / Verbal texts	129
Źródła / Sources	132
Bibliografia / Bibliography.....	134

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 Praeceptum Christi* (2018).
A/III Marta Pielech, Iwona Janusziewicz-Rębowska, *Musicalia Collegii Glacensis Societatis Jesu* (2019).
A/IV Andrea Mariani, *Inventoria rerum musicalium domum Societatis Jesu in Polonia et Lituania tempore suppressionis* (2020).
A/V Agnieszka Leszczyńska, *Musicalia Collegii Braunsbergensis Societatis Jesu* (2021).
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 zwyczajna* (Lwów 1767), ed. facs. Oksana Shkurgan (2018).
B/V *Georgius Elger* (1585–1672). *Geistliche Catholische Gesange...* (Braniewo/Braunsberg 1621), ed. facs. Māra Grudule, Justyna Prusinowska, Mateusz Solarz (2018).

series C: Editiones

- C/I *Martinus Kretzmer* (1631–1696). *Sacerdotes Dei benedicite Dominum, Memorare o piissima virgo, Aeternae rerum omnium effector Deus, Laudem te Dominum*, eds Tomasz Jeż, Maciej Jochymczyk (2017).
C/II *Georgius Braun* (1658–1709). *In nomine Jesu, O caelitum Dux*, ed. Tomasz Jeż (2017).
C/III *Anonim* (I poł. XVIII w.). *Completorium a 9. Chori Collegii Sandomiriensis Societatis Jesu*, ed. Irena Bieńkowska, introd. Magdalena Walter-Mazur, Irena Bieńkowska (2017).
C/IV *Nicolaus Franciscus Frölich* († 1708). *Viaticum mortuorum, O Maria Virgo pia, Salve Regina*, ed. Tomasz Jeż (2018).
C/V *Hyacinthus Szczurowski* (1716? – po 1774). *Caeli cives occurrite, Domine non sum dignus; Litaniae in C*, ed. Maciej Jochymczyk (2018).
C/VI *Motecta scripta in Collegio Braunsbergensis Societatis Jesu* (S-Uu Ut.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 Andree*, 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 Januszkieicz-Rębowska (2020).
- C/XIX *Amandus Ivanschiz (1727–1758). Lytania[e] de Beata [Maria Virgine] (L.C.1b)*, ed. Maciej Jochymczyk (2020).
- C/XX *Carolus Pelicanus (1642–1702). Ad festa venite, Adoro te devote*, ed. Václav Kapsa (2020).
- C/XXI *Annibale Orgas (1585–1629). Angelus ad pastores ait, Hodie Christus natus est, Vir inclite Stanislae, Deus noster*, ed. Justyna Szombara (2021).
- C/XXII *Carolus Göbel (1721–1764). 3 Alma Redemptoris Mater, 4 Salve Regina*, ed. Maciej Jochymczyk (2021).
- C/XXIII *Kaspar Förster Jun. (1616–1673). Sacrae cantiones 1, 2, & 3 vocuum*, ed. Lars Berglund (2021).
- C/XXIV *Asprilio Pacelli (1570–1623). Motectorum et psalmorum [...] Liber primus*, ed. Aleksandra Patalas (2021).
- C/XXV *Tabulaturae Braunsbergenses-Olivenses*, ed. Marcin Szelest (2021).
- C/XXVI *Carolus Rabovius (1619–1686). O Domine Jesu, Salutemus Matrem, Surgamus eamus properemus*, ed. Václav Kapsa (2021).
- C/XXVII *Simon Praunstein (1571–1624). Litaniae et Hymni*, ed. Katarzyna Spurgjasz (2021).
- C/XXVIII *Asprilio Pacelli (ca. 1567–1623). Opera ex fontibus Ecclesiae Cathedralis Cracoviensis*, ed. Aleksandra Patalas (2021).

Ut habeas liberum accessum ad omnia volumina, vide:

www.fontesmusicae.pl

