

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. Czynnici w Gdańsku byli także jezuici, od roku 1621 rezydujący w podmiejskim kolegium w Starych Szkotach (Alt-Schottland)².

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

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

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

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

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

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

Kaspar jun. rozpoczął swoją edukację muzyczną najprawdopodobniej pod okiem ojca, śpiewając jako sopranista w gdańskim kościele NMP⁶. Jego nauczycielem mógł być też Marco Scacchi, stojący na czele warszawskiej kapeli królewskiej⁷. W roku 1633 Kaspar jun. został wysłany do Rzymu, gdzie do roku 1636 pobierał nauki w jezuickim Collegium Germanicum⁸. Placówkę tę założono w następstwie soboru trydenckiego; głównym jej celem było kształcenie kleru pochodzącego z krajów niemieckojęzycznych. Podobnie jak parę innych jezuickich szkół Wiecznego Miasta, Germanicum wkrótce zaczęło przyjmować młodzieńców z zamożniejszych rodzin, odpłacających 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 źródeł tej informacji; Hermann Rauschnig, *Geschichte...*, op. cit., s. 144 i 165.

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

⁹ *Ibid.*, s. 18–21.

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

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

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

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

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

⁹ *Ibid.*, pp. 18–21.

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

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

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 Virgilia Puccitellego; w spektaklach tych brał udział także Förster. Przypuszcza się, że mógł on być również współautorem zaginionej dziś muzyki do tych przedstawień¹⁶.

W roku 1639 Förster poślubił Ursulę Wiboldt, która w latach 1640–1643 urodziła mu trójkę dzieci¹⁷. W roku 1644 ponownie udał się do Italii, najpewniej w celu pozyskania dla warszawskiego dworu nowych muzyków włoskich¹⁸. Po objęciu tronu przez Jana II Kazimierza 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 Düben, 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. Liepmannssohn 1910, s. 73–76; zob. także Barbara Przybyszewska-Jarminińska, *Kacper Förster jun. Zarys biografii...*, op. cit., s. 12–13.

²⁰ Carl Thrane, *Fra Hofviolinernas tid*, Copenhagen: Schønborg 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. Liepmannssohn 1910, pp. 73–76; see also Barbara Przybyszewska-Jarminińska, *Kacper Förster jun. Zarys biografii...*, op. cit., pp. 12–13.

²⁰ Carl Thrane, *Fra Hofviolinernas tid*, Copenhagen: Schønborg 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 Rauschning, *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 Selva di Friderisburgh Di GIROLAMO PIGNANI...*, Copenhagen: [s.n.] 1663; see also Carl Thrane, *Fra Hofviolinernas tid...*, op. cit., p. 21–22; Nils Schiørring, *Musikkens historie...*, op. cit., p. 267.

²⁵ Hermann Rauschning, *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; ta zdumiewająca informacja wymaga jeszcze potwierdzenia w źródłach archiwalnych. Niemniej jednak tytuł „Ritter des hohen Ordens S. Marco” pojawia się w nenie ku czci kompozytora, wydanej przez Wernera Wolffheima, *Gedenk-Saeule Caspar Förster's von Danzig*, „Archiv für Musikwissenschaft” 2 (1920), s. 289–292.

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

²⁹ *Ibid.*

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

³¹ *IL CADMO INTRODUTTIONE D'un giocoso Combattimento, è Balletto, rappresentato in Musica nella Selva 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, wiole 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 kompozycji tego typu autorstwa Giacomo Carissimiego⁴³. Z kolei sześć kompletnych psalmów wraz z doksologiami to opracowania typowe dla nieszporów 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-Jarminińska, *Katalog tematyczny utworów Kacpra Förstera jun.*, „Muzyka” 32/3 (1987), s. 3–82; od czasu wydania tego katalogu atrybucja utworu *Inter brachia salvatores* (PrzF 20) uległa zmianie (jego autorem okazał się 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-Jarminińska, *Kasper Förster junior. Tekst i muzyka w dialogach biblijnych*, Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk 1997.

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

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

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

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

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

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

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

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

Największą grupę dzieł Förstera stanowią 22 koncerty kościelne przeznaczone na 1–5 głosów wokalnych, prezentowane w obydwu naszych edycjach⁴⁶. Należą one do gatunku określanego wówczas w Italii mianem *mottetto* bądź *sacro concerto*, a w piśmiennictwie niemieckojęzycznym dotyczącym twórczości protestanckiej – zwykle terminem *Vokalkonzert* lub *Frühkantate*. W północnoniemieckich i skandynawskich rękopisach muzycznych z czasów Förstera występują one najczęściej pod nazwą *mottetto* bądź *concerto*, rzadziej – *mottetto concertato*⁴⁷. W czasach jego życia kompozycje tego typu bardzo licznie występowały w repertuarze kapel królewskich i ważniejszych kościołów miejskich. W środowiskach katolickich utwory te często wykorzystywane były jako substytuty części zmiennych mszy bądź nieszpornych antyfon. W ośrodkach 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 słodyczy⁴⁸.

Förster był znakomitą śpiewakiem; komponowane przezeń partie wokalne wyróżnia łagodna i płynna śpiewność oraz wierne odwzorowanie prosodii 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 dwójga 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 rozleglejsze obszary tonalne. W niniejszym tomie znajdziemy kilka utworów utrzymanych w minorowych tonacjach *c* i *e*, występujących obok znacznie bardziej typowych majorowych *C*, *G* czy *F*. Ze względu na to, że zachowane źródła nie pozwalają nawet na przybliżone datowanie zapisanych w nich dzieł, trudno wyrokować o tym, jak bardzo były one w swoim czasie nowatorskie; można jednak założyć, że gdański kompozytor odgrywał ważną rolę w procesie odnowy muzyki, dokonującym się na północy Europy w połowie XVII wieku, i był postacią

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 namiętym 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 musicis Auctoribus Suavissimis Modulibus Vnica Voce Contextas. In lucem edendas curavit, Romae:

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 musicis Auctoribus Suavissimis 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 Österreicha–Bokemeyera w Berlinie i kolekcji Grimma w Dreźnie⁵⁴.

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

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 Erben 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 wykonań. Gdy podstawowe źródło otrzymywał w formie tabulatury – jak było zwykle w przypadku kopii z Lubeki – sporządzał wyciągi głosowe. W odniesieniu do wielu kompozycji z omawianego zbioru dysponujemy jednak tylko rękopisami szwedzkiej proveniencji – są to niemal zawsze zestawy partesów i odpowiadający im zapis tabulaturowy. W tych przypadkach bardzo trudno jest ustalić z całą pewnością, z jakich pierwowzorów sporządzano owe kopie. Najnowsze badania tej kolekcji sugerują, że były to najprawdopodobniej rękopisy powstałe w 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 umarł 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 obydwoma 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-zachodnioniemieckie, złożone z kilku oddzielnych tabulatur skopiowanych na tym obszarze i oprawionych w Szwecji w dwa klocki. Trzy inne źródła spisane były przez Dübena i jego współpracowników

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 musikkforskning” 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 musikkforskning” 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*), 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 vocuum...*, *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 vocuum...*, *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 Johanna Schrödera *Adesto virtutum chorus*, S-Uu, Vmhs 34:19, napisana na koronację księżniczki duńskiej Ulryki Eleonory Wittelsbach na królową Szwecji w roku 1680. Schröder był następcą Kaspara Förstera na stanowisku kapelmistrza w Kopenhadze. Ponadto znane są jeszcze dwa inne rękopisy tej proveniencji skopiowane przez Christiana Geista (zawierające jego *O caeli sapientia Jesu*, S-Uu, Vmhs 26:4 oraz *Sonatę a 2* Antonia Bertalego, S-Uu, Imhs 1:5); zostały one jednak przywiezione do 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 *vacuum...*, 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 *vacuum...*, 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 znamy 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 Sig^r: | Gasparo Forsterr”. Rękopis sporządzono na papierze z drukowaną pięciolinia, 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

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.

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 Sig^r: | 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 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.