The period from the 1630s to the 1660s was one of dramatic change in Northern Europe. Politically, it was marked by the ruptures of the Thirty Years War and the new world order that was established after the Peace of Westphalia. Musically, it was defined by a prevailing influx of Italian music. In the early decades of the century, Venetian music was at the centre of attraction, but sometime around 1640, the focus shifted to Rome. In this process, Kaspar Förster Jr was a central agent.

Okres od lat trzydziestych do sześćdziesiątych XVII w. był czasem dramatycznych zmian w Europie Północnej. W sensie politycznym, naznaczony był przełomem wojny trzydziestoletniej i ustanowionym po Pokoju Westfalskim nowym ładem światowym. W muzyce został określony przez dominujący napływ twórczości włoskiej. We wczesnych dziesięcioleciach stulecia muzyka wenecka była w centrum zainteresowania, ale około 1640 r. uwaga skupiła się na Rzyie. Głównym czynnikiem w tym procesie była działalność Kaspar Förstera Jr.

Kaspar Förster Jr was born in Gdańsk (Danzig) in 1616 into a family of musicians who had close contacts with the musical establishment at the Polish court. In 1633, Kaspar was sent to Rome to study with Giacomo Carissimi at the Jesuit German college, near piazza Navona. He stayed for about four years. The excellent skills and innovative mind of his teacher Carissimi, as well as the exuberant musical life of the eternal city, was arguably of extraordinary importance for his development as a composer and musician. After his return from Italy, he was employed as a singer at the Polish court of Władysław IV Vasa. There, he seems to have sung as an alto, even though he is primarily known as a very deep and powerful bass singer. According to contemporary reports, he could sing all four vocal ranges. Förster stayed in service of the Polish kings a few years into the reign of Jan II Kazimierz. He performed in a number of court operas to Italian librettos written by Virgilio Puccitelli, and may also have participated in composing the music for them, music which has unfortunately not survived.

Kaspar Förster junior urodził się w Gdańsku (Danzig) w 1616 r. w rodzinie muzyków, którzy mieli bliskie kontakty z muzycznym establishmentem dworu polskiego. W 1633 r. Kaspar został wysłany do Rzymu, aby kształcić się u Giacomo Carissimiego w niemieckim kolegium jezuickim, niedaleko Piazza Navona. Pozostał tam przez około cztery lata. Doskonałe umiejętności i otawrty na nowości umysł jego nauczyciela Carissimiego, a także bujne życie muzyczne Wiecznego Miasta miały prawdopodobnie niezwykłe znaczenie dla jego rozwoju jako kompozytora i muzyka. Po powrocie z Włoch został zatrudniony jako śpiewak na polskim dworze Władysława IV Wazy. Tam przypuszczalnie śpiewał jako alt, chociaż jest znany przede wszystkim jako bardzo głęboki i potężny bas. Według ówczesnych przekazów potrafił śpiewać wszystkimi czterema zakresami wokalnymi. Förster służył królom polskim przez kilka lat panowania Jana II Kazimierza. Występował w wielu operach dworskich do włoskich librett Virgilia Puccitelliego, być może brał także udział w komponowaniu do nich muzyki, która niestety się nie zachowała.

In 1652, Förster left Poland for the position as *Hofkapellmeister* in Denmark, where he was payed a remarkably high salary of 1000 riksdaler. He stayed there for fifteen years, with a break during the Danish-Swedish wars. In Copenhagen, he composed music for royal church services and court divertissements, including *ballet du cour* productions. He also wrote a *dramma per musica* for a royal wedding in 1663, *Il Cadmo* and sung himself the role as the dragon slayer Cadmin. For a few years he was also *Kapellmeister* at St. Mary’s church in Gdańsk, but he appears to have held this position simultaneously with the post in Copenhagen. During the wars, around 1658–1661, he left Copenhagen and travelled back to Venice and Rome, where he re-established contact with his teacher Carissimi and performed as a singer in his church St. Apollinare. In 1661 he was back in Copenhagen and renewed his contract. Six years later, Förster left Denmark for good. After shorter stays with the colleagues Christoph Bernhard in Hamburg and Heinrich Schütz in Dresden, he retired to the Cistercian Abbey at Oliwa, where he died in 1673. Despite the fact that he worked for the Lutheran court in Denmark during a large part of his career, Förster was of Catholic faith.

Kaspar Förster Jr enjoyed a very high reputation in northern Europe during his lifetime. When Christoph Bernhard in his compositional treatise singles out three contemporary German composers particularly worthy of imitation, he mentions Förster together with Heinrich Schütz and Johann Caspar Kerll.

W 1652 r. Förster wyjechał z Polski, by objąć stanowisko Hofkapellmeistera w Danii, gdzie otrzymywał niezwykle wysoką pensję w wysokości 1000 riksdalerów. Przebywał tam przez piętnaście lat, z przerwą w czasie wojen duńsko-szwedzkich. W Kopenhadze komponował muzykę do królewskich nabożeństw kościelnych i dworskich rozrywek, w tym do inscenizacji *ballets du cour*. Napisał także *dramma per musica* na królewskie wesele w 1663 roku – *Il Cadmo* – w którym zaśpiewał rolę rolę pogromcy smoków Cadmina. Przez kilka lat był także kapelmistrzem Kościoła Mariackiego w Gdańsku, ale wydaje się, że pełnił tę funkcję równocześnie z posadą w Kopenhadze. W czasie wojen, ok. 1658-1661 r., opuścił Kopenhagę i udał się z powrotem do Wenecji i Rzymu, gdzie ponownie nawiązał kontakt ze swoim nauczycielem Carissimim i występował jako śpiewak w jego kościele św. Apolinarego. W 1661 r. wrócił do Kopenhagi i odnowił kontrakt. Sześć lat później Förster opuścił Danię na dobre. Po krótszych pobytach u kolegów po fachu Christopha Bernharda w Hamburgu i Heinricha Schütza w Dreźnie przeszedł na emeryturę do opactwa cystersów w Oliwie, gdzie zmarł w 1673 r. Pomimo tego, że przez większą część swojej kariery pracował na dworze luterańskim w Danii, Förster był wyznania katolickiego. Kaspar Förster Jr za życia cieszył się bardzo dobrą reputacją w północnej Europie. Kiedy Christoph Bernhard w swoim traktacie kompozytorskim wyróżnia trzech współczesnych mu kompozytorów niemieckich szczególnie godnych naśladowania, wymienia Förstera wraz z Heinrichem Schützem i Johannem Casparem Kerllem.

There are forty-eight preserved works by Kaspar Förster known to us today. Seven of them are instrumental sonatas, and there are also five secular vocal pieces to Italian texts, but the majority of his works are pieces of sacred vocal music to Latin texts. Among them we find six biblical dialogues (basically small-scale oratorios), six settings of Vesper Psalms, and twenty-two concertato motets for one to five voices. A selection of twelve works from the last group is presented on this album. Three of them are for just voices and basso continuo, the remaining nine also include concertato instruments, exclusively of the violin family.

Obecnie znanych jest nam czterdzieści osiem zachowanych dzieł Kaspara Förstera. Siedem z nich to sonaty instrumentalne, jest też pięć świeckich utworów wokalnych do tekstów włoskich, ale większość jego utworów to sakralne dzieła wokalne do tekstów łacińskich. Wśród nich znajdujemy sześć dialogów biblijnych (w zasadzie małych oratoriów), sześć opracowań psalmów nieszpornych i dwadzieścia dwa motety koncertujące na jeden do pięciu głosów. Na tym albumie prezentowany jest wybór dwunastu utworów z ostatniej grupy. Trzy z nich przeznaczone są tylko na głosy i basso continuo, pozostałe dziewięć również na instrumenty koncertujące, wyłącznie z rodziny skrzypiec.

Due to difficulties in dating the works more precisely, it is not possible to decide for which musical institutions Förster’s compositions were originally intended, even though there are a few possibilities. Some works could date back to Förster’s tenure at the Polish court, but it is likely that most of them originates from from his stay in Denmark. One of his Psalm settings bears a dedication to the church of St. Mary in Gdańsk. There is also reason to believe that some works could have been composed in Rome around 1660. There are no identified autographs by Förster, but all of his compositions are preserved in secondary sources. Virtually all of them are preserved in the Düben collection in Uppsala, in manuscripts which belonged Gustav Düben Sr, *Hofkapellmeister* at the Swedish royal court from 1663 to 1690. They mostly date from the 1650s and 1660s, and represent the oldest preserved sources. Some of these manuscripts originate from Gdańsk and seem to contain some early works. The rest of the manuscripts Düben appears to have obtained through his contacts in Lübeck. Preserved sources of a later date in three different German libraries, as well as a number of titles recorded in inventories of now lost music, confirm that his music had a wide dissemination at least in the German-speaking regions of Europe.

Ze względu na trudności w dokładnym datowaniu dzieł nie można rozstrzygnąć, dla jakich instytucji muzycznych pierwotnie przeznaczone były kompozycje Förstera, choć możliwości jest kilka. Niektóre utwory mogą pochodzić z okresu urzędowania Förstera na polskim dworze, ale prawdopodobnie większość z nich pochodzi z okresu jego pobytu w Danii. Jedno z jego opracowań Psalmów nosi dedykację dla kościoła Najświętszej Marii Panny w Gdańsku. Istnieją również powody, by sądzić, że niektóre utwory mogły powstać w Rzymie około 1660 r. Nie ma zidentyfikowanych autografów Förstera, ale wszystkie jego kompozycje zachowały się w źródłach wtórnych. Praktycznie wszystkie z nich przetrwały w kolekcji Düben w Uppsali, w rękopisach należących do Gustava Dübena seniora, Hofkapellmeistera na szwedzkim dworze królewskim w latach 1663-1690. Pochodzą one głównie z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XVII w. i reprezentują najstarsze zachowane źródła. Niektóre z tych rękopisów pochodzą z Gdańska i wydają się zawierać dzieła wczesne. Wydaje się, że pozostałe rękopisy Düben uzyskał dzięki swoim kontaktom w Lubece. Zachowane źródła z późniejszych lat w trzech różnych bibliotekach niemieckich, a także szereg tytułów zapisanych w inwentarzach zaginionej już muzyki, potwierdzają, że jego muzyka była szeroko rozpowszechiona przynajmniej w niemieckojęzycznych regionach Europy.

Förster’s music is clearly inspired by Italian models, not least by his teacher Carissimi. He uses several expressive harmonic devices which were explored and possibly even invented by Carissimi, such as 6/4/2 sonorities (or third-inversion seventh chords), ninth chords, the Neapolitan sixth chord, and other chromatically augmented sonorities. Compared to earlier generations, his harmony is marked by a large share of sixth chords, something that lends a sweet tone to his music. His motets are typically in the new sectionalized style called *concertato alla romana*, comprising contrasting sections with different scorings, often alternating between sections for solo voice and ensemble. Many solo sections uses the kind of pseudo-recitative style which Marco Scacchi termed *stile misto*, in a blend between proper recitative phrases and more flowing cantabile passages. Solos in triple meter employ a variant of the Italian aria style, also where the texts are not strictly metrical. In ensemble sections he uses a free concertato style, mixing imitation and dialogue between voices and instruments with homorhythmic passages. The upper voices often move in parallel thirds or sixths and his melodies are well balanced and flowing, revealing his Italian training. However, in contrast to his Italian models, there is also a certain playfulness and unpredictability to Förster’s music, which is manifest in startling rhythmical subtleties, refined interplay between voices and, not least, surprising melodic and harmonic turns that are less typical of Italian music. In this musical playfulness and ingenuity, Förster clearly had followers among next-generation composers in the Baltic Sea area, such as Dieterich Buxtehude, Balthasar Erben and Christian Geist.

Muzyka Förstera jest wyraźnie inspirowana włoskimi modelami, zwłaszcza twórczością jego nauczyciela Carissimiegi. Wykorzystuje kilka ekspresyjnych środków harmonicznych, które zostały zbadane i prawdopodobnie nawet wynalezione przez Carissimiego, takich jak brzmienia 6/4/2 (lub akordy septymowe z trzecią inwersją), akordy nonowe, akord neapolitańskisekstowy i inne brzmienia wzmocnione chromatycznie. W porównaniu z poprzednimi pokoleniami twórców, jego harmonię charakteryzuje duży udział akordów sekstowych, co nadaje jego muzyce słodki ton. Jego motety utrzymane są zazwyczaj w nowym, podzielonym na sekcje stylu zwanym *concertato alla romana,* składającym się z kontrastujących sekcji z różnymi zapisami, często na przemian z sekcjami na głos solowy i zespół. Wiele sekcji solowych wykorzystuje rodzaj stylu pseudo-recytatywnego, który Marco Scacchi nazwał *stile misto*, mieszanki właściwych fraz recytatywnych i bardziej płynnych fragmentów cantabile. Partie solowe w metrum trójdzielnym wykorzystują odmianę włoskiego stylu arii, także tam, gdzie teksty nie są ściśle metryczne. W sekcjach zespołowych używa swobodnego stylu koncertującego, łącząc imitację i dialog między głosami i instrumentami z pasażami homorytmicznymi. Wyższe głosy często poruszają się w równoległych tercjach lub sekstach, a melodie są dobrze wyważone i płynne, ujawniając włoskie wykształcenie kompozytora. Jednak w przeciwieństwie do jego włoskich wzorców, w muzyce Förstera jest też pewna figlarność i nieprzewidywalność, przejawiająca się w zaskakujących subtelnościach rytmicznych, wyrafinowanej grze głosów i zdumiewających zwrotach melodycznych i harmonicznych, które są mniej typowe dla muzyki włoskiej. W tej muzycznej figlarności i pomysłowości Förster miał najwyraźniej naśladowców wśród kompozytorów nowej generacji w rejonie Morza Bałtyckiego, takich jak Dieterich Buxtehude, Balthasar Erben i Christian Geist.

[presentation of the works:]

Förster’s bold harmonic style is evident already in the first work in this selection, the soprano and alto duet *Credo quod redemptor* (“I believe that my redeemer lives”). It is distinguished by a sombre c minor mode and a dramatic Neapolitan sixth sonority in the very first vocal phrase. Förster’s musical setting closely follows the shifting moods of the text in a variety of textures and styles, reflecting on the resurrection of Christ and praising the Lord. Expressive suspensions contribute to a sweet and colorful tone. The dialogic imitations between voices and violin shows that this piece was orignally concieved for voices and instruments. The concluding triple meter praising the Lord is still in the c minor mode, and the character is sweet and reflective rather than jubilant.

Odważny styl harmoniczny Förstera jest widoczny już w pierwszym utworze z tego wyboru, duecie sopranowo-altowym *Credo quod redemptor* („Wierzę, że mój odkupiciel żyje”). Wyróżnia się ponurym modem c-moll i dramatycznym, neapolitańskim brzemieniem sekstowym już w pierwszej frazie wokalnej. Oprawa muzyczna Förstera ściśle podąża za zmieniającymi się nastrojami tekstu w różnych fakturach i stylach, odzwierciedlając zmartwychwstanie Chrystusa i chwaląc Pana. Wyraziste zawieszenia tworzą słodki i kolorowy ton. Dialogowe imitacje głosów i skrzypiec pokazują, że utwór ten został oryginalnie pomyślany na głosy i instrumenty. Końcowe metrum trójdzielne sławiące Pana jest nadal utrzymane w modzie c-moll, a jego charakter jest bardziej słodki i refleksyjny niż radosny.

A large share of Förster’s motets present the love for Jesus in wordings borrowed from theSong of Songs, e thus expressing pious love in erotized language. *O bone Jesu* for three voices and violinsis one of the most affective of these. Without any extravagant devices, Förster uses voice-leading and a varied harmony to create a sweet and devoted tone. The middle section presents vocal solo sections in a recitative-like style varied with rolling coloraturas, again spiced with augumented chords including a Neapolitan sixth chord. The solo for the bass voice is clearly written for Förster himself, who was widely known as an extraordinary bass singer: it goes stepwise down to B flat in the contra octave at the words *deficiat anima mea* (“my soul withdraws [in your praise]”). The piece ends with a playful *alleluia* section in ¾ time.

Duża część motetów Förstera przedstawia miłość do Jezusa w sformułowaniach zaczerpniętych z *Pieśni nad pieśniami*, wyrażając w ten sposób pobożną miłość w języku nacechowanym erotycznie. *O bone Jesu* na trzy głosy i skrzypce jest jednym z najbardziej afektywnych. Bez żadnych ekstrawaganckich zabiegów, Förster wykorzystuje prowadzenie głosu i zróżnicowaną harmonię, aby stworzyć słodki ton pełen oddania. Część środkowa prezentuje wokalne partie solowe w stylu przypominającym recytatyw, urozmaiconym płynnymi koloraturami, ponownie doprawionymi wzmocnionymi akordami, w tym akordem neapolitańskim. Solo na głos basowy jest wyraźnie napisane dla samego Förstera, który był powszechnie znany jako niezwykły śpiewak basowy: schodzi stopniowo do B-dur w kontra oktawie przy słowach *deficiat anima mea* („moja dusza wycofuje się [na twoją cześć]”). Utwór kończy się żartobliwym *alleluja* w metrum ¾.

*Celebramus te Jehova* is a soprano duet dealing with consolation and trust in the Lord. In the opening phrase, the voices start in unison and then diverge in a suspension, to unite again. From beginning to end the voices and instruments are accompanied by a driving walking bass, and the setting is marked by unusually long chains of suspensions over harmonic sequences of circles of fifths. The latter is an expressive device that Archangelo Corelli much later, in the 1680s and 1690s, would develop into a cliché, but which was a novelty in Förster’s time. The concluding section has some intriguing rhythmic syncopations, which are charecteristic of Förster’s often unpredictable and playful style.

*Celebramus te Jehova* to sopranowy duet traktujący o pocieszeniu i zaufaniu Panu. W początkowej frazie głosy zaczynają unisono, a następnie rozchodzą się w zawieszeniu, by ponownie się zjednoczyć. Od początku do końca głosom i instrumentom towarzyszy porywający kroczący bas, a opracowanie znaczą niezwykle długie łańcuchy zawieszeń nad harmonicznymi sekwencjami kręgów kwint. Jest to środek wyrazu, który Arcangelo Corelli znacznie później, w latach 80tych i90tych XVII w. przekształci w muzyczny banał, a który był nowością w czasach Förstera. Końcowa sekcja zawiera intrygujące synkopy rytmiczne, które są charakterystyczne dla często nieprzewidywalnego i żartobliwego stylu Förstera.

In *Peccavi super numerum* for four voices and violins, F major may seem a surprising choice of key for the daunting topic of the text, which is about sin and misbehaviour. Even though Förster uses expressive suspensions and sighing melodic figures to illustrate sin and despair in his composition, it seems that he has deliberately build comfort and trust into the musical setting, something that is actually missing from the text. The affect is reflective and soft rather than afflicted. Just like *Celebramus te Jehova*, the composition is written in duple meter throughout, without the variation in time signatures usually found in motets from this time.

W *Peccavi super numerum* na cztery głosy i skrzypce, tonacja F-dur może wydawać się zaskakującym wyborem do trudnego tematu tekstu, jakim jest grzech i występki. Choć Förster używa w swojej kompozycji ekspresyjnych zawieszeń i pełnych westchnień figur melodycznych do zilustrowania grzechu i rozpaczy, wydaje się, że celowo wbudował w opracowaniem muzyczną uczucie pocieszenia i zaufania, czego tak naprawdę brakuje w tekście. Afekt jest raczej refleksyjny i miękki niż udręczony. Podobnie jak *Celebramus te Jehova*, kompozycja jest napisana w metrum dwudzielnym, bez różnic w metrycznych, które zwykle występują w motetach z tego okresu.

*Quanta fecisti Domine* and *Domine Dominus noster* are Förster’s grandest creations in the motet genre, being two extended works with large scorings. Both works praise the greatness and mercy of the Lord. *Quanta fecisti Domine* has an unusual opening sinfonia, where the instruments are given four bars each to improvise over a bass line: the first violin opens, followed by a spinetta and then the second violin. This is followed by a *canzona*, virtually an ensemble fugue. Both traits are typical of Roman *symfonie* at the time, as exemplified in works by for example Lelio Colista and Vincenzo Albrici. *Symfonia* was the term used in Rome for an instrumental sonata. In the vocal setting, Förster has composed unusually long solo sections for the four different voices, which are interspersed with ensemble sections. Not only are the dimensions of the entire piece unusually large, but also the individual sections. In the bass solo, Förster has illustrated the word *creatura* with a remarkable figure: a diminished octave leap, from c to C sharp. This could possibly be a joke, meant to imitate the mooing of a cow, even though this is actually not the literal meaning of the Latin text.

*Quanta fecisti Domine* i *Domine Dominus noster* to najwspanialsze kreacje Förstera w gatunku motetu, będące dwoma rozbudowanymi utworami z dużą partyturą. Oba dzieła wychwalają wielkość i miłosierdzie Pana. *Quanta fecisti Domine* otwiera niezwykła *sinfonia*, w której instrumenty otrzymują cztery takty do improwizacji na linii basu: otwierają ją pierwsze skrzypce, po nich spinetta, a następnie drugie skrzypce. Po czym następuje canzona, właściwie zespołowa fuga. Obie te cechy są typowe dla rzymskiej *sinfonii* tamtych czasów, czego przykładem są dzieła m.in. Lelio Colisty i Vincenzo Albriciego. *Sinfonia* była terminem używanym w Rzymie na określenie sonaty instrumentalnej. W opracowaniu wokalnyn Förster skomponował niezwykle długie sekcje solowe na cztery różne głosy, przeplatane sekcjami zespołowymi. Nie tylko wymiary całego utworu są niezwykle duże, ale także poszczególne jego sekcje. W basowym solo Förster zilustrował słowo *creatura* niezwykłą figurą: zmniejszonym skokiem oktawowym, od c do cis. Może to być żart, mający naśladować ryczenie krowy, chociaż w rzeczywistości nie o tym mówi dosłownie tekst łaciński.

*Benedicam Dominum* presents some verses from Psalm 33, a song of praise from the Book of Psalms. The compositions is comparatively neutral in tone and affect compared to many of Förster’s works, set in straight-forward F major, often with the soprano and alto in thirds, dialoguing with the bass voice. In the middle section, the three singers get the opportunity to display execution and skill in one solo section each, including long 16th-note coloraturas. The piece concludes with a relatively extended, playful alleluia fugue in triple meter.

*Benedicam Dominum* prezentuje kilka wersetów z Psalmu 33, pieśni pochwalnej z Księgi Psalmów. Kompozycje są stosunkowo neutralne pod względem tonu i afektu w porównaniu z wieloma innymi utworami Förstera, osadzone w prostej tonacji F-dur, często z sopranem i altem w tercjach, dialogującymi z głosem basu. W środkowej części troje śpiewaków ma okazję wykazać się interpretacją i umiejętnościami przypadającej każdemu sekcji solowej, w tym w długich szesnastkowych koloraturach. Utwór kończy się stosunkowo rozbudowaną, figlarną fugą *Alleluja* w metrum trójdzielnym.

*Domine Dominus noster* has the largest scoring of Förster’s motets, set for five instruments and five voices. It differs somewhat from his other works, having a more contrapuntal design with comparatively long-phrased motifs set in imitative textures. This gives Förster the opportunity to demonstrate his excellent contrapuntal skills. Two short homorhythmical sections in the middle and at the end brings variation, but also places emphasis on certain important words from Psalm 8, such as the dictum *Quid est homo*? The work includes some duets, but no sections for solo voice, something that is unusual for Förster. The grand scale and representative character of this work together with *Quanta fecisti Domine* suggest that they could originally have been composed for solemn thanksgiving services of some kind.

*Domine Dominus noster* ma największą obsadę spośród motetów Förstera, rozłożoną na pięć instrumentów i pięć głosów. Różni się nieco od innych jego dzieł, ma bardziej kontrapunktyczny charakter ze stosunkowo długimi motywami osadzonymi w imitujących fakturach. Daje to Försterowi możliwość zademonstrowania jego doskonałych umiejętności kontrapunktowych. Dwa krótkie ustępy homorytmiczne w środku i na końcu wprowadzają wariacje, ale też kładą nacisk na pewne ważne słowa z Psalmu 8, takie jak *dictum Quid est homo?* Utwór zawiera kilka duetów, ale nie ma partii na głos solowy, co jest niezwykłe dla Förstera. Rozmach i reprezentatywność tego utworu, obok *Quanta fecisti Domine,* sugerują, że mogły one pierwotnie zostać skomponowane na jakieś uroczyste nabożeństwa dziękczynne.

*O dulcis Jesu* is a duet for two sopranos, this time without violins. The only preserved manuscript with this piece was brought from Copenhagen to Stockholm by the composer and singer Christian Geist. In contrast to most of Förster’s works, this piece contains no solo sections for voice, but instead explores expressive voice-leading and dialogue between the voices. Short sections in contrasting style and meter are framed by the opening section, that returns in the end. Like in several other of Förster’s motets, the text expresses love for Jesus in wordings inspired by the Song of Song and so-called bridal mysticism. The affect in this piece is sweet, soft and intimate rather than boldly expressive.

*O dulcis Jesu* to duet na dwa soprany, tym razem bez skrzypiec. Jedyny zachowany rękopis z tym utworem przywiózł z Kopenhagi do Sztokholmu kompozytor i śpiewak Christian Geist. W przeciwieństwie do większości dzieł Förstera, to dzielo nie zawiera solowych sekcji na głos, ale zgłębia ekspresyjne prowadzenie głosu i dialog między głosami. Krótkie sekcje w kontrastującym stylu i metrum są otoczone sekcją otwierającą, która powraca na końcu. Podobnie jak w kilku innych motetach Förstera, tekst wyraża miłość do Jezusa w sformułowaniach inspirowanych *Pieśnią nad pieśniami* i tzw. mistycyzmem weselnym. Afekt w tym utworze jest bardziej słodki, miękki i intymny niż odważnie ekspresyjny.

As already mentioned, Förster himself was an accomplished bass singer. His only preserved sacred work for solo voice is for bass, two violins and continuo, set to four stanzas from the medieval devotional poem *Jesu dulcis memoria*. Despite the contemplative, mystical text, this is a bravura piece for the bass singer. It has coloratura passages in both duple and triple meter, which gives the singer a chance to show off, at the same time illustrating the joy of contemplating Jesus. Still, the c-minor mode reflects the strong affect found in the text, as does the setting of the third stanza, with expressive harsh melodic leaps in the vocal part. The work is preserved in several sources with differing accidentals and inflections, arguably reflecting the fact hat this key was still unusual and difficult to come to terms with for contemporary copyists.

Jak już wspomniano, sam Förster był znakomitym basem. Jego jedynym zachowanym utworem sakralnym jest dzieło na bas solo, dwoje skrzypiec i continuo, opracowanie czterech zwrotek ze średniowiecznego poematu dewocyjnego *Jesu dulcis memoria*. Mimo kontemplacyjnego, mistycznego tekstu jest to brawurowy utwór dla basa. Zawiera pasaże koloraturowe zarówno w metrum dwu, jak i trójdzielnym, co daje śpiewakowi okazję do popisania się, ilustrując jednocześnie radość kontemplacji Jezusa. Mimo to mod c-moll odzwierciedla silny afekt tekstu, podobnie jak opracowanie trzeciej strofy, z wyrazistymi ostrymi skokami melodycznymi w partii wokalnej. Dzieło zachowało się w kilku źródłach z różnymi znakami akcydentalnymi i fleksyjnymi, co prawdopodobnie odzwierciedla fakt, że tonacja ta była wciąż niezwykła i trudna do zaakceptowania przez współczesnych kopistów.

*Redemptor Deus* is just like *O dulcis Jesu* a soprano duet without sections for solo voice, but in this case with violins. Förster has set this prayer for forgiveness and remedy in e minor, or Phrygian mode, a key suitable for the somber topic. He uses suspensions and diminished fourth intervals to express longing and pleading in the section *Parce mi Jesu* (“Save me Jesus”), and contrasts this with a joyous triple singing the praise of the Lord. Just like in *O dulcis Jesu*, the first section of the work returns in the end as a conclusion.

Redemptor Deus to podobnie jak *O dulcis Jesu* duet sopranowy bez partii głosu solowego, ale w tym przypadku z towarzyszeniem skrzypiec. Förster umieścił tę modlitwę o przebaczenie i uzdrowienie w tonacji e-moll, czyli modzie frygijskim, tonacji odpowiedniej dla poważnego tematu. Używa zawieszeń i zmniejszonych interwałów kwartowych, aby wyrazić tęsknotę i błaganie w części *Parce mi Jesu* („Zbaw mnie Jezu”) i przeciwstawia to radosnemu potrójnemu śpiewaniu na chwałę Pana. Podobnie jak w *O dulcis Jesu*, pierwsza część utworu powraca na koniec jako jego zakończenie.

The text of *Intenderunt arcum* warns us that the sinners of the world has bent their bows to shoot in the dark against the righteous. The word for arrow, *saggitas*, is illustrated with a 16th-note scale figure. In a softer section towards the end Förster displays his expressive harmonic skills, where the text speaks about the temptations of this sweet world. In the concluding bars, the word *pereunt* (perishes) is playfully set with surprising dynamic contrasts, and virtually perishes in a *pianissimo.* Förster has borrowed not only the text but also some musical and rhytmic ideas from a motet with the same title by the Roman composer Carlo Cecchelli, published in 1645.

Tekst *Intenderunt arcum* ostrzega nas, że grzesznicy tego świata napięli łuki, by strzelać w ciemności przeciwko sprawiedliwym. Słowo oznaczające strzałę, *saggitas*, jest zilustrowane figurą szesnastkową. W łagodnie brzmiącej części pod koniec utworu Förster pokazuje swoje ekspresyjne umiejętności harmoniczne, gdzie tekst mówi o pokusach tego słodkiego świata. W końcowych taktach słowo *pereunt* (ginie) jest figlarnie zestawione z zaskakującymi dynamicznymi kontrastami i praktycznie zamiera w pianissimo. Förster zapożyczył nie tylko tekst, ale także niektóre pomysły muzyczne i rytmiczne z motetu o tym samym tytule autorstwa rzymskiego kompozytora Carla Cecchellego, opublikowanego w 1645 r.

*Ad arma fideles*, set for two sopranos and bass, calls the faithful believers to arms against their enemies. It is set in an appropriate bellicose style, with fanfare-like motives and rumbling coloraturas in bass and sopranos, not least to the word *expugnate* (assault, or conquer). A softer section in the middle provides contrast and reflection, to the words: “we hope for aid from heaven.

Save us, o sweet Jesus, save us”. At the end, the opening section is repeated *da capo*. This piece exists in several arrangements including violins, but the present version without instruments is *doubtlessly Förster’s own original setting.*

*Ad arma fideles* na dwa soprany i bas wzywa wiernych do walki z wrogami. Jest osadzone w odpowiednim wojowniczym stylu, z fanfarowymi motywami i dudniącymi koloraturami w basach i sopranach, nie tylko w przypadku słowa *expugnate* (atakować lub podbijać). Bardziej miękko brzmiąca sekcja środkowa zapewnia kontrast i refleksyjność, do słów: „Mamy nadzieję na pomoc z nieba. Ratuj nas, o słodki Jezu, ratuj nas”. Na koniec część początkowa powtarza się *da capo*. Utwór ten istnieje w kilku opracowaniach, w tym na skrzypce, ale obecna wersja bez instrumentów jest niewątpliwie autorskim opracowaniem samego Förstera.

Lars Berglund