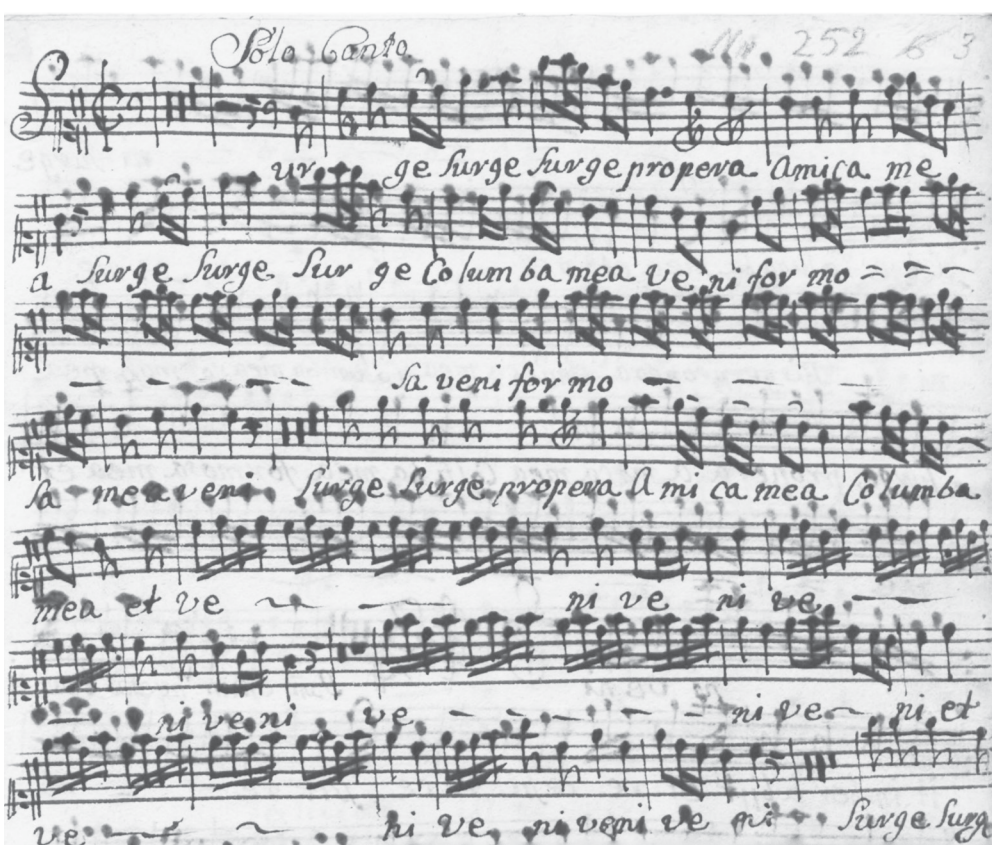
OPERAE CARMELITANAE 1

Thelesphorus Wikliński, Andreas Wołoszko

ed.: Marek Bebak



Fontes Musicæ in Polonia

Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa

C/XXXII

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Jagielloński.

OPERAE CARMELITANAE 1

Thelesphorus Wikliński
Andreas Wołoszko

ed. Marek Bebak

FONTES MUSICÆ IN POLONIA

Warszawa 2022
Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa

Fontes Musicae in Polonia C/XXXII

Fontes Musicæ in Polonia
www.fontesmusicae.pl
seria C, vol. XXXII

Redaktorzy serii | General Editors
Tomasz Jeż (0000-0002-7419-3672), Maciej Jochymczyk (0000-0003-0967-9681)

Rada Naukowa | Scientific Council
dr hab. Paweł Gancarczyk, prof. Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk
dr hab. 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 Bartłomiej Gembicki, Instytut Sztuki Polskiej Akadamii Nauk (0000-0001-8489-6083)

Na okładce | Cover photo
Andreas Wołoszko, *Surge propera*, PL-SA 252/A VII 12,
początek partii *Canto* (s. 3) / beginning of the *Canto* part (p. 3)

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
Marek Bebak, Maciej Jochymczyk

© 2022 by Marek Bebak (0000-0001-8882-2858) & Uniwersytet Jagielloński

Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego

Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa
ISBN: 978-83-66546-74-5
ISMN: 979-0-801569-35-6

Wstęp

Muzyka w zakonie karmelitów dawnej obserwancji

Sprowadzony na tereny dawnej Rzeczpospolitej pod koniec XIV wieku Zakon Braci Najświętszej Maryi Panny z Góry Karmel (karmelitów dawnej obserwancji, zwanych w Polsce potocznie karmelitami trzewiczkowymi), podobnie jak inne zakony żebracze, przez stulecia prowadził działalność duszpasterską w skupiskach miejskich, szerząc przede wszystkim kult maryjny[1]. Przy kościołach karmelitów gromadziła się zarówno szlachta roztaczająca patronat nad zakonnikami (wyrażający się m.in. w fundacjach kosztownego wyposażenia świątyń, w tym instrumentów muzycznych, a także regularnym dotowaniu konwentów), mieszczanie, jak i najubożsi mieszkańcy miast i miasteczek[2]. Dzięki wsparciu wiernych, zwłaszcza zamożniejszych, podczas najważniejszych świąt i uroczystości w czasie nabożeństw rozbrzmiewała muzyka. Przy świątyniach karmelitańskich organizowano również liczne bractwa, w których zrzeszali się przedstawiciele różnych grup społecznych. Do głównych zadań takich konfraterni należało m.in. organizowanie pomocy dla osób potrzebujących, ubogich i chorych, animowanie wspólnych modlitw i rozwijanie pobożności wśród wiernych poprzez urządzanie tzw. schadzek, podczas których wysłuchiwano kazania, wspólnie śpiewano, a czasami słuchano muzyki wykonywanej przez profesjonalnych muzyków – organistów czy kapelę[3].

Największy rozkwit zakonu na terenach Rzeczpospolitej Obojga Narodów przypadł na XVII i XVIII wiek, kiedy ufundowano wiele nowych placówek. W połowie XVIII wieku w jej granicach funkcjonowało blisko 60 klasztorów. W związku z rosnącą liczbą konwentów, dużymi odległościami od głównego domu zakonnego (siedziby prowincjała) i związanymi z tym problemami w zarządzaniu prowincją,

[1] Tadeusz M. Trajdos, *U zarania karmelitów w Polsce*, Warszawa: Instytut Historii Polskiej Akademii Nauk 1993.

[2] Katarzyna Kaczor-Scheitler, *Post-Tridentine Catholic Piety and Forms of Devotional Practices in the Polish-Lithuanian Commonwealth*, „Poznańskie Studia Teologiczne" 37 (2020), s. 133–155. DOI: 10.14746/pst.2020.37.07.

[3] Zob. m.in. Tadeusz Maciejewski, *Działalność muzyczna Bractwa Szkaplerznego w kościele oo. Karmelitów Trzewiczkowych w Krakowie na Piasku*, „Muzyka" 23/2 (1978), s. 59–71.

Introduction

Music in the Carmelite Order of the Ancient Observance

The Order of the Brothers of the Blessed Virgin Mary of Mount Carmel (that is, Carmelites of the Ancient Observance, colloquially referred to in Poland as *trzewiczkowi* or 'shod' Carmelites) was invited to Poland in the late 14th century. Like other mendicant orders, for centuries they provided pastoral care in urban communities, propagating, first and foremost, the Marian cult.[1] Carmelite churches attracted the gentry and nobles, who extended their patronage over the friars (by providing, among others, foundations for the costly church furnishings and property, including musical instruments, and regularly supporting the convents financially), as well as burghers and urban paupers.[2] Thanks to the support of the congregation (mainly of its more affluent part), church services on major feast days and during celebrations were accompanied by music. Numerous confraternities set up at Carmelite churches brought together representatives of different social groups. Their main aims included providing aid for the needy, poor and sick, holding collective prayers, and promoting piety among the faithful by organising the so-called 'trysts', which involved listening to sermons, singing, and sometimes also music performed by professional musicians: organists or an ensemble.[3]

The Carmelite order was in its heyday in the Polish-Lithuanian Commonwealth in the 17th and 18th centuries, when many new Carmelite centres were established. Almost 60 Carmelite houses existed in the Commonwealth in the mid-18th century. Since the number of convents grew, as did their distance from the order's main house (seat of the provincial superior), which made provincial administration difficult, the previously existing Polish province was divided in

[1] Tadeusz M. Trajdos, *U zarania karmelitów w Polsce* [The Beginnings of the Carmelites in Poland], Warszawa: Instytut Historii Polskiej Akademii Nauk 1993.

[2] Katarzyna Kaczor-Scheitler, 'Post-Tridentine Catholic Piety and Forms of Devotional Practices in the Polish-Lithuanian Commonwealth', *Poznańskie Studia Teologiczne* 37 (2020), pp. 133–155. DOI: 10.14746/pst.2020.37.07.

[3] Cf. e.g. Tadeusz Maciejewski, 'Działalność muzyczna Bractwa Szkaplerznego w kościele oo. Karmelitów Trzewiczkowych w Krakowie na Piasku' [The Musical Activity of the Scapular Confraternity at the 'Shod' Carmelites' Church in Cracow's Piasek], *Muzyka* 23/2 (1978), pp. 59–71.

w 1687 roku dokonano podziału dotychczasowej prowincji polskiej na prowincję małopolsko-litewską, z głównym klasztorem w Krakowie, oraz prowincję ruską św. Józefa, której głównym domem był klasztor na przedmieściu Halickim we Lwowie (*Conventus Maior*[4]). Klasztory z terenów Wielkopolski, początkowo przynależne do prowincji małopolsko-litewskiej, po przyjęciu reformy tureneńskiej (wprowadzanej stopniowo od lat 70. XVII wieku), od 1728 roku utworzyły z kolei odrębną prowincję wielkopolską *strictioris observantiae*[5].

We wszystkich prowincjach aktywni byli muzycy – zarówno zakonnicy, jak i osoby świeckie. W każdym karmelitańskim kościele działał przynajmniej organista, a w niektórych świątyniach również śpiewacy i instrumentaliści, którzy wchodzili w skład kapel. Stałe kapele „domowe"[6] zorganizowane były nie tylko w większych ośrodkach, np. w Krakowie[7], Lwowie, Poznaniu, Wilnie, ale także w mniejszych miejscowościach, takich jak Horodyszcze, Rozdół[8], Sąsiadowice

[4] We Lwowie istniały dwa klasztory karmelitów dawnej obserwancji. Pierwszy, położony na przedmieściu Halickim, został założony już w XV wieku, a od XVII wieku do 1789 roku był związany z kościołem Nawiedzenia Najświętszej Panny Marii, natomiast drugi, pod wezwaniem św. Marcina, został ufundowany w 1631 roku przez Aleksandra z Rytwian Zborowskiego. Zob. Jakub Adamski, *Kościół p.w. św. Marcina i klasztor OO. Karmelitów Trzewiczkowych*, w: *Kościoły i klasztory Lwowa z okresu przedrozbiorowego*, cz. 1, red. Jan K. Ostrowski, Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury 2011 (*Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*), s. 249–268.

[5] Reforma została zapoczątkowana we francuskich klasztorach prowincji Touraine przez Piotra Behourta (1563–1633) i Filipa Thibaulta (1572–1638) i doprowadziła do ogłoszenia nowych konstytucji w 1639 roku, które przyjęło większość klasztorów w Europie. W Polsce tylko kilka klasztorów przyjęło tę reformę (w Poznaniu, Gdańsku, Bydgoszczy, Warszawie, Kcyni, Kłodawie, Drohobyczu, Markowicach, Lipiu, Oborach, Płońsku i Trutowie).

[6] Termin kapela „domowa" został zaczerpnięty ze źródeł karmelitańskich i oznacza zespół muzyczny zorganizowany przez karmelitów (w odróżnieniu od kapeli „gościnnej", przybywającej z innego ośrodka). Zob. m.in. Archiwum Karmelitów w Krakowie na Piasku (dalej jako PL-Kkar), sygn. AKKr 621, [Rachunki Bractwa Szkaplerza Świętego], 1720–1778, s. 55.

[7] Tadeusz Maciejewski, *Inwentarz muzykaliów kapeli karmelickiej w Krakowie na Piasku z lat 1665–1684*, „Muzyka" 21/2 (1976), s. 77–99; Marek Bebak, *Karmelitański inwentarz muzyczny z 1739 roku*, „Muzyka" 66/1 (2021), s. 149–167.

[8] Zob. Marek Bebak, *Karmelitańskie kapele w Rozdole i Horodyszczu w XVIII wieku*, „Muzyka" 67/3 (2022), s. 137–149.

1687 into that of Lesser Poland and Lithuania (with its main house in Cracow in Piasek district) and the Ruthenian province of St Joseph, whose main house was a convent (*Conventus Maior*[4]) in the Halych (*Halickie*) suburb of Lwów (Ukr. Lviv). After accepting the Touraine Reform (gradually introduced from the 1670s onwards), houses in Greater Poland, originally subordinated to the Lesser Poland-Lithuanian province, in 1728 formed a separate province of *strictioris observantiae*.[5]

Musicians, active in all these provinces, included both religious and lay persons. Each Carmelite church had at least one organist, and some also kept ensembles of singers and instrumentalists. Regular 'domestic' ensembles[6] were organised not only in major centres, such as Cracow,[7] Lwów, Poznań, Wilno (Lith. Vilnius), but also in smaller ones, such as Horodyszcze (Ukr. Gorodishche), Rozdół (Ukr. Rozdil),[8] Sąsiadowice

[4] Two Carmelite monasteries of the Ancient Observance existed in Lwów. The first, in the Halych suburb, had been founded in the 15th century, and operated from the 17th century until 1789 in the context of the Church of the Annunciation. The second, Monastery of St Martin, was established in 1631 by Aleksander Zborowski of Rytwiany. Cf. Jakub Adamski, 'Kościół p.w. św. Marcina i klasztor OO. Karmelitów Trzewiczkowych' [St Martin's Church and the Monastery of 'Shod' Carmelites], in: *Kościoły i klasztory Lwowa z okresu przedrozbiorowego* [Churches and Monasteries in Lwów before the Partitions of Poland], part 1, ed. Jan K. Ostrowski, Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury 2011 (*Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej* [Sources for the Study of Sacred Art in the East of the Old Commonwealth]), pp. 249–268.

[5] The reform was initiated in the French monasteries of Touraine by Pierre Behourt (1563–1633) and Philippe Thibault (1572–1638). It led to the announcement in 1639 of new constitutions, accepted by most monasteries in Europe. In Poland, however, only several of the monasteries embraced the reform; namely, those in Poznań, Gdańsk, Bydgoszcz, Warsaw, Kcynia, Kłodawa, Drohobycz (Ukr. Drohobych), Markowice, Lipie, Obory, Płońsk, and Trutowo.

[6] The term 'domestic' chapel comes from Carmelite sources and refers to any ensemble set up by the Carmelites (as opposed to a 'visiting' ensemble that came from a different centre). Cf. e.g. The Carmelite Archive in Cracow's Piasek (hereafter as PL-Kkar), shelf mark AKKr 621, [Accounts of the Confraternity of the Holy Scapular], 1720–1778, p. 55.

[7] Tadeusz Maciejewski, 'Inwentarz muzykaliów kapeli karmelickiej w Krakowie na Piasku z lat 1665–1684' [Inventory of Music-Related Sources Used by the Carmelite Ensemble in Cracow's Piasek, 1665–1684], *Muzyka* 21/2 (1976), pp. 77–99; Marek Bebak, 'Karmelitański inwentarz muzyczny z 1739 roku' [A Carmelite Music Inventory of 1739], *Muzyka* 66/1 (2021), pp. 149–167.

[8] Cf. Marek Bebak, 'Karmelitańskie kapele w Rozdole i Horodyszczu w XVIII wieku' [18th-Century Carmelite Ensembles in Rozdół and Horodyszcze], *Muzyka* 67/3 (2022), pp. 137–149.

czy Trembowla[9]. Z zachowanych inwentarzy muzykaliów wiadomo, że w repertuarze tych zespołów znajdowały się dzieła stosunkowo aktualne, np. w 1739 roku w Krakowie na Piasku do dyspozycji zespołu były utwory Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego (zm. 1734)[10], Józefa Kobierkowicza, Pawła Sieprawskiego czy Jacka Szczurowskiego[11]. Najprawdopodobniej na użytek zespołów karmelitańskich muzykę tworzyli również sami zakonnicy. Do dziś zachowały się dzieła trzech polskich karmelitów-kompozytorów. Z prowincji małopolsko-litewskiej wywodził się Telesfor Wikliński (imię świeckie: Grzegorz), z prowincji ruskiej św. Józefa – Andrzej Wołoszko, natomiast z prowincji wielkopolskiej (*strictioris observantiae*) – Eliasz à Monte Carmeli (imię i nazwisko świeckie: Joannes Mataski[12]). W niniejszym tomie prezentujemy dwie kompozycje: *Lauda Jerusalem* Telesfora Wiklińskiego[13] oraz *Surge propera* Andrzeja Wołoszki.

Telesfor Wikliński OCarm (1688–1725)

Nazwisko Wikliński było znane muzykologom od początku XX wieku[14]. Dotychczas w publikacjach muzykologicznych, w tym słownikach i encyklopediach, wspominano o siedmiu muzykach o takim nazwisku (śpiewakach i instrumentalistach), związanych z ośrodkami kościelnymi Rzeczpospolitej na przełomie XVII i XVIII wieku: zespołem kolegiaty w Łowiczu, kapelą paulinów na Jasnej Górze, kapelą jezuicką w Krakowie i kapelą karmelitów na Piasku

[9] Tadeusz Maciejewski, *Przyczynek do biografii Andrzeja Wołoszki (ca 1700–1757) i historii kapel karmelickich*, „Muzyka" 20/2 (1975), s. 73–81.

[10] Krakowscy karmelici w drugiej połowie lat 90. XVII wieku utrzymywali bezpośrednie kontakty z kompozytorem, który wówczas – jako wikariusz katedralny – odbierał od nich należną kolegium dziesięcinę ze wsi Naremba. Zob. PL-Kkar, sygn. AKKr 704, *Computus perceptarum et expensarum*..., 1681–1699, s. 753, 794, 856, 902.

[11] Marek Bebak, *Karmelitański inwentarz muzyczny z 1739 roku*, op. cit., s. 151.

[12] Grzegorz Kloskowski, *Karmelici trzewiczkowi prowincji wielkopolskiej w XVII–XIX wieku*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne" 98 (2012), s. 193.

[13] Edycję utworu *Lauda Jerusalem* Telesfora Wiklińskiego przygotowano dzięki środkom finansowym uzyskanym w ramach programu Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca pt. „Białe plamy – muzyka i taniec", edycja 2020/2021.

[14] Jako pierwszy nazwisko to przywołał (w kontekście repertuaru kapeli jezuickiej w Krakowie) Adolf Chybiński, *Z dziejów muzyki krakowskiej*, „Kwartalnik Muzyczny" 2/1 (1913), s. 44, 57.

(Ukr. Susidovychi), and Trembowla (Ukr. Terebovlya).[9] Surviving inventories prove that these ensembles performed relatively recent compositions. For instance, in Cracow's Piasek in 1739 they had at their disposal works by Grzegorz Gerwazy Gorczycki (d. 1734),[10] Józef Kobierkowicz, Paweł Sieprawski, and Jacek Szczurowski.[11] Music for Carmelite ensembles was most likely also composed by the friars themselves. Works by three Polish Carmelite composers have been preserved to our day: Telesfor (secular name: Grzegorz) Wikliński from the province of Lesser Poland and Lithuania, Andrzej Wołoszko from the Ruthenian St Joseph province, and Eliasz à Monte Carmeli (born Joannes Mataski[12]) from the Greater Poland province *strictioris observantiae*. In this volume, we present two works: *Lauda Jerusalem* by Telesfor Wikliński[13] and *Surge propera* by Andrzej Wołoszko.

Telesfor Wikliński OCarm (1688–1725)

Wikliński's name has been known to musicologists since the early 20th century.[14] Seven musicians of that surname (singers and instrumentalists) have so far been mentioned in musicological publications, including dictionaries and encyclopaedias. They were connected with different ecclesiastical institutions of the Polish-Lithuanian Commonwealth in the late 17th and early 18th centuries: the Łowicz Collegiate Church, the Pauline ensemble at Jasna Góra, the Jesuit ensemble in Cracow, and the Carmelite ensemble in Cracow's Piasek. Their names were:

[9] Tadeusz Maciejewski, 'Przyczynek do biografii Andrzeja Wołoszki (ca 1700–1757) i historii kapel karmelickich' [Towards a Biography of Andrzej Wołoszko (ca 1700–1757) and the History of Carmelite Ensembles], *Muzyka* 20/2 (1975), pp. 73–81.

[10] In the late 1690s, Cracow's Carmelites maintained direct contacts with this composer, who as a cathedral curate received from them the tithe due from the village of Naremba. Cf. PL-Kkar, shelf mark AKKr 704, *Computus perceptarum et expensarum*..., 1681––1699, pp. 753, 794, 856, 902.

[11] Marek Bebak, 'Karmelitański inwentarz muzyczny z 1739 roku', op. cit., p. 151.

[12] Grzegorz Kloskowski, 'Karmelici trzewiczkowi prowincji wielkopolskiej w XVII–XIX wieku' ['Shod' Carmelites in the Greater Poland Province in the 17th, 18th and 19th Centuries], *Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne* 98 (2012), p. 193.

[13] This edition of Telesfor Wikliński's *Lauda Jerusalem* has been made possible by funding from the 'Uncharted Territories: Music and Dance' programme of the National Institute of Music and Dance, the 2020/2021 edition.

[14] The first to mention this surname (in the context of the repertoire of Cracow's Jesuit ensemble) was Adolf Chybiński, 'Z dziejów muzyki krakowskiej' [From the History of Cracow's Music], *Kwartalnik Muzyczny* 2/1 (1913), pp. 44, 57.

w Krakowie. Byli to: Wikliński (bez imienia)[15], Wikliński (bez imienia)[16], Wikliński Stanisław[17], Wikliński (bez imienia)[18], Wikliński Stanisław[19], Wikliński Wojciech[20] oraz Wikliński Telesfor, którego odnotował jedynie Tadeusz Maciejewski, wymieniając go wśród organistów kościoła karmelitów w Krakowie na Piasku[21]. Muzykolog odnalazł w archiwaliach karmelitańskich daty działalności Telesfora Wiklińskiego: „1711, 1717–1723, w tym samym roku umarł"[22]. Przeprowadzenie dokładniejszej kwerendy archiwalnej w 2020 roku doprowadziło do ustalenia, że krakowski zakonnik był również kompozytorem; tytuły dwóch jego utworów odnotowano bowiem w inwentarzu kapeli karmelitańskiej w Krakowie na Piasku, spisanym w 1739 roku ([123] „Requiem Choralne na Tenor y Bas Auth(ore) P(at)re Thelesph(oro) C(armelita)" oraz [258] „Completoriu(m) CATB 2 V(iolini) 2 Cl(arini) Or(gano) Viol(a) Auth(ore) P(at)re

[15] Altysta, zatrudniony w latach 1696–1697 w kapeli kolegiaty w Łowiczu, zob. Delma Brough, *Polish Seventeenth-Century Music With Reference to the Influence of Historical, Political, and Social Conditions*, New York – London: Garland Pub. 1989, s. 126.

[16] Altysta, zatrudniony w latach 1723–1725 w kapeli jasnogórskiej, a później do 1727 roku utrzymujący kontakt z kapelą, zob. Paweł Podejko, *Nieznani muzycy polscy: kompozytorzy, dyrygenci, instrumentaliści, wokaliści (1572–1820)*, Bydgoszcz: BTN 1966 (*Z dziejów muzyki polskiej*, 11), s. 105.

[17] Zmarły 5 lipca 1725 roku na Jasnej Górze wokalista – tenor, aktywny w kapeli jasnogórskiej co najmniej w latach 1713–1725, zob. Paweł Podejko, op. cit.

[18] Nazwisko pojawia się w księgach rachunkowych bursy jezuickiej w Krakowie w latach 1693–1716. Zob. Iwona Tylka, *Instrumentaliści i wokaliści kapeli jezuickiej kościoła ss. Piotra i Pawła w Krakowie*, „Liturgia Sacra. Liturgia – Musica – Ars" 20/2 (2014), s. 473.

[19] Członek kapeli jezuickiej w Krakowie w latach 1718–1722, skrzypek, trębacz, waltornista; być może tożsamy z poprzednim.

[20] Skrzypek, oboista, zapisany do bursy jezuickiej w Krakowie w sierpniu 1731 roku na dwa lata nauki i rok respektu; przypuszczalnie członek kapeli do 1739 roku (nazwisko pojawia się do tego roku). Adolf Chybiński przypisał mu autorstwo kompozycji *Lauda Jerusalem*, której tytuł odnotowano w inwentarzu muzykaliów kapeli jezuickiej w Krakowie, spisanym w 1737 roku. W inwentarzu znajduje się wpis: „Lauda Jerusalem authore Wikliński, 1", zob. Adolf Chybiński, *Z dziejów muzyki krakowskiej*…, op. cit., s. 57; idem, *Słownik muzyków dawnej Polski do roku 1800*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1949, s. 137; Iwona Tylka, *Instrumentaliści i wokaliści kapeli jezuickiej*…, op. cit., s. 474; Jerzy Kochanowicz, *Słownik geograficzny jezuickich burs muzycznych (materiały)*, Kraków: WAM, Wyższa Szkoła Filozoficzno-Pedagogiczna „Ignatianum" 2002, s. 111.

[21] *Graduał karmelitański z 1644 o. Stanisława ze Stolca*, oprac. Tadeusz Chrzanowski, Tadeusz Maciejewski, Warszawa: PAX 1976, s. 82.

[22] Cyt. za: ibid.

Wikliński (no first name known),[15] Wikliński (no first name known),[16] Wikliński Stanisław,[17] Wikliński (no first name known),[18] Wikliński Stanisław,[19] Wikliński Wojciech,[20] and Wikliński Telesfor. This last one was only mentioned by Tadeusz Maciejewski, who lists him among the organists of the Carmelite Church in Cracow's Piasek.[21] In the Carmelite archives, Maciejewski found Telesfor Wikliński's years of activity: '1711, 1717––1723; died in the same year'.[22] A more detailed archival survey in 2020 proved that the friar from Cracow was also a composer. Titles of two of his works are listed in the inventory of the Carmelite ensemble in Cracow's

[15] Alto singer, employed in 1696–1697 in the ensemble of the Łowicz Collegiate Church, cf. Delma Brough, *Polish Seventeenth-Century Music With Reference to the Influence of Historical, Political, and Social Conditions*, New York – London: Garland Pub. 1989, p. 126.

[16] Alto singer, employed in 1723–1725 in Jasna Góra's ensemble and maintaining contacts with it in later years (till 1727), cf. Paweł Podejko, *Nieznani muzycy polscy: kompozytorzy, dyrygenci, instrumentaliści, wokaliści (1572–1820)* [Unknown Polish Musicians: Composers, Conductors, Instrumentalists, and Singers (1572–1820)], Bydgoszcz: BTN 1966 (*Z dziejów muzyki polskiej* [From the History of Polish Music], 11), p. 105.

[17] Tenor singer active in Jasna Góra's ensemble in at least 1713––1725; he died on 5th July 1725 at Jasna Góra. Cf. Paweł Podejko, op. cit.

[18] His name appears in the account books of the Jesuit music boarding school in Cracow in 1693–1716. Cf. Iwona Tylka, 'Instrumentaliści i wokaliści kapeli jezuickiej kościoła ss. Piotra i Pawła w Krakowie' [Instrumentalists and Singers in the Jesuit Ensemble of SS Peter and Paul Church in Cracow], *Liturgia Sacra. Liturgia – Musica – Ars* 20/2 (2014), p. 473.

[19] Member of the Jesuit ensemble in Cracow in 1718–1722; violinist, trumpeter, horn player; he may have been the same person as the above.

[20] Violinist and oboist, admitted to the Jesuit music boarding school in Cracow in August 1731 for two years of education and a year as a *respectivus* (i.e. teaching younger students); member of the ensemble probably from 1739 (his surname appears from that year onwards). Adolf Chybiński attributed to him the authorship of *Lauda Jerusalem*, whose title is listed in the inventory of music-related sourced used by the Jesuit ensemble in Cracow, compiled in 1737. The entry in the inventory runs as follows: 'Lauda Jerusalem authore Wikliński, 1', cf. Adolf Chybiński, 'Z dziejów muzyki krakowskiej', op. cit., p. 57; idem, *Słownik muzyków dawnej Polski do roku 1800* [Dictionary of Musicians in Early Poland until 1800], Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1949, p. 137; Iwona Tylka, 'Instrumentaliści i wokaliści kapeli jezuickiej…', op. cit., p. 474; Jerzy Kochanowicz, *Słownik geograficzny jezuickich burs muzycznych (materiały)* [Geographical Dictionary of Jesuit Music Boarding Schools (Materials)], Kraków: WAM, Wyższa Szkoła Filozoficzno-Pedagogiczna 'Ignatianum' 2002, p. 111.

[21] *Graduał karmelitański z 1644 o. Stanisława ze Stolca* [Father Stanislaus of Stolec' Carmelite Gradual of 1644], eds Tadeusz Chrzanowski, Tadeusz Maciejewski, Warszawa: PAX 1976, p. 82.

[22] Quoted after: ibid.

Thelesphoro Carm(elita)"[23]), natomiast w zbiorach Państwowego Archiwum w Modrej na Słowacji zachował się rękopis przekazujący opracowanie psalmu *Lauda Jerusalem*, oznaczone nazwiskiem „Telesphoro Wikliński"[24]. W związku z tym możliwe jest dokonanie nowej atrybucji tej kompozycji przypisanej przed laty przez Adolfa Chybińskiego Wojciechowi Wiklińskiemu i włączenie utworu w dorobek nieznanego dotąd twórcy związanego z krakowskim klasztorem karmelitów na Piasku.

Grzegorz Wikliński (późniejszy brat Telesfor), syn Jana i Anny Wiklińskich, urodził się najprawdopodobniej w 1688 roku w mieście Końskie (obecnie w województwie świętokrzyskim)[25]. W wieku 19 lat, 4 stycznia 1707 roku wstąpił do zakonu karmelitów w Krakowie na Piasku i przyjął imię Thelesphorus[26]. Po rocznej formacji w nowicjacie, 8 stycznia 1708 roku w Krakowie złożył profesję w obecności rodziny zakonnej[27].

Po złożeniu ślubów młodzi zakonnicy zwykle odbywali studia filozoficzno-teologiczne. Mogły one mieć formę studiów tzw. małych (dwu- lub trzyletnich) lub wielkich (czteroletnich)[28]. Niestety nie wiemy, czy brat Telesfor odbył studia filozoficzno-teologiczne. Z jednej strony, w spisie familii zakonnej, który sporządzono na kapitułę prowincjalną w 1709 roku, wymieniony został jako „Clericus" („Fr. Thelesphorus Wiklinski Clericus"[29]), lecz z drugiej, na listach świadków ślubów zakonnych nie był ujmowany

[23] Zob. Marek Bebak, *Karmelitański inwentarz muzyczny z 1739 roku*, op. cit., s. 157, 162.

[24] Zob. RISM ID no. 570002245 (SK-J H-394). Pomimo umieszczonego na karcie tytułowej rękopisu imienia „Telesphoro", ks. Dariusz Smolarek próbował wiązać tę kompozycję z którymś z krakowskich muzyków jezuickich – Stanisławem lub Wojciechem, zob. Dariusz Smolarek, *Katalog tematyczny muzykaliów z klasztoru pijarów w Podolińcu*, Lublin: Wydawnictwo KUL 2009, s. 42.

[25] Datę urodzenia ustalono na podstawie księgi przyjętych do nowicjatu.

[26] PL-Kkar, sygn. AKKr 128, [Księga przyjętych do nowicjatu w klasztorze karmelitów w Krakowie na Piasku], 1509, 1571––1754, s. 165.

[27] PL-Kkar, sygn. AKKr 130, *Cathalogus professorum*, 1572––1754, s. 295.

[28] Jerzy Flaga, *Formacja kandydatów do zakonów w XVII i XVIII wieku*, „Roczniki Humanistyczne" 38/2 (1990), s. 80.

[29] PL-Kkar, sygn. AKKr 96, *Liber provinciae Poloniae et Magni Ducatus Lithuaniae* […] *continens acta capitularia et definitorialia*..., 1690–1736, k. 92r.

Piasek, compiled in 1739: [123] 'Requiem Choralne na Tenor y Bas Auth(ore) P(at)re Thelesph(oro) C(armelita)' [Choral Requiem for Tenor and Bass Composed by Father Telesfor, Carmelite Friar] and [258] 'Completoriu(m) CATB 2 V(iolini) 2 Cl(arini) Or(gano) Viol(a) Auth(ore) P(at)re Thelesphoro Carm(elita)'.[23] Moreover, the State Archive in Modra (Slovakia) possesses a manuscript copy of *Lauda Jerusalem* psalm setting, signed 'Telesphoro Wikliński'.[24] This find makes it possible to attribute the composition, previously described by Adolf Chybiński as a piece by Wojciech Wikliński, to Friar Telesfor, and to incorporate this work into the output of a previously unknown composer active at the Carmelite Monastery in Cracow's Piasek.

Grzegorz Wikliński (later known as Friar Telesfor), son of Jan and Anna Wiklińscy, was most likely born in 1688 in Końskie (now Świętokrzyskie Voivodeship).[25] Admitted to the Carmelite friary in Cracow's Piasek on 4th January 1707 at age 19, he assumed the name of Thelesphorus.[26] Following one year of novitiate, he took the religious vows in the presence of the monastic family on 8th January 1708 in Cracow.[27]

Following their vows, young friars usually took up philosophical and theological studies, in the minor (2–3 years) or major (4-year) form[28]. Whether Friar Telesfor undertook such studies is unfortunately unknown. On the one hand, in lists of the monastic family for 1709, compiled by the provincial chapter, he appears as a 'Clericus' ('Fr. Thelesphorus Wiklinski Clericus'[29]). On the other hand, he is

[23] Cf. Marek Bebak, 'Karmelitański inwentarz muzyczny z 1739 roku', op. cit., pp. 157, 162.

[24] Cf. RISM ID no. 570002245 (SK-J H-394). Despite the presence of the name 'Telesphoro' on the manuscript's title page, Dariusz Smolarek attempted to attribute this composition to one of Cracow's Jesuit musicians bearing the same surname, that is, to Stanisław or Wojciech, cf. Dariusz Smolarek, *Katalog tematyczny muzykaliów z klasztoru pijarów w Podolińcu* [A Thematic Catalogue of Music-Related Sources from the Piarist Monastery in Podolínec], Lublin: Wydawnictwo KUL 2009, p. 42.

[25] Date of birth was established on the basis of the register of admitted novices.

[26] PL-Kkar, shelf mark AKKr 128, [Register of novices admitted to the Carmelite Monastery in Cracow's Piasek], 1509, 1571––1754, p. 165.

[27] PL-Kkar, shelf mark AKKr 130, *Cathalogus professorum*, 1572–1754, p. 295.

[28] Jerzy Flaga, 'Formacja kandydatów do zakonów w XVII i XVIII wieku' [Formation of candidates to religious orders in the 17th and 18th centuries], *Roczniki Humanistyczne* 38/2 (1990), p. 80.

[29] PL-Kkar, shelf mark AKKr 96, *Liber provinciae Poloniae et Magni Ducatus Lithuaniae* […] *continens acta capitularia et definitorialia*..., 1690–1736, fol. 92r.

jako „Sacrae Theologiae Cursor" („SThC") wraz z innymi braćmi[30].

Od 1713 roku brat Telesfor uczestniczył w uroczystych ślubach zakonnych, które składano w krakowskim klasztorze – jego nazwisko można odnaleźć na listach świadków poszczególnych uroczystości. Listy te przynoszą dodatkowe informacje o Wiklińskim, któremu przypisano następujące funkcje: od czerwca 1714 roku do czerwca 1720 roku określany był jako organista[31] („Fr. Thelesphorus Wiklinski Org."[32], „Fr. Thelesphorus Wikliński Organ."[33], „Fr. Thelesphorus Wiklinski Organarius"[34]), natomiast od października 1720 roku aż do 1725 roku pełnił funkcję kantora („Fr. Thelesphorus Wikliński Cantor"[35]). Zmarł po 26 sierpnia 1725 roku, w wieku około 37 lat[36]. Przypuszczalnie całe zakonne życie spędził w Krakowie. Na podstawie zachowanej dokumentacji archiwalnej nie sposób określić, gdzie, kiedy i u kogo zdobył Wikliński wykształcenie muzyczne – być może kształcił

[30] Wikliński wymieniany jest zwykle pomiędzy zakonnikami określanymi jako „SThC" („Sacrae Theologiae Cursor"), lecz przy jego nazwisku takiej adnotacji nie ma. Zob. PL-Kkar, sygn. AKKr 130, *Cathalogus professorum*, 1572–1754, s. 317, 318 i następne.

[31] Być może obowiązki organisty sprawował Wikliński już wcześniej, gdyż w księgach rachunkowych w kwietniu 1712 roku odnotowano przychód za pogrzeb starosty Nowomiejskiego, w którym uczestniczyli ks. Dionizy i br. Telesfor; zob. PL-Kkar, sygn. AKKr 705, [Księga przychodów i rozchodów], 1699–1718, s. 646.

[32] PL-Kkar, sygn. AKKr 130, *Cathalogus professorum*, 1572––1754, s. 314 (17 czerwca 1714 roku), s. 320 (styczeń 1716).

[33] Ibid., s. 321 (25 listopada 1717 roku).

[34] PL-Kkar, sygn. AKKr 96, *Liber provinciae Poloniae et Magni Ducatus Lithuaniae* […] *continens acta capitularia et definitorialia…*, 1690–1736, k. 130r (w 1716 roku); PL-Kkar, sygn. AKKr 130, *Cathalogus professorum*, 1572–1754, s. 325 (9 czerwca 1720 roku).

[35] PL-Kkar, sygn. AKKr 130, *Cathalogus professorum*, 1572––1754, s. 327 (październik 1720 oraz 6 grudnia 1720 roku), s. 328 (23 lutego 1721 roku), s. 329 (12 kwietnia 1722 roku), s. 332 (18 kwietnia 1723 roku, 3 maja 1723 roku), s. 334 (12 września 1723 roku), s. 335 (19 lutego 1724 roku, 14 maja 1724 roku), s. 337 (6 sierpnia 1724 roku, 10 września 1724 roku), s. 338 (1 października 1724 roku), s. 339 (26 grudnia 1724 roku), s. 340 (3 czerwca 1725 roku, 25 lipca 1725 roku), s. 341 (26 sierpnia 1725 roku).

[36] Po raz ostatni jego nazwisko odnotowano podczas ślubów zakonnych 26 sierpnia 1725 roku (zob. PL-Kkar, sygn. AKKr 130, *Cathalogus professorum*, 1572–1754, s. 341). Od 10 sierpnia 1726 roku jako kantor podpisywał się Simeon Przeszowski, zob. ibid., s. 344. Nazwisko Wiklińskiego nie pojawia się wśród uczestników kapituły prowincjalnej, która odbyła się 24 czerwca 1726 roku, zob. PL-Kkar, sygn. AKKr 96, *Liber provinciae Poloniae et Magni Ducatus Lithuaniae* […] *continens acta capitualaria et definitorialia...*, 1690–1736, s. 160, 172.

not referred to, along with other brethren, as 'Sacrae Theologiae Cursor' ('SThC') in lists of witnesses to religious vows.[30]

Friar Telesfor participated in solemn monastic vows at Cracow's monastery from 1713 onwards, and so his name can be found in the lists of witnesses of the individual ceremonies. These lists provide us with additional information about Wikliński, to whom the following functions are attributed there: organist – from June 1714 till June 1720[31] ('Fr. Thelesphorus Wiklinski Org.',[32] 'Fr. Thelesphorus Wikliński Organ.',[33] 'Fr. Thelesphorus Wiklinski Organarius'[34]) and cantor – from October 1720 till 1725 ('Fr. Thelesphorus Wikliński Cantor'[35]). He died after 26th August 1725, aged approximately 37.[36] Following his vows, he probably spent the rest of his life in Cracow. The surviving archival documents do not tell us where and from whom Wikliński obtained his musical education. He may have learned music at his monastery in

[30] Wikliński is usually listed along with friars referred to as 'SThC' ('Sacrae Theologiae Cursor'); this abbreviation, however, does not appear next to his name. Cf. PL-Kkar, shelf mark AKKr 130, *Cathalogus professorum*, 1572–1754, pp. 317, 318 ff.

[31] Wikliński may have acted as organist already before this date since an entry in the account books for April 1712 lists revenues from the funeral of starost Nowomiejski, in which father Dionizy and brother Telesfor took part; cf. PL-Kkar, shelf mark AKKr 705, [Revenue and expense ledger], 1699–1718, p. 646.

[32] PL-Kkar, shelf mark AKKr 130, *Cathalogus professorum*, 1572–1754, p. 314 (17th June 1714), p. 320 (January 1716).

[33] Ibid., p. 321 (25th November 1717).

[34] PL-Kkar, shelf mark AKKr 96, *Liber provinciae Poloniae et Magni Ducatus Lithuaniae* […] *continens acta capitularia et definitorialia…*, 1690–1736, fol. 130r (from 1716); PL-Kkar, shelf mark AKKr 130, *Cathalogus professorum*, 1572–1754, p. 325 (9th June 1720).

[35] PL-Kkar, shelf mark AKKr 130, *Cathalogus professorum*, 1572–1754, p. 327 (October 1720 and 6th December 1720), p. 328 (23rd February 1721), p. 329 (12th April 1722), p. 332 (18th April 1723, 3rd May 1723), p. 334 (12th September 1723), p. 335 (19th February 1724, 14th May 1724), p. 337 (6th August 1724, 10th September 1724), p. 338 (1st October 1724), p. 339 (26th December 1724), p. 340 (3rd June 1725, 25th July 1725), p. 341 (26th August 1725).

[36] His name is mentioned for the last time in the context of monastic vows taken on 26th August 1725 (cf. PL-Kkar, shelf mark AKKr 130, *Cathalogus professorum*, 1572–1754, p. 341). As of 10th August 1726, Simeon Przeszowski signed his name as cantor, cf. ibid., p. 344. Wikliński's surname is not listed among participants of the provincial chapter meeting held on 24th June 1726, cf. PL-Kkar, shelf mark AKKr 96, *Liber provinciae Poloniae et Magni Ducatus Lithuaniae* […] *continens acta capitualaria et definitorialia...*, 1690–1736, pp. 160, 172.

się w klasztorze w latach 1708–1714, gdy funkcję kantora sprawował br. Albertus Ostręski[37].

Jako organista Wikliński miał do dyspozycji nowo wybudowany instrument, który stanął na chórze muzycznym nad wejściem do kościoła piaskowego w latach 1711–1713 i był używany aż do 1869 roku (obecnie niezachowany)[38]. Były to duże, trzydziestosześciogłosowe organy, z wyodrębnionym pozytywem w balustradzie chóru muzycznego. W tym czasie na chórze znajdował się także mały pozytyw szkatulny.

W czasie sprawowania funkcji organisty Wikliński otrzymywał odzież, co odnotowano w księgach ekspensy: „za sukienkę dla X. Organisty do Futra – 15 zł"[39], „za Futro przykupione do sukienki X. Organiscie – 4 zł 15 gr"[40], „za płotno dla X. Organisty – 3 zł 20 gr"[41], „za pończochy X. Organiscie – 3 zł"[42], „za płotno X. Thelesphorowi pod pludry – 1 zł 8 gr"[43]. W 1718 roku odnotowano także wydatek 1 zł 15 gr „X. Organiscie na strony do klawicymbału"[44].

Jako kantor brat Telesfor odpowiedzialny był najprawdopodobniej nie tylko za śpiew liturgiczny, ale także za muzykę wielogłosową[45]. Funkcja kantora

1708–1714, when the post of cantor was held by Friar Albertus Ostręski.[37]

As an organist, Wikliński had at his disposal an instrument freshly built on the organ gallery of the Piasek church in 1711–1713 and used until 1869 (now no longer preserved).[38] This large 36-stop instrument had a separate positive organ incorporated into the choir loft's balustrade. A small chest organ also existed at that time in the gallery.

While holding the position of organist, Wikliński received clothes, a fact that was registered in the expense books: 'for a cassock to go with the fur, for father organist – 15 zł',[39] 'for the fur to go with the cassock, for father organist – 4 zł 15 gr',[40] 'for cloth for father organist – 3 zł 20 gr',[41] 'for hose for father organist – 3 zł',[42] 'for cloth for father Telesfor to make knee breeches – 1 zł 8 gr'.[43] Another expense, listed in 1718, was 1 zloty and 15 groschen 'to father organist for strings for the *clavicembalo*'.[44]

As cantor, Friar Telesfor was most likely in charge not only of liturgical singing, but also of figural music.[45] The position of cantor usually involved directing

[37] Albertus Ostręski (1669–po 1719), w źródłach zakonnych notowany również jako Wojciech i Adalbertus, był kantorem w kościele karmelitów na Piasku w latach 1704–1719. Być może obowiązki te pełnił już wcześniej, od 1701 roku. Zob. PL-Kkar, sygn. AKKr 96, *Liber provinciae Poloniae et Magni Ducatus Lithuaniae*…, op. cit., k. 62r, 74r, 92r, 130r; sygn. AKKr 128, [Księga przyjętych do nowicjatu…], op. cit., s. 133; sygn. AKKr 130, *Cathalogus professorum*…, op. cit., s. 234, 276–324; sygn. AKKr 705, [Księga przychodów i rozchodów], op. cit., s. 271, 380.

[38] Piotr Matoga, *Organy w bazylice OO. Karmelitów na Piasku w Krakowie*, Lublin: Wydawnictwo Muzyczne Polihymnia 2014, s. 16–28.

[39] PL-Kkar, sygn. AKKr 705, [Księga przychodów i rozchodów], 1699–1718, s. 863 (listopad 1716 roku).

[40] Ibid., s. 866 (styczeń 1717 roku).

[41] Ibid., s. 876 (maj 1717 roku).

[42] Ibid., s. 892 (listopad 1717 roku).

[43] PL-Kkar, sygn. AKKr 706, [Księga przychodów i rozchodów], 1716–1736, s. 35 (luty 1717 roku).

[44] Ibid., s. 37 (11 kwietnia 1718 roku).

[45] Zdaniem Remigiusza Pośpiecha, istnieją trzy znaczenia terminu kantor: „kantor jako posługa – intonowanie i przewodniczenie śpiewom liturgicznym; kantor jako urząd – odpowiedzialny za nauczanie muzyki i przygotowanie śpiewów liturgicznych (np. wykonywanych przez scholarzy); kantor jako godność – prałatura w kapitule, związana z prebendami z tzw. kantorii", cyt. za: Remigiusz Pośpiech, *Funkcje kantora w tradycji muzycznej Kościoła katolickiego na Śląsku*, w: *Complexus effectuum musicologiae. Studia Miroslao Perz septuagenario dedicata*, red. Tomasz Jeż, Kraków 2003, s. 179. W środowisku karmelitańskim kantor, jak się wydaje, miał pod opieką chłopców-dyskantystów, których uczył podstaw muzyki, a także odpowiedzialny był za nauczanie

[37] Albertus Ostręski (1669–after 1719), listed in monastic sources also as Wojciech and Adalbertus, was cantor at the Carmelite Church at Piasek in 1704–1719. He may have performed the duties of cantor already from 1701. Cf. PL-Kkar, shelf mark AKKr 96, *Liber provinciae Poloniae et Magni Ducatus Lithuaniae*…, op. cit., fols 62r, 74r, 92r, 130r; shelf mark AKKr 128, [Register of novices admitted…], op. cit., p. 133; shelf mark AKKr 130, *Cathalogus professorum*…, op. cit., pp. 234, 276–324; shelf mark AKKr 705, [Revenue and expense ledger], op. cit., pp. 271, 380.

[38] Piotr Matoga, *Organy w bazylice OO. Karmelitów na Piasku w Krakowie* [The Organ of the Basilica of Carmelite Fathers at Cracow's Piasek], Lublin: Wydawnictwo Muzyczne Polihymnia 2014, pp. 16–28.

[39] PL-Kkar, shelf mark AKKr 705, [Revenue and expense ledger], 1699–1718, p. 863 (November 1716).

[40] Ibid., p. 866 (January 1717).

[41] Ibid., p. 876 (May 1717).

[42] Ibid., p. 892 (November 1717).

[43] PL-Kkar, shelf mark AKKr 706, [Revenue and expense ledger], 1716–1736, p. 35 (February 1717).

[44] Ibid., p. 37 (11th April 1718).

[45] According to Remigiusz Pośpiech, the term 'cantor' has three meanings: 'Cantor as a service, that is, intoning and leading liturgical singing; cantor as a post, in charge of music education and preparing performances of liturgical music (e.g. by students); and cantor as a titular office, that of a prelate (prebendary) in the chapter, complete with prebends derived from the so-called cantoriae.' Quoted after: Remigiusz Pośpiech, 'Funkcje kantora w tradycji muzycznej Kościoła katolickiego na Śląsku' [Functions of Cantors in Silesian Catholic Church Music Traditions], in: *Complexus effectuum musicologiae. Studia Miroslao Perz septuagenario dedicata*, ed. Tomasz Jeż, Kraków 2003, p. 179. In the Carmelite order,

wiązała się bowiem zazwyczaj z prowadzeniem kapeli. Świadczą o tym liczne wzmianki w rachunkach zakonnych, dokumentujące wypłaty pieniędzy „O. Kantorowi na Strony”[46], „X. Kantorowi za litanie”[47], „P. Cantori subsidij dla Muzykow”[48] itp.

Z dorobku brata Telesfora zachował się do dziś tylko jeden utwór – *Lauda Jerusalem a 9*, wchodzący najpewniej w skład nieszporów, zachowany pośród muzykaliów należących w XVIII wieku do kapeli pijarów w Podolińcu. Ze wspomnianego wyżej inwentarza karmelitańskiego z 1739 roku wiemy, że Wikliński był autorem także innych dzieł, w tym *Completorium*, o zbliżonej do *Lauda Jerusalem* obsadzie (czterogłosowy zespół wokalny, dwoje skrzypiec, dwa clarini, organy i wiola) oraz *Requiem Choralnego na Tenor y Bas* (być może chodzi o dwugłosową kompozycję pseudochorałową).

Utwór *Lauda Jerusalem* musiał powstać w czasie pobytu Wiklińskiego w krakowskim klasztorze, czyli w latach 1713–1725; niewykluczone, że w pierwszej połowie lat 20. XVIII wieku, gdy zakonnik pełnił funkcję kantora. Stąd kompozycja trafiła do kapeli pijarskiej w Podolińcu (przed 4 sierpnia 1725 roku), a także kapeli jezuickiej w Krakowie (na pewno przed 1737 rokiem)[49].

Transfer repertuaru między kapelami krakowskimi i kapelą pijarów w Podolińcu jest udokumentowany od lat 80. XVII wieku[50]. Z inwentarzy podolinieckich z tego czasu wynika, że w repertuarze kapeli pijarskiej znajdowały się, podobnie jak w repertuarze karmelitów z Piasku, kompozycje twórców związanych z Rzeczpospolitą, m.in. Franciszka Liliusa, Bartłomieja Pękiela, Andrzeja Paszkiewicza (a zatem kompozytorów w dużej mierze tworzących

młodych zakonników zasad śpiewu liturgicznego, o czym świadczą zachowane w PL-Kkar skrypty do teorii muzyki. Kwestia obowiązków kantora i nauczania muzyki w środowisku karmelitańskim wymaga dalszych badań.

[46] PL-Kkar, sygn. AKKr 704, *Computus perceptarum et expensarum*…, 1681–1699, s. 106 (1683 rok). Tego typu wypłaty odnotowano również w latach 1684–1713.

[47] PL-Kkar, sygn. AKKr 705, [Księga przychodów i rozchodów], 1699–1718, s. 76 (grudzień 1700 roku).

[48] PL-Kkar, sygn. AKKr 704, *Computus perceptarum et expensarum*…, 1681–1699, s. 108 (1683 rok).

[49] W zachowanym manuskrypcie ze zbioru pijarów podolinieckich, przekazującym utwór *Lauda Jerusalem*, zamieszczono datę sporządzenia kopii: 4 sierpnia 1725 roku, natomiast w inwentarzu jezuickim z 1737 roku tytuł *Lauda Jerusalem* oznaczono nazwiskiem „Wikliński”.

[50] Aleksandra Patalas, *Polonica w inwentarzach słowackich z lat 1581–1718*, „Muzyka” 47/2 (2002), s. 97–107.

and conducting the ensemble. This is corroborated by numerous mentions in monastic accounts, which document payments ‘to father cantor for strings’,[46] ‘to father cantor for litanies’,[47] ‘to P. Cantori, fees for musicians’,[48] etc.

Only one work has been preserved to our times from Friar Telesfor’s oeuvre. It is *Lauda Jerusalem a 9*, originally most likely part of the Vespers cycle, which has been preserved among music-related sources belonging in the 18th century to the Piarist ensemble in Podolínec. From the above-mentioned Carmelite inventory of 1739, we know that Wikliński also composed other works, including a *Completorium* scored similarly to *Lauda Jerusalem* (a four-part vocal ensemble, two violins, two clarini, organ, and viola), as well as a *Choral Requiem for Tenor and Bass* (possibly a two-part pseudo-plainchant piece).

Lauda Jerusalem must have been composed during Wikliński’s stay at the Cracow monastery, that is, in 1713–1725, possibly in the early 1720s, when he was the cantor there. From Piasek, the composition reached the Piarist ensemble in Podolínec (before 4th August 1725) and the Jesuit ensemble in Cracow (certainly before 1737).[49]

Transfers of repertoire between Cracow’s ensembles and the Piarist ensemble in Podolínec have been documented for the period from the 1680s onwards.[50] The Podolínec inventories from that period prove that the Piarist ensemble’s repertoire included, like that of the Piasek Carmelites, pieces by composers working in the Polish-Lithuanian Commonwealth, such as

the cantor seems to have been in charge of the boy singers, whom he taught the fundamentals of music, as well as of teaching the principles of liturgical singing to young friars. This is confirmed by scripts on music theory preserved at PL-Kkar. The question of cantor’s duties and music education among the Carmelites calls for further studies.

[46] PL-Kkar, shelf mark AKKr 704, *Computus perceptarum et expensarum*…, 1681–1699, p. 106 (for 1683). Similar payments were recorded for 1684–1713.

[47] PL-Kkar, shelf mark AKKr 705, [Revenue and expense ledger], 1699–1718, p. 76 (December 1700).

[48] PL-Kkar, shelf mark AKKr 704, *Computus perceptarum et expensarum*…, 1681–1699, p. 108 (1683).

[49] A surviving manuscript from the Piarist collection of Podolínec, comprising the *Lauda Jerusalem*, contains the date of copying: 4th August 1725, whereas in a Jesuit inventory of 1737 the surname ‘Wikliński’ is given next to the same title: *Lauda Jerusalem*.

[50] Aleksandra Patalas, ‘Polonica w inwentarzach słowackich z lat 1581–1718’ [Polish and Poland-Related Sources in Slovak Inventories, 1581–1718], *Muzyka* 47/2 (2002), pp. 97–107.

w Krakowie), a także Marca Scacchiego, Jacka Różyckiego, Czechowicza (imię nieznane), Stanisława Podolskiego i innych[51]. Transmisja repertuaru tworzonego na terenie Rzeczpospolitej mogła zatem odbywać się przez Kraków. Tę hipotezę uwiarygadnia fakt, że w połowie lat 20. XVIII wieku do zbiorów muzycznych pijarów w Podolińcu trafiły przynajmniej trzy kompozycje autorów związanych z Krakowem: Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego[52], Józefa Kobierkowicza[53] oraz Telesfora Wiklińskiego. Wszystkie wskazane utwory mają podobną obsadę, a także zostały spisane na papierze o zbliżonych wymiarach (tzn. ok. 20 × 33 cm i ok. 16,5 × 20 cm) przez kilku skryptorów, przy czym jeden z nich, dotąd niezidentyfikowany, zapisał zdecydowaną większość partii tekstu muzycznego i słownego[54]. We wszystkich trzech manuskryptach zanotowano podobną inskrypcję proweniencyjną[55]. Dzieła tych samych twórców znajdowały się również

Franciszek Lilius, Bartłomiej Pękiel, Andrzej Paszkiewicz (all of whom wrote their music at least partly in Cracow), as well as Marco Scacchi, Jacek Różycki, Czechowicz (first name unknown), Stanisław Podolski, and others.[51] Transfers of repertoires created throughout the Commonwealth may thus have taken place via Cracow. This hypothesis is made credible by the fact that at least three works by composers associated with Cracow entered the Piarist music collection in Podolínec in the mid-1720s; namely, compositions by Grzegorz Gerwazy Gorczycki,[52] Józef Kobierkowicz,[53] and Telesfor Wikliński. All of them were written for similar performing forces, on paper of similar dimensions (ca 20 × 33 cm and ca 16,5 × 20 cm), by several scribes, one of whom (unidentified so far) copied the vast majority of the musical and verbal text.[54] A similar provenance note can be found in all the three manuscripts.[55] Works by the same composers

[51] Ibid.

[52] Grzegorz Gerwazy Gorczycki (1665/67–1734) – kompozytor, kapelmistrz zespołu wokalno-instrumentalnego katedry krakowskiej w latach 1698–1734. Do Podolińca trafiła jego *Litania de Providentia Divina a 13*, przeznaczona na CCATB, 2 vl, 2 clno, 2 ob, b-vla i org. Kompozycja wydana w serii *Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej* oraz w serii *Monumenta Musicae in Polonia*: Karol Mrowiec (red.), *Grzegorz Gerwazy Gorczycki: Utwory wokalno-instrumentalne*, Warszawa – Kraków: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Musica Iagellonica 1995 (*Monumenta Musicae in Polonia*).

[53] Józef Kobierkowicz – kompozytor i organista, w latach 20. XVIII wieku notowany w źródłach krakowskich, w latach 1731––1735 świecki organista na Jasnej Górze. Pijarzy podolinieccy mieli w swoich zbiorach opracowanie muzyczne psalmu *Laudate pueri a 9* na CATB, 2 vl, 2 clno i org.

[54] Porównano sposób notowania kluczy, nut, cyfrowania basso continuo, a także kształt liter, w tym stosowanie ozdobnych inicjałów na początku partii każdego głosu. Przykładowe karty z rękopisu zawierającego litanię *de Providentia Divina* Gorczyckiego zostały opublikowane w edycji tego utworu, zob. Danuta Idaszak (red.), *Grzegorz Gerwazy Gorczycki: Litaniae de Providentia Divina*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1980 (*Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej*, 75), s. 3–6.

[55] W rękopisie o sygn. H-394 (Nr kat. 133) przekazującym utwór Wiklińskiego pt. *Lauda Jerusalem* zapisano: „[Dom]us Podoliniensis Scholarum Piarum" i „Anno D(omi)ni 1725 | Die 4 Augusti", w manuskrypcie o sygn. H-75 (Nr kat. 30) zawierającym *Litania de Providentia Divina* Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego odnotowano: „Domus Podoliniensis Scholarum Piarum | Anno D(omi)ni 1726 | Mense Julis" [sic!], zaś w rękopisie o sygn. H-395 (Nr kat. 48), w którym zanotowano *Laudate pueri a 9* Józefa Kobierkowicza umieszczono inskrypcje: „Domus Podoliniensis Scholarum Piarum" oraz „Anno D(omi)ni 1726. | Mense Julii". Numery katalogowe podano za: Dariusz Smolarek, *Muzykalia pijarskie z Podolińca w zbiorach Państwowego Archiwum w Modrej na Słowacji*, w: *Europejska kultura muzyczna w polskich*

[51] Ibid.

[52] Grzegorz Gerwazy Gorczycki (1665/67–1734) was a composer and Kapellmeister of Cracow Cathedral's vocal-instrumental ensemble in 1698–1734. In the Podolínec collection we find his *Litania de Providentia Divina a 13* (scored for CCATB, 2 vl, 2 clno, 2 ob, b-vla, org), published in the *Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej* series as well as *Monumenta Musicae in Polonia*: Karol Mrowiec (ed.), *Grzegorz Gerwazy Gorczycki: Utwory wokalno-instrumentalne* [Vocal-Instrumental Works], Warszawa – Kraków: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Musica Iagellonica 1995 (*Monumenta Musicae in Polonia*).

[53] Józef Kobierkowicz – composer and organist, mentioned in Cracow sources in the 1720s; secular organist at Jasna Góra in 1731–1735. The Piarists of Podolínec had his setting of the psalm *Laudate pueri a 9* (CATB, 2 vl, 2 clno, org).

[54] Ways of notating clefs, notes, bass figuring, and letter shapes, including decorative initials in the opening of each part. Examples of pages from the manuscript of Gorczycki's *Litania de Providentia Divina* have been printed in the edition, cf. Danuta Idaszak (ed.), *Grzegorz Gerwazy Gorczycki: Litaniae de Providentia Divina*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1980 (*Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej*, 75), pp. 3–6.

[55] In the manuscript of Wikliński's *Lauda Jerusalem*, shelf mark H-394 (catalogue no. 133) we find the inscriptions: '[Dom]us Podoliniensis Scholarum Piarum' and 'Anno D(omi)ni 1725 | Die 4 Augusti'; in MS H-75 (catalogue no. 30) comprising Gorczycki's *Litania de Providentia Divina* the analogous note reads: 'Domus Podoliniensis Scholarum Piarum | Anno D(omi)ni 1726 | Mense Julis' [sic!], and in MS H-395 (catalogue no. 48), which contains Józef Kobierkowicz's *Laudate pueri a 9*: 'Domus Podoliniensis Scholarum Piarum' and 'Anno D(omi)ni 1726. | Mense Julii'. Catalogue numbers quoted after: Dariusz Smolarek, 'Muzykalia pijarskie z Podolińca w zbiorach Państwowego Archiwum w Modrej na Słowacji' [Piarist Music-Related Sources from Podolínec in the Collection of the State Archive in Modra, Slovakia], in: *Europejska kultura muzyczna w polskich bibliotekach i archiwach* [European Music Culture in Polish Libraries and Archives], eds

w zbiorach kapeli karmelitańskiej w latach 30. XVIII wieku, o czym świadczą zapisy w inwentarzu[56].

Psalm *Lauda Jerusalem* przeznaczony jest na obsadę typową dla początku XVIII wieku, czyli czterogłosowy zespół wokalny (*Canto*, *Alto*, *Tenore*, *Basso*) oraz tzw. *Kirchentrio*, obejmujące dwoje skrzypiec i organy realizujące partię basso continuo, poszerzone o dwie trąbki (clarini)[57]. Partie clarini nie są jednak samodzielne, instrumenty te grają wyłącznie w ustępach tutti, wzbogacając brzmienie utworu, chociaż nie dublują wprost żadnej innej partii.

Utwór kształtowany jest według zasady koncertowania (*concertato*), którą można rozumieć zarówno jako wynik zastosowania obsady wokalno-instrumentalnej i konstrukcji odcinkowej (odcinki zestawiane są na zasadzie kontrastu obsady, metrum, tonacji, typu melodyki itd.), jak i jako technikę, polegającą na wykorzystaniu współzawodnictwa głosów lub grup głosowych w kolejnych odcinkach (najczęściej solo vs. tutti lub głos wokalny i skrzypce vs. tutti)[58].

Opracowanie muzyczne składa się z autonomicznych, wyraźnie wyodrębnionych, zamkniętych kadencjami i skontrastowanych ze sobą części, które odpowiadają na ogół wersetom lub półwersetom psalmu. Możemy tu zatem mówić o wpływie formy kantatowej, charakterystycznej dla okresu późnego baroku. W każdej z części da się wydzielić mniejsze odcinki, zaznaczane przez zmianę obsady. W kompozycji można wyróżnić siedem głównych cząstek, zróżnicowanych pod względem obsady, metrum i tonacji. Forma utworu wykazuje znamiona symetryczności: części pierwsza (takty 1–21), trzecia (takty 53–65), piąta (takty 86–99) i pierwsza połowa siódmej (takty 131––143) utrzymane są w metrum parzystym i tonacji majorowej, natomiast cząstki druga (takty 22–52) i szósta (takty 107–130) skomponowane zostały w metrum trójdzielnym i tonacji paralelnej (minorowej) względem tonacji głównej. Oś symetrii całej kompozycji stanowi cząstka czwarta (takty 66–85), która wyróżnia

were also part of the Carmelite ensemble's collection in the 1730s, as corroborated by inventory entries.[56]

The psalm *Lauda Jerusalem* is set to music in a typical early 18th-century manner, that is, for a four-part vocal ensemble (*Canto*, *Alto*, *Tenore*, *Basso*) and the so-called *Kirchentrio*, consisting of two violins and an organ executing the figured bass part, plus two clarino trumpets.[57] The clarino parts are not autonomous; the trumpets only play in the tutti sections, enriching the sound, though they do not directly double any other part.

The composition is built in accordance with the *concertato* principle. The latter may be interpreted as a result of using voices and instruments in a segmental form consisting of contrasted sections differing in the forces used, time signature, key, melodic types, etc. Another interpretation is that *concertato* is a technique of competing parts or groups of parts appearing in successive sections (usually solo vs tutti or voice and violin vs tutti).[58]

The musical setting consists of autonomous, clearly differentiated and mutually contrasted sections, ending with cadences. The sections generally correspond to psalm verses or their halves. We can see here the influence of cantata form, characteristic of the late Baroque. Each section can be subdivided into smaller subsections, distinguished by the use of different performing forces. The composition comprises seven main sections differing in the choice of scoring, time signature, and key. The form demonstrates elements of symmetry, in that sections I (bars 1–21), III (bars 53––65), V (bars 86–99), and the first half of VII (bars 131–143) are in duple time and a major key, whereas sections II (bars 22–52) and VI (bars 107–130) were composed in triple time and the parallel minor of the main key. Section IV (bars 66–85), constituting the axis of symmetry, is distinguished by both its metre (*alla breve*), tempo, texture (it is the only segment of the composition to employ initial imitation), and key

bibliotekach i archiwach, red. Aleksandra Patalas, Stanisław Hrabia, Kraków: Musica Iagellonica 2008, s. 111.

[56] Zob. Marek Bebak, *Karmelitański inwentarz muzyczny z 1739 roku*, op. cit., s. 154, 157–158, 161–162.

[57] Zachowała się jedynie partia pierwszej trąbki, natomiast głos drugiej został w edycji zrekonstruowany.

[58] Zob. Zofia Dobrzańska-Fabiańska, *Wstęp monograficzny*, w: Zofia Dobrzańska-Fabiańska (red.), *Bartłomiej Pękiel: Utwory wokalno-instrumentalne*, Kraków: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Musica Iagellonica 1994 (*Monumenta Musicae in Polonia*), s. 16.

Aleksandra Patalas, Stanisław Hrabia, Kraków: Musica Iagellonica 2008, p. 111.

[56] Cf. Marek Bebak, 'Karmelitański inwentarz muzyczny z 1739 roku', op. cit., pp. 154, 157–158, 161–162.

[57] Only the first trumpet part has been preserved; the second trumpet has been reconstructed in this edition.

[58] Cf. Zofia Dobrzańska-Fabiańska, 'Wstęp monograficzny' [A Monograph Introduction], in: Zofia Dobrzańska-Fabiańska (ed.), *Bartłomiej Pękiel: Utwory wokalno-instrumentalne* [Vocal-Instrumental Works], Kraków: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Musica Iagellonica 1994 (*Monumenta Musicae in Polonia*), p. 16.

się pod względem metrum i tempa (zastosowanie metrum *alla breve*), faktury (jest to jedyny odcinek w całym utworze, w którym została wykorzystana imitacja inicjalna) oraz tonacji (niestabilność tonalna i liczne progresje harmoniczne). W utworze można zauważyć wpływ formy ramowej. Kompozytor nie powtórzył dosłownie żadnej cząstki, lecz w opracowaniu doksologii (siódma cząstka) wprowadził wyraźne nawiązanie melodyczne do cząstki pierwszej (por. takty 5–8 i 138–140). Po podobne rozwiązania sięgali kompozytorzy z początku XVIII wieku, np. Jan Staromieyski[59].

Melodyka utworu wykazuje cechy późnobarokowe[60]. W odcinkach tutti panuje tok sylabiczny, natomiast w ustępach wykonywanych przez jeden głos wokalny z towarzyszeniem instrumentów – tok melizmatyczny. Melizmaty, czasem kilkutaktowe, pojawiają się zwykle na ostatnim słowie półwersetu i wersetu, czyli na końcu fraz. Występują na słowach: „confortavit" (umocnił), „pacem" (pokój), „satiat" (nasyca), „spargit" (rozsypuje), „liquefaciet" (roztopi), „manifestavit" (objawił), mogą mieć zatem znaczenie retoryczno-muzyczne, podkreślające najważniejsze słowa psalmu. W utworze zastosowano dwa typy faktury: dominuje homorytmia, która zbliża się czasem do homofonii (zwłaszcza w odcinkach małogłosowych), natomiast w jednej, środkowej (czwartej) cząstce kompozycji pojawia się faktura polifoniczna o względnej niezależności głosów (takty 66–85).

Język harmoniczny *Lauda Jerusalem* karmelitańskiego twórcy posiada cechy typowe dla systemu dur-moll. Utwór utrzymany jest w tonacji C-dur z wyraźnymi kadencjami dominantowo-tonicznymi; widoczne są w nim odchylenia do górnej i dolnej dominanty. C-dur jest tonacją ramową w utworze, występuje w cząstkach pierwszej, trzeciej i siódmej. Druga i szósta cząstka utrzymane są w tonacji a-moll (paralelna), piąta w tonacji F-dur (subdominanty), natomiast cząstka czwarta, umiejscowiona w utworze centralnie, stanowi modulację od C-dur, przez a-moll i E-dur, do tonacji A-dur.

Podsumowując, należy stwierdzić, że *Lauda Jerusalem* Telesfora Wiklińskiego to kompozycja o cechach typowych dla twórczości muzycznej powstającej w Rzeczpospolitej w pierwszych dwóch dekadach XVIII wieku. Wśród cech jego opracowania możemy wymienić: jasne rozczłonkowanie formy, dbałość

[59] Barbara Wróbel, Vesperae de Sanctis *J. Staromieyskiego – charakterystyka dzieła*, „Młoda Muzykologia" 3 (2013), s. 34.

[60] Zob. Zygmunt M. Szweykowski, *Z zagadnień melodyki w polskiej muzyce wokalno-instrumentalnej późnego baroku*, „Muzyka" 6/2 (1961), s. 53–78.

(tonally unstable; numerous harmonic progressions). The piece has a distinct framework, too. Not a single segment is repeated, but in the setting of the doxology (section VII) the melody clearly refers to section I (cf. bars 5–8 and 138–140). Other early 18th-century composers, such as Jan Staromieyski, applied similar solutions.[59]

The melody has late Baroque qualities.[60] In the tutti sections, text is set syllabically, while in passages with a solo voice and instrumental accompaniment – melismatically. The melismata, which may extend over several bars, usually appear on the last word of the verse or semi-verse, which coincides with the end of phrase. They thus occur on words such as 'confortavit' ('reinforced'), 'pacem' ('peace'), 'satiat' ('satiates'), 'spargit' ('disperses'), 'liquefaciet' ('melts'), and 'manifestavit' ('revealed'), and may function as elements of musical rhetoric, since they emphasise the crucial words of the psalm. Two types of texture are applied. Homorhythms dominate, bordering on homophony at times (especially in sections with a small number of parts), whereas polyphonic texture appears in one, central (fourth) section, where the parts become relatively autonomous (bars 66–85).

The harmony in the Carmelite artist's *Lauda Jerusalem* is typical of the major-minor system. The work was written in the key of C major with distinct dominant-tonic cadences as well as deviations to the dominant and subdominant. C major is the main key, appearing in sections I, III, and VII, whereas II and VI are composed in the relative key of A minor, V – in the key of the subdominant (F major), and the central IV modulates from C major via A minor and E major to A major.

To sum up, Telesfor Wikliński's *Lauda Jerusalem* demonstrates qualities typical of music written in the Polish-Lithuanian Commonwealth in the first two decades of the 18th century. It has a clearly divided form; its sound is carefully balanced between alternating tutti segments and passages for only one or a few parts, between instrumental and vocal-instrumental fragments. Imitative texture is almost entirely replaced by a homorhythmic or (at places) homophonic

[59] Barbara Wróbel, '*Vesperae de Sanctis* J. Staromieyskiego – charakterystyka dzieła' [J. Staromieyski's *Vesperae de Sanctis*: Profile of the Composition], *Młoda Muzykologia* 3 (2013), p. 34.

[60] Cf. Zygmunt M. Szweykowski, 'Z zagadnień melodyki w polskiej muzyce wokalno-instrumentalnej późnego baroku' [Problems of Melody in Polish Vocal-Instrumental Music of the Late Baroque], *Muzyka* 6/2 (1961), pp. 53–78.

o aspekt brzmieniowy utworu (co wyraża się w przemienności tutti i ustępów solowych lub małogłosowych, a także zestawianiu fragmentów instrumentalnych z wokalno-instrumentalnymi), niemal całkowitą rezygnację z faktury imitacyjnej na rzecz homorytmicznej, a także – miejscami – homofonicznej, melodykę wąskozakresową w ustępach tutti zestawioną ze śpiewnymi odcinkami solowymi o charakterze arii, w których wprowadzono schematyczne melizmaty, a także wykorzystanie prostych relacji harmonicznych, które można scharakteryzować przy pomocy pojęć harmoniki funkcyjnej.

Andrzej Wołoszko OCarm († 1757)

Andrzej Wołoszko należał do prowincji ruskiej św. Józefa zakonu karmelitów dawnej obserwancji. Po raz pierwszy informacje na temat kompozytora opublikował Franciszek Waligórski w 1861 roku w dodatku do „Gazety Lwowskiej", bazując na biogramie muzyka zamieszczonym w archiwalnym *Liber Vitae*[61]: „X. Andrzej Wołoszko, rodem z Wielkopolski, wstąpił do zakonu we Lwowie. Biograf jego opowiada, że miał sławę znakomitego muzyka i wielu zakonników wyuczył grać na różnych instrumentach. Umarł w Kisielinie r. 1757"[62]. Krótkie hasło na temat Wołoszki (bez wskazania imienia) znalazło się również w słowniku Adolfa Chybińskiego[63]. Podano w nim informację, że Wołoszko był członkiem kapeli jezuickiej w Krakowie, ponieważ w inwentarzu muzykaliów tego zespołu odnotowano jego mszę ex G (obecnie zaginioną). W latach 60. XX wieku, podczas porządkowania zbioru muzycznego Seminarium Duchownego w Sandomierzu, Wendelin Świerczek odnalazł kompozycję Andrzeja Wołoszki pt. *Surge propera* i odnotował ją w swoim katalogu[64]. Dwa lata później w *Słowniku muzyków polskich* pod redakcją Józefa M. Chomińskiego wymieniono Wołoszkę wśród muzyków jezuickich w haśle „Kapele"[65]. Informacje

[61] PL-Kkar, sygn. AKKr 160, *Liber vitae fratrum et sororum provinciae Russiae et Magnus Ducatus Lithuaniae ordinis Beatae Mariae Virginis de Monte Carmelo*…, ok. 1744–1792.

[62] Franciszek Waligórski, *Historya fundacyi kościołów i klasztorów lwowskich, II. Krótkie biografie sławniejszych zakonników i zakonnic klasztoru karmelitańskiego we Lwowie*, „Gazeta Lwowska", dodatek (28) do nru 162 z dnia 15 lipca 1861, s. 753.

[63] Adolf Chybiński, *Słownik muzyków dawnej Polski...*, op. cit., s. 139.

[64] Wendelin Świerczek, *Katalog rękopiśmiennych zabytków muzycznych Biblioteki Seminarium Duchownego w Sandomierzu*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne" 10 (1965), s. 235.

[65] *Słownik muzyków polskich*, red. Józef M. Chomiński, t. 2: *M–Z*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1967, s. 292.

one. Narrow-range melodies in the tutti are contrasted with mellifluous aria-like solo sections, which feature schematically constructed melismata. The simple harmonic relations can be interpreted by means of the concepts of functional harmony.

Andrzej Wołoszko OCarm († 1757)

Andrzej Wołoszko was a friar from the Ruthenian St Joseph province of the Carmelite Order of the Ancient Observance. Information about this composer, first published by Franciszek Waligórski in a 1861 supplement to *Gazeta Lwowska*, was based on his biography contained in the archival *Liber Vitae*[61]: 'Father Andrzej Wołoszko, from Greater Poland, entered the order in Lwów. The biographer tells us that he enjoyed fame as an excellent musician, and he taught many friars to play various instruments. He died in Kisielin [Ukr. Kisilin] in 1757.'[62] A brief entry about this composer was also printed in Adolf Chybiński's dictionary.[63] It states that Wołoszko was a member of the Jesuit ensemble in Cracow – a claim based on the presence in that ensemble's collection of his *Missa ex G* (now lost). In the 1960s, while organising the music collection of Sandomierz Seminary, Wendelin Świerczek found a work by Andrzej Wołoszko titled *Surge propera*, and listed it in his catalogue.[64] Two years later, Józef M. Chomiński listed Wołoszko among Jesuit musicians in the entry for 'Kapele' [Ensembles] in his dictionary.[65] This information was corrected in 1975 by Tadeusz Maciejewski, who, on the basis of archive studies, added some

[61] PL-Kkar, shelf mark AKKr 160, *Liber vitae fratrum et sororum provinciae Russiae et Magnus Ducatus Lithuaniae ordinis Beatae Mariae Virginis de Monte Carmelo*…, ca 1744–1792.

[62] Franciszek Waligórski, 'Historya fundacyi kościołów i klasztorów lwowskich, II. Krótkie biografie sławniejszych zakonników i zakonnic klasztoru karmelitańskiego we Lwowie' [History of Lwów's Church and Monastic Foundations, II. Short Biographies of Major Friars and Nuns from Lwów's Carmelite Monastery], *Gazeta Lwowska*, supplement (28) to No. 162 of 15th July 1861, p. 753.

[63] Adolf Chybiński, *Słownik muzyków dawnej Polski...*, op. cit., p. 139.

[64] Wendelin Świerczek, 'Katalog rękopiśmiennych zabytków muzycznych Biblioteki Seminarium Duchownego w Sandomierzu' [Catalogue of Handwritten Historical Music Records at the Library of Sandomierz Seminary], *Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne* 10 (1965), p. 235.

[65] *Słownik muzyków polskich* [A Dictionary of Polish Musicians], ed. Józef M. Chomiński, vol. 2: *M–Z*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1967, p. 292.

sprostował w 1975 roku Tadeusz Maciejewski, który na podstawie przeprowadzonych badań archiwalnych rozszerzył nieco biogram muzyka[66]. Maciejewski zasugerował, że Wołoszko urodził się około 1700 roku oraz że wstąpił do zakonu w wieku około 22 lat. Z biogramu zamieszczonego w *Liber vitae* wiadomo jednak tylko, że kompozytor zmarł w 1757 roku, w 35. roku życia zakonnego. Trudno wszakże ustalić na tej podstawie datę urodzenia, ponieważ do zakonu przyjmowano mężczyzn w różnym wieku[67].

Niestety, pomimo ponownej kwerendy przeprowadzonej w 2021 i 2022 roku w polskich i zagranicznych archiwach państwowych i kościelnych, nie udało się uzupełnić biogramu muzyka. Dane, którymi obecnie dysponujemy, pochodzą z dokumentacji zgromadzonej w Archiwum Karmelitów w Krakowie na Piasku, głównie ze wzmiankowanego *Liber vitae*[68], ksiąg rachunkowych[69] oraz akt profesji zakonnych[70].

Podsumowując, nie jest znana data urodzin kompozytora, który pochodził z Wielkopolski i około 1721 roku wstąpił do zakonu karmelitów we Lwowie. Profesję zakonną złożył około 1722 roku. W latach 1727–1729 wraz z bliżej nieznanym bratem Seraphionem był opiekunem kilku chłopców, którzy uczyli się

[66] Tadeusz Maciejewski, *Przyczynek do biografii Andrzeja Wołoszki...*, op. cit.

[67] Por. księgi nowicjuszy zachowane w Krakowie i Wilnie: PL-Kkar, sygn. AKKr 128, [Księga przyjętych do nowicjatu w klasztorze karmelitów w Krakowie na Piasku], 1509, 1571––1754; Litewskie Archiwum Historyczne w Wilnie, sygn. F. 1135, Ap. 20, B. 316a, *Album Novitiorum, & Profffessorum* [sic!], *Ordinis FF. B(eatissi)mae Virginis Mariae de monte Carmeli A: R: O: Provinciae S. Ioseph per utramq(ue) Russia(m) & M.D.L. In Novitiatu Conventus Vilnensis S: Georgij M. Vitam religiosam juxta regulam dicti Ordinis Probantium et Profitentium. Ex varij libris connotationum, Magistralibus, Professionibus relictis, post Devastationem Conventus huius per Cosaccos, Anno quinto, mense Quinto, et. Ab Incarnatione VERBI se se pro salute humani Generis usq(ue) ad aram Crucis oblati 1740*.

[68] Zachowały się trzy egzemplarze księgi, różniące się od siebie szczegółami. PL-Kkar, sygn. AKKr 160, *Liber vitae fratrum et sororum provinciae Russiae*…, ok. 1744–1792; sygn. AKKr 161, *Liber vitae fratrum et sororum provinciae Russiae et Magnus Ducatus Lithuaniae ordinis Beatae Mariae Virginis de Monte Carmelo*…, 1744–1887; Biblioteka Litewskiej Akademii Nauk im. Wróblewskich, sygn. F273-256, *Liber Vitae in quo defunctorum Nomina Fratrum et Sororum Provinciae Russiae et. MD.L. Ord. B(eatis)si(m)ae V. Mariae de Monte Carmelo A. R. O. fideliter conscripta adnotantur ab Exordio Provinciae id est ab A(nn)o D(omi)ni 1688*, 1688–1800.

[69] PL-Kkar, sygn. AKKr 400, [Księga rachunkowa przychodów i rozchodów], 1680–1732.

[70] PL-Kkar, sygn. AKKr 407, [Profesje wieczyste], 1619–1750.

elements to this musician's biography.[66] Maciejewski suggested that Wołoszko had been born around 1700 and entered the Carmelite order approximately at age 22. From the *Liber vitae* we only learn, however, that he died in 1757, being the 35th year of his monastic life. Date of birth cannot be established on this basis since men were admitted to religious orders at different ages.[67]

Unfortunately, despite another survey carried out in 2021 and 2022 in Polish and foreign state and ecclesiastical archives, we have been unable to learn more about this musician's biography. The data that we have at our disposal come from documentation collected by the Carmelite Archive in Cracow's Piasek, mainly from the already mentioned *Liber vitae*,[68] as well as account books[69] and records of monastic vows.[70]

In brief, the composer's date of birth is unknown. He came from the region of Greater Poland, and entered the Carmelite order in Lwów around 1721, taking his monastic vows in ca 1722. In 1727–1729, along with an otherwise unknown Friar Seraphion, he was in charge of several boys who received education in

[66] Tadeusz Maciejewski, 'Przyczynek do biografii Andrzeja Wołoszki...', op. cit.

[67] Cf. registers of novices from Cracow and Vilnius: PL-Kkar, shelf mark AKKr 128, [Register of novices admitted to the Carmelite Monastery in Cracow's Piasek], 1509, 1571–1754; Lithuanian Historical Archive in Vilnius, shelf mark F. 1135, Ap. 20, B. 316a, *Album Novitiorum, & Profffessorum* [sic!], *Ordinis FF. B(eatissi)mae Virginis Mariae de monte Carmeli A: R: O: Provinciae S. Ioseph per utramq(ue) Russia(m) & M.D.L. In Novitiatu Conventus Vilnensis S: Georgij M. Vitam religiosam juxta regulam dicti Ordinis Probantium et Profitentium. Ex varij libris connotationum, Magistralibus, Professionibus relictis, post Devastationem Conventus huius per Cosaccos, Anno quinto, mense Quinto, et. Ab Incarnatione VERBI se se pro salute humani Generis usq(ue) ad aram Crucis oblati 1740*.

[68] Three copies of this book have been preserved, differing in details. PL-Kkar, shelf mark AKKr 160, *Liber vitae fratrum et sororum provinciae Russiae*…, ca 1744–1792; shelf mark AKKr 161, *Liber vitae fratrum et sororum provinciae Russiae et Magnus Ducatus Lithuaniae ordinis Beatae Mariae Virginis de Monte Carmelo*…, 1744–1887; The Wróblewski Library of the Lithuanian Academy of Sciences, shelf mark F273-256, *Liber Vitae in quo defunctorum Nomina Fratrum et Sororum Provinciae Russiae et. MD.L. Ord. B(eatis)si(m)ae V. Mariae de Monte Carmelo A. R. O. fideliter conscripta adnotantur ab Exordio Provinciae id est ab A(nn)o D(omi)ni 1688*, 1688–1800.

[69] PL-Kkar, shelf mark AKKr 400, [Revenue and expense ledger], 1680–1732.

[70] PL-Kkar, shelf mark AKKr 407, [Eternal vows], 1619–1750.

przy karmelitańskiej kapeli[71], Wołoszko otrzymywał bowiem środki finansowe na ich utrzymanie (w 1728 roku wypłacono z kasy klasztornej 100 zł „X. Andrzeiowi Wołoszkowi od Chłopców"[72]). Od lat 30. XVIII wieku Wołoszko pełnił różne funkcje zakonne: w latach 1732–1733, 1735–1739, 1742 oraz 1745–1746 był zakrystianem (*Custos Sacrorum*) we Lwowie, w latach 1739––1742 podprzeorem w Kisielinie, a w latach 1742–1745 przeorem w Monasterku, gdzie zmarł w 1757 roku.

Wobec braku innych przekazów źródłowych, należy przyjąć, że w czasie pobytu we Lwowie Wołoszko parał się również muzyką. W *Liber vitae* zapisano bowiem: „[…] Nam artem Musices peroptime callens eandem aliis sine invidia imo tanta Charitate et alacritate communicavit, ut in omnium amore et ore esset. […]"[73]. Z rachunków klasztornych dokumentujących pierwsze lata obecności Wołoszki we Lwowie (tj. lata 20. XVIII wieku) wynika, że w tamtejszym kościele karmelitów funkcjonowała kapela, w skład której wchodzili dyszkantyści, a także instrumentaliści grający na instrumentach strunowych (wydatki „na struny", „za kołki do skrzypców") oraz dętych blaszanych („od naprawy trąb", „za rurki do waltornow") i drewnianych („od reparacyi Bassonu")[74]. W 1727 roku zakupiono również dwa oboje[75]. Korzystano także z dwóch pozytywów (mniejszego i większego); do dyspozycji był też klawikord. W rachunkach regularnie odnotowywano ponadto wydatki na miód i wódkę dla kapeli. Nie odnaleziono w nich wszakże informacji na temat działalności muzycznej Andrzeja Wołoszki; nie zachowała się również dokumentacja rachunkowa z lat 30., 40. i 50. XVIII wieku.

Z twórczości Andrzeja Wołoszki przetrwał do naszych czasów jedynie utwór *Surge propera*, zachowany wśród muzykaliów sandomierskich benedyktynek, natomiast *Missa ex G*, którą mieli w repertuarze krakowscy

[71] W księdze rachunkowej zanotowano, że 10 lutego 1727 „stanął kontrakt z W JCh P. Antonim Błędowskim względem dwóch wyrostków na naukę do kapelli danych, podobnyż jako i JWJP X. Episkopenta [tj. biskupa], od których wziął konwent" 90 zł. Z kasy klasztornej wypłacono w tym czasie 200 zł „X. Wołoszkowi y B. Serapianowi od uczenia chłopców, tak JWJch Episkopa iako też y IchMP. Błędowskiego", cyt. za: PL-Kkar, sygn. AKKr 400, [Księga rachunkowa przychodów i rozchodów], 1680–1732, s. 1299.

[72] Cyt. za: PL-Kkar, sygn. AKKr 400, [Księga rachunkowa przychodów i rozchodów], 1680–1732, s. 1320.

[73] Cyt. za: PL-Kkar, sygn. AKKr 160, *Liber vitae fratrum et sororum provinciae Russiae*…, ok. 1744–1792, s. 116.

[74] Zob. PL-Kkar, sygn. AKKr 400, [Księga rachunkowa przychodów i rozchodów], 1680–1732, s. 1165, 1172, 1185, 1191, 1210, 1232, 1251, 1252 i in.

[75] Ibid., s. 1298.

the Carmelite ensemble.[71] Wołoszko received funds for their maintenance (in 1728 – 100 zlotys was paid out from the monastic budget 'to Father Andrzej Wołoszko, [in charge] of the boys'[72]). From the 1730s onwards, Wołoszko held different monastic functions. He was a sacristan (*Custos Sacrorum*) in Lwów (1732–1733, 1735–1739, 1742, and 1745–1746), subprior in Kisielin (1739–1742), and prior in Monasterek (Ukr. Monastyrok, 1742–1745), where he died in 1757.

For lack of other available sources, we need to hypothesise that during his stay in Lwów Wołoszko was also active in the field of music. *Liber vitae* informs: '[…] Nam artem Musices peroptime callens eandem aliis sine invidia imo tanta Charitate et alacritate communicavit, ut in omnium amore et ore esset. […]'.[73] From the monastic accounts for Wołoszko's early years in Lwów (the 1720s) we learn that the ensemble performing in the city's Carmelite church consisted of boy sopranos, string players (hence expenses 'for strings' and 'for violin pegs'), brass ('for trumpet repair', 'for tubing in French horns'), and woodwinds ('for bassoon repair').[74] The year 1727 saw the purchase of two oboes.[75] Two positive organs (a larger and a smaller one) were used; a clavichord was also available. The accounts regularly mention expenditure on mead and vodka for the ensemble. However, Andrzej Wołoszko's musical work is not reflected in those sources, nor do we have any monastic accounts preserved from the 1730s, 40s, and 50s.

Only one composition, *Surge propera*, preserved in the music collection of Benedictine Nuns from Sandomierz, has survived from Wołoszko's output.

[71] The account books inform us that on 10th February 1727 'a contract was signed with the Hon[ourable] Sir Antoni Błędowski concerning two adolescents sent to the ensemble for education, similarly as with H[is] Hon[ourable] L[ordship] the Bishop, from whom the convent obtained' 90 zlotys. 200 zlotys was paid from the monastic budget at that time 'to Father Wołoszko and Brother Serapian, [in charge] of teaching the boys, both those from H[is] Hon[ourable] L[ordship] the Bishop and the Hon[ourable] Sir Błędowski'. Quoted after: PL-Kkar, shelf mark AKKr 400, [Revenue and expense ledger], 1680–1732, p. 1299.

[72] Quoted after: PL-Kkar, shelf mark AKKr 400, [Revenue and expense ledger], 1680–1732, p. 1320.

[73] Quoted after: PL-Kkar, shelf mark AKKr 160, *Liber vitae fratrum et sororum provinciae Russiae*…, ca 1744–1792, p. 116.

[74] Cf. PL-Kkar, shelf mark AKKr 400, [Revenue and expense ledger], 1680–1732, pp. 1165, 1172, 1185, 1191, 1210, 1232, 1251, 1252, et al.

[75] Ibid., p. 1298.

jezuici, uznawana jest za zaginioną. *Surge propera* to kompozycja przeznaczona na sopran, dwoje skrzypiec i basso continuo. Jej tekst słowny został zaczerpnięty z *Pieśni nad Pieśniami* (2, 10b-13). Kompozytor sięgnął po formę trzyczęściową; każda z części jest rozbudowana i stanowi zamkniętą muzyczną całość. Pierwsza, obejmująca takty 1–110, stanowiąca opracowanie pierwszego półwersetu (10b), utrzymana jest w szybkim tempie, co wynika z muzycznej interpretacji słów: „Wstań, śpiesz się, przyjaciółko moja!". Druga część (takty 111–205), będąca opracowaniem trzech kolejnych wersetów, utrzymana jest w wolnym tempie (*Lento*). Trzecia zaś część (takty 206–266) to opracowanie słowa „Alleluia", utrzymane w tempie *Allegro*. Poszczególne części zbudowane są z kilku odcinków, zróżnicowanych pod względem obsady, faktury i tonacji.

We fragmentach czysto instrumentalnych, obecnych we wszystkich trzech częściach kompozycji, można dostrzec trzy sposoby ukształtowania fakturalno-melodycznego. Po pierwsze, linie melodyczne skrzypiec I i II mogą być prowadzone w miksturach tercjowych na tle kroczącego basu cyfrowanego (zob. np. takty 1–13, 140–153, 166–179, 252–259). Po drugie, partia skrzypiec I może realizować drobnonutowe figury, wykonywać rozłożone interwały (kwinty, seksty lub decymy) lub rozłożone akordy, podczas gdy skrzypce II tworzą podstawę harmoniczną, wykonując repetycje dźwięków (zob. m.in. takty 29–32, 55–64, 83–87, 218–225). Trzeci sposób ukształtowania, pojawiający się wszakże tylko jeden raz, to sięgnięcie po technikę koncertującą: skrzypce I i II „przerzucają się" krótkimi motywami (takty 102–105).

Zróżnicowane są również odcinki, w których występują jedynie głos wokalny oraz basso continuo. Melodia partii solowej jest w tych fragmentach utrzymana w toku sylabicznym i polega głównie na repetycjach dźwięku, przez co upodabnia się do recytatywu (np. takty 39–41), albo stanowi długi pasaż (w ambitus od tercji do oktawy), zbudowany z biegników, czasami przesuwanych progresyjnie, występujących na słowie „veni" lub „alleluia" (np. takty 51–52, 68–80, 98–101, 227–232, 246–250), ewentualnie ma śpiewany charakter, szeroki ambitus i zróżnicowaną rytmikę (np. takty 127–139, 154–165).

Uwagę zwracają odcinki, w których organy milczą. Są one stosunkowo nieliczne i pojawiają się zarówno w drugiej części utworu (na słowach: „vineae florentes dederunt odorem suum", takty 183–197), jak i w trzeciej (na słowie „Alleluia", takty 214–216, 245–251). Co ciekawe, odcinki te zestawiane są bezpośrednio z cząstkami czysto instrumentalnymi (skrzypce I i II z organami), co powoduje jeszcze większy kontrast.

His *Missa ex G*, belonging to the repertoire of the Cracow Jesuits, is considered lost. *Surge propera* is scored for soprano, two violins, and basso continuo. It sets a text from the *Song of Songs*, 2, 10b-13. The work is tripartite; each of its extensive movements constitutes a closed musical whole. The first, comprising bars 1–110, is a setting of the first semi-verse (10b), maintained in a fast tempo reflecting the meaning of the words: 'Rise up, my love, my fair one, and come away'. Second movement (bars 111–205) sets the next three verses in a slow (*Lento*) tempo. Third movement (*Allegro*, bars 206–266) only comprises the word 'Alleluia'. Each of the individual parts consists of several subsections differing in performing forces, texture, and key.

In the purely instrumental fragments, which can be found in all the three movements of the composition, three ways of shaping melody and texture can be distinguished. In the first, the melodies of violins I and II unfold in third mixtures against a striding figured bass (cf. e.g. bars 1–13, 140–153, 166–179, and 252–259). In the second technique, violin I plays figures made up of small note values, broken intervals (fifths, sixths, or tenths), or broken chords, while violin II provides a harmonic basis with repeated notes (cf. e.g. bars 29–32, 55–64, 83–87, and 218–225). The third, *concertato* technique appears once only when violins I and II exchange brief motifs (bars 102–105).

Similarly varied are segments where a solo voice is only accompanied by basso continuo. The solo vocal melody is either syllabic in these fragments and relies mainly on note repetition (which brings it close to a recitative, as in e.g. bars 39–41) or forms long passages (ranging from a third to an octave) made up of runs, often shifted progressively, which occur on the words 'veni' and 'alleluia' (as in bars 51–52, 68–80, 98–101, 227–232, 246–250), or else it is song-like, with a wide ambitus and varied rhythms (e.g. in bars 127–139, and 154–165).

Of note are the fragments in which the organ falls silent. Not very numerous, they appear in movements II (on the words 'vineae florentes dederunt odorem suum', bars 183–197) and III ('Alleluia', bars 214–216 and 245–251). Interestingly, these passages directly neighbour on purely instrumental ones (violins I and II with organ), which adds to the contrast.

Utwór utrzymany jest w tonacji C-dur i – podobnie jak w *Lauda Jerusalem* Telesfora Wiklińskiego – wykorzystano w nim proste relacje harmoniczne. Części pierwsza i trzecia skomponowane zostały w tonacji zasadniczej (z odchyleniami do dominanty górnej, a w przypadku części pierwszej również do tonacji paralelnej), zaś część środkowa – w tonacji molowej (paralelnej).

Poszczególne części są rozbudowane i przywodzą na myśl kantatę solową – gatunek typowy dla twórczości muzycznej I połowy XVIII wieku. Stosunkowo długie przebiegi zbudowane z biegników, częste powtórzenia fraz i mało zróżnicowana harmonika powodują, że kompozycja może być odebrana jako nieco monotonna. Tego rodzaju utwory były wszakże chętnie tworzone i wykonywane w czasach Wołoszki[76].

Written in the key of C major, *Surge propera* is based, like Telesfor Wikliński's *Lauda Jerusalem*, on simple harmonic relations. Movements I and III are in the main key (with deviations towards the dominant, and in movement I also towards the relative key), whereas second movement is in the relative minor.

With its extensive individual movements, *Surge propera* brings to mind a solo cantata – a typical music genre in the first half of the 18th century. The relatively long passages based on runs, frequent phrase repetitions, and limited harmonic diversity may make a rather monotonous impression. Nevertheless, works of this kind were frequently composed and performed in Wołoszko's times.[76]

[76] Podobne kompozycje, najczęściej anonimowe, można odnaleźć w zbiorze muzycznym Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu, zob. Magdalena Walter-Mazur, *Figurą i fraktem. Kultura muzyczna polskich benedyktynek w XVII i XVIII wieku*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk 2014, s. 246–259, 375–396.

[76] Other similar compositions, anonymous for the most part, can be found in the collection of Sandomierz Diocesan Library; cf. Magdalena Walter-Mazur, *Figurą i fraktem. Kultura muzyczna polskich benedyktynek w XVII i XVIII wieku* [With Figure and in Fractus. The Musical Culture of Polish Benedictine Nuns in the 17th and 18th Centuries], Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk 2014, pp. 246–259, 375–396.

Komentarz rewizyjny[77]

Kompozycje Telesfora Wiklińskiego i Andrzeja Wołoszki zachowały się w pojedynczych przekazach. Rękopis zawierający ***Lauda Jerusalem*** **Telesfora Wiklińskiego** pochodzi z klasztoru Pijarów z Podolińca i obecnie przechowywany jest w Archiwum Państwowym w Modrej na Słowacji (SK-J) pod sygnaturą H-394 (RISM ID no.: 570002245). Manuskrypt składa się z dziewięciu nienumerowanych kart w formacie pionowym o wymiarach ok. 200 × 330 mm (jedynie karta *Clarino 1mo* ma mniejsze wymiary, tj. 165 × 200 mm), na których zapisano głosy: *Organo*, *Canto*, *Alto*, *Tenore*, *Basso*, *Violino Primo*, *Violino 2do*, *Clarino 1mo*. Karty pierwsza i ostatnia wykonane zostały z jednego arkusza papieru zgiętego na pół, tworzącego okładkę. Na jej wewnętrznych stronach zapisano partię *Organo*, zaś na pierwszej stronie umieszczono inskrypcję tytułową, uzupełnioną w późniejszym czasie ciemniejszym inkaustem przez inną osobę (dopiski zawierają obliczenia matematyczne pisane w poprzek strony), a także notę proweniencyjną: „[Dom]us Podoliniensis Scholarum Piarum". Pierwotnie karta zawierała następującą inskrypcję: „Lauda Jerusalem D(omi)num | à 9. | Canto Alto Tenore Basso | 2. Violinis et 2. Clarinis | et Organo. | Authore Telesphoro Wikliński | Anno Dni 1725 | Die 4 Augusti". Rękopis został zaopatrzony w dodatkową obwolutę papierową, na której również umieszczono inskrypcję tytułową: „Lauda Jerusalem Dominum | à 9. | Canto | Alto | Tenore | Basso | Violino 1mo | Violino 2do | Clarino 1mo | Clarino 2do | & | Organo | Authore Telesphoro Wiklinski | Domus Podolinensis Scholar(um) Piar(um) m(anu) p(ropria)". Obecnie partia Clarino secundo jest zaginiona. W XX wieku rękopis został oznaczony atramentowymi odciskami pieczętnymi (w kolorze fioletowym): „[w otoku] MIESTNY ARCHÍV Svätý Jur [centralnie] Fond piaristický". Znajdują się one na późniejszej obwolucie, a także na wszystkich kartach.

Manuskrypt został sporządzony w większości przez jednego, nieznanego z imienia i nazwiska skryptora w 1725 roku. Nie ukończył on jednak partii *Organo*, którą uzupełnił inny skryptor, na co wskazuje charakter pisma, wyrażający się m.in. w odmiennym sposobie notowania klucza basowego oraz kształtów nut i cyfrowania. Cały rękopis został sporządzony czytelnie i bez poważniejszych błędów. Jedynie

[77] Redaktor wydania dziękuje dr. Maciejowi Jochymczykowi za liczne, cenne uwagi i sugestie, które znacząco wpłynęły na ostateczny kształt edycji.

Editorial notes[77]

Both compositions – by Telesfor Wikliński and Andrzej Wołoszko – have only been preserved in single copies. The manuscript of **Telesfor Wikliński's *Lauda Jerusalem***, originally from the Piarist Monastery in Podolínec, is now kept at the State Archive in Modra, Slovakia (SK-J), shelf mark H-394 (RISM ID no.: 570002245). It comprises nine unnumbered folios in vertical format, ca 200 × 330 mm (only *Clarino 1mo* part is on a page of smaller dimensions, 165 × 200 mm), which contain the following parts: *Organo*, *Canto*, *Alto*, *Tenore*, *Basso*, *Violino Primo*, *Violino 2do*, and *Clarino 1mo*. The first and last folio, made of one sheet of paper folded in half, constitute the cover. The *Organo* part was entered on its inside pages; the first page bears the title, supplemented in darker ink at a later date and by a different scribe (notes also include mathematical calculations entered across the page) along with a provenance note: '[Dom]us Podoliniensis Scholarum Piarum'. Originally the inscription on this card read as follows: 'Lauda Jerusalem D(omi)num | à 9. | Canto Alto Tenore Basso | 2. Violinis et 2. Clarinis | et Organo. | Authore Telesphoro Wikliński | Anno Dni 1725 | Die 4 Augusti'. The manuscript has an additional dust jacket, likewise with the title: 'Lauda Jerusalem Dominum | à 9. | Canto | Alto | Tenore | Basso | Violino 1mo | Violino 2do | Clarino 1mo | Clarino 2do | & | Organo | Authore Telesphoro Wiklinski | Domus Podolinensis Scholar(um) Piar(um) m(anu) p(ropria)'. The Clarino secondo part is now lost. In the 20th century, the manuscript was stamped with purple ink stamps: '[on the rim] MIESTNY ARCHÍV Svätý Jur [and in the centre] Fond piaristický'. These stamps can be found on the (later) dust jacket and on all the folios.

The manuscript was compiled mostly by one anonymous scribe in 1725. He did not finish copying the *Organo* part, which was completed by a different scribe, as indicated by the handwriting, for instance by the different form of the bass clef as well as note shapes and bass figuring. The manuscript is legibly copied throughout and contains no major mistakes. Sporadically some notes were entered erroneously by the copyist and crossed out, or the scribe corrected some pitches (sometimes in the form of a letter name entered above an illegible note symbol),

[77] The editor is grateful to Maciej Jochymczyk, PhD, for his numerous precious comments and suggestions, which have significantly contributed to the final shape of this edition.

sporadycznie zdarzają się skreślenia błędnie zanotowanych przez kopistę nut lub dokonane przez niego korekty wysokości dźwięków (czasami w formie nazwy literowej umieszczonej nad nieczytelną nutą), wartości rytmicznych i cyfrowania. Nie odnotowano ich w wykazie korektur.

Rękopis przekazujący kompozycję ***Surge propera*** **Andrzeja Wołoszki** pochodzi ze zbioru muzycznego benedyktynek sandomierskich i obecnie jest przechowywany w Bibliotece Diecezjalnej w Sandomierzu (PL-SA) pod sygnaturą 252/A VII 12 (RISM ID no.: 1001029960)[78]. Składa się z dziesięciu kart w formacie pionowym o wymiarach ok. 160 × 200 mm, tworzących komplet głosów: *Solo Canto*, *Violino 1mo*, *Violino Secundo*, *Basso pro Organo*. Pierwsza karta została połączona z kartą ostatnią, tworząc okładkę.

W prawym górnym rogu stron recto i w lewym górnym rogu stron verso umieszczono współczesną paginację ołówkiem (błędna, rozpoczynająca się od s. 6 na k. 2r została przekreślona). Układ rękopisu jest następujący: s. 1 tworzy kartę tytułową, s. 2 – vacat, s. 3–5 *Solo Canto*, s. 6 – vacat, s. 7–10 *Violino 1mo*, s. 11–14 *Violino Secundo*, s. 15–18 [*Basso pro Organo*], s. 19 – vacat.

Na karcie tytułowej umieszczono inskrypcję: „Concerto | De Pretiosissima DEI Parente | Surge propera | Canto solo | Violinis – 2. | Organo. | Authore Andrea Wołoszko". Poniżej znajduje się nota proweniencyjna: „Od Oyca Juskiewicza. S. J.". U góry strony, po prawej, zanotowano również uwagę o wykonaniu mikrofilmu („MIKR", wpis ołówkiem) oraz współczesną sygnaturę: „A VII 12 | Nr 252" (wpis atramentem)[79]. U dołu strony, po prawej, znajduje się pieczęć tuszowa: „Z BIBLIOTEKI | SEMINARIUM | SANDOMIERSKIEGO". Na s. 15, na początku głosu organowego znajduje się inskrypcja tytułowa: „Concerto de B.V.M. a 4to Canto Solo, Violinis 2, | & Basso pro Organo | Authr. A. R. And. Wołosko". U dołu s. 10 zanotowano dewizę „Ad Majorem Dej [sic!] Gloriam B. M. V. Honorem", a na s. 18 – „Laus Deo".

note values, and bass figuring. These scribal self-corrections have not been indicated in the list of corrections.

The manuscript that comprises **Andrzej Wołoszko's *Surge propera***, originally from the music collection of Benedictine Nuns from Sandomierz, and now kept at Sandomierz Diocesan Library (PL-SA), shelf mark 252/A VII 12 (RISM ID no.: 1001029960),[78] consists of ten folios in vertical format, ca 160 × 200 mm, which comprise all the parts: *Solo Canto*, *Violino 1mo*, *Violino Secundo*, and *Basso pro Organo*. The first folio together with the last one act as the cover.

In the top right corner of the *recto* pages and top left of the *verso* ones, we find two contemporary paginations entered in pencil (the erroneous one, starting on page 6, fol. 2r, has been crossed out). The order of pages is as follows: p. 1 – title page, p. 2 – blank, pp. 3–5 *Solo Canto*, p. 6 – blank, pp. 7–10 *Violino 1mo*, pp. 11–14 *Violino Secundo*, pp. 15–18 [*Basso pro Organo*], p. 19 – blank.

The inscription on the title page reads: 'Concerto | De Pretiosissima DEI Parente | Surge propera | Canto solo | Violinis – 2. | Organo. | Authore Andrea Wołoszko'. Provenance note below: 'From Father Juskiewicz. S. J.' Top right, a note confirming the preparation of a microfilm ('MIKR' in pencil) and the contemporary shelf mark: 'A VII 12 | No. 252' (in ink).[79] Bottom right, an ink stamp: 'FROM THE LIBRARY OF SANDOMIERZ SEMINARY'. On p. 15, at the start of the organ part, the title: 'Concerto de B.V.M. a 4to Canto Solo, Violinis 2, | & Basso pro Organo | Authr. A. R. And. Wołosko'. At the bottom of p. 10, the motto 'Ad Majorem Dej [sic!] Gloriam B. M. V. Honorem'; on p. 18: 'Laus Deo'.

[78] Rękopis jest udostępniany online w Cyfrowej Bibliotece Diecezjalnej w Sandomierzu: https://bc.bdsandomierz.pl/dlibra/publication/1382/edition/1350/content (dostęp: 1 IX 2022).

[79] Muzykalia z zasobu Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu posiadają podwójną numerację: cyfry arabskie oznaczają numer rękopisu w zbiorze, zaś sygnatura złożona z litery A, cyfry rzymskiej i arabskiej – lokalizację rękopisu w tekach. Zob. Wendelin Świerczek, *Katalog rękopiśmiennych zabytków muzycznych Biblioteki Seminarium Duchownego w Sandomierzu*, op. cit., s. 225.

[78] The manuscript is accessible online in the Digital Library of Sandomierz Diocese: https://bc.bdsandomierz.pl/dlibra/publication/1382/edition/1350/content (accessed on 1st September 2022).

[79] The music manuscripts at Sandomierz Diocesan Library bear double numbers. The Arabic numerals refer to the number of manuscript in the collection, whereas the shelf mark consisting of the letter A, followed by a Roman and an Arabic number – to the location of the manuscript in the files. Cf. Wendelin Świerczek, 'Katalog rękopiśmiennych zabytków muzycznych Biblioteki Seminarium Duchownego w Sandomierzu', op. cit., p. 225.

Rękopis został sporządzony przez jednego, nieznanego kopistę i trafił do benedyktynek najprawdopodobniej w latach 1735–1762, gdy Mikołaj Juśkiewicz (1691–1762) był nauczycielem, a następnie rektorem kolegium jezuickiego w Sandomierzu[80]. W manuskrypcie nie pojawiają się skreślenia (z wyjątkiem jednego usuniętego taktu po t. 177 w partii *Organo*) czy korekty skryptorskie, niektóre wysokości dźwięków zostały natomiast zanotowane niestarannie (miejsc tych nie odnotowano w wykazie korektur).

* * *

W edycji pominięto pojawiające się w partiach wokalnych oraz instrumentalnych oznaczenia wykonawcze, takie jak „tutti", „solo", które nie dotyczyły zróżnicowania odcinków na wykonywane solowo i przez większą liczbę wykonawców, lecz jedynie informowały muzyka, czy w danym momencie śpiewa lub gra sam. Pominięto również inne wskazówki wykonawcze (np. „verte cito") oraz incipity tekstowe poszczególnych cząstek utworu (czasami z określeniem „Tacet") umieszczone głównie w partii *Organo*.

Do istniejącego w źródle cyfrowania nie dopisano innych znaków, korygując jedynie oznaczenia błędne. Skryptor utworu *Surge propera* stosował w cyfrowaniu kasowniki oznaczające tercję małą – pozostawiono je w edycji. W przypadku *Lauda Jerusalem* Telesfora Wiklińskiego zrekonstruowano brakujący w źródle głos Clarino II. Uzupełnione znaki artykulacyjne odnotowano w wykazie korektur. Wszelkie inne uzupełnienia pochodzące od wydawcy, takie jak brakujące akcydencje, pojedyncze nuty czy brakujący tekst słowny, zostały umieszczone w nawiasach kwadratowych. Kreski taktowe, nie zawsze zapisane przez kopistów regularnie (np. w partii *Canto*), w niniejszej edycji zostały wprowadzone zgodnie z obowiązującymi obecnie zasadami. Uwspółcześniono również sposób belkowania nut.

Ze znaków akcydencyjnych skryptorzy stosowali krzyżyki, bemole i kasowniki, przy czym bemole mogły oznaczać obniżenie dźwięku o pół tonu lub miały funkcję kasownika (w takich przypadkach w edycji zamieniono je na kasowniki). Znaki wprowadzone przez skryptorów obowiązują w całym takcie. Kilkukrotnie zostały przez nich umieszczone ponadto akcydencje

[80] *Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564–1995*, oprac. Ludwik Grzebień, Kraków: Wydział Filozoficzny Towarzystwa Jezusowego. Instytut Kultury Religijnej, Wydawnictwo WAM 1996, s. 257.

The manuscript, compiled by one unknown copyist, found its way to the Benedictine nunnery most likely in 1735–1762, when Mikołaj Juśkiewicz (1691–1762) was a teacher at, and then rector of the Jesuit college in Sandomierz.[80] There are no crossed-out elements in this source (except for one measure left out after bar 177 in the *Organo* part) and no scribal corrections. However, some pitches were indicated carelessly (these cases have not been separately indicated in the list of corrections).

* * *

Our edition omits performance notes such as 'tutti' and 'solo', occurring in both vocal and instrumental parts. These notes do not indicate which sections are to be performed solo or by larger forces; instead, they only inform the given performer whether he is to sing or play by himself or not at the given point. Other performance indications (such as 'verte cito') as well as text incipits in the individual segments of the piece (sometimes marked 'Tacet'; mostly found in the *Organo* part) have also been left out.

No other symbols have been added to the source's bass figuring; only erroneous figures were corrected. The scribe of *Surge propera* applied naturals in the b.c. to refer to a minor third. This convention has been preserved in our edition. The missing part of Clarino II has been reconstructed in Wikliński's *Lauda Jerusalem*. Articulation marks have been supplemented, which is indicated in list of corrections. All the other elements supplemented by the editor, such as missing accidentals, individual notes, or verbal text, have been placed in square brackets. Bar lines, which were not always regularly entered by the scribes (e.g. in the *Canto* part), have been added in this edition in accordance with present-day rules. Note beaming has similarly been modernised.

Three types of accidentals were used by the copyists: sharps, flats, and naturals. Of these, flats denote lowering the note by a semitone or they function as naturals (in the latter case, they have been replaced by naturals in our edition). Accidentals entered by the original scribes refer to the entire measure. In several places, the copyists also introduced courtesy accidentals, referring to the same pitch, in the same measure. In such cases, only the

[80] *Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564–1995* [Encyclopaedia of Knowledge about the Jesuits in Polish and Lithuanian Territories, 1564–1995], ed. Ludwik Grzebień, Kraków: Wydział Filozoficzny Towarzystwa Jezusowego. Instytut Kultury Religijnej, Wydawnictwo WAM 1996, p. 257.

przypominające, dotyczące tego samego dźwięku, w tym samym takcie. W edycji pozostawiono jedynie pierwszy znak, następne zaś (zbędne) zostały usunięte z partytury i odnotowane w wykazie korektur.

W edycji pozostawiono oryginalne oznaczenia metryczne, tzn. 𝄵 oraz $\frac{3}{4}$, natomiast występujące w *Lauda Jerusalem* Wiklińskiego oznaczenie 𝄵 (z dopiskiem źródłowym „alla breve") zastąpiono metrum 𝄵 z adnotacją w nawiasie kwadratowym, że wskazany fragment kompozycji należy wykonać dwa razy szybciej.

W obu kompozycjach zachowano oryginalne łukowanie w partiach skrzypiec, ujednolicając je w przypadku motywów analogicznych występujących symultanicznie. Łukowanie pojawiające się nieregularnie usunięto z partytury i odnotowano każdorazowo w wykazie korektur. Ponadto w rękopisie PL-SA 252/A VII 12 w partii *Organo* występują pionowe kreski nad lub pod nutami, które oznaczają grę tasto solo. Pozostawiono je w partyturze.

Określenia dynamiczne w źródłach zapisane słownie (np. *piano* lub *forte* pod lub nad pięciolinią), w wydaniu zanotowano w postaci konwencjonalnego skrótu. Zachowano oryginalne oznaczenia agogiczne występujące w rękopisie przekazującym *Surge propera*, natomiast jedyne pojawiające się w manuskrypcie *Lauda Jerusalem* w partii *Violino 1mo* oznaczenie agogiczne („Adagio") usunięto z partytury, odnotowując je w wykazie korektur.

Tekst słowny w źródle nie zawsze jest dokładnie podpisany pod nutami. Wobec tego w trakcie edycji konieczne były drobne przesunięcia, dostosowujące tekst do konkretnych fraz, a także rozbijanie słów na sylaby. Pomocne w tym zakresie okazały się zapisane przez skryptorów znaki podpowiadające, w jaki sposób należy podłożyć tekst. W przypadku *Lauda Jerusalem* są to: małe kreseczki przecinające jedną linię, które wskazywały oddechy (milcząco usunięto je z partytury), nieregularne łuki dla oznaczenia melizmatów, które wskazywały podłożenie tekstu (usunięto je, odnotowując w komentarzu), dywizy pomiędzy sylabami. W rękopisie przekazującym *Surge propera* pomocne okazały się: belkowanie poszczególnych grup rytmicznych, a także nieregularne łuki oznaczające krótkie melizmaty i właściwe podłożenie tekstu słownego.

W obu utworach ujednolicono pisownię wielkich i małych liter w tekście słownym. Milcząco rozwiązano stereotypowe abrewiatury. Powtórzenia tekstu słownego, które skryptorzy zanotowali za pomocą konwencjonalnych znaków graficznych (= = = lub 𝄎), wydrukowano w partyturze kursywą.

first accidental has been preserved in this edition, the others being removed from the score as redundant. Such instances have been indicated in the list of corrections.

The original time signatures (𝄵 and $\frac{3}{4}$) have been preserved in our edition, whereas the marking 𝄵 (with the annotation 'alla breve' in the source), occurring in Wikliński's *Lauda Jerusalem*, has been replaced by the 𝄵 symbol, with a note in square brackets that the indicated fragment ought to be performed twice faster.

The original slurs and ties from the source have been preserved for the violin parts, but unified where analogous motifs occur simultaneously. Irregular slurring has been removed from the score; every such case has been indicated in the list of corrections. Moreover, in MS PL-SA 252/A VII 12, *Organo* part, we find vertical strokes placed above or below the note, which refer to *tasto solo* playing. They have been preserved in our edition.

Full-word dynamic indications found in the source (such as *piano* and *forte* below or above the stave) have been replaced by the conventional abbreviations in our edition. Original agogic markings from the *Surge propera* manuscript have been preserved, whereas the only such indication that appears in *Lauda Jerusalem* ('Adagio' in the *Violino 1mo* part) has been removed from the score. This change has likewise been indicated in the list of corrections.

In the source, the verbal text is not always precisely aligned with the notes. This has necessitated some minor shifts in our edition (introduced in order to align the text with individual music phrases) as well as subdivision of words into syllables. Clues left by the scribes, suggesting how the text should be aligned, were of assistance in this task. In *Lauda Jerusalem*, these clues include short lines drawn across one horizontal line, which indicate breaths (these have been tacitly removed), slurs irregularly entered to mark melismata, and thus also elements of text alignment (removed, but indicated in the list of corrections), and hyphens between text syllables. In the *Surge propera* manuscript, clues include the beaming of rhythmic groupings and irregularly used slurs designating short melismata, which can also be used as suggestions concerning the appropriate text alignment.

The spelling of small and capital letters in the verbal text has been unified in both compositions. Typical abbreviations have tacitly been expanded. Repeated sections of verbal text, indicated by the scribes by means of conventional graphic symbols (= = = or 𝄎), have been printed in the score in italics.

Translated by Tomasz Zymer

Fig. 1. Telesfor Wikliński, *Lauda Jerusalem*, SK-J H-394, oryginalna karta tytułowa / original title page

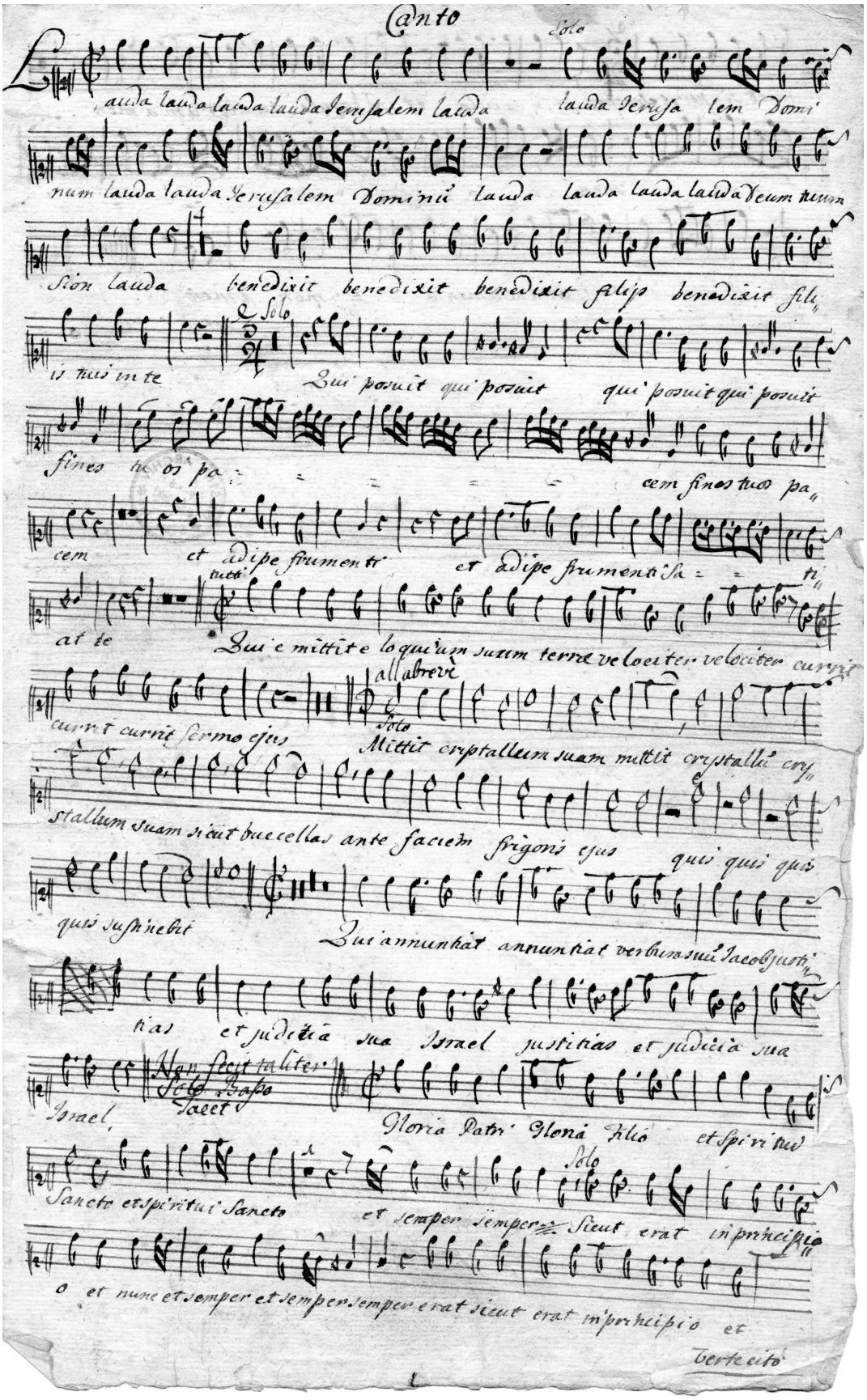


Fig. 2. Telesfor Wikliński, *Lauda Jerusalem*, SK-J H-394, początek partii *Canto* / beginning of the *Canto* part

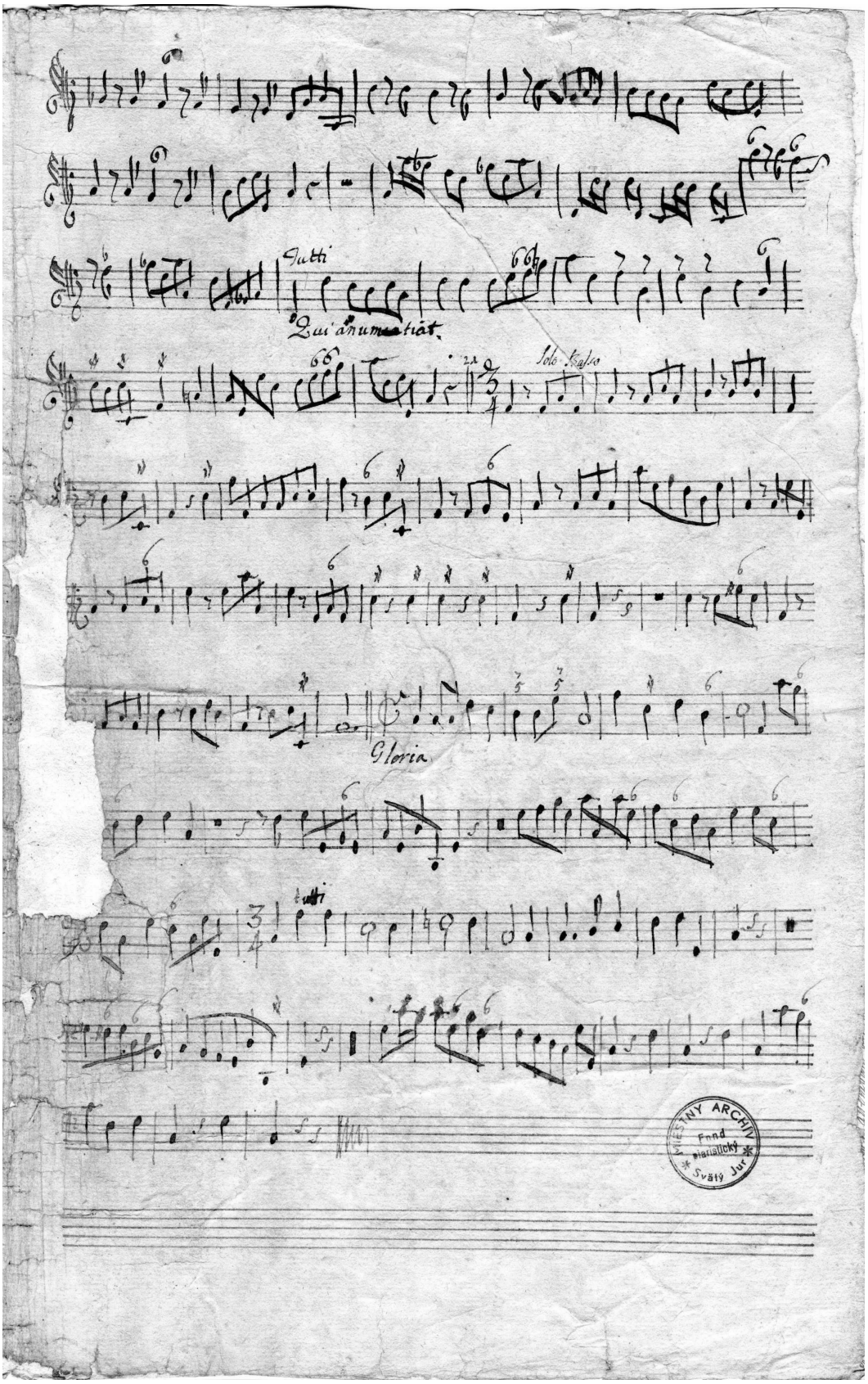


Fig. 3. Telesfor Wikliński, *Lauda Jerusalem*, SK-J H-394, zakończenie partii *Organo* / ending of the *Organo* part

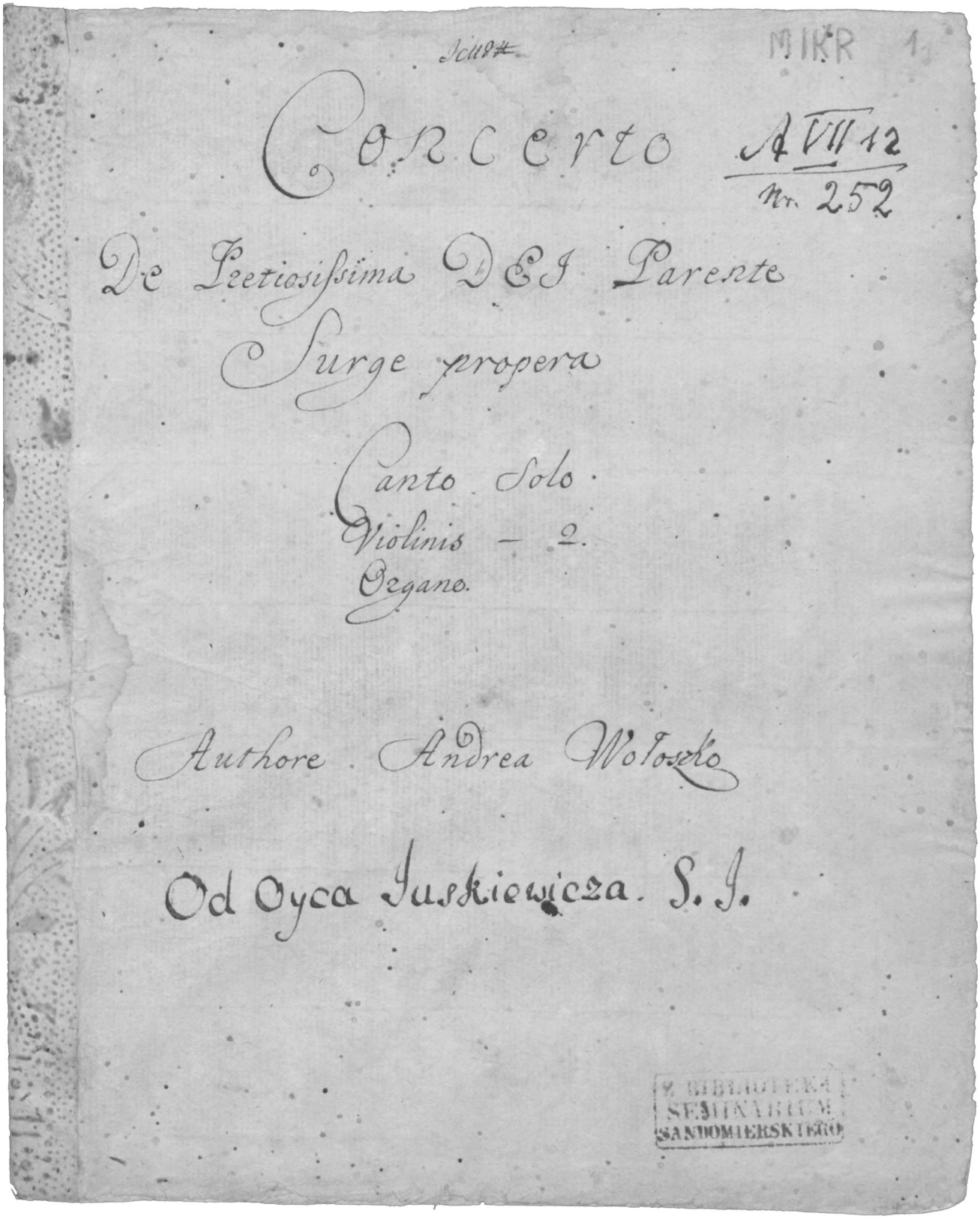


Fig. 4. Andrzej Wołoszko, *Surge propera*, PL-SA 252/A VII 12, karta tytułowa (s. 1) / title page (p. 1)

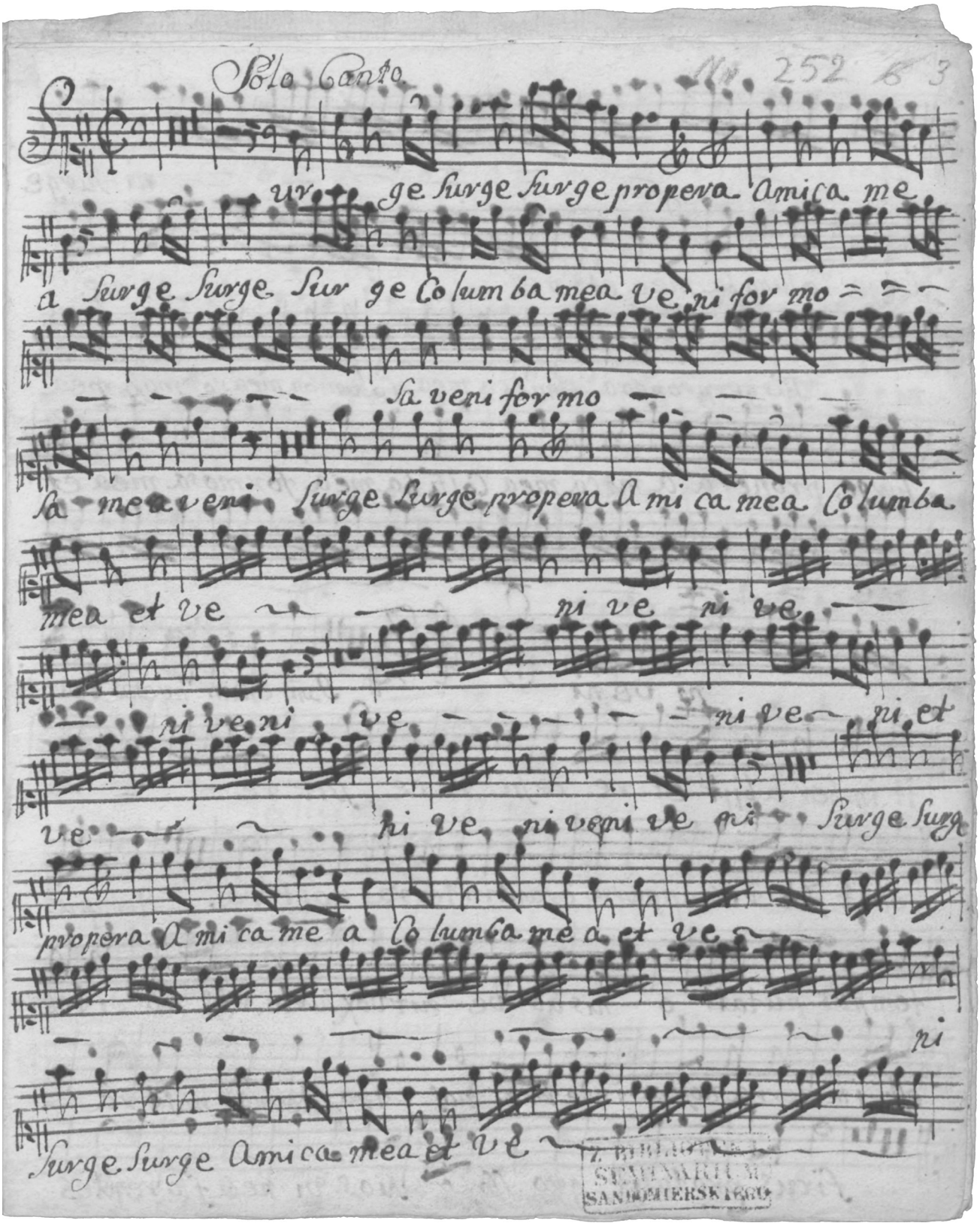


Fig. 5. Andrzej Wołoszko, *Surge propera*, PL-SA 252/A VII 12, początek partii *Canto* (s. 3) / beginning of the *Canto* part (p. 3)

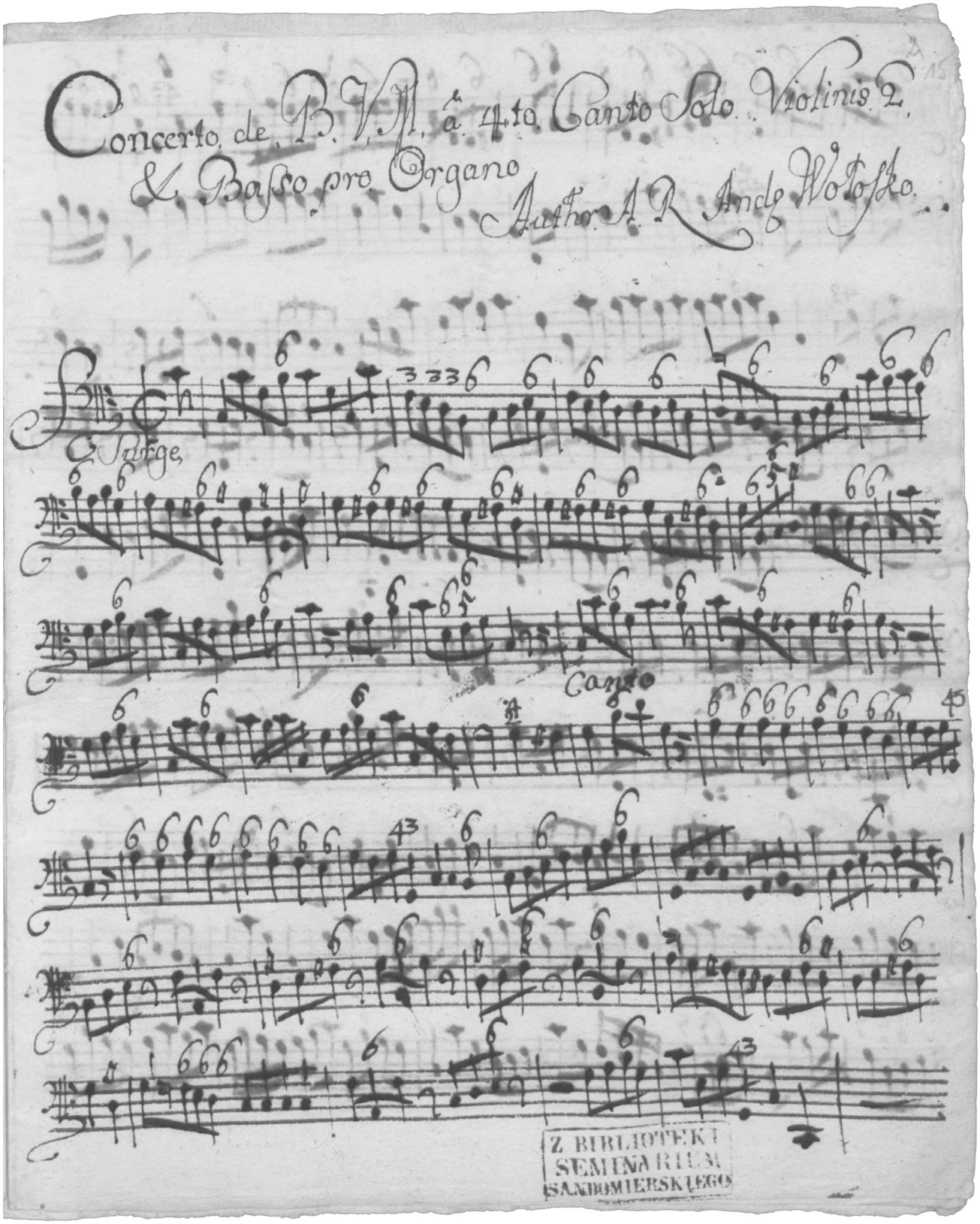


Fig. 6. Andrzej Wołoszko, *Surge propera*, PL-SA 252/A VII 12, początek partii *Organo* (s. 15) / beginning of the *Organo* part (p. 15)

Wykaz korektur

W uwagach szczegółowych pierwsza liczba oznacza numer taktu, po kropce następuje skrócona nazwa głosu, cyfra po średniku oznacza kolejną nutę w takcie, a po dwukropku podana jest sytuacja w źródle. Na przykład: 41. A; 1: e^1 oznacza: w takcie 41 rękopisu w głosie *Alto* pierwszą nutą jest e^1. W razie potrzeby w nawiasie umieszczono informację o emendacji 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, 41. A; 1: e^1 means that in the manuscript, in bar 41 of the *Alto* part the first note is e^1. Wherever the need arises, information regarding a correction made in the present edition is given in brackets.

Zastosowane skróty / Abbreviations

A – Alto, B – Basso, C – Canto, Clno – Clarino, Org – Organo, T – Tenore, Vl – Violino, I – primo, II – secundo

Telesfor Wikliński – *Lauda Jerusalem*

4. Org; pod / under 1, 2: *Solo*
5. C; nad / above 1: *Solo*
7. Org; pod / under 1: *Tutti*
11. B; pod / under 3–6 tekst / text: *Jerusalem*
13. T; nad / above 1–3: *Solo*
13. Vl II; 1: ♩
13. Org; pod pięciolinią / under the staff: *Solo Tenore*
15. Org; nad / above 6: ^{7} (zamieniono na / changed to $\frac{6}{5}$)
16. T; 5–6, 7–8: ‿, ‿
18. T; nad / above 1: *Tutti*; 1: c^1
18. Org; 6: *g*
19. Vl I, A; przed 1: ♮
22. C; nad pauzami / above rests: *Solo*
22. Vl II; nad / above 1–3: *Solo*
22. Org; nad / above 1–3: *Solo*
23. Vl I; przed / before 6, 7: ♯, ♯
24. Vl I; przed / before 9: ♮
24. Vl II; przed / before 9: ♭
24. Org; przed / before 1: ♮
29. Vl I; nad / above 3: ♮
31. C; 2: ♪
31. C; przed / before 4: ♯
31. C; 5: d^1
32. C; 1–2, 3–4, 5–6: ‿, ‿, ‿
38. Vl I, Vl II; przed / before 9: ♮
38. Org; przed / before 1: ♮
45. Org; 6: *F*
47. Vl I; przed / before 4, 6: ♯, ♯
53. C; nad oznaczeniem metrum / above time signature: *tutti*
53. Clno I; 8–9: kleks, widoczne tylko górne części główek nut / blotch, only the tops of the note heads are visible
53. Org; pod pięciolinią / under the staff: *Qui emittit Tutti*
54. T; 7: c^1

56. C; 4: d^2
56. T; 4, 6: c^1, c^1
57. Org; pod / under 1–4: *Solo Alto*
58. A; nad pięciolinią / above the staff: *Solo*
58. A; 6: a^1
58. A; 1–4: ‿
59. A; 3–4, 5–6: ‿ , ‿
62. Vl I; pod / under 4–7: *Lente*
63. Vl I; przed / before 7: ♯
66. C, A, T, B, Vl I, Vl II, Clno I, Org; na początku taktu / at the beginning of the bar: 𝄴
66. C; pod / under 1: *Solo*
69. C; 2: h^1 𝅗𝅥
69. Org; 1: *a*
70. C; 1–2: ‿
70. A; przed / before 1: ♮
72. T: 2–3: ‿
72. B: 2–3: ‿
74. Org; 2: *f*
75. C; 1–2: ‿
77. Vl I; przed / before 8: ♯
80. C; nad / above 2 litera / letter: *e* (?)
83. Vl I; 2: fis^2
84. Vl I; 2: h^2
84. C; 1–3: ‿
86. C, A, T, B, Vl I, Vl II, Clno I, Org; na początku taktu / at the beginning of the bar: 𝄵
86. Vl II; pod pięciolinią / under the staff: *Emittet solo*
86. Org: określenie *Lente* tylko w głosie Org / *Lente* marking only in the Org part
87. A; 1–2, 3–4: ‿, ‿
89. Vl I; przed / before 5: ♭
94. Vl II; 3: c^2
95. Vl I; przed / before 10: ♭
95. Vl II; przed / before 9, 10: ♭, ♭
96. A; 4–5, 6–7: ‿, ‿
96. Org; przed / before 6: ♭
98. Org; nad / above 4: ♭ (zamieniono na / changed to ^{6})
100. A, T; nad / above 1: *Tutti*
100. Vl II; 4–6: *Tutti*
102. C; zamiast / instead of 5: 𝅗𝅥, zamiast / instead of 6: 𝅘𝅥𝅮𝅘𝅥𝅮
103. Clno I; 5, 6: f^2, f^2
103. Org; 2: *d*
104. A; przed / before 4: ♯
104. Vl I; przed / before 6: ♯
105. B; 8: *a*
105. Vl I; 13: c^2
105. Vl II; przed / before 1: ♮
105. Vl II; 5–12: d^2, d^2, c^2, c^2, d^2, d^2, c^2, c^2
106. C; 2–3: ‿
106. Vl II; 3: c^2
107. Vl II; nad / above 1–2: *Solo*
114. B; pod / under 2–4 tekst / text: *no fecit*

116. B; zamiast / instead of 3–4: ♪*a*
121. Vl I; przed / before 9: ♯
122. B; przed / before 4: ♯
122. Vl II; przed / before 9: ♯
123. Vl I; przed / before 5: ♯
124. B; przed / before 3: ♭
124. Vl II; przed / before 5: ♮
130. Org: 𝅗𝅥.
131. T; nad / above 2 litera / letter: *c*
132. T; pod / under 1–3 tekst / text: *Patri, et*
133. Vl I; przed / before 2: ♯
133. Org; nad / above 2: ♯ (zamieniono na / changed to ^{6})
134. A; 1–2: ‿
135. Org; 1: uszkodzona karta / damaged card
136. A; nad pięciolinią / above the staff: *Solo*
137. C; 3–4: ‿
138. C; nad / above 4–5: *Solo*
140. C; 5–6: ‿
140. Vl II; 3: nuta nieczytelna (kleks) / note is illegible (blotch)
141. C; pod / under 2–5 tekst / text: *erat sicut*
141. B; pod / under 3–8 tekst / text: *sicut erat sicut*
142. C; 6: ♪
145. Vl I; przed / before 6: ♯
145. Vl II; przed / before 6: ♯
146. Vl I; przed / before 1: ♮
149. A; 2–3: ‿
149. T; 2–3: ‿
149. B; 2–3: ‿
153. Vl I; 2, 3: h^2, a^2
153. Vl II; 3: fis^2
155. C; pod / under 4 tekst / text: *a-* (przeniesiono pod / moved under 2)
157. Vl II; 2: *h*
158. Vl I; przed / before 5: ♯
160. Org; 6, 7: *h*, *f*
160. A; 1: e^1

Andrzej Wołoszko – *Surge propera*

2. Vl I; 9: 𝅗𝅥 zamiast / instead of ♪
4. Vl I; 4: a^2
5. Vl II; 9–11, 13–16: ⁀, ⁀
6. Vl II; 1–4, 6–9: ⁀, ⁀
7. Vl II; przed / before 7, 10, 14: ♯, ♯, ♯
7. Org; przed / before 4, 7: ♯, ♯
8. Vl II; przed / before 7, 10, 14: ♯, ♯, ♯
8. Org; przed / before 4, 7: ♯, ♯
11. Vl I; 8–11: ⁀
12. Vl II; 1–2, 3–4, 5–6, 7–8: ⁀, ⁀, ⁀, ⁀
13. Org; po / after 5: 𝄾𝄽

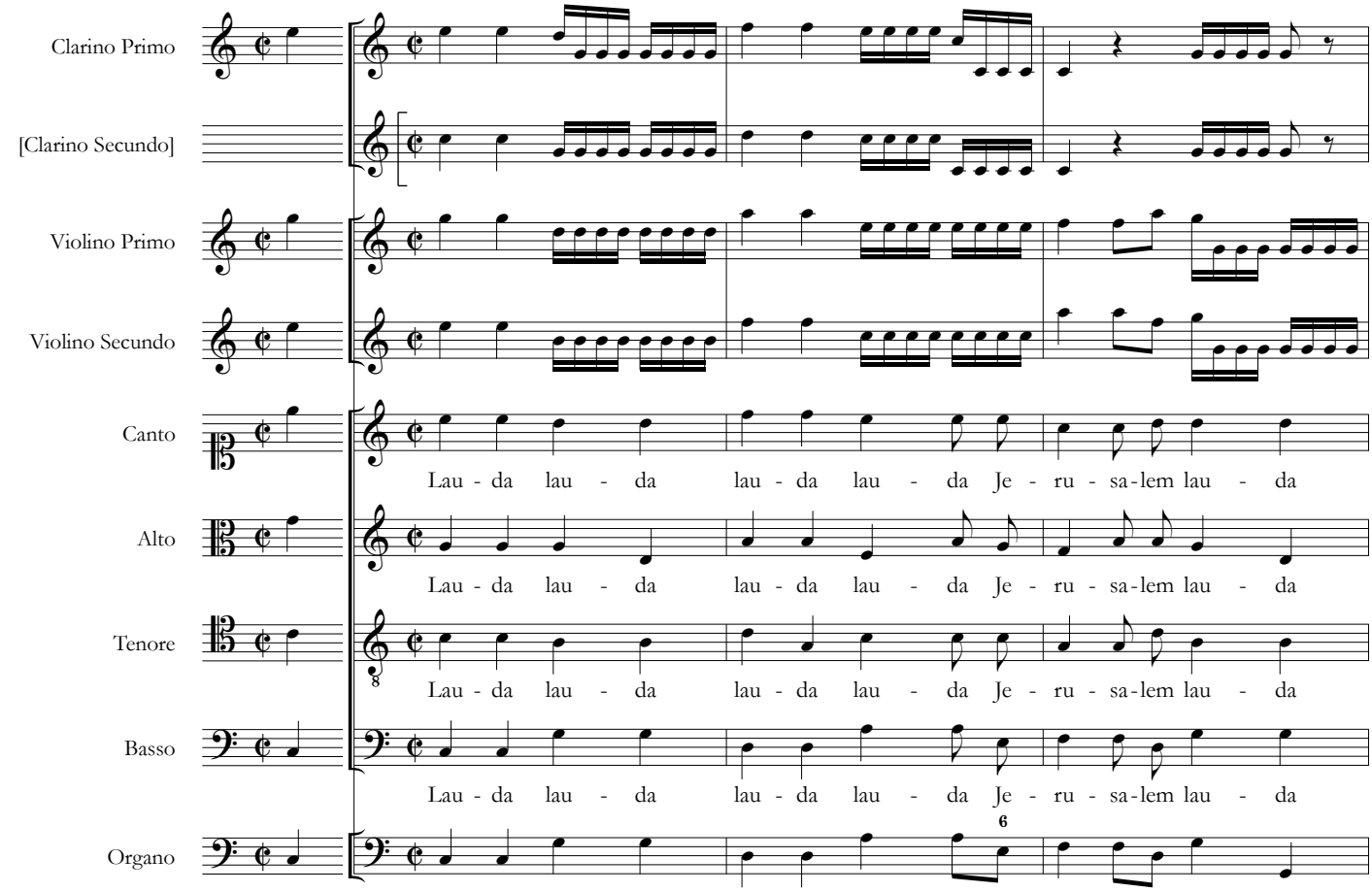
14. C; 1, 3–4: ♪, ⌒
14. Vl I; pod / under 1–2 określenie / marking *piano* (przeniesiono na koniec t. 13 / moved to the end of bar 13)
15. Org; przed / before 6: ♯
17. C; 5–6: ⌒
18. C; 7: d^2
19. C; 4–5: ⌒
27. Vl I; zamiast / instead of 6–7: ♪.𝅘𝅥𝅯
28. Vl I; 4–7: brak / no ⌒
32. Org; nad / over 3: ♯ (przeniesiono przed nutę, analogicznie do t. 31 / moved before the note, analogously to bar 31)
33. Org; przed / before 5: ♯
34. Vl I; przed / before 10: ♯
35. Org; przed / before 2: ♮
40. C; 2–3, 4–5, 6–7: ⌒, ⌒, ⌒
42. Vl II; przed / before 7, 11, 15: ♯, ♯, ♯
42. Vl II; 1–2, 3–4, 5–6, 7–8, 9–10, 11–12, 13–14, 15–16: ⌒, ⌒, ⌒, ⌒, ⌒, ⌒, ⌒, ⌒ (ujednolicono zgodnie z partią Vl I / unified according to Vl I)
42. Vl II; pod / under 1–4: *Presto*
43. Vl II; przed / before 6: ♯
44. Vl I; pod / under 1–3: *Presto*
44. Vl I; 5–8, 9–12, 13–16: brak / no ⌒, ⌒, ⌒
44. Vl II; przed / before 7, 11, 15: ♯, ♯, ♯
45. C; 6: g^1
46. Vl II; 1: h^1
47. Vl II; 2–3, 4–6, 8–9, 11–12: ⌒, ⌒, ⌒, ⌒
51. Vl I; 3–4, 5–6, 7–8: ⌒, ⌒, ⌒
52. Vl I; 1–4, 5–8: brak / no ⌒, ⌒
57. Vl I; przed / before 6: ♯
58. Vl I; przed / before 6: ♯
59. Vl I; przed / before 6: ♯
59. Org; nad / above 2, 3: ♯, ♯ (przeniesiono przed nuty / moved before the notes)
60. Vl I; przed / before 6: ♯
60. Org; nad / above 2, 3: ♯, ♯ (przeniesiono przed nuty / moved before the notes)
65. Org; 6: *D*
70. Org; zamiast / instead of 4, 5, 6: *A*, *a*, *A*
78. C; 1–2, 4–5, 6–7: ⌒, ⌒, ⌒
81. Vl I; 3–6: brak / no ⌒
91. Org; nad / above 3: ^{7} (zamieniono na / changed to $\frac{4}{2}$)
92. Org; nad / above 3: ^{7} (zamieniono na / changed to $\frac{4}{2}$)
94. Vl II; zamiast / instead of 3–4: ♩♫
95. Vl II; 4–7: brak / no ⌒
96. Vl II; 4–7: brak / no ⌒
97. Org; nad / above 3: ^{7} (zamieniono na / changed to $\frac{4}{2}$)
103. Vl II; 2, 3, 5: h^1, g^1, h^1
104. Org; nad / above 2, 3: ♯, ♯ (przeniesiono przed nuty / moved before the notes)
105. Vl II; przed / before 6: ♭
105. Org; 1: *a*; nad / above 1: ♮; przed / before 2: ♯; nad / above 2: ^{6} (przeniesiono nad / moved over 3)
106. Vl II; przed / before 1: ♮
108. Vl I; 7: h^1
111. Org: określenie *Lente* tylko w głosie Org / *Lente* marking only in the Org part

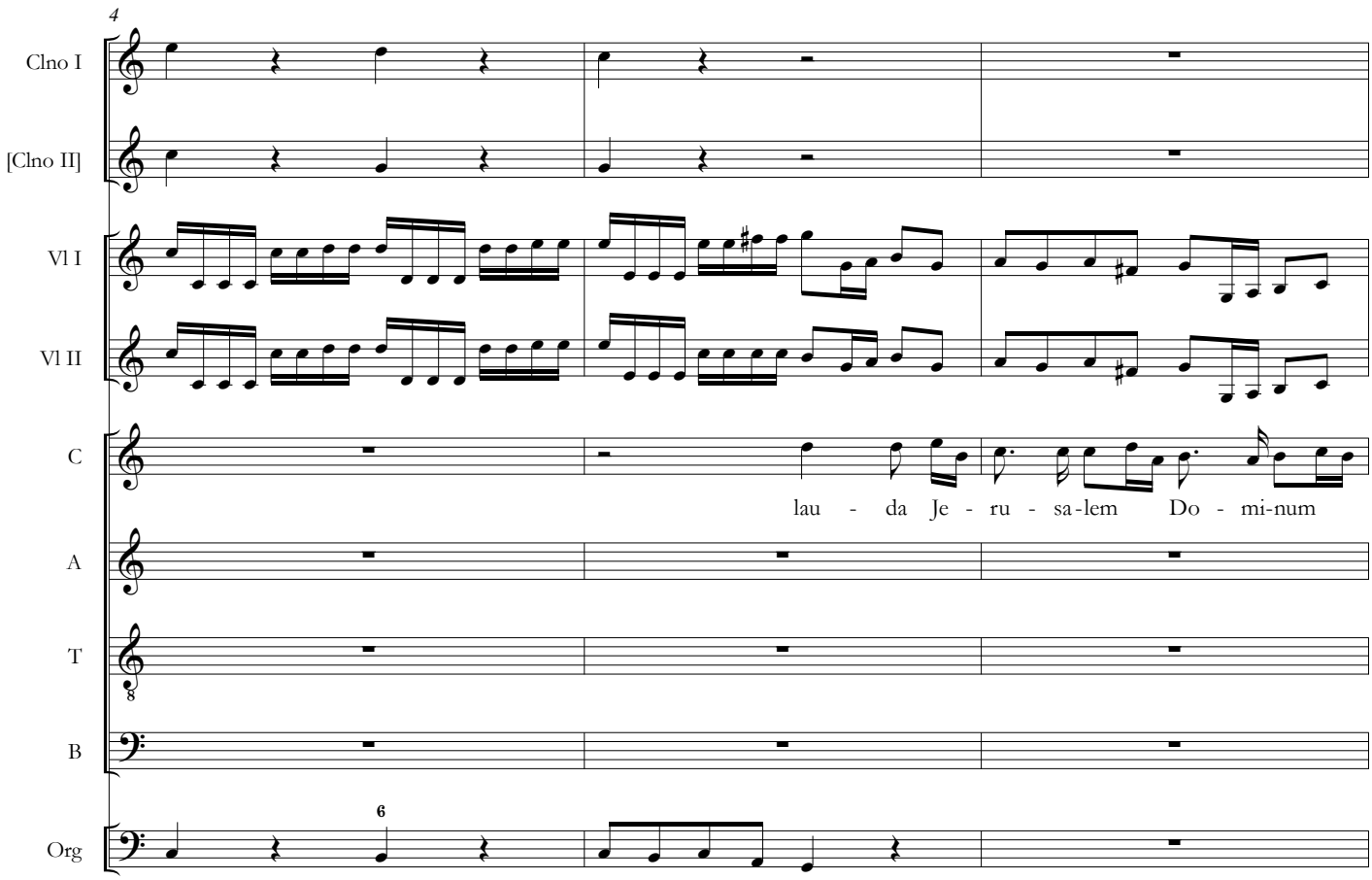
125. Vl I; przed / before 6, 7: ♯, ♯
128. C; pod / under 1 tekst / text: *hy-*
132. C; 2–3: ⁀
147. Org; nad / above 2, 3: ♯, ♯ (przeniesiono przed nuty / moved before the notes)
148. Vl II; przed / before 3: ♯
148. Org; nad / above 2: ♯ (przesunięto nad / moved over 1)
149. Org; przed / before 2: ♮
150. Vl II; przed / before 3: ♯
151. Org; przed / before 2: ♮
158. Org; przed / before 2: ♮
166. Vl I; 2–4: ⁀
166. Vl II; 5–7: ⁀
167. Vl II; 6–7: ⁀
167. Org; nad / above 2: ♯ (przeniesiono przed nutę / moved before the note)
168. Vl I; zamiast / instead of 2–3: ♫
170. Vl II; 7: *gis*^{1}
171. Vl I; 1, 2, 3: *h*^{1}, *c*^{2}, *d*^{2}
172. Org; nad / above 2: ♯ (przeniesiono przed nutę / moved before the note)
177. Vl I; 1–4: uszkodzona karta utrudniająca odczytanie tekstu / damaged folio making it difficult to read the text
178. Vl II; przed / before 7: ♯
178. Org; nad / above 3: ♯ (przeniesiono przed nutę / moved before the note)
181. Org; 2: *d*
182. Org; przed / before 2: ♮
187. C; 2–4: ⁀
189. C; 4–5: ⁀
189. Vl I; przed / before 4: ♯
196. C; przed / before 4: ♯
196. Vl II; 1: *f*^{1}
204. Org; nad / above 3: ♯ (przeniesiono przed nutę / moved before the note)
206. Określenie *Allegro* tylko w głosach Vl I i Org / *Allegro* marking only in Vl I and Org parts
206. Vl II; 4–6: triola ósemkowa / triplet
206. Org; 2: *a*
208. Vl I; 5: *d*^{2}
213. C; 6–7: ⁀
213. Vl II; pod / under 4 litera / letter: *f* błędna korekta kopisty / incorrect copyist correction
218–219. Vl I; 1–4, 5–8, 9–12, 13–16: ⁀, ⁀, ⁀, ⁀
220. Vl I; przed / before 13: ♭
233. Org; 1: *H*
234. Vl I; 6–9: ⁀
238. Vl I; 1–4, 5–8, przed / before 10: brak / no ⁀, ⁀, ♯
238. Vl II; przed / before 3: ♯
239. Vl II; przed / before 7: ♯
239. Org; nad / above 7: ♯
244. Org; 4: *c*
246. C; przed / before 2: ♮
249. C; pod / under 1 tekst / text: *-le-*
250. Vl II; 8–10: ⁀
251. Vl II; 3–5: ⁀
252. Vl II; 4–6, 7–9: brak / no ⁀, ⁀

253. Vl II; 7–9: brak / no ⁀
254. Vl II; 1–4, 5–6, 6: ⁀, ⁀, c^2
254. Org; nad / above 3: ^{26} (zamieniono na / changed to $\frac{6}{3}$)
255. Vl II; 2–5: ⁀
256. Vl II; 1–2, 4–7: brak / no ⁀, ⁀
258. Vl II; 1–4, pod / under 5: ⁀, ♯
259. Vl II; 1–4, pod / under 6: ⁀, ♯
261. Vl I; 12: a^2
261. Vl I; na czwartą miarę taktu tekst nieczytelny / text illegible for the fourth beat of the bar
265. Vl II; 5–8: ⁀

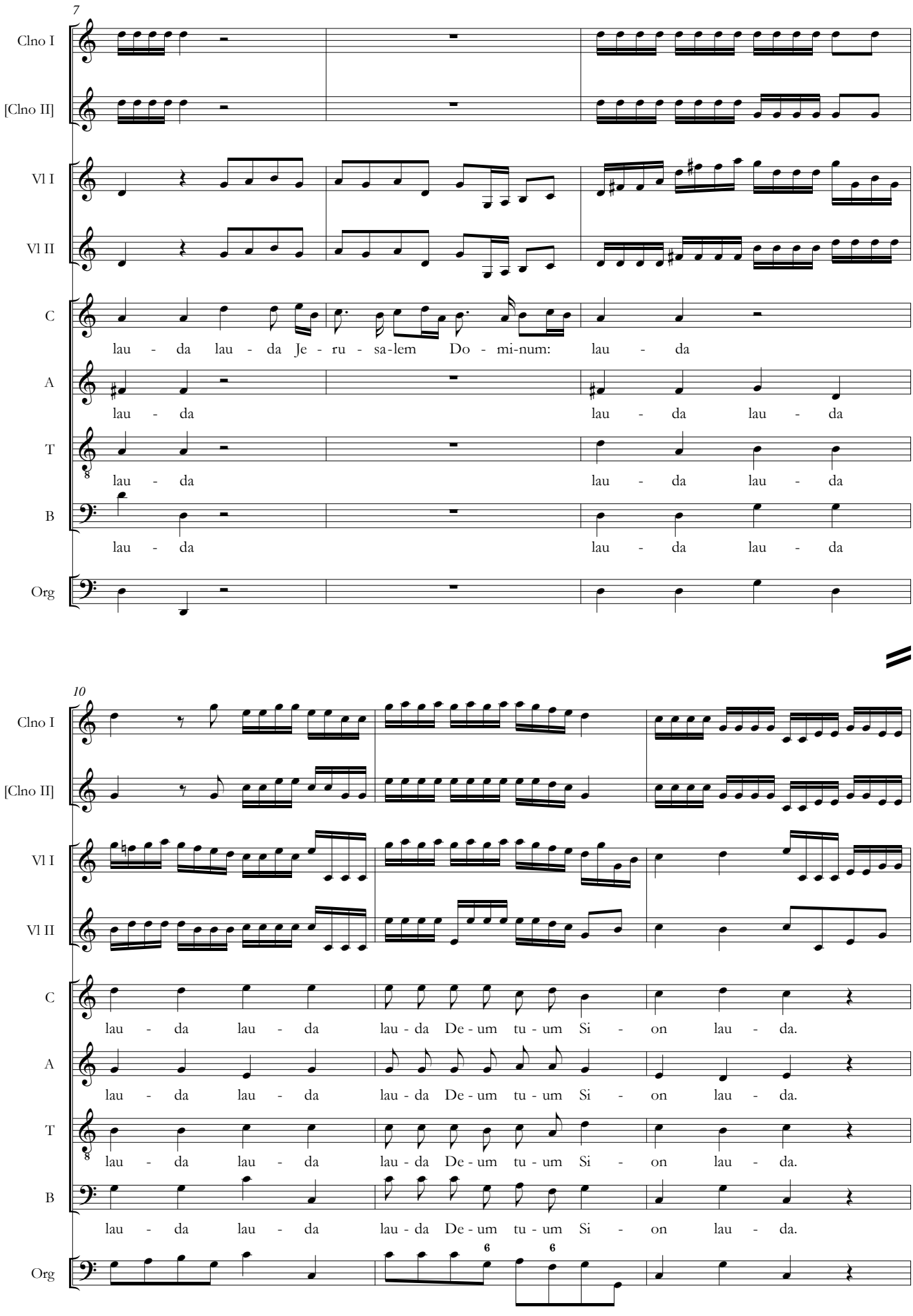
Lauda Jerusalem

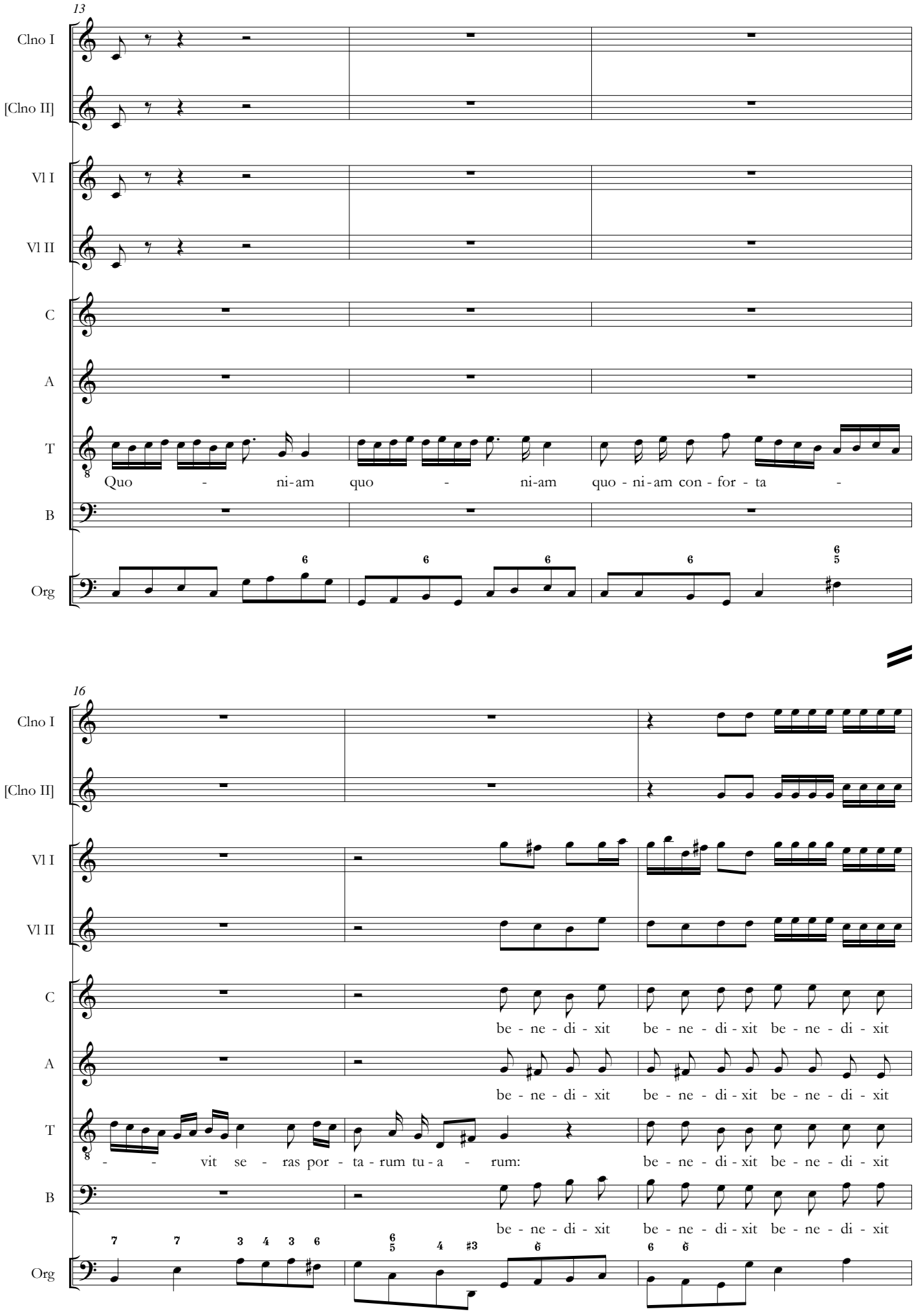
Thelesphorus Wikliński

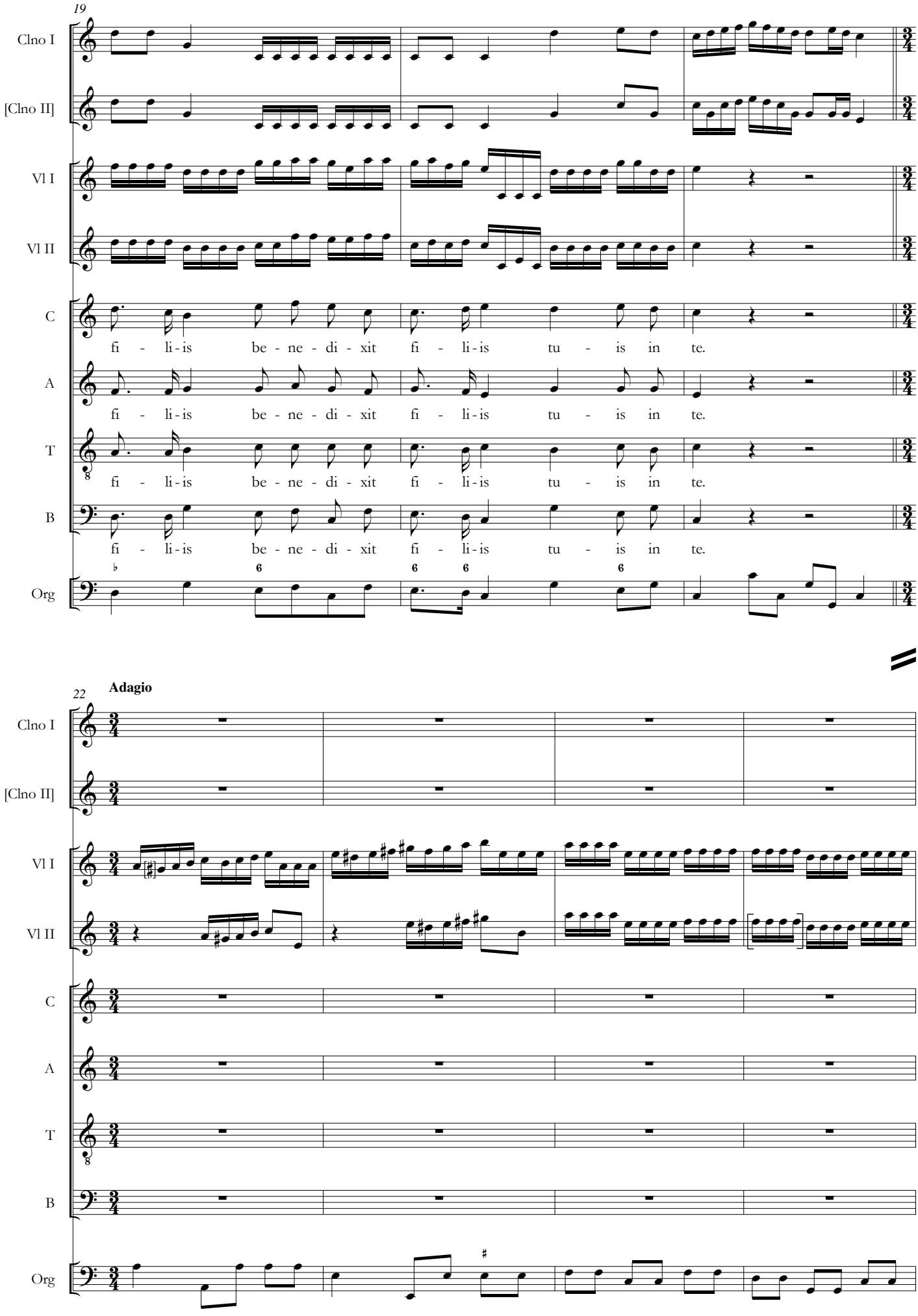


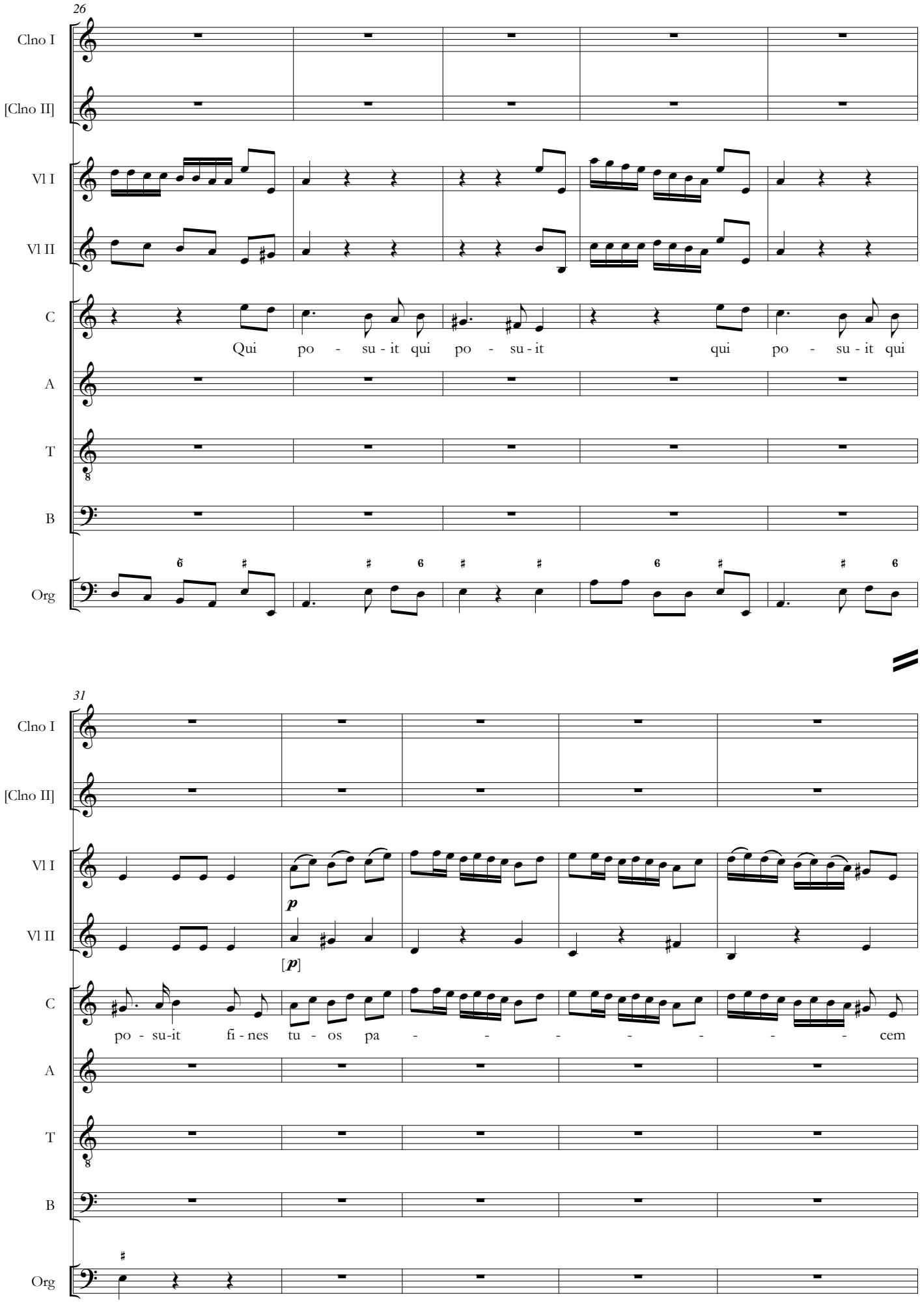


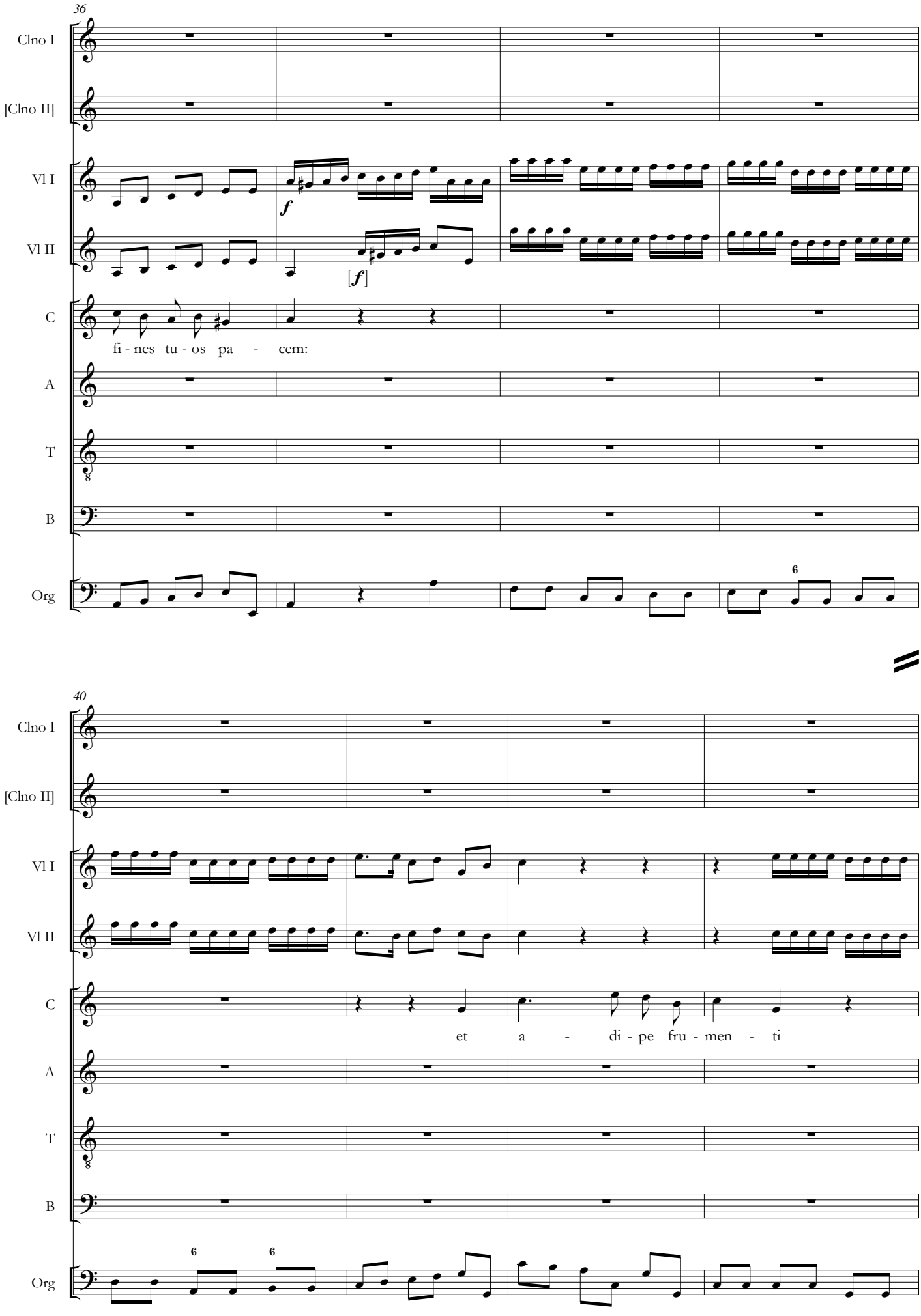
Fontes Musicae in Polonia, C/XXXII, © 2022 by Marek Bebak & Uniwersytet Jagielloński

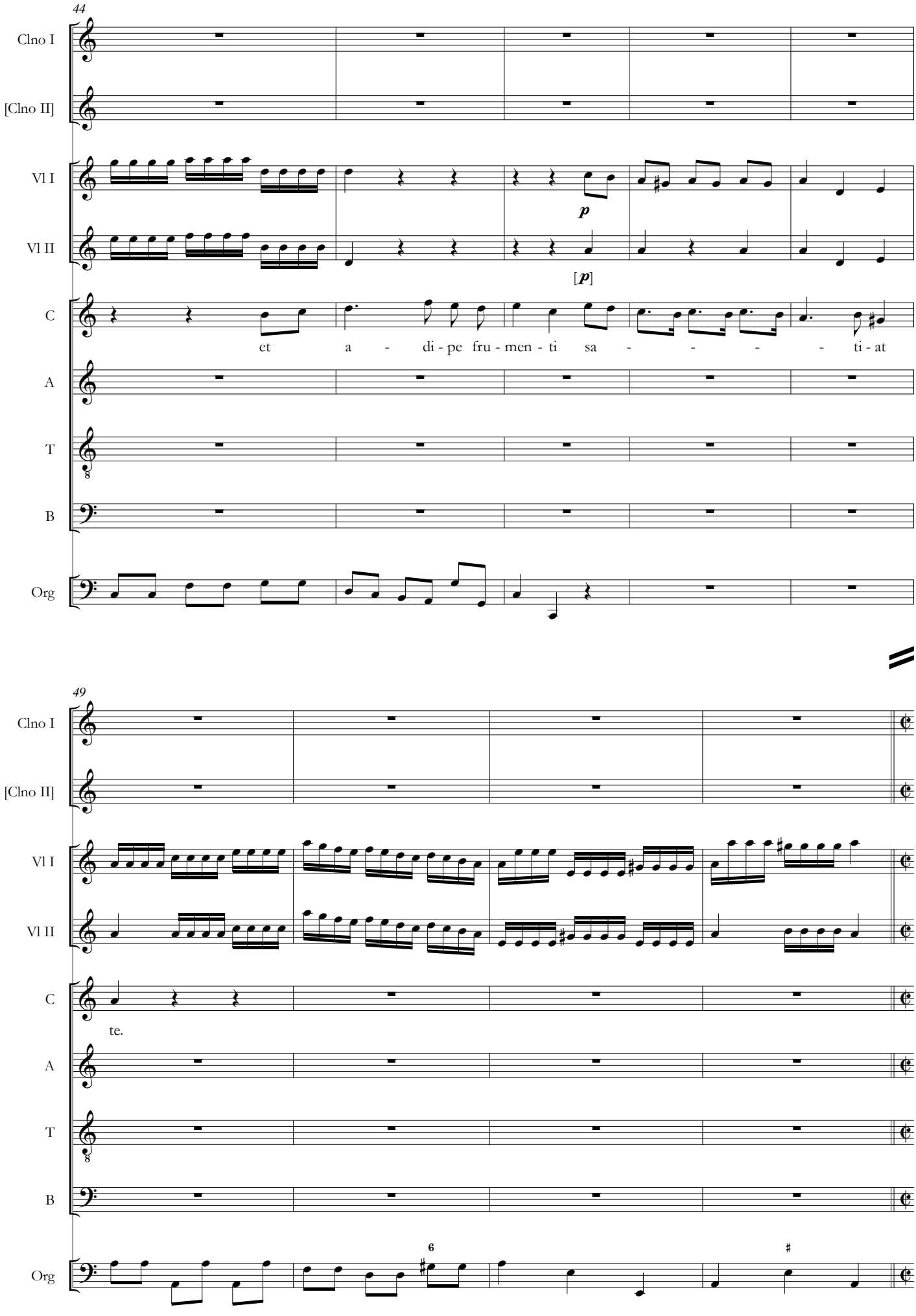

7
Clno I
[Clno II]
Vl I
Vl II
C
lau - da lau - da Je - ru - sa-lem Do - mi-num: lau - da
A
lau - da lau - da lau - da
T
lau - da lau - da lau - da
B
lau - da lau - da lau - da
Org
10
Clno I
[Clno II]
Vl I
Vl II
C
lau - da lau - da lau - da De - um tu - um Si - on lau - da.
A
lau - da lau - da lau - da De - um tu - um Si - on lau - da.
T
lau - da lau - da lau - da De - um tu - um Si - on lau - da.
B
lau - da lau - da lau - da De - um tu - um Si - on lau - da.
Org
6
6

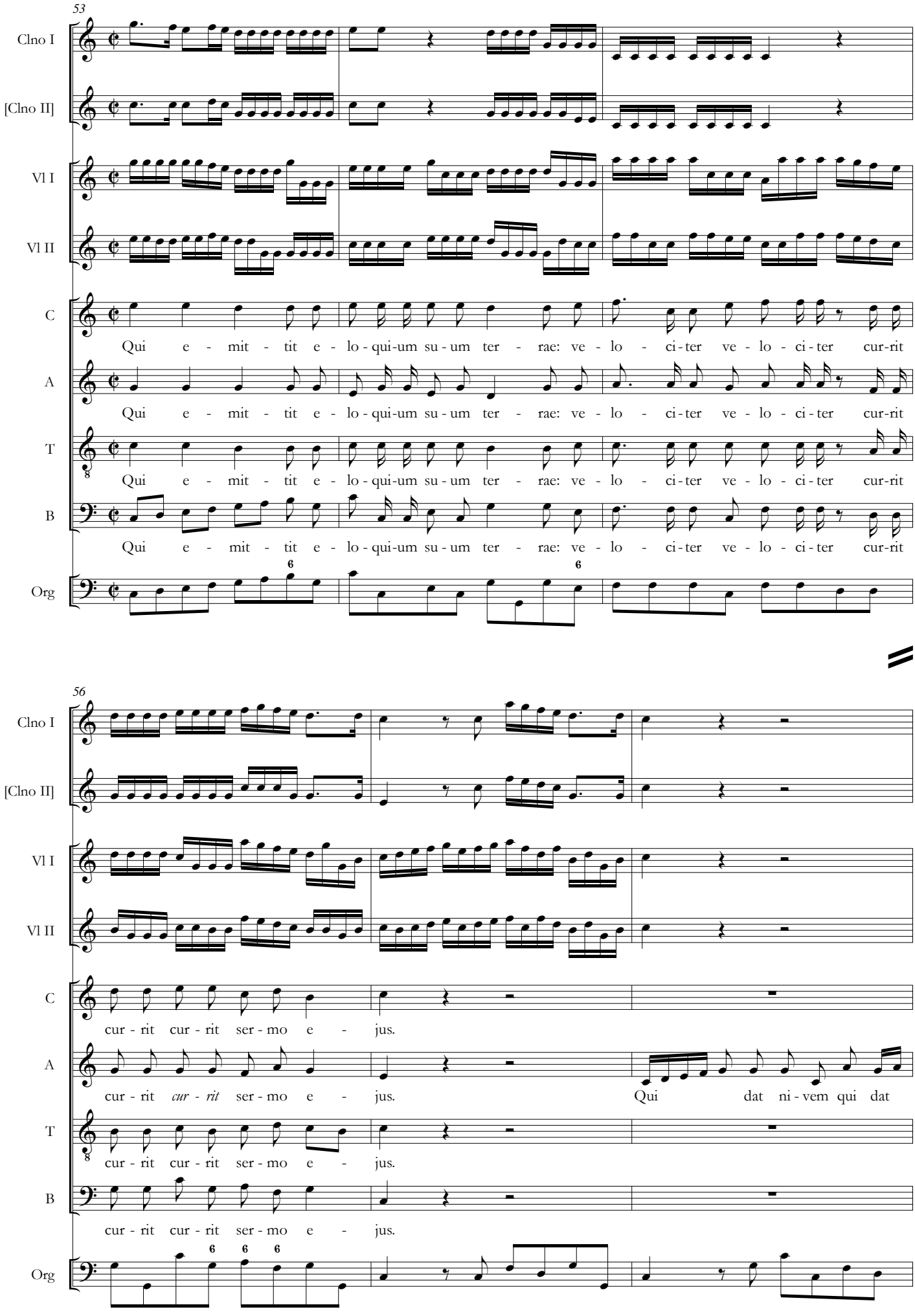

13
Clno I
[Clno II]
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
Quo - ni-am quo - ni-am quo - ni-am con - for - ta -
16
be - ne - di - xit be - ne - di - xit be - ne - di - xit
be - ne - di - xit be - ne - di - xit be - ne - di - xit
- - vit se - ras por - ta - rum tu - a - rum: be - ne - di - xit be - ne - di - xit
be - ne - di - xit be - ne - di - xit be - ne - di - xit

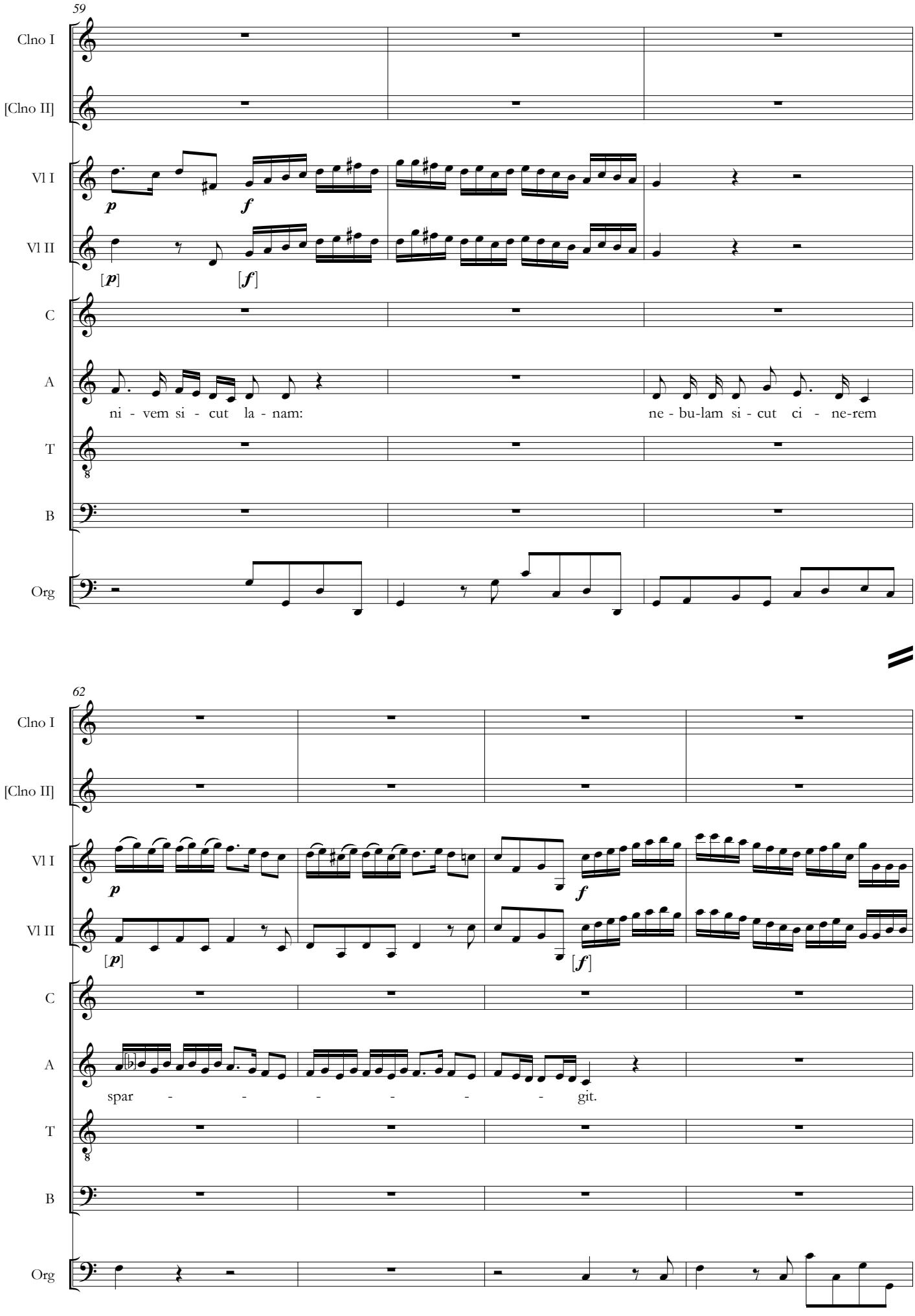

19
Clno I
[Clno II]
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
fi - li - is be - ne - di - xit fi - li - is tu - is in te.
22
Adagio

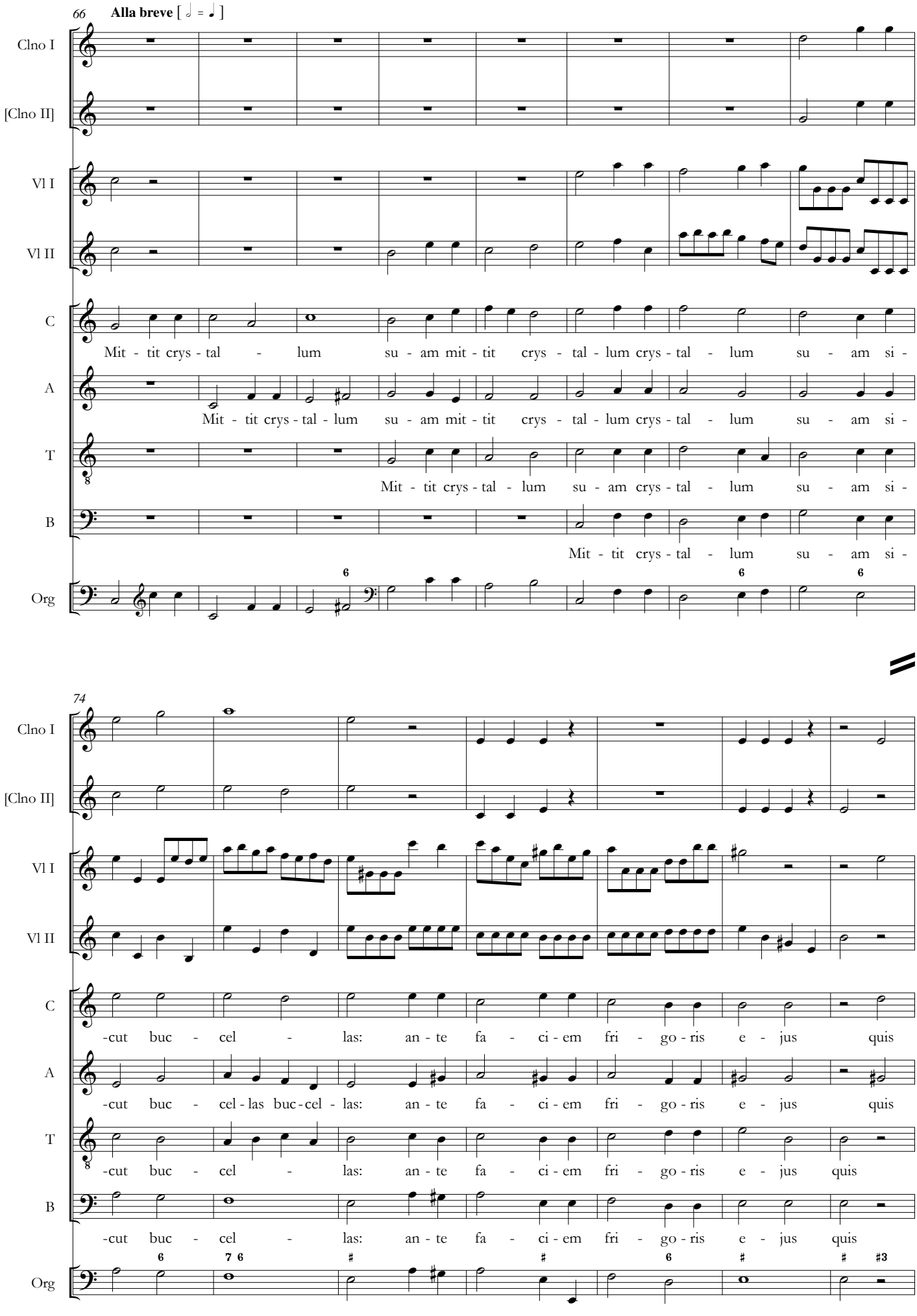

26
Clno I
[Clno II]
Vl I
Vl II
C
Qui po - su - it qui po - su - it qui po - su - it qui
A
T
B
Org
31
Clno I
[Clno II]
Vl I
p
Vl II
[p]
C
po - su-it fi - nes tu - os pa - - - - - - - - cem
A
T
B
Org

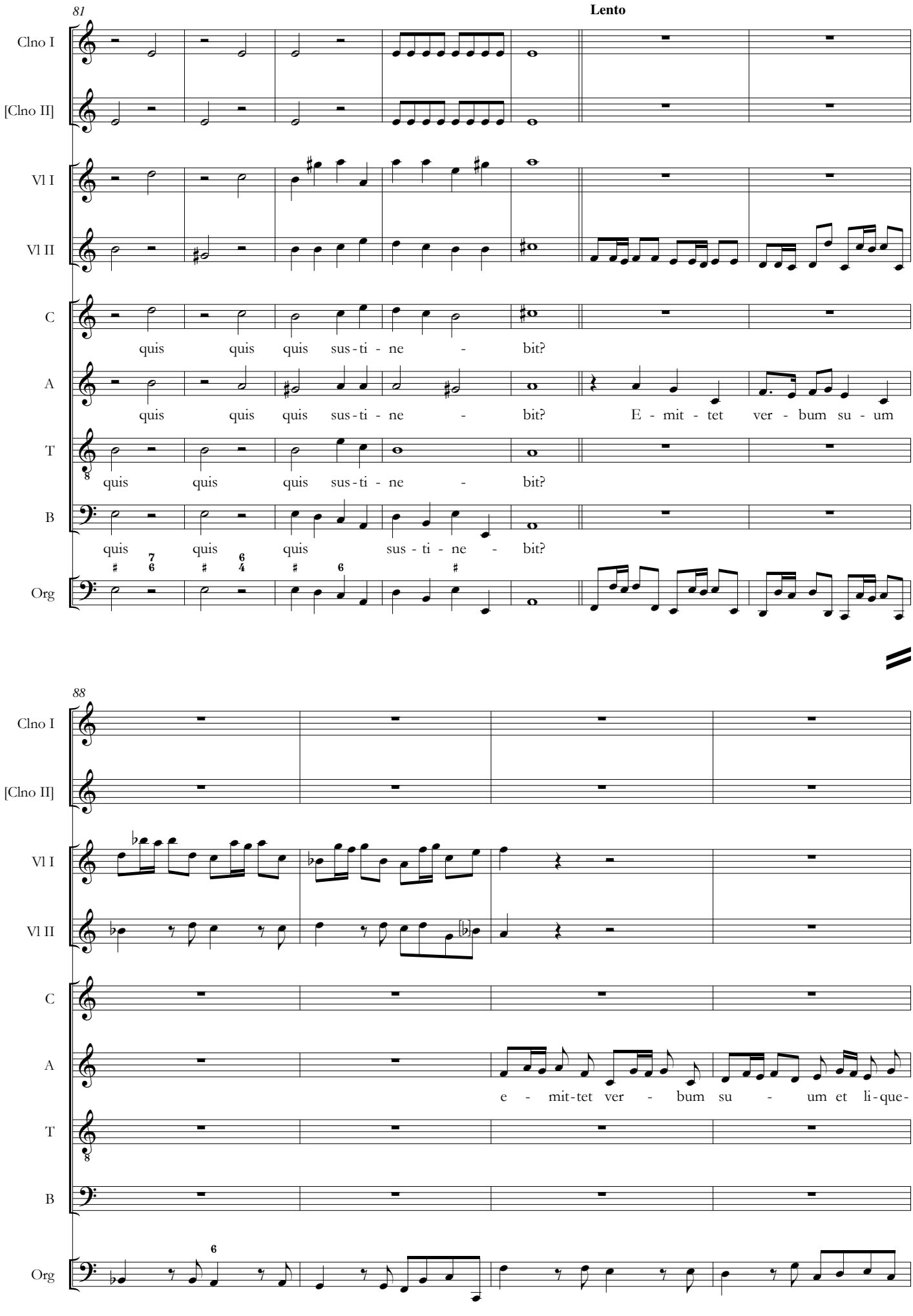

36
Clno I
[Clno II]
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
f
[f]
fi - nes tu - os pa - cem:
6
40
et a - di - pe fru - men - ti
6
6

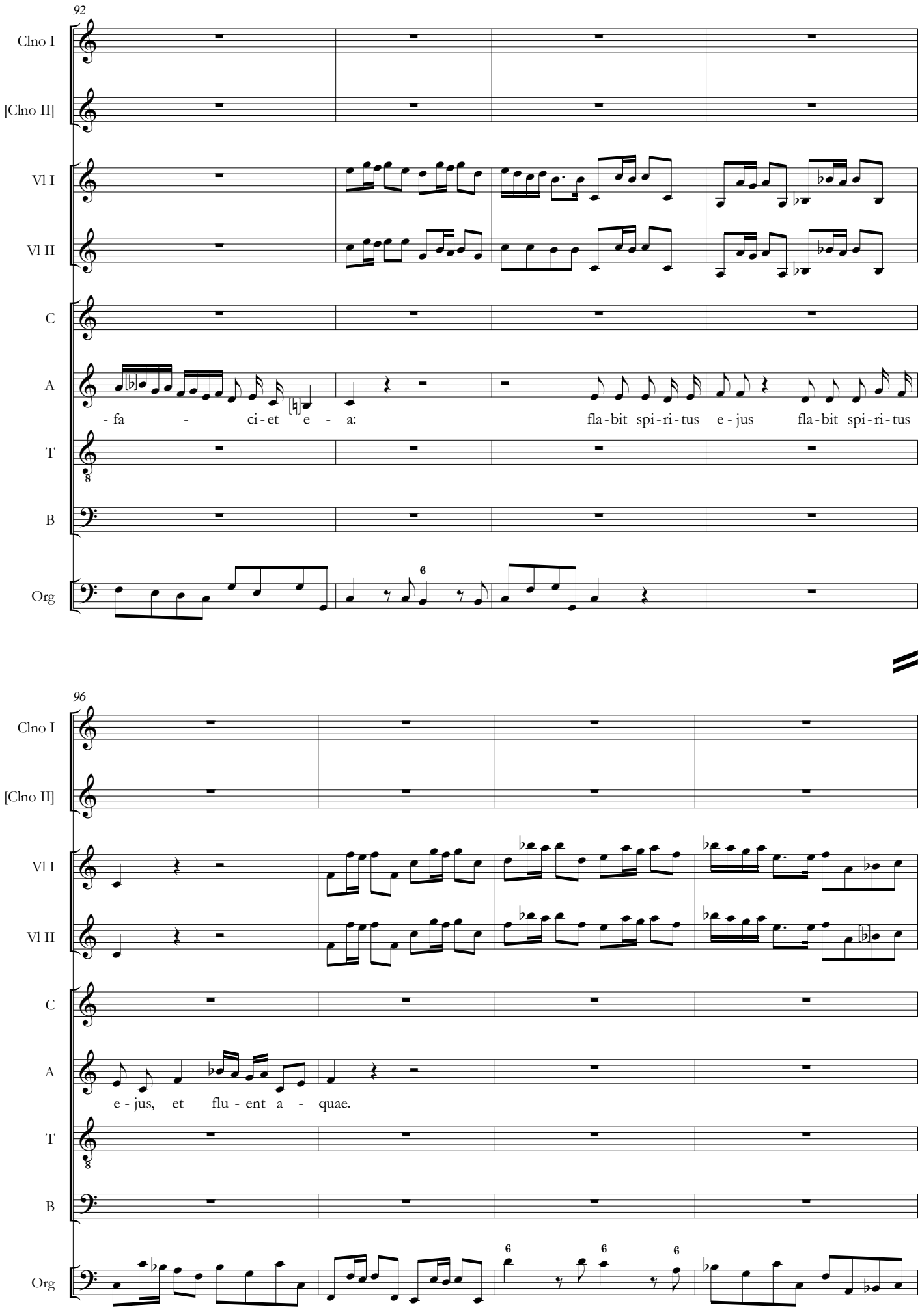

44
Clno I
[Clno II]
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
p
[p]
et a - di - pe fru - men - ti sa - - - - ti - at
49
Clno I
[Clno II]
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
te.
6
#

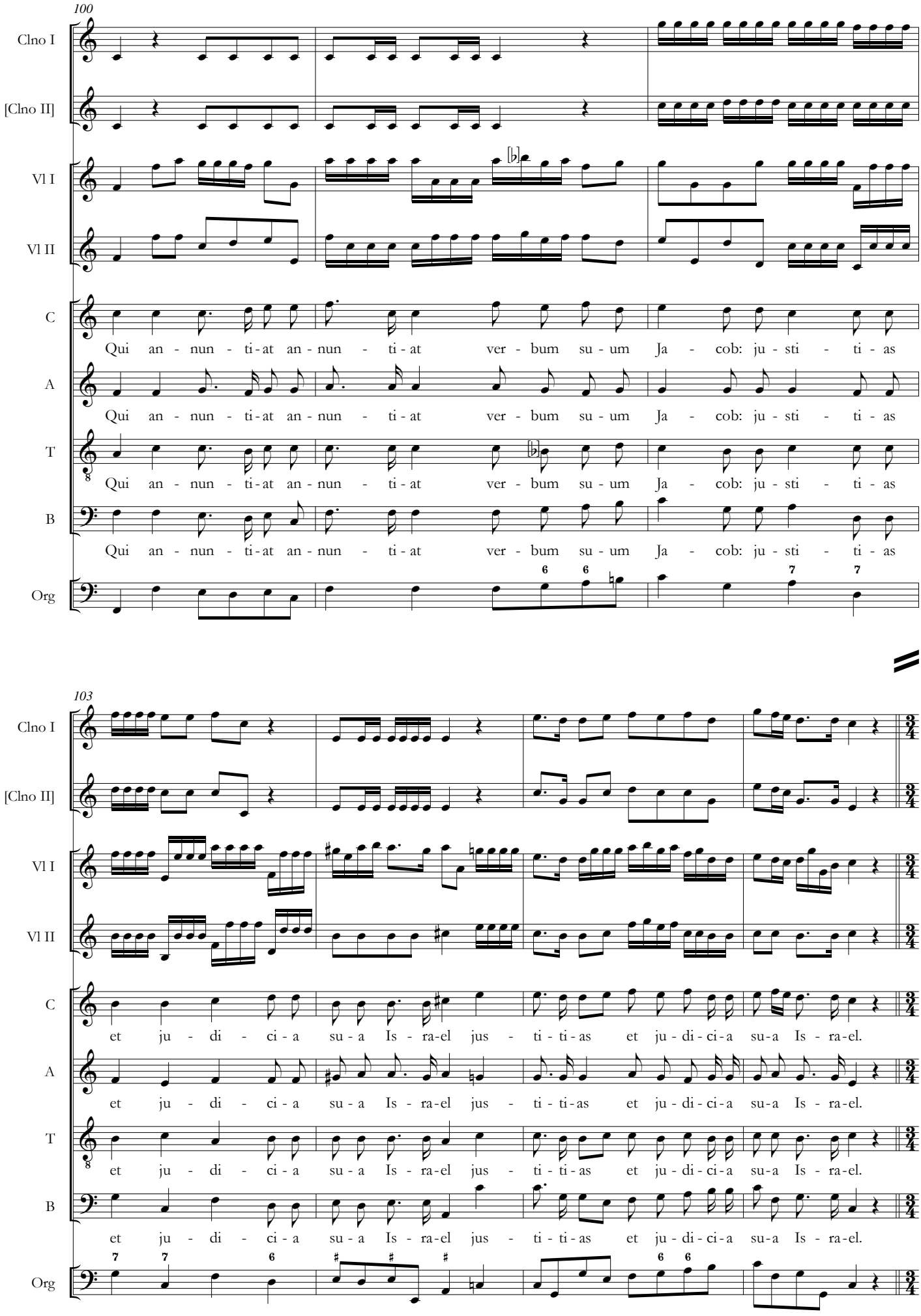

53
Clno I
[Clno II]
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
Qui e - mit - tit e - lo - qui-um su - um ter - rae: ve - lo - ci - ter ve - lo - ci - ter cur-rit
6
6
56
cur - rit cur - rit ser - mo e - jus.
cur - rit cur - rit ser - mo e - jus.
Qui dat ni - vem qui dat
6 6 6

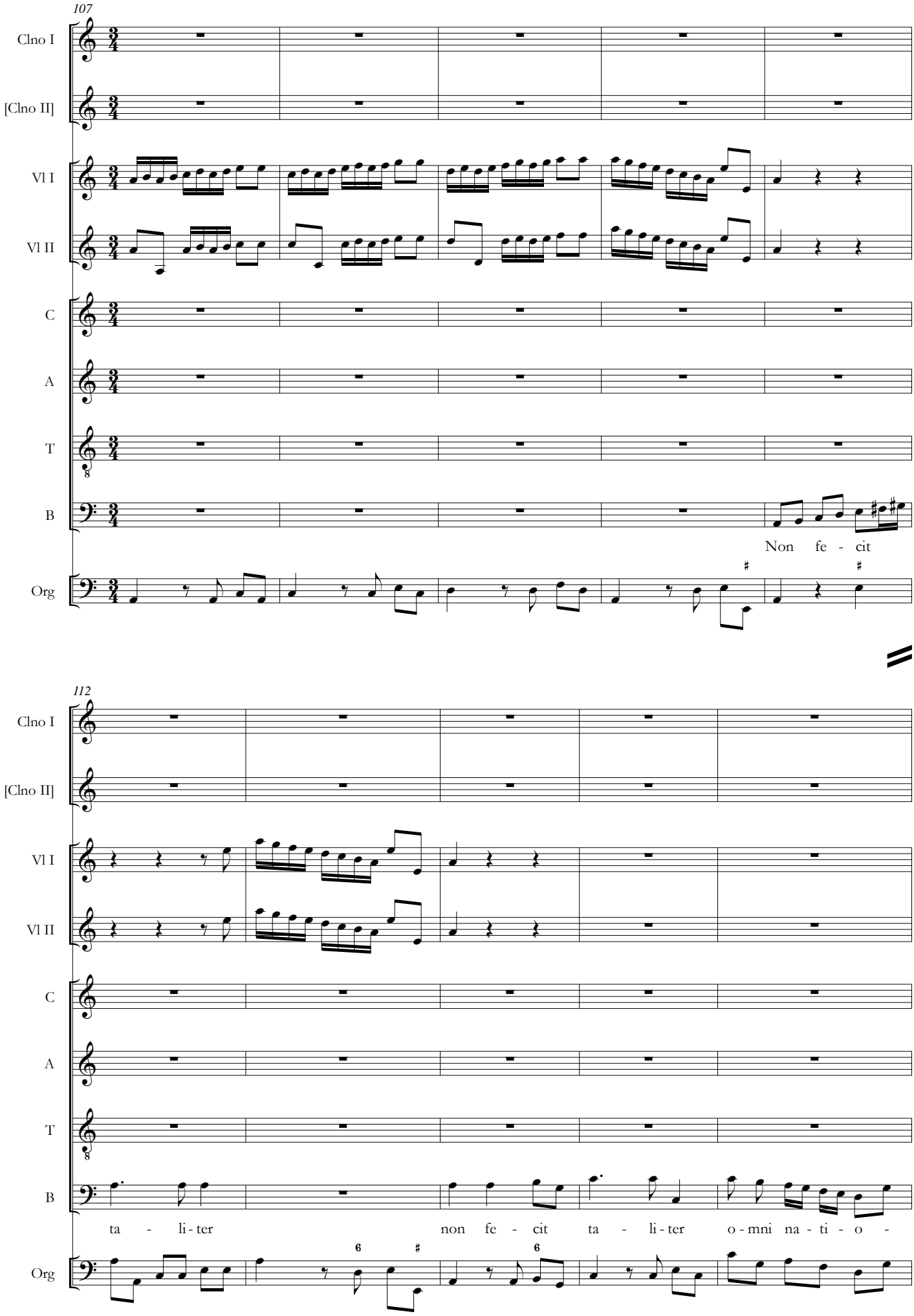

59
Clno I
[Clno II]
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
p
f
[p]
[f]
ni - vem si - cut la - nam:
ne - bu-lam si - cut ci - ne-rem
62
spar - - - - - - git.

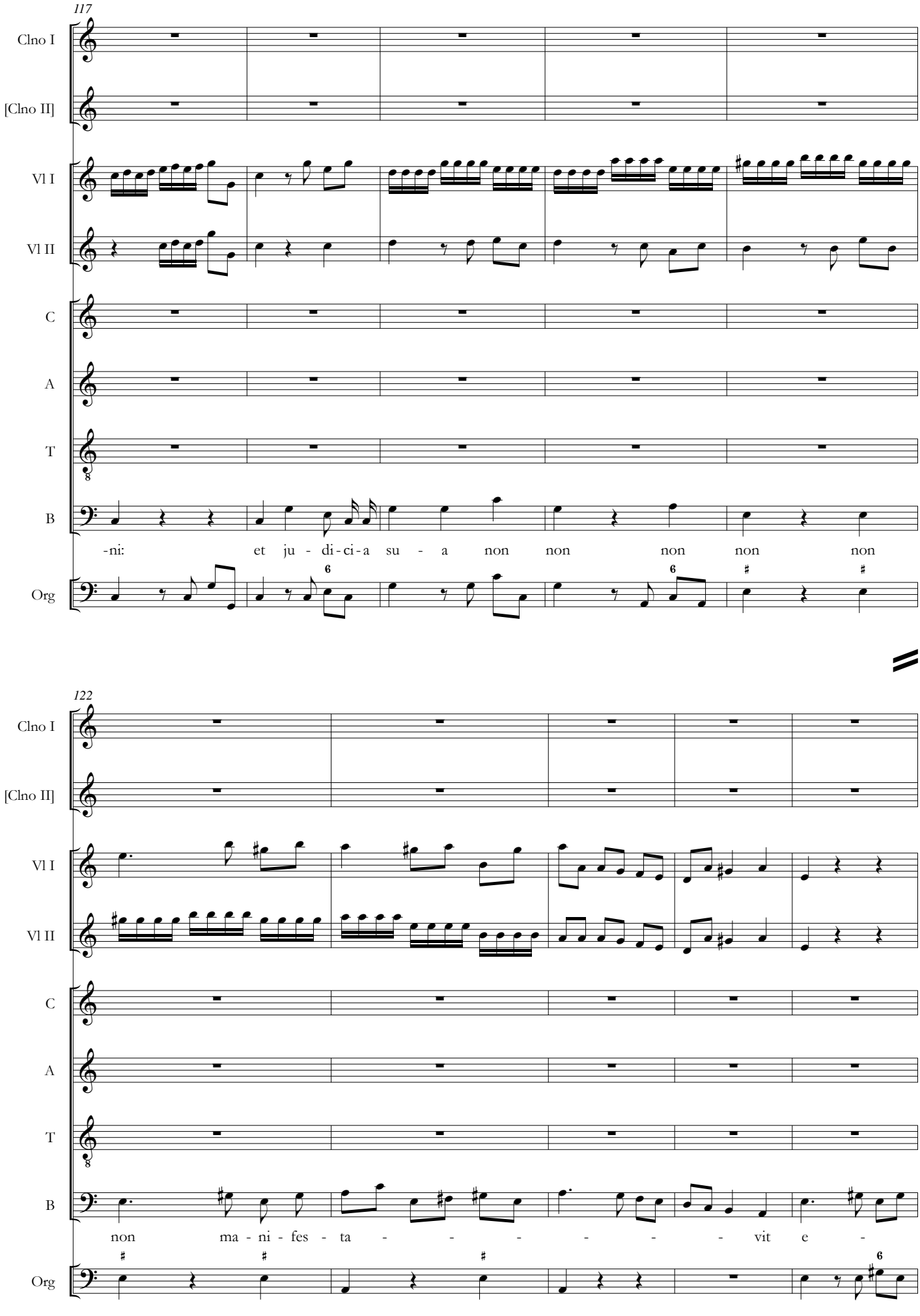

66
Alla breve [𝅗𝅥 = 𝅗𝅥]
Clno I
[Clno II]
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
Mit - tit crys - tal - lum su - am mit - tit crys - tal - lum crys - tal - lum su - am si -
Mit - tit crys - tal - lum su - am mit - tit crys - tal - lum crys - tal - lum su - am si -
Mit - tit crys - tal - lum su - am crys - tal - lum su - am si -
Mit - tit crys - tal - lum su - am si -
74
-cut buc - cel - las: an - te fa - ci - em fri - go - ris e - jus quis
-cut buc - cel - las buc - cel - las: an - te fa - ci - em fri - go - ris e - jus quis
-cut buc - cel - las: an - te fa - ci - em fri - go - ris e - jus quis
-cut buc - cel - las: an - te fa - ci - em fri - go - ris e - jus quis

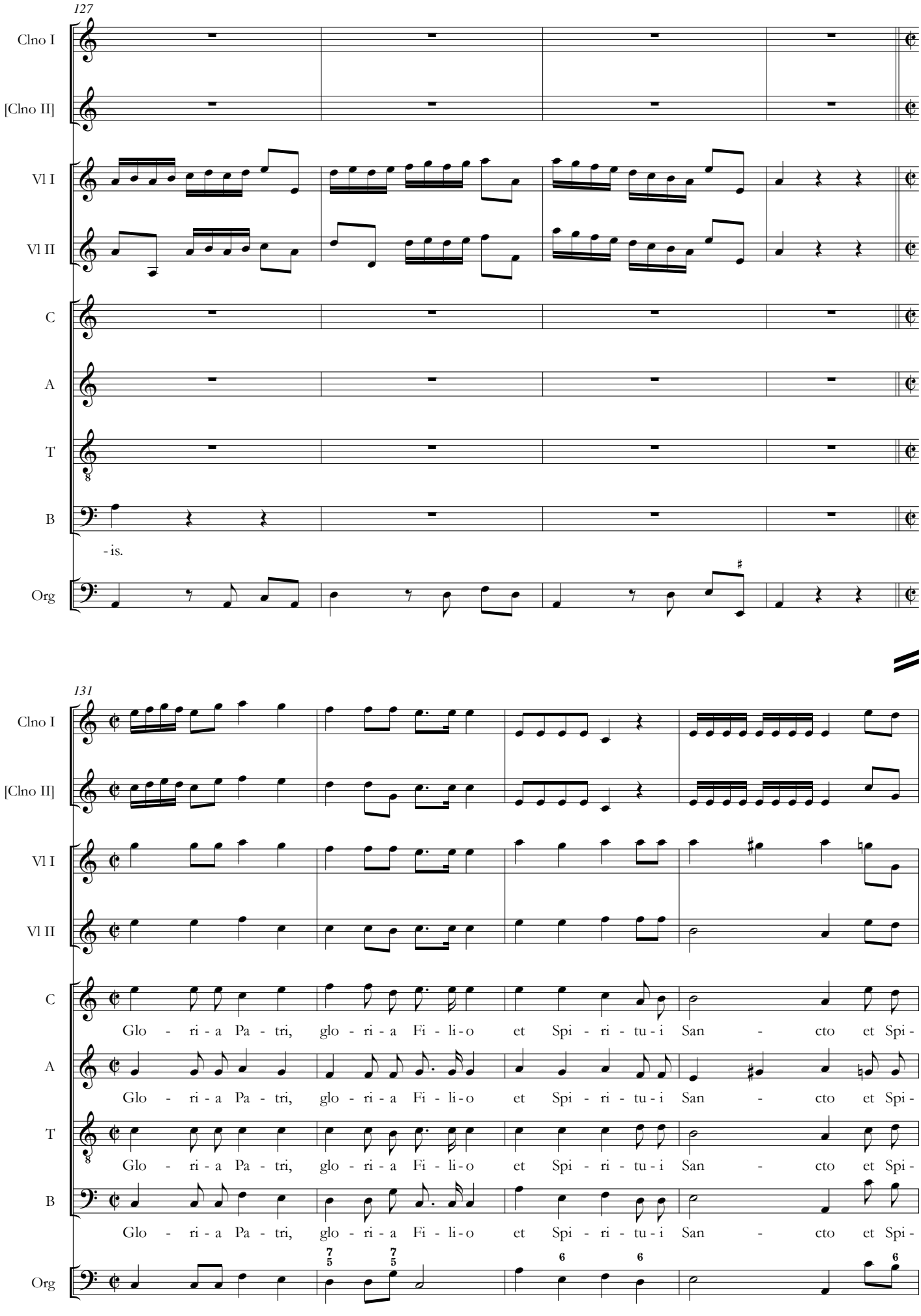

81
Lento
Clno I
[Clno II]
Vl I
Vl II
C
quis quis quis sus-ti-ne - bit?
A
quis quis quis sus-ti-ne - bit? E - mit - tet ver - bum su - um
T
quis quis quis sus-ti-ne - bit?
B
quis quis quis sus-ti-ne - bit?
Org
88
Clno I
[Clno II]
Vl I
Vl II
C
A
e - mit-tet ver - bum su - um et li-que-
T
B
Org

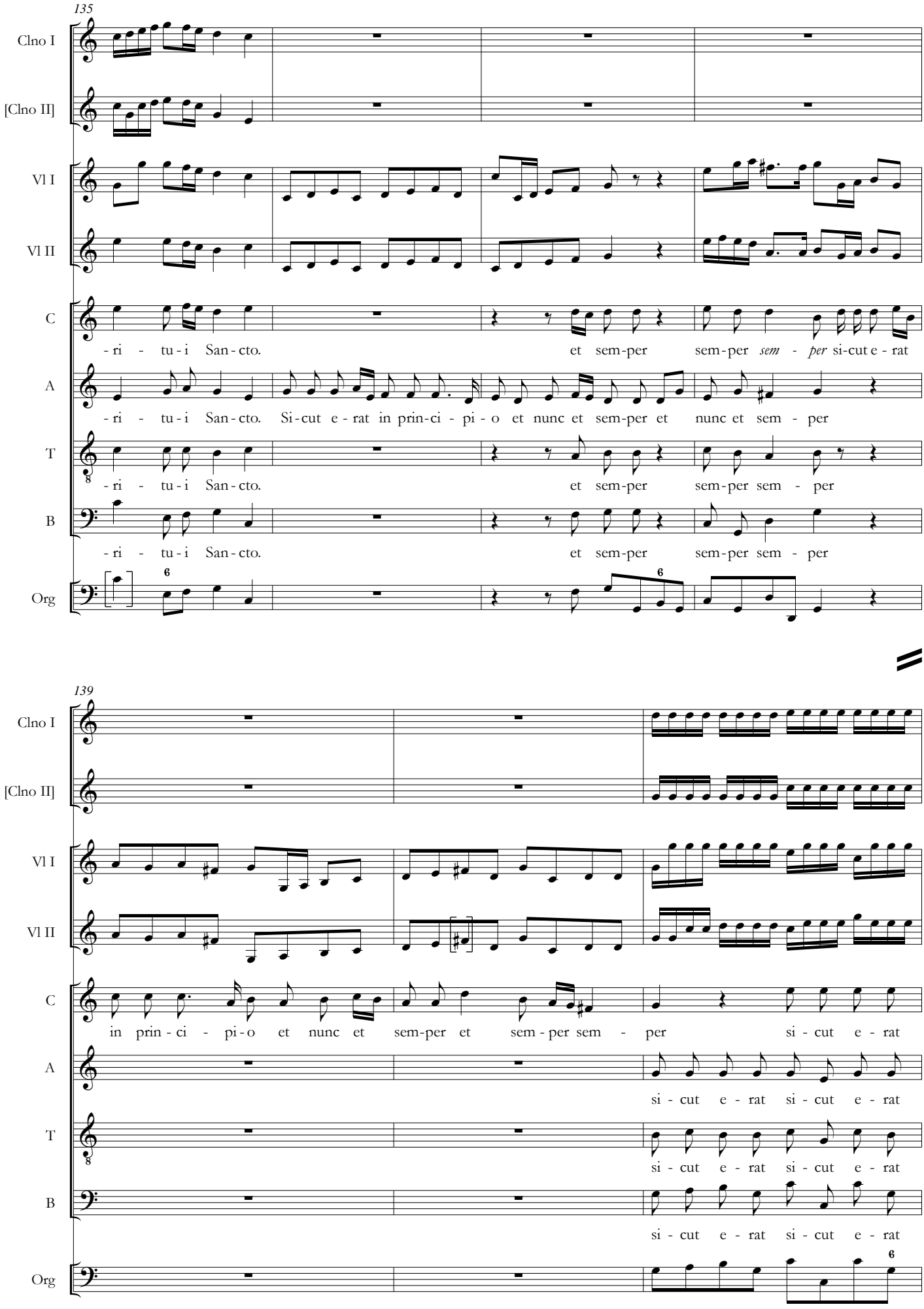

92
Clno I
[Clno II]
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
- fa - ci - et e - a:
fla - bit spi - ri - tus e - jus fla - bit spi - ri - tus
6
96
Clno I
[Clno II]
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
e - jus, et flu - ent a - quae.
6
6
6

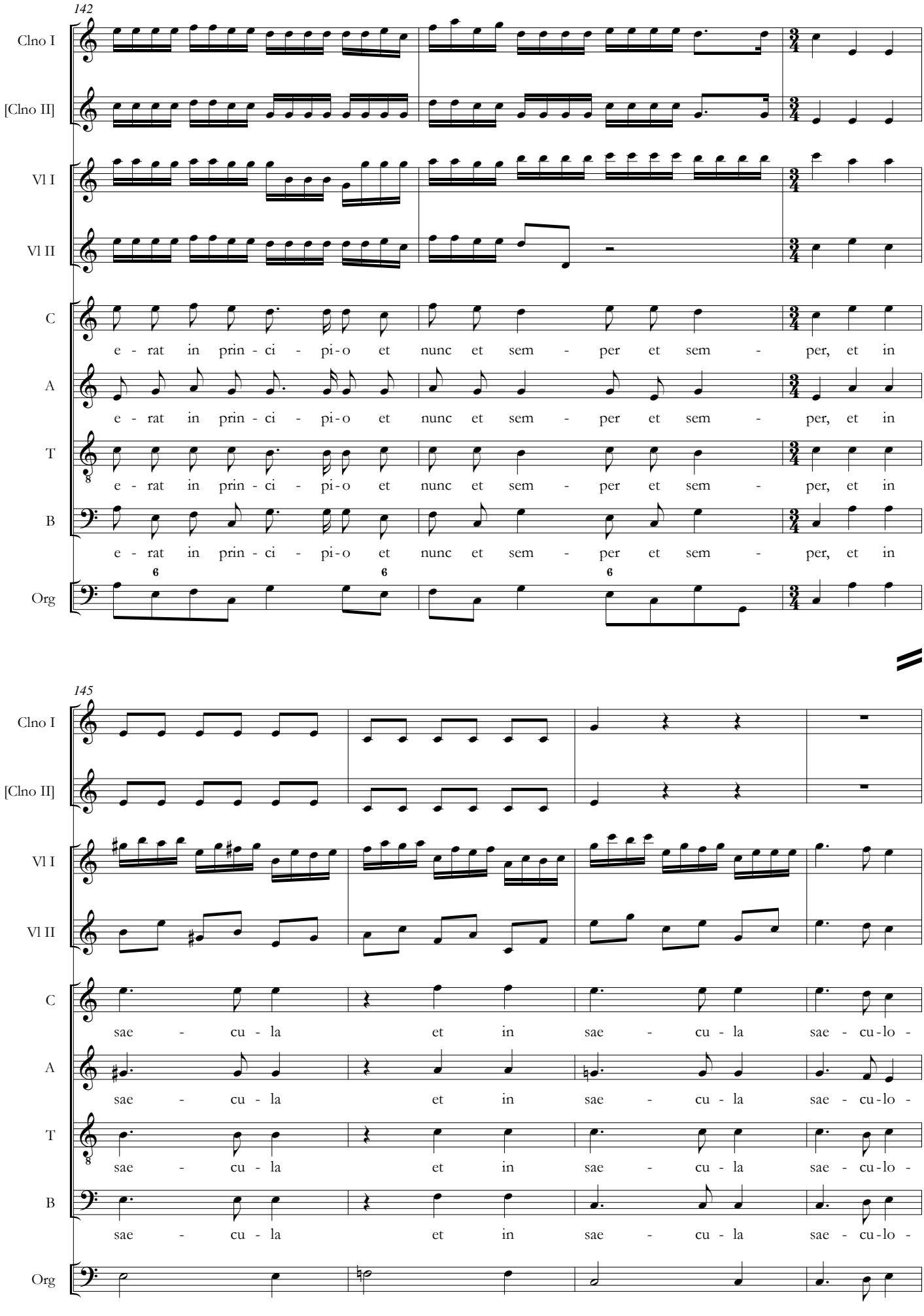

100
Clno I
[Clno II]
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
Qui an - nun - ti - at an - nun - ti - at ver - bum su - um Ja - cob: ju - sti - ti - as
103
et ju - di - ci - a su - a Is - ra - el jus - ti - ti - as et ju - di - ci - a su - a Is - ra - el.

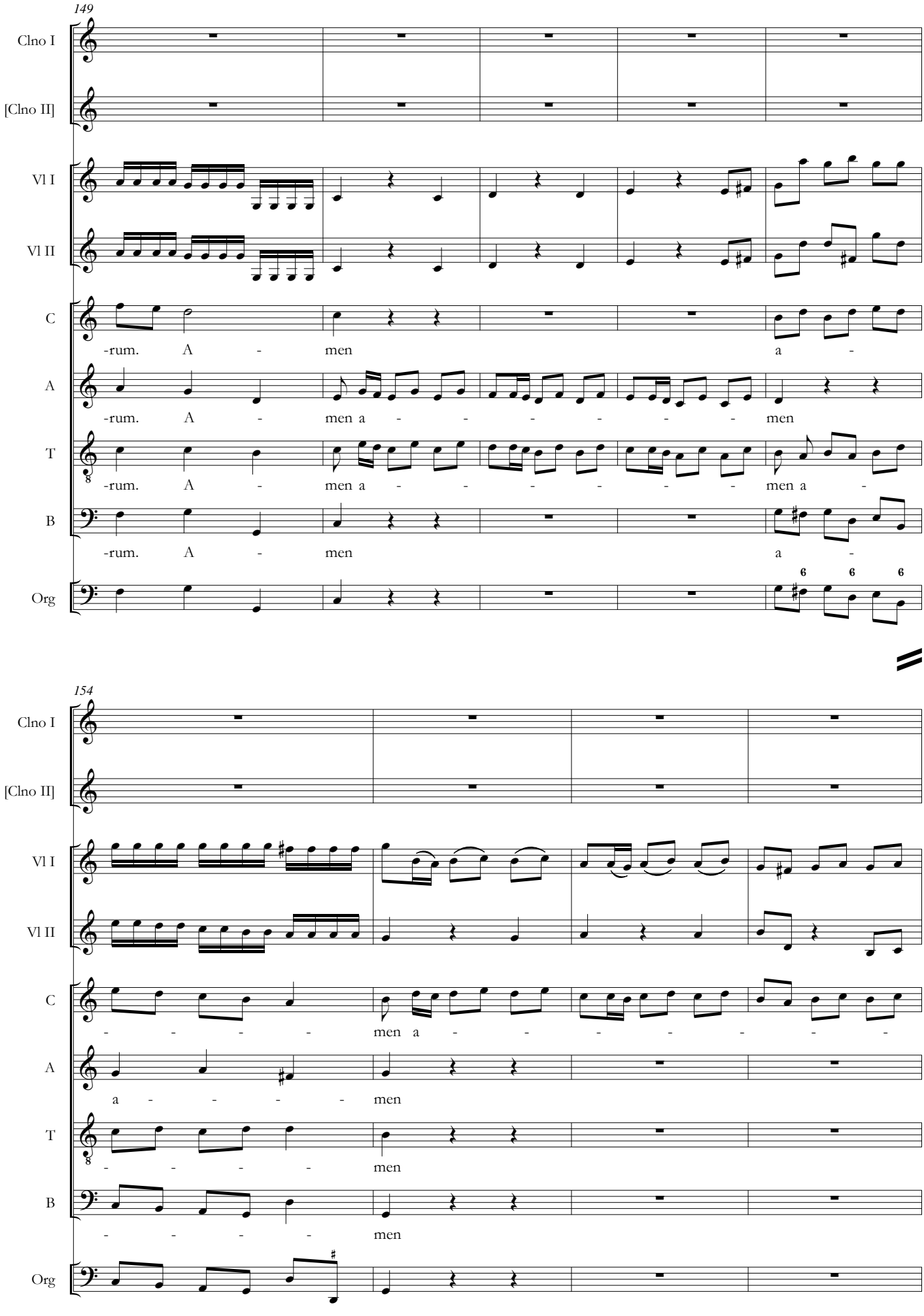

107
Clno I
[Clno II]
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
Non fe - cit
112
Clno I
[Clno II]
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
ta - li - ter
non fe - cit ta - li - ter o - mni na - ti - o -

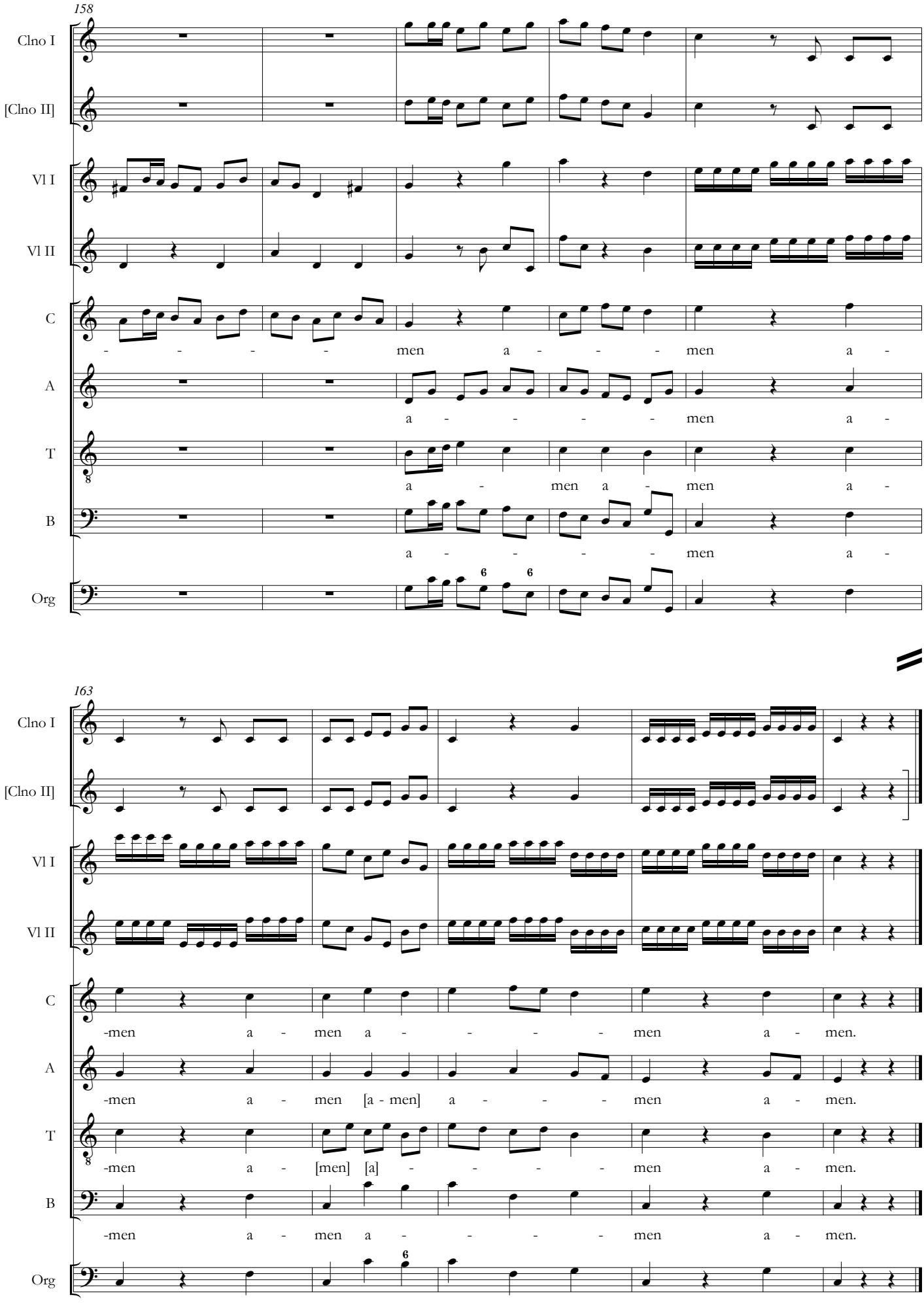

117
Clno I
[Clno II]
Vl I
Vl II
C
A
T
B
-ni: et ju - di-ci-a su - a non non non non non
Org
122
Clno I
[Clno II]
Vl I
Vl II
C
A
T
B
non ma - ni - fes - ta - - - - - - vit e -
Org


127
Clno I
[Clno II]
Vl I
Vl II
C
A
T
B
-is.
Org
131
Clno I
[Clno II]
Vl I
Vl II
C
Glo - ri - a Pa - tri, glo - ri - a Fi - li - o et Spi - ri - tu - i San - cto et Spi -
A
Glo - ri - a Pa - tri, glo - ri - a Fi - li - o et Spi - ri - tu - i San - cto et Spi -
T
Glo - ri - a Pa - tri, glo - ri - a Fi - li - o et Spi - ri - tu - i San - cto et Spi -
B
Glo - ri - a Pa - tri, glo - ri - a Fi - li - o et Spi - ri - tu - i San - cto et Spi -
Org


135
Clno I
[Clno II]
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
-ri - tu-i San-cto.
et sem-per
sem-per sem - per si-cut e-rat
-ri - tu-i San-cto. Si-cut e-rat in prin-ci - pi-o et nunc et sem-per et
nunc et sem - per
-ri - tu-i San-cto.
et sem-per
sem-per sem - per
-ri - tu-i San-cto.
et sem-per
sem-per sem - per
6
6
139
Clno I
[Clno II]
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
in prin-ci - pi-o et nunc et sem-per et sem-per sem - per
si - cut e - rat
si - cut e - rat si - cut e - rat
si - cut e - rat si - cut e - rat
si - cut e - rat si - cut e - rat
6

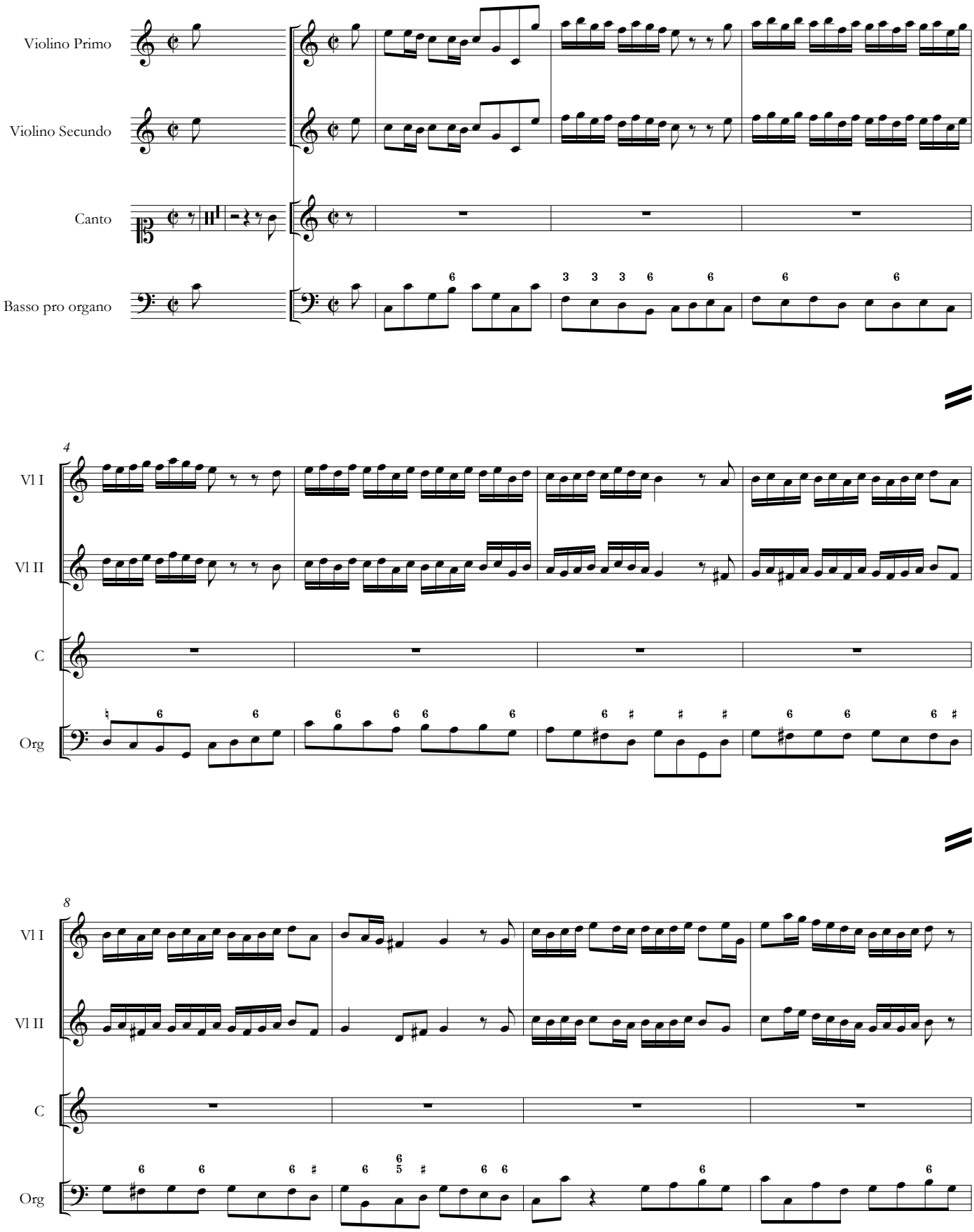

142
Clno I
[Clno II]
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per et sem - per, et in
e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per et sem - per, et in
e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per et sem - per, et in
e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per et sem - per, et in
145
sae - cu - la et in sae - cu - la sae - cu - lo -
sae - cu - la et in sae - cu - la sae - cu - lo -
sae - cu - la et in sae - cu - la sae - cu - lo -
sae - cu - la et in sae - cu - la sae - cu - lo -


149
Clno I
[Clno II]
Vl I
Vl II
C
-rum. A - men a -
A
-rum. A - men a - - - - - - men
T
-rum. A - men a - - - - - - men a -
B
-rum. A - men a -
Org
6 6 6
154
Clno I
[Clno II]
Vl I
Vl II
C
- - - - men a - - - - - - -
A
a - - - - men
T
- - - - men
B
- - - - men
Org

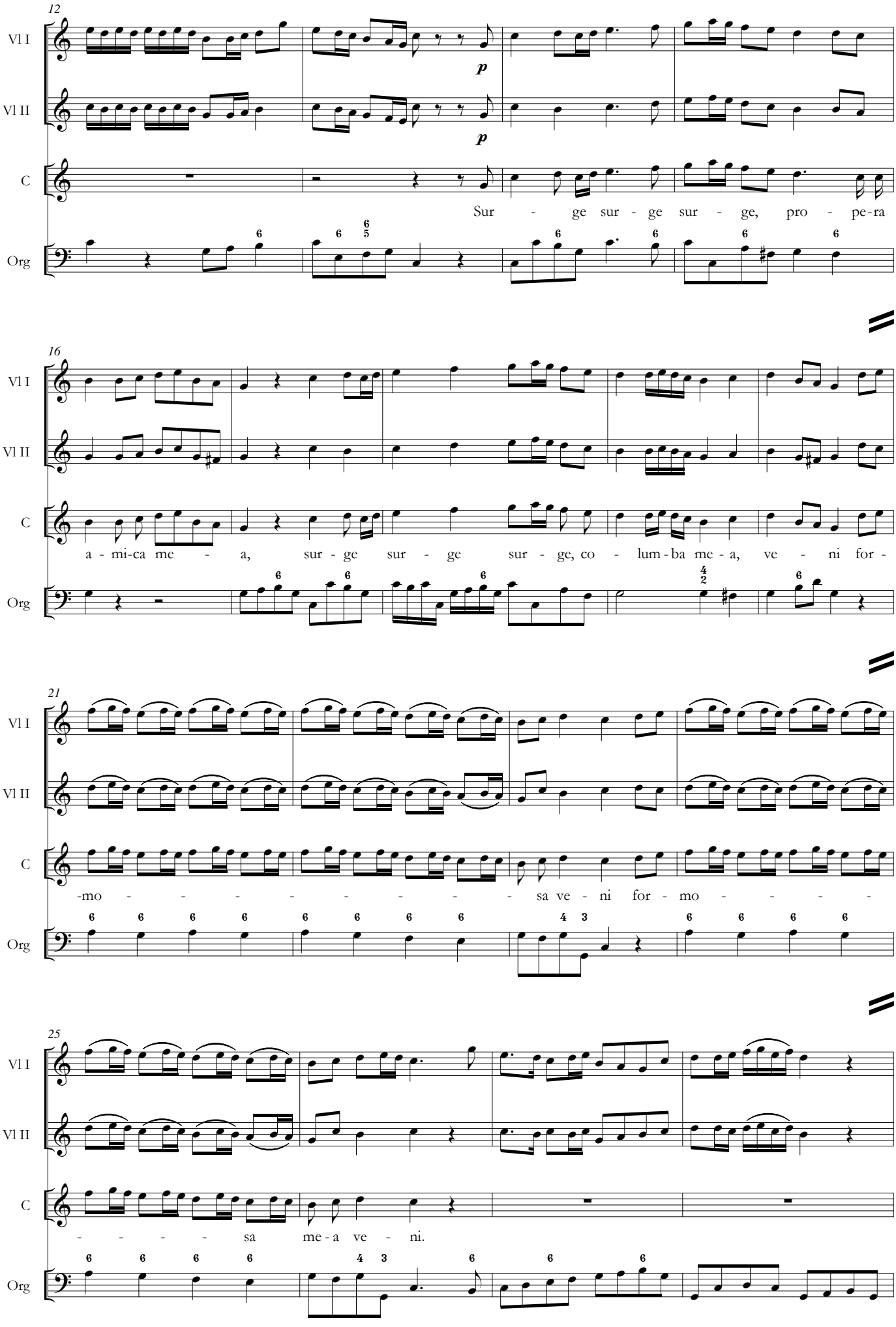

158
Clno I
[Clno II]
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
men a - - - men a -
a - - - - men a -
a - men a - men a -
a - - - - men a -
6 6
163
Clno I
[Clno II]
Vl I
Vl II
C
A
T
B
Org
-men a - men a - - - - men a - men.
-men a - men [a - men] a - - - men a - men.
-men a - [men] [a] - - - - men a - men.
-men a - men a - - - - men a - men.
6

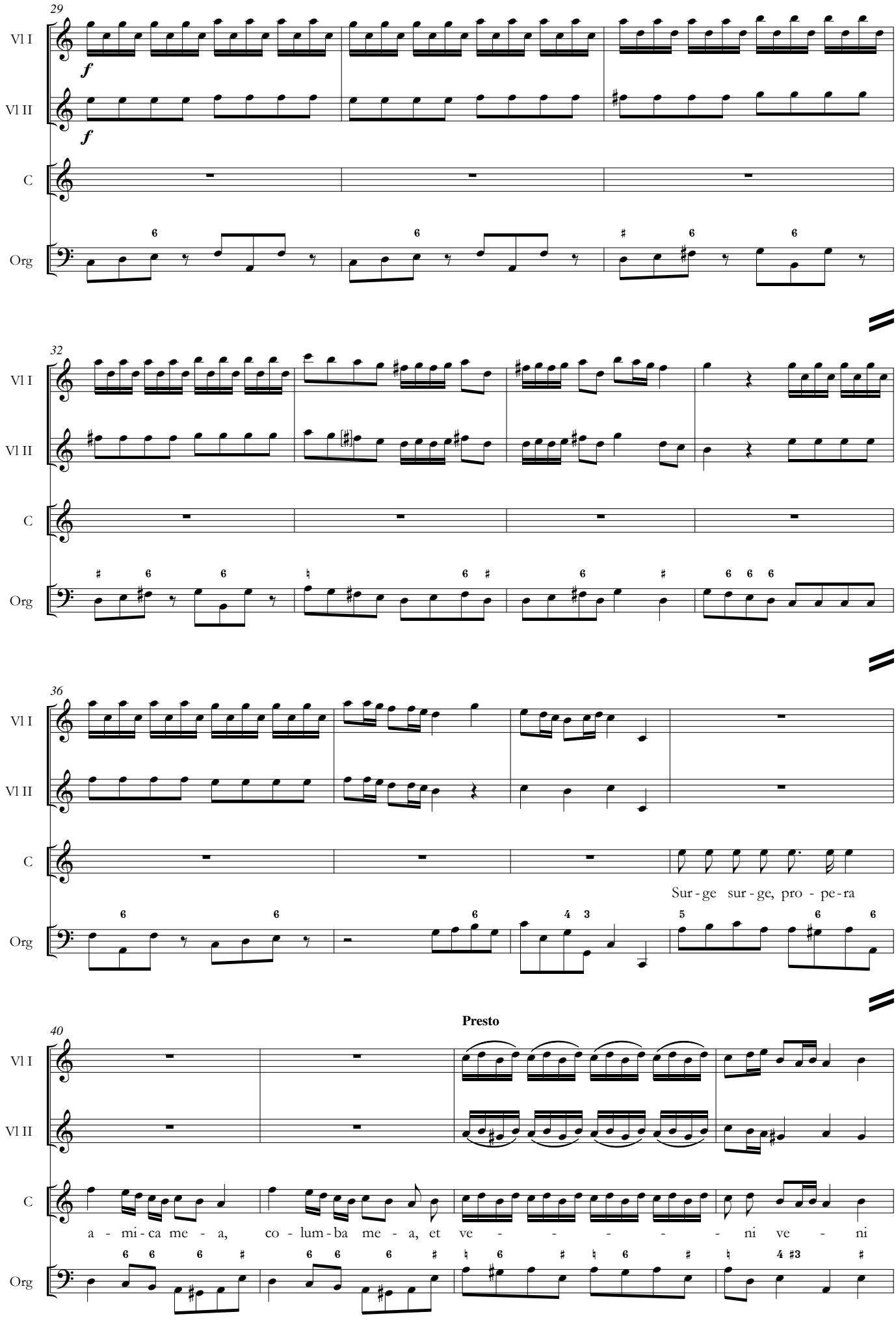
Surge propera

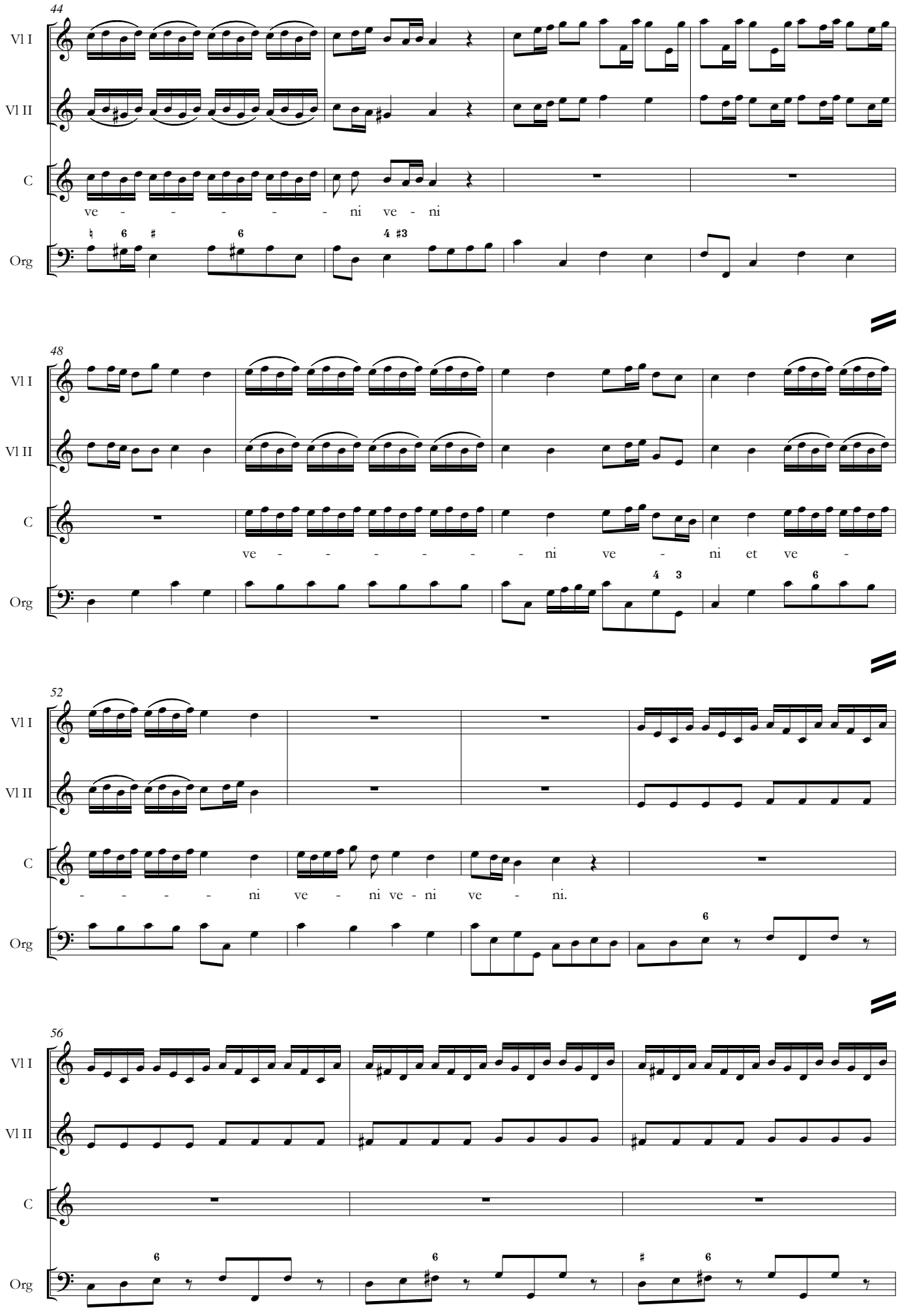
Andreas Wołoszko

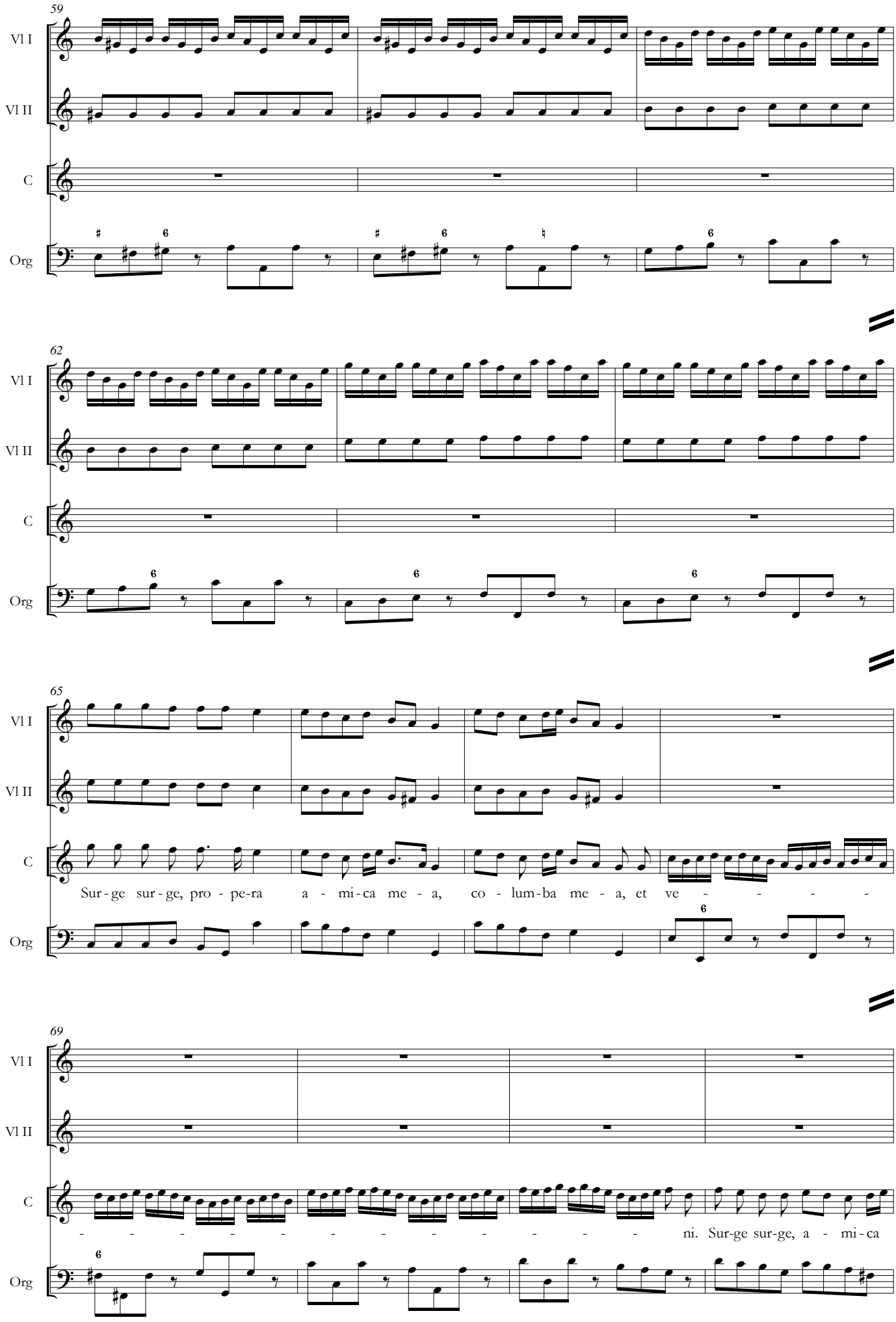


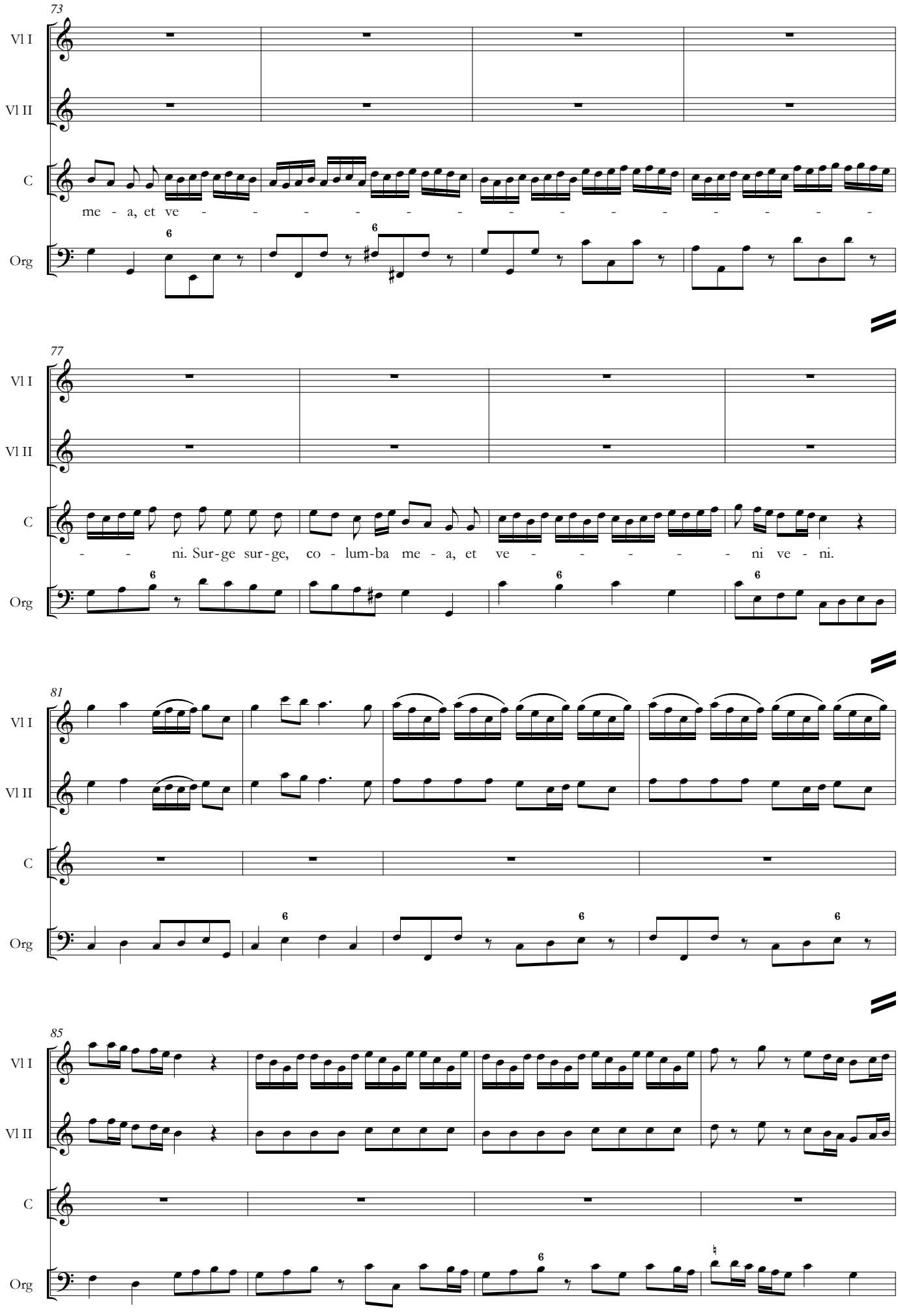
Fontes Musicae in Polonia, C/XXXII, © 2022 by Marek Bebak & Uniwersytet Jagielloński

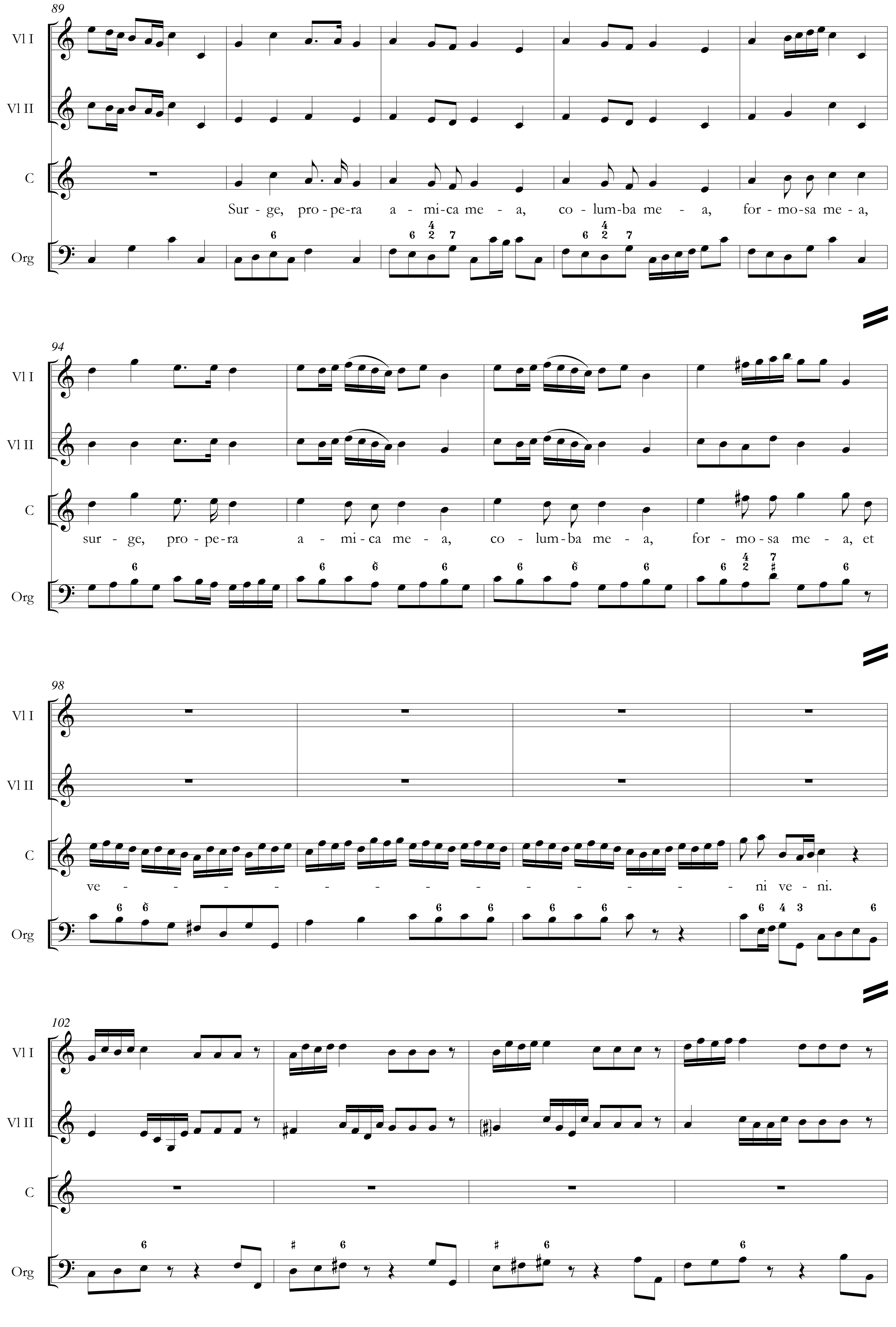

12
Vl I
Vl II
C
Org
p
p
Sur - ge sur - ge sur - ge, pro - pe-ra
16
a - mi-ca me - a, sur - ge sur - ge sur - ge, co - lum - ba me - a, ve - ni for -
21
-mo - - - - - - - - - sa ve - ni for - mo - - - -
25
- - - - sa me - a ve - ni.

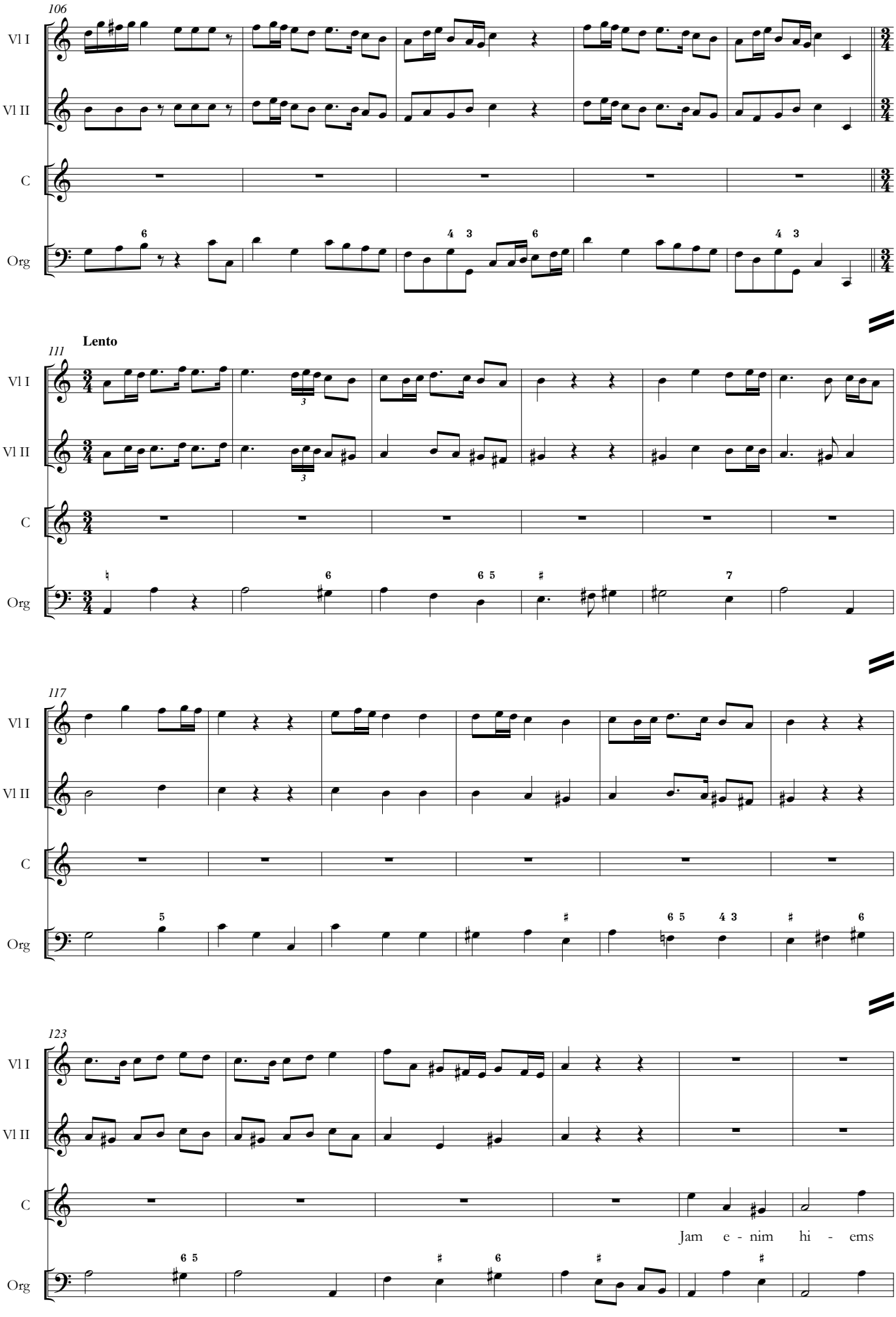

29
Vl I
Vl II
C
Org
f
f
32
36
Sur - ge sur - ge, pro - pe - ra
40
Presto
a - mi - ca me - a, co - lum - ba me - a, et ve - - - - - - ni ve - ni

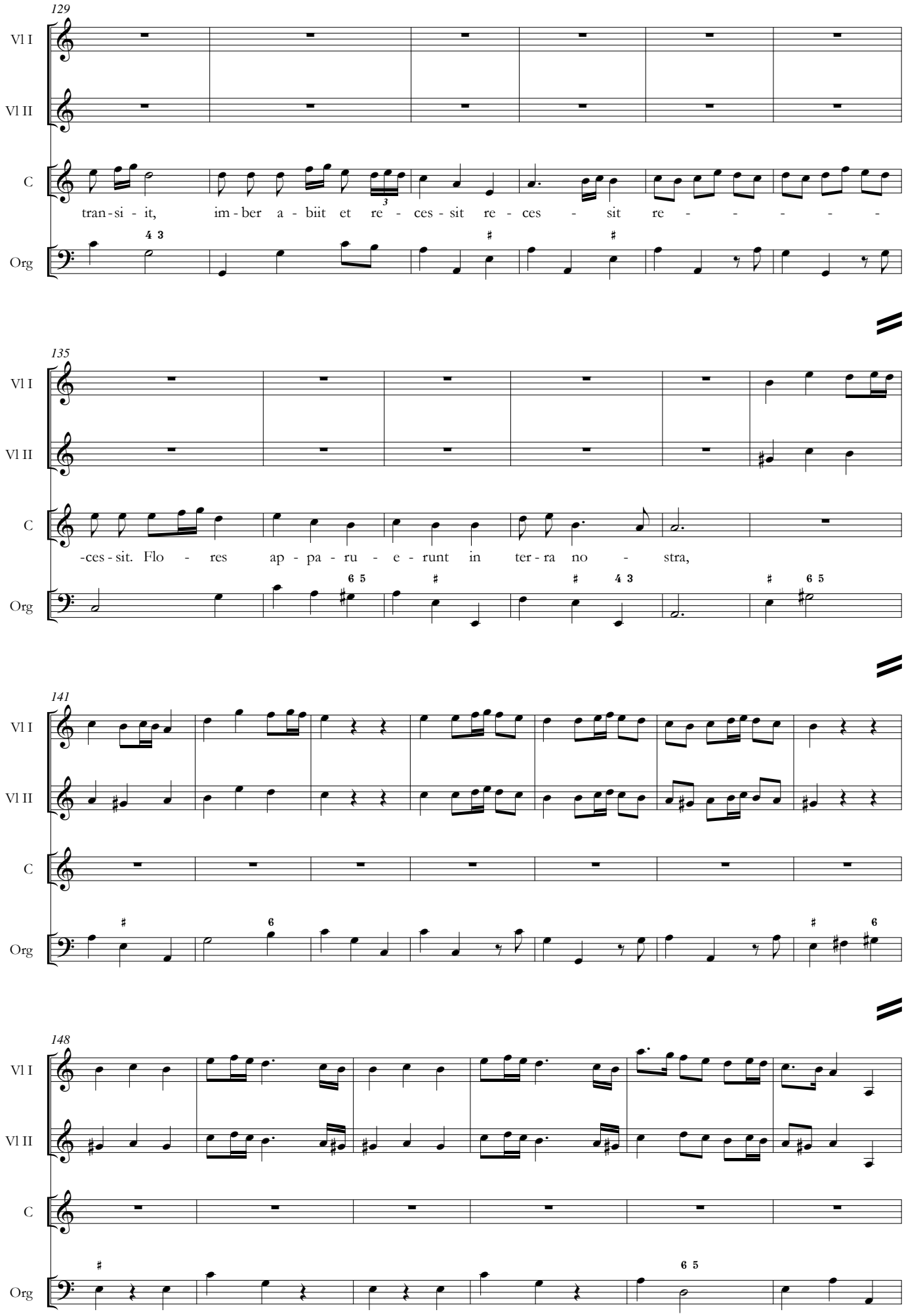

44
Vl I
Vl II
C
ve - - - - - - ni ve - ni
Org
48
Vl I
Vl II
C
ve - - - - - - ni ve - ni et ve -
Org
52
Vl I
Vl II
C
- - - - - ni ve - ni ve - ni ve - ni.
Org
56
Vl I
Vl II
C
Org

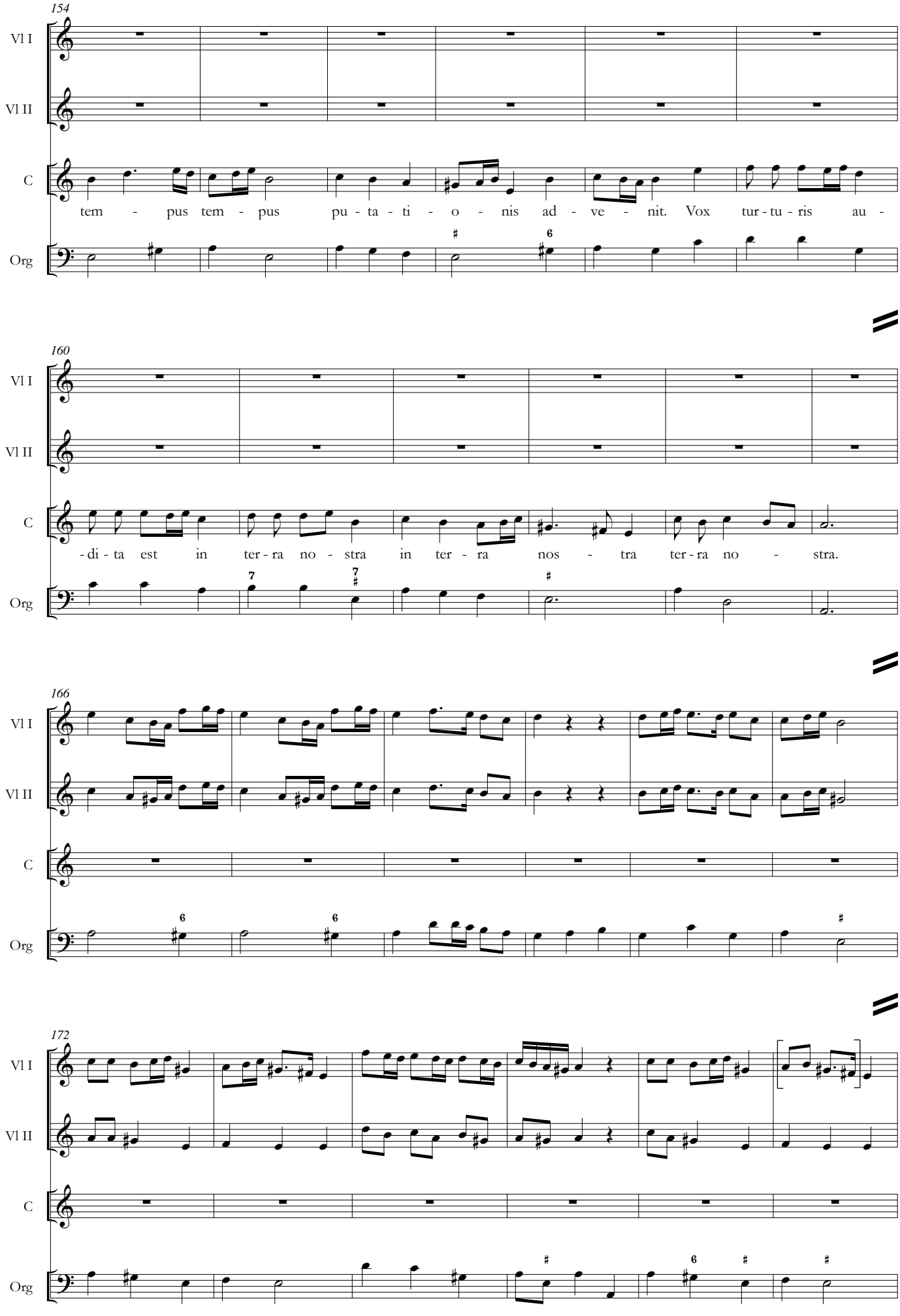

59
Vl I
Vl II
C
Org
62
Vl I
Vl II
C
Org
65
Vl I
Vl II
C
Sur - ge sur - ge, pro - pe-ra a - mi-ca me - a, co - lum-ba me - a, et ve - - - - -
Org
69
Vl I
Vl II
C
- - - - - - - - - - - - - - - ni. Sur-ge sur-ge, a - mi-ca
Org

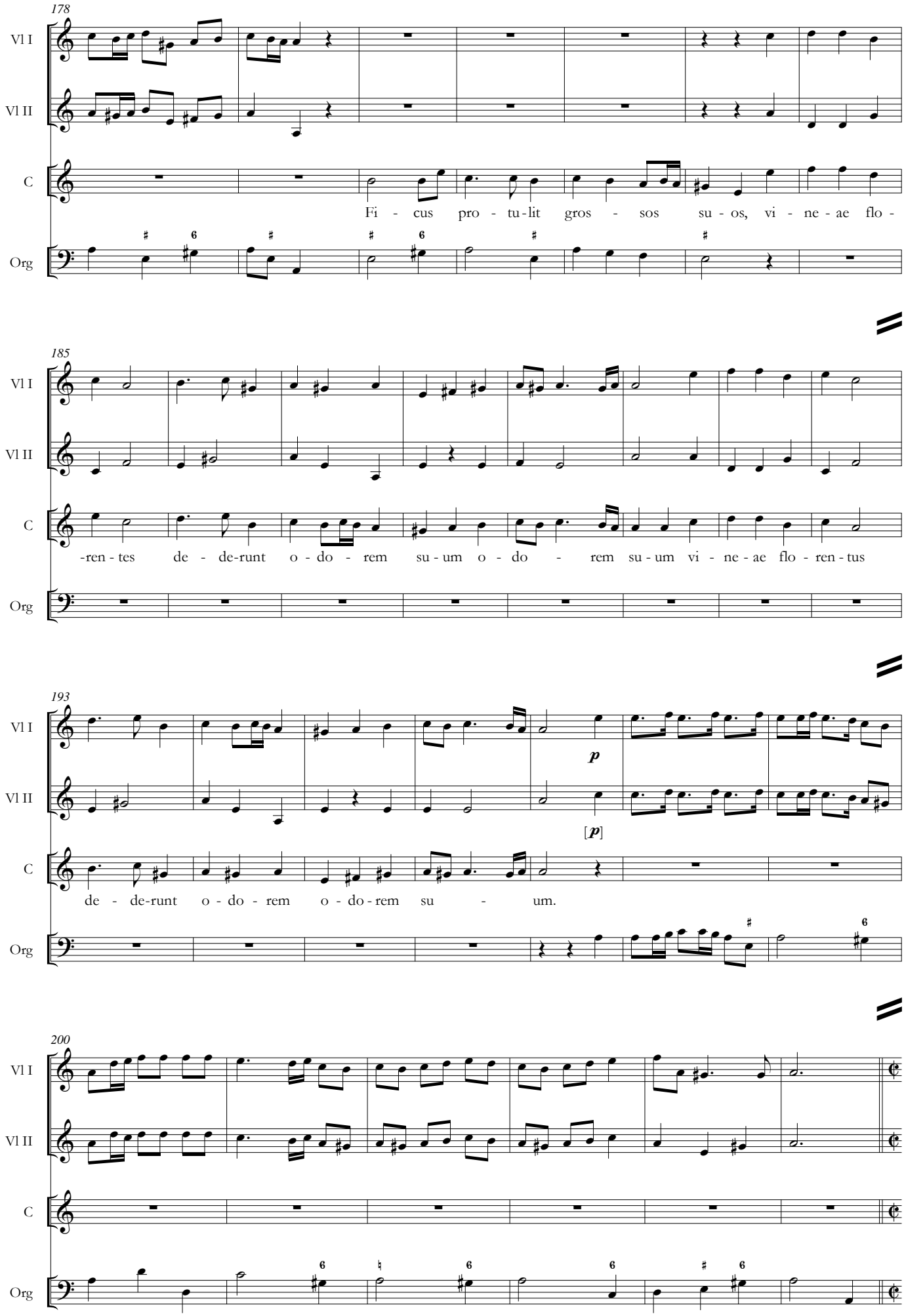

73
Vl I
Vl II
C
me - a, et ve - - - - - - - - - - - - - -
Org
77
Vl I
Vl II
C
- - ni. Sur-ge sur-ge, co - lum-ba me - a, et ve - - - - - ni ve - ni.
Org
81
Vl I
Vl II
C
Org
85
Vl I
Vl II
C
Org

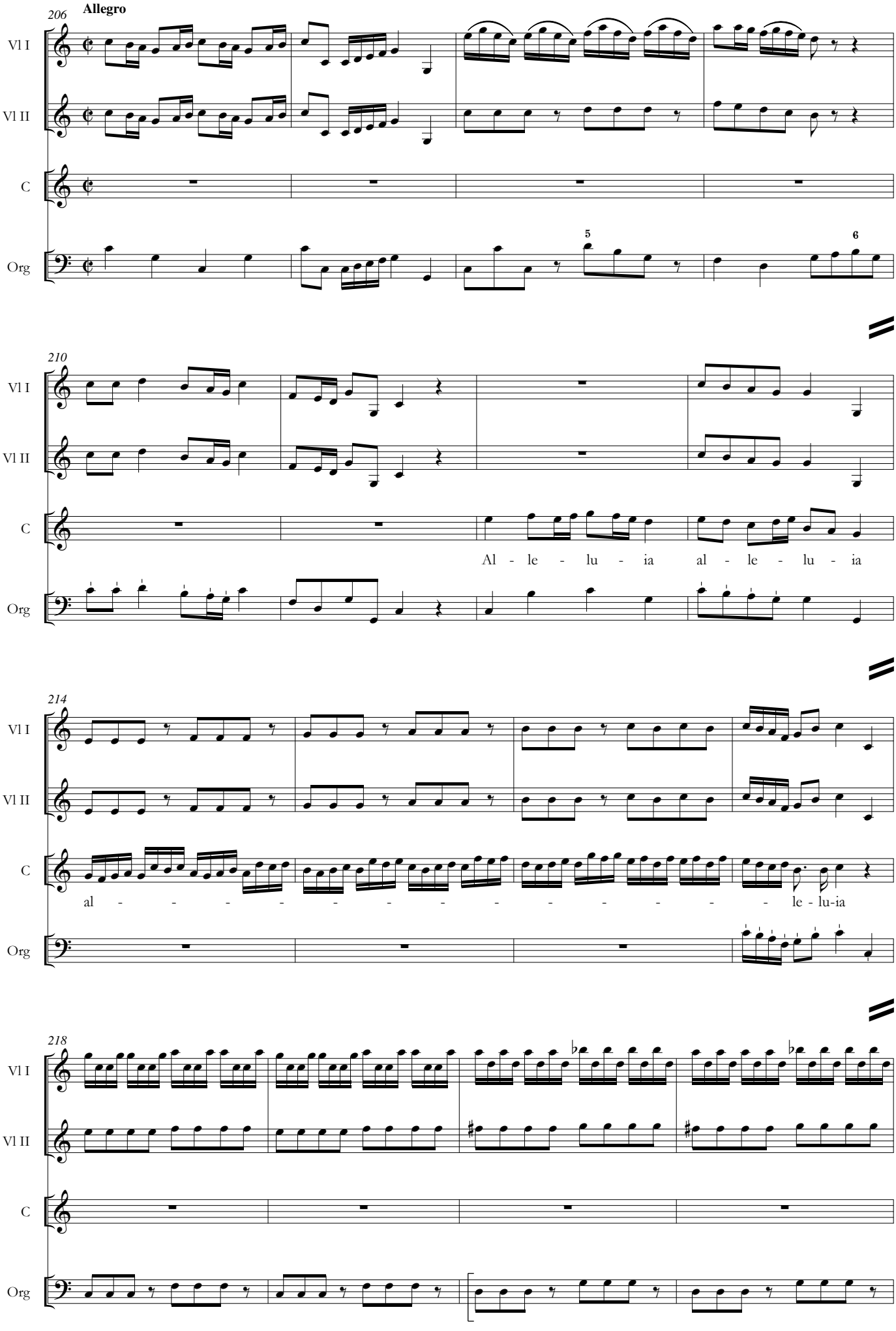

89
Vl I
Vl II
C
Org
Sur - ge, pro - pe-ra a - mi-ca me - a, co - lum-ba me - a, for - mo-sa me - a,
94
surge, propera amica mea, columba mea, formosa mea, et
98
ve - - - - - - - - - - - - - ni ve - ni.
102

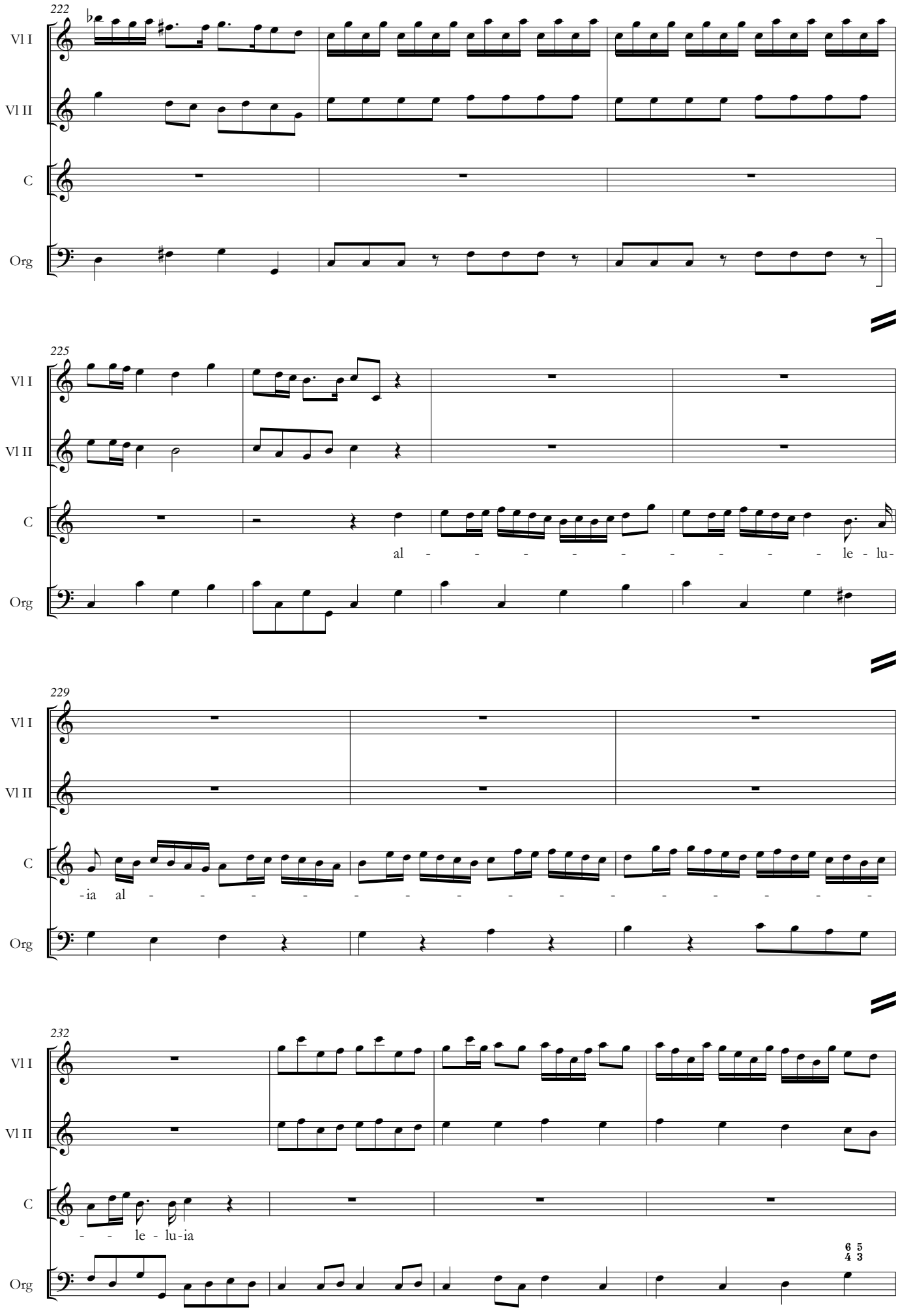

106
Vl I
Vl II
C
Org
Lento
111
117
123
Jam e - nim hi - ems

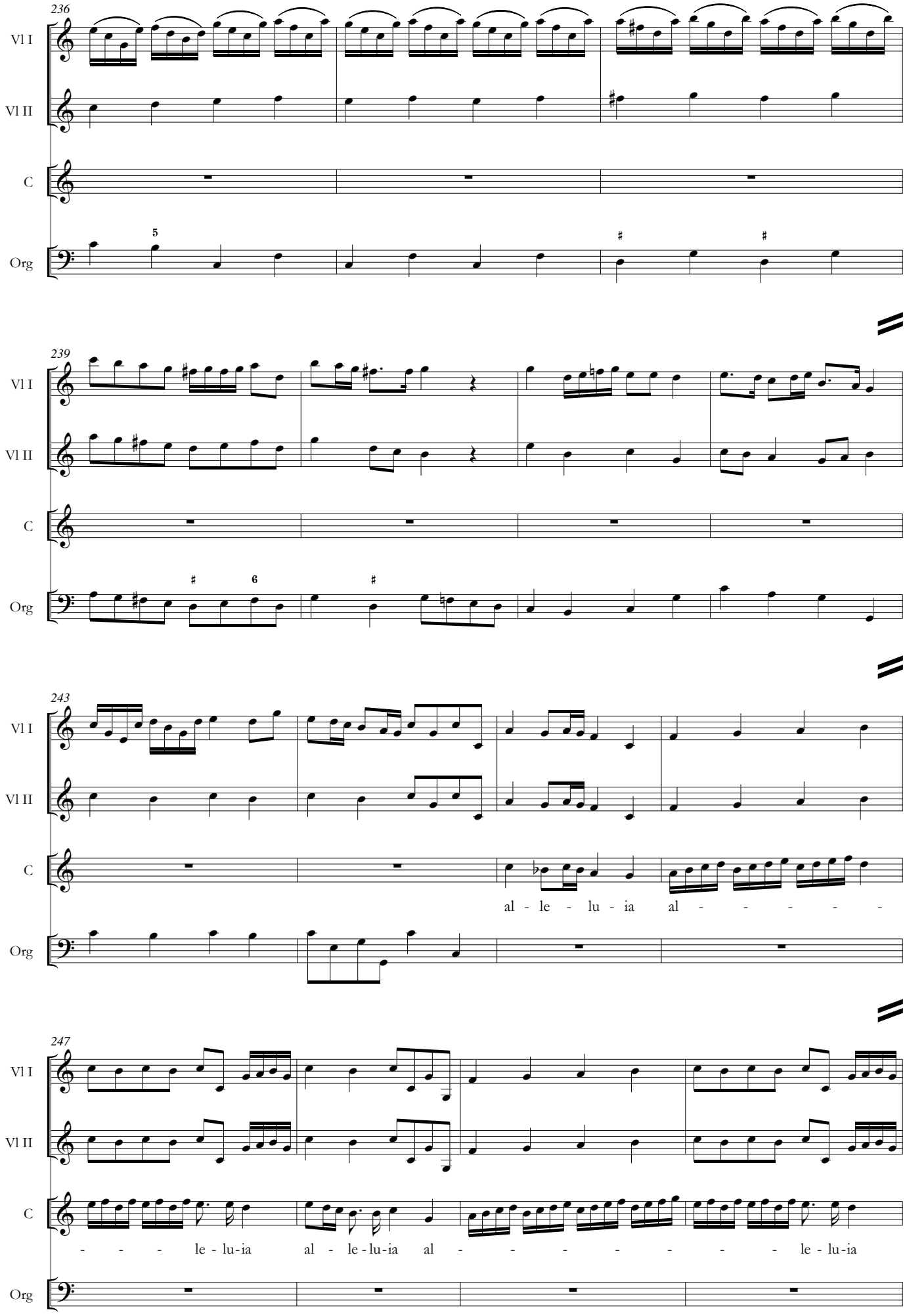

129
Vl I
Vl II
C
Org
tran - si - it, im - ber a - biit et re - ces - sit re - ces - sit re - - - - -
135
-ces - sit. Flo - res ap - pa - ru - e - runt in ter - ra no - stra,
141
148

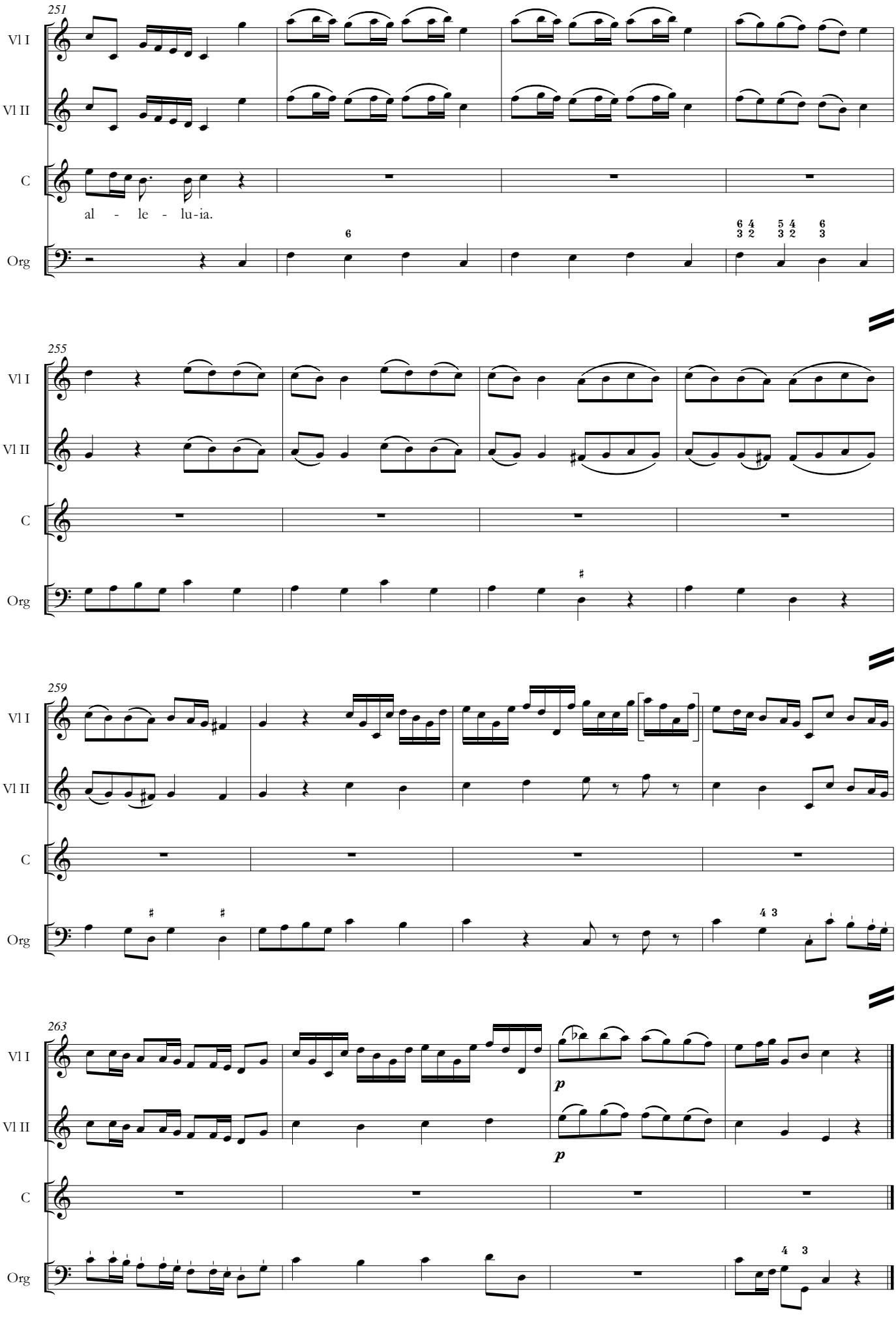

154
Vl I
Vl II
C
tem - pus tem - pus pu - ta - ti - o - nis ad - ve - nit. Vox tur - tu - ris au -
Org
160
Vl I
Vl II
C
-di - ta est in ter - ra no - stra in ter - ra nos - tra ter - ra no - stra.
Org
166
Vl I
Vl II
C
Org
172
Vl I
Vl II
C
Org


178
Vl I
Vl II
C
Org
Fi - cus pro - tu - lit gros - sos su - os, vi - ne - ae flo -
185
-ren - tes de - de-runt o - do - rem su - um o - do - rem su - um vi - ne - ae flo - ren - tus
193
p
[p]
de - de-runt o - do - rem o - do - rem su - um.
200


206
Allegro
Vl I
Vl II
C
Org
5
6
210
Al - le - lu - ia al - le - lu - ia
214
al - - - - - - - - - - - - - - le - lu-ia
218


222
Vl I
Vl II
C
Org
225
al - - - - - - - - - - le - lu-
229
-ia al - - - - - - - - - - - - - - -
232
- - le - lu-ia
6 5
4 3


236
Vl I
Vl II
C
Org
239
243
al - le - lu - ia al - - - - - -
247
- - - le - lu-ia al - le-lu-ia al - - - - - - - le - lu-ia


251
Vl I
Vl II
C
al - le - lu-ia.
Org
255
259
263
p
p
71

Teksty słowne / Verbal texts[1]

Lauda Jerusalem

(Psalm 147)

Lauda Jerusalem Dominum: lauda Deum tuum Sion.	Chwal, Jeruzalem, Pana: chwal, Syjonie, Boga twego.	Praise the Lord, O Jerusalem: praise thy God, O Sion.
Quoniam confortavit seras portarum tuarum: benedixit filiis tuis in te.	Albowiem umocnił zawory bram twoich: błogosławił synom twym w tobie.	Because he hath strengthened the bolts of thy gates, he hath blessed thy children within thee.
Qui posuit fines tuos pacem: et adipe frumenti satiat te.	Który uczynił granice twoje pokój: i nasyca cię najwyborniejszym zbożem.	Who hat placed peace in thy borders: and filleth thee with the fat of corn.
Qui emittit eloquium suum terrae: velociter currit sermo ejus.	Który puszcza słowo swe na ziemię, bardzo prędko bieży mowa jego.	Who sendeth forth his speech to the earth: his word runneth swiftly.
Qui dat nivem sicut lanam: nebulam sicut cinerem spargit.	Który dawa śnieg jako wełnę: a mgłę rozsypuje jako popiół.	Who giveth snow like wool: scattereth mists like ashes.
Mittit crystallum suam sicut buccellas: ante faciem frigoris ejus quis sustinebit?	Spuszcza lód swój jako bryły: kto się ostoi przed zimnem jego?	He sendeth his crystal like morsels: who shall stand before the face of his cold?
Emittet verbum suum et liquefaciet ea: flabit spiritus ejus, et fluent aquae.	Pośle słowo swoje a roztopi je: wionie wiatr jego, a pocieką wody.	He shall send out his word, and shall melt them: his wind shall blow, and the waters shall run.
Qui annuntiat verbum suum Jacob: justitias et judicia sua Israel.	Który oznajmił słowo swe Jakubowi: sprawiedliwości i sądy swoje Izraelowi.	Who declareth his word to Jacob: his justices and his judgments to Israel.
Non fecit taliter omni nationi: et judicia sua non manifestavit eis.	Nie uczynił tak żadnemu narodowi: i nie objawił im sądów swoich.	He hath not done in like manner to every nation: and his judgments he hath not made manifest to them.
Gloria Patri, gloria Filio et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio et nunc et semper, et in saecula saeculorum. Amen.	Chwała Ojcu, chwała Synowi i Duchowi Świętemu. Jako było na początku, teraz i zawsze i na wieki wieków. Amen.	Glory to the Father, glory to the Son and to the Holy Spirit. As it was in the beginning, is now, and will be forever. Amen.

[1] Tekst polski: *Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599 r. Transkrypcja typu „B" oryginalnego tekstu z XVI w. i wstępy ks. Janusz Frankowski*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza „Vocatio" 1998. English translation: *The Douay-Rheims Bible*, https://www.drbo.org/ (accessed on 30th August 2022).

Surge propera

(*Pieśń nad Pieśniami* 2, 10b-13)

Surge, propera amica mea, columba mea, formosa mea, et veni.	Wstań, śpiesz się, przyjaciółko moja! gołębico moja, piękna moja, a przyjdź.	Arise, my haste, my love, my dove, my beautiful one, and come.
Jam enim hiems transiit, imber abiit et recessit.	Boć już zima minęła, deszcz przeszedł i przestał.	For winter is now past, the rain is over and gone.
Flores apparuerunt in terra nostra, tempus putationis advenit. Vox turturis audita est in terra nostra.	Ukazały się kwiatki po ziemi naszej, przyszedł czas winnic obrzynania, głos synogarlice słyszan jest w ziemi naszej.	The flowers have appeared in our land, the time of pruning is come: the voice of the turtle is heard in our land.
Ficus protulit grossos suos, vineae florentes dederunt odorem suum.	Figa wypuściła niedojrzałe figi swoje, winnice kwitnące wydały wonność swoje.	The fig tree hath put forth her green figs: the vines in flower yield their sweet smell.
Alleluia.	Alleluja.	Hallelujah.

Źródła / Sources

Archiwalia / Archival records

Kraków, Archiwum Karmelitów w Krakowie na Piasku (PL-Kkar)

AKKr 96. *Liber provinciae Poloniae et Magni Ducatus Lithuaniae* […] *continens acta capitularia et definitorialia...*, 1690–1736.

AKKr 128. [Księga przyjętych do nowicjatu w klasztorze karmelitów w Krakowie na Piasku], 1509, 1571–1754.

AKKr 130. *Cathalogus professorum*, 1572–1754.

AKKr 160. *Liber vitae fratrum et sororum provinciae Russiae et Magnus Ducatus Lithuaniae ordinis Beatae Mariae Virginis de Monte Carmelo*…, ok. 1744–1792.

AKKr 161. *Liber vitae fratrum et sororum provinciae Russiae et Magnus Ducatus Lithuaniae ordinis Beatae Mariae Virginis de Monte Carmelo*…, 1744–1887.

AKKr 400. [Księga rachunkowa przychodów i rozchodów], 1680–1732.

AKKr 407. [Profesje wieczyste], 1619–1750.

AKKr 621. [Rachunki Bractwa Szkaplerza Świętego], 1720–1778.

AKKr 703. *Liber perceptarum et expensarum*…, 1625–1648.

AKKr 704. *Computus perceptarum et expensarum*…, 1681–1699.

AKKr 705. [Księga przychodów i rozchodów], 1699–1718.

AKKr 706. [Księga przychodów i rozchodów], 1716–1736.

AKKr 710. *Liber computorum regii conventus Cracoviensis Sanctae Mariae in Arenis*…, 1765–1780.

Vilnius, Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių biblioteka

F273-256. *Liber Vitae in quo defunctorum Nomina Fratrum et Sororum Provinciae Russiae et. MD.L. Ord. B(eatis)si(m)ae V. Mariae de Monte Carmelo A. R. O. fideliter conscripta adnotantur ab Exordio Provinciae id est ab A(nn)o D(omi)ni 1688*, 1688–1800.

Vilnius, Lietuvos valstybės istorijos archyve

F. 1135, Ap. 20, B. 316a. *Album Novitiorum, & Profffessorum* [sic!], *Ordinis FF. B(eatissi)mae Virginis Mariae de monte Carmeli A: R: O: Provinciae S. Ioseph per utramq(ue) Russiam & M.D.L. In Novitiatu Conventus Vilnensis S: Georgij M. Vitam religiosam juxta regulam dicti Ordinis Probantium et Profitentium. Ex varij libris connotationum, Magistralibus, Professionibus relictis, post Devastationem Conventus huius per Cosaccos, Anno quinto, mense Quinto, et. Ab Incarnatione VERBI se se pro salute humani Generis usq(ue) ad aram Crucis oblati 1740.*

Rękopisy muzyczne / Music manuscripts

Sandomierz, Biblioteka Diecezjalna (PL-SA)

252/A VII 12. Andrea Wołoszko: *Surge propera* (RISM ID no.: 1001029960).

Modra, Štátny archiv v Bratislave – pobočka Modra (olim Svätý Jur) (SK-J)

H-394. Telesphoro Wikliński: *Lauda Jerusalem* (RISM ID no.: 570002245).

Bibliografia / Bibliography

Książki i artykuły / Books and articles

Adamski Jakub, *Kościół p.w. Św. Marcina i klasztor OO. Karmelitów Trzewiczkowych*, w: *Kościoły i klasztory Lwowa z okresu przedrozbiorowego*, cz. 1, red. Jan K. Ostrowski, Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury 2011 (*Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*), s. 249–268.

Bebak Marek, *Karmelitański inwentarz muzyczny z 1739 roku*, „Muzyka" 66/1 (2021), s. 149–167.

Bebak Marek, *Karmelitańskie kapele w Rozdole i Horodyszczu w XVIII wieku*, „Muzyka" 67/3 (2022), s. 137–149.

Brough Delma, *Polish Seventeenth-Century Music With Reference to the Influence of Historical, Political, and Social Conditions*, New York – London: Garland Pub. 1989.

Chomiński Józef M. (red.), *Słownik muzyków polskich*, t. 1–2, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1964, 1967.

Chybiński Adolf, *Słownik muzyków dawnej Polski do roku 1800*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1949.

Chybiński Adolf, *Z dziejów muzyki krakowskiej*, „Kwartalnik Muzyczny" 2/1 (1913), s. 24–62.

Dobrzańska-Fabiańska Zofia, *Wstęp monograficzny*, w: Bartłomiej Pękiel, *Utwory wokalno-instrumentalne*, wyd. Zofia Dobrzańska-Fabiańska, Kraków: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Musica Iagellonica 1994 (*Monumenta Musicae in Polonia*), s. 7–27.

Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564–1995, oprac. Ludwik Grzebień, Kraków: Wydział Filozoficzny Towarzystwa Jezusowego. Instytut Kultury Religijnej, Wydawnictwo WAM 1996.

Flaga Jerzy, *Formacja kandydatów do zakonów w XVII i XVIII wieku*, „Roczniki Humanistyczne" 38/2 (1990), s. 79–117.

Graduał karmelitański z 1644 o. Stanisława ze Stolca, oprac. Tadeusz Chrzanowski, Tadeusz Maciejewski, Warszawa: PAX 1976.

Kaczor-Scheitler Katarzyna, *Post-Tridentine Catholic Piety and Forms of Devotional Practices in the Polish-Lithuanian Commonwealth*, „Poznańskie Studia Teologiczne" 37 (2020), s. 133–155. DOI: 10.14746/pst.2020.37.07.

Kochanowicz Jerzy, *Słownik geograficzny jezuickich burs muzycznych (materiały)*, Kraków: WAM, Wyższa Szkoła Filozoficzno-Pedagogiczna „Ignatianum" 2002.

Kloskowski Grzegorz, *Karmelici trzewiczkowi prowincji wielkopolskiej w XVII–XIX wieku*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne" 98 (2012), s. 149–270.

Maciejewski Tadeusz, *Działalność muzyczna Bractwa Szkaplerznego w kościele oo. Karmelitów Trzewiczkowych w Krakowie na Piasku*, „Muzyka" 23/2 (1978), s. 59–71.

Maciejewski Tadeusz, *Inwentarz muzykaliów kapeli karmelickiej w Krakowie na Piasku z lat 1665–1684*, „Muzyka" 21/2 (1976), s. 77–99.

Maciejewski Tadeusz, *Przyczynek do biografii Andrzeja Wołoszki (ca 1700–1757) i historii kapel karmelickich*, „Muzyka" 20/2 (1975), s. 73–81.

Matoga Piotr, *Organy w bazylice OO. Karmelitów na Piasku w Krakowie*, Lublin: Wydawnictwo Muzyczne Polihymnia 2014.

Patalas Aleksandra, *Polonica w inwentarzach słowackich z lat 1581–1718*, „Muzyka" 47/2 (2002), s. 97–107.

Podejko Paweł, *Nieznani muzycy polscy: kompozytorzy, dyrygenci, instrumentaliści, wokaliści (1572–1820)*, Bydgoszcz: BTN 1966 (*Z dziejów muzyki polskiej*, 11).

Pośpiech Remigiusz, *Funkcje kantora w tradycji muzycznej Kościoła katolickiego na Śląsku*, w: *Complexus effectuum musicologiae. Studia Miroslao Perz septuagenario dedicata*, red. Tomasz Jeż, Kraków: Wydawnictwo Rabid 2003, s. 177–188.

Smolarek Dariusz, *Katalog tematyczny muzykaliów z klasztoru pijarów w Podolińcu*, Lublin: Wydawnictwo KUL 2009.

Smolarek Dariusz, *Muzykalia pijarskie z Podolińca w zbiorach Państwowego Archiwum w Modrej na Słowacji*, w: *Europejska kultura muzyczna w polskich bibliotekach i archiwach*, red. Aleksandra Patalas, Stanisław Hrabia, Kraków: Musica Iagellonica 2008, s. 71–137.

Szweykowski Zygmunt M., *Z zagadnień melodyki w polskiej muzyce wokalno-instrumentalnej późnego baroku*, „Muzyka" 6/2 (1961), s. 53–78.
Świerczek Wendelin, *Katalog rękopiśmiennych zabytków muzycznych Biblioteki Seminarium Duchownego w Sandomierzu*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne" 10 (1965), s. 223–278.
Trajdos Tadeusz M., *U zarania karmelitów w Polsce*, Warszawa: Instytut Historii Polskiej Akademii Nauk 1993.
Tylka Iwona, *Instrumentaliści i wokaliści kapeli jezuickiej kościoła ss. Piotra i Pawła w Krakowie*, „Liturgia Sacra. Liturgia – Musica – Ars" 20/2 (2014), s. 427–478.
Waligórski Franciszek, *Historya fundacyi kościołów i klasztorów lwowskich, II. Krótkie biografie sławniejszych zakonników i zakonnic klasztoru karmelitańskiego we Lwowie*, „Gazeta Lwowska", dodatek (28) do nru 162 z dnia 15 lipca 1861, s. 753.
Wróbel Barbara, Vesperae de Sanctis *J. Staromieyskiego – charakterystyka dzieła*, „Młoda Muzykologia" 3 (2013), s. 29–51.

Edycje nutowe / Sheet music editions

Idaszak Danuta (red.), *Gorczycki Grzegorz Gerwazy*: *Litaniae de Providentia Divina*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1980 (*Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej*, 75).
Mrowiec Karol (red.), *Gorczycki Grzegorz Gerwazy: Utwory wokalno-instrumentalne*, Warszawa – Kraków: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Musica Iagellonica 1995 (*Monumenta Musicae in Polonia*).
Dobrzańska-Fabiańska Zofia (red.), *Pękiel Bartłomiej: Utwory wokalno-instrumentalne*, Kraków: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Musica Iagellonica 1994 (*Monumenta Musicae in Polonia*).

Spis treści / Table of contents

Wstęp / Introduction 5
Komentarz rewizyjny / Editorial notes 21
Wykaz korektur / List of corrections 31

Thelesphorus Wikliński: *Lauda Jerusalem* 37
Andreas Wołoszko: *Surge propera* 57

Teksty słowne / Verbal texts 72
Źródła / Sources 74
Bibliografia / Bibliography 75

Fontes Musicae in Polonia

series A: *Catalogi*

A/I Tomasz Jeż, *Danielis Sartorii Musicalia Wratislaviensia* (2017).
A/II Sonia Rzepka, *Tabulatura Organi ex Bibliotheca Fraustadiensi ad Praesepe Christi* (2018).
A/III Marta Pielech, Iwona Januszkiewicz-Rębowska, *Musicalia Collegii Glacensis Societatis Jesu* (2019).
A/IV Andrea Mariani, *Inventoria rerum musicalium domum Societatis Iesu in Polonia et Lituania tempore suppressionis* (2020).
A/V Agnieszka Leszczyńska, *Musicalia Collegii Braunsbergensis Societatis Jesu* (2021).
A/VI Bogna Bohdanowicz, Jolanta Byczkowska-Sztaba, *Musicalia manuscripta Chori Sacro-Lindensis* (2021).

series B: *Facsimilia et Studia*

B/I *Sigismundus Lauxmin (1596–1670). Ars et praxis musica, Graduale pro exercitatione studentium, Antiphonale ad psalmos*, ed. facs. Jūratė Trilupaitienė (2016).
B/II *Liber organistarum Collegii Crosensis Societatis Jesu*, ed. facs. Laima Budzinauskienė, Rasa Murauskaitė (2017).
B/III *Universalia et particularia. Ars et praxis Societatis Jesu in Polonia*, eds Bogna Bohdanowicz, Tomasz Jeż (2018).
B/IV *Simon Maychrowicz (1717–1783). Nauka zbawienna na missyi Societatis Jesu zwyczayna* (Lwów 1767), ed. facs. Oksana Shkurgan (2018).
B/V *Georgius Elger (1585–1672). Geistliche Catholische Gesange… (Braniewo/Braunsberg 1621)*, ed. facs. Māra Grudule, Justyna Prusinowska, Mateusz Solarz (2018).
B/VI Aleksandra Patalas, *De Asprilio Pacello ac illius musica. Conterfectum adhuc non perfectum* (2021).

series C: *Editiones*

C/I *Martinus Kretzmer (1631–1696). Sacerdotes Dei benedicite Dominum, Memorare o piissima virgo, Aeterne rerum omnium effector Deus, Laudem te Dominum*, eds Tomasz Jeż, Maciej Jochymczyk (2017).
C/II *Georgius Braun (1658–1709). In nomine Jesu, O caelitum Dux*, ed. Tomasz Jeż (2017).
C/III *Anonim (I poł. XVIII w.). Completorium a 9. Chori Collegii Sandomiriensis Societatis Jesu*, ed. Irena Bieńkowska, introd. Magdalena Walter-Mazur, Irena Bieńkowska (2017).
C/IV *Nicolaus Franciscus Frölich († 1708). Viaticum mortuorum, O Maria Virgo pia, Salve Regina*, ed. Tomasz Jeż (2018).
C/V *Hyacinthus Szczurowski (1716? – po 1774). Caeli cives occurrite, Domine non sum dignus; Litaniae in C*, ed. Maciej Jochymczyk (2018).
C/VI *Motecta scripta in Collegio Braunsbergensis Societatis Jesu (S-Uu Utl.vok.mus.tr. 394–399)*, ed. Jacek Iwaszko (2018).
C/VII *Joannes Faber (1599–1667). Litaniae de omnibus Sanctis pro diebus Rogationum a 10*, ed. Tomasz Jeż (2018).
C/VIII *Hyacinthus Szczurowski (1716? – po 1774). Missa Emmanuelis*, ed. Maciej Jochymczyk (2018).
C/IX *Nicolaus Dylecki (ca. 1630–1690). Vesperae, Liturgia, Concerti quatuor vocum*, ed. Irina Gierasimowa (2018).
C/X *Gabriel Götzl (II poł. XVII w.). Missa Sancti Andreae*, ed. Maciej Jochymczyk (2019).
C/XI *Johann Thamm (1719–1787) / Anton Weigang? (1751–1829). Opella de Passione Domini*, ed. Tomasz Jeż (2019).
C/XII *Annibale Orgas (ca. 1585–1629). Sacrarum cantionum liber primus*, ed. Justyna Szombara (2019).
C/XIII *Tomasz Szewerowski (1646/1647?–1699). Vesperae*, ed. Irina Gierasimowa (2019).
C/XIV *Melchior Fabricius (1576–1653). Magnificat Primi Toni a 8*, ed. Jędrzej Mróz (2020).
C/XV *Joannes Possival (1664–1729). Litaniae lauretanae sub titulo Consolatrix afflictorum*, ed. Václav Kapsa (2020).
C/XVI *Joseph Bolehovský (1743–1811). Litaniae Lauretanae in g, Requiem in F*, ed. Marta Pielech (2020).

C/XVII *Antonius Swoboda (1709 – po 1746). Dixit Dominus, Litaniae Lauretanae*, ed. Maciej Jochymczyk (2020).

C/XVIII *Joseph Bolehovský (1743–1811). Litaniae Lauretanae in D, Regina caeli*, eds Marta Pielech, Iwona Januszkiewicz-Rębowska (2020).

C/XIX *Amandus Ivanschiz (1727–1758). Lytania[e] de Beata [Maria Virgine] (L.C.1b)*, ed. Maciej Jochymczyk (2020).

C/XX *Carolus Pelicanus (1642–1702). Ad festa venite*, *Adoro te devote*, ed. Václav Kapsa (2020).

C/XXI *Annibale Orgas (1585–1629). Angelus ad pastores ait*, *Hodie Christus natus est*, *Vir inclite Stanislae*, *Deus noster*, ed. Justyna Szombara (2021).

C/XXII *Carolus Göbel (1721–1764). 3 Alma Redemptoris Mater, 4 Salve Regina*, ed. Maciej Jochymczyk (2021).

C/XXIII *Kaspar Förster Jun. (1616–1673). Sacrae cantiones 1, 2, & 3 vocuum*, ed. Lars Berglund (2021).

C/XXIV *Asprilio Pacelli (1570–1623). Motectorum et psalmorum […] Liber primus*, ed. Aleksandra Patalas (2021).

C/XXV *Tabulaturae Braunsbergenses-Olivenses*, ed. Marcin Szelest (2021).

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).

C/XXIX *Kaspar Förster Jun. (1616–1673). Sacrae cantiones 3, 4, & 5 vocuum*, ed. Lars Berglund (2021).

C/XXX *Wilhelm Adolph (1729–1781). Vesperae in F*, ed. Jakub Strużyński (2021).

C/XXXI *Quarta Tabulatura Collegii Rigensis Societatis Jesu*, ed. Zofia Chankowska (2021).

C/XXXII *Operae Carmelitanae 1: Thelesphorus Wikliński, Andreas Wołoszko*, ed. Marek Bebak (2022).

Ut habeas liberum accessum ad omnia volumina, vide:
www.fontesmusicae.pl

ISBN 978-83-66546-74-5

Fontes Musicæ in Polonia C/XXXII