

SACRAE CANTIONES 3, 4, & 5 VOCUUM

ED.: LARS BERGLUND



SACRAE CANTIONES 3, 4, & 5 VOCUUM



NARODOWY PROGRAM
ROZWOJU HUMANISTYKI

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

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

KASPAR FÖRSTER JUN.

1616–1673

SACRAE CANTIONES 3, 4, & 5 VOCUUM

ed. Lars Berglund

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

Fontes Musicae in Polonia

www.fontesmusicae.pl

seria C, vol. XXIX

Redaktorzy serii | General Editors

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

Rada Naukowa | Scientific Council

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

dr hab. Agnieszka Leszczyńska, Uniwersytet Warszawski

dr hab. Aleksandra Patalas, prof. Uniwersytetu Jagiellońskiego

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

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

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

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

Recenzent | Review

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

Na okładce | Cover photo

Kaspar Förster jun., *O vos omnes*,

Uppsala universitetsbibliotek, Vmhs 22:13, *Basso*

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

Peter Sjökvist

Redakcja językowa | Text editing

Elżbieta Sroczyńska

Korekta językowa | Proofreading

Zuzanna Guty

Projekt i wykonanie układu graficznego | Graphic design and page layout

Weronika Sygowska-Pietrzyk

Skład i adiustacja części nutowej | Music typesetting

Lars Berglund, Maciej Jochymczyk

© 2021 by Lars Berglund & Uniwersytet Warszawski

Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego

Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa

ISBN: 978-83-66546-60-8

ISMN: 979-0-801569-30-1

WSTĘP

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

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

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

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

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

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

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

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

INTRODUCTION

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹ *Ibid.*, s. 18–21.

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

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

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

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

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

⁹ *Ibid.*, pp. 18–21.

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

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

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

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

W roku 1639 Förster poślubił Ursulę Wiboldt, która w latach 1640–1643 urodziła mu trójkę dzieci¹⁷. W roku 1644 ponownie udał się do Italii, najpewniej w celu pozyskania dla warszawskiego dworu nowych muzyków włoskich¹⁸. Po objęciu tronu przez Jana II Kazimierza pozostawał muzykiem nadwornym jeszcze przez kilka lat, jednak w roku 1652 zrezygnował z tej posady.

and he may also have visited Florence, Padua, and Venice.¹²

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

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

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

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

¹⁴ *Ibid.*

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

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

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

¹⁸ *Ibid.*, s. 12.

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

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

¹⁴ *Ibid.*

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

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

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

¹⁸ *Ibid.*, p. 12.

Według Johanna Matthesona Förster miał wówczas powrócić do Italii; informacja ta nie znajduje jednak potwierdzenia w innych źródłach, a chronologia w relacjach tego autora nie jest w pełni wiarygodna¹⁹.

1 września 1652 roku Förster objął stanowisko kapelmistrza na dworze króla Danii, Fryderyka III²⁰. Do jego zadań należało najprawdopodobniej zapewnienie oprawy muzycznej oraz kierowanie zespołem w czasie nabożeństw, bankietów i innych uroczystości dworskich, także *in cubiculis* – taki był bowiem typowy zakres obowiązków kapelmistrzów na większości królewskich dworów północnej Europy. Brał również udział w przygotowaniu *ballets du cour*, wystawianych we współpracy z francuskimi i włoskimi muzykami dworu²¹. Wynagrodzenie Förstera na dworze duńskim były wyjątkowo wysokie (1000 *riksdaler*) i znacznie przekraczało pensję, jaką otrzymywał jego poprzednik i następca²².

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

not been confirmed by other sources, and Mattheson's chronology is not fully reliable.¹⁹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

W roku 1661 Förster przebywał ponownie w Kopenhadze, gdzie 29 września podpisał kolejną umowę zatrudnienia na duńskim dworze. Z Italii przywiózł ze sobą śpiewającego altem kastrata, Giuseppe Petruciego³⁰. Warunki ekonomiczne na dworze duńskim po wojnie były jednak kiepskie – skład *Hofkapelle* został zredukowany, a Förster musiał się zadowolić mniejszymi dochodami.

W roku 1663, z okazji zaręczyn księżniczki Anny Sophii Oldenburg i księcia Johanna Georga III Wettyna, Förster skomponował dla duńskiego dworu operę pt. *Il Cadmo*. Był to *dramma per musica* wystawiony w sześciu *tableaux*, a kompozytor sam śpiewał w nim partię Cadmina, pogromcy smoka; muzyka do spektaklu się nie zachowała, znamy jednak libretto, którego autorem był Girolamo Pignani³¹.

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

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

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

In 1663, Förster composed an opera for the Danish court for the celebrations of the engagement between Princess Anna Sophia and Prince Johann Georg, son of the Elector of Saxony. *Il Cadmo* was a *dramma per musica* in six tableaux, where Förster himself sang the role as the dragon slayer Cadmus. The printed libretto with the text by Girolamo Pignani survives, but unfortunately, the music is not preserved.³¹

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

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

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

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

²⁹ *Ibid.*

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

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

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

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

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

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

²⁹ *Ibid.*

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

³¹ *IL CADMO INTRODUTTIONE D'un giocoso Combattimento, è Balletto, rappresentato in Musica nella Selve di Friderisburgh*

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

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

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

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

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

Förster had a very high reputation in his lifetime. When Christoph Bernhard in his *Tractatus compositionis augmentatus* recommends German composers worthy of imitation by students of composition, he chooses Henrich Schütz, Johann Caspar Kerll, and Kaspar Förster.³⁹ Förster was praised both as a composer and as a remarkable singer who could sing all four vocal ranges. Mattheson asserts that in the room where he sang, his voice sounded like a soft and

Di GIROLAMO PIGNANI..., Copenhagen: [s.n.] 1663; zob. także Carl Thrane, *Fra Hofviolinernas tid...*, op. cit., s. 21–22; Nils Schiørring, *Musikkens historie...*, op. cit., s. 267.

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

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

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

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

³⁶ *Ibid.*, s. 75.

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

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

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

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

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

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

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

³⁶ *Ibid.*, p. 75.

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

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

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

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

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

pleasant sub-bass, but outside the room, like a trombone.⁴⁰

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁶ W niniejszym tomie prezentujemy 10 kompozycji tego typu przeznaczonych na 3–5 głosów wokalnych; pozostałe 12 kompozycji przeznaczone na 1–3 głosy ukazały się w tomie: Lars Berglund (red.), *Kaspar Förster jun. (1616–1673): Sacrae cantiones 1, 2, & 3 vocum*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa 2021 (*Fontes Musicae in Polonia*, C/XXIII).

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

⁴⁶ The present volume contains 10 compositions of this kind for 3–5 voices; other 12 for 1–3 voices has been published in the first volume: Lars Berglund (ed.), *Kaspar Förster jun. (1616–1673). Sacrae cantiones 1, 2, & 3 vocum*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa 2021 (*Fontes Musicae in Polonia*, C/XXIII).

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

przewrocie, co nadaje jego muzyce charakterystycznej słodczy⁴⁸.

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

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

Osiem z dziesięciu utworów wydanych w niniejszym tomie wykorzystuje instrumenty *concertato*. W sześciu kompozycjach Förster stosuje typowo włoskie towarzyszenie dwojga skrzypiec, w jednej (*O vos omnes*) pojawia się faktura triowa, w kolejnej zaś kompozycji (*Domine Dominus noster*) – pięć instrumentów smyczkowych, co jest typowe bardziej dla muzyki niemieckiej. Instrumentom tym Förster powierza rozpoczynające utwory sinfonie bądź wewnętrzne interludia; stosuje je jednak również w koncertującym dialogowaniu z partiami wokalnymi. Najczęściej skrzypce prowadzone są w równoległych tercjach, nierzadko jednak imitują się wzajemnie, podobnie jak to czynią głosy wokalne.

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

sixth chords, something that lends a sweet tone to his music.⁴⁸

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

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

Eight of the ten pieces edited in this volume employ concertato instruments. In six works Förster uses the typically Italian scoring for two violins, but there is also one work (*O vos omnes*) with a trio setting and one (*Domine Dominus noster*) with five violin instruments, a scoring more typical of German music. The instruments present opening sinfonias and interludes, but also engage with the voices in concertato dialogue. Just as in his passages for voice, imitative schemes are far from absent, but usually soon switch to parallel movement in thirds.

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

It is no exaggeration to claim that Förster's sweet and emotionally charged musical style, in combination with the impassioned mysticism inherent in many of the texts he set to music, can be understood as an expression of a particular Jesuit sentiment

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

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

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

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

kluczową dla wprowadzenia nowego stylu włoskiego w regionie Morza Bałtyckiego.

Nie będzie chyba przesadą, jeśli powiemy, że słodki i bardzo emocjonalny styl muzyki Förstera w zestawieniu z namiętnym mistycyzmem wielu umuzycznionych przezeń tekstów słownych można uznać za wyraz specyficznej jezuickiej duchowości, która w przemożny sposób oddziaływała w tym czasie na całą Europę – zarówno na jej katolickie, jak i protestanckie obszary. Jest to ten sam język, którym posługiwał się jego nauczyciel z Collegium Germanicum, Giacomo Carissimi, a także Bonifacio Graziani, *maestro di cappella* w kościele Il Gesù oraz Seminarium Romanum. Twórczość tych autorów można uznać za muzyczne medytacje bądź modlitwy, bliskie ignacjańskim *Ćwiczeniom duchownym*, w których zmysły wyobraźni kontemplują miłość Chrystusa i mistyczną unię duszy z Bogiem.

Wszystkie zachowane kompozycje religijne Förstera wykorzystują teksty łacińskie. W tym czasie język ten dominował także na dworach i w kościołach protestanckich, gdzie wykonywano muzykę figuralną. Teksty słowne dziesięciu kompozycji publikowanych w niniejszym tomie pochodzą z różnych źródeł. Niektóre są mniej lub bardziej swobodnymi komplilacjami cytatów biblijnych, pochodzących w szczególności z *Księgi Psalmów*, np. *Domine Dominus noster* to niemal w całości *Psalm* 8. Inne utwory, takie jak *O quam dulcis* czy *Vulnerasti cor meum*, wykorzystują teksty chrystologiczne, przedstawiające miłość do Jezusa za pomocą topiki zbliżonej do alegorycznego erotyzmu *Pieśni nad Pieśniami*. Podobnie jak wielu kompozytorów tej epoki, Förster chętnie wykorzystywał teksty adaptowane wcześniej przez innych autorów. Tekst *Repleta est malis* został prawdopodobnie zapożyczony z utworu Stefana Filippiniego („Argentiniego”), wydanego w antologii Florido de Silvestris w roku 1645⁵⁰. Z kolei teksty *O plausus orantes*, *Stillate rores* i *Quanta fecisti* zostały zaczerpnięte z kilku dzieł rzymskich kompozytorów opublikowanych przez de Silvestris w antologii z 1659 roku⁵¹.

⁵⁰ R. Floridus canonicus de Sylvestris a Barbarano has alteras sacras cantiones in unum ab ipso collectas suavissimis modulibus ab excellentissimis auctoribus concinnatas binis, ternis, quaternis vocibus curavit in lucem edendas, Roma: Lodovico Grignani 1645 (RISM B/I: 1645²). W tej samej antologii znajduje się opracowanie muzyczne *Intenderunt arcum* Carla Cecchelliego, którego tekst posłużył także Försterowi do utworu publikowanego w pierwszym tomie naszych edycji: Lars Berglund (red.), *Kaspar Förster jun.* (1616–1673). *Sacrae cantiones* 1, 2, & 3 vocum..., op. cit.

⁵¹ R. Floridus Canonicus de Sylvestris a Barbarano has alias sacras Cantiones, ab Excellentissimis musices Auctoribus Suauissimis Modulibus Vnica Voce Contextas. In lucem edendas curavit, Romae: Apud Franciscum Monetam 1659 (RISM B/I: 1659¹); *O plausus orantes* borrows the text from *Ecce progreditur* by Francesco Foggia; Förster also recycled the text and some musical features from a motet by Silvestro Durante from the same publication for the motet *Laetentur coeli*, published in the first volume of the edition; cf. Peter Wollny, *Studien zum Stilwandel in der protestantischen Figuralmusik des mittleren 17. Jahrhunderts*, Beeskow: Ortus Musikverlag 2016, pp. 358–360.

that would have an enormous influence in Europe, in both Catholic and Protestant regions. It was the musical language of his teacher Giacomo Carissimi at the German college and of Bonifacio Graziani, *maestro di cappella* at *chiesa del Gesù* and the Roman seminar. Those works equal meditations or prayers that can be related to Saint Ignatius's *Spiritual Exercises*, contemplating the love for Christ and the mystical union with God with emotional imagination.

All of Förster's preserved sacred works employ Latin texts. In his time, Latin texts were still preferred also at Lutheran courts and municipal churches where figural music was performed. The ten works in this volume use texts of various origins. Several are more or less free compilations of Bible passages, not least from the Psalms. *Domine Dominus noster* sets almost the entire Ps. 8. Some works, such as *O quam dulcis* and *Vulnerasti cor meum* use Christological prose texts, expressing love for Jesus in a mystical spirit drawing on the allegoric eroticism of the *Song of Songs*. Like many other composers in this time, Förster borrowed texts from works by other composers. The text of *Repleta est malis* is found in a motet by Stefano Filippini („Argentin”), published in the 1645 Florido de Silvestris anthology.⁵⁰ Moreover, *O plausus orantes*, *Stillate rores*, and *Quanta fecisti* borrow their texts from Roman motets found in the Florido de Silvestris 1659 publication.⁵¹

⁵⁰ R. Floridus canonicus de Sylvestris a Barbarano has alteras sacras cantiones in unum ab ipso collectas suavissimis modulibus ab excellentissimis auctoribus concinnatas binis, ternis, quaternis vocibus curavit in lucem edendas, Roma: Lodovico Grignani 1645 (RISM B/I: 1645²). In the same anthology we find a setting of *Intenderunt arcum* by Carlo Cecchelli, a text also set by Förster and found in the first volume of this edition, Lars Berglund (ed.), *Kaspar Förster jun.* (1616–1673). *Sacrae cantiones* 1, 2, & 3 vocum..., op. cit.

⁵¹ R. Floridus Canonicus de Sylvestris a Barbarano has alias sacras Cantiones, ab Excellentissimis musices Auctoribus Suauissimis Modulibus Vnica Voce Contextas. In lucem edendas curavit, Romae: Apud Franciscum Monetam 1659 (RISM B/I: 1659¹); *O plausus orantes* borrows the text from *Ecce progreditur* by Francesco Foggia; Förster also recycled the text and some musical features from a motet by Silvestro Durante from the same publication for the motet *Laetentur coeli*, published in the first volume of the edition; cf. Peter Wollny, *Studien zum Stilwandel in der protestantischen Figuralmusik des mittleren 17. Jahrhunderts*, Beeskow: Ortus Musikverlag 2016, pp. 358–360.

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

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

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

Apud Franciscum Monetam 1659 (RISM B/I: 1659¹). W *O plausus orantes* użyty został tekst utworu *Ecce progreditur* Francesca Foggii; w kompozycji *Laetentur coeli* Förster zapożyczył zaś tekst oraz pewne rozwiązania techniczne pochodzące z dzieła Silvestra Durantego wydanego w tej samej antologii; por. Peter Wollny, *Studien zum Stilwandel in der protestantischen Figuralmusik des mittleren 17. Jahrhunderts*, Beeskow: Ortus Musikverlag 2016, s. 358–360.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dzięki temu, co wiemy na temat ich proveniencji, rękopisy z przekazami kompozycji Förstera w kolekcji Dübena można podzielić na trzy grupy. Pierwsza z nich obejmuje źródła powstałe w Gdańsku, zawierające repertuar wykonywany w tym mieście – poza utworami Förstera są to m.in. dzieła Thomasa Strutiusa, Balthasara Erbeny i Crato Bütnera. Do grupy tej należy 10 z 45 zachowanych w Uppsali kompozycji Förstera. Wydaje się, że Düben pozyskał je dość wcześnie, około 1663 roku, gdy rozpoczął pracę na stanowisku kapelmistrza dworu i zaczął zbierać potrzebny mu repertuar. Dokładniejsza proveniencja rękopisów gdańskich nie jest znana; możemy jedynie przypuszczać, że Düben nabył większość z nich za jednym razem, być może przy okazji wizyty w tym mieście bądź za pośrednictwem któregoś z podróżujących tam muzyków⁵⁶.

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

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

Regarding what we know about provenance, the Förster manuscripts in the Düben collection can be divided into three groups. The first is a group of manuscripts originating from the city of Gdańsk, comprising a large share of music from the city – apart from Förster, it includes works of, for instance, Thomas Strutius, Balthasar Erben, and Crato Bütner. Ten of the forty-five works by Förster preserved in Uppsala belong to this group. It appears that Düben acquired them early, around the time when he was appointed *Hofkapellmeister* in 1663 and started to acquire music for performances. The precise origin of the manuscripts from Gdańsk is not known, but it can be assumed that Düben acquired most of them together, perhaps on a visit to the city, or from a travelling musician.⁵⁶

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

The third and largest group of manuscripts was copied in Sweden by Düben himself or one of his helpers; the latter were most likely royal musicians, or musicians at the German church, as in the particular case of Johann Stockmann, *Kantor* at the German congregation in Stockholm between 1667 and 1691. In some cases, these manuscripts are complementary to the ones from Gdańsk or Lübeck. When Düben had acquired a set of parts, as always in the case of the material from Gdańsk, he produced a tablature, most likely to be used by himself at performances. When he had a score in tablature, as is usually the case with the Lübeck sources, he produced a complementary set of parts. In a large number of cases, however, there are only Swedish manuscripts preserved in the collection – almost always a set of parts and a tablature score. It is difficult to establish with certainty which originals were used as copytext for these manuscripts. Recent studies into the collection suggest, however, that the most likely source

⁵⁶ Peter Wollny (*Studien zum Stilwandel...*, op. cit., s. 69–70) przyjmuje, że jednym z kopistów tych rękopisów był skrzypek i kupiec Michael Meyer młodszy; uważa także, że mógł on być również posesorem tej kolekcji; Meyer zmarł w roku 1662, a więc w czasie, gdy Düben prawdopodobnie pozyskał te rękopisy; zagadnienie to wymaga jednak dalszych badań.

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

w okolicy tego miasta⁵⁷. Przypuszczenie to opiera się na widocznym procesie stałego wzbogacania repertuaru omawianego zbioru na przestrzeni kolejnych trzech dekad: od około 1663 roku do lat 80. XVII wieku. W Lübecke Düben miał wielu znajomych, między innymi organistów tamtejszej Marienkirche: Franza Tundera i jego następcę, Dietericha Buxtehudego. W latach 60. XVII wieku i prawdopodobnie również później Düben regularnie tam podróżował⁵⁸. Dlatego właśnie to Lübeck z jednej strony, a Gdańsk z drugiej uznać należy za główne źródła rękopisów z muzyką Förstera. Z obydwojema tymi miastami łączyły zresztą kompozytora bezpośrednie związki. Gdańsk był nie tylko miastem urodzenia artysty, lecz także miejscem wieloletniej aktywności muzycznej: w latach 50. XVII wieku był on kapelmistrzem kościoła NMP, ostatnie lata życia spędził zaś w Oliwie. Wydaje się, że Förster musiał też zawrzeć jakieś znajomości w Lübecku, być może z Franzem Tunderem, organistą Marienkirche w latach 1647–1667. Prawdopodobne jest również, że znał jego następcę, Dietericha Buxtehudego, który w latach 1660–1667 był organistą w Helsingør; w tym samym czasie Förster pracował w Kopenhadze⁵⁹. Nawiązał też znajomość z Christophem Bernhardem, kantorem Johanniskirche w Hamburgu w latach 1664–1674. Wszyscy ci trzej muzycy utrzymywali kontakty także z Gustavem Dübenem. Wymienione wyżej okoliczności potwierdzają hipotezę o tym, że Dübenowskie rękopisy z utworami Förstera, stanowiące jedyne znane dziś źródła z czasów kompozytora, kopiowano z przekazów powstałych w bliskim otoczeniu samego Förstera.

Ważną grupę rękopisów w kolekcji Dübena stanowi pięć obszernych tabulatur, spisanych w latach ok. 1663–1665, gdy rozpoczynał on pracę jako kapelmistrz szwedzkiego dworu królewskiego. Dwa z tych rękopisów – Vmhs 79 i Vmhs 81 – to źródła północno-zachodniemieckie, złożone z kilku oddzielnych tabulatur skopiowanych na tym obszarze i oprawionych w Szwecji w dwa klocki. Trzy inne źródła spisane były przez Dübena i jego współpracowników

of origin for these manuscripts is Lübeck, or that area.⁵⁷ This assumption is based on the steady inflow of music over almost three decades, from around 1663 to the 1680s. In Lübeck, Düben had close contacts, not least with the organists of the church of St. Mary, Franz Tunder and his successor, Dieterich Buxtehude. During the 1660s and probably also later, Düben regularly travelled there.⁵⁸ This would suggest that Lübeck and, to a lesser extent, Gdańsk, were the most important origins of Düben's Förster manuscripts. They both represent regions where Förster had direct contacts. Gdańsk was not only his city of birth, but he held the position as *Kapellmeister* of the church of St. Mary in the 1650s and also spent the last years of his life in the Abbey of Oliwa. Förster also appears to have had contacts in Lübeck, perhaps with Franz Tunder, organist in the Marienkirche from 1647 to 1667. He is also likely to have known Tunder's successor, Dieterich Buxtehude, who was organist in Helsingør from 1660 to 1667, during Förster's tenure in Copenhagen.⁵⁹ He also knew Christoph Bernhard, Johanniskantor in Hamburg from 1664 to 1674. All three were important contacts of Gustav Düben. All this suggests that Gustav Düben's manuscripts of music by Förster, which are the only preserved sources dating from the composer's lifetime, were copied from originals that had relatively close links to Förster himself.

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

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

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

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

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

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

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

w Szwecji albo w Lubece. Tomy te oznaczone zostały przez niego jako *Libro I–VI*, z tym że druga księga z tego zestawu zaginęła⁶⁰.

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

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

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

or, possibly, in Lübeck. The volumes are numbered by Düben as *Libro I–VI*, with volume two missing.⁶⁰

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

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

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

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

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

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

⁶³ Por. Lars Berglund (red.), *Kaspar Förster jun. (1616–1673). Sacrae cantiones 1, 2, & 3 vocum...*, *op. cit.*

⁶⁴ Fakt ten może się wydać zaskakujący, jeśli wziąć pod uwagę bliskość geograficzną Szwecji i Danii; stosunki polityczne między

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

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

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

⁶³ See Lars Berglund (ed.), *Kaspar Förster jun. (1616–1673). Sacrae cantiones 1, 2, & 3 vocum...*, *op. cit.*

⁶⁴ This may seem surprising considering that Sweden and Denmark are neighbouring countries; however, the relations between the realms were not the best during these years. The only trace of contacts between the Danish and the Swedish court music ensembles at this time is Johannes Schröder’s aria *Adesto virtutum chorus*, S-Uu, Vmhs 34:19, which was composed for the coronation of the Danish princess Ulrika Eleonora to Queen of Sweden in 1680. Schröder succeeded Kaspar Förster as *Hofkapellmeister*

istotnym ośrodkiem jest Gdańsk. Ponieważ w czasie pełnienia funkcji kapelmistrza w tamtejszym kościele NMP Förster nie mieszkał przez cały czas w tym mieście, możemy przypuszczać, że komponowany na potrzeby tej świątyni repertuar po prostu do Gdańska wysyłał. Wielkoobsadowe opracowanie psalmu *Confitebor tibi Domine* in C jest np. dedykowane temu kościołowi i datowane na rok 1657⁶⁵. Jak już wspomniano, według Matthesona Förster pisał muzykę dla gdańskiej fary także w ostatnich latach swojego życia spędzonych w Oliwie. Niektóre zachowane kompozycje powstać mogły również w okresie jego zatrudnienia na polskim dworze królewskim – w latach 1637–1652⁶⁶. Kilka dzieł znanych z rękopisów gdańskich niewątpliwie wykazuje wczesne cechy stylistyczne⁶⁷.

Niewykluczone, że niektóre z jego zachowanych utworów zostały napisane w Rzymie, na potrzeby Collegium Germanicum i kościoła Sant' Apollinare, być może podczas drugiego pobytu Förstera w tym mieście, w latach ok. 1659–1661. Pięć z jego dzieł wyraźnie nawiązuje do rzymskich kompozycji opublikowanych w antologii Florido de Silvestris z roku 1659. Förster zaczerpnął z nich zarówno teksty słowne, jak i pewne rozwiązania muzyczne. Utwory te to: publikowanie w niniejszym tomie *Quanta fecisti Domine, Stillate rores* i *O plausus orantes*, a także wydane uprzednio *Laetantur coeli* oraz dialog biblijny *Congregantes filistei*⁶⁸. Daje to możliwość ustalenia *terminus post quem* dla tych dzieł i sugeruje, że gdański kompozytor

Another locale is Gdańsk. The fact that Förster does not appear to have been permanently resident in the city during his tenure as *Kapellmeister* in St. Mary's church suggests that he could have composed music for the church and had it sent there. The large-scale Psalm setting *Confitebor tibi Domine* in C is explicitly dedicated to the church and dated 1657.⁶⁵ Mattheson also claimed that Förster composed for St. Mary during his final years in Oliwa. Another possibility to consider is that some of Förster's preserved works could date back to his tenure at the Polish court, c. 1637–1652.⁶⁶ Stylistic traits in some of the works preserved in manuscripts from Gdańsk suggest that they are of an early date.⁶⁷

We should also not disregard the possibility that some of his preserved works could have been composed in Rome for the German college and the church of St. Apollinare, perhaps during his later stay there, around 1659–1661. Five of his works are imitations of Roman motets published in the 1659 anthology of solo motets compiled by Florido de Silvestris, recycling both the texts and certain musical elements. The works are *Quanta fecisti Domine*, *Stillate rores* and *O plausus orantes*, all published in this volume, *Laetantur coeli*, published in first volume, and the biblical dialogue *Congregantes filistei*.⁶⁸ This not only provides a *terminus post quem* for these five works but also suggests he came across the anthology during his stay in Rome.

obydwoma państwami nie były jednak w tym czasie najlepsze. Jedynym śladem powiązań repertuarowych między zespołami dworu duńskiego i szwedzkiego jest aria Johannesa Schrödera *Adesto virtutum chorus*, S-Uu, Vmhs 34:19, napisana na koronację księżniczki duńskiej Ulryki Eleonory Wittelsbach na królową Szwecji w roku 1680. Schröder był następcą Kaspara Förstera na stanowisku kapelmistrza w Kopenhadze. Ponadto znane są jeszcze dwa inne rękopisy tej proveniencji skopiowane przez Christiana Geista (zawierające jego *O caeli sapientia Jesu*, S-Uu, Vmhs 26:4 oraz *Sonatę a 2* Antonia Bertalego, S-Uu, Imhs 1:5); zostały one jednak przywiezione do Sztokholmu przez tegoż kopistę, podobnie jak sporządzone przezeń odpisy koncertów *O dulcis Jesu* Förstera (Vmhs 54:12) i *Venito ocyus* Johnanna Heinricha Schmelzera (Vmhs 66:4); ta ostatnia datowana jest zresztą na styczeń 1669 roku, kiedy to Geist był jeszcze w Kopenhadze.

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

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

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

⁶⁸ Na temat *Congregantes filistei*, zob. Peter Wollny, *Kaspar Försters Dialog "Congregantes Philistei" und der römische Oratorienstil*, „Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. Neue Folge” 21 (2001), s. 11–25.

in Denmark. Moreover, two manuscripts copied by Christian Geist are dated in “Hafnia” (his own *O caeli sapientia Jesu*, S-Uu, Vmhs 26:4, and Antonio Bertali's, *Sonata a 2*, Imhs 1:5), but they were brought to Stockholm by him, just like Geist's copy of Förster's *O dulcis Jesu* (Vmhs 54:12), and his copy of Johann Heinrich Schmelzer's *Venito ocyus* (Vmhs 66:4), which is dated in January 1669, when Geist was still in Copenhagen.

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

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

⁶⁷ *Ibid.*; see also Lars Berglund (ed.), *Kaspar Förster jun. (1616–1673). Sacrae cantiones* 1, 2, & 3 *vocuum...*, op. cit.

⁶⁸ Regarding *Congregantes filistei*, see Peter Wollny, *Kaspar Försters Dialog "Congregantes Philistei" und der römische Oratorienstil*, „Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. Neue Folge” 21 (2001), pp. 11–25.

zapoznał się z tą antologią podczas swojego pobytu w Rzymie. Wymienione utwory mogły powstać zarówno w Wiecznym Mieście, jak i po powrocie Förstera do Kopenhagi. Oznacza to również, że Gustav Düben pozyskał je w dość krótkim czasie po tym, jak zostały skomponowane.

The works could either have been composed in Rome during those years, or after his return to Copenhagen. This means that Gustav Düben acquired them relatively soon after they were composed.

KOMENTARZ REWIZYJNY

O plausus orantes znany z dwóch blisko ze sobą związanych źródeł pochodzących z kolekcji Dübena, znajdujących się w tej samej teczce o sygnaturze Vmhs 22:11, w S-Uu.

Źródło α to zestaw siedmiu partesów (*Alto, Tenor, Basso, Violino 1, Violino 2do, Violono, Organo*), skopiowanych przez Gustava Dübena i jednego z jego współpracowników w Sztokholmie. Na karcie tytułowej partii organowej napisano: „Motetto | â. 5. | A. T. B. Con 2 viol: | O Plausus orantes jungam(us) | di Sigf: | Gasparo Forsterr”. Rękopis sporządzono na papierze z drukowaną pięciolinią, zawierającym znak wodny z monogramem „CB”. Na karcie tytułowej widnieje numer „342” zapisany atramentem przez Dübena; numery te są śladem jego starań o uporządkowanie kolekcji⁶⁹. Należy być ostrożnym przy próbach datowania źródeł w oparciu o tę numerację, w omawianym przypadku potwierdza ona jednak, że rękopis powstał około roku 1668⁷⁰.

Źródło β to analogicznie datowany zestaw partesów o podobnej obsadzie głosów wokalnych i instrumentów; brak tu tylko partii violone i organów. Skopiowany został przez kantora niemieckiego kościoła św. Gertrudy w Sztokholmie, Johanna Stockmanna, najprawdopodobniej pomiędzy rokiem 1667 a 1671.

Obydwa zestawy partesów są bardzo podobne, zawierają nawet te same błędy w oznaczeniach metrycznych. Sugeruje to, że jeden z zestawów został skopiowany z drugiego; najprawdopodobniej zaś odpis Dübena posłużył Stockmannowi do sporządzenia kopii. Biorąc pod uwagę brak partii continuo, można przypuszczać, że źródło β powstało jako materiał dla głosów ripieno.

Kompozycję tę odnotowuje inwentarz z Ansbach z uwagą „â 6. 3. Strom. 3. Voc. ex C dur”. Przekaz ten

EDITORIAL NOTES

O plausus orantes is preserved in two closely related sources in the Düben collection, kept in the same folder in S-Uu, with the shelfmark Vmhs 22:11.

Source α is a set of seven parts (*Alto, Tenor, Basso, Violino 1, Violino 2do, Violono, Organo*), copied by Gustav Düben and one of his helpers in Stockholm. The title page on the organo part reads: “Motetto | â. 5. | A. T. B. Con 2 viol: | O Plausus orantes jungam(us) | di Sigf: | Gasparo Forsterr”. The manuscript is written on printed notepaper with a watermark depicting a monogram “CB”, and the title page also bears the Düben ink number “342”. The numbers are traces of an effort by Düben to order his collection.⁶⁹ They must be used with some caution for dating, but in this case the ink number and the paper both point to a date around 1668.⁷⁰

Source β is a set of parts from the same time with the same vocal and instrumental parts, but lacking violone and organo. It was copied by the *Kantor* in the German church of St. Gertrude, Johann Stockmann, likely between 1667 and 1671.

The two sets are very similar, including some irregularities, for example in time signatures. This indicates that one was copied from the other, and a reasonable assumption is that Düben's parts were used as a copytext for Stockmann's. It cannot be excluded that source β was prepared as ripieno parts, since it lacks a continuo part.

The work is included in the Ansbach inventory, with the specification “â 6. 3. Strom. 3. Voc. ex C dur.” This supports the attribution to Förster of the work in this particular scoring.

For the present edition, source α is used as a primary source. Both the organo and the violone parts in this set are relatively richly figured. For the present

⁶⁹ Pełną listę tych oznaczeń podaje Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung: ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung*, „Svensk tidskrift för musikforskning”, cz. I, 46 (1964), s. 41–64; autor ten uważa, że obecność tego typu numerów jednoznacznie określa datowanie rękopisów z kolekcji Dübena; późniejsze studia skłaniają jednak do zweryfikowania tej hipotezy.

⁷⁰ Ten sam papier znajdujemy w kopii *O vos omnes* Förstera, a także w dwóch innych rękopiśmiennych autografach Christiana Geista, datowanych na rok 1670; zob. Lars Berglund, *Studier i Christian Geists vokalmusik...*, *op. cit.*, s. 56–57, 358 i 368; źródła te noszą znak wodny określany przez Grusnicka (*Die Dübensammlung...*, *op. cit.*, cz. I, 46 (1964), s. 74–76) jako „Wz. 3”. Znak ten nosi około 25 rękopisów z kolekcji Dübena, spisanych pod koniec lat 60. i w latach 70. XVII wieku.

⁶⁹ The full list is found in Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung: ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung*, “Svensk tidskrift för musikforskning”, part I, 46 (1964), pp. 41–64; Grusnick attached great importance to these numbers for dating the manuscripts in the Düben collection, but later studies suggest that they need to be taken with some reservations.

⁷⁰ The paper is the same as in Förster's *O vos omnes*. It also appears in two autograph manuscripts with music by Christian Geist, dated 1670; see Lars Berglund, *Studier i Christian Geists vokalmusik...*, *op. cit.*, pp. 56–57, 358 and 368; the watermark in question is discussed and reproduced as “Wz. 3” in Grusnick, *Die Dübensammlung...*, *op. cit.*, part I, 46 (1964), pp. 74–76. There are about twenty-five manuscripts with this watermark in the Düben collection and an overall assessment suggest that they date from the last years of the 1660s until c. 1670.

potwierdza identyfikację Förstera jako autora utworu przeznaczonego na taką właśnie obsadę.

Dla potrzeb niniejszej edycji za podstawowe uznano źródło α . W zestawie tym partie organo i violone zostały opatrzone dość bogatym cyfrowaniem basso continuo; do edycji wybrano jednak wersję organo: różnice między tą partią („ α -org”) a violone („ α -vlne”) odnotowano w wykazie korektur.

O quam dulcis znamy z unikatowego przekazu z kolekcji Dübena, S-Uu, Vmhs 22:12. Jest to pochodzący z Gdańska zestaw siedmiu partesów (*Canto, Alto, Tenore, Violino Primo, Violin Secondo, Violonne* [!], Bc). Partia violone nie zawiera cyfrowania, ma charakter koncertujący i występuje razem ze skrzypcami. Rękopis sporządził działający w Gdańsku w latach 50. XVII wieku muzyk, określany przez Brunona Grusnicka jako Befastru⁷¹. Wydaje się, że około roku 1663 Düben pozyskał do swojej kolekcji grupę rękopisów powstałych w tym mieście w latach 1655–1663⁷². Na służącej za obwolutę partii basso continuo zapisano: „O Quam dulcis quam suavis | Salvator Mundi | à 6 | 3 Vocj é 3 stromentj | Con Basso Continuo | del Signor | Gasp: Först:”. Poniżej Gustav Düben dodał: „C. A. T. 2. violini è. viola.” oraz numer „237”. Styl tej kompozycji skłania do uznania jej za dość wczesne dzieło kompozytora.

O vos omnes znamy z dwóch źródeł pochodzących z kolekcji Dübena, układ tych rękopisów jest jednak nieco bardziej skomplikowany.

Źródło α to zestaw siedmiu partesów skopiowanych przez Gustava Dübena, S-Uu, Vmhs 22:13 (C, *Alto, Basso, Violino 1, Violino 2, Tiorba, Organo*). Na służącej za obwolutę partii teorby zapisano: „Per ogni tempo. | O vos omnes qui onerati estis | a 5. C. A. B. e 3 viole | di Sig:^r | Gasparo Forster”⁷³, z drugiej zaś strony: „Motetto. à. 5. C. A. B. Con 2 violini di Sig. | Gasparo Forster. | O vos omnes qui laboratis”. Na obydwu kartach tytułowych widnieje wpisany przez Dübena numer „348”. Cały rękopis zapisano na papierze z drukowaną pięciolinia noszącym znak wodny

edition the organo part was used. Discrepancies between the organo („ α -org”) and violone („ α -vlne”) parts are recorded in the list of corrections.

O quam dulcis is preserved in one unique source in the Düben collection, S-Uu, Vmhs 22:12. It is a set of seven parts (*Canto, Alto, Tenore, Violino Primo, Violin Secondo, Violonne* [sic!], Bc), originating from Gdańsk. The violone part is a concertato part that only occurs together with the violins, and lacks bc figures. The parts are written by a copyist whom Bruno Grusnick designated with the acronym “Befastru”, most likely a musician active in the city in the 1650s.⁷¹ Düben seems to have acquired this group of manuscripts around 1663, and they were presumably copied in Gdańsk between c. 1655 and 1663.⁷² The title inscription by this copyist on the continuo part serving as a wrapper reads: “O Quam dulcis quam suavis | Salvator Mundi | à 6 | 3 Vocj é 3 stromentj | Con Basso Continuo | del Signor | Gasp: Först:”. To this Gustav Düben has added: “C. A. T. 2. violini è. viola.”, and the ink number “237”. The style of this piece points to a relatively early date of composition.

O vos omnes is preserved in two source units in the Düben collection, although the material is somewhat more complex than that.

Source α is a set of seven parts copied by Gustav Düben, S-Uu, Vmhs 22:13 (C, *Alto, Basso, Violino 1, Violino 2, Tiorba, Organo*). The title on the tiorba part used as a wrapper reads on one side: “Per ogni tempo. | O vos omnes qui onerati estis | a 5. C. A. B. e 3 viole | di Sig:^r | Gasparo Forster”⁷³ and on the other side: “Motetto. à. 5. C. A. B. Con 2 violini di Sig. | Gasparo Forster. | O vos omnes qui laboratis”. Both title pages bear the Düben ink number “348”. These manuscripts are all written on a paper with printed staff lines, which holds a watermark with the monogram “CB”.

⁷¹ Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung...*, op. cit., cz. I, 46 (1964), s. 64; akronim tego kopisty wykorzystuje pierwsze litery z nazwisk czterech gdańskich kompozytorów, których utwory przepisywał: Bütnera, Erbena, Förstera i Strutiusa.

⁷² Peter Wollny, *Studien zum Stilwandel...*, op. cit., s. 68–72.

⁷³ Uwagę „Per ogni tempo” zapisano prawdopodobnie później, inną ręką.

⁷¹ Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung...*, op. cit., part I, 46 (1964), p. 64; the acronym is based on the names of four composers based in Gdańsk, by whom he has copied music: Bütner, Erben, Förster, and Strutius.

⁷² Peter Wollny, *Studien zum Stilwandel...*, op. cit., pp. 68–72.

⁷³ “Per ogni tempo” is arguably added later, by a different hand.

z monogramem „CB”. Zarówno papier, jak i zapisany atramentem numer sugerują, że źródło powstało około roku 1668⁷⁴.

Partia teorby (w wykazie korektur oznaczana jako „α-tiorba”) jest identyczna z zapisem głosu organów. W tej samej teczce, pod tą samą sygnaturą, zachowało się kilka dodanych później partesów zapisanych na odmiennym typie papieru. Zawierają one trzy partie określone jako *Alto solo*, *viola da gamba* i *violone*; ta ostatnia jest identyczna z partiami organo i teorby z przekazu α. Partes *Alto solo* zawiera jedynie solowy fragment tego głosu (w niniejszej edycji t. 93–149). Omawiane partesy Düben spisał na różnych papierach, trudnych do jednoznacznego datowania. Solowe partie altu i violone określono w wykazie korektur odpowiednio jako „α-A solo” i „α-vlne”.

Partia wioli da gamba zasadniczo wykorzystuje materiał muzyczny basso continuo; od partii organów odróżnia ją jednak rytmiczny rysunek fraz o charakterze koncertującym, które pojawiają się najczęściej równolegle z głosami skrzypiec; tylko czasami instrument ten towarzyszy *colla parte* basowi wokalnemu. Wiadomo, że tego typu partie gamby Gustav Düben zwykł dodawać do utworów ze swojej kolekcji; można też przypuszczać, że omawiana tu partia została sporządzona już w Sztokholmie. Hipotezę tę potwierdza z jednej strony fakt, że partes ten nie został włączony do oryginalnego zestawu głosów, ale był dodany później. Ponadto w nagłówkach wszystkich głosów oryginalnego zestawu podano obsadę obejmującą jedynie „C. A. B e 2 violini”⁷⁵. Co więcej, sporządzona przez Dübenę partytura tabulaturowa (źródło β) nie zawiera partii wioli da gamba.

Źródło β, S-Uu, Vmhs 84:8, to tabulatura organowa spisana przez Gustava Dübenę, zawierająca jedynie ten utwór Förstera oraz kompozycję Johanna Sebastianiego, *Ad sacram mensam*. Rękopis ten datujemy podobnie, na lata ok. 1668–1670⁷⁶. Tabulatura

The paper and the ink number both suggest a date around 1668.⁷⁴

The theorbo part of the set is identical to the organo; in the list of corrections, it is designated as “α-tiorba”. In the same folder, under the same sigla, there are some additional parts which appear to be later additions to the set, written on different papers. They comprise three parts designated *Alto solo*, *viola da gamba*, and *violone*; the latter is identical to the organo and the orbo parts of source α. The *Alto solo* part contains only the alto solo passage found in bars 93–149. These parts are all copied by Gustav Düben, all three on different papers, none of which can be dated with any certainty. In the critical commentary, the alto solo and the violone parts are designated “α-A solo” and “α-vlne”.

The viola da gamba part is a concertato part that only occurs together with the violins. It follows the continuo but with rhythmic alterations designed to work in concertato with the violins, and sometimes plays *colla parte* with the vocal bass. We know that Gustav Düben sometimes added such viola parts to works in his possession and we have to presume that this part was added in Stockholm. One reason for this is that the part is seemingly not included in the original set, but added later. Another reason is that in the headings of all of the original parts, the scoring is in different variants indicated as “C. A. B e 2 violini”⁷⁵. Moreover, Düben’s tablature score, source β, does not include the viola da gamba.

Source β is a tablature, S-Uu, Vmhs 84:8, also written by Gustav Düben, containing only this piece and a composition by Johann Sebastiani, *Ad sacram mensam*. It dates from the same time, c. 1668–1670.⁷⁶ This tablature and the set of parts in source α clearly belong to the same performance material.

⁷⁴ Zob. uwagi nt. datowania przekazów poczynione wyżej, przy omawianiu źródła α utworu *O plausus orantes*.

⁷⁵ Przeznaczenie utworu na „3 viole” zapisano jedynie na karcie tytułowej partii teorby, zostało ono umieszczone prawdopodobnie później.

⁷⁶ Na papierze umieszczono filigran przedstawiający błazna, Narr/7 Typ 04, datowany przez Jana Olofa Rudéna na lata ok. 1668–1670. Jan Olof Rudén, *Vattenmärken och musikforskning: presentation och tillämpning av en dateringsmetod på musikalier i handskrift i Uppsala universitetsbiblioteks Dübensamling*, praca licencjacka, Uppsala University 1968, t. 1, s. 153 oraz appendix 1, s. 31.

⁷⁴ See the considerations above regarding the dating of the *O plausus orantes* source α manuscript.

⁷⁵ The reference to “3 viole” appears only on the title page of the *tiorba*, and was presumably added later.

⁷⁶ The paper has a foolscap watermark, Narr/7 Typ 04, which Jan Olof Rudén was able to date to 1668–1670; Jan Olof Rudén, *Vattenmärken och musikforskning: presentation och tillämpning av en dateringsmetod på musikalier i handskrift i Uppsala universitetsbiblioteks Dübensamling*, licentiate diss. Uppsala University 1968, vol. 1, p. 153 and appendix 1, p. 31.

i zestaw partesów bez wątpienia należą do tego samego zestawu wykonawczego.

Omawiana kompozycja przeznaczona „a 5. voc 2 Viol.” figuruje w inwentarzu Johanna Philippa Kriegera z Weissenfels⁷⁷, jak również w inwentarzu z Ansbach, z taką samą zresztą obsadą i dodanym oznaczeniem tonacji: „â 5. 2. Strom. 3. Voc. ex F”⁷⁸. Obydwa źródła potwierdzają atrybucję autorską Förstera.

Dla potrzeb niniejszej edycji za źródło podstawowe uznano przekaz α. Cyfrowanie basso continuo podano za partię teorby, ponieważ jest bogatsze i bardziej precyzyjne niż w głosie organo. Partia gamby nie została uwzględniona w edycji z uwagi na to, że najprawdopodobniej nie pochodzi ona od kompozytora.

Repleta est malis znamy z dwóch źródeł z kolekcji Dübena.

Źródło α, S-Uu, Vmhs 22:2, to zestaw sześciu partesów (*Altus, Tenor, Bassus, Violino 1, Violin 2do, Organo*), skopiowanych przez Gustava Dübena i jednego z jego współpracowników w Sztokholmie. Düben zapisał tu drugą stronę partii altu, część partii organów (począwszy od 8. pięciolinii), dokonał korekt czterech pięciolinii w partii basu i zapisał obydwie głosy skrzypiec. Resztę materiału wpisał kopista znany z 15 innych rękopisów omawianej kolekcji, datowanych na drugą połowę lat 60. XVII wieku⁷⁹; zanotował on również partesy *O bone Jesu* Förstera, S-Uu, Vmhs 22:9⁸⁰. Na służącej za obwolutę partii organów Gustav Düben zapisał: „Exurge Domine. | sive | Repleta est malis | a 5. | A. T. B. 2. violini | di Sig^r: | Gasparo Förster”. Poniżej dodał atramentem numer „307”, co sugeruje, że materiał ten trafił do jego zbiorów muzycznych w roku 1666 bądź 1667.⁸¹

Omawiany zestaw zawiera także pozbawioną cyfrowania dodatkową partię basso continuo również sporządzoną przez Dübena i oznaczoną jako *Organo*. W wykazie korektur dwie partie basso continuo określone są odpowiednio jako „α-orgA” i „α-orgB”.

A work with this title and scored “a 5. voc 2 Viol.” is found in Johann Philipp Krieger’s inventory from Weissenfels;⁷⁷ similarly we find “O vos omnes” in the Ansbach inventory, with the same scoring and mode: “â 5. 2. Strom. 3. Voc. ex F”⁷⁸. This supports the attribution to Förster.

For the present edition, source α has been used as the primary source. The continuo figuring is based on the tiorba part, which is richer and more accurately figured than the organo. The viola da gamba part is not included in the edition, since it is most likely not part of Förster’s original composition.

Repleta est malis is preserved in two sources in the Düben collection.

Source α, S-Uu, Vmhs 22:2, is a set of six parts (*Altus, Tenor, Bassus, Violino 1, Violin 2do, Organo*), copied by Gustav Düben and one of his helpers in Stockholm. Düben has written the second page of the alto part and the organo part from staff eight, corrected four staves in the bass part, and written the entire violin parts. The rest is written by a copyist who has produced about fifteen manuscripts in the collection, all dating from the second half of the 1660s.⁷⁹ This copyist also wrote the parts for Förster’s *O bone Jesu*, S-Uu, Vmhs 22:9.⁸⁰ The title on the organo part serving as a wrapper is written in the hand of Gustav Düben and reads: “Exurge Domine. | sive | Repleta est malis | a 5. | A. T. B. 2. violini | di Sig^r: | Gasparo Förster”. On the title page, Düben has added the ink number “307”, which suggests that it was incorporated into his music library around 1666 or 1667.⁸¹

This set also includes an additional continuo part lacking bc figures, which is copied by Gustav Düben and also designated *Organo*. In the critical commentary the two continuo parts are named “α-orgA” and “α-orgB”.

⁷⁷ Max Seiffert (red.), *Johann Philipp Krieger 1649–1725: 21 Ausgewählte Kirchenkompositionen*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1916 (*Denkmäler Deutscher Tonkunst*, 53/54), s. LV.

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

⁷⁹ Kopista figuruje na tablicy XX w pracy Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung...*, op. cit., cz. II, 48 (1966).

⁸⁰ Lars Berglund (ed.), *Kaspar Förster jun. (1616–1673). Sacrae cantiones 1, 2, & 3 vocuum...*, op. cit.

⁸¹ Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung...*, op. cit., cz. II, 48 (1966), s. 110.

⁷⁷ Max Seiffert (ed.), *Johann Philipp Krieger 1649–1725: 21 Ausgewählte Kirchenkompositionen*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1916 (*Denkmäler Deutscher Tonkunst*, 53/54), p. LV.

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

⁷⁹ This copyist is found in Tafel XX in Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung...*, op. cit., part II, 48 (1966).

⁸⁰ Lars Berglund (ed.), *Kaspar Förster jun. (1616–1673). Sacrae cantiones 1, 2, & 3 vocuum...*, op. cit.

⁸¹ Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung...*, op. cit., part II, 48 (1966), p. 110.

Źródło β , S-Uu, Vmhs 78:89, to zapis umieszczony w jednej z obszerniejszych tabulatur Gustava Dübena, *Libro VI*. Sporządził go sam Düben i opatrzył nagłówkiem: „Repleta est. | â 5. | A.T.B. 2 Viol: | di | Sig^r: Gasp: Forster”. Cały tom nosi datę 1665, powstawał jednak przez dłuższy czas. *Repleta est malis* to przedostatni utwór z 45 kompozycji zapisanych w tym tomie; można więc przyjąć, że powstał w tym samym czasie co partesy, najpewniej około roku 1666 lub 1667.

Utwór o tym samym tytule widnieje w inwentarzu Johanna Philippa Kriegera z Weissenfels, z obsadą „a 5. 3 voc. 2 Viol.”⁸², a także w inwentarzu z Ansbach, z określeniem obsady i tonacji: „â 5. 2. Strom. 3. Voc. ex D”⁸³. Obydwa przekazy potwierdzają atrybucję autorską Förstera.

Dla potrzeb niniejszej edycji za źródło podstawowe uznany został przekaz α , a różnice w stosunku do przekazu β odnotowano w wykazie korektur.

Stillate rores znamy z dwóch źródeł kolekcji Dübena.

Źródło α , S-Uu, Vmhs 84:10, to pojedynczy zapis tabulaturowy zanotowany na czterech kartach, zawierający jedynie ten utwór. Na karcie tytułowej zapisano: „Stillate rores | â. 5: | A. T. B: 2. Violini. | del. | Sign: Gaspari Forsters.”⁸⁴. Kopista nie jest łączony z żadnym innym rękopisem z omawianej kolekcji, jednak papier, którego użył, znamy z wielu innych rękopisów pochodzących z Lubeki⁸⁵. Można przypuszczać, że Gustav Düben pozyskał ten odpis właśnie z tego miasta w latach około 1664–1665⁸⁶. Cyfrowanie basso continuo jest w tej tabulaturze dość skromne.

Źródło β , S-Uu, Vmhs 22:18, to zestaw partesów (*Alto, Tenore, Basso, Violino 1, Violino 2:do, Continuo*), sporządzony ręką Gustava Dübena. Na służącej za obwolutę partii continuo zapisano: „Stillate rores. | â 5. | A. T. B. Con 5 Violini | del. | Sig^r: Gaspari Forsters”.

Source β , S-Uu, Vmhs 78:89, is a tablature comprised in one of Gustav Dübens large tablature books, *Libro VI*. It is copied by Düben himself, and supplied with a heading reading: “Repleta est. | â 5. | A.T.B. 2 Viol: | di | Sig^r: Gasp: Forster”. The volume bears the date 1665, but appears to have been prepared over a longer period of time. *Repleta est malis* is the second last work out of forty-five in the volume, which suggests that it is contemporary with the parts, arguably from 1666 or 1667.

A work with the same title is included in Johann Philipp Krieger’s inventory from Weissenfels, scored “a 5. 3 voc. 2 Viol.”⁸² and in the Ansbach inventory with the scoring and mode: “â 5. 2. Strom. 3. Voc. ex D.”⁸³ This supports the attribution to Förster.

For the present edition, source α has been used as the primary source, with discrepancies noted in the list of corrections.

Stillate rores is preserved in two sources in the Düben collection.

Source α , S-Uu, Vmhs 84:10, is a single tablature of four folios, containing only this piece. The title page reads: “Stillate rores | â. 5: | A. T. B: 2. Violini. | del. | Sign: Gaspari Forsters.”⁸⁴ The copyist is not known from any other Düben collection manuscript, but the paper type is found in a number of manuscripts with provenance from Lübeck.⁸⁵ It is likely that this manuscript derives from Lübeck and that Gustav Düben acquired it sometime around 1664–1665.⁸⁶ The tablature is sparsely figured.

Source β , S-Uu, Vmhs 22:18, is a set of parts (*Alto, Tenore, Basso, Violino 1, Violino 2:do, Continuo*), copied by Gustav Düben. The continuo part used as a wrapper reads: “Stillate rores. | â 5. | A. T. B. Con 5 Violini | del. | Sig^r: Gaspari Forsters.” This manuscript

⁸² Max Seiffert (ed.), *Johann Philipp Krieger...*, op. cit., s. LV; utwór ten był wykonany Weissenfels na 16. niedzielę po Trójcy Świętej 1699 roku.

⁸³ Richard Schaal, *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars...*, op. cit., s. 40.

⁸⁴ Litera „i” w słowie „Gaspari” została zmieniona z „o”.

⁸⁵ Zawiera on znak wodny przedstawiający róg z monogramem „CB”. Ten sam papier odnajdujemy w obszernej tabulaturze Vmhs 81 (*Libro V*), zawierającej m.in. *Credo quod redemptor* Förstera, publikowane w t. 1 naszej edycji: Lars Berglund (ed.), *Kaspar Förster jun. (1616–1673). Sacrae cantiones 1, 2, & 3 vocuum...*, op. cit.

⁸⁶ Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung...* op. cit., cz. II, 48 (1966), s. 94; rękopis mógł jednak powstać wcześniej.

⁸² Max Seiffert (ed.), *Johann Philipp Krieger...*, op. cit., p. LV; it was performed in Weissenfels on the sixteenth Sunday after Trinity in 1699.

⁸³ Richard Schaal, *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars...*, op. cit., p. 40.

⁸⁴ The letter “i” in “Gaspari” is changed from an “o”.

⁸⁵ The watermark in question depicts a horn with the monogram “CB”. The same kind of paper is found in the large tablature volume Vmhs 81 (*Libro V*), containing Förster’s *Credo quod redemptor*, edited in volume: Lars Berglund (ed.), *Kaspar Förster jun. (1616–1673). Sacrae cantiones 1, 2, & 3 vocuum...*, op. cit.

⁸⁶ Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung...* op. cit., part II, 48 (1966), p. 94; note that the manuscript could have been copied earlier.

Rękopis powstał we wczesnych latach 80. XVII wieku⁸⁷, przypuszczalnie na podstawie przekazu α .

Przypisywana Försterowi kompozycja o tytule *Stillate rore* [sic!] figuruje w inwentarzu z Ansbach, w ob-sadzie „â 5. 2. Strom. 3. Voc.” i tonacji określonej jako „ex C.”, co potwierdza atrybucję autorską tego kompozytora.

Na potrzeby niniejszej edycji za źródło podstawowe uznany został przekaz α ; wszelkie różnice odnotowano w wykazie korektur. Zapis tabulaturowy (źródło α) zawiera sporą liczbą łuków, stosowanych szczególnie w powtarzanej figurze rytmicznej frazy wokalne pierwszej odcinka kompozycji („Stillate rores”, itd.); łuki te nie są jednak stosowane konsekwentnie. W niniejszej edycji uzupełniono łuki brakujące w miejscach analogicznych; różnice zapisu odnotowano w wykazie korektur.

Vulnerasti cor meum zanotowano w dwóch rękopisach z kolekcji Dübena.

Źródło α , S-Uu, Vmhs 22:20, to zestaw czterech partesów (*Canto Primo*, *Canto 2*, *Basso*, *Basso Continuo*), pochodzących z Gdańska i spisanych ręką kopyisty określanego mianem Befastru⁸⁸. Na służącej za obwolutę partii pierwszego sopranu zapisano: „Vulnerasti cor meum | A. 3. | 2. Sopranj é Basso | Con Basso Continuo | di | S. Casparo Förstero”. Poniżej Gustav Düben dopisał atramentem numer „234”. Możliwe, że pozyskał tę kopię około roku 1663, a cały rękopis został spisany pomiędzy rokiem 1655 a tą właśnie datą⁸⁹.

Źródło β , S-Uu, Vmhs 83:14, to zapis tabulaturowy sporządzony przez Dübena. Należy do tabulatury zawierającej 28 utworów przede wszystkim włoskich kompozytorów. Rękopis ten zawiera ponadto dialog biblijny Förstera *Et cum ingressus*. Odpis jego *Vulnerasti cor meum* sporządzony został przez Dübena w II połowie lat 80. XVII wieku⁹⁰, najprawdopodobniej na podstawie źródła α .

Na potrzeby niniejszej edycji za źródło podstawowe uznano przekaz α ; rozbieżności z przekazem β odnotowano w wykazie korektur.

was copied in the early 1680s,⁸⁷ presumably using source α as copytext.

A work attributed to Förster with the title *Stillate rore* [sic!] is found in the inventory from Ansbach, scored “â 5. 2. Strom. 3. Voc.”, and with the mode indicated as “ex C.” This supports the attribution to Förster.

For the present edition, source α has been used as the primary source, with discrepancies recorded in the list of corrections. The tablature (source α) has a large number of slurs, especially for the repeated rhythmic figure in the first vocal section (“Stillate rores”, etc.), but they are occasionally entered somewhat inconsistently. In the edition, slurs have been added for parallel phrases, with deviations from the sources duly recorded in the list of corrections.

Vulnerasti cor meum is preserved in two manuscripts in the Düben collection.

Source α , S-Uu, Vmhs 22:20, is a set of four parts (*Canto Primo*, *Canto 2*, *Basso*, *Basso Continuo*), originating from Gdańsk and copied by the hand designated “Befastru”.⁸⁸ The title page of the first soprano part used as a wrapper reads: “Vulnerasti cor meum | A. 3. | 2. Sopranj é Basso | Con Basso Continuo | di | S. Casparo Förstero”. On the title page, Gustav Düben has added the ink number “234”. It is likely that Düben acquired it around 1663, and the manuscript is most likely copied between c. 1655 and then.⁸⁹

Source β , S-Uu, Vmhs 83:14, is a tablature copied by Gustav Düben. It belongs to a tablature booklet comprising twenty-eight works of mostly Italian composers. The manuscript also contains Förster’s biblical dialogue *Et cum ingressus*. The entry for Förster’s *Vulnerasti cor meum* in this manuscript was copied by Düben in the mid- to late 1670s,⁹⁰ most likely using source α as copytext.

For the present edition, source α is used as a primary source, with discrepancies in source β recorded in the list of corrections.

⁸⁷ Papier zawiera znak wodny przedstawiający błazna „Narr/7 – PD typ 03”, datowany przez Jana Olofa Rudéna na lata 1680–1685 (*Vattenmärken och musikforskning...*, op. cit., t. 1, s. 176–178 i appendix, s. 147–149).

⁸⁸ Zob. przyp. 71.

⁸⁹ Zob. przyp. 72.

⁹⁰ Papier nosi znak wodny Narr/6 – TORSHELLA; Jan Olof Rudén, *Vattenmärken och musikforskning...*, op. cit., t. 1, s. 163 i t. 2, s. 26–29; przedstawiany przez Rudéna materiał referencyjny datowany jest na lata 1675–1676.

⁸⁷ It holds the foolscap watermark “Narr/7 – PD typ 03”, which was quite robustly dated by Jan Olof Rudén to 1680–1685 (*Vattenmärken och musikforskning...*, op. cit., vol. 1, pp. 176–178, and appendix, pp. 147–149).

⁸⁸ See footnote 71.

⁸⁹ See footnote 72.

⁹⁰ The watermark is Narr/6 – TORSHELLA; Jan Olof Rudén, *Vattenmärken och musikforskning...*, op. cit., vol. 1, p. 163, and vol. 2, pp. 26–29; the documents in Rudén’s reference material are dated 1675 and 1676.

In tribulationibus znamy z trzech rękopisów z kolekcji Dübena.

Źródło podstawowe (α) dla niniejszej edycji, S-Uu, Vmhs 22:5, to zestaw pięciu partesów (*Canto, Alto, Tenore, Basso* i *Basso pro Organo*). Kopię sporządził kompozytor Crato Bütner, kantor kościoła św. Katarzyny w Gdańsku⁹¹. Użyty w tym zestawie papier przedstawia gryfa w podwójnym okręgu oraz litery „BPRS”⁹². Na wykorzystanej jako obwoluta partii *Basso pro Organo* zapisano: „In tribulationib(us) | Motetto | à 4 Voci. | BASSO | CONTINUO | PRO | ORGANO | Sig:† Gasparo Forsterr”. Poniżej Gustav Düben dopisał atramentem numer „317”, dzięki czemu możemy datować włączenie tego rękopisu do jego kolekcji na rok 1667⁹³, sam zaś odpis uznać za prawdopodobnie parę lat wcześniejszy. W porównaniu do czystych i dokładnych kopii Dübena omawiany odpis jest znacznie mniej precyzyjny i zawiera błędy skryptorskie.

Źródło β, S-Uu, Vmhs 85:18, znajduje się w sporządzonym przez Gustava Dübena rękopisie w notacji tabulaturowej (Vmhs 85:1–18). Zawiera on 18 utworów, w tym 14 autorstwa Buxtehudego. Poza dwoma utworami wszystkie pozostałe zapisał Gustav Düben⁹⁴. W nagłówku karty otwierającej zapis czytamy: „In tribulationib(us) 4 voc | et 2 vel 4 inst | di Sig:† | Gasp: Forst:”. Rękopis ten faktycznie zawiera aranżację kompozycji Förstera na cztery głosy wokalne i cztery instrumenty. Opracowanie nie zawiera jednak dodatkowych partii instrumentalnych, polegało na przeniesieniu krótkich odcinków głosów wokalnych do partii instrumentów w taki sposób, że głosy i instrumenty występują na zmianę. Bardzo podobnie został opracowany również utwór *Laetentur coeli* Förstera, opublikowany w pierwszym tomie naszej edycji⁹⁵. Omawiany rękopis datowany jest na II połowę lat 80. XVII wieku,

In tribulationibus is preserved in three manuscripts, all in the Düben collection.

The primary source (α) for this edition is S-Uu, Vmhs 22:5, a set of five parts (*Canto, Alto, Tenore, Basso* and *Basso pro Organo*). It is copied by the composer Crato Bütner, Kantor at the church of St. Catherine in Gdańsk.⁹¹ The paper of this set holds a watermark depicting a griffin in a double circle with the letters “BPRS”.⁹² The title on the *Basso pro Organo* part used as a wrapper reads: “In tribulationib(us) | Motetto | à 4 Voci. | BASSO | CONTINUO | PRO | ORGANO | Sig:† Gasparo Forsterr”. Gustav Düben has added the ink number “317”. This suggests that the manuscript was incorporated with Düben’s music library around 1667,⁹³ even though the date of the copy is most likely several years earlier. Compared with Gustav Düben’s neat and accurate copies, it is less tidy and has a few apparent copyist mistakes.

Source β, S-Uu, Vmhs 85:18, is found in a tablature booklet, prepared by Gustav Düben (Vmhs 85:1–18). It contains eighteen works, fourteen of which are by Buxtehude. All but two of them are copied by Gustav Düben.⁹⁴ The heading of the folios presenting the piece reads: “In tribulationib(us) 4 voc | et 2 vel 4 inst | di Sig:† | Gasp: Forst:”. This manuscript presents an adaptation of the composition for four voices and four instruments. The arrangement with instruments does not contain added instrument parts or instrumental sections, but is accomplished by transferring short sections from the voices to the instruments, so that voices and instruments alternate. A very similar arrangement is found in Förster’s *Laetentur coeli*, edited in volume one.⁹⁵

⁹¹ Skryptora tego zidentyfikował Peter Wollny (*Studien zum Stilwandel...*, op. cit., s. 71).

⁹² Papier ten pochodzi najpewniej ze Szczecina; Nils Lindberg, *Paper comes to the North: sources and trade routes of paper in the Baltic sea region 1350-1700: a study based on watermark research*, Marburg: IPH 1998, s. 183.

⁹³ Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung...*, op. cit., cz. II, 48 (1966), s. 111.

⁹⁴ O *Gottes Stadt* Buxtehudego (Vmhs 85:9) i *Schwinget euch himmelan* tego samego autora (Vmhs 85:11) wpisał kopista określany przez Grusnicka jako DBH,b, ponieważ skopiował on sporo utworów tego kompozytora; Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung...*, op. cit., cz. II, 48 (1966), przyp. 91, s. 111 i 183.

⁹⁵ Lars Berglund (red.), *Kaspar Förster jun. (1616–1673). Sacrae cantiones 1, 2, & 3 vocuum...*, op. cit.

⁹¹ His hand was identified by Peter Wollny (*Studien zum Stilwandel...*, op. cit., p. 71).

⁹² This paper is possibly from a paper mill in Szczecin; Nils Lindberg, *Paper comes to the North: sources and trade routes of paper in the Baltic sea region 1350-1700: a study based on watermark research*, Marburg: IPH, 1998, p. A 183.

⁹³ Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung...*, op. cit., part II, 48 (1966), p. 111.

⁹⁴ Buxtehude’s *O Gottes Stadt* (Vmhs 85:9) and *Schwinget euch himmelan* (Vmhs 85:11) are written by the copyist whom Bruno Grusnick designated “DBH,b”, since he has copied a number of pieces by Buxtehude; Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung...*, op. cit., part II, 48 (1966), footnote 91, pp. 111 and 183.

⁹⁵ Lars Berglund (ed.), *Kaspar Förster jun. (1616–1673). Sacrae cantiones 1, 2, & 3 vocuum...*, op. cit.

jest więc współczesny analogicznej aranżacji *Laetentur coeli*⁹⁶.

Źródło γ , S-Uu, Vmhs 22:5a, to zestaw 9 partesów (*Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino 1, Violino 2do, Alto Viola, Viola, Bass. Continuo*), spisany przez Gustava Düben'a we współpracy z kopistą określanym przez Grusnicka jako DBH,f; Düben zapisał partie skrzypiec, DBH,f – resztę. Na służącej za obwołutę partii basso continuo zapisano: „In tribulationibus. | a 6. vel 8. | C. A. T. B. et 2 el 4 Viol. | di Sig: | Gasparo Förster”. Rękopis ten przekazuje tę samą aranżację kompozycji co przekaz β i prawdopodobnie jest mu współczesny.

Biorąc pod uwagę mało wyszukaną formę aranżacji i dość późne pojawienie się dodatkowych głosów w obydwu wspomnianych rękopisach, można podejrzewać, że wersja ta nie pochodzi od kompozytora. W inwentarzu z Ansbach znajduje się zresztą utwór o tym samym tytule określony jako: „In tribulationib. â 4. Voc. ex D”⁹⁷; zapis ten potwierdza atrybucję wersji na cztery głosy wokalne bez instrumentów koncertujących.

Ze względu na to, że obydwa rękopisy z lat 80. XVII wieku zawierają całkowicie odmienną wersję kompozycji, nie zostały one wzięte pod uwagę w niniejszej edycji. Jej podstawą jest kopia Cratona Bütnera, która pochodzi z czasów życia Förstera, z bliskiego mu Gdańska⁹⁸.

Peccavi super numerum znany z trzech źródeł, z których dwa zachowały się fragmentarycznie.

Źródło α , S-Uu, Vmhs 83:27, to tablatura zanotowana w rękopisie zawierającym 18 utworów różnych kompozytorów, m.in. dwa opracowania *Confitebor tibi Domine* Förstera. Rękopis sporządził Gustav Düben i datował go na rok 1668. W nagłówku zapisu czytamy: „Peccavi Super | numerum | a 6 | C. A. T. B. e 2 violini | di Sig^r: | Gasparo Forster”. Kopia zawiera

This manuscript dates from the second half of the 1680s, which means it is contemporary with the similar arrangement of *Laetentur coeli*.⁹⁶

Source γ , S-Uu, Vmhs 22:5a, is a set of nine parts (*Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino 1, Violino 2do, Alto Viola, Viola, Bass. Continuo*), copied by Gustav Düben in collaboration with the copyist which Bruno Grusnick called DBH,f; Düben has written the two violin parts, and DBH,f the rest. The title inscription on the continuo part used as a wrapper reads: “In tribulationibus. | a 6. vel 8. | C. A. T. B. et 2 el 4 Viol. | di Sig: | Gasparo Förster”. This manuscript presents the same adaptation as source β and is probably contemporary with that tablature.

Considering the unsophisticated design and late date of the adaptation for voices and instruments found in the two latter manuscripts, it is not likely to be by Förster. In the inventory from Ansbach, a work with the same title is included, with the scoring and mode indicated as: “In tribulationib. â 4. Voc. ex D”⁹⁷. This supports the attribution to Förster of the work scored for four voices without concertato instruments.

Since the manuscripts from the 1680s comprise a completely different version of the piece, they have been disregarded in the present edition. Instead the edition is based only on Crato Bütner's copy, which originates from Förster's lifetime and the city of Gdańsk.⁹⁸

Peccavi super numerum is preserved in three sources, two of which are more or less fragmentary.

Source α , S-Uu, Vmhs 83:27, is a tablature included in a booklet with eighteen works by different composers, including two settings by Förster of the Psalm *Confitebor tibi Domine*. The manuscript is copied by Gustav Düben and dated by him to 1668. The heading reads: “Peccavi Super | numerum | a 6 | C. A. T. B. e 2 violini | di Sig^r: | Gasparo Forster”. It contains

⁹⁶ Na k. 44 rękopisu Düben datował swoją kopię *Herren vår Gud*, szwedzkiego tłumaczenia utworu Buxtehudego, na 8.06.1687. In *tribulationibus* Förstera znajduje się na k. 51–54, jest więc najpewniej późniejsze od wspomnianej kopii. Zgadza się to z datowaniem zaproponowanym przez Jana Olofa Rudéna (1686–1690), na podstawie znaku wodnego przedstawiającego błazna Narr/7 – LM (*Vattenmärken och musikforskning...*, op. cit., s. 186).

⁹⁷ Richard Schaal, *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars...*, op. cit., s. 40.

⁹⁸ Jedynie rekonstrukcji ewidentnie błędnie w tym przekazie zapisanego t. 73 w partii tenoru dokonano na podstawie obydwu tych przekazów.

⁹⁶ On folio 44 of the booklet, Düben has dated his copy of a Swedish translation of a Buxtehude piece, *Herren vår Gud*, to 8 June 1687. Förster's *In tribulationibus* is found on fol. 51–54, and therefore probably copied after that. This is consistent with Jan Olof Rudén's dating to 1686–1690, with the help of the foolscap watermark Narr/7 – LM (*Vattenmärken och musikforskning...*, op. cit., p. 186).

⁹⁷ Richard Schaal, *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars...*, op. cit., p. 40.

⁹⁸ However, the reconstruction of the clearly erroneous b. 73 in the tenor part is based on the version in those two manuscripts.

ograniczone cyfrowanie basso continuo; w paru miejscach brakuje również podpisanego tekstu słownego.

Źródło β , S-Uu, Vmhs 24:6, to częściowy odpis partii basso continuo całkowicie pozbawionej cyfrowania, zapisanej ołówkiem na końcu tej samej partii utworu *Confitebor tibi Domine* Melchiora Gletlego, co sugeruje, że obydwa utwory mogły być wykonywane przy tej samej okazji. Zapis utworu Förstera pozbawiony jest nagłówka, opatrzone jest tylko incipitem tekstowym „O peccavi”. Omawiany fragment zawiera jedynie pierwsze 35 taktów kompozycji i wygląda na skorygowane uzupełnienie zaginionego obecnie odpisu partii basso continuo; wskazują na to towarzyszące zapisowi odnośniki.

Źródło γ , D-B, Mus.ms. 30298, to partytura z kolekcji Österreicha–Bokemeyera. Prezentuje nieznacznie odmienną wersję kompozycji, zawierającą jedynie pierwsze 100 jej taktów. Różnice widoczne są tu np. w partii skrzypiec (nieco inna melodia VI I w t. 3–5 sinfonii) i akordowym akompaniamencie partii altu (t. 46–54), uboższy też jest materiał pozostałych głosów.

Utwór o tym samym tytule znajdujemy w inwentarzu z Lüneburga, opatrzone jest tam uwagą: „à 6. 2 Viol. CATB (F^b)”⁹⁹. W inwentarzu Johanna Philippa Kriegera z Weissenfels również znajdujemy utwór zatytułowany „Peccavi” i przeznaczony „a 6. 4 voc. 2 Viol”¹⁰⁰. W inwentarzu z Ansbach figuruje zaś: „Peccavi super numerum. à 6. 2. Strom. 4. Voc. ex F”¹⁰¹; wszystkie te adnotacje potwierdzają atrybucję tej wersji kompozycji.

Na potrzeby niniejszej edycji za przekaz podstawowy uznano źródło α ; różnice między poszczególnymi przekazami odnotowano w wykazie korektur.

Quanta fecisti Domine znane jest z dwóch rękopisów, obydwa pochodzących z kolekcji Dübena.

Źródło α , S-Uu, Vmhs 54:13, to zestaw 11 partsów (*Canto*, *Alto*, *Tenor*, *Basso*, *Basso in Rip*, *Violino*, *Violino 2:do*, *Viola da ga(m)ba* i *Organo/Continuo* [3 kopie]), sporządzonych przez Gustava Dübena. Tytuł umieszczony na obwolucie brzmi: „Quanta Fecisti Domine animae | meae | C.A.T.B. 3 instromenti | è Ripieni si piace. | di Sig^r: | Gasparo Forster”; poniżej

very sparse continuo figuring, and at some passages the text is missing.

Source β , S-Uu, Vmhs 24:6, is a continuo part completely without figuring, written in lead pencil at the end of the continuo part of *Confitebor tibi Domine* by Melchior Gletle, suggesting that these pieces could have been performed at the same occasion. It has no heading, only the text incipit “O peccavi”. This fragment contains only the first thirty-five bars of the composition, and appears to be an inserted correction for another now lost continuo part, since the music is framed by what appears to be insertion signs.

Source γ , D-B, Mus.ms. 30298, is a score belonging to the Österreich-Bokemeyer collection. It presents a slightly different version of the work, containing only the first hundred bars. It has deviations in the violin parts: a slightly different first violin voice in bars 3–5 of the sinfonia, and chordal accompaniment of the alto solo bars 46–54, with poor voice leading.

A work with this title is included in the Lüneburg inventory, with scoring and mode indicated as: “à 6. 2 Viol. CATB (F^b)”⁹⁹. In Johann Philipp Krieger’s inventory from Weissenfels, we find a work entitled “Peccavi”, scored “a 6. 4 voc. 2 Viol”¹⁰⁰. The Ansbach inventory lists: “Peccavi super numerum. à 6. 2. Strom. 4. Voc. ex F”¹⁰¹. This strongly supports the attribution to Förster of the work in this version.

For the present edition, source α has been used as the primary source. Discrepancies from the other sources have been recorded in the list of corrections.

Quanta fecisti Domine is preserved in two manuscripts, both in the Düben collection.

Source α , S-Uu, Vmhs 54:13, is a set of eleven parts (*Canto*, *Alto*, *Tenor*, *Basso*, *Basso in Rip*, *Violino*, *Violino 2:do*, *Viola da ga(m)ba* and *Organo/Continuo* [3 copies]). It is copied by Gustav Düben. The title page on the wrapper reads: “Quanta Fecisti Domine animae | meae | C.A.T.B. 3 instromenti | è Ripieni si piace. | di Sig^r: | Gasparo Forster”, and has the Düben

⁹⁹ Max Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach’s Zeit*, „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft” 9/4 (1907–08), s. 604.

¹⁰⁰ Max Seiffert (red.), *Johann Philipp Krieger...*, op. cit., s. LV; kompozycję tę wykonano w Weissenfels na 3. niedzielę po Trójcy Świętej 1690 roku.

¹⁰¹ Richard Schaal, *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars...*, op. cit., s. 40.

⁹⁹ Max Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach’s Zeit*, „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft” 9/4 (1907–08), p. 604.

¹⁰⁰ Max Seiffert (ed.), *Johann Philipp Krieger...*, op. cit., p. LV; the work was performed in Weissenfels on the third Sunday after Trinity 1690.

¹⁰¹ Richard Schaal, *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars...*, op. cit., p. 40.

ręką Dübena zapisano atramentem numer „326”, na podstawie którego możemy wnioskować, że rękopis ten powstał pod koniec lat 60. XVII wieku; datację tę potwierdza także użyty typ papieru¹⁰². Druga karta tytułowa widnieje na zewnętrznej stronie dodatkowej partii basso continuo, gdzie zapisano: „Mottetto | C.A.T. Basso Con 3 instrom: | ex f di Sig^r: | Gasparo Forster. | Quanta fecisti Domine | animae meae. etc.”.

W zestawie Vmhs 54:13 znajdują się również dwa partesy przeznaczone dla *Viola sive Alto in Rip*: oraz *Viola sive Ten: Rip*:. Zdawiają one partie altu i tenoru w odcinkach tutti: odpowiednio alt ripieno zawiera t. 103–109.1, 114.2–122, 142–176 i 335–374; tenor ripieno – t. 102–109.1, 115–122.2, 136.2–176 i 335–374. Partie te nie zostały uwzględnione w niniejszej edycji; rozbieżności pomiędzy obydwojema wersjami odnotowano jednak w wykazie korektur, gdzie głosy te oznaczono jako „α-rip”.

Do omawianego zestawu należą ponadto dwa egzemplarze partii basso continuo określone jako *Continuo*, spisane w Sztokholmie, najprawdopodobniej przez Dübena i któregoś z jego współpracowników. Jeden z egzemplarzy jest bogato cyfrowany, drugi nie zawiera cyfrowania w ogóle. W wykazie korektur cyfrowana partia *Continuo* określana jest jako „α-contA”, niecyfrowana – jako „α-contB”, partia *Organo* zaś – „α-org”. Partia „α-contB” była swego czasu używana jako obwoluta; zawiera na przodzie inskrypcję tytułową o treści: „Motetto | C. A. T. Basso Con 3 instrom: | ex f di Sig^r: | Gasparo Forster. | Quanta Fecisti Domine | animae meae. etc.”. Przekazy „α-contA” i „α-contB” to najprawdopodobniej późniejsze dodatki do zestawu, zapewne pochodzące z lat 80. XVII wieku, podobnie jak tabulatura stanowiąca źródło β.

Źródło β, S-Uu, Vmhs 86:46, to zapis tabulaturowy spisany ręką Gustava Dübena w małej książeczce zawierającej także kompozycje Constantina Steingadena, Christiana Rittera i Johanna Rosenmüllera. Zapis *Quanta fecisti Domine* jest nieco późniejszy niż ten z przekazu α, Düben datował go: „die 12 Junij / 1684”¹⁰³. Na podstawie repertuaru zamieszczonego

ink number “326”. The ink number and the paper type suggest that the manuscript was copied in the late 1660s.¹⁰² A second title page is found on the extra continuo part, reading: “Mottetto | C.A.T. Basso Con 3 instrom: | ex f di Sig^r: | Gasparo Forster. | Quanta fecisti Domine | animae meae. etc.”.

Included in Vmhs 54:13 are also two ripieno parts, designated *Viola sive Alto in Rip*: and *Viola sive Ten: Rip*:. They are more or less identical to the vocal alto and tenor parts in the tutti sections. The alto ripieno thus encompasses bb. 103–109.1, 114.2–122, 142–176 and 335–374; the tenor ripieno encompasses bb. 102–109.1, 115–122.2, 136.2–176 and 335–374. They have not been included separately in the edition, but deviations from the transcription are recorded in the list of corrections, where these parts are designated “α-rip”.

In the same set we also find two continuo parts both designated *Continuo*, copied in Stockholm, probably by Düben and one of his helpers. One is fully figured, the other has no bc figures. In the list of corrections the figured *Continuo* part is designated “α-contA”, the unfigured one “α-contB”, while the *Organo* “α-org”. Source “α-contB” has at some point been used as a wrapper and has a title inscription on the front: “Motetto | C. A. T. Basso Con 3 instrom: | ex f di Sig^r: | Gasparo Forster. | Quanta Fecisti Domine | animae meae. etc.”. The sources “α-contA” and “α-contB” are most likely later additions to the set, possibly dating from the 1680s, just like the tablature, source β.

Source β, S-Uu, Vmhs 86:46, is a tablature, copied by Gustav Düben into a small tablature book containing music by Constantin Steingaden, Christian Ritter, and Johann Rosenmüller. The tablature of *Quanta fecisti Domine* is of a later date than the parts of source α, dated by Düben: “die 12 Junij / 1684.”¹⁰³ Judging from the repertoire, it seems that this small tablature volume was prepared for a funeral of some importance

¹⁰² Na podstawie numeracji utworów wpisanej przez Dübena, Bruno Grusnick określa datę powstania źródła na 1668 rok (*Die Dübensammlung...*, op. cit., cz. II, 48 (1966), s. 120); użyty papier zawiera drukowaną pięciolinie i nosi znak wodny przedstawiający czterolistnie zwieńczony herb siedmiu prowincji niderlandzkich oraz monogram „GC”.

¹⁰³ Papier rękopisu jest jednak starszy, datowany na lata 1669–1670. Z tego czasu pochodzi msza Steingadena, pozostałe utwory zostały Düben wpisał później.

¹⁰² Bruno Grusnick suggested 1668, based on the ink number (*Die Dübensammlung...*, op. cit., part II, 48 (1966), p. 120); the paper has printed staves and holds a watermark depicting the Arms of the seven provinces of Netherlands with a quatrefoil and the letters “GC”.

¹⁰³ The paper of the booklet is older, dating from c. 1669–1670. The Mass by Steingaden dates from that time, but the other pieces have been entered by Düben much later.

w tej tabulaturze; można przypuszczać, że powstała ona z okazji pogrzebu jakiejś ważnej osoby, latem roku 1688¹⁰⁴. Partia organowa w tabulaturze została opatrzona cyfrowaniem w niewielkim zakresie. W zapisie tym brak improwizacyjnego odcinka solowego z t. 11–25, pominięto także partię wioli da gamba.

Na potrzeby niniejszej edycji za źródło podstawowe uznano przekaz α. Różnice w stosunku do źródeł pomocniczych opisano w wykazie korektur, w którym odnotowano także różne wersje cyfrowania basso continuo z przekazu „α-contA”; nie uczyniono tego jednak wobec źródła β.

Kompozycję otwiera sinfonia utrzymana w stylu rzymskim. Po początkowym *adagio* następuje 15-taktowy odcinek z zanotowaną jedynie partią basso continuo i wskazaniem kolejnych instrumentów (*Violino primo*, *Violino secondo* i *Spinetta*). Instrumenty te mają wykonywać improwizowane sola na podstawie zapisanego basu, na przestrzeni czterech taktów każdy. Sekcję wieńczy trzygłosowe tutti, prezentujące *clausulę* in F. Odcinek ten koresponduje z opisywaną przez Johanna Matthesona praktyką improwizacji *in stylo phantastico*, którą Förster stosował przy okazji wykonania sonaty granej w domu Christopha Bernharda w roku 1666¹⁰⁵. Podobne solowe improwizacje znajdujemy także we współcześnie komponowanych *symfoniach* kompozytorów z Wiecznego Miasta, takich jak Vincenzo Albrici czy Lelio Colista; typowo rzymskie jest również określenie odcinka fugowanego mianem *canzona*¹⁰⁶.

Domine Dominus noster znamy z trzech źródeł należących do kolekcji Dübena.

Źródło α, S-Uu, Vmhs 79:15, zamieszczone zostało w obszernej tabulaturze noszącej tytuł *Libro III. di Motetti e Concerti*, datowanej na rok 1664. Tom zawiera 59 utworów, zapisanych osobno i później zszytych. We wszystkich użyto papieru ze znakiem wodnym przedstawiającym parę wznoszącą toast (ALLA MODE), produkowanego przez papiernię w Ratzeburgu niedaleko Lubeki. Odpis *Domine Dominus noster* sporządził kopista czynny w okolicach tego miasta,

in the summer of 1688.¹⁰⁴ The organ part in the tablature is sparsely figured. The tablature score misses the improvised solo sections, bars 11–25. Moreover, in the tablature, the viola da gamba part is missing.

In the present edition, source α has been used as a primary source. Discrepancies in the secondary sources are recorded in the list of corrections; this includes deviating bc figures from source “α-contA”, but not from source β.

The composition opens with a sinfonia in the Roman style. An introductory *adagio* is followed by a section of fifteen bars, where only a bc line is notated, with indications of instruments (*Violino primo*, *Violino secondo*, and *Spinetta*). At this point, the instruments are required to present an improvised solo of four bars each over the prescribed bass notes. The section is then concluded by a three-bar *tutti*, presenting a *clausula* in F. This improvised section corresponds to Johann Mattheson's report of improvised passages in *stylo phantastico*, included in a sonata by Förster performed at the house of Christoph Bernhard in 1666.¹⁰⁵ Similar improvised solos are also found in contemporary *symfonie* by Roman composers such as Vincenzo Albrici and Lelio Colista; typical of that Roman genre tradition is also the designation *canzona* for the fugue section.¹⁰⁶

Domine Dominus noster is preserved in three sources, all in the Düben collection.

Source α, S-Uu, Vmhs 79:15, is included in the large tablature volume entitled *Libro III. di Motetti e Concerti*, dated 1664. The volume comprises fifty-nine works, preserved in single tablature scores which were later bound together. All of them use paper with the watermark “Toasting couple – ALLA MODE”, which comes from the Ratzeburg paper mill outside Lübeck. The source for *Domine Dominus noster* is copied by a musician from that region who has written about

¹⁰⁴ Maria Schildt, *Gustav Düben at Work...*, op. cit., s. 258–259, przyp. 212.

¹⁰⁵ Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg: Johann Mattheson 1740; przedruk red. Max Schneider, Berlin: Kommissionsverlag von L. Liepmannssohn 1910, s. 21.

¹⁰⁶ Lars Berglund, *Kaspar Förster och 1600-talets sonata à 3...*, op. cit., s. 33–34; Maria Schildt, *Gustav Düben at Work...*, op. cit., s. 559.

¹⁰⁴ Maria Schildt, *Gustav Düben at Work...*, op. cit., pp. 258–259, footnote 212.

¹⁰⁵ Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg: Johann Mattheson 1740; facs. ed. Max Schneider, Berlin: Kommissionsverlag von L. Liepmannssohn 1910, p. 21.

¹⁰⁶ Lars Berglund, *Kaspar Förster och 1600-talets sonata à 3...*, op. cit., pp. 33–34; Maria Schildt, *Gustav Düben at Work...*, op. cit., p. 559.

który zanotował także około 10 innych utworów z kolekcji, znajdujących się w *Libro III* (Vmhs 79). Można przypuszczać, że Düben pozyskał je podczas swoich podróży w te rejony. W nagłówku znajduje się następujący zapis: „Motetto. â 10. | 5 Voc: | S. S. A. T. B. | Con 5 | Stroment: | â | Casper Förster:”. Kopia tabulaturowa zawiera cyfrowanie basso continuo w niewielkim zakresie; w paru miejscach brakuje tu także tekstu słownego głosów wokalnych. Materiał ten Düben musiał pozyskać w roku 1664 bądź wcześniej, rękopis może być jednak jeszcze starszy.

Źródło β to zestaw 11 partesów, S-Uu, Vmhs 21:16 (*Canto 1*, *Canto 2:^{do}*, *Alto*, *Tenore*, *Basso*, *Viola 1*, *Viola 2:^{da}*, *Viola 3:^{tia}*, *Viola 4:^{ta}*, *Viola 5:^{ta}* i *Organo*). Zostały one skopiowane przez Gustava Düben, a na końcu partii organów widnieje data 1664. Zanotowana w tej partii inskrypcja tytułowa głosi: „Domine Dominus noster, qua(m) Admirabile. | Motetto a 10. C. C. A. T. B Con 5 instrom:”; opatrzona jest nadto wpisanym przez Düben numerem „189”. Rękopis pisany jest na papierze zawierającym drukowane pięciolinie i znak wodny przedstawiający skrzyżowane młoty i monogram „AB”¹⁰⁷. Partie zostały sporządzone najprawdopodobniej na podstawie wersji Vmhs 79:15, choć między tymi przekazami występują drobne rozbieżności. Zarówno partia *Organo*, jak i *Viola 5* zawierają cyfrowanie basso continuo, oznaczenia te jednak zostały najprawdopodobniej dopisane przez Düben, ponieważ nie ma ich w ogóle w przekazie tabulatury Vmhs 79.

Źródło γ to zapis tabulaturowy, S-Uu, 81:104, znajdujący się w obszernym tomie 81. Zapisał go Gustav Düben i opatrzył datą 1664. Kopia nie zawiera tekstu słownego. Nie jest jasne, w jakim celu Düben sporządził tę kopię, skoro miał już do dyspozycji dość schludnie opracowany zapis tabulatury Vmhs 79.

W inwentarzu Johanna Philippa Kriegera z Weissenfels figuruje kompozycja o tym tytule i obsadzie „a 10. 5 voc. 5 instr”¹⁰⁸; zapis ten potwierdza atrybucję tej wersji.

Na potrzeby niniejszej edycji za źródło podstawowe uznano przekaz α ; konsekwencją tej decyzji jest to, że nasza edycja zawiera bardzo niewiele cyfrowania basso continuo. W rekonstrukcji tekstu słownego posłużono się źródłem β . Rozbieżności między podstawą

ten works in the collection, all of them found in this tablature volume, Vmhs 79, *Libro III*. We can assume that Gustav Düben acquired it during his travels to that region. The heading of the work reads: “Motetto. â 10. | 5 Voc: | S. S. A. T. B. | Con 5 | Stroment: | â | Casper Förster:”. This tablature score has only very few continuo figures and also lacks vocal texts at some places. Düben must have acquired it in 1664 or earlier, but the tablature manuscript could be older than that.

Source β is a set of eleven parts, S-Uu, Vmhs 21:16 (*Canto 1*, *Canto 2:^{do}*, *Alto*, *Tenore*, *Basso*, *Viola 1*, *Viola 2:^{da}*, *Viola 3:^{tia}*, *Viola 4:^{ta}*, *Viola 5:^{ta}*, and *Organo*). It is copied by Gustav Düben, and is dated 1664 at the end of the organo part. The title inscription on the organo part reads: “Domine Dominus noster, qua(m) Admirabile. | Motetto a 10. C. C. A. T. B Con 5 instrom:” and has the Düben ink number “189”. The manuscript is written on paper with printed staff lines and a watermark depicting crossed hammers and the monogram “AB”¹⁰⁷. These parts were probably prepared using Vmhs 79:15 as a copytext, even though there are some slightly different readings. Both *Organo* and *Viola 5* have continuo figures, but these were most likely added by Gustav Düben, since there are none in the Vmhs 79 tablature.

Source γ is a tablature, S-Uu, 81:104, included in the large tablature volume 81. It is copied by Gustav Düben and also dated to 1664. This score completely lacks text. It is not obvious why Düben prepared this tablature when he already had a neat tablature score in Vmhs 79.

In Johann Philipp Krieger’s inventory from Weissenfels, a work with this title is included, scored “a 10. 5 voc. 5 instr”¹⁰⁸; this supports the attribution to Förster of the work in this particular scoring.

For the present edition, source α is used as a primary source; this means that the edition is presented with only very few continuo figures. For the reconstruction of the vocal texts, source β has been consulted. Discrepancies from the other sources are recorded in the list of corrections.

The five concertato instruments are consistently called *viola* in the manuscripts, not violin. This could possibly indicate that it was intended for a *viola da gamba* consort – something that also seems in

¹⁰⁷ Przerysowany i opisany przez Brunona Grusnicka, *Die Dübensammlung...*, op. cit., cz. I, 46 (1964); s. 73 i 75, jako „WZ 1”.

¹⁰⁸ Max Seiffert (red.), *Johann Philipp Krieger...*, op. cit., s. LV; utwór wykonano w Weissenfels w dniu św. Jakuba (25 lipca) 1687 roku.

¹⁰⁷ Depicted and described in Bruno Grusnick, *Die Dübensammlung...*, op. cit., part I, 46 (1964); p. 73 and 75, as “WZ 1”.

¹⁰⁸ Max Seiffert (ed.), *Johann Philipp Krieger...*, op. cit., p. LV; it was performed in Weissenfels on St. Jacob’s Day (25 July) 1687.

a pozostałymi przekazami odnotowano w wykazie korektur.

Pięć instrumentów concertato przewidzianych do wykonania tej kompozycji jest określanych konsekwentnie w źródłach jako *viola*, nie *violino*. Może to sugerować, że kompozytor miał tu na myśli konsort wiol da gamba, co w pewnym stopniu potwierdza kontrapunktyczna faktura partii instrumentalnych. Dlatego właśnie w prezentowanej edycji zachowujemy określenia *viola*, nawet jeśli dwie najwyższe partie instrumentalne mogły być wykonywane na skrzypcach.

* * *

Pisownia nazw głosów umieszczonych w niniejszej edycji na początku każdej z partii została milcząco ustandaryzowana wedle terminologii włoskiej. Na określenie basu cyfrowanego użyto ogólnego terminu *basso continuo* (i skrótu „Bc”), ponieważ jest on często reprezentowany przez więcej niż jedną partię. Oznaczenia tempa i dynamiki zachowano w miejscach, w których występują w źródle podstawowym i uzupełniono w pionach. Podane w rękopisach wskazówki obsadowe i incipity tekstu służące synchronizacji wykonania milcząco pominięto, zachowano jednak określenia takie, jak *Sinfonia*, nawet jeśli występowały tylko w jednym z głosów. Dawne oznaczenia *da capo* zastąpiono standardowymi, stosowanymi obecnie. Klucze zostały uwspółcześnione, a klucze występujące w źródłach odnotowano w wykazie korektur. Znaki przykluczowe zachowano. W edycjach, dla których źródłami podstawowymi były zapisy tabulaturowe, znaki przykluczowe dodane zostały zgodnie z ówczesną praktyką, z uwzględnieniem sposobu zapisu w innych przekazach, o ile takie były dostępne. Pauzy całotaktowe brakujące w tabulaturach zostały w edycji milcząco uzupełnione. Oznaczenia metryczne zostały ustandaryzowane, a ich warianty odnotowano w wykazie korektur. Jeśli w rękopisie pojawiły się poprawki kopisty, w transkrypcji milcząco oddano lekcję *post correcturam* z wyjątkiem miejsc, w których dokonane w źródle korekty były błędne bądź zostały wprowadzone zdecydowanie później.

Pojawiające się w rękopisach nutowych kreski taktowe bywają stosowane nieregularnie; z podobną niekonsekwencją grupowane są czasem wartości rytmiczne w zapisach tabulaturowych. Zapis kresek taktowych został milcząco ujednolicony zgodnie z zasadami współczesnej ortografii muzycznej, w tych miejscach dodano również ligatury dla wartości

agreement with the contrapuntal, vocal-style texture of the instrumental parts. Therefore, the designation *viola* has been retained, even though the two highest parts could of course also be performed by violins.

* * *

In the edition, part names in the source have been tacitly standardised to Italian terms and are stated at the beginning of each staff. The thorough-bass part, however, is designated with the generic term *basso continuo* and the abbreviation Bc, since it often represents more than one instrument. Tempo and dynamic indications have been retained as in the primary source, but added to separate parts in parallel cases. Voicing labels and text incipits indicated in the manuscripts have been tacitly removed, but indications such as *Sinfonia* are retained if they occur in one or more parts. Where the sources indicate *da capo* in different ways, modern markings are used. Clefs have been modernised, and original clefs are indicated in the editorial notes. Key signatures have been retained. In editions using a tablature as a primary source, key signatures have been added in accordance with mid-seventeenth century rather than modern practices, and in accordance with secondary sources in staff notation where applicable. Where full-bar rests are missing in the tablature scores, they have been tacitly added in the edition. Time signatures have been standardised, with variant indications reported in the list of corrections. If the manuscript contains corrections, a *post correcturam* reading is tacitly adopted, apart from those cases where the correction in the manuscript is erroneous or clearly of a much later date.

The manuscripts in staff notation are sometimes irregularly barred; in the tablaturs, bars are indicated by grouping the music, not always in a fully consistent way. In the edition, single bar lines have been tacitly added in accordance with modern conventions, and ties have been tacitly added over the bar line. Double bar lines, indicating section breaks, have been retained. Coloration has been modernised in the edition but reported in the critical notes. Beaming has been standardised according to modern conventions. In vocal parts, the beaming follows the syllabic declamation, but melismas are beamed according to the time signature. Slurs are presented as in the manuscripts. Slurs in the vocal parts are mostly retained as in the source, rather than being adjusted to melismas, since they could arguably reflect contemporary practices of articulation.

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

Stosowane w rękopisach nutowych sposoby zapisu akcydencji zasadniczo odpowiadają wczesnonowoczesnym konwencjom, wedle których zmiana wysokości dotyczy wyłącznie tej nuty, przed którą umieszczona jest akcydencja (ew. serii nut, jeśli znajdują się na tej samej wysokości), czasami jednak zasady te nie były przez kopistów przestrzegane w sposób ścisły. W niniejszej edycji posługujemy się współczesną konwencją, w której akcydencje zachowują ważność na przestrzeni całego taktu. Akcydencje dodane przez wydawcę umieszczone zostały w nawiasach kwadratowych. Pojawiające się w źródłach akcydencje tautologiczne zostały przeniesione do wykazu korektur, przy czym pierwszą występującą w źródle akcydencję dla danego dźwięku zachowano w partyturze, nawet jeśli została wcześniej w tym samym takcie dodana w nawiasie kwadratowym. Akcydencje umieszczone nad lub pod nutą milcząco przeniesiono przed tę nutę. Analogicznie, w wykazie korektur akcydencje określano jako stojące przed nutą, niezależnie od ich dokładnego położenia w rękopisie. Krzyżyki i bemo-le występujące w źródłach w roli kasownika w edycji zastąpiono kasownikami z wyjątkiem cyfrowania basso continuo, gdzie zachowano zapis oryginalny. W wykazie korektur poinformowano, jaki znak został użyty w źródle, chyba że odnotowany tam został brak znaku obecnego w edycji. W przekazach tabulaturo-
wych wszystkie zmiany wysokości notowane są jako

Editorial slurs have been added only with great discretion, for example at parallel passages, and are reported in the editorial notes. At cadences, Förster sometimes slurs the antepenultima to the penultima, and sometimes the penultima to the final, seemingly arbitrarily. In the edition, the reading of the primary source is maintained, even if there are differences between parallel passages; arguably, this choice was to some extent left to the performer's discretion.

The system of accidentals in the manuscripts in staff notation follows the early modern principle that inflections are only valid for the designated note and for repeated notes, even though this practice is not altogether consistent in the sources. The edition follows the modern convention that accidentals remain in effect throughout the bar. Editorial accidentals are presented within square brackets. Accidentals in the sources in staff notation that would be considered redundant according to the modern rule have been removed, but are reported in the critical notes; however, the first accidental in the source indicating the relevant pitch in question has been printed, even if it is already supplemented in brackets earlier in the same bar. Accidentals placed above or under the note are tacitly placed in front of the note. Similarly, in the list of corrections, accidentals are referred to as standing before the notes, regardless of the more precise position in the manuscript. According to modern convention, the natural sign is used to cancel inflections where the sources use sharps and flats, apart from the continuo figuring, where the original indications are retained. In the critical report, the original sign is indicated, except when missing signs are reported; those refer to the sign in the transcription. In the tablature manuscripts, all inflections are indicated as sharp notes (e.g., e-flat is indicated as d-sharp). In the edition, they have been tacitly changed according to the key. In the list of corrections, the modernised pitch is indicated first, with the notated one in round brackets.

The continuo figures in the primary source have been retained, placed above the basso continuo staff. Clearly erroneous figures have been corrected and reported in the list of corrections. Otherwise, no editorial continuo figures have been added or supplemented in the edition. Continuo figures in secondary sources are not reported in the list of corrections. The relative placement of figures and accidentals vertically and horizontally in the sources is sometimes ambiguous (e.g. $\frac{6}{5}$ vs. $\frac{6}{5}$, $\frac{\sharp}{6}$ vs. $\sharp 6$, etc.). In the edition, the figures have been tacitly adjusted according to the reading

podwyższenia dźwięku (np. dźwięk *es* oddany jest za pomocą znaku *dis*); w edycji milcząco zastosowano zapis zgodny z tonacją utworu. W wykazie korektur najpierw podano uwspółcześnioną formę zapisu, a formę źródłową umieszczono w nawiasie.

Zapisane w źródle podstawowym oznaczenia cyfrowania basso continuo zachowano bez zmian, umieszczając cyfry nad pięciolinia. Ewidentnie błędne cyfrowanie poprawiono, odnotowując ten fakt w wykazie korektur, nie uzupełniano jednak brakującego cyfrowania. Oznaczeń cyfrowania basso continuo w źródłach pomocniczych nie odnotowywano w wykazie korektur. Układ poziomy bądź pionowy oznaczeń cyfrowania jest w źródłach często niekonsekwentny (np. $\frac{6}{5}$ zamiast 6^5 , $\frac{8}{6}$ zamiast 8^6 itp.). W niniejszej edycji niekonsekwencje tego typu zostały milcząco skorygowane zgodnie z faktycznym przebiegiem harmonicznym w głosach kompozycji. Umieszczenie cyfrowania zachowano w zgodzie z zapisem źródłowym, drukując cyfry centralnie nad nutą basso continuo, a nie w miejscach zmian harmonicznym wynikających z prowadzenia pozostałych głosów, chyba że cyfra w źródle jest wyraźnie przesunięta w prawo.

Do łacińskich tekstów słownych zastosowano opisane tu zasady edytorskie. Brakujące w źródle fragmenty dodano w nawiasach kwadratowych; powtórzenia słów oznaczone konwencjonalnymi znakami repetycji wydrukowano kursywą. Gdy w zapisie tabulaturowym tekst podpisany został jedynie pod jedną z partii, a w zamysle odnosił się też do innych głosów prowadzonych homorytmicznie, został on milcząco przeniesiony również do tych głosów. Pisownię łacińskich tekstów zasadniczo zachowano, także tam, gdzie konsekwentnie różniła się od klasycznych konwencji zapisu (np. *secula/saecula*, *redemptor/redemptor* itp.); ujednolicono jedynie użycie liter „i” oraz „j”, a także „u” i „v”, których zapis znormalizowano w oparciu o współczesne zasady ortografii. Jeżeli w danym źródle występowały różne warianty zapisu, wybrano ten najczęściej występujący. Wszystkie oznaczenia akcentów zostały usunięte, a abrewiacje i elizje milcząco rozwinięte. Ligatury „æ” i „œ” oddano jako „ae” i „oe”. Interpunkcję ujednolicono i dostosowano do współczesnych zasad zapisu.

that makes sense in relation to the voice leading. The horizontal placement of the figures in the edition mostly follows the sources in placing the figures above the bass note rather than following the voice leading, unless the figure is clearly placed to the right of the note in the source.

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

a s. A. T. B. 2 violini di G. Forster: Violino I.

O plausus orantes.

pian

trian

10. 3.

2. 8.

Presto.

3. 2.

Verde. Sito.

Fig. 1. Kaspar Förster jun., *O plausus orantes*, S-Uu, Vmhs 22:11, Violino I

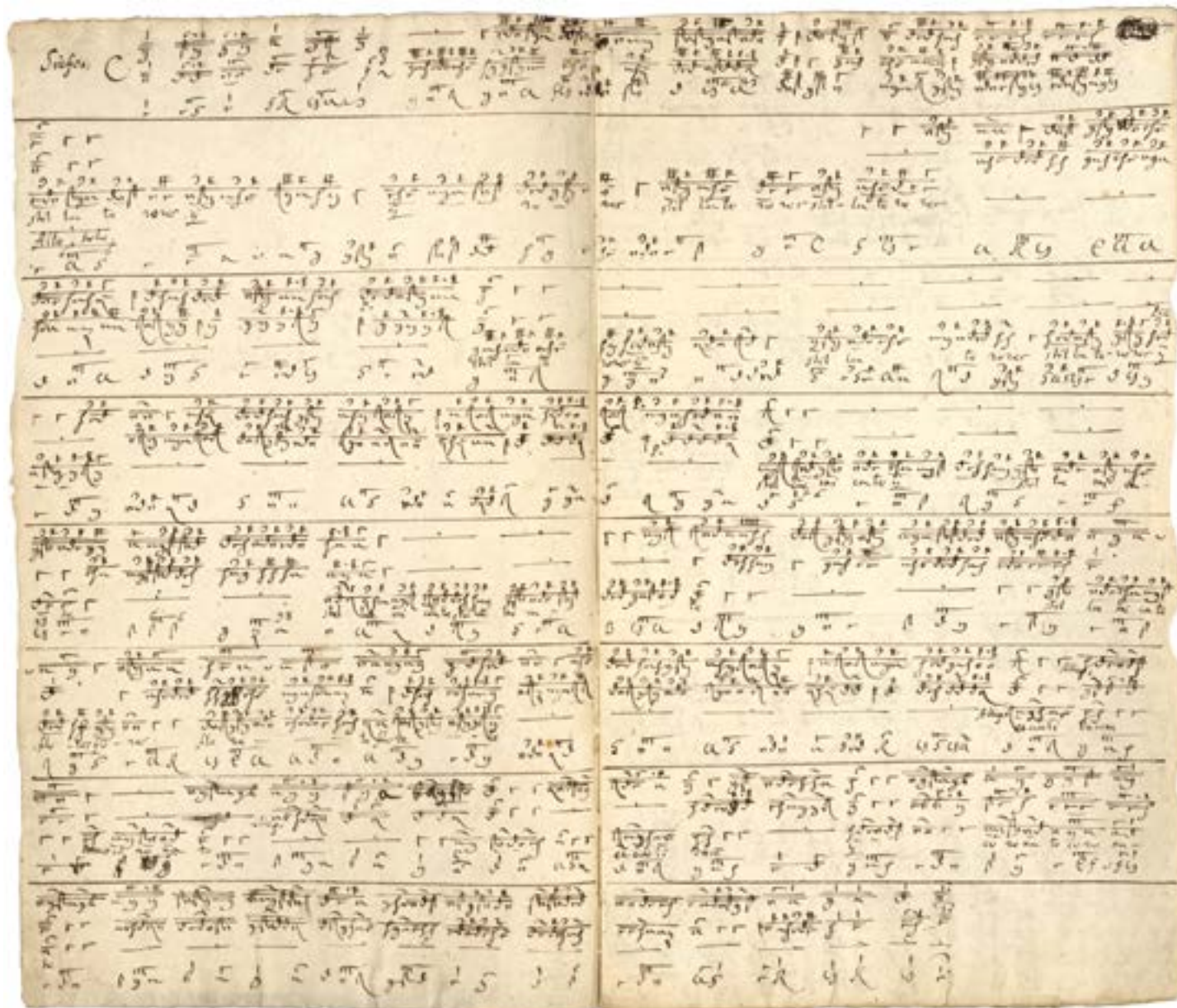


Fig. 2. Kaspar Förster jun., *Stillate rores*, S-Uu 84:10

22. 20 Canto Primo 260

Vulne rasti cor meum cor me-um, vulne rasti soror mea soror
 mea sponsa, vulne rasti cor meum soror mea soror
 mea sponsa, soror mea soror mea sponsa mea soror mea sponsa
 mea soror mea sponsa mea, soror mea spon-sa, vulne-
 = rasti cor meum cor me-um vulne rasti soror mea spon-
 = sa, in uno oculo = sum in uno oculo =
 = sum in uno oculo = = sum tuus
 = orum, & in uno ligamine colli tui & in uno li-
 = gamine colli tui, colli tu- = = i. Quam pulchra

Fig. 3. Kaspar Förster jun., *Vulnerasti cor meum*, S-Uu, Vmhs 20:22, Canto primo

*Peccavi Super
numera*
a. 6. 13. 7.

C. A. J. B. 2. violini
D. 1.

Kaspar Förster

The image shows a handwritten musical score on two staves. The left staff contains the title 'Peccavi Super numerum' and the date 'a. 6. 13. 7.'. Below the title, it says 'C. A. J. B. 2. violini' and 'D. 1.'. The right staff contains the musical notation, which includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The manuscript is dated 13. 7. and is from the collection S-Uu, Vmhs 83:27.

Fig. 5. Kaspar Förster jun., *Peccavi super numerum*, S-Uu, Vmhs 83:27



Fig. 6. Kaspar Förster jun., *Domine Dominus noster*, S-Uu, Vmhs 79:15

WYKAZ KOREKTUR

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

LIST OF CORRECTIONS

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

O plausus orantes

Oryginalne klucze / original clefs, źródło / source α – A: C3; T: C4; B: F4; VI I, II: G2; Bc (Vlne, Org): F4.

1. *Sinfonia* tylko w / only in Bc (α-org, α-vlne)
2. Bc (α-vlne); nad / over 2: $\frac{7}{5}$
4. Bc (α-vlne); nad / over 3: $\frac{7}{3}$
12. Bc (α-vlne); nad / over 3: brak cyfrowania bc / no bc figuring
14. VI II (β); przed / before 3: #
24. Bc (α-org); nad / over 1: $\frac{7}{6}$
25. Bc (α-vlne); nad / over 1: $\frac{5}{6}$
30. Bc (α-vlne): $\frac{4}{3}$ nad / over 1, zamiast / instead of 2
- 32–33. VI I (α): $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$
35. Bc (α-vlne); nad / over 2: $\frac{4}{3}$
37. A (α): brak / no —
37. Bc (α-vlne); nad / over 1: $\frac{6}{6}$
38. Bc (α-vlne); nad / over 1: #
39. B (α); 1–2, tekst / text: *aure*
40. Bc (α-vlne); nad / over 3: $\frac{6}{6}$
52. T (α), B (α, β): brak / no *p*
52. Bc (α-vlne); nad / over 2: brak cyfrowania bc / no bc figuring
53. VI II (α); zamiast / instead of *p: f*
54. VI II (α): brak / no *f*
54. *Sinfonia* tylko w / only in Bc (α-vlne, α-org)
55. VI I (α, β): brak / no *f*
59. Bc (α-vlne); nad / over 1: $\frac{6}{6}$
60. VI II (α, β); przed / before 5: \flat
60. Bc (α-vlne); nad / over 1: $\frac{5}{5}$
61. VI I (α, β); przed / before 5: \flat
61. VI II (α, β); przed / before 3: \flat
61. Bc (α-vlne); nad / over 1: $\frac{6}{6}$
70. Bc (α-vlne); nad / over 1: $\frac{7}{6}$
73. Bc (α-vlne); nad / over 2: \flat
75. A (α, β): brak / no — ; (α); przed / before 7: \flat
77. Bc (α-vlne); nad / over 2: $\frac{6}{6}$
78. Bc (α-vlne); nad / over 1: brak cyfrowania bc / no bc figuring
79. Bc (α-vlne); nad / over 2: \flat ; nad / over 3: #

81. Bc (α -vlne); nad / over 2: \sharp
83. Bc (α -vlne); nad / over 3: brak cyfrowania bc / no bc figuring
86. Bc (α -vlne); nad / over 3: brak cyfrowania bc / no bc figuring
87. Bc (α -vlne); nad / over 1: brak cyfrowania bc / no bc figuring
91. A (α); 5–6: brak / no \cup
95. Bc (α -vlne); nad / over 2: brak cyfrowania bc / no bc figuring
109. *Sinfonia* tylko w / only in T, B (α , β), Bc (α -vlne)
111. Bc (α -vlne); nad / over 1: \flat
112. Bc (α -vlne); nad / over 1: \flat
113. Bc (α -vlne); nad / over 2: \flat ; nad / over 3: $\sharp^4 \flat^3$; (α -org); nad / over 3: \sharp
118. VI II (α , β); przed / before 3: \sharp
119. VI I (α , β): brak / no *p*
120. VI II (α); przed / before 3: \sharp
122. VI II (α , β): ϕ
126. Bc (α -vlne); nad / over 1: $\sharp^7 \flat^6$; nad / over 2: \flat
137. T (β); przed / before 3: \flat
139. T (α , β); przed / before 5: \sharp
139. B (β); przed / before 1: brak / no \flat
141. Bc (α -vlne); nad / over 2: \sharp
152. Bc (α -vlne); nad / over 2: $\sharp^4 \flat^3$
- 154–155. Bc (α -vlne, α -org): \dots
156. *Sinfonia* tylko w / only in A (α , β), Bc (α -vlne, α -org)
156. T (α): ∞ ; (β): ∞ , brak / no ∞
156. B (β): \flat ∞ ∞
157. VI I (α): *Presto*
159. Bc (α -vlne); nad / over 1: \flat
162. VI II (α , β); przed / before 5: \flat
162. Bc (α -vlne); nad / over 1: \sharp
163. VI I (α , β); przed / before 5: \flat
163. VI II (α , β); przed / before 3: \flat
163. Bc (α -vlne): brak cyfrowania bc / no bc figuring
164. Bc (α -vlne); nad / over 3: \flat
171. *Adagio* w / in Bc (α -vlne, α -org)
171. VI I, T (α , β): ϕ
174. Bc (α -vlne); nad / over 2: $\sharp^7 \flat^6$
176. VI I (α , β); 2: d^2
177. Bc (α -vlne, α -org); nad / over 1: $\sharp^3 \flat^4 \flat^3$
189. T (α , β); 4: e^1
191. B (β): \flat ∞
197. Bc (α -vlne); nad / over 1: \flat
206. Bc (α -vlne); nad / over 1: \sharp
215. Bc (α -vlne); nad / over 1: \sharp ; nad / over 2: \flat
218. A (α , β); przed / before 3: \sharp
218. Bc (α -vlne); nad / over 2: $\sharp^4 \flat^3$
220. Bc (α -vlne); nad / over 1: $\sharp^5 \flat^6$
222. Bc (α -vlne); nad / over 1: \flat^6
224. Bc (α -vlne); nad prawą kreską taktową / over right barline: \flat
226. Bc (α -vlne); nad / over 2: \flat
250. B (α): ∞

258. Bc (α -vlne); nad / over 2: \sharp^6
 263. Bc (α -org); nad / over 1: $\sharp^{\frac{4}{6}}$
 266. Bc (α -vlne); nad / over 1: \sharp
 272. VI I, B (α , β): ϕ
 272. T (α , β); przed / before 3, 6: \sharp
 272. Bc (α -org): \curvearrowright widocznie dodana później / seemingly added later
 273. VI II (α , β); przed / before 3: \sharp
 273. A (α , β); przed / before 4: \sharp
 273. Bc (α -vlne); nad / over 4: brak cyfrowania bc / no bc figuring
 275. Bc (α -vlne); nad / over 3: brak cyfrowania bc / no bc figuring

O quam dulcis

Oryginalne klucze / original clefs – VI I, II: G2; C I, II: C1; A: C3; T: C4; B, Bc, Vlne: F4.

13. VI I; przed / before 3: \sharp
 14. Bc; nad / over 2: \sharp
 21. VI II; przed / before 5: \sharp
 26. Vlne: brak / no *p*
 51. VI I; przed / before 3: \sharp
 52. VI I, II, Vlne: brak / no \curvearrowright
 63. T; przed / before 3: \sharp
 64. VI I, II; nad / over 1: \curvearrowright
 66. C; 3: a^1
 70. VI II; 3: \downarrow
 73. Bc: klucz / clef C4
 77. Bc: klucz / clef F4
 92. VI I, II, A: brak podwójnej kreski taktowej / no double barline
 92. VI II, Vlne, A, T; nad / over 1: brak / no \curvearrowright
 97. Bc; nad / over 2: \sharp^6
 113–114. T; 113.4–114.1, tekst / text: *suaveus*
 114. T; 2, tekst / text: *quan*
 120. Bc; nad / over 1: $\sharp^{\frac{4}{2}}$
 144. A: ϕ
 158. C; 1–4: brak / no \cup
 159. C: $\bullet \times$
 171. A; 1–4: brak / no \cup
 177. T; 1–4: brak / no \cup
 179. C; 1: a^1

O vos omnes

Oryginalne klucze / original clefs, źródło / source α – VI I, II: G2; C: C1; A: C3; B, Bc (vlne, tiorba, org): F4.

1. *Sinfonia* tylko w / only in Bc (α -tiorba, α -vlne)
 5. Bc (α -org); nad / over 2, 3: brak cyfrowania bc / no bc figuring
 6. Bc (α -org); nad / over 3: $\sharp^{\frac{7}{6}}$
 11. Bc (α -org); nad / over 3: \sharp^5 ; (α -vlne); po / after 2: brak / no \cup
 13. Bc (α -org); nad / over 2: \sharp^3
 14. VI II (α); przed / before 1: brak / no \downarrow
 14. Bc (α -org); nad / over 4: \sharp^5
 15. VI I (β); 3: b^1

15. Bc (α -vlne); po / after 4: $\underline{\quad}$; (α -org); nad / over 4: \flat
- 16.3–17. A (α); tekst / text: *in hac lachrymarum valle*
17. Bc (α -org); nad / over 1: \flat ; nad / over 3: \sharp
18. VI I (β); 3: \flat ; po / after 3: \sharp
20. C (β); 5–6: $\underline{\quad}$, zamiast po / instead of after 6
22. Bc (α -vlne); po / after 2: $\underline{\quad}$
27. Bc (α -org); brak / no **p**
28. VI I (β): **f**
28. VI II (β): brak / no **p**
28. A (α); przy kluczu brak \flat / key signature \flat missing
30. A (α); przed / before 7: \flat
32. Bc (α -org); brak / no **p**
32. VI I, II (β); brak / no **p**
33. C, A, B (α), Bc (α -vlne), zapis tabulaturowy / tablature score (β): brak / no **f**
33. A (α); przed / before 1: \flat
34. B (α); 3: \flat
35. Vdg, C, A, B (α): brak / no \curvearrowright
35. Zapis tabulaturowy / tablature score (β): \curvearrowright only VI II
38. Bc (α -org); brak cyfrowania bc / no bc figuring; (β); brak nuty 3 / note 3 missing
46. A (α); przed / before 2: \flat
49. Bc (α -org); nad / over 1: \sharp ^{8 7}
50. A (α); przed / before 5: \flat
58. Bc (α -org); brak cyfrowania bc / no bc figuring
63. VI I (α); przed / before 3: \flat
63. Bc (α -org); nad / over 1: \flat
64. Bc (α -org); nad / over 1: \sharp ⁶
66. Bc (α -org); nad / over 1: \sharp ⁷
67. Bc (α -org); nad / over 1: \flat
68. A (α); przed / before 6: \sharp
70. A (α); przed / before 3, 6: \sharp
73. C (α , β); 5–6: $\underline{\quad}$; tekst / text: *-te*
73. Bc (α -org); nad / over 2: brak cyfrowania bc / no bc figuring
75. C (α): \flat
75. Bc (α -org); nad / over 1: brak cyfrowania bc / no bc figuring
79. VI I (α): \flat
80. C (α); przed / before 5: \flat
82. A (α); przed / before 5: \flat
- 88–89. A (α): \flat \flat \flat
- 90–91. A (α): \flat \flat \flat \flat
- 90–91. C, Bc (α -tiorba, α -vlne): \flat \flat \flat
92. Bc (α -vlne, α -org); nad / over 1: brak / no \curvearrowright
93. Bc (α -org); nad / over 1: \flat
95. A (α , α -Asolo); przed / before 3: \flat
96. Bc (α -org); nad / over 1: \sharp ⁶
97. A (α , α -Asolo); przed / before 3: \flat
97. Bc (α -org); brak cyfrowania bc / no bc figuring
98. Bc (α -org); nad / over 1: \sharp ⁴
101. A (α , α -Asolo); przed / before 2: \flat
103. A (α); przed / before 3: \flat
103. Bc (α -org); nad / over 2: brak cyfrowania bc / no bc figuring

104. A (α , α -vlne); przed / before 1: \flat
106. Bc (α -org); nad / over 1: brak cyfrowania bc / no bc figuring
107. Bc (α -org); nad / over 1: brak cyfrowania bc / no bc figuring
108. Bc (α , α -tiorba, α -vlne); przed / before 3: \sharp
111. Bc (α -org); przed / before 1: \flat
112. A (α , α -Asolo, β); po / after 1: brak / no \cup
112. Bc (α -org); nad / over 1, 3: \sharp
113. Bc (α -org); nad / over 1: \flat
114. VI II (α); przed / before 3: \sharp
114. Bc (α -org); nad / over 3: brak cyfrowania bc / no bc figuring
115. Bc (α -org): brak cyfrowania bc / no bc figuring
116. Bc (α -org, α -tiorba, α -vlne); przed / before 3: \sharp ; (α -org): brak cyfrowania bc / no bc figuring
117. Bc (α -org); nad / over 3: brak cyfrowania bc / no bc figuring
118. Bc (α -org): brak cyfrowania bc / no bc figuring
119. Bc (α -org): brak cyfrowania bc / no bc figuring
120. Bc (α -org): brak cyfrowania bc / no bc figuring
122. A (α); przed / before 1: \flat
128. A (α , α -Asolo); przed / before 2: \flat ; 2: \bullet
129. Bc (α -org); nad / over 1: 7^3
130. A (α , α -Asolo); przed / before 1: \flat
130. Bc (α -org): brak cyfrowania bc / no bc figuring
133. Bc (α -tiorba, α -vlne): \flat .
135. Bc (α -org); nad / over 1: 7^3
136. Bc (α -org): brak cyfrowania bc / no bc figuring
137. A (α , α -Asolo); 1: \bullet
138. Bc (α -org): brak cyfrowania bc / no bc figuring
140. Bc (α -org): brak cyfrowania bc / no bc figuring
141. A (β): brak / no ***p***
141. Bc (α -org): \circ -; brak cyfrowania bc / no bc figuring
142. Bc (α -org): brak / no ***p***
143. VI I (α): \flat .
144. VI II (α): ***p***
144. A (α , α -Asolo); przed / before 1: \flat
146. Bc (α -org); przed / before 1: \flat
149. Bc (α -org); nad / over 1: \flat
150. Bc (β); 1: brak / missing; rozdarta karta / torn paper
151. VI I, Bc (α -org): brak / no ***p***
153. Bc (α -org); nad / over 1: \flat
155. C (α); przed / before 4: \flat
160. Bc (α -org); nad / over 3: \sharp
162. Bc (α -vlne, α -tiorba, α -org); przed / before 3: \sharp
164. Bc (α -org); nad / over 1: 6^b ; nad / over 2: 4^\sharp
166. C (α , β); 3-4: brak / no \cup
166. Bc (α -org); nad / over 1, 3: \sharp
167. Bc (α -org); nad / over 1: brak cyfrowania bc / no bc figuring
168. VI I (α); przed / before 3: \sharp
168. Bc (α -org); nad / over 3: \sharp
169. Bc (α -org): brak cyfrowania bc / no bc figuring
170. Bc (α -org); brak cyfrowania bc / no bc figuring; (α -org, α -vlne); przed / before 3: \sharp
172. Bc (α -org): brak cyfrowania bc / no bc figuring

173. Bc (α -org); nad / over 1: brak cyfrowania bc / no bc figuring
174. Bc (α -org); brak cyfrowania bc / no bc figuring
180. Bc (α -org); nad / over 2: brak cyfrowania bc / no bc figuring
181. C (α): \downarrow .
181. Bc (α -org); nad / over 2: brak cyfrowania bc / no bc figuring
182. C (α); przed / before 1: brak / no \downarrow
182. Bc (α -org); nad / over 1: $\frac{7}{3}$
183. Bc (α -org); brak cyfrowania bc / no bc figuring
186. VI II (α): \downarrow .
187. VI II (α): \downarrow .
187. Bc (α -org); nad / over 2: brak cyfrowania bc / no bc figuring
188. VI II (α); przed / before 1: brak / no \downarrow
188. Bc (α -org); nad / over 1: brak cyfrowania bc / no bc figuring
189. Bc (α -org); brak cyfrowania bc / no bc figuring
190. C (α): .
194. VI II (α): brak / no **p**
194. C (α): \downarrow .
194. Bc (α -org); brak / no **p**; nad / over 1: $\frac{6^b 5}{\#}$
195. VI II (α): \downarrow .
196. Bc (α -org); nad / over 1: $\frac{6}{5}$
198. Bc (α -org): $\circ \downarrow G g$
199. VI II (α), Bc (α -vlne, α -org): \downarrow .
199. Bc (α -tiorba); nad / over 2: $\frac{5}{5}$
200. Bc (α -vlne, α -org): \downarrow .; (α -org); nad / over 2: $\frac{6^b}{5}$
201. VI I (α): \downarrow .
201. Bc (α -org); nad / over 1: $\frac{6^b}{5}$
203. VI I (α): \downarrow .
204. VI I (α): \downarrow .
204. VI II (α): \downarrow .
204. Bc (α -org); brak / no **p**; nad / over 1: $\frac{6^b}{5}$
205. VI I (α): \downarrow .
206. Bc (α -tiorba); nad / over 1: $\frac{6}{5} \frac{5}{4}$; (α -org); nad / over 2: $\frac{5}{4}$
209. Bc (α -org); nad / over 1: $\frac{6}{5}$
210. A (α); przed / before 1: \downarrow
212. Bc (α -vlne): .
214. Bc (α -org); nad / over 2: brak cyfrowania bc / no bc figuring
215. B (α); tekst / text: *velles*
216. Bc (α -org); nad / over 2: brak cyfrowania bc / no bc figuring
220. Bc (α -org); nad / over 1: brak cyfrowania bc / no bc figuring
- 220–221. VI I, II (α), Bc (α -vlne, α -tiorba, α -org): . . .
- 220–221. C (α): $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$; A, B (α): $\downarrow \downarrow \downarrow$
221. Bc (α -org); nad / over 2: brak cyfrowania bc / no bc figuring
227. Bc (α -org); nad / over 1: brak cyfrowania bc / no bc figuring
- 227–228. VI I, II (α), Bc (α -vlne, α -tiorba, α -org): . . .
- 227–228. C, B: $\downarrow \downarrow \downarrow$; A: $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$
228. Bc (α -org); nad / over 2: brak cyfrowania bc / no bc figuring
240. Bc (α -org); nad / over 2: brak cyfrowania bc / no bc figuring; (α -vlne): $\downarrow \downarrow c^1 c^1 a$
242. Bc (α -org); brak cyfrowania bc / no bc figuring
243. Bc (α -org); brak cyfrowania bc / no bc figuring
246. Bc (α -org); nad / over 1: $\frac{6}{5}$

253. Bc (α-org); nad / over 1: brak cyfrowania bc / no bc figuring
 253–254. Bc (α-vlne, α-tiorba, α-org): ...
 253–254. VI I, B (α): ♭ ♭ ♭ ♭; VI II (α): ♭ ♭ ♭ ♭
 254. VI I (β); 2: g^2
 254. Bc (α-org); nad / over 2: brak cyfrowania bc / no bc figuring
 257. A (α); przed / before 1: ♭
 259–260. VI I, II (α), Bc (α-vlne, α-tiorba, α-org): ...
 259–260. C, B (α): ♭ ♭ ♭ ♭
 259–260. A (α): ♭ ♭ ♭ ♭
 264. Bc (α-org); nad / over 2: brak cyfrowania bc / no bc figuring
 267. Bc (α-org): brak / no *p*; nad / over 1: brak cyfrowania bc / no bc figuring
 268. Bc (α-org): brak cyfrowania bc / no bc figuring
 269. Bc (α-org): brak cyfrowania bc / no bc figuring
 272. Bc (α-org): brak cyfrowania bc / no bc figuring
 273. Bc (α-org): =

Repleta est malis

Oryginalne klucze / original clefs, źródło / source α – VI I, II: G2; A: C3; T: C4; B, Bc (orgA, orgB): F4.

2. VI I (β); 1–2: ♭ ♭
3. VI II (α); przed / before 6: #
5. VI II (α); przed / before 3: #
5. Bc (α-orgA); 1: oznaczenie cyfrowania bc o jedną nutę wcześniej / bc figuring placed one note earlier
12. Bc (α-orgA); *adagio* na początku t. 13 / at the beginning of b. 13
14. Bc (β); 4: *c*
17. VI II (α): *p* w t. / in b. 18
19. VI I, II (α): klucz / clef C1; (α), zapis tabulaturowy / tablature score (β): *un poco piano e tutto adagio*
19. A (α): ♯
19. Bc (α-orgA): brak / no *p*
31. *Adagio* tylko w / only in A
31. A (α); przed / before 1: ♭
33. A (β); 2–3: ♭
37. A (β); 1–3: *fis*¹
38. VI I (α, β); 3–4: ♭ ♭
40. VI I (β); 3–4: ♭ ♭; (α); przed / before 5: #
41. VI (β); 1: *fis*¹
41. A (α); przed / before 4: ♭
46. VI II (α); przed / before 3: #
48. Bc (α-orgB, β); po / after 2: brak / no ♭
49. Bc (β); po / after 1: brak / no ♭
52. Bc (α-orgB); przed / before 4: #
55. VI I (α); przed / before 3: #
57. VI I, II (α): brak / no *p*
62. A (α); przed / before 3: ♭
66. VI I (β); 3–4: ♭ ♭
70. A (α); przed / before 3: ♭
71. A (β); 2: *h*; (α); przed / before 5: #
72. Bc (α-orgA); nad / over 3: #
76. VI II (α); przed / before 4: #
78. *Allegro* tylko w / only in A (α)

78. VI I, II (α): klucz / clef G2
 78. T, B (α): c^3_2
 84. T (β); 1–2: \smile , zamiast / instead of 2–3
 87. T (β); 1–2: \smile , zamiast / instead of 2–3
 92. A (β); 1–2: \smile , zamiast / instead of 2–3
 92. B (β); 1–4: \smile
 97. Bc (α -orgA); nad / over 1: # (częściowo wydrapany / partially erased)
 99. T (β); przed / before 8, 13: #
 101. B (α); 6–7: ♪ ♪
 104. T (α); przed / before 6: #
 108. A (β); 8: f^1 ; (α); przed / before 13: #
 109. VI I (α); przed / before 5: #
 109. A (α); 3–4: ♪ ♪
 109. T (α); przed / before 8, 13: #
 111. A (α); 7–8: ♪ ♪
 113. VI II (α); 4: d^2
 113. T (β); 7, 9, 11: b
 120. A (α); 1: ♪
 120. T (α); 5–6: ♪ ♪
 124. VI II, Bc (α -orgA): ✖
 124. A, T, B (α): ✖✖✖; A (α): brak / no \smile
 132. A (α); przed / before 1: ♭
 144. VI II (α); przed / before 1: ♭; przed / before 4: brak / no ♭
 145. Bc (α -orgA): 6 nad / over 3 zamiast / instead of 2
 153. VI I (β); nad / over 1: \smile

Stillate rores

3. VI II (α): $\smile \smile$
 17. A (α): brak / no \smile
 26. VI II (β); przed / before 3: #
 28. VI II, Bc (β): brak / no **p**
 29. A (α); 1–3: brak / no \smile
 32. A (α); 7–9: brak / no \smile
 33. A (α); 1–3, 4–6: brak / no \smile
 35. A (α); 1–2, 4–6: brak / no \smile
 36. A (α); 1–2, 4–5: brak / no \smile
 37. VI I (α); 5: cis^2 ; (β); przed / before 5: #
 37. VI II (β); przed / before 7, 9: #
 38. VI II (α); przed / before 5: ♯
 39. VI I (β); przed / before 6: #
 39. VI II (β); 4–5: ♪ ♪
 40. VI I (β); przed / before 4: #
 40. VI II (β); przed / before 1: brak / no #
 41. VI I (β); przed / before 8: #
 43. A (β); przed / before 8: brak / no ♯
 44. A (α); 1–2: brak / no \smile
 46. A (α); 1–3, 4–6, 7–9: brak / no \smile
 50. A (α); 1–3, 4–6, 7–9: brak / no \smile
 51. A (β); przed / before 1: brak / no #; (α); 4–6, 7–9: brak / no \smile

52. A (α); 1–3, 4–6, 7–9: brak / no $_$
54. VI I (β); przed / before 1: brak / no $\#$
57. Bc (β): takt zapisany dwukrotnie / bar repeated twice
59. A (α); 6–8: brak / no $_$
61. A (α); 1–3; (α , β); 4–6, 7–9: brak / no $_$
62. A (β); 1–2: $_$; (α); 1–3; (α , β) 4–6, 7–9: brak / no $_$
63. A (α); 3–5: brak / no $_$
65. VI II (β); 5: brak / no $\#$; przed / before 7: $\#$
66. VI II (β); przed / before 5: $\#$
67. VI I (β); przed / before 6: $\#$
68. VI I (β); przed / before 4: $\#$
70. A (β): brak / no *Allegro*
71. Bc (β): *Allegro*
74. VI I (β): *Allegro*
75. VI II (α , β): *Allegro*
81. A (β); po / after 2: brak / missing $_$
84. VI I (β); przed / before 6: brak / no \flat
87. A (β); 1–2: $_$
91. VI I (β); przed / before 1: brak / no \flat
99–100. Bc (β): ...
101. VI II (β): brak / no \frown
104–105. T (β); $g^1 e^1 a^1 | g^1 e^1$
122. Bc (β): $\flat \circ B c$
151. Bc (β); zamiast / instead of 1: $\flat \flat$
153. VI I (β); 2: e^2
165–166. Bc (β): ...
168. VI II (β); 3: \flat
168. Bc (β): brak / no *p*
169. VI II; po / after 2: brak / no $_$
169–170. Bc (β): ...
172. Zapis tabulaturowy / tablature score (α), Bc (β): $\frac{3}{2}$
174–175. Bc (β): ...
182–183. Bc (β): ...
191. A (β); przed / before 1: brak / no \flat
193–194. Bc (β): $\flat \flat \flat$
197. T (β); 2: \flat
198. T (β); przed / before 1: brak / no \flat
201. A (β); przed / before 1: brak / no \flat
202–203. Bc (β): ...
212. T (β); przed / before 1: brak / no \flat
214. T (β); przed / before 1: brak / no \flat
214. Bc (α); nad / over 1: $\flat \frac{7}{5}$
215. T (β); przed / before 1: brak / no \flat
218. T (β); przed / before 1: brak / no \flat
222. A (β); przed / before 1: brak / no \flat
223. A (β); przed / before 1: brak / no \flat
224. A (β); przed / before 1: brak / no \flat
228. T (β); przed / before 1: brak / no \flat
232–233. Bc (β): ...
239. VI II (β); przed / before 1: brak / no \flat

240. VI II (β); przed / before 1: brak / no \flat
 240. A (α); 2: e^1 and d^1 ; (β); 2: d^1
 242. VI I (β); przed / before 2: brak / no \flat
 242. Bc (β); przed / before 2: brak / no \flat
 243. T (β); przed / before 1: brak / no \flat
 243. Bc (β); przed / before 1: brak / no \flat
 251–252. Bc (β): ...
 257. VI I (β), Bc (α , β): brak / no **p**
 283. VI II (β): \flat — —
 285–286. B (α , β); tekst / text: *sunt victrices*
 300. B (β); 2–4: brak / no —
 306. VI I (β): brak / no **p**
 310. Bc (β): brak / no **f**
 311. VI II (β): brak / no **f**
 317. Bc (β): brak / no *Adagio*
 320. Bc (β): brak / no **p**
 325. VI I (α , β): *Allegro*
 325. VI II (β); nad / over 2: *Presto*; pod / under 2: *Allegro*
 336. VI II (β); nad / over 2: ⁶
 340. T, B (β): ϕ
 342. VI II, B (β); nad / over 1: \curvearrowright
 343. Zapis tabulaturowy / tablature score (α); VI I, II, B, Bc (β): c
 343. A, T (β): ϕ
 344.3–345.2. A (β); tekst / text: *lacrymarum*
 348. Bc (α , β); nad / over 1: \curvearrowright
 351. B (β); przed / before 1: brak / no \flat
 352. B (β): \flat \flat — , *F c*
 358. A (β), B (α , β): brak / no —
 359. A (β), T, B (α , β): brak / no —
 369–370. B (β); tekst / text: *redemptorem*
 371. A (β): *Allegro*
 381–382. VI I, Bc (β): ...
 381–382. A, T, B (β); tekst / text: *redemptorem*
 383. VI II (α): \circ \flat , c^2 a^1 , drugi dźwięk częściowo zamazany / the second note partially erased
 405. VI II (β): \flat
 414–415. VI II, Bc (β): ...
 414–415. A, T, B (β); tekst / text: *redemptorem*
 419. VI I, T, Bc (β); 1: == ; VI II (β); 1: =

Vulnerasti cor meum

Oryginalne klucze / original clefs – C I, II: C1; B, Bc: F4.

2. C I (α , β); 6–7: — , zamiast / instead of 5–7
 4. C II (β); 5–6: brak / no —
 9. C II (α); 1–2: brak / no — ; przed / before 5: \sharp
 12. C I (α); przed / before 6: \flat
 13. B (α); przed / before 5: \flat
 15. C I (α); przed / before 4: \sharp
 15. Bc (α): \sharp \sharp
 17. C I (β); 5–7: brak / no —

23. B, Bc (α); przed / before 3: \flat
 24. C I (α); przed / before 3: \flat
 25. B (α); 1–2: brak / no $\underline{\hspace{0.5cm}}$
 26. B, Bc (α); przed / before 5: \flat
 27. C II (β); 6: b^1
 28. B (α); 1–2: brak / no $\underline{\hspace{0.5cm}}$
 31. B (β); 3–5: brak / no $\underline{\hspace{0.5cm}}$
 32. C II (β); 3–4: brak / no $\underline{\hspace{0.5cm}}$
 33. C I (α); przed / before 5: \flat
 36. C II (β); 1: brak nuty / missing note
 40. C I, II (β); 1–3: brak / no $\underline{\hspace{0.5cm}}$
 41. C II (β); 3–4: brak / no $\underline{\hspace{0.5cm}}$
 42. B (β); 1–2: brak / no $\underline{\hspace{0.5cm}}$
 50. C I (β); 2–3: brak / no $\underline{\hspace{0.5cm}}$
 50. B (β); 2: c
 57. Bc (α): *Allegro*
 58. B (β); 7: es
 60. C I (β); 2: g^1
 60. C II (β); 2: e^1
 60. B (α, β); 4–5: brak / no $\underline{\hspace{0.5cm}}$
 65. C II (β); 1–2: brak / no $\underline{\hspace{0.5cm}}$
 66. B (α); przed / before 3, 5: \flat ; (α, β); 16: e
 71. C II (α); 5–6: brak / no $\underline{\hspace{0.5cm}}$; przed / before 6: \sharp
 72. C II (α); przed / before 4: \sharp
 73. C II (α, β); niejasne podłożenie tekstu / unclear text underlay; (α); 2–4: brak / no $\underline{\hspace{0.5cm}}$; (β); 4–5: $\underline{\hspace{0.5cm}}$ (zamiast / instead of 2–4)
 74. C II (α, β); zamiast / instead of 1–2: \flat *fis*¹; 5–6: $\underline{\hspace{0.5cm}}$; tekst / text: *stillant favum stillant*
 78. C I (α); przed / before 5: \flat
 81. Bc (β); 2: c ; 4–5: $c B$
 82. C II (α); 1–2: brak / no $\underline{\hspace{0.5cm}}$
 84. Bc (α); nad / over 3: \flat ⁶
 85. Bc (β); zamiast / instead of 5: $\flat \flat$ $c d$
 86. C II (α); 1–3: brak / no $\underline{\hspace{0.5cm}}$; przed / before 4: \sharp
 88. C I (α); 1–2: brak / no $\underline{\hspace{0.5cm}}$; (β); 5–7: brak / no $\underline{\hspace{0.5cm}}$
 90. C II (α); 5–6: brak / no $\underline{\hspace{0.5cm}}$
 95. C II (α); 1–2: brak / no $\underline{\hspace{0.5cm}}$; przed / before 5: \sharp
 98. C I (α); przed / before 6: \flat
 99. B (α); przed / before 5: \flat
 101. C I (α); przed / before 4: \sharp
 103. C I (α); 1–2: brak / no $\underline{\hspace{0.5cm}}$; (β); 5–7: brak / no $\underline{\hspace{0.5cm}}$

In tribulationibus

Oryginalne klucze / original clefs, źródło / source α – C: C1; A: C3; T: C4; B, Bc: F4.

Wszystkie poniższe korektury odnoszą się do źródła α / all the corrections below refer to the source α .

1. A; przed / before 2: \sharp
2. Bc; nad / over 2: \flat ⁶
6. T; 4: d , poprawione z / changed from e
7. T; 3: kleks, nuta nieczytelna / smudge, note illegible
8. C; 1–2: $\underline{\hspace{0.5cm}}$ (zamiast / instead of 1–3)

- ### *Peccavi super numerum*

- 54

18. VI I (γ); przed / before 1: \flat
- 18–19. T (γ); zapis przesunięty o pół taktu, rozpoczyna się pauzami / the entry is a half note late, beginning with \sharp –
19. Bc (β): $\flat\flat$
20. VI I (γ); klucz / clef G2; 1–2: $d^2 d^2$
20. A (γ); 1: brak / no \flat
20. T (γ): $\flat\flat\flat\flat\flat\flat es^1 es^1 d^1 c^1 c^1 g$
20. B (γ); 2: brak / no \flat
21. VI I (γ); przed / before 6: brak / no \sharp
21. T (γ): $\flat\flat\flat\flat a b a b$
23. B (γ); 1–2: brak / no $\underline{\quad}$
25. VI II (α); 1–2: $\flat\flat$
25. B, Bc (γ); przed / before 5: \flat
25. Bc (α, β, γ); 1–4: $\flat\flat\flat\flat$
26. VI I (γ); przed / before 5: \flat
28. C (α); 3–4: $\flat\flat b^1 b^1$
32. B (α); 1–2: brak / no $\underline{\quad}$
34. T, B (α); 1–2: brak / no $\underline{\quad}$
35. VI I, II (γ); 4: f
35. A (α); brak / no $\underline{\quad}$
35. T, B (α), B (γ); 1–2: brak / no $\underline{\quad}$
35. Bc (β); nad / over 3: \frown
37. VI II (γ); 2: \flat
38. Bc (γ); przed / before 7: \flat
39. VI II (γ); przed / before 4: \sharp
40. VI I (γ); przed / before 8: \flat
41. VI II (γ); przed / before 5: \sharp
42. VI II (γ); 2: \flat
45. VI II (α), VI I, II, Bc (γ); brak / no \frown
- 46–54. VI I, II (γ); klucz / clef C3, akordowe towarzyszenie altowi solo / chordal accompaniment to the alto solo
49. A (γ); przed / before 2: \flat
50. A (γ); przed / before 1: \flat ; 2: brak / no \flat
51. A (γ); 1–2: $\underline{\quad}$
52. Bc (γ); po / after 2: brak / no $\underline{\quad}$
53. A (γ); 2–3: $\underline{\quad}$
56. C (γ); przed / before 5: \flat
56. A (γ); przed / before 3: \flat
59. A (γ); przed / before 1: brak / no \sharp
62. A (γ); przed / before 5: \sharp
63. C (α); 6: $des^2 (cis^2)$; (γ); 5–7: $\flat\flat\flat f^2 d^2 d^2$
63. A (γ); 3–4: brak / no $\underline{\quad}$; po / after 4: $\underline{\quad}$
64. A (γ); 1–2: brak / no $\underline{\quad}$
73. A (γ); przed / before 1: brak / no \flat
74. A (γ); przed / before 6: \sharp
76. A (α); po / after 2: $\underline{\quad}$
77. A (γ); 1–2: brak / no $\underline{\quad}$
82. VI II (α); po / after 5: brak / no $\underline{\quad}$; (γ); przed / before 5: \flat
82. T (γ); 2: c
- 88–90. VI I (γ): 

89. T (γ); 2–3: ♯
 94. A (γ); przed / before 4: ♯
 97. Bc (γ); po / after 2: brak / no ◡
 99. Vl I (γ); przed / before 5: ♭
 100. A (γ); przed / before 7: ♭
 105. Zapis tabulaturowy / tablature score (α): *p*
 112. C (α); 1: *b*¹
 122. Bc (α); 1–4: ♯
 129. B (α); 1–2: brak / no ◡
 132. Vl I (α); nad / over ♯: ∞
 132. T (α); 1–2: brak / no ◡

Quanta fecisti Domine

Oryginalne klucze / original clefs, źródło / source α – Vl I, II: G2; C: C1; A: C3; T: C4; Vdg, Bc: F4.

3. Vl II (α); przed / before 3: ♯
 9. Bc (α-org); przed / before 1: ♭
 11–25. Vl I, Vl II: w obydwu partesach wpisano linię Bc z cyfrowaniem i adnotacjami / in both parts the Bc line is entered with figuring and remarks *violino 1mo*, *spinetta*, *violino*, *tutti*
 11. Bc (α-org): *violino 1mo*; Bc (α-contB): *violino solo*
 11–25. Bc (α-contA): skreślone takty / bars crossed over
 19. Bc (α-org, α-contB): *violino 2do*
 23. Bc (α-org, α-contB): *tutti*
 31. Vdg (α); 1–2: ♯
 33. Vl I (α); przed / before 4: ♯
 35. Vl I (α); przed / before 3: ♭
 36. Vdg (α); zamiast / instead of 6–7: ♯
 39. Vdg (α); zamiast / instead of 5–6: ♯
 41. Vl II (α); przed / before 7: ♯
 45. Vdg (α); 6: *f*
 46. Vdg (α); 4: *e*
 46. Bc (β); zamiast / instead of 3: ♯
 51. Vdg (α); zamiast / instead of 3–4: ♯
 60. T (α); przed / before 4: ♭
 61. T (α); zamiast / instead of 3: ♯
 62. Bc (β); 3: *e*
 67. T (α); przed / before 6: ♭
 71. T (α); przed / before 5: ♭
 73. T (β); 2: brak / no *tr*
 77. T (α); przed / before 3: ♭
 78. T (β); 1: *es*¹
 83. T (α, β); 3–4, tekst / text: *plantum*
 84. T (β); 1–4: brak / no ◡
 89. T (α, β); tekst / text: *lae*- umieszczony pod 4 lub 5 / placed under 4 or 5
 93. Vl I (β); 8: *e*²
 94. Vl I (α); przed / before 7: ♭
 95. Vl I (α); przed / before 3: ♭
 97. Vl I (α); przed / before 5: ♭
 98. Vl II (α); przed / before 3: ♯
 102. Vl I, II (α): *c*

104. Vdg (α); po / after 2: brak / no $_$
105. T (α , α -rip); 2: $\uparrow\uparrow$
106. VI I, Vdg (α); po / after 1: brak / no $_$
110. A (β); 2–4: brak / no $_$
112. T (β); 2–4: brak / no $_$
115. A (α -rip, β); 2–4: brak / no $_$
117–118. T (α); tekst / text: *erg-go*
119. T (α -rip): \downarrow $\downarrow\downarrow\downarrow$
121. T (α -rip); 1–2: brak / no $_$
134. T (β); 2–4: brak / no $_$
137. T (α -rip, β), B (β); 2–4: brak / no $_$
139. C (β); 2–4: brak / no $_$
143. A (α -rip, β), B (β); 2–4: brak / no $_$
145. C (β); 2–4: brak / no $_$
147. T (α -rip): \downarrow $\downarrow\downarrow\downarrow$
148. A (α -rip); 2: c^1
149. T (α -rip); po / after 2: brak / no $_$
152. Vdg, B (α); przed / before 3, 6: \downarrow
153. VI I (α); przed / before 5: \downarrow
154. VI I (α); przed / before 3, 6: \downarrow
163. VI I; przed / before 1: \downarrow
165. A (α -rip): \circ \downarrow
167. A (α -rip): \circ \downarrow
167. T (α -rip); 1–2: brak / no $_$
170. A (α -rip): \circ \downarrow
172. A (α -rip, β); 1–2: brak / no $_$
174. A (α -rip); 1–2: brak / no $_$
177. VI I, II, Vdg (α): c
191. VI I (α); przed / before 5: $\#$; (β); 3: *gis*¹
191. VI II (α); przed / before 4: $\#$
192. VI I (β); 1: h^1
195. B (β); 1–2: brak / no $_$
201. Bc (β); 1: \circ
202. Bc (α -contA): *F*
204. Bc (α -org); przed / before 1: \downarrow
205. B (α): \circ
206. B (β): *cis*
216. B (α); przed / before 1: \downarrow
244. B (α); przed / before 5: $\#$
247. B (α); przed / before 1: \downarrow
266. *Sinfonia* tylko w / only indicated in Bc (α)
278. VI I: \downarrow \dashv
282. C (α); przed / before 5: $\#$
287. C (β); 5–7: brak / no $_$
289. C (α); przed / before 5: \downarrow
299. C, Bc (β): nad / over 1: \curvearrowright
308. A (α); przed / before 1: \downarrow
309. A (α); pod / under 6: $\#$
317. A (α); przed / before 4: \downarrow
324. A (α); przed / before 3: \downarrow

330. A (α); przed / before 2: ♭
 332. A (α); przed / before 3: ♭
 334. A (α); przed / before 3: ♭
 335. All parts (α); Bc (α-contA): *Tutti*
 335. T (α): $c\frac{3}{2}$
 341. T (α-rip); po / after 3: brak / no _
 344. T (α-rip); po / after 3: brak / no _
 347. Vdg, B (α); przed / before 3, 6: ♭
 348. VI I (α); przed / before 5: ♭
 349. VI I (α); przed / before 3, 6: ♭
 358. VI I (α); przed / before 1: ♭
 362. A (α-rip): $\circ\downarrow$
 365. A (α-rip): $\circ\downarrow$
 367. A (α-rip); 1–2: brak / no _
 368. A (α-rip): $\circ\downarrow$
 371. Bc (β); 1: \circ .

Domine Dominus noster

1. C I, II, A, T, B, Vla VI (β): *Symphonia*; Vla I, III (β): *Sinfonia*; Vla II, IV (β): *Sinfoni*; Bc (β): *Sinphonia*; zapis tabulaturowy / tablature score (α): *Symph*; zapis tabulaturowy / tablature score (γ): *Sinf*:
 1. C I, II, A, T, B, Vla I (β): c
 4. Vla I (β); przed / before 3: ♭
 10. Vla III (β); przed / before 6: ♭
 12. Vla III (β); przed / before 5: brak / no ♭
 15. Vla I (β); przed / before 3: ♭
 18. Bc (γ): $\downarrow\downarrow\downarrow D d d$
 19. Bc (γ); po / after 3: brak / no _
 19–20. Bc (β): $\downarrow\downarrow\downarrow\downarrow\downarrow$
 22. Vla II, Vla III, Vla IV, Vla V (γ); nad / over 1: brak / no \curvearrowright
 23. Bc (β): podwójne kreski taktowe / double barlines
 31. Bc (β); przed / before 6: ♭
 32. C II (β); 1–2: _
 33. C I (β); przed / before 6: ♭
 33. C II (β, γ); po / after 1: _; (β); 7–8: brak / no _
 34. C II (β); przed / before 3: \sharp
 35. B (γ); zamiast / instead of 5–6: \downarrow
 36. B (α, β); tekst / text: *no-men*
 37. T (β); 5–6: _
 40. C I (γ); 7–8: brak / no _
 40. C II (β, γ); 5–6, 7–8: brak / no _
 40. C II (β); 2: \downarrow
 42. Bc (γ); po / after 3: brak / no _
 43. Vla II (β); przed / before 6: ♭
 44. Vla II (β); przed / before 2: brak / no ♭; przed / before 4: ♭
 45. Vla III (β); przed / before 6: ♭
 46. Bc (β); po / after 5: brak / no _
 47. Vla III (β); przed / before 2: brak / no ♭
 50. Vla 2 (β); po / after 3: brak / no _
 51. A (β, γ); 1–2, 3–4: brak / no _

51. Bc (β); po / after 3: brak / no $_$
53. A (β); 1–2, 3–4: brak / no $_$
54. Vla I (β); przed / before 3: $\#$
54. C I (γ); 2–4: brak / no $_$
54. C II (β); 3–4: $_$
- 54–57. A (β); tekst / text: *in universa versa terra*
- 60–69. Vla V (β); 9 taktów pauz zamiast / bars rest instead of 10
- 60–77. T (α); brak tekstu / no text
62. A (β , γ), T (α , β); 2–3: brak / no $_$
65. A (α , β); 4–5: $g^1 a^1$
66. A (β); 1: b^1
67. Bc (β); po / after 1: brak / no $_$
70. T (β); 1–2: $_$; 2: brak / no \natural
71. Vla III (γ); 9–11: $b^1 c^2 d^2$
74. Vla I (β , γ); 1: c^3
76. T (α); 2–7: oktavę wyżej / one octave higher; (β); przed / before 6: \flat
82. Vla II (β); przed / before 4, 6: \flat
82. Vla III (β); 2: brak / no \flat
82. Bc (β): $_ \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} c c G g$
83. Vla III (α); 3: bez podania wartości / no duration indicated
83. Vla III (γ): $\text{♩} \text{♩} \text{♩} es^1 d^1 [d^1]$, last letter partially erased
83. Vla IV (γ); 1: d^1
84. B, Bc (β); 6: brak / no \natural
86. A (γ); 1: d^1
87. Bc (β); po / after 2: brak / no $_$
90. C II (β); 1–2: $_$
90. A (α , γ); zamiast / instead of 1: $\text{♩} \text{♩}$; (β): $\text{♩} \text{♩}$
91. Bc (β); przed / before 4: $\#$
93. B (β);); przed / before 5: brak / no \natural
95. C II (β); 95.3–96.1: $_$
95. B (γ); 4: e
96. C II (γ); po / after 4: brak / no $_$
96. A (α , γ); po / after 7: brak / no $_$
96. B (β); 2: brak / no \natural
96. Bc (α); 3: c
97. A (β); przed / before 4: $\#$
97. B (β); 2: brak / no \natural
102. B (γ); zamiast / instead of 5: $\text{♩} \text{♩}$
103. Bc (α); 3: es
104. C I (β); przed / before 3: \flat
109. Vla V (β); przed / before 1: \flat
111. C II (α); 4, 5: d^2
111. A (γ); 6: b^1
112. A (β); 5–6: $_$
115. C I (β); 1–4: $e^2 d^2 c^2 c^2$
115. T (γ); 5–6: brak / no $_$
- 117–120. C I (β); 117.4–120.1, tekst / text: *u-to-rem*
118. C I (β); 118.2–119.1: $_$
119. Vla I (β); przed / before 3: $\#$

121. Zapis tabulaturowy / tablature score (α , γ): c_1^3 ; wartości rytmiczne podane według metrum $\frac{3}{2}$ / durations notated in $\frac{3}{2}$ throughout
126. A (γ); 2–3, 4–5: brak / no $\underline{\quad}$; (α); 4–5: brak / no $\underline{\quad}$
129. A (γ); 2–3, 4–5: brak / no $\underline{\quad}$
130. C I (β); przed / before 4: \flat
132. A (α , γ), B (γ): 2–3, 4–5: brak / no $\underline{\quad}$; A (β); pod / under 5: \sharp
134. B (β); 1–2: $\underline{\quad}$
136. C I (γ); 2–3, 4–5: brak / no $\underline{\quad}$
- 137–138. C I (β): ■■■
137. Bc (β , γ); 1: c^1
138. A (α , γ); 2–3, 4–5: brak / no $\underline{\quad}$
140. A (β); 1–2: $\underline{\quad}$
142. B (γ); 2–3, 4–5: brak / no $\underline{\quad}$
146. C I (α); 2–3: brak / no $\underline{\quad}$; (γ), A (α , γ): 2–3, 4–5: brak / no $\underline{\quad}$
146. B (β); 1–2: $\underline{\quad}$
147. C I, A (α , γ): 2–3, 4–5: brak / no $\underline{\quad}$
149. A (β); 1–2: $\underline{\quad}$
156. C II (β); 1, tekst / text: *quod*
156. T (γ); 2: d^1
157. Vla IV (γ): $\flat \flat \flat$, $a e^1 c^1$
158. C II (α , β , γ); 3: g^1
158. T (β); 3–4: $\underline{\quad}$
159. Vla II (γ); 1: a^2
159. C II, A, T (α): bez podania wartości / no durations indicated
162. Vla IV (γ); po / after 3: brak / no $\underline{\quad}$
163. Vla IV (γ); 1: brak / missing
164. C I, B (β); 1–2: $\underline{\quad}$
164. T (β); 1–3: $\underline{\quad}$
165. B (β , γ); 1: D
168. C I (γ); 1–2, 3–4: brak / no $\underline{\quad}$
168. C II (β); 2–3: $\underline{\quad}$; 4–5, tekst / text: *paulo-*
169. C II (β); 1–2, tekst / text: *-minus*
170. C I, II (α , β); 3, tekst / text: *et*
175. C I (γ): brak / no $\underline{\quad}$
178. C II (α , γ); 5–6: brak / no $\underline{\quad}$
179. C II (β); przed / before 3: \flat
182. C I (β); 1–2: $\underline{\quad}$
183. C I (β); po / after 2: $\underline{\quad}$
184. C II (β); 1–2: $\underline{\quad}$
185. Bc (γ); 2: B
186. B (γ): $\flat \flat$, $a f$
187. Bc (γ): $\flat \flat$, $g G$
188. A (β); przed / before 4: \flat
189. C II (β , γ); 5–6: brak / no $\underline{\quad}$; 6, tekst / text: *-sti*
189. A (α , β); 5–6: brak / no $\underline{\quad}$; (β); przed / before 5: \flat
192. B (β); 5–6: $\underline{\quad}$
193. C II (β); 1–2: $\underline{\quad}$
193. B (β); 1–2: $\underline{\quad}$
194. T (β); 1: $=$
199. Vla III (β): $\flat \flat \flat$, $d^1 d^1$

200. VI I (β); przed / before 3: \flat
206. C II (β , γ); 5–6: \sim
208. Vla V, B, Bc (β); przed / before 4: \flat
209. Vla V (γ); 2: f
210. C I, A, B (β); 1–2: \sim
214. T (γ); 3: d^1
216. Vla IV (α); po / after 2: \sim
217. T (β); 2–3: \sim

O plausus orantes

Sinfonia

Violino I

Violino II

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

7 3 # 7 6 6 5 b5



7

VI I

VI II

A

T

B

Bc

6 6 5 b5 6 6 5 b5 6

14

VI I *p*

VI II *p*

A

O plau - sus o - ran - tes jun - ga - mus et

T

O plau - sus o - ran - tes jun - ga - mus et

B

O plau - sus o - ran - tes jun - ga - mus et

Bc

6 6 4 3



21

VI I

VI II

A

nos, in au - res so -

T

nos, in au - res so - nan - tes, in au - res so -

B

nos, in au - res so - nan - tes, in au - res so - nan - tes, so -

Bc

6 5 6 5 6

28

VII I

VII II

A

-nan - tes ver - ta - tur, ver - ta - tur jam vox,

T

-nan - tes ver - ta - tur, ver - ta - tur jam vox,

B

-nan - tes ver - ta - tur, ver - ta - tur jam vox,

Bc

6 6 4 3 5 6 5 6 4 3 b



35

VII I

VII II

A

in au - res so - nan - tes, in au - res so - nan - tes ver -

T

in au - res so - nan - tes ver -

B

in au - res so - nan - tes, so - nan - tes, in au - res so - nan - tes ver -

Bc

41

VI I

VI II

A

- ta - tur jam vox, in au - res so -

T

- ta - tur jam vox, in

B

- ta - tur jam vox,

Bc

4 3 4 3 #

47

VI I

VI II

A

- nan - tes, in au - res so - nan - tes ver - ta - tur jam vox, ver - ta - tur jam

T

au - res so - nan - tes, in au - res so - nan - tes ver - ta - tur jam vox, ver - ta - tur jam

B

in au - res so - nan - tes, so - nan - tes ver - ta - tur jam vox, ver - ta - tur jam

Bc

6 6 4 3 6

54 *Sinfonia*

VI I *f*

VI II *f*

A
VOX.

T
8
VOX.

B
VOX.

Bc

59

VI I

VI II

A

T
8

B

Bc

5 6 6 4 3

65

VI I

VI II

A

T

B

Bc

Sed quo e-go te pre-co-ni-o lau-da-bo

7 6



71

VI I

VI II

A

T

B

Bc

quem ad-mi-ran-tur an-ge-li, quem coe-les-tis pat-ri-ae in-co-lae mi-ra-bun-do ser-

b # 6 #4 2 6 b5

75

VI I

VI II

A

-mo-ne, mi-ra-bun-do ser-mo-ne ve-ne-ran-tur, ve-ne-ran-tur et ce-le-brant.

T

8

B

Bc

$\flat 6$ $\flat 5$ 4 3



79

VI I

VI II

A

O so-nent mel-li-cis ae-the-ra vo-ci-bus cho-ris an-ge-li-cis

T

8

B

Bc

\flat \sharp \sharp \flat \flat

85

VI I

VI II

A

jun - gi - te, jun - gi - te car - mi - na, cho - ris an - ge - li - cis,

T

B

Bc

b $\flat 7$ 5 4 # 6 6



91

VI I

VI II

A

cho - ris an - ge - li - cis jun - gi - te, jun - gi - te car - mi - na,

T

B

Bc

$\flat 6$ 6 4 3

97

VI I

VI II

A

jun - gi-te gau - di-a, jun - gi-te ju - bi-la jun - gi - te can - - -

T

B

Bc

b 6



104

VI I

VI II

A

ti - ca.

T

B

Bc

6 6 4 3 b

Sinfonia

III

VI I

VI II

A

T

B

Bc

7 6



III

VI I

VI II

A

T

B

Bc

p

p

Et e - go, et e - go quo prae-co-ni-o lau-

6 5 4 3 4 3 6

124

VI I

VI II

A

T

B

Bc

7 6

6
#4
2

4 3

-da - bo te, quem ad - mi-ran - tur an - ge - li, quem ad - mi - ran - tur an - ge - li.



129

VI I

VI II

A

T

B

Bc

O so - nent mel - li - cis ae - the - ra vo - ci - bus, o so - nent mel - li - cis

O so - nent mel - li - cis ae - the - ra vo - ci - bus, o so - nent mel - li - cis

b b # b

149

VI I

VI II

A

T

B

Bc

ju - bi - la, jun - gi - te can - ti - ca, jun - gi - te can - ti -

ju - bi - la, jun - gi - te, jun - gi - te can - ti - ca, jun - gi - te can - ti -

6 6 4 3 6 4 3

Sinfonia
Presto

156

VI I

VI II

A

T

B

Bc

- ca.

- ca.

b

161

VI I

VI II

A

T

B

Bc

6 5 6 4 3



167

Adagio

VI I

VI II

A

T

B

Bc

O Je - su, o Je - su

O Je - su, o Je - su

O Je - su, o Je - su

4 3 6 4 2

174

VI I

VI II

A

T

B

Bc

sa - lus me - a, o Je - su sa - lus me - a, quan - do, quan - do a -

sa - lus me - a, o Je - su sa - lus me - a, quan - do, quan - do a -

sa - lus me - a, o Je - su sa - lus me - a, quan - do, quan - do a -

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



181

VI I

VI II

A

T

B

Bc

-ma - bo te, me - a

-ma - bo te, me - a

me - a spes, vi - ta me -

6 6 4 3 b6 6

188

VI I

VI II

A

spes, vi - ta me - a, me - a spes, vi - ta me - a,

T

spes, vi - ta me - a, me - a spes, vi - ta me - a,

B

- a, vi - ta me - a, me - a spes, vi - ta me - a,

Bc

6 \sharp_4 2 6 \flat 6 4 3 6 6 4 3



195

VI I

VI II

A

quan - do, quan - do a - ma - bo, a - ma - bo

T

quan - do, quan - do a - ma - bo

B

me - a spes, vi - ta me - a,

Bc

6 \sharp_6 \flat_5 \sharp_9 8 6 4 3

202

VI I

VI II

A

te, me - a spes, vi - ta me - a, me - a spes, vi - ta

T

te, me - a spes, vi - ta me - a, me - a spes, vi - ta

B

me - a spes, vi - ta

Bc

#6 6 #4 2 6 b 6 5



208

VI I

VI II

A

me - a, me - a spes, vi - ta me - a, me - a spes, vi - ta me - a,

T

me - a, me - a spes, vi - ta me - a, vi - ta me - a, spes me -

B

me - a, me - a spes, vi - ta me - a, vi - ta me - a, spes me -

Bc

6 4 3 # 4 3

214

VI I

VI II

A

quan - do, quan - do a - ma - bo te, me - a spes,

T

- a, quan - do, quan - do, quan - do, quan - do a - ma - bo te, vi - ta

B

- a, quan - do, quan - do, quan - do a - ma - bo te, me - a spes,

Bc

6 6 4 3 5 6



221

VI I

VI II

A

me - a spes, vi - ta me - a,

T

me - a, me - a spes, vi - ta me - a,

B

me - a spes, vi - ta me - a,

Bc

6 b 4 3 #

227

VI I

VI II

A

me - a spes, me - a spes, vi - ta me -

T

8

vi - ta me - a, me - a spes, vi - ta me - a,

B

vi - ta me - a, me - a spes, vi - ta me -

Bc

6 6

233

VI I

VI II

A

- a, me - a spes, vi - ta me - a,

T

8

me - a spes, vi - ta me - a,

B

- a, me - a spes, vi - ta me - a, me - a spes, vi - ta

Bc

5 6 9 8 #

239

VI I

VI II

A

me - a spes, quan - do, quan - do a - ma - bo te, me - a

T

8

me - a spes, quan - do, quan - do a - ma - bo te, me - a

B

me - a, me - a spes, vi - ta me -

Bc

6 6 b6 6



246

VI I

VI II

A

spes, vi - ta me - a, me - a spes, vi - ta me - a,

T

8

spes, vi - ta me - a, me - a spes, vi - ta me - a,

B

- a, vi - ta me - a, me - a spes, vi - ta me - a,

Bc

6 #4 2 6 b 6 4 3 6

252

VI I

VI II

A

T

B

Bc

quan - do, quan - do a - ma - bo, a -

quan - do, quan - do a -

me - a spes, vi - ta me - a,

4 3 6 # 6 6 b6 5 # 6



259

VI I

VI II

A

T

B

Bc

-ma - bo te, me - a spes, vi - ta me - a, me - a spes, vi - ta

-ma - bo te, me - a spes, vi - ta me - a, me - a spes, vi - ta

me - a spes, vi - ta

#6 6 #4 2 b

266

VII

VII

A

T

B

Bc

me - a, me - a spes, vi - ta me - a, me - a spes, vi - ta me - a,

me - a, me - a spes, vi - ta me - a, vi - ta me - a, spes me -

me - a, me - a spes, vi - ta me - a, vi - ta me - a, spes me -

6 4 3 6 # 4 3



272

VII

VII

A

T

B

Bc

et si-ne te, et si-ne te est vi - ta mors, est vi - ta, est vi - ta mors.

- a, et si-ne te, si - ne te, et si-ne te est vi - ta mors, est vi - ta, est vi - ta mors.

- a, et si-ne te est vi - ta, est vi - ta mors, est vi - ta, est vi - ta mors.

6 4 3 6

O quam dulcis

Sinfonia

Violino I

Violino II

Violone

Canto

Alto

Tenore

Basso continuo



5

VI I

VI II

Vlne

C

A

T

6 5 4 3 6

Bc

9

VI I

VI II

Vlne

C

A

T

Bc

8



13

VI I

VI II

Vlne

C

A

T

Bc

4 # 6 #5 6 6

18

VI I

VI II

Vlne

C

A

T

Bc

6



22

VI I

VI II

Vlne

C

A

T

Bc

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

p

28

VI I

VI II

Vlne

C

A

T

Bc

6 5 6



32

VI I

VI II

Vlne

C

A

T

Bc

36

VI I

VI II

Vlne

C

A

T

Bc

8

#



40

VI I

VI II

Vlne

C

A

T

Bc

6 4 #

44

VI I

VI II

Vlne

C

A

T

Bc

6

48

VI I

VI II

Vlne

C

A

T

Bc

4

53

VI I *p*

VI II *p*

Vlne *p*

C *p*
O, o quam dul - cis, quam su - a - vis,

A *p*
O, o quam dul - cis, quam su - a - vis,

T *p*
O, o quam dul - cis, quam su - a - vis,

Bc *p*
6 # 6 # 4



59

VI I

VI II

Vlne

C
quam su - a - vis Sal - va - tor mun - di,

A
quam su - a - vis Sal - va - tor mun - di,

T
quam su - a - vis Sal - va - tor mun - di,

Bc
6 # 4 # # 4 # #

65

VI I

VI II

Vlne

C

A

T

Bc

in quem de - si - de - rant an - ge - li pro - spi - ce - re,

in quem de - si - de - rant an - ge - li pro - spi - ce - re,

in quem de - si - de - rant an - ge - li pro - spi - ce - re,

6



71

VI I

VI II

Vlne

C

A

T

Bc

in quem de - si - de - rant an - ge - li pro - spi - ce -

in quem de - si - de - rant an - ge - li pro - spi - ce -

in quem de - si - de - rant an - ge - li pro - spi - ce -

77

VI I

VI II

Vlne

C

- re,

A

- re,

T

- re,

Bc

6 5

83

VI I

VI II

Vlne

C

in quem de - si - de-rant an - ge-li pro - spi - ce -

A

in quem de - si - de-rant an - ge-li pro - spi - ce -

T

8 in quem de - si - de-rant an - ge - li pro-spi - ce -

Bc

6 6 5 #

89

VI I

VI II

Vlne

C

- re, pro - spi - ce - re. Nil qui - dem ca - ni - tur ju - cun - di -

A

- re, pro - spi - ce - re.

T

- re, pro - spi - ce - re.

Bc

6 4 # #

95

VI I

VI II

Vlne

C

- us, nil co - li - tur be - a - ti - us, quam Je - sus De - i, De - i fi - li -

A

T

Bc

b

100

VI I

VI II

Vlne

C

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

A

T

Bc

4 # 6 4 3



106

VI I

VI II

Vlne

C

A

T

Bc

7 7 6 5 # b b

Nil qui - dem ca - ni - tur ju - cun - di -

112

VI I

VI II

Vlne

C

A

T

-us, nil co-li-tur su-a - vi-us, quam Je-sus De-i fi-li-us, quam Je-sus De-i

Bc

6 5 6 5



118

VI I

VI II

Vlne

C

A

T

fi-li-us.

Bc

4 3 5 6 #4 2 6 6 5 7 6 #

124

VI I

VI II

Vlne

C

A

T

Bc

Ro - ga - mus er - go, pi - e Je - su, pi - e Je - su,

4 # 6 5 6 5



130

VI I

VI II

Vlne

C

A

T

Bc

ut hic mor-ta-les fa - ci - em tu - am dig - ne ve - re - a - mur, ut in

6 5 6 4 #

137

VI I

VI II

Vlne

C

A

T

Bc

cae - lis te vi - de - a - mus, te vi - de - a - mus.

8

b

4 #

144

VI I

VI II

Vlne

C

A

T

Bc

6

6 4 #

7 5 4 #

150

VI I

VI II

Vlne

C

A

T

Bc

Al - le - lu -

Al - le -

6 # 6 # 6

156

VI I

VI II

Vlne

C

A

T

Bc

- ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le -

- lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -

6 4 # 7 5 4 #

161

VI I

VI II

Vlne

C

al - le - lu - ja,

A

-lu - ja, al - le - lu - ja,

T

8 -le - lu - ja, al - le - lu - ja,

Bc

4 # 6 b



167

VI I

VI II

Vlne

C

al - le - lu - ja, al - le - lu -

A

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

T

8 al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

Bc

6 6 4 # 6 #

173

VI I

VI II

Vlne

C

- ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

A

- ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

T

- ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

Bc

6 6 4 # b

179

VI I

VI II

Vlne

C

- ja, al - le - lu - - - ja.

A

- ja, al - - - le - lu - ja.

T

- ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.

Bc

6 # 4 #

O vos omnes

Sinfonia

Violino I

Violino II

Canto

Alto

Basso

Basso continuo

6 6 7 6 4 # b 4 # b 6 6



VI I

VI II

C

A

B

Bc

O vos om - nes, qui la - bo -

O vos om - nes,

O vos om - nes, qui la - bo - ra - tis in hac

7 6 b6 7 6 b6 b7 6 4 5 4 3 6 6

11

VI I

VI II

C

- ra - tis in hac val - le, in hac val - le la - chry - ma - rum,

A

qui la - bo - ra - tis in hac val - le la - chry - ma - rum,

B

val - le, in hac val - le la - chry - ma - rum, qui la - bo - ra - tis in hac

Bc

7 6 b6 6 7 6 7 6 4 3 4 # b 4 # b 6 4 5 b



15

VI I

VI II

C

qui la - bo - ra - tis in hac val - le la - chry - ma - rum, qui la - bo -

A

qui la - bo - ra - tis in hac val - le la - chry - ma - rum, qui la - bo -

B

val - le la - chry - ma - rum, qui la - bo - ra - tis in hac val - le, in hac val - le la - chry - ma - rum,

Bc

4 2 5 6 6 4 5 b 7 6 4 # b 9 8

19

VI I

VI II

C

- ra - tis in hac val - le la-chry-ma - rum, qui la - bo - ra - tis in hac val - le la -

A

- ra - tis in hac val - le la-chry-ma - rum, qui la - bo - ra - tis in hac val - le la -

B

in hac val - le la-chry-ma - rum, qui la - bo - ra - tis, in hac val - le la -

Bc

7 6 4 3 $\frac{6}{\frac{3}{4}}$ 6 6



24

VI I

VI II

C

- chry-ma - rum, quid do-lo - re tor - qui - mi-ni,

A

- chry-ma - rum, quid do-lo - re tor - qui - mi-ni,

B

- chry-ma - rum, qui o - ne-ra-ti es - tis pon-de-re pec-ca - to - rum,

Bc

$\frac{6}{5}$ 4 3 7 6 # 6 # 6

p

p

p

p

29

VI I

VI II

C

A

B

Bc

p

p

p

qui o - ne-ra - ti es - tis pon - de-re pec - ca - to - rum,

qui o - ne-ra - ti es - tis pon - de-re pec - ca - to - rum,

quid do-lo - re tor - qui - mi-ni,

6

p



33

Fine

VI I

VI II

C

A

B

Bc

f

f

f

f

f

quid mae-ro-re, quid mae - ro - re tor - pe - tis? Sur - gi - te pro - pe-re, sic - ca - te

quid mae-ro-re, quid mae - ro - re tor - pe - tis? Sur - gi - te pro - pe-re, sic - ca - te

quid mae-ro-re, quid mae - ro - re tor - pe - tis? Sur - gi - te pro - pe-re, sic - ca - te

6 6 5 4 3 6 6

f

39

VI I

VI II

C

la - chry - mas, po - ni - te ge - mi - tus, ex - ul - ta - - -

A

la - chry - mas, po - ni - te ge - mi tus, ex - ul -

B

la - chry - mas, po - ni - te ge - mi - tus, ex - ul - ta - - te,

Bc

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



46

VI I

VI II

C

- - te, ex - ul - ta - - te, ex - ul - ta - te,

A

- ta - - te, ex - ul - ta - - - - te, ex - ul -

B

ex - ul - ta - te, ex - ul - ta - - te, ex - ul -

Bc

52

VI I

VI II

C

A

B

Bc

ex - ul - ta - - - te,

- ta - - - te, ex - ul - ta - - -

- ta - - - te, ex - ul - ta - - -

- - - - -



57

VI I

VI II

C

A

B

Bc

ex - ul - ta - te,

- te, ex - ul - ta - te,

- te, ex - ul - ta - te, ex - ul - ta - te, ex - ul -

6 5 5 4 3

62

VI I

VI II

C

A

B

Bc

ex - ul -

- ta - te, ex - ul - ta - te, ex - ul - ta -

6 7 5 5 4 #



67

VI I

VI II

C

A

B

Bc

ex - ul - ta -

- ta -

- te,

#

73

VI I

VI II

C

A

B

Bc

[te,] ex - ul - ta - te, ex - ul -

te, ex - ul - ta - te, ex - ul -

ex - ul - ta - te,

6



78

VI I

VI II

C

A

B

Bc

- ta - te, ex - ul - ta - te, ex - ul -

- ta - te, ex - ul - ta - - - -

ex - ul - ta - te, ex - ul - ta -

8 7

83

VI I

VI II

C

A

B

Bc

- ta - te, ex - ul - ta - te,

- te, ex - ul - ta - - - - te

- te, ex - ul - ta - - - - te, ex - ul - ta - te, ex - ul -



88

VI I

VI II

C

A

B

Bc

ex - ul - ta - te, ex - ul - ta - tel!

ex - ul - ta - te, ex - ul - ta - tel! Ad - est vest - ris ca - la - mi -

- ta - te, ex - ul - ta - te, ex - ul - ta - tel!

94

VI I

VI II

C

A

B

Bc

- ta - ti - bus Chris - tus Je - sus, *ad - est* vest - ris ca - la - mi - ta - ti - bus Chris - tus, Chris - tus Je - sus.

7 6 b # 6 4 2 6 b 5 6 5 4



99

VI I

VI II

C

A

B

Bc

Cur - ri - te gen - tes, pro - pe - ra - te po - pu - li, et vo - tis con - cor - di - bus,

6

105

VI I

VI II

C

A

B

Bc

con - cla - ma - te, con - cla - ma -



113

VI I

VI II

C

A

B

Bc

- te:

120

VI I

VI II

C

A

B

Bc

o Stel - la na - vi - gan - ti - um, o,



126

VI I

VI II

C

A

B

Bc

o, o, Por - tus nau - fra - gan - ti - um,

7 5 3

134

VI I

VI II

C

A

B

Bc

o Sa - lus ae - gro - tan - ti - um,

7 6 5 5 4 3 # #



141

VI I

VI II

C

A

B

Bc

p

p

p

me - de - re, me - de - re, me - de - re lan - guen -

6 4 5 6 4 5 6 6 6 6 6 6

p

148

VI I

VI II

C

A

B

Bc

p

p

Cur - ri - te gen - tes,

- ti - bus.

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

p



155

VI I

VI II

C

A

B

Bc

pro - pe - ra - te po - pu - li, et vo - tis con - cor - di - bus, con - cla -

#

161

VI I

VI II

C

- ma - - - te, con - cla - ma - - -

A

B

Bc

4 3



167

VI I

VI II

C

- te:

A

B

Bc

b # 6 6 6 6 6 b6 5 4#

173

VI I

VI II

C

A

B

Bc

o Stel - la na - vi - gan - ti - um, o,

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



179

VI I

VI II

C

A

B

Bc

o, o Por - tus nau - fra - gan - ti um,

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

185

VI I

VI II

C

A

B

Bc

o

b 7 6 5 4 5 4 3

191

VI I

VI II

C

A

B

Bc

p

p

p

Sa - lus ae - gro - tan - ti - um, me - de - re, me - de - re lan -

7 6 # # 6 5 6 5 6 5

p

197

VI I

VI II

C

A

B

Bc

-guen - ti - bus.

p

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



204

VI I

VI II

C

A

B

Bc

p

Re - so - nent vo - ci - bus in - cur - va

Re - so - nent vo - ci - bus in - cur - va

Re - so - nent vo - ci - bus in - cur - va

6 6 6 6 6 5 4 #

p

211

VI I

VI II

C

A

B

Bc

lit - to - ra, red - dant so - ni - tus ca - no - re val - les, con - ca - ve ru - pes

lit - to - ra, red - dant so - ni - tus ca - no - re val - les, con - ca - ve ru - pes

lit - to - ra, red - dant so - ni - tus ca - no - re val - les, con - ca - ve ru - pes

6
5

6



218

VI I

VI II

C

A

B

Bc

re - pe - tant, re - pe - tant Je - sum, con - ca - ve ru - pes

re - pe - tant, re - pe - tant Je - sum, con - ca - ve ru - pes

re - pe - tant, re - pe - tant Je - sum, con - ca - ve ru - pes

6

5
4 #

225

VI I

VI II

C

A

B

Bc

re - pe - tant, re - pe - tant Je - sum.

re - pe - tant, re - pe - tant Je - sum.

re - pe - tant, re - pe - tant Je - sum. So - net un - di -

6 5 4 3



232

VI I

VI II

C

A

B

Bc

- que, so - net un - di - que no - men a - ma - bi - le,

238

VI I

VI II

C

A

B

Bc

de - cer - tet mo - du-lis au - ra vo - lu - cri - bus,

6 6 4 # b 6



244

VI I

VI II

C

A

B

Bc

so - net in

5 4 3

250

VI I

VI II

C

A

B

Bc

so - net in

so - net in

au - ri - bus, so - net in au - ri - bus om - ni - um Je - sus,

6 5 4 3



256

VI I

VI II

C

A

B

Bc

au - ri - bus, so - net in au - ri - bus om - ni - um Je - sus.

au - ri - bus, so - net in au - ri - bus om - ni - um Je - sus.

so - net in au - ri - bus om - ni - um Je - sus.

262

VI I

VI II

C

A

B

Bc

VI I: F_4 (quarter), G_4 (quarter), A_4 (quarter), B_4 (quarter), B_4 (quarter), A_4 (quarter), G_4 (quarter), F_4 (quarter), E_4 (half).

VI II: F_4 (half), G_4 (quarter), A_4 (quarter), B_4 (quarter), C_5 (quarter), B_4 (quarter), A_4 (quarter), G_4 (quarter), F_4 (half).

Bc: F_3 (half), G_3 (half), A_3 (half), B_3 (quarter), C_4 (quarter), B_3 (quarter), A_3 (quarter), G_3 (half).



267

VI I

VI II

C

A

B

Bc

p

p

D.C. al Fine

VI I: F_4 (half), G_4 (quarter), A_4 (quarter), B_4 (quarter), C_5 (quarter), B_4 (quarter), A_4 (quarter), G_4 (quarter), F_4 (half), E_4 (half).

VI II: F_4 (half), G_4 (quarter), A_4 (quarter), B_4 (quarter), C_5 (quarter), B_4 (quarter), A_4 (quarter), G_4 (quarter), F_4 (half), E_4 (half).

Bc: F_3 (half), G_3 (half), A_3 (half), B_3 (quarter), C_4 (quarter), B_3 (quarter), A_3 (quarter), G_3 (half), F_3 (half).

Repleta est malis

Sinfonia

Adagio

Allegro

Violino I

Violino II

Alto

Tenore

Basso

Basso
continuo



5
VI I

VI II

A

T

B

Bc

9 **Adagio**

VI I

VI II

A

T

B

Bc

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



15 **Adagio**

VI I

VI II

A

T

B

Bc

6 6 6 6 6 # b 6 # b #6

p *p* *p* *p* *p* *p*

Re-ple - ta est ma - lis a - ni - ma

21

VI I

VI II

A

T

B

Bc

nos - tra, re-ple - ta est ma - lis a - ni - ma nos - tra, a - ni - ma nos - tra, et fac - ti su - mus,

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



27

Adagio

VI I

VI II

A

T

B

Bc

et fac - ti su - mus sic - ut ho - mo si - ne ad - iu - to - ri - o, sic - ut ho - mo si - ne ad - iu - to -

$\frac{6}{5}$ $\flat 5$ 6 $\frac{6}{4}$ $\frac{4}{2}$ 6 7 6 \flat $\flat 6$ 6 6 6 $\flat 6$ 6

33

VI I

VI II

A

- ri - o, et sic - ut vul - ne - ra - ti, et

T

B

Bc

4 3 6 6 6 6 b6 5 # 6 6 b5 6 #

39

Adagio

VI I

VI II

A

sic - ut vul - ne - ra - ti, dor - mi - en - tes in se - pulch - ris, dor - mi - en - tes, dor - mi - en - tes

T

B

Bc

5 6 6 # 7 5 #3 10 9 7 7 5 3 b6 5 3 6 #6 b

45

VI I

VI II

A

T

B

Bc

in se - pulch - ris quo - rum non est me - mor, non est me - mor, non est

5 6 7 6 5 5 6 6 6 6 6 10 9 8 7 4

#3 4 #3 2 #4 2 #6 5 4



Adagio

51

VI I

VI II

A

T

B

Bc

me - mor, quo - rum non est me - mor amp - li - us.

6 7 6 5 6 6 6 5 6 7 6 5 6 6 6 6 6 6 # 6

5 3 4 3 4 3 3 4 #3 2 #4 2 #6 5 4

p

p

p

58

VI I

VI II

A

T

B

Bc

Tri-bu-la - ti-o pro-xi-ma est, tri-bu-la - ti-o pro-xi-ma est et non

#6 6 6 # 6 5 #6



64

VI I

VI II

A

T

B

Bc

est, non est, qui ad - iu-vet, tri-bu - la - ti-o pro - xi - ma

6 6 6 5 b6 6 6 5 # 7 6

69

VI I

VI II

A

est, et non est, et non est qui ad - iu - vet.

T

B

Bc

5 6 6 2 6 4 3 ♭ #6 4 3 6 #3



74

VI I

VI II

A

Ex - ur - ge Do - mi - ne,

T

Ex - ur - ge Do - mi - ne,

B

Ex - ur - ge Do - mi - ne,

Bc

♭ 5 6 #3 4 #3 6

Allegro

Adagio

80

VI I

VI II

A

T

B

Bc

ex - ur - ge Do - mi - ne in ad - iu - to - ri - um, in ad - iu - to - ri - um nos - trum,

ex - ur - ge Do - mi - ne in ad - iu - to - ri - um, in ad - iu - to - ri - um nos - trum,

ex - ur - ge Do - mi - ne in ad - iu - to - ri - um, in ad - iu - to - ri - um nos - trum, in ad - iu -

6 6 9 8 8 7 6 4 3



Allegro

85

VI I

VI II

A

T

B

Bc

in ad - iu - to - ri - um nos - trum, et lae - ta - bi - tur cor nos -

in ad - iu - to - ri - um nos - trum, et lae -

- to - ri - um, in ad - iu - to - ri - um nos - trum,

6 6 4 3 # 2 6

89

VI I

VI II

A

- trum, lae - ta - bi - tur, lae - ta - bi - tur, lae - ta - bi - tur cor

T

- ta - bi - tur cor nos - trum, lae - ta - bi - tur, lae - ta - bi - tur, lae - ta - bi - tur cor

B

et lae - ta - bi - tur cor nos - trum, lae - ta - bi - tur, lae - ta - bi - tur cor

Bc

7 6 2 6 6₅ 6



92

VI I

VI II

A

nos - trum,

T

nos - trum,

B

nos - trum,

Bc

4 3 2 6 7 6 6

102

VI I

VI II

A

- tur cor nos - - - trum, lae - ta - bi - tur cor nos -

T

nos - trum, cor nos - - - trum, lae - ta - bi - tur cor nos - trum,

B

nos - trum, cor nos - - - trum, lae - ta - bi - tur cor nos -

6 # 6 4 3

Bc

105

VI I

VI II

A

- trum, lae -

T

B

- trum,

#6 #6 6

Bc

108

VI I

VI II

A

- ta - bi-tur cor nos - trum, lae - ta - bi-tur, lae -

T

lae - ta - bi-tur,

B

lae - ta - bi-tur cor

#6 # #6 6 #6

Bc

111

VI I

VI II

A

- ta - bi-tur, lae - ta - bi-tur, lae - ta - bi-tur cor nos - - -

T

lae - ta - bi-tur, lae - ta - bi-tur cor nos - - -

B

nos - trum, lae - ta - bi-tur, lae - ta - bi-tur cor nos - - -

#6 6 #

Bc

114

VI I

VI II

A

- trum, lae - ta - bi - tur cor nos - trum,

T

- trum, lae - ta - bi - tur cor nos - trum,

B

- trum, lae - ta - bi - tur cor nos - trum, lae - ta - bi - tur, lae - ta -

6 4 3

Bc



117

VI I

VI II

A

lae - ta - bi - tur, lae - ta - bi -

T

lae - ta - bi - tur, lae - ta - bi -

B

- bi - tur, lae - ta - bi - tur cor nos - trum, lae - ta - bi - tur, lae - ta - bi -

6 6

Bc

120 Fine

VI I

VI II

A

-tur, lae - ta - bi-tur cor nos - trum, lae - ta - bi-tur cor nos - trum. Ex - ur - ge

T

-tur, lae - ta - bi-tur cor nos - trum, lae - ta - bi-tur cor nos - trum.

B

-tur, lae - ta - bi-tur cor nos - trum, lae - ta - bi-tur cor nos - trum.

Bc

4 3 # 6 #



126 Adagio

VI I

VI II

A

Do - mi-ne, ex - ur - ge Do - mi-ne, ex - ur - ge, in ad - iu - to - ri-um, in ad - iu-

T

8

B

4 3 6

Bc

Adagio

132

VI I

VI II

A

- to - ri - um nos - trum.

T

Ex - ur - ge Do - mi - ne, ex - ur - ge in ad - iu - to - ri - um nos -

B

4 3 6 4 3

Bc



Adagio

138

VI I

VI II

A

-trum.

T

Ex - ur - ge Do - mi - ne, ex - ur - ge Do - mi - ne in ad - iu - to - ri - um

B

6 6

Bc

143

VI I

VI II

A

T

B

nos - trum.

4 ♯3 # ♭ #6 5 6 7 6 # #

Bc



148

VI I

VI II

A

T

B

D.S. al Fine

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

Bc

Stillate rores

Sinfonia

Violino I

Violino II

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

The first system of the musical score for 'Stillate rores' features six staves. Violino I and Violino II are in treble clef, Alto and Tenore are in treble clef with a 3/8 time signature, and Basso and Basso continuo are in bass clef. The music is in common time (C). The first six measures show a melodic line in Violino I and Violino II, with the other instruments providing harmonic support. The seventh measure is a double bar line, followed by a repeat sign.



8

VI I

VI II

A

T

B

Bc

6 5 4 3

The second system of the musical score for 'Stillate rores' features six staves. VI I and VI II are in treble clef, A and T are in treble clef with a 3/8 time signature, and B and Bc are in bass clef. The music is in common time (C). The first six measures show a melodic line in VI I and VI II, with the other instruments providing harmonic support. The seventh measure is a double bar line, followed by a repeat sign. The eighth measure is a double bar line, followed by a repeat sign. The ninth measure is a double bar line, followed by a repeat sign. The tenth measure is a double bar line, followed by a repeat sign. The eleventh measure is a double bar line, followed by a repeat sign. The twelfth measure is a double bar line, followed by a repeat sign.

12

VI I

VI II

A

T

B

Bc

Stil - la - te

6 6



16

VI I

VI II

A

T

B

Bc

ro - res, stil - la - te ro - res, stil - la - te ro - res,

20

VI I

VI II

A

stil - la - te ro - res, stil - la - te ro - res,

T

8

B

Bc



24

VI I

VI II

A

T

8

B

Bc

28

VI I *p*

VI II *p*

A

stil - la - te ro - res, stil - la - te ro - res,

T

8

B

Bc

p

7



32

VI I

VI II

A *p*

stil - la - te ro - res, stil - la - te ro - res, stil -

T

8

B

Bc

p

36

VI I

VI II

A

- la - te ro - res,

T

8

B

Bc

40

VI I

p

VI II

p

A

stel - lae mi -

T

8

B

Bc

5 6

p

44

VI I

VI II

A

-ca - te, stel - lae mi - ca - te, stel - lae mi - ca - te,

T

8

B

Bc

4 3



48

VI I

VI II

A

stel - lae mi - ca - te, stel - lae

T

8

B

Bc

5 6 9 8

52

VI I

VI II

A

mi - ca - te,

T

8

B

Bc



56

VI I

VI II

A

stel - lae mi - ca - te, flo - res, flo -

T

8

B

Bc

60

VI I

VI II

A

- res, flo - re - te, flo - re -

T

8

B

Bc

64

VI I

VI II

A

- - te,

T

8

B

Bc

Allegro

68

VI I

VI II

A

T

B

Bc

et coe - li Du - cem, om - nes



73

VI I

VI II

A

T

B

Bc

co - ro - na - te, om - nes co - ro - na -

79

VI I

VI II

A

- te, et coe - li Du - cem, et coe - li Du - cem,

T

8

B

Bc



85

VI I

VI II

A

co - ro - na - te, co - ro - na - te.

T

8

B

Bc

91

VI I

VI II

A

T

B

Bc

97

VI I

VI II

A

T

B

Bc

Ver - sit ae - ter - num,

104

VI I

VI II

A

T

8

ver - sit ae - ter - num ju - gis se - re - ni - tas,

B

Bc

4 3



III

VI I

VI II

A

T

8

dul - cis a - me - ni - tas, dul - cis a - me - ni - tas spar - git in ter - ris gau -

B

Bc

6 7 6

118

VI I

VI II

A

T

B

Bc

di-um su - per - num,



125

VI I

VI II

A

T

B

Bc

131

VI I

VI II

A

T

8

ver - sit ae - ter - num ju - gis se - re - ni - tas,

B

Bc



138

VI I

VI II

A

T

8

dul - cis a - me - ni - tas spar - git in ter - ris, spar - git in ter - ris gau -

B

6

Bc

145

VI I

VI II

A

T

B

Bc

di-um su - per - num,



152

VI I

VI II

A

T

B

Bc

gau - di-um su-per - num, gau -

158

VI I

VI II

A

T

B

Bc

- di-um su - per - num, gau - di-um su - per - num.

165

VI I

VI II

A

T

B

Bc

Mil - le

Mil - le

173

VI I

VI II

A

fon - tes la - chry - ma - rum, tu - i o - cu - li

T

8 fon - tes la - chry - ma - rum, tu - i o - cu - li o pec - ca - tor,

B

Bc

180

VI I

VI II

A

o pec - ca - tor nunc pro - fun - dant,

T

8 o pec - ca - tor nunc pro - fun - dant,

B

Bc

187

VI I

VI II

A

T

B

Bc

mil - le fon - tes la - chry -

mil - le - fon - tes la - chry -

b

194

VI I

VI II

A

T

B

Bc

- ma - rum, tu - i o - cu - li o pec -

- ma - rum, tu - i o - cu - li, o pec - ca - tor,

201

VI I

VI II

A

- tor nunc pro - fun - dant,

T

8 nunc pro - fun - dant,

B

Bc

208

VI I

VI II

A

T

8 ut cre - a - tor tu - um fle - tum, fle - tum tam a -

B

Bc

$\flat 7$
5

215

VI I

VI II

A

T

B

Bc

- ma - rum, fle - tum tam a - ma - rum ex - au - di - re va - le -

#

7



222

VI I

VI II

A

T

B

Bc

ut cre - a - tor tu - um fle - tum, fle - tum tam a - ma - rum,

- at, ut cre - a - tor tu - um fle - tum, fle - tum tam a - ma - rum,

229

VI I

VI II

A

tam a - ma - rum ex - au - di - re va - le - at, tu - um fle - tum

T

8

tam a - ma - rum ex - au - di - re va - le - at, tu - um fle - tum

B

Bc



236

VI I

VI II

A

tam a - ma - rum, tam a - ma - rum, tam a - ma - rum, ex - au -

T

8

tam a - ma - rum, tam a - ma - rum, tam a - ma - rum ex - au -

B

Bc

243

VI I

VI II

A

- di - re va - le - at, fle - tum tam a - ma -

T

8 - di - re va - le - at, fle - tum tam a - ma - rum, a - ma -

B

Bc



250

VI I

VI II

A

-rum ex - au - di - re va - le - at.

T

8 -rum ex - au - di - re va - le - at.

B

Bc

257

VI I *p*

VI II *p*

A

T

B

Bc *p*

Vos, vos i - gi-tur om-nes,



264

VI I

VI II

A

T

B

Bc

vos, vos i - gi-tur om-nes at - ten - di - te gen - tes ad Chris - tum Je - sum at - tol - li - te

270

VI I

VI II

A

T

B

Bc

men - tes, ad Chris - tum Je - sum, ad Chris - tum Je - sum at -



277

VI I

VI II

A

T

B

Bc

- tol - li - te men - tes, at - tol - li - te men - tes. Coe - li

284

VI I

VI II

A

T

B

Bc

se - des sunt fe - li - ces la - chry - mae - quae sunt vic - tri -

7 6



291

VI I

VI II

A

T

B

Bc

- ces,

p *f* *p* *f* *p* *f*

298

VI I

VI II

A

T

B

Bc

coe - li se - des sunt fe - li - ces, la - chry - mae - quae sunt vic -



305

VI I

VI II

A

T

B

Bc

- tri - ces.

p *f* *p* *f*

Adagio

312

VI I

VI II

A

T

B

Bc

Coe - les - tes ho - no - res sunt vo - bis ve - na - les au - di -

Presto

319

VI I

VI II

A

T

B

Bc

-te mor - ta - les, au - di - te mor - ta - les, at -

p

p

p

p

326

VI I

VI II

A

T

B

Bc

- ten - di - te gen - tes ad Chris - tum Je - sum at - tol - li - te men - tes,



333

VI I

VI II

A

T

B

Bc

ad Chris - tum Je - sum, ad Chris - tum Je - sum at - tol - li - te men - tes, at -

Adagio

340

VI I

VI II

A

T

B

Bc

In hac val - le la - chry - ma - rum, in hac val - le

- tol - li - te men - tes. In hac val - le la - chry - ma - rum, in hac val - le



347

VI I

VI II

A

T

B

Bc

la - chry - ma - rum coe - li gau - di - a nunc su - spi - rat, nunc su -

la - chry - ma - rum coe - li gau - di - a nunc su - spi - rat, nunc su -

la - chry - ma - rum coe - li gau - di - a nunc su - spi - rat

6

Allegro

354

VI I

VI II

A

-spi - rat, hic pec - ca - tor, dum re - spi - rat,

T

-spi - rat, hic pec - ca - tor, dum re - spi - rat

B

hic pec - ca - tor dum re - spi - rat, re - spi - rat,

Bc



361

VI I

VI II

A

T

B

sem - per spe - rat, sem - per spe - rat non a - va - rum es - se

Bc

368

VI I

VI II

A

T

B

Bc

sem - per spe - rat, sem - per spe -

sem - per spe - rat, sem - per spe - rat, sem - per

Chris - tum re - dem - to - rem, sem - per spe - rat, sem - per



375

VI I

VI II

A

T

B

Bc

-rat, sem - per spe - rat non a - va - rum, es - se Chris - tum

spe - rat non a - ve - rum, es - se Chris - tum

spe - rat non a - va - rum es - se Chris - tum

381

VI I

VI II

A

T

B

Bc

re - dem - to - rem,

re - dem - to - rem,

re - dem - to - rem,



387

VI I

VI II

A

T

B

Bc

sem - per spe - rat non a - va - rum, es - se Chris - tum re - dem -

non a - va - rum, es - se Chris - tum, Chris - tum re - dem -

394

VI I

VI II

A

-to - rem,

T

-to - rem,

B

sem - per spe - rat non a - va - rum, es - se

Bc

401

VI I

VI II

A

sem - per spe - rat, sem - per spe - rat, sem - per

T

sem - per spe - rat, sem - per spe - rat, sem - per spe - rat

B

Chris - tum re - dem - to - rem, sem - per spe - rat, sem - per spe - rat,

Bc

409

VI I

VI II

A

T

B

Bc

spe - rat non a - va - rum, es - se Chris - tum re - dem -

non a - va - rum, es - se Chris - tum re - dem -

non a - va - rum es - se Chris - tum re - dem -

non a - va - rum es - se Chris - tum re - dem -

non a - va - rum es - se Chris - tum re - dem -



415

VI I

VI II

A

T

B

Bc

- to - rem pro se ip - so sal - va - to - rem.

- to - rem pro se ip - so sal - va - to - rem.

- to - rem pro se ip - so sal - va - to - rem.

- to - rem pro se ip - so sal - va - to - rem.

- to - rem pro se ip - so sal - va - to - rem.

Vulnerasti cor meum

Canto I
Vul-ne-ras - ti cor me - um, cor me - um, vul - ne-ras - ti so-ror me-a, so-ror me - a,

Canto II
Vul - ne - ras - ti cor me-um, so-ror me-a, so-ror me - a,

Basso
Vul - ne-ras - ti cor me - um, cor me - um, so-ror me - a,

Basso continuo
6 ♭ 6 ♭ #6 ♭



5
C I
spon - sa, vul - ne - ras - ti cor me-um, so - ror me - a, so - ror

C II
spon - sa, vul-ne - ras - ti cor me - um, vul - ne - ras - ti, so - ror - me - a, so - ror

B
spon - sa, vul-ne - ras - ti cor me-um, vul - ne - ras - ti cor me-um, so - ror me - a, spon-sa me - a, so - ror

Bc
♭ 6 ♭



9
C I
me - a, spon - sa, so-ror me - a, so - ror me - a, spon-sa me - a, so - ror me - a, spon-sa

C II
me - a, spon - sa, so-ror me - a, so - ror me - a, spon-sa me - a, so - ror me - a, spon-sa

B
me - a, spon - sa, so-ror me - a, so - ror me - a, spon - sa, so - ror me - a,

Bc
6 ♭ 6

13

C I me - a, so - ror me - a, spon - sa me - a, so - ror me - a, spon - sa, vul - ne - ras - ti cor

C II me - a, so - ror me - a, spon - sa me - a, so - ror me - a, spon - sa,

B spon - sa me - a, so - ror me - a, spon - sa, so - ror me - a, spon - sa

Bc $\frac{5}{4} \#$ \flat $\frac{7}{6}$ $\flat \#$ 6

17

C I me - um, cor me - um, vul - ne - ras - ti, so - ror me - a, spon - sa, in

C II vul - ne - ras - ti cor me - um, so - ror me - a, spon - sa, in u - no o - cu - lo - rum, in

B vul - ne - ras - ti cor me - um, cor me - um, so - ror me - a, spon - sa,

Bc 6 6 $\frac{8}{6} \frac{7}{5}$ $\frac{5}{3} \frac{6}{4}$ $\frac{5}{4} \frac{3}{3}$ $\#$ 6 6

22

C I u - no o - cu - lo - rum, in u - no o - cu - lo - rum,

C II u - no o - cu - lo - rum, in u - no o - cu - lo - rum,

B in u - no o - cu - lo - rum tu - o - rum, o - cu - lo - rum tu - o - rum, in

Bc 6 6

26

C I in u - no o - cu - lo - - - rum tu - o - rum,

C II in u - no o - cu - lo - - - rum tu - o - rum,

B u - no o - cu - lo - rum tu - o - rum, o - cu - lo - rum tu - o - rum, tu - o - rum, et in

Bc

6 #

30

C I et in u - no li - ga - mi - ne col - li tu - i, et in u - no li -

C II et in u - no li - ga - mi - ne col - li tu - i,

B u - no li - ga - mi - ne col - li tu - i, col - li tu - i, et in u - no li -

Bc

6 b 6

34

C I -ga - mi - ne col - li tu - i, col - li tu - i. Quam pul - chra

C II et in u - no li - ga - mi - ne col - li tu - i. Quam pul - chra

B -ga - mi - ne col - li tu - i, tu - i. Quam pul - chra

Bc

b 4 # b

39

C I

sunt, quam pul - chra sunt u - be - ra tu - a, quam pul - chra sunt, *quam*

C II

sunt, quam pul - chra sunt u - be - ra tu - a, quam pul - chra sunt, *quam*

B

sunt, *quam* pul - chra sunt u - be - ra tu - a, quam pul - chra sunt u -

Bc

6 6

43

C I

pul - chra sunt, so - ror me - a, spon - sa, quam pul - chra sunt, so - ror me - a, so - ror me - a, spon -

C II

pul - chra sunt, so - ror me - a, spon - sa, quam pul - chra sunt, so - ror me - a, so - ror me - a, spon -

B

-be - ra tu - a, so - ror me - a, spon - sa, quam pul - chra sunt, so - ror me - a, spon -

Bc

5 4 #

48

C I

-sa! Quam pul - chra sunt, quam pul - chra sunt. Me - li - o - ra sunt

C II

-sa! Quam pul - chra sunt, quam pul - chra sunt. Me - li - o - ra

B

-sa! Quam pul - chra sunt, u - be - ra tu - a. Me - li - o - ra

Bc

6 6

53

C I u - be - ra tu - a vi - no, me-li - o - ra sunt u - be-ra tu - a vi - no,

C II sunt u - be-ra tu - a vi - no, me-li - o - ra sunt u - be-ra tu - a vi-no, et fra -

B sunt u - be-ra tu - a vi - no, me-li - o - ra sunt u - be-ra tu - a, vi-no, et fra -

Bc $\flat 6$ $\flat 5$ 9 8 $\flat 3$ # 7 6 #

58

C I et fra - gran - ti - a un - guen - to - rum tu - o -

C II -gran - ti - a un - guen - to - rum tu - o -

B -gran - ti - a un - guen - to - - - rum, un-guen - to - rum tu -

Bc \flat \flat

61

C I - rum sup - ra cunc - ta a - ro - ma - ta, et fra - gran - -

C II - rum sup - ra cunc - ta a - ro - ma - ta, et fra - gran - -

B - o - rum sup - ra cunc - ta a - ro - ma - ta, et fra - gran - ti - a un - guen - to - rum tu -

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

64

C I

- ti - a un - guen - to - rum tu - o - rum,

C II

- ti - a un - guen - to - rum tu - o - rum,

B

- o - rum, un - guen - to - rum tu - o - rum, et fra - gran -

Bc

5
4 3

67

C I

et fra - gran -

C II

et fra - gran - ti - a

B

- ti - a un - guen - to - rum tu - o - rum, et fra - gran ti - a un - guen -

Bc

b b

70

C I

- ti - a un - guen - to - rum tu - o - rum sup - ra cunc - ta a - ro - ma - ta. Fa - vum

C II

un - guen - to - rum tu - o - rum sup - ra cunc - ta a - ro - ma - ta. Fa - vum

B

- to - rum tu - o - rum sup - ra cunc - ta a - ro - ma - ta.

Bc

b # # 4 #

74

C I stil-lant, fa - vum stil - lant la - bi - a tu - a, o spon - sa,

C II stil-lant, fa - vum stil - lant la - bi - a tu - a, o spon - sa, mel et lac sub lin - gua

B

Bc # 5 6 b 6 5 4 # 6

78

C I mel et lac sub lin-gua tu-a et o - dor ves - ti-men-to - rum tu - o - rum est sic-ut o - dor Li - ba -

C II tu - a, sub lin - gua tu-a et o - dor ves - ti-men-to - rum tu - o - rum est sic-ut o - dor Li - ba -

B

Bc b6 4 3 9 8 4 3 6 5 9 8 # 5 4 #

83

C I -ni, et o - dor ves - ti-men-to - rum tu - o - rum est sic - ut o - dor Li - ba -

C II -ni, et o - dor ves - ti-men-to - rum tu - o - rum est sic - ut o - dor Li - ba -

B

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

87

C I -ni. Vul - ne - ras - ti cor me - um cor me - um, vul - ne - ras - ti so - ror

C II -ni. Vul - ne - ras - ti cor me - um, so - ror

B Vul - ne - ras - ti cor me - um, cor me - um,

Bc 6 b 6 b 6

90

C I me - a, so - ror me - a, spon - sa, vul - ne - ras - ti cor me - um,

C II me - a, so - ror me - a, spon - sa, vul - ne - ras - ti cor me - um, vul - ne - ras - ti so - ror

B so - ror me - a, spon - sa, vul - ne - ras - ti cor me - um, vul - ne - ras - ti cor me - um, so - ror

Bc # b 6

94

C I so - ror me - a, so - ror me - a spon - sa, so - ror me - a, so - ror me - a, so - ror me -

C II me - a, so - ror me - a, spon - sa, so - ror me - a, so - ror me - a, spon - sa me -

B me - a, spon - sa me - a, so - ror me - a, spon - sa, so - ror me - a, so - ror me - a, spon -

Bc 4 # 6

98

C I

- a, so - ror me - a, spon - sa me - a, so - ror me - a, spon - sa me - a, so - ror me - a, spon -

C II

- a, so - ror me - a, spon - sa me - a, so - ror me - a, spon - sa me - a, so - ror me - a, spon -

B

- sa, so - ror me - a, spon - sa me - a, so - ror me - a, spon - sa, so - ror me - a, spon -

Bc

\flat $\sharp 3$ $\flat 4$ $\sharp 5$ $\sharp 3$

102

C I

- sa, vul - ne - ras - ti cor me - um, cor me - um, so - ror me - a, so - ror

C II

- sa, vul - ne - ras - ti cor me - um, so - ror

B

- sa, vul - ne - ras - ti cor me - um, cor me - um,

Bc

\flat \flat \flat

105

C I

me - a spon - sa, so - ror me - a spon - sa.

C II

me - a spon - sa, so - ror me - a spon - sa.

B

so - ror me - a, spon - sa, so - ror me - a spon - sa.

Bc

\flat \flat \flat \flat \flat

In tribulationibus

Canto

In tri - bu - la - ti - o - ni - bus ad quem cla -

Alto

In tri - bu - la - ti - o - ni - bus

Tenore

In tri - bu - la - ti -

Basso

In tri - bu - la - ti -

Basso continuo

6 $\frac{6}{4}$ 3 # # 5 b6



5

C

- ma - bi - mus, ad quem cla - ma - bi - mus, ad quem cla - ma - bi -

A

ad quem cla - ma - bi - mus, ad quem cla - ma - bi - mus, ad quem cla - ma - bi -

T

- o - ni - bus ad quem cla - ma - bi - mus?

B

- o - ni - bus, ad quem cla - ma - bi - mus, cla - ma - bi - mus, cla - ma - bi -

Bc

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

9

C *- mus, ad quem cla - ma - bi-mus, ad quem cla - ma - bi-*

A *- mus? In an - gus - ti - is, ad quem cla - ma - bi - mus, cla - ma - bi -*

T *In an - gus - ti - is, ad quem cla - ma - bi -*

B *- mus, ad quem cla - ma - bi-mus cla - ma - bi -*

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

14

C *- mus, ad quem cla -*

A *- mus, in ne - ces - si - ta - ti - bus,*

T *- mus, in ne - ces - si - ta - ti - bus, ad quem cla -*

B *- mus, ad quem cla - ma - bi-mus?*

Bc *# 6 6 # 6*

17

C *- ma - bi-mus, in per - se - cu - ti - o - ni - bus, ad quem cla -*

A *ad quem cla - ma - bi-mus, ad quem cla - ma - bi - mus, ad quem cla -*

T *- ma - bi-mus, ad quem cla - ma - bi-mus, in per - se - cu - ti - o - ni - bus,*

B *In per - se - cu - ti - o - ni - bus, ad quem cla - ma - bi - mus, ad quem cla -*

Bc *#6 b*

21

C
- ma - bi-mus, ad quem cla - ma - bi-mus, cla - ma - bi - mus, ni - si ad te,

A
- ma - bi-mus, ad quem cla - ma - bi-mus, cla - ma - bi - mus, ni - si ad te,

T
8
ad quem cla - ma - bi-mus, cla - ma - bi - mus, ni - si ad te,

B
- ma - bi-mus, ad quem cla - ma - bi-mus, cla - ma - bi-mus, ni - si ad te,

Bc
6 b 7 7 6 $\flat 6 \frac{5}{4} 3$

25

C
De - us nos - ter, Pa - ter mi-se-ri - cor - di - a - rum et

A
De - us nos - ter, Pa - ter mi-se-ri - cor - di - a - rum et con-so-la-ti-o - nis, et

T
8
De - us nos - ter, Pa - ter mi-se-ri - cor - di - a - rum et

B
De - us nos - ter, Pa - ter mi-se-ri - cor - di - a - rum et con-so-la-ti-o - nis, et

Bc
 $\flat 6 \frac{5}{4} 3$ 4 3 6 $\flat 7 6$ b $\flat 6 \frac{5}{4} 3$ #

29

C
con - so-la - ti - o - nis, et con - so - la -

A
con - so-la - ti - o - nis, et con - so - la - ti - o - nis, et

T
8
con - so-la - ti - o - nis, Pa - ter mi-se-ri - cor - di -

B
con - so-la - ti - o - nis, Pa - ter mi-se-ri - cor - di - a - rum et con - so -

Bc
 $\flat 6 \frac{5}{4} 2$ 6 #3 4 #3 b #6 b b $\flat 6 \frac{5}{4} 3$ 6 6

34

C - ti - o - nis, dul - ce so - la - ti - um et re - fri -

A con - so - la - ti - o - nis, dul - ce so - la - ti - um et re - fri -

T - a - rum et con-so-la-ti - o - nis,

B - la - ti - o - nis, dul - ce so - la - ti - um et re - fri -

Bc $\begin{matrix} 11 \\ 10 \\ \#6 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 5 \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} \flat 6 \\ 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 9 \\ 8 \end{matrix}$ $\begin{matrix} \#7 \\ 3 \end{matrix}$

40

C - ge - ri - um cor - dis nos - tri, dul - ce so - la - ti - um

A - ge - ri - um cor - dis nos - tri, dul - ce so - la - ti - um

T

B - ge - ri - um cor - dis nos - tri, dul - ce so - la - ti - um

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

46

C et re - fri - ge - ri - um cor - dis nos - tri?

A et re - fri - ge - ri - um cor - dis nos - tri? Non spe -

T Non spe - ra - bit cor nos - trum, non,

B et re - fri - ge - ri - um cor - dis nos - tri? Non,

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

52

C Non spe - ra - bit cor nos - trum, non, non, non spe -

A - ra - bit cor nos - trum, non, non, non spe - ra - bit cor

T non, non, non, non spe -

B non, non spe - ra - bit cor nos - trum, non, non,

Bc \flat \sharp 6 6 \flat

57

C - ra - bit cor nos - trum, non, non, non,

A nos - trum, non, non, non, ni - si in De - o, non spe -

T - ra - bit cor nos - trum, non, non, ni - si in De - o,

B non, non, non, ni - si in De - o, non spe - ra - bit cor

Bc \sharp \flat \sharp 6 4 3

63

C non spe - ra - bit cor nos - trum, non, non, ni - si in De -

A - ra - bit cor nos - trum, non, non, non, non, ni - si in De -

T non spe -

B nos - trum non, non, non, non, non, non, ni - si in De -

Bc \sharp 4 3

69

C

- o, non spe - ra - bit cor nos - trum, non, non, non, non,

A

- o non spe - ra - bit cor nos - trum, non, non,

T

8 - ra - bit cor nos - trum, non, non, non, non, non, non, non, non, non,

B

- o, non spe - ra - bit cor nos - trum, non, non, non, non, non, non, non,

Bc

6 6

75

C

ni - si in De - o,

A

ni - si in De - o, qui - a ip - se est Do - mi-nus, pro - tec - tor

T

8 ni - si in De - o, qui - a ip - se est

B

ni - si in De - o,

Bc

6 7 3

79

C

nos - ter, ad - ju - tor nos - ter et sa - lus nos - tra, ad - ju - tor nos - ter et

A

nos - ter, ad - ju - tor nos - ter et sa - lus nos - tra, ad - ju - tor nos - ter et

T

8 Do - mi-nus pro - tec - tor nos - ter et sa - lus nos - tra, ad - ju - tor nos - ter et sa - lus, et

B

nos - ter, ad - ju - tor nos - ter et sa - lus nos - tra, ad - ju - tor nos - ter et

Bc

6

83

C

A

T

B

Bc

sa - lus nos - tra. Qui spe - ra - bit in e -

sa - lus nos - tra. Qui spe - ra - bit in e - o, qui spe - ra - bit in e -

Qui spe - ra - bit in e - o, in e - o, qui spe - ra - bit in e -

4 3 # 6 # #6 # 4 2 7 6

88

C

A

T

B

Bc

Qui spe - ra - bit in e - o, non con - fun - de - tur in ae - ter -

- o, non con - fun - de - tur in ae - ter - num, non con - fun - de - tur,

- o, qui spe - ra - bit in e -

- o, non con - fun - de - tur in ae - ter - num,

#6 #6 # 5 #6 6 6

91

C

A

T

B

Bc

- num, qui spe - ra - bit in e - o, non con - fun - de - tur in ae - ter -

non con - fun - de - tur in ae - ter - num,

- o, non con - fun - de - tur in ae - ter -

qui spe - ra - bit in e - o, qui spe - ra - bit in e - o, in

5 6 5 6 6 5 6 5 6 #5 6

94

C
- num, in-ae-ter - num, qui spe-ra - bit in e - o, in e - o,

A
non con-fun-de-tur, *non con-fun - de-tur* in ae-ter-num, in ae-ter - num, non con-fun-

T
8
- num, in ae-ter - num, non con-fun-de-tur in ae-ter-num, qui spe-

B
e - o, non con-fun-de-tur in ae-ter - num, in ae-ter - num,

Bc
5 6 4 3 ♭ #6 $\frac{7}{3}$ 6 7 6 6 6

98

C
non con-fun-de-tur in ae-ter - num, in ae-ter - num, non con-fun-

A
- de-tur in ae-ter - num, qui spe-ra - bit in e - o,

T
8
- ra - bit in e - o, *qui spe-ra - bit, spe-ra - bit in e - o,*

B
qui spe-ra - bit in e - o, in e - o, non

Bc
6 6 # ♭6 6 6 6 6 4 3

102

C
- de-tur, non, non con-fun-de-tur in ae-ter-num, in ae-ter - num, qui spe-ra - bit in e - o, in e -

A
non con-fun-de-tur in ae-ter - num, qui spe-ra - bit in e - o, in e -

T
8

B
con-fun-de-tur, qui spe-ra - bit in e - o, non con-fun-de-tur in ae-ter-num, in ae-ter -

Bc
5 6 5 6 4 3 ♭5 5 5 4 3

106

C - o, non con-fun-de - tur in ae-ter-num, qui spe-ra-bit in e -

A - o, non con-fun-de - tur, qui spe-ra-bit in e - o, qui spe-ra-bit in e -

T qui spe-ra-bit in e - o, in e - o, qui spe-ra-bit in e -

B -num,

Bc 5 6 6 6 7 6 # #4/2 7 6

110

C - o, non con-fun-de - tur, non con-fun-de - tur in ae-ter-num, in ae-ter - num, non con-fun-de-tur in ae-

A - o, non con-fun-de-tur in ae-ter-num, in ae-ter - num, non con-fun-de-tur in ae-

T - o, non con-fun-de-tur in ae-ter - num,

B non con-fun-de-tur in ae-ter - num, non con-fun-de-tur in ae-ter - num,

Bc 5 6 4 3

114

C - ter-num, in ae-ter - num, non con-fun-de - tur,

A - ter-num, in ae-ter - num, non con-fun-de-tur in ae-ter-num, in ae-ter - num, qui spe-

T qui spe-ra-bit in e - o, qui spe-

B qui spe-ra-bit in e - o, in e - o, qui spe-

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

118

C

qui spe - ra - bit in e - o, non con-fun - de-tur in ae - ter -

A

- ra - bit in e - o, non con-fun - de-tur in ae - ter - num, non con-fun-de-tur,

T

- ra - bit in e - o, qui spe - ra - bit in e -

B

- ra - bit in e - o, non con-fun - de-tur in ae - ter - num,

Bc

$\sharp 4$ 2 7 6 $\sharp 6$ \sharp 5 $\flat 6$ 6 6

122

C

-num, qui spe-ra - bit in e - o, non con-fun - de-tur in ae-ter - num, in ae-ter -

A

non con-fun-de-tur in ae - ter - num, non

T

- o, non con-fun-de-tur in ae - ter - num, in ae-ter -

B

qui spe-ra - bit in e - o, qui spe - ra - bit in e - o, in e -

Bc

5 6 5 6 6 5 6 $\sharp 6$ $\sharp 5$ $\flat 6$ 5 6 4 3

126

C

-num, in ae - ter - num, in ae - ter - num, in ae - ter - num.

A

con - fun - de tur, non con - fun - de - tur in ae - ter - num, in ae - ter - num.

T

-num, non con - fun - de - tur in ae - ter - num, in ae - ter - num.

B

- o, non con - fun - de - tur in ae - ter - num, in ae - ter - num.

Bc

\flat $\sharp 6$ $\sharp 3$ 7 6

Peccavi super numerum

Violino I

Violino II

Canto

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo



7

VII

VII

C

A

T

B

Bc

Pec - ca - vi

Pec - ca - vi

su - per nu - me - rum a -

13

VI I

VI II

C

A

T

B

Bc

su - per nu - me - rum a - re - nae ma -

su - per nu - me - rum a - re - nae ma - ris, su - per nu - me - rum a - re - nae ma -

su - per nu - me - rum a - re - nae ma - ris, su - per nu - me - rum a - re - nae ma -

- re - nae ma - ris,

9 8

17

VI I

VI II

C

A

T

B

Bc

- ris,

- ris,

- ris,

su - per nu - me - rum a - re - nae

su - per nu - me - rum a - re - nae, su - per nu - me - rum a - re - [nae ma -

su - per nu - me - rum a - re - [nae, a - re - nae ma -

21

VI I

VI II

C

A

T

B

Bc

pec - ca - vi, pec - ca - vi,

ma - ris, pec - ca - vi,

ris,]

- ris,] su-per nu-me-rum a-re-nae ma - ris, su-per [nu-me-rum a-re - nae

26

VI I

VI II

C

A

T

B

Bc

su-per nu - me-rum a - re - nae, a - re - nae ma -

pec - ca - vi su - per nu - me-rum a - re - nae

pec - ca - vi,

ma - ris,]

40

VI I

VI II

C

A

T

B

Bc

46

VI I

VI II

C

A

T

B

Bc

et mul - ti - pli - ca - ta sunt pec - ca - ta me - a, pec - ca - vi, pec - ca - vi, pec - ca - vi,

6 5
4 3

52

VI I

VI II

C

A

T

B

Bc

et non sum dig - nus, et non sum

pec - ca - vi, pec - ca - vi, pec - ca - vi, et non sum dig - nus, et non sum dig - nus,

4 # #



57

VI I

VI II

C

A

T

B

Bc

dig - nus vi - de - re al - ti - tu - di - nem coe - li, al - ti - tu - di - nem coe - li,

vi - de - re al - ti - tu - di - nem coe - li, al - ti - tu - di - nem coe - li, [et non sum

61

VI I

VI II

C

et non sum dig - nus vi - de - re al - ti - tu - di-nem, vi - de - re al - ti - tu - di-nem coe - li et

A

dig - nus] vi - de - re al - ti - tu - di - nem coe - li et

T

8

B

Bc

65

VI I

VI II

C

non sum dig - nus, vi - de-re al - ti - tu - di-nem coe - li, prae

A

non sum dig - nus, vi - de-re al - ti - tu - di-nem coe - li, al - ti - tu - di-nem coe - li,

T

8

B

Bc

70

VI I

VI II

C

A

T

B

Bc

mul-ti-tu - di - ne in - i - qui - ta - tis me - ae, in - i - qui - ta - tis me - ae,

prae mul-ti - tu - di - ne in - i - qui - ta - tis me - ae, in - i - qui - ta - tis me - ae, in - i - qui -

76

VI I

VI II

C

A

T

B

Bc

in - i - qui - ta - tis me - ae, quo - ni - am,

- ta - tis me - ae, quo - ni - am,

quo - ni - am ir - ri - ta - vi i - ram tu - am, ir - ri -

quo - ni - am,

83

VI I

VI II

C

A

T

B

Bc

- ta - vi i - ram tu - am, i - ram tu - am, ir - ri - ta - vi, et ma - lum, et ma - lum

89

VI I

VI II

C

A

T

B

Bc

quo - ni - am ir - ri - ta - vi i - ram tu - am,

quo - ni - am

co - ram te fe - ci, co - ram te fe - [ci,] quo - ni - am

quo - ni - am ir - ri - ta - vi i - ram tu -

95

VI I

VI II

C

A

T

B

Bc

ir-ri - ta - vi i - ram tu - am, i - ram tu - am

ir-ri - ta - vi i - ram tu - am, i - ram tu - am, ir-ri -

ir-ri - ta - vi i - ram tu - am, ir-ri -

- [am,] [ir - ri - ta - vi i - ram tu - am,] ir-ri - ta - vi i - ram tu - am,

100

VI I

VI II

C

A

T

B

Bc

et ma - lum co - ram te fe -

- ta - vi i - ram tu - am, i - ram tu - am et ma - lum, et ma - lum co - ram te fe -

- ta - vi i - ram tu - am, i - ram tu - am et ma - lum, et ma - lum co - ram, [co-ram te fe -

ir - ri - ta - vi i - ram tu - am et ma - lum co - ram te fe -

105

VI I

VI II

C

A

T

B

Bc

p

p

- ci. Pec - ca - vi

- ci. Pec - ca - vi

- ci.]

- ci.

su - per nu - me - rum a -

su - per nu - me - rum a -

su - per nu - me - rum a - re - nae

p

III

VI I

VI II

C

A

T

B

Bc

su - per nu - me - rum a - re - nae ma - ris,

- re - nae ma - ris, su - per nu - me - rum a - re - nae ma - ris,

- re - nae ma - ris, su - per nu - me - rum a - re - nae ma - ris,

ma - ris,

115

VI I

VI II

C

A

T

B

Bc

su - per nu - me-rum a - re - nae ma - ris,

su - per nu - me-rum a - re - nae, su - per nu - me-rum a - re - [nae] ma - ris,

su - per nu - me-rum a - re - nae, [a - re - nae ma - ris,] su-per

119

VI I

VI II

C

A

T

B

Bc

pec - ca - vi, pec - ca - vi

pec - ca - vi,

[nu - me-rum a - re - nae] ma - ris, su-per nu - me-rum a - re - nae

Quanta fecisti Domine

Sinfonia

Adagio

Violino I

Violino II

Viola da gamba

Canto

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

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



Violino primo

6

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

Bc

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

13 *Tutti*

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

Bc

Spinetta

4 3 6 4 4 3 6 3 4 3

Canzona **Allegro**

26

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

Bc

$\flat 6$ $\flat 5$ 6 6 6 6 4 3

31

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

Bc

6 ♭6 6 ♭ $\frac{5}{4}$ # 6 6

36

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

Bc

♭6 6 4 3 6

41

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

Bc

6 5 # 4 # ♭ 6 5 6 4 3



46

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

Bc

6 6 6 6 6 3 4 3 6 6

51

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

Bc

Quan - ta, quan-ta fe-cis - ti

b6 3 4 3 6b

57

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

Bc

Do - mi-ne a - ni-mae me - ae, pro-tec-tor vi - tae me-ae, De - us me - us! Cum ca -

$\flat 7$
5
3

$\frac{4}{2}$ 6

63

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

-de - rem, sup-po-su-is - ti ma - num tu - am et non sum col - li -

B

Bc

4 3

6
b5
3

#4
2

6

4 #3

68

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

-sa, nec de-lec-tas - ti in-i-mi-cos me-os su-per me, su-per me, nec de-lec - tas-ti in-i-mi - cos me-os, su-per

B

Bc

6

6
b5

2 6

6
3

b

b7
3

6 6 b5
b5 3

73

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

me, su - per - me. E - du - xis - ti ab in - fer - no a - ni - mam me - am, et sal -

B

Bc

10 9 6 6 4 # 6 6 # 2 6 # 6 6 # b



78

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

- vas - ti a de - scen - den - ti - bus in la - cum. Con - ver - tis - ti planc - tum

B

Bc

6 b5 5 6 4 2 6 4 3 6 #4

84

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

Bc

me - um in gau - - - di - um mi -

6 7 6 6 6 7 6

88

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

Bc

-hi et cir-cum-de-dis-ti me lae - - - -

6 5 6 6

92

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

Bc

- ti - ti - a.

6

b

6

b

b

96

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

Bc

#

4 3

6

100

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

Bc

Quan - ta, quan - ta fe - cis - ti Do - mi - ne,

Quan - ta, quan - ta fe - cis - ti Do - mi - ne, quan - ta fe -

Quan - ta fe - cis - ti Do - mi - ne, quan - ta fe -

Quan - ta fe - cis - ti Do - mi - ne, quan - ta fe -

6 4 3 6 5 # 5 6

106

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

Bc

quan - ta fe - cis - ti, quan - ta fe - cis - ti!

- cis - ti, fe - cis - ti, quan - ta fe - cis - ti! Ex - al - ta - bit er - go

- cis - ti, fe - cis - ti, quan - ta fe - cis - ti! Ex - al -

- cis - ti, quan - ta fe - cis - ti!

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

112

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

Bc

ex - al - ta - bit er - go te, a -

te, er - go te, ex - al - ta - bit er - go te, a - ni - ma me - a,

- ta - bit er - go te, a - ni - ma me - a, er - go te, a -

Ex - al - ta - bit er - go te, a - ni - ma me - a,

6 7 6 7 6 6 6 5

120

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

Bc

- ni - ma me - a,

a - ni - ma me - a,

- ni - ma me - a, ex - al - ta - bit er - go te, a - ni - ma me -

a - ni - ma me - a,

6 5 4 #3 # 6 2 6 5 6 6 7 #

128

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

Bc

- a, can - ta - - - bo et psal-mum di-cam, et psal-mum di -

6 7 6 6 b5 6 6 5 4 3

136

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

Bc

ex - al - ta - bit er - go te, a - ni-ma me - a,

ex - al -

-cam, ex - al - ta - bit er - go te, a - ni-ma me - a, a -

ex - al - ta - bit er - go te, a - ni-ma me - a, ex - al -

2 6 6 7 6

143

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

Bc

ex - al - ta - bit er - go te, a - ni - ma me - a,

- ta - bit er - go te, a - ni - ma me - a, a - ni - ma me - a,

- ni - ma me - a, er - go te, a - ni - ma me - a,

- ta - bit er - go te, a - ni - ma me - a, a - ni - ma me - a, can -

7 6 6 6 6 6 6 5 4 #3

151

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

Bc

can - ta -

- ta - - - bo et psal-mum di - cam, et psal-mum di - cam, can -

6 7 6 6 5 4 3

158

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

Bc

can - ta - - - bo, can - ta -

can - ta -

- - - bo, can - ta - bo, can -

- ta - bo, can - ta - bo, et psal - mum di -

6 5 b7

164

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

Bc

- - - bo et psal - mum di - cam,

- - - bo, can - ta - bo, can - ta - - -

- ta - bo et psal - mum di - cam,

- cam, can - ta - bo et psal - mum di - cam, can - ta -

6 6 5 4 # 6

170

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

Bc

can - ta - - - bo et psal - mum di - cam.

- bo et psal - mum di - cam, et psal - mum di - cam.

can - ta - - - bo et psal - mum di - cam.

- bo et psal - mum di - cam, et psal-mum, et psal - mum di - cam.

5 6 7 6 3 4 3

177

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

Bc

Huc mor - ta - les pro-pe - ra - te

6 6 5

183

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

me - cum, om - nes col - - - lau - da -

Bc

7 6 5 6 # 4 #3

189

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

- te, me - cum, om - nes col -

Bc

6 # 6 6 5 4 # 5 6 7 6

195

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

-lau - da - te! Gens hu -

Bc

6 5 4 # b # 4 3

201

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

-ma - na re - demp - to - ri cre - a - tu - ra, cre - a - tu - ra,

Bc

6 6 b 6 b 4 3

209

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

Bc

e - ia,

4 2 6 6 7 3 7 6 7 6 6 4 6 5 4 # b

216

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

Bc

car - mi - na pan - ga - mus, e - ia, car - mi - na pan - ga - mus, lau - des in - cli - tas ca -

221

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

- na - - - mus, ca - na - - -

6 7 6 6 7 6

Bc

227

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

-mus, lau - des in - cli - tas ca - na - mus.

6 6 5 6 6

Bc

233

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

Bc

6 $\flat 5$ \flat $\frac{4}{2}$ 6 7 \flat 5 6



239

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

Bc

Tu de ni - hi-lo fe-cis - ti, cum cru-o-re re - de-

7 6 $\sharp 3$ 6 $\frac{7}{5}$ 4 \sharp \sharp 6 6

245

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

- mis - ti, tu pec - ca - tis ob - vo - lu - tos, re - de - mis - ti re - so - lu - tos, tu pec - ca - tis ob - vo -

Bc

6 4 3 6 5

249

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

- lu - tos, re - de - mis - ti re - so - lu - tos. E - ia, car - mi - na pan - ga - mus, e - ia, car - mi - na pan -

Bc

6 6 b

255

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

-ga - mus, lau-des in - cli-tas ca - na - - - mus, ca - na -

Bc

6 7 6

261

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

- - - mus, lau - des in - cli-tas ca - na - mus.

Bc

6 7 6 6 6/5 4 3

Sinfonia

267

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

Bc

6 6 6 6 2 6 7 6

273

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

Bc

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

279

VI I

VI II

Vdg

C

Tu nos re-gis, tu nos mo-nes, tu nos nut-ris, tu nos fo - - -

A

T

B

Bc

6 6 6 6 6

283

VI I

VI II

Vdg

C

- ves. Sic da te-cum con-gau-de-re, sic da te-cum con-gau-de - - -

A

T

B

Bc

7 6 6 6 b6 6 6 # 7 6

287

VI I

VI II

Vdg

C

-re, te po-ti-ri, te vi-de-re, te po-ti-ri, te vi-de-re, te, te vi-de-

A

T

B

Bc

7 6
5 3

7 6 5
4 3

7 6 5
4 3

291

VI I

VI II

Vdg

C

-re, sic da te-cum con-gau-de - - re, te po-ti-ri, te vi-de-

A

T

B

Bc

b 7 6 6 # 7 6 # #

b 7 6 6 # 7 6 # #

295

VI I

VI II

Vdg

C

-re, te po-ti-ri, te vi-de - re, te po-ti-ri, te vi-de - re.

A

T

B

Bc

6 6 6 4 3

300

VI I

VI II

Vdg

C

A

E - ia, car - mi-na pan - ga - mus, e - ia, car - mi-na pan - ga - mus, lau-des in - cli-tas ca -

T

B

Bc

b

306

VI I

VI II

Vdg

C

A

- na

T

B

Bc

6

b

#

6

6

4

#



313

VI I

VI II

Vdg

C

A

-mus, lau - des in - cli-tas ca - na

T

B

Bc

6

6

#

319

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

Bc

mus, e - ia, car - mi - na pan - ga - mus, lau - des

6 6 5 5 4 3 7 5 6

325

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

Bc

in - cli - tas ca - na - mus, lau - des in - cli - tas ca - na -

7 5 4 3 6 7 6

331

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

Bc

e - ia, car - mi-na

mus, e - ia, car - mi-na

e - ia, car - mi-na

e - ia, car - mi-na

6

337

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

Bc

pan - ga - mus, lau - des in - cli - tas ca - na - mus, lau - des

pan - ga - mus, lau - des in - cli - tas ca - na - mus, lau - des

pan - ga - mus, lau - des in - cli - tas, in - cli - tas ca - na - mus, lau - des

pan - ga - mus, lau - des in - cli - tas, in - cli - tas ca - na - mus, lau - des

6 4 3

343

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

Bc

in - cli - tas ca - na - mus,

in - cli - tas ca - na - mus,

in - cli - tas ca - na - mus,

in - cli - tas ca - na - mus, ca - na - - -

♭ 4 3

348

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

Bc

ca - na -

- mus, ca - na - mus, ca - na - mus, ca - na - mus, ca -

♭ ♭7 6 6 5 4 3

353

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

Bc

ca - na - - - mus, ca -

ca -

- - - mus, ca - [na] - - - mus,

-na - mus, ca - na - mus, ca - na - mus, ca -

6 5



358

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

Bc

- na - - - mus, ca - na - mus, ca - na - mus,

- na - - - mus, ca - na - mus, ca -

ca - na - mus, ca - na - mus, ca - na -

- na - mus, ca - na - mus, ca - na - mus, ca - na -

♭ ♭7 6 6 5 4 #

363

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

Bc

ca - na - - - mus, ca -

- na - - - mus, ca - na - mus, ca - na - mus, ca -

- mus, ca - na - - - mus, ca -

- mus, ca - na - mus, ca - na - mus, ca - na - mus, ca -

6 6 6 7 6

369

VI I

VI II

Vdg

C

A

T

B

Bc

- na - mus, ca - na - mus, ca - na - mus, ca - na - mus.

- na - mus, ca - na - mus, ca - na - mus, ca - na - mus.

- na - mus, ca - na - mus, ca - na - mus, ca - na - mus.

- na - mus, ca - na - mus, ca - na - mus, ca - na - mus.

3 4 3 6

Domine Dominus noster

Symphonia

Viola I

Viola II

Viola III

Viola IV

Viola V

Canto I

Canto II

Alto

Tenor

Basso

Basso continuo



7

Vla I

Vla II

Vla III

Vla IV

Vla V

Bc

13

Vla I

Vla II

Vla III

Vla IV

Vla V

Bc

19

Vla I

Vla II

Vla III

Vla IV

Vla V

C I

C II

A

T

B

Bc

Do - mi-ne,

Do - mi-ne, Do - mi-nus nos - ter,

$\frac{4}{2}$

26

Vla I

Vla II

Vla III

Vla IV

Vla V

C I

Do - mi-nus nos - ter, quam ad-mi-ra - bi - le, *quam ad-mi - ra - bi - le* est no-men

C II

Do - mi - nus nos - ter, quam ad-mi - ra - bi - le, *quam ad-mi - ra - bi - le* est no-men

A

T

B

Bc

6

Vla I

Vla II

Vla III

Vla IV

Vla V

C I

tu-um in u-ni-ver-sa ter - ra, in u-ni-ver - sa ter - ra,

C II

tu-um in u-ni-ver-sa ter - ra, in u - ni-ver-[sa, u-ni-ver] - sa ter - ra,

A

quam ad-mi-ra - bi - le est

T

8

quam ad-mi-ra - bi - le est

B

quam ad-mi-ra - bi-le est no - men

Bc

Vla I

Vla II

Vla III

Vla IV

Vla V

C I

C II

A

T

B

Bc

no - men tu - um in u - ni - ver - sa ter - ra,

quam ad - mi -

quam ad - mi - ra - bi - le est no - men, quam ad - mi -

no - men tu - um in u - ni - ver - sa ter - ra, [quam ad - mi - ra - bi - le est no - men]

tu - um, quam [ad - mi - ra - bi - le est no - men,] quam ad - mi -

40

Vla I

Vla II

Vla III

Vla IV

Vla V

C I

- ra - bi-le est no - men tu - um, in u - ni-ver-sa ter - ra,

C II

- ra - bi-le est no - men tu - um in u - ni-ver-sa ter - ra,

A

T

tu - um,]

B

- ra - bi-le est no - men tu - um in u - ni-ver-sa ter - ra,

Bc

44

Vla I

Vla II

Vla III

Vla IV

Vla V

C I

C II

A

T

B

Bc

Detailed description: This musical score page contains measures 44 through 48. The staves are arranged vertically. Violins I, II, and III are in treble clef with one flat. Violins IV and V are in bass clef with one flat. Cellos I and II are in treble clef with one flat. Alto, Tenor, and Bass are in treble clef with one flat. Bassoon is in bass clef with one flat. The Tenor staff has an '8' below it. The music is written for measures 44, 45, 46, 47, and 48. Measures 44 and 45 show active melodic lines in the Violins and Viola, while measures 46, 47, and 48 show more sustained or moving lines. The lower strings (Cello, Bass, Bassoon) provide harmonic support with sustained notes and moving lines.

49

Vla I

Vla II

Vla III

Vla IV

Vla V

C I

C II

A

T

B

Bc

quam ad-mi -

quam ad-mi-ra - bi-le est no - men tu - um in u - ni -

[quam ad-mi-ra - bi-le est no - men tu - um,]

quam ad-mi - [ra - bi-le est no - men, no - men tu - um, quam ad-mi-ra - bi-le est

53

Vla I

Vla II

Vla III

Vla IV

Vla V

C I

C II

A

T

B

Bc

- ra - bi-le est no - men tu - um in u - ni-ver - sa ter - [ra, in u - ni-ver - sa

[quam ad-mi - ra - bi - le est no - men] tu - um in u - ni-ver - sa ter - [ra, in u - ni-ver - sa

- ver - sa ter - ra, [ter - ra, in u - ni-ver - sa ter - ra,] in u - ni-ver - sa

no-men tu - um ter - ra, in u - ni-ver - sa ter - ra, in u - ni-ver - sa

no - men tu - um in u - ni-ver - sa ter - ra, in u - ni-ver - sa ter - ra, in u - ni-ver - sa

58

Vla I

Vla II

Vla III

Vla IV

Vla V

C I

ter - ra,]

C II

ter - ra,]

A

ter - ra,] quo - ni - am e - le - va - ta est mag - ni - fi -

T

8

ter - ra,] quo - ni - am e - le - va - ta est mag - ni - fi - cen - ti - a,

B

ter - ra,]

Bc

64

Vla I

Vla II

Vla III

Vla IV

Vla V

C I

C II

A

T

B

Bc

- cen - ti - a tu - a su - per cae - - - los, su - per cae -

mag - ni - fi - cen - ti - a tu - a [su] - per cae -

68

Vla I

Vla II

Vla III

Vla IV

Vla V

C I

C II

A

T

B

Bc

- - los, su - per cae - los, su - per cae - los,

- - los, su - per cae - los, su - per cae - los,

72

Vla I

Vla II

Vla III

Vla IV

Vla V

C I

C II

A

T

B

Bc

su - per cae - los, su - per

su - per cae - los, su - per

76

Vla I

Vla II

Vla III

Vla IV

Vla V

C I

C II

A

T

B

Bc

cae - - - los.

cae - - - los.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 76 through 80. It features a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The instruments are Violins I, II, III, IV, V; Cellos I, II; Alto (A); Tenor (T); Bass (B); and Bassoon (Bc). Measures 76 and 77 are vocal entries for the Alto and Tenor parts, with the lyrics 'cae - - - los.'. Measures 78, 79, and 80 are instrumental, featuring a complex rhythmic pattern in the strings and woodwinds, with the Alto and Tenor parts resting.

81

Vla I

Vla II

Vla III

Vla IV

Vla V

C I

C II

A

T

B

Bc

Ex

Ex o - re in-fan-ti-um,

Ex o - re in-fan-ti-um [et lac - tan - ti -

[Ex o - re in - fan-ti-um] et lac - tan -

Vla I

Vla II

Vla III

Vla IV

Vla V

C I

C II

A

T

B

Bc

Ex o - re in-fan - ti-um et lac - tan - ti - um per - fe-cis - ti

o - re in-fan - ti-um et lac - tan - ti-um, [et lac - tan - ti - um per - fe-cis - ti

et lac - tan - [ti - um, et lac - tan - ti - um per - fe - cis - ti

- - um,]

- ti - um, et lac - tan - ti - um, et lac - tan - ti - um per - fe - cis - ti

- - - - -

90

Vla I

Vla II

Vla III

Vla IV

Vla V

C I

C II

A

T

B

Bc

lau - dem,

lau - dem,] [ex

lau - dem,] ex o - re [in-fan - ti - um

ex o - re in-fan - ti - um [et lac - tan - ti - um,]

lau - dem, ex o - re in-fan - ti - um, in - fan - ti - um et lac - tan - ti - um, et lac -

94

Vla I

Vla II

Vla III

Vla IV

Vla V

C I

C II

A

T

B

Bc

ex o - re in-fan - ti-um, in - fan - ti - um

o - re in-fan - ti-um et lac - tan - ti - um, et] lac - tan - ti -

et lac - tan - ti - um, ex o - re in-fan - ti-um et] lac - tan - ti -

[et lac - tan - ti -

-tan - ti - um ex o - re, in - [fan - ti - um et lac - tan - ti -

98

Vla I

Vla II

Vla III

Vla IV

Vla V

C I

C II

A

T

B

Bc

per-fe-cis - ti lau-dem prop-ter in - i - mi-cos tu - os,

-um per-fec-tis - ti lau-dem prop-ter in - i - mi-cos tu - os,

-um per-fe-cis - ti lau-dem prop-ter in - i - mi-cos tu - os, ut de-stru -

-um] per-fec-cis - ti lau-dem prop-ter in - i - mi-cos tu - os, ut de-stru - as in - i - mi - cum,

-um] per-fe-cis - ti lau-dem prop-ter in - i - mi-cos tu - os, [ut de-stru-as in - i -

Vla I

Vla II

Vla III

Vla IV

Vla V

C I

C II

A

T

B

Bc

ut de-stru - as in - i - mi-cum et ul - to - rem,

[ut de-stru - as in - i - mi-cum, in - i - mi-cum et ul - to - rem,

- as in - i - mi-cum, in - i - mi - cum et [ul - to - rem,]

[in - i - mi - cum et ul - to - rem, et ul-to - rem,]

- mi-cum et ul - to - rem, in - i - mi-cum et ul - to - rem,]

106

Vla I

Vla II

Vla III

Vla IV

Vla V

C I

C II

A

T

B

Bc

ut de-stru -

ut de-stru - as, *ut des-tru - as* in - i -

[ut de-stru-as in - i -

III

Vla I

Vla II

Vla III

Vla IV

Vla V

C I

C II

A

T

B

Bc

ut de-stru-as, ut de - stru - as

- as in - i - mi-cum, in - i - mi-cum et ul - to - [rem,] in - i - mi -

- mi-cum et ul - to - rem, in - i - mi-cum et ul - to - [rem,] in -

[ut de-stru - as in - i - mi - cum et ul - to - rem, et ul -

- mi-cum et ul - to - rem, et ul - to - rem,] [ut de-stru-as in - i - mi-cum,

115

Vla I

Vla II

Vla III

Vla IV

Vla V

C I

C II

A

T

B

Bc

in - i - mi-cum, ut de-stru-as i - ni-mi - cum et ul - to - [rem, ul -

- cum, in - i - mi - cum et [ul -

- i - mi - cum, in - i - mi-cum et ul - to - rem et ul -

- to-rem, et ul - to - rem, et ul - to - rem

in - i - mi - cum, in - i - mi-cum, in - i - mi-cum, in - i - mi - cum et ul -

119

Vla I
 Vla II
 Vla III
 Vla IV
 Vla V
 C I
 C II
 A
 T
 B
 Bc

- to] - rem. Quo - ni - am vi - de - bo
 - to - rem.]
 - to - rem. Quo - ni - am vi - de - bo cae - los,
 8 et ul-to - rem.]
 - to - rem.]

Vla I

Vla II

Vla III

Vla IV

Vla V

C I

cae - - - los, o - pe - ra di - gi -

C II

A

o - pe - ra di - gi - to - rum, di - gi - to - rum tu -

T

B

Quo - ni - am vi - de - bo cae - los, o - pe - ra,

Bc

130

Vla I

Vla II

Vla III

Vla IV

Vla V

C I

C II

A

T

B

Bc

- to - rum tu - o - rum,

- o - rum o - pe - ra di - gi - to - rum tu - o -

o - pe - ra di - gi - to - rum tu - o -

Vla I
 Vla II
 Vla III
 Vla IV
 Vla V
 C I
 C II
 A
 T
 B
 Bc

o - pe - ra di - gi - to - rum tu - o - rum, tu -
 - rum, o - pe - ra di - gi - to - rum tu -
 - rum, o - pe - ra, o - pe - ra di - gi - to - rum

140

Vla I

Vla II

Vla III

Vla IV

Vla V

C I

- o - rum,

C II

A

- o - rum,

T

8

B

tu - o - rum, o - pe - ra di - gi - to - rum tu - o -

Bc

145

Vla I

Vla II

Vla III

Vla IV

Vla V

C I

C II

A

T

B

Bc

o - pe - ra di - gi - to - rum tu - o - rum, tu - o -

- rum, tu - o - rum, tu - o - rum, tu - o -

150

156

Vla I

Vla II

Vla III

Vla IV

Vla V

C I

Quid est ho - mo, quod me - mor es e - ius? Aut fi - li - us ho - mi - nis,

C II

Quid est ho - mo, quod me - mor es e - ius? Aut fi - li - us ho - mi - nis,

A

Quid est ho - mo, quod me - mor es e - ius? Aut fi - li - us ho - mi - nis,

T

8

Quid est ho - mo, quod me - mor es e - ius? Aut fi - li - us ho - mi - nis,

B

- ti. Quid est ho - mo, quod me - mor es e - ius? Aut fi - li - us ho - mi - nis,

Bc

162

Vla I

Vla II

Vla III

Vla IV

Vla V

C I

quo - ni - am vi - si - tas e - um? Mi - nu - is - ti

C II

quo - ni - am vi - si - tas e - um?

A

quo - ni - am vi - si - tas e - um?

T

quo - ni - am vi - si - tas e - um?

B

quo - ni - am vi - si - tas e - um?

Bc

167

Vla I

Vla II

Vla III

Vla IV

Vla V

C I

e - um pau - lo - mi - nus, pau - lo - mi - nus ab an - ge -

C II

[Mi - nu - is - ti e - um] pau - lo - mi - nus ab an - ge -

A

T

B

Bc

172

Vla I

Vla II

Vla III

Vla IV

Vla V

C I

C II

A

T

B

Bc

-lis. Glo - ri - a, glo - ri - a et ho - no - re co - ro -

-lis. Glo - ri - a, glo - ri - a et ho - no - re

177

Vla I

Vla II

Vla III

Vla IV

Vla V

C I

-nas - ti e - um, co - ro - nas -

C II

co - ro - nas - ti e - - um,

A

T

B

Bc

181

Vla I

Vla II

Vla III

Vla IV

Vla V

C I

C II

A

T

B

Bc

- ti e - um, e - um,

co - ro - nas - ti e - um,]

co - ro - nas -

[co - ro -

co - ro -

186

Vla I
 Vla II
 Vla III
 Vla IV
 Vla V
 C I
 C II
 A
 T
 B
 Bc

co - ro -
 co - ro - nas - ti [e - um, co - ro -
 - ti, [co - ro - nas - ti e - um,]
 - nas - ti e - um,] co - ro - nas - ti
 - nas - ti e - um, [co - ro - nas - ti,
 co - ro - nas - ti

191

Vla I
 Vla II
 Vla III
 Vla IV
 Vla V
 C I
 C II
 A
 T
 B
 Bc

-nas - - - ti e - um,
 -nas - - - ti e - um,]
 e - um, e - um,
 e - um, [e - um,]
 co - ro nas - ti e - um,]
 [e - um,]

196

Score for measures 196-200, featuring five Violas (Vla I-V), two Cornets (C I-II), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Bassoon (Bc).

Violas (Vla I-V): Five staves, all in treble clef with a key signature of one flat. Vla I and Vla II have a whole rest in measure 196. Vla III has a descending eighth-note scale in measure 196. Vla IV and Vla V have a whole rest in measure 196. Vla I-V have a half note in measure 197. Vla I-V have a half note in measure 198. Vla I-V have a half note in measure 199. Vla I-V have a half note in measure 200.

Cornets (C I-II): Two staves, both in treble clef with a key signature of one flat. C I and C II have a whole rest in measures 196-200.

Alto (A): One staff, treble clef with a key signature of one flat. A has a whole rest in measures 196-200.

Tenor (T): One staff, treble clef with a key signature of one flat. T has a whole rest in measures 196-200.

Bass (B): One staff, bass clef with a key signature of one flat. B has a whole rest in measures 196-200.

Bassoon (Bc): One staff, bass clef with a key signature of one flat. Bc has a whole note in measure 196. Bc has a half note in measure 197. Bc has a half note in measure 198. Bc has a half note in measure 199. Bc has a half note in measure 200.

201

Vla I

Vla II

Vla III

Vla IV

Vla V

C I

C II

A

T

B

Bc

co - ro - nas -

[co - ro -

co - ro - nas - ti e - um,

206

Vla I
 Vla II
 Vla III
 Vla IV
 Vla V
 C I
 C II
 A
 T
 B
 Bc

- ti e - um, co - ro - nas - ti e -
 -nas - ti e - um.]
 co - ro - nas - ti e -
 co - ro - nas - ti, co - ro - nas - ti e -
 co - ro - nas - ti e -
 co - ro - nas - ti e -

211

Vla I

Vla II

Vla III

Vla IV

Vla V

C I

C II

A

T

B

Bc

-um. Et con - sti - tu - is - ti e - um su - per o - pe - ra ma - nu - um

Et con - sti - tu - is - ti e - um su - per o - pe - ra ma - nu - um

-um. Et con - sti - tu - is - ti e - um su - per o - pe - ra ma - nu - um

-um. Et con - sti - tu - is - ti e - um su - per o - pe - ra ma - nu - um

-um. Et con - sti - tu - is - ti e - um su - per o - pe - ra ma - nu - um

-um. Et con - sti - tu - is - ti e - um su - per o - pe - ra ma - nu - um

-um. Et con - sti - tu - is - ti e - um su - per o - pe - ra ma - nu - um

277

Vla I

Vla II

Vla III

Vla IV

Vla V

C I

tu - a - rum, ma - nu - um tu - a - rum.

C II

tu - a - rum, ma - nu - um tu - a - rum.

A

tu - a - rum, ma - nu - um tu - a - rum.

T

tu - a - rum, ma - nu - um tu - a - rum.

B

tu - a - rum, ma - nu - um tu - a - rum.

Bc

TEKSTY SŁOWNE / VERBAL TEXTS

O plausus orantes jungamus

O plausus orantes jungamus et nos,
in aures sonantes vertatur iam vox.

Sed quo ego te preconio laudabo
quem admirantur angeli quem
coelestis patriae incolae
mirabundo sermone venerantur et
celebrant.

O sonent mellicis
aethera vocibus choris angelicis

jungite carmina
jungite gaudia,
jungite júbila,
jungite cantica.
Et ego quo praeconio laudabo te quem
admirantur angeli.
O Jesu salus mea,
quando amabo te, mea spes,
vita mea, et sine te est vita mors.

Klaszczmy w modlitwie wszyscy
zgodnie,
Głos ten niech zabrzmi nam
w uszach pogodnie.
Jak jednak chwalić mam Ciebie,
którego wielbią aniołowie,
a mieszkańcy niebieskiej ojczyzny
czczą i sławią tak cudownymi
słowy?
Niech niebiosa rozbrzmiewają
słodkimi głosami, z aniołów
chórami
złączcie nasze pieśni,
zespólcie radość,
zjednoczcie radość,
połączcie pieśni.
A ja, będę chwalił Ciebie,
którego wielbią aniołowie.
O Jezu, moje zbawienie,
będę Cię kochał, moja nadziejo,
moje życie, bez Ciebie życie jest
śmiercią.

O let us too unite our applause in prayer,
let the voice now be turned to our ears
and resound.
But with what praise shall I extol you,
whom the angels adore,
whom the inhabitants of the heavenly
fatherland revere and celebrate with
wonderful words.
O may the heavens resound with sweet
voices, unite our singing with
the choirs of angels,
unite the joy,
unite the rejoice,
unite the songs.

And I, with what praise shall I extol you,
whom the angels adore.
O Jesus, my salvation,
because I shall love you, my hope,
my life, and without you life is death.

O quam dulcis

O quam dulcis, quam suavis
Salvator mundi,
in quem desiderant angeli prospicere.
Nil quidem canitur jucundius,
nil colitur beatius,
quam Jesus Dei filius.
Nil quidem canitur jucundius,
nil colitur suavius,
quam Jesus Dei filius.
Rogamus ergo, pie Jesu,
ut hic mortales faciem tuam
digne vereamur,
ut in caelis te videamus.
Alleluja.

O, jakże słodki, o, jak łagodny
jest Zbawiciel świata,
któremu służyć pragną aniołowie.
Nikom radośniej nie jest śpiewać,
nikogo chwalebniej nie sławić
niż Jezusa, Syna Bożego.
Nikom radośniej nie jest śpiewać,
nikogo wdzięczniej nie wychwalać
niż Jezusa, Syna Bożego.
Błagamy Cię zatem, dobry Jezu,
abyśmy tutaj, śmiertelni,
Twoje oblicze pokornie chwalili
a w niebie Ciebie zobaczyć mogli
Alleluja.

O how sweet, how pleasant
is the Saviour of the world,
whom the angels wish to forsee.
For nothing is sung more happily,
nothing is worshipped more blessedly,
than Jesus, son of God.
For nothing is sung more happily,
nothing is worshipped more pleasantly,
than Jesus, son of God.
Thus we ask you, pious Jesus,
that we mortals here
fear your face with dignity,
so that we may see you in heaven.
Alleluja.

O vos omnes

O vos omnes, qui laboratis
in hac valle lachrymarum,
qui onerati estis pondere peccatorum,
quid dolore torquimini,
quid maerore torpetis?
Surgite propere, siccate lachrymas,
ponite gemitus, exultate!

O, wy wszyscy, którzy jesteście
utrudzeni w tej łez dolinie,
obciążeni ciężarem grzechów:
czemu jesteście uciemiężeni bólem
czemuż zdrtwiali z żalu?
Powstańcie żywo, łzy osuszcie,
Poniechajcie lamentów, radujcie się!

O all you who struggle
in this valley of tears,
why are you tormented by pain,
who are burdened with the weight of
sins, why are you numb with sorrow?
Raise in haste, dry the tears,
lay away the lamentations, rejoice!

Adest vestris calamitatibus
Christus Jesus.
Currite gentes, properate populi,
et votis concordibus conclamate:
o Stella navigantium,
o Portus naufragantium,
o Salus aegrotantium,
medere languentibus.
Resonent vocibus incurva littora,

reddant sonitus canore valles, concave
rupes repetant Jesum.
Sonet undique nomen amabile,
decertet modulis aura volucris,

sonet in auribus omnium Jesus.

W waszych nieszczęściach
jest Chrystus Jezus.
Biegnijcie, narody; spieszcie, ludy
i zgodnie w modlitwie błagajcie:
o, Gwiazdo podróżnych,
o, Porcie rozbitków,
o, Zbawienie chorujących,
uzdrów tych, co słabną.
Niech zabrzmia głosami krągłe
brzegi mórz,

niech wypełnią się śpiewem doliny,
niech skały wzywają Jezusa.
Niech wszędzie brzmi Imię słodkie,
niech ptaki je śpiewają na niebie,

niech Imię to brzmi we wszystkich
uszach.

Jesus Christ is there
in your calamities.
Run nations, hasten people,
and cry out together in concordant
prayers: o star of sailors,
o harbour of the seawrecked,
o salvation of the sick,
heal those who are weary.
May curved coasts resound with voices,

may valleys render sounds from singing,
may hollow rocks repeat Jesus.
May the beloved name sound
everywhere, may the wind contend
with the singing birds,
may Jesus sound in the ears of everyone.

Repleta est malis

Repleta est malis anima nostra,
et facti sumus sicut homo sine
adiutorio,
et sicut vulnerati dormientes
in sepulchris,
quorum non est memor amplius.
Tribulatio proxima est
et non est qui adiuvet.

Exurge Domine in adiutorium
nostrum et laetabitur cor nostrum.

Dusza nasza wypełniona jest
nieszczęściami,
staliśmy się jak człowiek
pozbawiony pomocy,
jak poranieni, którzy leżą
w grobach,
o których już się pamięta.
Bliskie jest udręczenie
i nie ma nikogo, kto mógłby
pomóc.

Pospiesz, o Panie, i wspomóż nas,
a rozraduje się serce nasze.

Our soul is filled with evils,
and we are made as a man without help,
and like the wounded sleeping in the
graves,
whom he does not remember no more.
Tribulation is very near
and there is none to help me.

Rise, o Lord, to help us
and our heart will rejoice.

Stillate rores

Stillate rores,
stellae micat,
flores florete,
et coeli Ducem omnes coronate.
Versit aeternum jugis serenitas, dulcis
amenitas spargit
in terris gaudium supernum.
Mille fontes lachrymarum tui oculi,
o peccator, nunc profundant,
ut creator tuum fletum
tam amarum exaudire valeat.
Vos igitur omnes attendite gentes,
ad Christum Jesum attollite mentes.
Coeli sedes sunt felices

lachrymaeque sunt victrices.
Coelestes honores sunt vobis venales,
audite mortales.

Sącz się roso,
migoczcie gwiazdy,
kwitnijcie kwiaty:
razem uwieńczcie Księcia niebios.
Wieczna pogoda panuje tam
zawsze, słodka zaś rozkosz krzewi
niebiańską radość na ziemi.
Oczy twoje, o grzeszniku
niech wylewają teraz tysiące łez,
aby Stwórca twój mógł usłyszeć
ten tak gorzki płacz.
Bacście więc, wszyscy ludzie,
wznieście umysły do Jezusa.
Mieszkania niebieskie są
przyjemne,

łzy zaś przynoszą zwycięstwo.
Śmiertelnicy, słuchajcie: możecie
zdobyć zaszczyty niebios.

Drip o dew,
quiver o stars,
bloom o flowers,
and crown you all the prince of heaven.
Perpetual serenity is there forever, sweet
delightness spreads
celestial joy on earth.
Your eyes, o sinner,
now shed thousand wells of tears,
so that the creator can hear
your so bitter weeping.
Thus pay attention, you all people,
lift up your minds to Jesus Christ.
The dwellings of heaven are pleasant,
and the tears are victorious.
The honours of heaven can be won
by you, listen you mortals.

In hac valle lachrymarum coeli gaudia
nunc suspirat hic peccator.
Dum respirat semper sperat non
avarum esse Christum redemptorem
pro se ipso salvatorem.

Vulnerasti cor meum

Vulnerasti cor meum,
soror mea, sponsa,
in uno oculorum
et in uno ligamine colli tui.

Quam pulchra sunt ubera tua,
soror mea, sponsa!
Meliora sunt ubera tua vino,
et fragrantia unguentorum tuorum
supra cuncta aromata.
Favum stillant labia tua, o sponsa, mel
et lac sub lingua tua
et odor vestimentorum tuorum
est sicut odor Libani.

In tribulationibus

In tribulationibus
ad quem clamabimus?
In angustiis, in necessitatibus,
in persecutionibus,
ad quem clamabimus,
nisi ad te, Deus noster,
Pater misericordiarum et
consolationis, dulce solatium
et refrigerium cordis nostri?
Non sperabit cor nostrum,
nisi in Deo,
quia ipse est Dominus,
protector noster, adiutor noster
et salus nostra.
Qui sperabit in eo,
non confundetur in aeternum.

Peccavi super numerum

Peccavi super numerum
arenae maris,
et multiplicata sunt peccata mea,
et non sum dignus videre
altitudinem coeli,
prae multitudine
iniquitatis meae,
quoniam irritavi
iram tuam
et malum coram te feci.

Na tej lez dolinie grzesznik
wzdycha już radościami nieba.
Tak oddychając, zawsze ufa, że
Chrystus jest dla niego hojnym
Odkupicielem i Zbawicielem.

Oczarowałaś me serce,
siostró ma, oblubienico,
jednym spojrzeniem oczu,
jednym paciorkiem twego
naszyjnika.

O, jakże piękne są piersi twoje,
siostró moja, oblubienico!
Lepsze są twe piersi niż wino
a zapach twych olejków
– ponad wszystkie aromaty.
Miodem ociekają twoje usta,
oblubienico, miód i mleko pod
twoim językiem, zapach Twoich
szat jest jak woń Libanu.

Do kogo będziemy wołać
w naszych utrapieniach?
W udrękach, w potrzebach,
w prześladowaniach –
do kogo wołać będziemy,
jeśli nie do Ciebie, nasz Boże,
Ojczy współczucia i pocieszenia,
słodkie ukojenie
i pocieszenie naszego serca?
Nasze serce nie zaufa
nikomu innemu, jak tylko Bogu,
ponieważ on sam jest Panem,
nasz Obronca, nasz Wspomożyciel
i nasze Zbawienie.
Ten, kto w nim pokłada nadzieję,
nie zawstydydzi się na wieki.

Zgrzeszyłem ponad miarę
piasku morskiego
i pomnożyły się nieprawości moje
i nie jestem godny widzieć
wysokości nieba
z powodu mnóstwa
nieprawości moich,
albowiem zagniewałem
zapalczywość Twoją
i zło uczyniłem przed Tobą.

In this valley of tears the sinner now
breathes the joys of heaven.
While he breathes he always hopes that
Christ is a generous redeemer
and saviour for himself.

You have wounded my heart,
my sister, my spouse,
with one of the eyes
and with one band of your neck.

How beautiful are your breasts,
my sister, my bride!
Your breasts are better than wine,
and the fragrance of your ointments
above all spices.
Your lips are dripping honey,
o my bride, honey and milk are under
your tongue and the smell of your
garments is like the smell of Lebanon.

To whom do we cry
in our afflictions?
In our anguish, in our need,
in our persecutions,
to whom do we cry,
if not to you, our God,
father of compassion and consolation,
sweet solace
and comfort for our hearts?
Our heart does not hope,
but in God,
because he is himself the Lord,
our protector, our helper
and our salvation.
He who hopes in him,
is never troubled in eternity.

I have committed more sins
than there is sand in the sea,
and my sins have multiplied,
and I am not worthy to see
the height of heaven,
because of the multitude
of my injustice,
since I have provoked your wrath
and I have misbehaved
in front of you.

Quanta fecisti Domine

Quanta fecisti Domine
animae meae,
protector vitae meae, Deus meus!
Cum caderem,
supposuisti manum tuam
et non sum collisa,
nec delectasti
inimicos meos super me.
Eduxisti ab inferno animam meam,
et salvasti
a descendentibus in lacum.

Convertisti planctum meum
in gaudium mihi,
et circumdedisti me laetitia.
Quanta fecisti Domine!

Exaltabit ergo te, anima mea, cantabo
et psalmum dicam.
Huc mortales properate mecum,
omnes collaudate!
Gens humana
redemptori creatura,
eia, carmina pangamus,
laudes inclitas canamus.
Tu de nihilo fecisti,
cum cruore redemisti,
tu peccatis obvolutos,
redemisti resolutos.
Tu nos regis, tu nos mones,
tu nos nutris, tu nos foves.
Sic da tecum congaudere,
te potiri, te videre.

O Panie, jak wspaniałe rzeczy
uczyniłeś mojej duszy,
obrońco życia mego, mój Boże!
Gdy upadłem,
wsparłeś mnie swą ręką
i nie doznałem krzywdy,
nie sprzyjałeś moim wrogom
bardziej niżli mnie.
Wyprowadziłeś z piekła moją
duszę
i uratowałeś mnie od schodzących
do otchłani.

Zamieniłeś mój płacz
w radość dla mnie
i otoczyłeś mnie weselem.
Jak wspaniałe rzeczy uczyniłeś,
o Panie!

Przeto moja dusza cię wywyższa,
zaśpiewam i psalm wypowiem.
Pośpieszcie ze mną, śmiertelnicy,
wychwalajcie go wszyscy!
Rodzaju ludzki
– stworzenie dla Odkupiciela,
skomponujmy pieśni,
śpiewajmy Mu chwałę.
Uczyniłeś nas z niczego
odkupiłeś krwią swoją,
Tyś wykupił grzeszników,
aby zostali uwolnieni.
Ty nas prowadzisz, Ty nas karcisz,
Ty nas karmisz, Ty nas chronisz.
Daj nam radować się razem
z Tobą, Ciebie posiadać, Ciebie
widzieć.

How great things you did
to my soul, o Lord,
protector of my life, my God!
When I fell,
you supported me with your hand
and I was not wounded,
and you did not please
my enemies more than me.
You lead my soul out from hell,
and you saved it from those descending
into the abyss.

You changed my laments
into joy for me,
and you surrounded me with happiness.
How great things you did, o Lord!

My soul will thus exalt you,
I will sing and I will say a psalm.
Hasten here with me,
you mortals, extol him all!
The human race that shall create
for the redeemer,
eia, let us compose songs,
let us sing your celebrated praise!
You made out of nothing,
you redeemed with blood,
you redeemed those covered
with sins so that they are released.
You guide us, you advise us,
you nourish us, you protect us.
Thus allow us to be joyful with you,
to possess you, to see you.

Domine, Dominus noster

Domine, Dominus noster,
quam admirabile est nomen tuum
in universa terra,
quoniam elevata est
magnificentia tua super caelos.
Ex ore infantium et lactantium
perfecisti laudem
propter inimicos tuos,
ut destruas
inimicum et ultorem.
Quoniam videbo caelos,
opera digitorum tuorum
lunam et stellas quae tu fundasti.

Panie, nasz Boże,
jak przedziwne jest imię Twe
na całej ziemi,
albowiem wyniosła się
wspaniałość Twoja nad niebiosą
Z ust niemowląt i ssących piersi
wywiodłeś chwałę
wobec nieprzyjaciół Twoich,
aby zniszczyć
nieprzyjaciela i mściciela.
Gdy zobaczę niebo,
dzieło palców Twoich,
księżyc i gwiazdy, któreś
ustanowił.

O Lord, our Lord,
how admirable is not your name
all over the world,
because your magnificence
is elevated above the heavens.
Out of the mouth of infants and
sucklings you have brought about praise
because of your enemies,
in order to destroy
the enemy and the avenger.
For I will behold the heavens,
the works of your fingers,
the moon and the stars which
you have founded.

Quid est homo,
quod memor es eius?
Aut filius hominis,
quoniam visitas eum?
Minuisti eum
paulominus ab angelis.
Gloria et honore
coronasti eum.
Et constituisti eum
super opera manuum tuarum.

Czym jest człowiek,
że o nim pamiętasz?
Albo syn człowieczy,
że go nawiedzasz?
Uczyliś go niewiele mniejszym
od aniołów.
Chwałą i czią
go uwieńczyliś.
I uczyniś go
Ponad wszelkie dzieło rąk Twoich.

What is man,
that you are mindful of him?
Or the son of man,
that you visit him?
You have made him a little less
than the angels.
With glory and honour
you have crowned him.
And you have set him
over the works of your hands.

ŹRÓDŁA / SOURCES

RĘKOPISY MUZYCZNE / MUSIC MANUSCRIPTS

Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz

D-B, mus.ms. 30298. Tom z 15 utworami różnych kompozytorów, partytura w zapisie nutowym / volume with 15 works by various composers, score in staff notation, 1690–1700, Gottorp (*Peccavi super numerum*).

Paris, Bibliothèque nationale

F-Pn, RES VMF MS-41 (*Ferma rigida pareo quella mano*).

Uppsala universitetsbibliotek

S-Uu, Vmhs 21:16. Zestaw 11 partesów / set of 11 parts, 1664, Stockholm (*Domine Dominus noster*).

S-Uu, Vmhs 22:2. Zestaw 6 partesów / set of 6 parts, ca. 1666–1667, Stockholm (*Repleta est malis*).

S-Uu, Vmhs 22:5. Zestaw 5 partesów / set of 5 parts, 1660–1670, Gdańsk (*In tribulationibus*).

S-Uu, Vmhs 22:5a. Zestaw 9 partesów / set of 9 parts, ca. 1685–1690, Stockholm (*In tribulationibus*).

S-Uu, Vmhs 22:11. Dwa zestawy po 7 i 5 partesów / two sets of 7 and 5 parts, ca. 1668–1671, Stockholm (*O plausus orantes*).

S-Uu, Vmhs 22:12. Zestaw 7 partesów / set of 7 parts, ca. 1655–1663, Gdańsk (*O quam dulcis*).

S-Uu, Vmhs 22:13. Zestaw 7 partesów / set of 7 parts, ca. 1668, Stockholm (*O vos omnes*).

S-Uu, Vmhs 22:20. Zestaw 4 partesów / set of 4 parts, ca. 1655–1663, Gdańsk (*Vulnerasti cor meum*).

S-Uu, Vmhs 24:6. Partia bc dołączona do *Confitebor tibi Domine* Melchiora Gletlego / one bc part, included in *Confitebor tibi Domine* by Melchior Gletle, ante 1690 (?), Stockholm (*Peccavi super numerum*).

S-Uu, Vmhs 22:18. Zestaw 6 partesów / set of 6 parts, ca. 1680–1685, Stockholm (*Stillate rores*).

S-Uu, Vmhs 54:13. Zestaw 11 partesów / set of 11 parts, ca. 1668–1670, Stockholm (*Quanta fecisti Domine*).

S-Uu, Vmhs 78. *Libro. 2 di Motetti e Concerti*, tabulatura z 45 utworami różnych kompozytorów / tablature volume with 45 works by various composers, 1665, Stockholm (*Repleta est malis*).

S-Uu, Vmhs 79. *LIBRO III. di Motetti e Concerti*, tabulatura z 59 utworami różnych kompozytorów / tablature volume with 59 works by various composers, 1664, Lübeck, Stockholm (*Domine Deus noster*).

S-Uu, Vmhs 81. *Libro. 5. di Motetti et Concerti*, tabulatura z 68 utworami różnych kompozytorów / tablature volume with 68 works by various composers, 1665, Lübeck, Stockholm.

S-Uu, Vmhs 83:1–20. Tabulatura zawierająca 38 utworów / tablature volume containing 38 works, ca. 1675–1679, Stockholm (*Vulnerasti cor meum*).

S-Uu, Vmhs 83:21–40. Tabulatura zawierająca 18 utworów / tablature volume containing 18 works, 1668, Stockholm (*Peccavi super numerum*).

S-Uu, Vmhs 84:8,11. Tabulatura zawierająca 2 utwory / tablature booklet containing 2 works, ca. 1668–1670, Stockholm (*O vos omnes*).

S-Uu, Vmhs 84:10. Tabulatura zawierająca 1 utwór / tablature containing 1 work, ca. 1660–1665 (?), Lübeck (*Stillate rores*).

S-Uu, Vmhs 85:1–18. Tabulatura zawierająca 18 utworów / tablature volume containing 18 works, ca. 1685–1690 (*In tribulationibus*).

S-Uu, Vmhs 86:43–47. Tabulatura zawierająca 5 utworów / tablature volume containing 5 works, ca. 1684–1688 (*Quanta fecisti Domine*).

STARODRUKI / OLD PRINTS

Pignani Girolamo, *IL CADMO INTRODUTTIONE D'un giocosso Combattimento, è Balletto, rappresentato in Musica nella Selve di Friderisburgh...*, Copenhagen: [s.n.] 1663.

- R. Floridus canonicus de Sylvestris a Barbarano has alteras sacras cantiones in unum ab ipso collectas suavissimis modulis ab excellentissimis auctoribus concinnatas binis, ternis, quaternis vocibus curavit in lucem edendas, Roma: Lodovico Grignani 1645 (RISM B/I: 1645²).
- R. Floridus Canonicus de Silvestris a Barbarano has alias sacras Cantiones, ab Excellentissimis musices Auctoribus Suauiissimis Modulis Vnica Voce Contextas. In lucem edendas curavit, Romae: Apud Franciscum Monetam, 1659 (RISM B/I: 1659¹).
- Scacchi Marco, *Cribrum Musicum ad Triticum Siferticum, seu Examinatio succincta Psalmorum, quos non ita pridem Paulus Sifertus Dantiscanus, in aede Parochiali ibidem Organaedus in lucem edidit, in qua clare & perspicue multa explicantur, quae summe necessaria ad artem melopoeticam esse solent...*, Venezia: Alessandro Vincenti 1643.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Berglund Lars (red.), *Kaspar Förster jun. (1616–1673). Sacrae cantiones 1, 2, & 3 vocuum*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa 2021 (*Fontes Musicae in Polonia, C/XXIII*).
- Berglund Lars, *Kaspar Förster och 1600-talets sonata à 3: Biografi – analys – edition*, praca magisterska, Uppsala University 1994 (*Musikvetenskapliga serien*, 18).
- Berglund Lars, *On Style and Tradition in the sonatas by Kaspar Förster*, w: *Polish-Swedish cultural relations during the Vasa dynasty*, red. Tadeusz Maciejewski, Warszawa: Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina 1996, s. 89–94.
- Berglund Lars, *Routes to the Düben Collection. The Acquisition of Music by Gustav Düben and his Sons*, „*De musica disserenda*” 11/1 (2015), s. 51–66.
- Berglund Lars, *Studier i Christian Geists vokalmusik*, Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis 2002 (*Studia musicologica Upsaliensia*, 21).
- Berglund Lars, *The Concerto Principle in Kaspar Förster's Psalm Compositions: Confitebor tibi Domine in C*, w: *Musica Baltica: Im Umkreis des Wandels – von den “cori spezzati” zum konzertierenden Stil*, red. Danuta Szlagowska, Gdańsk: Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki 2004 (*Prace Specjalne*, 64), s. 32–44.
- Berglund Lars, *The Roman Connection: the Dissemination and Reception of Roman Music in the North*, w: *The Dissemination of Music in Seventeenth-century Europe: Celebrating the Düben Collection. Proceedings from the International Conference at Uppsala University 2006*, red. Erik Kjellberg, Bern: Peter Lang 2010, s. 193–217.
- Culley Thomas D., *Jesuits and music. 1. A study of the musicians connected with the German college in Rome during the 17th century and of their activities in Northern Europe*, Rome: Jesuit Historical Institute 1970.
- Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, eingeleitet und herausgegeben von Joseph Müller-Blattau*, Kassel: Bärenreiter 1963.
- Grusnick Bruno, *Die Dübensammlung: ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung*, „*Svensk tidskrift för musikforskning*” 46 (1964), s. 27–82; 48 (1966), s. 63–186.
- Hammond Frederick, *Music & spectacle in baroque Rome: Barberini patronage under Urban VIII*, New Haven: Yale Univ. Press 1994.
- Hauge Peter, *Philologist, Pensioner and Tax Collector: Meibom's Connections in Denmark 1653–68*, red. Janis Kreslins, Mattias Lundberg, Copenhagen: Museum Tusculanum Press [w druku], s. 53–79.
- Kjellberg Erik, *Kungliga musiker i Sverige under stormaktstiden. Studier kring deras organisation, verksamheter och status ca 1620–ca 1760*, dysertacja doktorska, Uppsala University 1979.
- Koudal Jens Henrik, *Musikermobilitet i Østersøområdet i 1600- og 1700-tallet*, „*Dansk årbog for musikforskning*” 21 (1993), s. 9–31.
- Krummacher Friedhelm, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate: Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert*, dysertacja doktorska, Freie Universität Berlin 1965 (*Berliner Studien zur Musikwissenschaft*, 15).
- Kümmerling Harald, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel–Basel–Paris–London: Bärenreiter-Verlag 1970.
- Lindberg Nils, *Paper comes to the North: sources and trade routes of paper in the Baltic sea region 1350-1700: a study based on watermark research*, Marburg: IPH 1998.
- Michalak Jerzy M., *Zwischen Kunst und Alltag: Caspar Förster der Ältere, seine Familie und Verwaltschaft*, w: *Musica Baltica: Im Umkreis des Wandels – von den “cori spezzati” zum konzertierenden Stil*, red. Danuta Szlagowska, Gdańsk: Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki 2004 (*Prace Specjalne*, 64), s. 205–212.
- Mattheson Johann, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg: Johann Mattheson 1740; przedruk red. Max Schneider, Berlin: Kommissionsverlag von L. Liepmannssohn 1910.
- Peetz-Ullman Anna-Juliane, *Eine neue Quelle zu Gustav Dübens Reisen*, „*Svensk tidskrift för musikforskning*” 94 (2012), s. 65–76.
- Przybyszewska-Jarmińska Barbara, *Kasper Förster junior. Tekst i muzyka w dialogach biblijnych*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk 1997.

- Przybyszewska-Jarminska Barbara, *Migratory and Traveling Musicians at the Polish Royal Courts in the 17th Century. The Case of Kaspar Förster the Younger*, w: "Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe. Biographical Patterns and Cultural Exchanges", red. Gesa zur Nieden, Berthold Over, Bielefeld: Transcript Verlag 2016, s. 135–149.
- Przybyszewska-Jarminska Barbara, *Zarys biografii i Katalog tematyczny utworów K. Förstera jun.*, „Muzyka” 32 (1987), s. 3–19 + wkładka, s. 3–82.
- Rauschnig Hermann, *Geschichte der Musik und der Musikpflege in Danzig: von den Anfängen bis zur Auflösung der Kirchenkapellen*, Danzig: Kommisionsverlag Danziger Verlagsgesellschaft 1931 (*Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreussens*, 15).
- Rudén Jan Olof, *Vattenmärken och musikforskning: presentation och tillämpning av en dateringsmetod på musikalier i handskrift i Uppsala universitetsbiblioteks Dübensamling*, praca licencjacka, Uppsala University 1968.
- Scacchi Marco, *Breve discorso sopra la musica moderna* [Warsaw 1649], red. and transl. Tim Carter, *Polemics on the "musica moderna"*, Kraków: Musica Iagellonica 1993 (*Practica musica*, 1).
- Schaal Richard, *Die Musikhandschriften des Ansbacher Inventars von 1686*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1966.
- Schildt Maria, *Gustav Düben at Work: Musical Repertory and Practice of Swedish Court Musicians, 1663–1690*, dysertacja doktorska, Uppsala University 2014.
- Schiørring Nils, *Musikkens historie i Danmark*, t. 1: *Fra oldtiden til 1750*, København: Politikens forl. 1977.
- Seiffert Max, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit*, „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft” 9/4 (1907–08), s. 593–621.
- Seiffert Max (red.), *Johann Philipp Krieger 1649–1725: 21 Ausgewählte Kirchenkompositionen*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1916 (*Denkmäler Deutscher Tonkunst*, 53/54).
- Sørensen Søren, *Monteverdi-Förster-Buxtehude Entwurf zu einer entwicklungsgeschichtlichen Untersuchung*, „Dansk årbog for musikforskning” 3 (1963), s. 87–100.
- Szweykowska Anna, *Virgilio Puccitelli e l'opera italiana alla corte di Ladislao IV di Polonia*, „Rivista Italiana di Musicologia” 7/2 (1972), s. 182–195.
- Szweykowski Zygmunt M., *Musica moderna w ujęciu Marka Scacchiego. Z dziejów teorii muzyki w XVII wieku*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1977.
- Thrane Carl, *Fra Hofviolinernas tid: Skildringer af det Kongelige Kapels Historie 1648–1848, væsentlig efter utrykte Kilder*, Copenhagen: Schønberg 1908.
- Warnecke Berthold, *Kaspar Förster der Jüngere (1616–1673) und die europäische stilvielfalt im 17. Jahrhundert*, Schneverdingen: Wagner 2004 (*Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster*, 21).
- Wolffheim Werner, *Gedenk-Saeule Caspar Förster's von Danzig*, „Archiv für Musikwissenschaft” 2 (1920), s. 289–292.
- Wollny Peter, *Kaspar Försters Dialog "Congregantes Philistei" und der römische Oratorienstil*, „Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. Neue Folge” 21 (2001), s. 11–25.
- Wollny Peter, *Studien zum Stilwandel in der protestantischen Figuralmusik des mittleren 17. Jahrhunderts*, Beeskow: Ortus Musikverlag 2016.
- Wollny Peter, *Zwischen Hamburg, Gottorf und Wolfenbüttel: Neue Ermittlungen zur Entstehung der "Sammlung Bokemeyer"*, „Schütz-Jahrbuch” 20 (1998), s. 59–76.
- Żórawska-Witkowska Alina, *Dramma per musica at the Court of Ladislaus IV Vasa (1627–1648)*, w: *Italian Opera in Central Europe*, vol. 1: *Institutions and Ceremonies*, red. Melania Bucciarelli i in., Berlin: BWV, Berliner Wissenschafts-Verlag 2006, s. 21–49.

SPIS TREŚCI / TABLE OF CONTENTS

Wstęp / Introduction	5
Komentarz rewizyjny / Editorial notes	21
Wykaz korektur / List of corrections	43
<i>O plausus orantes</i>	63
<i>O quam dulcis</i>	85
<i>O vos omnes</i>	102
<i>Repleta est malis</i>	125
<i>Stillate rores</i>	141
<i>Vulnerasti cor meum</i>	175
<i>In tribulationibus</i>	184
<i>Peccavi super numerum</i>	194
<i>Quanta festisti Domine</i>	207
<i>Domine Dominus noster</i>	239
Teksty słowne / Verbal texts	283
Źródła / Sources	288
Bibliografia / Bibliography	290

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 *Universalialia et particularia. Ars et praxis Societatis Jesu in Polonia*, eds Bogna Bohdanowicz, Tomasz Jeż (2018).
B/IV *Simon Maychrowicz* (1717–1783). *Nauka zbawienna na missyi Societatis Jesu zwyczajna* (Lwów 1767), ed. facs. Oksana Shkurgan (2018).
B/V *Georgius Elger* (1585–1672). *Geistliche Catholische Gesange...* (Braniewo/Braunsberg 1621), ed. facs. Māra Grudule, Justyna Prusinowska, Mateusz Solarz (2018).

series C: *Editiones*

- C/I *Martinus Kretzmer* (1631–1696). *Sacerdotes Dei benedicite Dominum, Memorare o piissima virgo, Aeternae rerum omnium effector Deus, Laudem te Dominum*, eds Tomasz Jeż, Maciej Jochymczyk (2017).
C/II *Georgius Braun* (1658–1709). *In nomine Jesu, O caelitem Dux*, ed. Tomasz Jeż (2017).
C/III *Anonim* (I poł. XVIII w.). *Completorium a 9. Chori Collegii Sandomiriensis Societatis Jesu*, ed. Irena Bienkowska, introd. Magdalena Walter-Mazur, Irena Bienkowska (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 occurrere, 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).

Ut habeas liberum accessum ad omnia volumina, vide:

www.fontesmusicae.pl

ISBN 978-83-66546-60-8



9 788366 546608

FONTES MUSICÆ IN POLONIA C/XXIX