

MONUMENTA MUSICAE IN POLONIA

ADAM JARZĘBSKI
OPERA OMNIA

Seria Series II

MONUMENTA MUSICAE IN POLONIA

REDAKTOR NACZELNY *CHIEF EDITOR*

BARBARA PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA

KOMITET REDAKCYJNY *EDITORIAL COMMITTEE*

MICHAEL BERNHARD, ZOFIA DOBRZAŃSKA-FABIAŃSKA

JULIUSZ DOMAŃSKI, ZOFIA HELMAN-BEDNARCZYK

TOMASZ JASIŃSKI, REMIGIUSZ POŚPIECH

ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA

SEKRETARZ REDAKCJI *ASSISTANT EDITOR*

BARTŁOMIEJ GEMBICKI

Seria *Series A*

OPERA OMNIA

ADAM JARZĘBSKI

OPERA OMNIA

SERIA *SERIES* II

CONCERTI E CANZONI

I INNE KOMPOZYCJE
AND OTHER WORKS

WYDAŁ *EDITED BY*
MARCIN SZELEST

INSTITUTE OF ART  INSTYTUT SZTUKI
POLISH ACADEMY OF SCIENCES POLSKIEJ AKADEMII NAUK

WARSZAWA 2021

Recenzja *Review*
Piotr Wilk

Tłumaczenie angielskie *English translation*
Zofia Weaver

Opracowanie graficzne nut i skład publikacji
Layout of the scores and typesetting
Łukasz Szulim

Projekt okładki *Cover design*
Wojciech Markiewicz

Redakcja i korekta *Editing and proofreading*
Bartłomiej Gembicki i *and* Barbara Przybyszewska-Jarmińska

Publikacja finansowana w ramach programu Ministerstwa Edukacji i Nauki
pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” (nr 0125/NPRH6/H11/85/2018)

*The publication of this volume has received funding from the Ministry of Education and Science
as part of the National Programme for the Development of Humanities (No. 0125/NPRH6/H11/85/2018)*



**NARODOWY PROGRAM
ROZWOJU HUMANISTYKI**

ISBN 978-83-66519-21-3

© Copyright 2021 by Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk & Marcin Szelest



Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk
ul. Długa 26/28, 00-950 Warszawa
iswydawnictwo@ispan.pl

Druk i oprawa
Printed and bound in Poland by
Argraf Sp. z o.o.
ul. Jagiellońska 76, 03-301 Warszawa

Spis treści Contents

Wykaz skrótów	8
Skróty ogólne	8
Sigła bibliotek i archiwów	8
Skróty bibliograficzne	9
List of abbreviations	12
General abbreviations	12
Sigla of libraries and archives	12
Bibliographical abbreviations	13
Wstęp monograficzny	17
Adam Jarzębski – dane biograficzne	17
Twórczość Adama Jarzębskiego i jej przekazy źródłowe	20
<i>Zbiór concerti e canzoni</i>	20
Kanon	28
<i>Missa a 4 sub concerto</i>	29
Wstęp edytorski	31
Mongraphic introduction	35
Adam Jarzębski – biographical data	35
Adam Jarzębski's works and their sources	38
The <i>Concerti e canzoni</i> collection	38
The canon	46
<i>Missa a 4 sub concerto</i>	47
Editorial introduction	49
Ilustracje <i>Figures</i>	53

PARTYTURY SCORES

<i>Concerti e canzoni</i>	71
1. Concerto primo a 2: soprano e tenore	71
2. Concerto secondo a 2: tenore e soprano	73
3. Concerto terzo a 2: soprano e bastarda o trombone	76
4. Concerto quarto a 2: fagotto e trombone	80
5. Diligam te Domine. Concerto a 2: soprano e viola bastarda	85
6. Cantate Domino. Concerto a 2: soprano e bastarda	92
7. Secunda pars	97
8. In Deo speravit. Concerto a 2: soprano e bastarda	104
9. In te Domine speravi. Concerto a 2: soprano e bastarda	110
10. Susanna videns. Concerto a 2: soprano e bastarda	117
11. Venite exsultemus. Concerto a 2: soprano e bastarda	124
12. Cantate Joh. Gabrielis. Concerto a 2: soprano e bastarda	132
13. Corona aurea. Concerto a 2 soprani	137
14. Nova casa. Concerto a 3 soprani	146
15. Küstrinella. Concerto a 3: soprano e 2 bastarde	152
16. Sentinella. Concerto a 3 soprani	157
17. Berlinesa. Concerto a 3: 2 soprani e basso	166
18. Chromatica. Concerto a 3: 2 soprani e basso	173
19. Spandesa. Concerto a 3: 2 soprani e basso	181
20. Könisberga. Concerto a 3 bassi	186
21. Tamburetta. Concerto a 3: soprano e 2 bastarde	192

22. Bentrovata. Concerto a 3: 2 soprani e basso.....	198
23. Norimberga. Concerto a 3: soprano e 2 bastarde	204
24. Canzon prima a 4	218
25. Canzon seconda a 4	223
26. Canzon terza a 4.....	228
27. Canzon quarta a 4	234
28. Canzon quinta a 4.....	239
Utwory zachowane w tabulaturze pelplińskiej	
<i>Compositions preserved in the Pelplin tablature</i>	244
Canzon prima a 4.....	244
Canzon seconda a 4	251
Canzon terza a 4.....	258
Kanon <i>Canon</i>	268
Canon in hyperdiapente more veterum	268
Utwór zachowany niekompletnie	
<i>Composition preserved in incomplete form</i>	271
Missa a 4 sub concerto	271

KOMENTARZ KRYTYCZNY

<i>Concerti e canzoni</i>	283
1. Concerto primo a 2: soprano e tenore	284
2. Concerto secondo a 2: tenore e soprano	284
3. Concerto terzo a 2: soprano e bastarda o trombone.....	284
4. Concerto quarto a 2: fagotto e trombone.....	285
5. Diligam te Domine. Concerto a 2: soprano e viola bastarda.....	285
6. Cantate Domino. Concerto a 2: soprano e bastarda.....	286
7. Secunda pars	287
8. In Deo speravit. Concerto a 2: soprano e bastarda	287
9. In te Domine speravi. Concerto a 2: soprano e bastarda	288
10. Susanna videns. Concerto a 2: soprano e bastarda.....	289
11. Venite exsultemus. Concerto a 2: soprano e bastarda.....	290
12. Cantate Joh. Gabrielis. Concerto a 2: soprano e bastarda	291
13. Corona aurea. Concerto a 2 soprani	291
14. Nova casa. Concerto a 3 soprani	292
15. Küstrinella. Concerto a 3: soprano e 2 bastarde.....	292
16. Sentinella. Concerto a 3 soprani.....	293
17. Berlinesa. Concerto a 3: 2 soprani e basso	294
18. Chromatica. Concerto a 3: 2 soprani e basso.....	294
19. Spandesa. Concerto a 3: 2 soprani e basso.....	295
20. Könisberga. Concerto a 3 bassi.....	295
21. Tamburetta. Concerto a 3: soprano e 2 bastarde.....	296
22. Bentrovata. Concerto a 3: 2 soprani e basso.....	296
23. Norimberga. Concerto a 3: soprano e 2 bastarde	297
24. Canzon prima a 4	298
25. Canzon seconda a 4	299
26. Canzon terza a 4.....	300
27. Canzon quarta a 4	301
28. Canzon quinta a 4.....	301

Utwory zachowane w tabulaturze pelplińskiej	302
Canzon prima a 4	303
Canzon seconda a 4	303
Canzon terza a 4	303
Kanon.....	304
Canon in hyperdiapente more veterum	304
Utwór zachowany niekompletnie	304
Missa a 4 sub concerto	304

CRITICAL COMMENTARY

<i>Concerti e canzoni</i>	309
1. Concerto primo a 2: soprano e tenore	310
2. Concerto secondo a 2: tenore e soprano	310
3. Concerto terzo a 2: soprano e bastarda o trombone.....	310
4. Concerto quarto a 2: fagotto e trombone.....	311
5. Diligam te Domine. Concerto a 2: soprano e viola bastarda.....	311
6. Cantate Domino. Concerto a 2: soprano e bastarda.....	312
7. Secunda pars	313
8. In Deo speravit. Concerto a 2: soprano e bastarda	313
9. In te Domine speravi. Concerto a 2: soprano e bastarda	314
10. Susanna videns. Concerto a 2: soprano e bastarda.....	315
11. Venite exsultemus. Concerto a 2: soprano e bastarda.....	316
12. Cantate Joh. Gabrielis. Concerto a 2: soprano e bastarda	317
13. Corona aurea. Concerto a 2 soprani	317
14. Nova casa. Concerto a 3 soprani	318
15. Küstrinella. Concerto a 3: soprano e 2 bastarde.....	318
16. Sentinella. Concerto a 3 soprani.....	319
17. Berlinesa. Concerto a 3: 2 soprani e basso	320
18. Chromatica. Concerto a 3: 2 soprani e basso.....	320
19. Spandesa. Concerto a 3: 2 soprani e basso	321
20. Könisberga. Concerto a 3 bassi.....	321
21. Tamburetta. Concerto a 3: soprano e 2 bastarde.....	322
22. Bentreto. Concerto a 3: 2 soprani e basso.....	322
23. Norimberga. Concerto a 3: soprano e 2 bastarde	323
24. Canzon prima a 4	324
25. Canzon seconda a 4	325
26. Canzon terza a 4.....	326
27. Canzon quarta a 4	327
28. Canzon quinta a 4.....	327
Compositions preserved in the Pelplin tablature	328
Canzon prima a 4	329
Canzon seconda a 4	329
Canzon terza a 4	329
Canon.....	330
Canon in hyperdiapente more veterum	330
Composition preserved in incomplete form.....	330
Missa a 4 sub concerto	330

WYKAZ SKRÓTÓW

Skróty ogólne

I	Prima vox
II	Secunda vox
III	Tertia vox
IV	Quarta vox
B	Basso
B I	Basso primo
B II	Basso secondo
B III	Basso terzo
Bast	Bastarda
Bast I	Bastarda prima
Bast II	Bastarda seconda
B.c.	Basso continuo
DS	Daniel Sartorius
Ed.	Edycje
Fg	Fagotto
JGB	Johann Georg Beck
k.	karta
MK	Metryka Koronna
nr	numer
Org	Organo
r	recto
RISM	<i>Répertoire International des Sources Musicales</i>
S	Soprano
S I	Soprano primo
S II	Soprano secondo
S III	Soprano terzo
sygn.	sygnatura
T	Tenore
t.	takt
Tbne	Trombone
v	verso
Vla Bast	Viola Bastarda

Sigla bibliotek i archiwów

AGAD	Polska, Warszawa, Archiwum Główne Akt Dawnych
D-B	Niemcy, Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz
D-GOI	Niemcy, Gotha, Forschungsbibliothek der Universität Erfurt
D-Hs	Niemcy, Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky
D-W	Niemcy, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek
I-Bc	Włochy, Bolonia, Museo internazionale e biblioteca della musica
PL-GD	Polska, Gdańsk, Polska Akademia Nauk Biblioteka Gdańska
PL-GDap	Polska, Gdańsk, Archiwum Państwowe
PL-Kj	Polska, Kraków, Biblioteka Jagiellońska
PL-KÓ	Polska, Kórnik, Polska Akademia Nauk Biblioteka Kórnicka

PL-PE Polska, Pelplin, Biblioteka Diecezjalna
PL-Wu Polska, Warszawa, Biblioteka Uniwersytecka
S-Uu Szwecja, Uppsala, Universitetsbibliotek Carolina Rediviva

Skróty bibliograficzne

AMP – *Antiquitates Musicae in Polonia*, red. Hieronim Feicht

AMP (I) 1963 – *The Pelplin Tablature. A Thematic Catalogue*, red. Adam Sutkowski, Alina Osostowicz-Sutkowska (AMP 1), Graż–Warszawa 1963

AMP (VII) 1965 – *The Pelplin Tablature. Facsimile Part 6*, red. Adam Sutkowski, Alina Osostowicz-Sutkowska (AMP 7), Graż–Warszawa 1965

AMP (VIII) 1970 – *The Pelplin Tablature. Instrumental Compositions (transcriptions)*, wyd. Hieronim Feicht, Adam Sutkowski (AMP 8), Graż–Warszawa 1970

Berkowicz 2001 – Filip Berkowicz, *Technika transkrypcji Adama Jarzębskiego na przykładzie utworów o ustalonym pierwotnym wokalem*, praca magisterska, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2001

Berkowicz 2002 – Filip Berkowicz, *Nowo odnalezione pierwotne utwory ze zbioru „Canzoni e concerti” Adama Jarzębskiego*, „Muzyka” XLVII 2002 nr 1, ss. 97–105

Bohn 1883 – Emil Bohn, *Bibliographie der Musik-Druckwerke bis 1700 welche in der Stadtbibliothek, der Bibliothek des Akademischen Instituts fuer Kirchenmusik und der Koeniglichen un Universitaets-Bibliothek zu Breslau aufbewahrt werden*, Breslau 1883

Bohn 1890 – Emil Bohn, *Die musikalischen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau*, Breslau 1870; Reprint Hildesheim–New York 1970

Brooks 2002 – Brian Brooks, *The emergence of the violin as a solo instrument in early seventeenth-century Germany*, dysertacja doktorska, Cornell University 2002

Brooks 2004 – Brian Brooks, *Étienne Nau, Breslau 114 and the early 17-th century solo violin fantasia*, „Early Music” XXXII 2004 nr 1, ss. 49–72

Chodkowski 1979 – Andrzej Chodkowski, *Adama Jarzębskiego instrumentalne transkrypcje dzieł włoskich mistrzów*, „Pagine: polsko-włoskie materiały muzyczne” III 1979, ss. 111–117

Dunicz 1938 – Jan Józef Dunicz, *Adam Jarzębski i jego Canzoni e Concerti (1627)*, Lwów 1938

Feicht 1929 – Hieronim Feicht, *Przyczynki do dziejów kapeli królewskiej w Warszawie za rządów kapelmistrzowskich Marka Scacchiego (dokończenie)*, „Kwartalnik Muzyczny” I 1929 nr 2, ss. 125–152

Feicht 1980 – Hieronim Feicht, *Studia nad muzyką polskiego renesansu i baroku*, Kraków 1980

Giuliani 2020 – Marco Giuliani, *Printed collections including contrafacta (1576–1621)*, w: *Contrafacta. Modes of music re-textualization in the late sixteenth and seventeenth century*, red. Marina Toffetti, Gabriele Taschetti, Kraków 2020, ss. 267–324

Grajewski 2004 – Czesław Grajewski, *W kwestii autorstwa tabulatury pelplińskiej*, „Saeculum Christianum: pismo historyczno-społeczne” XI 2004 nr 1, ss. 21–28

Hinz 1994 – Edward Hinz, *Z dziejów muzyki kościelnej w diecezji chełmińskiej*, Pelplin 1994

Jachimecki 1911 – Zdzisław Jachimecki, *Wpływy włoskie w muzyce polskiej, cz. 1, 1540–1640*, Kraków 1911

Jachimecki 1948 – Zdzisław Jachimecki, *Muzyka polska w rozwoju historycznym od czasów najdawniejszych do doby obecnej, t. 1, Od Bogurodzicy do Chopina włącznie*, Kraków 1948

Jarzębski 1909 – *Adama Jarzębskiego Gościniec abo opisanie Warszawy 1643 r.*, Warszawa 1909

Jarzębski 1974 – Adam Jarzębski, *Gościniec abo krótkie opisanie Warszawy*, opr. i wstęp Władysław Tomkiewicz, Warszawa 1974

- Jeż 2017a – Tomasz Jeż, *Danielis Sartorii Musicalia Wratislaviensia*, Warszawa 2017 (Fontes Musicae in Polonia A/I)
- Jeż 2017b – Tomasz Jeż, *Z pamiętników muzycznego humanisty. Schreibkalender Eliasa Maiora (1588–1669) jako źródło do historii kultury muzycznej Wrocławia*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” LXI 2017, ss. 165–193 (w wersji anglojęzycznej: *From a Musical Humanist's Diaries. The Schreibkalenders of Elias Maior (1588–1669) as a Source for the History of Wrocław Musical Culture*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” SI 2017, ss. 275–302)
- Korth 1997 – Hans Otto Korth, Jutta Lambrecht, Helmut Hell, *Die Signaturengruppe Mus. ms. 40000 ff. Folge 1: Handschriften des 15.–19. Jahrhunderts in mensuraler und neuerer Notation. Katalog*, München 1997 (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Kataloge der Musikabteilung, Erste Reihe: Handschriften, 13)
- Korotyński 1909 – Władysław Korotyński, [Wstęp], w: Jarzębski 1909
- Księga wpisów – *Księga wpisów kanclerza wielkiego Jerzego Ossolińskiego MK 189 z Archiwum Głównego Akt Dawnych w Warszawie z lat 1643–1648*, opr. Janusz S. Dąbrowski, Warszawa 2020
- Kuls 2020 – Tomasz Kuls, *Warszawa szlakiem „Gościńca” Adama Jarzębskiego: rekonstrukcja miasta z roku 1643 w 25 obrazach*, Warszawa 2020
- Liber Usualis* – *The Liber Usualis with introduction and rubrics in English*, Tournai-New York 1956
- Mañas 2020 – Vladimír Mañas, *Nicolaus Zangius: hudebník přelomu 16. a 17. století. Na stopě neznámému*, Brno 2020
- MAP/B (2) 1969 – *Musica antiqua polonica: Barok*, red. Zygmunt M. Szweykowski, z. 2 – *Muzyka instrumentalna. Tańce i pieśni*, Kraków 1969
- MMP 1989 – Adam Jarzębski, *Opera omnia. Canzoni e concerti*, wyd. Wanda Rutkowska (Monumenta Musicae in Polonia, red. Jerzy Morawski, podseria *Opera omnia*, red. Zygmunt M. Szweykowski), Kraków 1989
- Morton 2014 – Joëlle Morton, *Redefining the Viola Bastarda. A most spurious subject*, „The Viola da Gamba Society Journal” VIII 2014, ss. 1–64
- MPR 1955 – *Music of the Polish Renaissance: a selection of works from the XVIth and the beginning of the XVIIth century*, red. Józef M. Chomiński, Zofia Lissa, Kraków 1955
- Musedita 2006 – Adam Jarzębski [sic], *Concerti e canzoni a 2, 3, 4 strumenti e b.c.*, wyd. A. Bares, Albese con Casano 2006 (Musedita)
- Opieński 1918 – Henryk Opieński, *La musique polonaise: essai historique sur le développement de l'art musical en Pologne*, Paris 1918
- Patalas 2010 – Aleksandra Patalas, *W kościele, w komnacie i w teatrze. Marco Scacchi: życie, muzyka, teoria*, Kraków 2010
- PDK 1930 – *Polska, jej dzieje i kultura: od czasów najdawniejszych do chwili obecnej*, t. 2, *Od roku 1572–1795*, red. Stanisław Lam, Warszawa 1930
- Perz 1969 – Mirosław Perz, *Rękopiśmienne partesy olkuskie*, „Muzyka” XIV 1969 nr 2, ss. 18–44
- Poźniak 1999 – Piotr Poźniak, *Repertuar polskiej muzyki wokalne w epoce Renesansu: studium kontekstualno-analityczne*, Kraków 1999
- Poźniak 2003 – Piotr Poźniak, *Kanony A. Chylińskiego, prefekta muzyki w Padwie, na tle „uczonej” muzyki w XVII-wiecznej Polsce*, Res Facta Nova 2003, ss. 135–150
- Przybyszewska-Jarmińska 1994 – Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Ocalałe źródła do historii muzyki w Polsce XVII stulecia ze zbiorów dawnej Stadtbibliothek we Wrocławiu*, „Muzyka” XXXIX 1994 nr 2, ss. 3–10
- Przybyszewska-Jarmińska 2002 – Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Historia w źródłach muzycznych wyeksponowana i ukryta, czyli o siedemnastowiecznych mszach z rękopisów I-Rvat Capp. Sistina 107 oraz D-Bds Mus. 40073 wraz z PL-Kj Mus. 40300*, „Muzyka” XLVII 2002 nr 3–4, ss. 45–61
- Przybyszewska-Jarmińska 2007 – Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory polskich Wazów*, Warszawa 2007
- Przybyszewska-Jarmińska 2010 – Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Muzycy obcy i swoi na wieloetnicznych dworach królów Polski z dynastii Wazów*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” VIII 2010, ss. 191–197

Sachs 1910 – Curt Sachs, *Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof*, Berlin 1910; Reprint Hildesheim–New York 1977

Schneider 1858 – Louis Schneider, *Geschichte der Oper und des Königlichen Opernhauses in Berlin*, Berlin 1852; tu dodatek *Geschichte der Churfürstlich Brandenburgischen und Königlichen Preussischen Capelle*

Simon 1916 – Alicja Simon, *Polnische Elemente in der deutschen Musik bis zur Zeit der Wiener Klassike*, Zürich 1916

SSS 27 – Franciszek Lilius, *Opera omnia*, t. 1, *Missae*, wyd. Marek Bebak, Kraków 2016 (Sub Sole Sarmatiae 27)

Sutkowski, Mischiati 1961 – Adam Sutkowski, Oscar Mischiati, *Una preziosa fonte di musica strumentale: l'intavolatura di Pielin*, „L'Organo” II 1961 nr 1, ss. 53–72

Szelest 2000 – Marcin Szelest, „*Io son ferito, ah! lasso*” Giovanniego Pierluigiego da Palestrina i „*Venite exsultemus*” Adama Jarzębskiego – wokalny pierwowzór w instrumentalnym opracowaniu, „Muzyka” XLV 2000 nr 3, ss. 49–62

Szelest 2015 – Marcin Szelest, „*Concerten Adami Harzebsky geschrieben*”. Problematyka przekazu zbioru „*Canzoni e concerti*” Adama Jarzębskiego, „*Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska*”, Sectio L Artes, XIII 2015 nr 2, ss. 9–39

Szelest 2021 – Marcin Szelest, *Wstęp w: Tabulaturae Braunsbergenses-Olivenses*, wyd. Marcin Szelest, cz. 1, Warszawa 2021 (Fontes Musicae in Polonia C/XXV.1)

Szweykowscy 1997 – Anna i Zygmunt M. Szweykowscy, *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów*, Kraków 1997

Szweykowski 1968 – Zygmunt M. Szweykowski, „*Missa sub Concerto*” Adama Jarzębskiego, „Muzyka” XIII 1968 nr 4, ss. 28–39

Szweykowski 1993 – Zygmunt M. Szweykowski, *Jarzębski Adam*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna, red. Elżbieta Dziębowska, t. *hij*, Kraków 1993, ss. 439–442

Tomkiewicz 1967 – Władysław Tomkiewicz, *Adam Jarzębski jako serwitor królewski*, w: *Studia Hieronymo Feicht septuagenario dedicata*, red. Zofia Lissa, Kraków 1967, ss. 210–219

Tomkiewicz 1974 – Władysław Tomkiewicz, *Słowo wstępne w: Jarzębski 1974*

WDMP – Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej, red. Adolf Chybiński, Warszawa/Kraków 1928–52, Hieronim Feicht, Kraków 1953–62, Hieronim Feicht i Zygmunt M. Szweykowski, Kraków 1963–67, Zygmunt M. Szweykowski, Kraków 1968–

WDMP (11) – Adam Jarzębski, *Tamburetta*, wyd. Maria Szczepańska, WDMP z. 11, Warszawa 1932, Kraków ²1960, ³1967

WDMP (15) – Adam Jarzębski, *Nova casa*, wyd. Maria Szczepańska, WDMP z. 15, Warszawa 1936, Kraków ²1962, ³1971, ⁴1977

WDMP (21) – Adam Jarzębski, *Chromatica*, wyd. Maria Szczepańska, WDMP z. 21, Kraków 1950, ²1964, ³1978

WDMP (27) – Adam Jarzębski, *Bentrovata*, wyd. Maria Szczepańska, WDMP z. 27, Kraków 1955, ²1964

WDMP (32) – Adam Jarzębski, *Sentinella*, wyd. Maria Szczepańska, WDMP z. 32, Kraków 1956, ²1965

WDMP (39) – Adam Jarzębski, *Canzoni*, wyd. Maria Szczepańska, WDMP z. 39, Kraków 1958

WDMP (51) – Adam Jarzębski, *Concerti a 2*, cz. 1, wyd. Maria Szczepańska, WDMP z. 51, Kraków 1964

WDMP (57) – Adam Jarzębski, *Concerti a 2*, cz. 2, wyd. Maria Szczepańska, WDMP z. 57, Kraków 1965

WDMP (59) – Adam Jarzębski, *Concerti a 3*, wyd. Maria Szczepańska, WDMP z. 59, Kraków 1965

Wiermann 2008 – Barbara Wiermann, *Die Musikaliensammlungen und Musikpflege im Umkreis der St. Elisabethkirche Breslau. Kirchliches und bürgerliches Musikleben im Kontrast*, „Schütz-Jahrbuch” XXX 2008, ss. 93–109

Žáčková Rossi 2016 – Michaela Žáčková Rossi, *The Musical Entourage of Rudolf II (1576–1612) reconstructed from the Imperial Accounting Ledgers*, dysertacja doktorska, Univerzita Karlova, Praga 2016

LIST OF ABBREVIATIONS

General abbreviations

I	Prima vox
II	Secunda vox
III	Tertia vox
IV	Quarta vox
B	Basso
B I	Basso primo
B II	Basso secondo
B III	Basso terzo
Bast	Bastarda
Bast I	Bastarda prima
Bast II	Bastarda seconda
b./bb.	bar/bars
B.c.	Basso continuo
DS	Daniel Sartorius
Ed.	Editions
Fg	Fagotto
JGB	Johann Georg Beck
f.	folio
MR	Metrica Regni
No.	number
Org	Organo
r	recto
RISM	<i>Répertoire International des Sources Musicales</i>
S	Soprano
S I	Soprano primo
S II	Soprano secondo
S III	Soprano terzo
T	Tenore
Tbne	Trombone
v	verso
Vla Bast	Viola Bastarda

Sigla of libraries and archives

AGAD	Poland, Warszawa, Archiwum Główne Akt Dawnych
D-B	Germany, Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz
D-GOl	Germany, Gotha, Forschungsbibliothek der Universität Erfurt
D-Hs	Germany, Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky
D-W	Germany, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek
I-Bc	Italy, Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica
PL-GD	Poland, Gdańsk, Polska Akademia Nauk Biblioteka Gdańska
PL-GDap	Poland, Gdańsk, Archiwum Państwowe
PL-Kj	Poland, Kraków, Biblioteka Jagiellońska
PL-KÓ	Poland, Kórnik, Polska Akademia Nauk Biblioteka Kórnicka

PL-PE Poland, Pelplin, Biblioteka Diecezjalna
 PL-Wu Poland, Warszawa, Biblioteka Uniwersytecka
 S-Uu Sweden, Uppsala, Universitetsbibliotek Carolina Rediviva

Bibliographical abbreviations

AMP – *Antiquitates Musicae in Polonia*, ed. Hieronim Feicht

AMP (I) 1963 – *The Pelplin Tablature. A Thematic Catalogue*, eds. Adam Sutkowski, Alina Osostowicz-Sutkowska (AMP 1), Graż–Warszawa 1963

AMP (VII) 1965 – *The Pelplin Tablature. Facsimile Part 6*, eds. Adam Sutkowski, Alina Osostowicz-Sutkowska (AMP 7), Graż–Warszawa 1965

AMP (VIII) 1970 – *The Pelplin Tablature. Instrumental Compositions (transcriptions)*, ed. Hieronim Feicht, Adam Sutkowski (AMP 8), Graż–Warszawa 1970

Berkowicz 2001 – Filip Berkowicz, *Technika transkrypcji Adama Jarzębskiego na przykładzie utworów o ustalonym pierwotnym wokalnym* [Adam Jarzębski's transcription technique on the example of works with known vocal original], Master's Thesis, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2001

Berkowicz 2002 – Filip Berkowicz, 'Nowo odnalezione pierwotne utwory ze zbioru „Canzoni e concerti” Adama Jarzębskiego’ [Newly discovered originals of compositions from Adam Jarzębski's collection “Canzoni e concerti”], *Muzyka* XLVII 2002 No. 1, pp. 97–105

Bohn 1883 – Emil Bohn, *Bibliographie der Musik-Druckwerke bis 1700 welche in der Stadtbibliothek, der Bibliothek des Akademischen Instituts fuer Kirchenmusik und der Koeniglichen un Universitaets-Bibliothek zu Breslau aufbewahrt werden*, Breslau 1883

Bohn 1890 – Emil Bohn, *Die musikalischen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau*, Breslau 1870; Reprint Hildesheim–New York 1970

Brooks 2002 – Brian Brooks, *The emergence of the violin as a solo instrument in early seventeenth-century Germany*, doctoral dissertation, Cornell University 2002

Brooks 2004 – Brian Brooks, 'Étienne Nau, Breslau 114 and the early 17-th century solo violin fantasia', *Early Music* XXXII 2004 No. 1, pp. 49–72

Chodkowski 1979 – Andrzej Chodkowski, 'Adama Jarzębskiego instrumentalne transkrypcje dzieł włoskich mistrzów' [Adam Jarzębski's instrumental transcriptions of works by Italian masters], *Pagine: polsko-włoskie materiały muzyczne* III 1979, pp. 111–117

Dunicz 1938 – Jan Józef Dunicz, *Adam Jarzębski i jego Canzoni e Concerti (1627)* [Adam Jarzębski and his Canzoni e Concerti (1627)], Lwów 1938

Feicht 1929 – Hieronim Feicht, 'Przyczynki do dziejów kapeli królewskiej w Warszawie za rządów kapelmistrzowskich Marka Scacchiego (dokończenie)' [Contribution to the history of the royal ensemble in Warsaw under Marco Scacchi as chapelmaster (conclusion)], *Kwartalnik Muzyczny* I 1929 No. 2, pp. 125–152

Feicht 1980 – Hieronim Feicht, *Studia nad muzyką polskiego renesansu i baroku* [Studies on the music of the Polish Renaissance and Baroque], Kraków 1980

Giuliani 2020 – Marco Giuliani, 'Printed collections including contrafacta (1576–1621)', in: *Contrafacta. Modes of music re-textualization in the late sixteenth and seventeenth century*, eds. Marina Toffetti, Gabriele Taschetti, Kraków 2020, pp. 267–324

Grajewski 2004 – Czesław Grajewski, 'W kwestii autorstwa tabulatury pelplińskiej' [On the question of the authorship of the “Pelplin Tablature”], *Saeculum Christianum: pismo historyczno-społeczne* XI 2004 No. 1, pp. 21–28

Hinz 1994 – Edward Hinz, *Z dziejów muzyki kościelnej w diecezji chełmińskiej* [From the history of church music in the Chełmno diocese], Pelplin 1994

- Jachimecki 1911 – Zdzisław Jachimecki, *Wpływy włoskie w muzyce polskiej* [Italian influences in Polish music], part 1, 1540–1640, Kraków 1911
- Jachimecki 1948 – Zdzisław Jachimecki, *Muzyka polska w rozwoju historycznym od czasów najdawniejszych do doby obecnej* [Polish music in its historical development from the earliest time until the present day], vol. 1, *Od Bogurodzicy do Chopina włącznie* [From Bogurodzica to Chopin], Kraków 1948
- Jarzębski 1909 – *Adama Jarzębskiego Gościniec abo opisanie Warszawy 1643 r.* [A trail around or a short description of Warsaw 1643], Warszawa 1909
- Jarzębski 1974 – Adam Jarzębski, *Gościniec abo krótkie opisanie Warszawy* [A trail around or a short description of Warsaw], ed. and introduction Władysław Tomkiewicz, Warszawa 1974
- Jeż 2017a – Tomasz Jeż, *Danielis Sartorii Musicalia Wratislaviensia*, Warszawa 2017 (Fontes Musicae in Polonia A/I)
- Jeż 2017b – Tomasz Jeż, ‘Z pamiętników muzycznego humanisty. Schreibkalender Eliasa Maiora (1588–1669) jako źródło do historii kultury muzycznej Wrocławia’, *Odrodzenie i Reformacja w Polsce* LXI 2017, pp. 165–193 (English language version: *From a Musical Humanist’s Diaries. The Schreibkalenders of Elias Maior (1588–1669) as a Source for the History of Wrocław Musical Culture*, *Odrodzenie i Reformacja w Polsce* SI 2017, pp. 275–302)
- Korth 1997 – Hans Otto Korth, Jutta Lambrecht, Helmut Hell, *Die Signaturengruppe Mus. ms. 40000 ff. Folge 1: Handschriften des 15.–19. Jahrhunderts in mensuraler und neuerer Notation. Katalog*, München 1997 (Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Kataloge der Musikabteilung, Erste Reihe: Handschriften, 13)
- Korotyński 1909 – Władysław Korotyński, ‘Wstęp’ [Introduction], in: Jarzębski 1909
- Księga wpisów – Księga wpisów kanclerza wielkiego Jerzego Ossolińskiego MK 189 z Archiwum Głównego Akt Dawnych w Warszawie z lat 1643–1648* [Book of entries – the book of entries of the Grand Chancellor Jerzy Ossoliński MK 189 from the Main Archive of Early Records in Warsaw from 1643–1648], ed. Janusz S. Dąbrowski, Warszawa 2020
- Kuls 2020 – Tomasz Kuls, *Warszawa szlakiem „Gościńca” Adama Jarzębskiego: rekonstrukcja miasta z roku 1643 w 25 obrazach* [Warsaw along the route of Adam Jarzębski’s “Trail”: reconstruction of the city from 1643 in 25 images], Warszawa 2020
- Liber Usualis – The Liber Usualis with introduction and rubrics in English*, Tournai-New York 1956
- Mañas 2020 – Vladimír Mañas, *Nicolaus Zangius: hudebník přelomu 16. a 17. století. Na stopě neznámému*, Brno 2020
- MAP/B (2) 1969 – *Musica antiqua polonica: Barok*, ed. Zygmunt M. Szweykowski, issue 2 – *Muzyka instrumentalna. Tańce i pieśni*, Kraków 1969
- MMP 1989 – Adam Jarzębski, *Opera omnia. Canzoni e concerti*, ed. Wanda Rutkowska (Monumenta Musicae in Polonia, ed. Jerzy Morawski, subseries *Opera omnia*, ed. Zygmunt M. Szweykowski), Kraków 1989
- Morton 2014 – Joëlle Morton, ‘Redefining the Viola Bastarda: a most spurious subject’, *The Viola da Gamba Society Journal* VIII 2014, pp. 1–64
- MPR 1955 – *Music of the Polish Renaissance: a selection of works from the XVIth and the beginning of the XVIIth century*, eds. Józef M. Chomiński, Zofia Lissa, Kraków 1955
- Musedita 2006 – Adam Jarzebski [sic], *Concerti e canzoni a 2, 3, 4 strumenti e b.c.*, ed. A. Bares, Albese con Cassano 2006 (Musedita)
- Opieński 1918 – Henryk Opieński, *La musique polonaise: essai historique sur le développement de l’art musical en Pologne*, Paris 1918
- Patalas 2010 – Aleksandra Patalas, *W kościele, w komnacie i w teatrze. Marco Scacchi: życie, muzyka, teoria* [In church, in the chamber, in theatre. Marco Scacchi: life, music, theory], Kraków 2010
- PDK 1930 – *Polska, jej dzieje i kultura: od czasów najdawniejszych do chwili obecnej* [Poland, its history and culture: from the earliest days until the present], vol. 2, *Od roku 1572–1795* [From 1572–1795], ed. Stanisław Lam, Warszawa 1930
- Perz 1969 – Mirosław Perz, ‘Rękopiśmienne partesy olkuskie’ [Manuscript partbooks from Olkusz], *Muzyka* XIV 1969 No. 2, pp. 18–44

- Poźniak 1999 – Piotr Poźniak, *Repertuar polskiej muzyki wokalne w epoce Renesansu: studium kontekstualno-analityczne* [Polish vocal music repertoire in the Renaissance era: contextual-analytical study], Kraków 1999
- Poźniak 2003 – Piotr Poźniak, 'Kanon A. Chylińskiego, prefekta muzyki w Padwie, na tle „uczonej” muzyki w XVII-wiecznej Polsce' [The canons of A. Chyliński, music prefect in Padova, against the background of “learned” music in 17th-century Poland], *Res Facta Nova* 2003, pp. 135–150
- Przybyszewska-Jarmińska 1994 – Barbara Przybyszewska-Jarmińska, 'Ocalałe źródła do historii muzyki w Polsce XVII stulecia ze zbiorów dawnej Stadtbibliothek we Wrocławiu' [The surviving sources for history of music in 17th-century Poland from the collection of the former Stadtbibliothek in Wrocław], *Muzyka* XXXIX 1994 No. 2, pp. 3–10
- Przybyszewska-Jarmińska 2002 – Barbara Przybyszewska-Jarmińska, 'Historia w źródłach muzycznych wyeksponowana i ukryta, czyli o siedemnastowiecznych mszach z rękopisów I-Rvat Capp. Sistina 107 oraz D-Bds Mus. 40073 wraz z PL-Kj Mus. 40300' [History in music sources: open and secret, or about seventeenth-century masses from manuscripts I-Rvat Capp. Sistina 107 and D-Bds Mus. 40073 together with PL-Kj Mus. 40300], *Muzyka* XLVII 2002 No. 3–4, pp. 45–61
- Przybyszewska-Jarmińska 2007 – Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Muzyczne dwory polskich Wazów* [Musical courts of the Polish Vasas], Warszawa 2007
- Przybyszewska-Jarmińska 2010 – Barbara Przybyszewska-Jarmińska, 'Muzycy obcy i swoi na wieloetnicznych dworach królów Polski z dynastii Wazów' [Foreign and native musicians at the multi-ethnic courts of kings of Poland from the Vasa dynasty], *Polski Rocznik Muzykologiczny* VIII 2010, pp. 191–197
- Sachs 1910 – Curt Sachs, *Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof*, Berlin 1910; Reprint Hildesheim–New York 1977
- Schneider 1858 – Louis Schneider, *Geschichte der Oper und des Königlichen Opernhauses in Berlin*, Berlin 1852; here supplement 'Geschichte der Churfürstlich Brandenburgischen und Königlichen Preussischen Capelle'
- Simon 1916 – Alicja Simon, *Polnische Elemente in der deutschen Musik bis zur Zeit der Wiener Klassike*, Zürich 1916
- SSS 27 – Franciszek Lilius, *Opera omnia*, vol. 1, *Missae*, ed. Marek Bebak, Kraków 2016 (Sub Sole Sarmatiae 27)
- Sutkowski, Mischiati 1961 – Adam Sutkowski, Oscar Mischiati, 'Una preziosa fonte di musica strumentale: l'intavolatura di Pelplin', *L'Organo* II 1961 No. 1, pp. 53–72
- Szelest 2000 – Marcin Szelest, '„Io son ferito, ahi lasso” Giovanniego Pierluigiego da Palestrina i „Venite exsultemus” Adama Jarzębskiego – wokalny pierwowzór w instrumentalnym opracowaniu' [“Io son ferito, ahi lasso” by Giovanni Pierluigi da Palestrina and “Venite exsultemus” by Adam Jarzębski – the vocal original in instrumental arrangement], *Muzyka* XLV 2000 No. 3, pp. 49–62
- Szelest 2015 – Marcin Szelest, '„Concerten Adami Harzebsky geschrieben”. Problematyka przekazu zbioru „Canzoni e concerti” Adama Jarzębskiego' [Problems with versions of the “Canzoni e concerti” collection by Adam Jarzębski], *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, Sectio L Artes*, XIII 2015 No. 2, pp. 9–39
- Szelest 2021 – Marcin Szelest, 'Wstęp' [Introduction], in: *Tabulaturae Braunsbergenses-Olivenses*, ed. Marcin Szelest, part 1, Warszawa 2021 (Fontes Musicae in Polonia C/XXV.1)
- Szweykowscy 1997 – Anna and Zygmunt M. Szweykowscy, *Włosi w kapeli królewskiej polskich Wazów* [Italians in the royal esemble of the Polish Vasas], Kraków 1997
- Szweykowski 1968 – Zygmunt M. Szweykowski, '„Missa sub Concerto” Adama Jarzębskiego' [“Missa sub Concerto” by Adam Jarzębski], *Muzyka* XIII 1968 No. 4, pp. 28–39
- Szweykowski 1993 – Zygmunt M. Szweykowski, 'Jarzębski Adam', in: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, biographical part, ed. Elżbieta Dziebowska, vol. *hij*, Kraków 1993, pp. 439–442
- Tomkiewicz 1967 – Władysław Tomkiewicz, 'Adam Jarzębski jako serwitor królewski' [Adam Jarzębski as royal servitor], in: *Studia Hieronymo Feicht septuagenario dedicata*, ed. Zofia Lissa, Kraków 1967, pp. 210–219
- Tomkiewicz 1974 – Władysław Tomkiewicz, 'Słowo wstępne' [Preface], in: Jarzębski 1974
- WDMP – Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej [Early Polish Music Edition], ed. Adolf Chybiński, Warszawa/Kraków 1928–52, Hieronim Feicht, Kraków 1953–62, Hieronim Feicht and Zygmunt M. Szweykowski, Kraków 1963–67, Zygmunt M. Szweykowski, Kraków 1968–

WDMP (11) – Adam Jarzębski, *Tamburetta*, ed. Maria Szczepańska, WDMP issue 11, Warszawa 1932, Kraków ²1960, ³1967

WDMP (15) – Adam Jarzębski, *Nova casa*, ed. Maria Szczepańska, WDMP issue 15, Warszawa 1936, Kraków ²1962, ³1971, 41977

WDMP (21) – Adam Jarzębski, *Chromatica*, ed. Maria Szczepańska, WDMP issue 21, Kraków 1950, ²1964, ³1978

WDMP (27) – Adam Jarzębski, *Bentrovata*, ed. Maria Szczepańska, WDMP issue 27, Kraków 1955, ²1964

WDMP (32) – Adam Jarzębski, *Sentinella*, ed. Maria Szczepańska, WDMP issue 32, Kraków 1956, ²1965

WDMP (39) – Adam Jarzębski, *Canzoni*, ed. Maria Szczepańska, WDMP issue 39, Kraków 1958

WDMP (51) – Adam Jarzębski, *Concerti a 2*, part 1, ed. Maria Szczepańska, WDMP issue 51, Kraków 1964

WDMP (57) – Adam Jarzębski, *Concerti a 2*, part 2, ed. Maria Szczepańska, WDMP issue 57, Kraków 1965

WDMP (59) – Adam Jarzębski, *Concerti a 3*, ed. Maria Szczepańska, WDMP issue 59, Kraków 1965

Wiermann 2008 – Barbara Wiermann, 'Die Musikaliensammlungen und Musikpflege im Umkreis der St. Elisabeth-kirche Breslau. Kirchliches und bürgerliches Musikleben im Kontrast', *Schütz-Jahrbuch* XXX 2008, pp. 93–109

Žáčková Rossi 2016 – Michaela Žáčková Rossi, *The Musical Entourage of Rudolf II (1576–1612) reconstructed from the Imperial Accounting Ledgers*, doctoral dissertation, Univerzita Karlova, Praga 2016

WSTĘP MONOGRAFICZNY

Adam Jarzębski (zm. 1648/49), jeden z najwybitniejszych kompozytorów polskich pierwszej połowy XVII wieku, jest szeroko znany przede wszystkim jako autor zbioru dwudziestu siedmiu utworów instrumentalnych na dwa, trzy i cztery głosy z towarzyszeniem basso continuo, zachowanego w rękopisie noszącym datę 1627. Tytuł tego zbioru przedstawiano dotąd w wersji „Canzoni e concerti”. Kompozycje Jarzębskiego od początku XX wieku były przedmiotem badań muzykologicznych; doczekały się też stosunkowo licznych edycji, z których korzystają naukowcy i wykonawcy z różnych krajów świata. Ostatnie badania nad rękopisem zbioru wykazały jednak, iż historia jego powstania była bardziej skomplikowana, niż wcześniej sądzono. Znalazła ona również odzwierciedlenie w przekazanym przez źródło tekście muzycznym, który zawiera dwie możliwe do wyróżnienia warstwy zapisu o różnym stopniu zależności od nieznanego nam autografu. Nowa edycja dzieł wszystkich Jarzębskiego po raz pierwszy bierze pod uwagę te ustalenia i prezentuje odrębne warianty tekstu utworów kompozytora ze zbioru, którego tytuł, również potwierdzony źródłowo, przyjmujemy w wersji „Concerti e canzoni”, lepiej odpowiadającej rzeczywistej zawartości kolekcji.

Adam Jarzębski – dane biograficzne

Biografia Adama Jarzębskiego została stosunkowo dobrze poznana dzięki pracy licznych badaczy¹. Kompozytor urodził się w Warce jako syn Stanisława zwanego Sukiennikiem i Katarzyny, właścicieli nieruchomości w tym mieście. Miał dwie siostry: Annę, która została żoną ławnika warszawskiego Andrzeja Zaleskiego, i Reginę, późniejszą małżonkę złotnika z Kalisza Piotra Prymkowicza². Data urodzin Adama pozostaje nieznana, nie zachowały się też żadne informacje dotyczące jego wykształcenia muzycznego.

W roku 1612 Jarzębski został przyjęty do kapeli elektora brandenburskiego Jana Zygmunta w Berlinie. Jak wynika ze sporządzonego rok później spisu muzyków³, „Adam der Pohlische Violist” otrzymał pierwszą wypłatę na święto św. Michała („angenommen Anno 1612 auf Michaelis”), a jego roczna pensja wynosiła 400 talarów, co plasowało go na czwartej od góry pozycji listy płac około czterdziestoosobowego zespołu. Kilka miesięcy wcześniej stanowisko kapelmistrza objął w nim Nicolaus Zangius (pierwszą wypłatę otrzymał na święto Trójcy Świętej roku 1612) i zapewne z jego działalnością należy wiązać gruntowne odnowienie i powiększenie kapeli: w ciągu kolejnego roku przyjęto ponad dwudziestu śpiewaków i instrumentalistów oraz dwunastu chłopców („Capell Knaben”), z dawnego, ponad dwukrotnie mniejszego składu pozostało zaś tylko sześciu muzyków. Nie wiadomo, w jakim stopniu nowych członków kapeli sprowadził do Berlina sam Zangius, który w poprzednich latach, pozostając oficjalnie w służbie cesarza Rudolfa II w Pradze, intensywnie podróżował⁴. Mimo iż część z nich pochodziła z Pragi, w tym czterej bliżej niezidentyfikowani trębacz („Trommeter von Prag”)⁵ i Wenzel Drescher, „Trommeter und

¹ W kolejności chronologicznej najważniejsze z nich to: Korotyński 1909; Sachs 1910; Simon 1916; Feicht 1929 (wyd. również w Feicht 1980); Dunicz 1938; Tomkiewicz 1967; Tomkiewicz 1974; Szwejkowski 1993; Przybyszewska-Jarmińska 2007.

² Korotyński 1909, ss. XII–XIII.

³ Sachs 1910, ss. 44–45, 147–154. Schneider 1852, s. 28, podaje błędną datę 1618. Por. Mañas 2020, s. 72. Dokumenty z berlińskiego Geheimes Staatsarchiv, na które powołują się dawni badacze, zostały prawdopodobnie zniszczone podczas II wojny światowej.

⁴ Mañas 2020, ss. 52–69.

⁵ Sachs 1910, s. 45.

Musicus”⁶, sam Zangius w roku 1611 przebywał prawdopodobnie w Wiedniu, a 2 kwietnia 1612 roku, bezpośrednio przed przyjazdem do Berlina, wpisał się we Wrocławiu do sztambucha kantora tamtejszego kościoła św. Elżbiety Gottfrieda Wagnera⁷. W związku z tym hipoteza Curta Sachsa, według której Jarzębski miałby również przybyć do Berlina z Pragi, nie ma wystarczających podstaw, by uznać ją za prawdopodobną; jego nazwisko nie figuruje też wśród znanych nam muzyków Rudolfa II.

W dostępnych Sachsowi dokumentach archiwalnych pochodzących z kapeli berlińskiej nazwisko Jarzębskiego występowało w wersjach Czarzebski⁸, Zarzebsky i Zerwizky. Dwie ostatnie formy pochodzą z rewersu sporządzonego przez muzyka 30 kwietnia 1615 roku⁹, przy czym w jego własnoręcznym podpisie figurowała wersja „Zarzebsky” (nie wiadomo, czy nie jest ona wynikiem błędu w transkrypcji Sachsa), a „Zerwizky” – w nagłówku o treści „Revers Adam Zerwizky, Polnischen Violisten”, który prawdopodobnie był dodatkiem kancelisty. W treści tego rewersu Jarzębski zobowiązuje się do powrotu po upływie roku z urlopu udzielonego mu przez Jana Zygmunta na wyjazd do Italii w celu „załatwienia niezbędnych interesów” („zue expedirung meiner nothwendigen gescheffte”). Podróż muzyka do Włoch nie jest udokumentowana źródłowo. Sachs nie wypowiada się też na temat ewentualnej dalszej służby Jarzębskiego na dworze berlińskim; możliwe, że jego nazwisko nie figurowało już na listach płac, ale nie jest pewne, czy znane były badaczowi kompletne spisy muzyków kapeli z lat 1616–1619 w jakiegokolwiek formie. Jarzębski mógł więc, jak się obecnie zakłada, udać się z Italii bezpośrednio do Polski, ale nie można całkowicie wykluczyć, że powrócił jednak do Berlina. Wówczas dogodnym momentem zwolnienia ze służby byłoby dla niego zatrudnienie Williama Brade’a na stanowisku kapelmistrza 24 lutego 1619¹⁰ lub śmierć elektora Jana Zygmunta 2 stycznia 1620¹¹.

W zachowanych dokumentach archiwalnych dworu polskiego Jarzębski pojawia się po raz pierwszy 16 stycznia 1621 roku. Pod tą datą zanotowano w akcie wpisanym do Metryki Koronnej, iż muzykowi (w treści aktu „Adamo Jastrzembzsky”, w nagłówku zaś „Jacobco Jastrzębski”), wówczas już członkowi kapeli królewskiej, król przyznał dożywotnią dzierżawę młyna Wit nad rzeką Trzesną w starostwie łukowskim w uznaniu jego niezwykłych zdolności muzycznych i dyspozycyjności względem królewskich poleceń¹². W akcie z 28 kwietnia 1621 Jarzębski otrzymał kolejny młyn, tym razem we wsi Skotniki w województwie sandomierskim (akt ten następnie skorygowano; w nowym wpisie z tą samą datą mowa jest o dwóch młynach). Przy tej okazji stwierdzono, iż muzyk pozostaje w służbie królewskiej od kilku lat („ab aliquot iam annis”). Według Władysława Tomkiewicza w ówczesnej terminologii zwrot „aliquot annis” oznaczał przynajmniej cztery lata, a nowo przybyłym na dwór osobom zazwyczaj nie nadawano przywilejów i nie opisywano ich w superlatywach, dlatego Jarzębski, zdaniem badacza, prawdopodobnie przebywał w Warszawie najpóźniej od roku 1617¹³. Oznaczałoby to jednak, że z nieznanых przyczyn muzyk wolał zrezygnować z powrotu do Berlina, gdzie otrzymywał jedno z najwyższych uposażeń, na korzyść służby na dworze Zygmunta III, która wiązała się najpewniej z dość skromnym wynagrodzeniem podstawowym, uzupełnianym dopiero stopniowo przez zyski z przywilejów, nadań i prezentów¹⁴. Gdyby jednak Jarzębski, najwyraźniej doceniany za swoje umiejętności na dworze Jana Zygmunta, przybył do Warszawy z Berlina w roku 1619 lub w pierwszych miesiącach 1620 jako skrzypek o wysokiej

⁶ Sachs 1910, s. 153. Žáčková Rossi 2016, *List of RudolFINE musicians (1576–1612)* i *List of trumpet apprentice’s teachers – LehrmeisterS (1581–1611)*.

⁷ Mañas 2020, s. 67.

⁸ Sachs 1910, ss. 45, 49, 212 (nie jest pewne, czy forma ta nie stanowi wyłącznie przyjętej przez badacza interpretacji wariantu „Zarzebsky”).

⁹ Sachs 1910, ss. 212–213.

¹⁰ Schneider 1852, ss. 29–31. W tekście aktu powołania Brade’a na stanowisko kapelmistrza jest m.in. mowa o ewentualności opuszczenia kapeli przez niektórych jej dotychczasowych członków.

¹¹ Dunicz 1938, s. 8. Obydwie daty według kalendarza gregoriańskiego.

¹² AGAD, MK 166, k. 430rv. Umiejscowienie wszystkich dotyczących Jarzębskiego wpisów w Metryce Koronnej podaje Feicht 1929, s. 134 (Feicht 1980, s. 275), oraz Tomkiewicz 1967, *passim*.

¹³ Tomkiewicz 1967, ss. 211–212.

¹⁴ Tomkiewicz 1967, ss. 212–213; Szweykowski 1993, s. 439; Przybyszewska-Jarmińska 2007, ss. 100–102.

renomie, nadania z roku 1621 mogłyby być wyrazem docenienia artysty stanowiącego cenny nabytek dla kapeli, w której w tym czasie najprawdopodobniej nie było porównywalnie dobrych instrumentalistów o tej specjalności¹⁵. Niewykluczone, że Jarzębski wykazywał się umiejętnościami w zakresie pozyskiwania przywilejów już od początku pobytu w Warszawie (sam Tomkiewicz nazywa go, w odniesieniu do kolejnych lat jego działalności, „łowcą kaduków”)¹⁶, a zwrot „ab aliquot annis” został użyty nieprecyzyjnie – przypadkowo lub celowo, jako oficjalne usprawiedliwienie wcześniej przyznanych gratyfikacji. Wątpliwości te mogłaby wyjaśnić tylko data nadania muzykowi serwitoriatu królewskiego; niestety, dokument taki nie jest znany.

W roku 1622 Jarzębski otrzymał dożywotnie wójtostwo wsi Piaseczno w starostwie czerneńskim koło Lipna na Kujawach (10 maja) oraz dochody z pięciu młynów nad Pilicą na przedmieściu jego rodzinnej Warki (10 września). Te ostatnie odprzedał już w roku 1624, a rok później pozbył się młyna Wit. W latach 1624, 1625 i 1628 nadano mu jednak trzy kaduki; w pierwszej połowie lat dwudziestych pobierał również roczną pensję z ceł koronnych w wysokości 42 zł. Być może w tym okresie związany był z kilkoma domami szlacheckimi jako nauczyciel¹⁷. Najpóźniej w roku 1630 ożenił się z Elżbietą z Sienickich Cybulską (zm. 1648), wdową po Piotrze, malarzu i ławniku warszawskim, z którą miał czworo dzieci: Szymona, Mariannę (ur. 1635), Władysława (ur. 1638) i Samuela (ur. 1640)¹⁸. Od roku 1635 nosił tytuł budowniczego królewskiego; zatrudniony był przy budowie Zamku Ujazdowskiego, pełniąc intratną funkcję łączącą, według Tomkiewicza, zadania intendenta i przedsiębiorcy budowlanego¹⁹. Najprawdopodobniej w roku 1639 zmarło ostatnie z jego rodziców, ponieważ nastąpił wówczas podział majątku pomiędzy rodzeństwem²⁰.

Jedyny utwór literacki Adama Jarzębskiego, wierszowany *Gościniec abo krotkie opisanie Warszawy*, ukazał się drukiem w roku 1643. Został on wydany prawdopodobnie w drukarni Piotra Elerta i dedykowany marszałkowi nadwornemu koronnemu Adamowi Kazanowskiemu. Zawiera opisy licznych budowli Warszawy oraz cenne informacje dotyczące życia muzycznego miasta, w tym szczególnie kapeli królewskiej²¹.

W roku 1644 Jarzębski został wymieniony jako członek bractwa różańcowego przy kościele dominikańskim św. Jacka na Nowym Mieście²². Rok później otrzymał od Władysława IV kaduki po Jerzym Kłosie i Jakubie Paulińskim, zwanym Pigułką (akt z 23 stycznia). Był właścicielem trzech kamienic. Na mocy przywileju wydanego przez Władysława IV 17 lutego 1633 roku Jarzębski i jego żona zostali zwolnieni od obowiązku przyjmowania gości na kwatery w murowanym domu przy ulicy Świętojańskiej 24 (obecnie 9); jednocześnie potwierdzono przysługujące Jarzębskiemu już wcześniej prawo do wyszynku. Pozostałe dwie kamienice znajdowały się przy ulicy Świętojańskiej 27 (obecnie 1, róg Placu Zamkowego) i Pivnej 114 (zapewne w miejscu obecnej kamienicy przy Pivnej 9)²³. Tę ostatnią muzyk sprzedał ojcom augustianom, co potwierdza akt transakcji zarejestrowany w Metryce Koronnej 11 stycznia 1645²⁴.

5 lutego 1648 wpisano Jarzębskiego do rejestru zaprzysiężonych obywateli Starej Warszawy. 26 grudnia tego samego roku sporządził testament²⁵. Zmarł najprawdopodobniej w ostatnich dniach 1648 lub na początku 1649 roku.

¹⁵ Por. wykaz znanych muzyków kapeli Zygmunta III: Przybyszewska-Jarmińska 2007, s. 61.

¹⁶ Tomkiewicz 1967, s. 215.

¹⁷ Dunicz 1938, s. 10; Tomkiewicz 1974, ss. 20–21; zob. jednak Szwejkowski 1993, s. 439.

¹⁸ Przybyszewska-Jarmińska 2007, s. 179.

¹⁹ Tomkiewicz 1967, ss. 216–218.

²⁰ Korotyński 1909, ss. XII–XIII.

²¹ Jedyny zachowany egzemplarz pierwodruku w PL-KÓ, sygn. 11456 (defekt). Edycje: Jarzębski 1909; Jarzębski 1974. Zob. również Kuls 2020.

²² Przybyszewska-Jarmińska 2007, s. 179.

²³ Tomkiewicz 1974; Przybyszewska-Jarmińska 2007, s. 179.

²⁴ *Księga wpisów*, s. 81.

²⁵ Korotyński 1909, ss. XVIII–XX.

Twórczość Adama Jarzębskiego i jej przekazy źródłowe

Trzon znanej twórczości Adama Jarzębskiego stanowi zbiór muzyki instrumentalnej *Concerti e canzoni*, zawarty w całości w rękopisie przechowywanym w Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Trzy utwory z tej kolekcji odpisano również w tabulaturze organowej znajdującej się w Bibliotece Diecezjalnej w Pelplinie. Jarzębski skomponował też mszę, z której zachował się tylko głos basowy zapisany w partesie należącym do berlińskiej Staatsbibliothek, oraz kanon wydrukowany w traktacie Marka Scacchiego *Cribrum musicum* (Wenecja 1643).

Zbiór *Concerti e canzoni*

Rękopis **D-B Slg Bohn Ms. mus. 111**, składający się z pięciu zeszytów głosowych, zawiera zbiór *Concerti e canzoni*, w którym znalazło się dwadzieścia osiem numerowanych utworów (w rzeczywistości nr 7, *Secunda pars*, jest drugą częścią kompozycji nr 6). Jak wykazał Brian Brooks²⁶, źródło to powstało najprawdopodobniej we Frankfurcie nad Menem, a jego głównym skrytorem był działający tam w latach 1627–1638 skrzypek Johann Georg Beck. W sporządzonym po jego śmierci inwentarzu jego dobytku rękopis figurował opisany jako „Concerten Adami Harzebsky geschrieben 2o”²⁷. Następnie, w nieznanych okolicznościach, trafił do Wrocławia i wraz z przynajmniej dwoma innymi manuskryptami sporządzonymi przez Becka (D-B Slg Bohn Ms. mus. 113 i 114) został włączony do kolekcji Daniela Sartoriusa²⁸. Zbiór ten, prawdopodobnie zapoczątkowany przez Ambrosiusa Profego (1589–1661), w latach 1633–1649 organistę kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu, obejmował 399 druków muzycznych z lat 1606–1665 – w większości weneckich publikacji z nurtu *musica moderna* – oraz pięć rękopisów, które prawdopodobnie pochodziły ze spuścizny po Becku. Daniel Sartorius (1612 [?]-1671), wychowanek, a później profesor gimnazjum św. Elżbiety, bez wątplenia opiekował się kolekcją, studiował i kopiował zawartość druków i rękopisów, często też opatrywał je licznymi zapiskami, a być może wykorzystywał ich zawartość podczas spotkań w domu rektora gimnazjum Eliasa Maiora, którym często towarzyszyła muzyka²⁹. Zapewne po śmierci Sartoriusa muzykalia te zostały wcielone do *Bibliotheca Rhedigeriana*, większej kolekcji książek, rękopisów, monet, minerałów, obrazów i rzeźb, zapoczątkowanej przez wrocławskiego patrycjusza Thomasa Rhedigera (1540–1576) i zdeponowanej w dawnym *Auditorium Theologicum* nad zakrystią kościoła św. Elżbiety. *Bibliotheca Rhedigeriana* przeszła w roku 1645 na własność magistratu, a w roku 1661 jej zbiory zostały udostępnione publicznie. W latach 1865–1867 wcielono je, wraz z kolekcją Sartoriusa, do nowo założonej Biblioteki Miejskiej (*Stadtbibliothek*), w której znalazły się również muzykalia pochodzące ze zbiorów wrocławskich kościołów. Wszystkie druki i rękopisy muzyczne połączono tam w jedną całość, pozbywając się dubletów, a nawet usuwając znaki proveniencyjne. W takiej postaci zostały one skatalogowane przez Emila Bohna (1839–1909)³⁰. Podczas II wojny światowej zdeponowano zbiory Stadtbibliothek w kilku podwrocławskich miejscowościach. Po zakończeniu wojny druki muzyczne, zachowane w około 70%, powróciły do Wrocławia i są obecnie własnością Biblioteki Uniwersyteckiej, natomiast rękopisy wywieziono do Moskwy, a stamtąd, w latach pięćdziesiątych XX wieku, większość z nich przekazano do wschodniobерlińskiej Staatsbibliothek, w której pozostawały utajnione do końca lat osiemdziesiątych³¹. W połączonej Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz tworzą one

²⁶ Brooks 2002, ss. 23–30; Brooks 2004, ss. 54–58.

²⁷ Brooks 2002, s. 269.

²⁸ Na temat kolekcji Sartoriusa zob. Jeż 2017a, *passim*, oraz Szelest 2015, ss. 19–21.

²⁹ Jeż 2017b, ss. 186–189.

³⁰ Bohn 1883; Bohn 1890.

³¹ Przybyszewska-Jarmińska 1994, s. 3–4; Brooks 2004, s. 58; Jeż 2017a, s. 32.

obecnie zbiór wydzielony jako „Sammlung Bohn” z sygnaturami nadanymi im jeszcze w XIX wieku we wrocławskiej Stadtbibliothek.

Nie wiadomo, w jaki sposób Johann Georg Beck pozyskał do skopiowania zbiór kompozycji Jarzębskiego, który przebywał już wówczas od przynajmniej siedmiu lat w Warszawie i, o ile nam wiadomo, nie wyjeżdżał za granicę. Tekst muzyczny odpisany przez Becka charakteryzuje się wysoką jakością, nie jest jednak wolny od błędów. Pomyłki takie, jak zapis nut na niewłaściwej wysokości, błędne wartości rytmiczne czy pominięcia akcydencji, zdarzają się sporadycznie również w innych kopiach sporządzonych przez tego skryptora³², natomiast nie stwierdzono w nich poważniejszych przekłamań i opuszczeń tekstu. Ponieważ odpis zbioru Jarzębskiego błędy takie zawiera, można przypuszczać, że jego podstawą nie był autograf, natomiast stosunkowo mała liczba usterek tekstu wskazuje, iż kopię, z której korzystał Beck, dzieliło od autografu niewiele przekazów pośrednich. Na korzyść takiej hipotezy przemawia również wyraźne pokrewieństwo tekstu odpisanego przez Becka z tekstem trzech canzon Jarzębskiego zachowanych w tabulaturze pelplińskiej (zob. niżej). Rękopis sporządzony przez Becka przekazuje bez wątpienia zamkniętą, starannie uporządkowaną kolekcję utworów polskiego twórcy. Są one uszeregowane w kolejności wzrastającej liczby głosów, ponumerowane i umieszczone w poszczególnych zeszytach głosowych w tym samym porządku. Zeszyt oznaczony inskrypcją „Prima Vox” zawiera zawsze najwyższy głos wszystkich kompozycji, zeszyt „Seconda Vox” – głos drugi od góry, a zeszyt „Bassus. Siue, Vox Tertia” – głos trzeci utworów trzy- i czterogłosowych. W zeszycie opisanym jako „Basso Continuo” zapisany został głos basso continuo kompozycji dwu- i trzygłosowych oraz najniższy głos obligato pięciu czterogłosowych canzon. Głos basso continuo do tych ostatnich zawarł Beck w osobnym zeszycie nieco większego formatu, zatytułowanym „Basso Continuo Cinque Canzoni a Quattro Voci”. Przyczyna tak osobliwego rozplanowania materiału głosu basso continuo jest niejasna. Inna inskrypcja tytułowa dotycząca pięciu canzon sugeruje, iż być może stanowiły one pierwotnie odrębny zbiór, dołączony następnie do kolekcji utworów na dwa i trzy głosy. Zwraca też uwagę kontrast pomiędzy bogatym ocyfrowaniem głosu Basso continuo (a właściwie *basso seguente*) do canzon i niemal zupełnym brakiem cyfrowania w pozostałych utworach (Beck zapisał jedynie kilka oznaczeń w *Tamburecie*); odzwierciedla on z pewnością sytuację, którą skryptor zastał w podstawie swojej kopii. Taka konkluzja dotyczy też wyraźnego deficytu akcydencji w tekście przekazanym przez Becka. Opuszczenia akcydencji i oznaczeń basso continuo w innych odpisach tego kopisty obejmują wyłącznie pojedyncze przypadki i nie upoważniają do przypisywania mu ich masowego pomijania. Wobec braku autografu nie da się stwierdzić, w jakim stopniu tak oszczędne zapisywanie wspomnianych elementów było praktyką samego kompozytora. W zakresie akcydencji niewielkich rozmiarów materiał porównawczy w postaci drugiego przekazu trzech canzon w tabulaturze pelplińskiej zdaje się potwierdzać większość lekcji zapisanych przez Becka. Ewentualność, iż canzony mogły pierwotnie być odrębnym zbiorem, nie pozwala jednak na jednoznaczne wnioski.

Sporządzony przez Becka rękopis stał się przedmiotem dogłębnych studiów jego kolejnego posesora Daniela Sartoriusa. Wprowadził on do zastanego w manuskrypcie tekstu muzycznego wielką liczbę poprawek i uzupełnień, których dokonanie było możliwe wyłącznie na podstawie dokładnej korelacji zapisu w poszczególnych zeszytach głosowych. Sartorius zidentyfikował opuszczenia pojedynczych nut bądź całych motywów oraz większość ewidentnie błędnych lekcji zanotowanych przez Becka, korygując położenie nut na pięciolinii za pomocą systemu ukośnych kresek, poprawiając wartości rytmiczne lub dodając brakujący materiał, często przy użyciu odnośników kierujących do uzupełnienia zapisanego na końcu utworu. Wprowadził też setki akcydencji nad pięciolinia lub bezpośrednio przy nutach, a także liczne oznaczenia basso continuo w postaci krzyżyków i bemoli. Wiele dodanych przez Sartoriusa akcydencji uściśla tylko zapis Becka, na przykład w formułach kadencyjnych lub w rozpisanych ozdobnikach, w których niejednokrotnie dopisywał znak chromatyczny nad każdym powtórzeniem odpowiedniej nuty. Szereg uzupełnień Sartoriusa zmienia jednak obraz kompozycji utrwalonej przez głównego skryp-

³² Szelest 2015, ss. 15–18.

tora, przy czym nie zawsze są one wprowadzone konsekwentnie³³; szczególnie w zeszycie trzeciego głosu dodatków Sartoriusa jest względnie niewiele, co wskazuje, iż wrocławski profesor z jakichś przyczyn nie ukończył pracy nad zbiorem Jarzębskiego. Była ona jednak prowadzona z wielką skrupulatnością, o czym świadczy nie tylko pedantyczne dodawanie akcydencji w formułach trylowych, ale także uzupełnienie opuszczonego przez Becka tytułu *Bentrovaty* w zeszycie głosowym Basso continuo, a przede wszystkim przepisanie głosu Basso continuo pięciu canzon, które Beck umieścił w osobnym partesie, na końcu zeszytu właściwego dla tego głosu; ta ostatnia czynność nie mogła wynikać z żadnych względów praktycznych, ponieważ w zeszycie „Basso Continuo” znajdował się już najniższy głos obligato tych samych canzon. Ponieważ niektóre poprawki Sartoriusa powstawały ewidentnie w dwóch etapach³⁴, ich podstawą nie było inne źródło zawierające kompozycje Jarzębskiego (nie zachowały się zresztą żadne historyczne wzmianki o istnieniu jakiegokolwiek nieznanego dziś egzemplarza); wynikały one wyłącznie z osobistej refleksji skryptora nad zastanym w rękopisie tekstem muzycznym. Ingerencje Daniela Sartoriusa są zatem cennym świadectwem siedemnastowiecznej recepcji utworów polskiego twórcy, ale nie należą do żadnej pochodzącej od Jarzębskiego linii filiacji tekstu, pozostają zatem całkowicie bezwartościowe przy próbie ustalenia tekstu kompozytora. Ich jednoznaczna identyfikacja jest w znakomitej większości możliwa dzięki charakterystycznym cechom duktu pisma skryptora³⁵. Do poważnych ingerencji Sartoriusa należą m.in.: całkowicie nowa linia basso continuo w t. 72–74 *Concerto quarto*; zastąpienie fragmentu oryginalnej, pochodzącej z motetu linii *basso seguente* w t. 88–89 *In te Domine speravi* przez nuty zaczerpnięte z t. 91 w celu dostosowania głosu Basso continuo do efektu echa w partiach instrumentów obligato; dodanie oznaczeń dynamicznych w najwyższym głosie *Bentrovaty*; a także uzupełnienie wprowadzone w t. 38 najwyższego głosu *Diligam te Domine*, które spowodowało jedyne w całym zbiorze zejście linii instrumentu sopranowego poniżej nuty g (miejsce to, wykraczające poza skalę skrzypiec, było dotychczas powodem wyrażanego w literaturze przekonania, iż Jarzębski przewidywał wykonanie niektórych swoich utworów na violi)³⁶. Mniej oczywista jest interpretacja razur, na których Sartorius nie nadpisał nowego materiału lub jest on zbyt skąpy, by zidentyfikować jego skryptora. Niektóre tego rodzaju ingerencje również spowodowały istotne zmiany w pierwotnie wprowadzonym tekście, który zazwyczaj wciąż daje się odczytać, jak na przykład w t. 89–91 najwyższego głosu *Diligam te Domine*, gdzie usunięto ligaturę, wprowadzono dodatkową nutę i dokonano zmian wartości rytmicznych, lub w t. 54–62 *Sentinelli*, gdzie zlikwidowano zmiany metrum w głosach obligato. Wydaje się, że w miejscach tak skomplikowanych i nieoczywistych interwencji należy przyjąć, że tekst oryginalnie zapisany przez głównego skryptora pochodził z podstawy jego kopii, natomiast kompleksowa natura poprawek wskazuje bardziej na Sartoriusa niż na Becka, który raczej nie przeprowadzał szczegółowej analizy skopiowanych przez siebie utworów; nie ma jednak jednoznacznych dowodów, a usunięcie elementów zapisu przez razurę leżało w możliwościach każdego ówczesnego skryptora.

W rękopisie zbioru *Concerti e canzoni* dają się zatem wyróżnić dwie warstwy tekstu muzycznego. Pierwsza, zapisana przez Johanna Georga Becka, jest odpisem dokonany z nieznannej podstawy, najprawdopodobniej wcześniejszej kopii o niewielkim stopniu oddalenia od autografu Jarzębskiego. Druga, wprowadzona przez Daniela Sartoriusa, ingeruje w pierwszą przez poprawki i uzupełnienia wynikające wyłącznie z refleksji skryptora. W obecnej edycji po raz pierwszy rozdzielono obydwie te warstwy, traktując je autonomicznie i poddając krytycznej ewaluacji (zob. Wstęp edytorski). W rezultacie odbiorca może je ze sobą łatwo porównać, a przygotowując utwory do wykonania dokonać wyboru jednej z nich lub połączyć je obydwiema.

Oddzielnie zaprezentowano w edycji przekaz trzech canzon zawarty w rękopisie **PL-PE 308a (386a)**. Jest to ostatni, szósty tom tabulatury pelplińskiej, obszernej antologii muzyki wokalne i instrumentalnej

³³ Na przykład w *Chromatiche* bemol wprowadzony przez Sartoriusa w t. 4 i 112 głosu Soprano [I] nie znalazł odzwierciedlenia w identycznych motywach pozostałych głosów; inne przykłady w Szelest 2015, ss. 26, 28.

³⁴ Szelest 2015, ss. 28–30.

³⁵ Szelest 2015, ss. 22, 25.

³⁶ Dunicz 1938, s. 40, oraz liczne pozycje późniejszej literatury.

przełomu XVI i XVII wieku zapisanej niemal wyłącznie notacją literową (tzw. tabulatura niemiecka typu nowszego). Tabulatura pelplińska powstała w klasztorze cystersów w Pelplinie, najprawdopodobniej w latach dwudziestych XVII wieku (z nielicznymi dodatkami pochodzącymi z ok. 1680 roku). Jest ona w znakomitej większości dziełem jednego, niezidentyfikowanego kopisty, najpewniej organisty klasztornego, zawiera bowiem intawolacje, na podstawie których realizowano akompaniament organowy do utworów wykonywanych przez zespół muzyczny³⁷. Podstawą tych zapisów musiały być druki i rękopisy w postaci partesów, będące na początku XVII stulecia w posiadaniu klasztoru, a dziś już niezachowane. Trzy canzony Adama Jarzębskiego odpisano wśród intawolacji dziewięćdziesięciu dwóch czterogłosowych utworów instrumentalnych; są to *Canzon prima, seconda i terza*, skopiowane w tej kolejności, ale bez liczebników porządkowych występujących w kopii Becka. Przekaz zawarty w tabulaturze pelplińskiej jest zapewne dokładnym odpisem z partesów czterech instrumentów, pozbawionym głosu basso continuo, ponieważ sam jest intawolacją mającą ów głos zastąpić. Praktyka dokładnego lub niemal dokładnego zdwajania partii instrumentów obligato w towarzyszeniu organowym utrzymywała się w środowiskach niemieckojęzycznych (również na północnych ziemiach Rzeczypospolitej i w Prusach) jeszcze długo po jej wyparciu w Italii przez akompaniament na podstawie linii basowej³⁸. Jak wspomniano wyżej, tekst muzyczny canzon Jarzębskiego w tabulaturze pelplińskiej jest bardzo podobny do wersji zapisanej przez Johanna Georga Becka i charakteryzuje się również wysoką jakością, co pozwala usytuować go w schemacie filiacji blisko autografu. Jednocześnie kilka bardzo charakterystycznych błędów identycznych w obydwu znanych nam przekazach wskazuje na pośrednictwo przynajmniej jednego wspólnego przodka³⁹.

Tytuł zbioru Jarzębskiego, dotychczas podawany w wersji „Canzoni e concerti”, w rękopisie pojawia się w dwóch wariantach. Wariant „Canzoni e concerti” widnieje na kartach tytułowych partesów głosu pierwszego i drugiego, natomiast na kartach tytułowych głosu trzeciego i głosu Basso continuo znajduje się wariant „Concerti e canzoni”. W inskrypcjach tytułowych przynależność gatunkowa poszczególnych kompozycji została sprecyzowana z różną starannością. Cztery pierwsze utwory noszą w tytule określenie „concerto”, natomiast pięć ostatnich – „canzon”. Wśród pozostałych kompozycji na dwa głosy i basso continuo, będących ozdobnymi intawolacjami oryginałów wokalnych, tylko utwór *Corona aurea* opatrzony jest w drugim głosie uwagą „Concerto A. doi Sopr.”, natomiast w grupie kompozycji trzygłosowych z basso continuo określenie „concerto” pojawia się przynajmniej w jednym partesie w sześciu z dziesięciu utworów. Przy żadnej z tych dwudziestu trzech kompozycji nie zapisano określenia „canzon”.

³⁷ Według hipotezy zaprezentowanej przez Adama Sutkowskiego i powtarzanej w całej późniejszej literaturze, głównym skrytorem tabulatury pelplińskiej miałby być brat Feliks Trzciński, który trudnił się w klasztorze przepisywaniem ksiąg dla chóru i miał bardzo staranny charakter pisma. Zob. Sutkowski, Mischiati 1961, ss. 53–54; AMP (I) 1963, s. XII; Hinz 1994, ss. 184–185. Hipoteza ta oparta została na błędnych przesłankach dotyczących przeznaczenia tabulatury. Czesław Grajewski podważył ją na podstawie analizy ksiąg liturgicznych spisanych bezspornie ręką Trzcińskiego; zob. Grajewski 2004, passim. Należy podkreślić, że w ówczesnej terminologii monastycznej „chór” oznaczał przede wszystkim zakonników chórowych, a więc należących do pierwszej klasy, w odróżnieniu od konwersów (do których zaliczał się Trzciński) tworzących klasę drugą; w tym znaczeniu słowo „choro” użyte jest w przytoczonej przez A. Sutkowskiego notatce kilkakrotnie. Zwrot „libros pro choro” odnosić się zatem może wyłącznie do ksiąg niezbędnych w chórze, czyli ksiąg liturgicznych, nie zaś do rękopisów zawierających muzykę figuralną. Ponadto notacja tabulaturowa, używana niemal wyłącznie przez organistów, mimo pozornej prostoty wymagała specjalistycznej wiedzy dotyczącej jej znaczenia i funkcji. Niemal bezbłędne zapisanie w tej notacji tak wielkiej liczby intawolacji na podstawie partesów, a nawet tylko przepisanie intawolacji na czysto z przygotowanych wcześniej brudnopisów z pewnością przekraczałoby możliwości zakonnika, który nie był wykształconym organistą (wprawdzie Trzciński przed rokiem 1603 sporządził kilka „ksiąg muzycznych”, które zabrał ze sobą uciekając z klasztoru, ale nie stanowi to dowodu, że znał notację tabulaturową). Analiza paleograficzna tabulatury pelplińskiej prowadzi zaś do wniosku, że główny skrytor był również jej użytkownikiem. W latach dwudziestych XVII wieku organistą klasztoru w Pelplinie był prawdopodobnie Samson Lichtenstein z Olsztyna. W roku 1624 wstąpił do klasztoru Robert Merten z Braniewa, nie wiadomo jednak, od kiedy pełnił funkcję organisty; kronika klasztorna wspomina o niej dopiero w roku 1646, kiedy mianowano go kantorem. Zob. Hinz 1994, ss. 146, 148; *Chronica Monasterii Sacri Ordinis Cisterciensium Pelplini*, t. 2 (PL-PE Ms. 422), s. 187.

³⁸ Więcej informacji na ten temat w Szelest 2021, ss. 52–56.

³⁹ Szelest 2015, ss. 31–34.

Można zatem przyjąć, że w rozumieniu kompozytora wszystkie utwory w zbiorze poza zamykającymi go pięcioma canzonami należały do gatunku *concerto*, a w konsekwencji wariant tytułu „Concerti e canzoni” lepiej odpowiada rzeczywistej zawartości kolekcji.

Dziewięć z trzynastu kompozycji na dwa instrumenty i basso continuo nosi tytuły łacińskie. Są to silnie zornamentowane intawolacje pierwowzorów wokalnych⁴⁰:

Intawolacja Adama Jarzębskiego	Pierwowzór wokalny
<i>Diligam te Domine</i>	Alessandro Striggio, <i>Nasce la pena mia</i> (<i>Il primo libro de madregali a sei voci</i> , Venezia: Angelo Gardano 1560; RISM A/I: S 950; RISM B/I: 1560 ²²)
<i>Cantate Domino</i> i <i>Secunda pars</i>	Giovanni Pierluigi da Palestrina, <i>Vestiva i colli</i> (<i>Il Desiderio, secondo libro de madrigali a cinque voci, de diuersi Auttori</i> , Venezia: Gerolamo Scotto 1566; RISM B/I: 1566 ³)
<i>In Deo speravit</i>	Claudio Merulo, <i>In Deo speravit</i> (<i>Il primo libro de mottetti a sei voci</i> , Venezia: Angelo Gardano 1583; RISM A/I: M 2360)
<i>In te Domine speravi</i>	Claudio Merulo, <i>In te Domine speravi</i> (<i>Il primo libro de mottetti a sei voci</i> , Venezia: Angelo Gardano 1583; RISM A/I: M 2360)
<i>Susanna videns</i>	Orlando di Lasso, <i>Susanne un jour</i> (<i>Qvatorsieme livre de chansons à quatre & cinq parties, D'orlande de lassus & autres auteurs</i> , Paris: Adrian LeRoy & Robert Ballard 1567; RISM B/I: 1567 ⁸)
<i>Venite exultemus</i>	Giovanni Pierluigi da Palestrina, <i>Io son ferito ahi lasso</i> (<i>Il terzo libro delle muse a cinque voci composto da diversi eccellentissimi musici con uno madregale a sei, et uno dialogo a otto</i> , Venezia: Angelo Gardano 1561; RISM B/I: 1561 ¹⁰)
<i>Cantate Joh. Gabrielis</i>	Giovanni Gabrieli, <i>Cantate Domino</i> (<i>Sacrae symphoniae [...] senis, 7, 8, 10, 12, 14, 15, & 16, tam vocibus, quam instrumentis</i> , Venezia: Angelo Gardano 1597; RISM A/I: G 86, GG 86)
<i>Corona aurea</i>	Giovanni Pierluigi da Palestrina, <i>Corona aurea</i> (<i>Motettorum quae partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinantur, liber secundus</i> , Venezia: Gerolamo Scotto 1572; RISM A/I: P 705; RISM B/I: 1572 ¹) – prima pars

Wykorzystane przez Jarzębskiego madrygały Striggia i Palestriny oraz chanson Orlanda di Lasso cieszyły się ogromną popularnością w Europie pod koniec XVI i na początku XVII wieku. Polski kompozytor znał je jednak najpewniej z łacińskich kontrafaktur, które pozwalały wykorzystywać muzykę utworów świeckich w kontekście liturgicznym. Wszystkie cztery takie kompozycje opracowane przez Jarzębskiego zachowały się w postaci kontrafaktur lub ich intawolacji również w innych źródłach z terenów Rzeczypospolitej. Madrygał Striggia *Nasce la pena mia* został zapisany z tekstem *Diligam te Domine* w tzw. partesach olkuskich (PL-Wu 7.41.5.14, nr 3)⁴¹, a w drugim tomie tabulatury pelplińskiej (PL-PE Ms. 305, k. 45v–46r) z adnotacją „Textus suppositus Diligam te Domine”⁴². Znajdujący się w tomie trzecim (PL-PE Ms. 306, k. 12v–13r) madrygał Palestriny *Io son ferito ahi lasso* z tekstem *Quanti*

⁴⁰ Identyfikacji pierwowzorów dokonali: Jachimecki 1911, s. 290; Dunicz 1938, s. 118; Jachimecki 1948, ss. 185–186; Chodkowski 1979, s. 112; Szelest 2000, s. 50; Berkowicz 2002, ss. 99–100.

⁴¹ Por. Perz 1969, ss. 36, 43; Poźniak 1999, s. 14.

⁴² Berkowicz 2001, s. 239.

mercenarii odpisano zapewne z wydanej przez Orfeo Vecchiego antologii z roku 1597⁴³ lub z którejś z jej reedycji⁴⁴; zapis z tekstem *Venite exultemus* nie zachował się w żadnym źródle. W tabulaturze gdańskiej (PL-GDap 300,R/Vv,123, k. 38v–39v) zanotowano ozdobioną intawolację chanson Orlanda di Lasso z łacińskim incipitem *Susanna se videns rapi stuprandam*. Madrygał Palestriny *Vestiva i colli* śpiewano natomiast najwyraźniej dość powszechnie z tekstem psalmu *Cantate Domino canticum novum*, skoro poświadczają to źródła tak geograficznie odległe, jak partesy olkuskie (PL-Wu 7.41.5.14, nr 6 – tylko *prima pars*) i pochodząca najprawdopodobniej z kolegium jezuickiego w Braniewie tabulatura organowa z końca XVI wieku (S-Uu vmhs 89, k. 41v–43r), w której zastosowano identyczną jak u Jarzębskiego transpozycję o kwintę w dół⁴⁵. W tej samej tabulaturze zapisano również zornamentowaną intawolację chanson Lassa z incipitem *Susanna se* (k. 56v–57r), najprawdopodobniej odwołującym się do tego samego tekstu łacińskiego, który był znany skryptorowi tabulatury gdańskiej i Jarzębskiemu.

Praktyki intawolowania utworów wokalnych na instrumenty i ich kunsztownego ozdabiania poświadczane są już przez najwcześniejsze zachowane źródła muzyki na instrumenty klawiszowe z XIV i XV stulecia. Począwszy od połowy XVI wieku aż do lat dwudziestych XVII wieku podręczniki diminucji szeroko dokumentują zwyczaj solowego wykonywania jednego głosu kompozycji polifonicznej z towarzyszeniem instrumentu klawiszowego, na którym grano kompletną lub niemal kompletną jej intawolację. Do ozdobnego, solowego wykonania wybierano zazwyczaj jeden ze skrajnych głosów, ale dokonywano także bardziej kunsztownych, przeznaczonych na instrumenty basowe opracowań, czerpiąc materiał do figur diminucyjnych ze wszystkich głosów kompozycji, co wiązało się z wykraczaniem poza zwyczajowo wykorzystywaną skalę instrumentów; stosowano wówczas często termin „bastarda”, który mógł odnosić się bezpośrednio do instrumentu (np. *viola bastarda*) lub do sposobu jego wykorzystania (np. *per suonar alla bastarda*)⁴⁶. W roku 1626, a więc na rok przed utrwaloną w rękopisie zbioru Jarzębskiego datą 1627, działający w Parmie organista i kapelmistrz Vincenzo Bonizzi wydał w Wenecji kolekcję ozdobnych intawolacji madrygałów i chansons⁴⁷. Wirtuozowskiej partii przeznaczonej przede wszystkim na violę bastarda towarzyszy w tym zbiorze, podobnie jak u polskiego kompozytora, nie kompletna intawolacja pierwowzoru wokalnego, lecz jednogłosowy zapis *basso seguente*. Jarzębski odwołał się zatem do utrwalonej tradycji, w tym do praktyki ornamentacji kunsztownej, opartej na różnych głosach polifonicznego modelu, o czym świadczą oznaczenia „Bastarda” lub „Viola bastarda”, pojawiające się często w głosie basowego instrumentu obligato. Wydaje się jednak, że zastosowanie obsady *a due*, wcześniej w tego rodzaju opracowaniach niespotykanej, mogło być jego autorskim pomysłem, który pozwolił mu w oryginalny sposób połączyć tradycyjne techniki intawolacji i diminucji z nowoczesną techniką koncertującą, realizowaną przede wszystkim za pomocą dialogowania głosów instrumentalnych. Materiałem wyjściowym do jej zastosowania mogą być przy tym zarówno frazy wokalne, których imitacyjne powtórzenia prezentowane są na zmianę przez obydwa instrumenty z identyczną lub podobną ornamentacją, jak i figury diminucyjne różnej długości (wywiedzione z motywiki fraz wokalnych lub nie), które często po początkowym dialogowaniu przechodzą w postępy równoległych konsonansów niedoskonałych. Podstawą intawolacji Jarzębskiego są linie *basso seguente* utworów wokalnych zapisane w partesie Basso continuo. Ich kształt wykazuje tylko bardzo niewielkie warianty względem pierwowzorów, przy czym

⁴³ *Motetti di Orfeo Vecchi [...] et d'altri eccellentissimi auttori a 5 voci. Libro primo*, Milano: eredi di Francesco e Simon Tini, 1597 (RISM A/I: V 1062). Zob. Giuliani 2020, ss. 270, 284.

⁴⁴ RISM B/I: 1599⁴, 1603⁶. Ten sam łaciński tekst wykorzystał również Francesco Rognoni Taeggio, *Selva de varii passaggi secondo l'uso moderno, per cantare, & suonare con ogni sorte de Stromenti*, Milano: Filippo Lomazzo 1620, cz. 1, ss. 48–49: *Io son ferito ahi lasso Madrigali del Palestina [sic] ridotto in Mottetto Passeggiato per il Soprano*.

⁴⁵ Opartą na madrygale *Vestiva i colli* canzone ze swojego zbioru *Eclesiastiche sinfonie dette Canzoni in aria Francese, a quatro voci, per sonare, et cantare, et sopra vn Basso seguente concertare entro l'Organo. Opera sedicesima* (Venezia: Ricciardo Amadino 1607, RISM A/I: B 802, nr 4) Adriano Banchieri również wyposażył w tekst *Cantate Domino canticum novum*, jednak z pewnością nie ta wersja była podstawą opracowania Jarzębskiego.

⁴⁶ Por. Morton 2014, ss. 56–58.

⁴⁷ Vincenzo Bonizzi, *Alcune opere di diversi avttori a diverse voci, passaggiate principalmente per la Viola Bastarda, ma anco per ogni sorte di Stromenti, e di Voci*, Venezia: Alessandro Vincenti 1626 (RISM B/I: 1626¹⁵).

część z nich pochodziła zapewne z dostępnych kompozytorowi wersji rękopiśmiennych (szczególnie w przypadku korzystania z kontrafaktur), a inne mogły być podyktowane chęcią przystosowania basu do głosów obligato (na przykład chętnie wydłużane przez Jarzębskiego przedostatnie nuty basowe końcowych kadencji lub rozdrobienia rytmiczne, takie jak w t. 23, 50 i 63 *Susanna videns*). Wydaje się jednak, iż mimo wysokiego stopnia wierności linii basowych względem pierwowzorów wokalnych, decyzja o oparciu opracowań na samych *bassi sequenti*, nie zaś na kompletnych klawiszowych intawolacjach, nie wynikała jedynie z chęci uproszczenia zapisu, ale była świadomym wyborem kompozytora. W żadnym z opracowań utworów wokalnych kompletne wykonanie dokładnej intawolacji nie jest możliwe, ponieważ Jarzębski zbyt często ignoruje harmonię będącą rezultatem konstrukcji polifonicznej i prowadzi głosy obligato w sposób od niej niezależny, nawet jeśli w danym momencie jego figuracje oparte są na którymś głosie modelu wokalnego. W rezultacie, w odróżnieniu od wcześniejszych opracowań, w których na kanwie realizowanej przez instrument klawiszowy kompletnej intawolacji ozdabiano wybrany głos lub głosy oryginału, opracowania polskiego kompozytora charakteryzują się realną redukcją pierwotnej pięcio- lub sześciogłosowej faktury do dwóch głosów obligato z towarzyszeniem basso continuo. Twórcze wykorzystanie materiału prekompozycyjnego objawia się też w sferze konstrukcji intawolacji Jarzębskiego; wprowadzie wszystkie wykazują budowę odcinkową, ale nie zawsze wykazuje ona pełną zgodność z partykulacją formy oryginałów.

Cztery *concerti a due* otwierające zbiór Jarzębskiego pod wieloma względami przypominają opracowania pierwowzorów wokalnych. Odnajdujemy w nich prezentacje quasi-wokalnych, długich fraz (*Concerto primo*), cytaty melodii popularnych kołęd *Resonet in laudibus* oraz *Nuż my dziatki zaśpiwajmy* (*Concerto secondo*) oraz liczne figury diminucyjne, które Jarzębski wyzyskał w intawolacjach. Wykazują też jednak szereg cech, które każą powątpiewać w ich wokalny rodowód. Cytat z kołedy *Resonet in laudibus* jest fragmentaryczny i silnie sparafrazowany mimo bardzo skromnej ornamentacji. W *Concerto terzo* pojawiają się mało charakterystyczne dla muzyki wokalne wielokrotne progresje, a wydłużeniu ulega ostatnia, nie zaś przedostatnia nuta basowa. Repetytywność schematów harmoniczych w t. 28–42 *Concerto quarto* przypomina natomiast środki stosowane przez Jarzębskiego w utworach takich jak *Sentinella* czy *Norimberga*. Wydaje się zatem nieprzypadkowe, iż utwory te nie noszą tytułów będących incipitami tekstu, a tylko numery porządkowe, ich stylistyka zaś może być celowo niejednoznaczna, usytuowana na pograniczu muzyki wywodzącej się z gatunków wokalnych i czysto instrumentalnej.

Dziesięć utworów na trzy instrumenty i basso continuo wyposażonych jest w tytuły włoskie (*Nova casa*, *Sentinella*, *Chromatica*, *Tamburetta*, *Bentrovata*) lub odnoszące się do miast niemieckich (*Küstrinella*, *Berlinesa*, *Spandeses*, *Königsberga* [sic], *Norimberga*). Wszystkie te kompozycje mają konstrukcję składającą się z kilku kontrastujących odcinków, najczęściej z zastosowaniem przynajmniej jednego wewnętrznego odcinka w metrum trójdzielnym, a w niektórych utworach również formy ramowej lub bardziej skomplikowanych rozwiązań z wykorzystaniem powtórzeń niektórych części, co zbliża je do formy refrenowej. Jarzębski wykorzystuje tu wyraźnie wyprofilowane rytmicznie i melodycznie tematy, przeważnie o charakterze canzonowym, a obok techniki imitacyjnej pojawiają się na szeroka skalę koncertujące dialogi między instrumentami oraz fragmenty homorytmiczne. W niektórych utworach kompozytor eksploruje środki szczególne: zmultiplikowany rytm daktyliczny, zwany często canzonowym (użyty w zwyczajowych wartościach rytmicznych półnuty i dwóch ćwierćnut oraz w podwójnej i – przede wszystkim – poczwórnej diminucji), mający naśladować efekty perkusyjne w *Tamburettie*, ekspresyjne walory wypełnionego chromatycznie opadającego tetrachordu w *Chromaticie*, styl bitewny w *Spandesie* i, najprawdopodobniej, polimetrię w *Sentinelli* (efekt echa, użyty w niektórych intawolacjach, w *Bentrovacie* został dodany przez Daniela Sartoriusa).

Ze względu na czterogłosową fakturę i wynikającą z niej harmonię, która nie wymaga uzupełnień w realizacji basso continuo, pięć canzon zamykających zbiór uznaje się za kompozycje najmniej nowoczesne stylistycznie. Nie oznacza to jednak koniecznie, że utwory te powstały najwcześniej. Jak już wspomniano, głos basso continuo, który w kompozycjach trzygłosowych oscyluje między *basso seguente* a samodzielną podstawą basową, w canzonach konsekwentnie podąża za aktualnie najniższymi

dźwiękami utworu z uproszczeniami rytmicznymi i pominięciem figuracji. Poza tym jednak ukształtowania formalne i zastosowane techniki kompozytorskie są w obydwu grupach bardzo zbliżone.

Jarzębski wykorzystał w zbiorze *Concerti e canzoni* różne konfiguracje obsadowe, przeważnie jednak nie specyfikując użycia konkretnych instrumentów. Cztery pierwsze koncerty dwugłosowe są pod tym względem najbogatsze w oznaczenia; *Concerto primo* i *secondo* przeznaczone są na instrument sopranowy i tenorowy, *Concerto terzo* – na instrument sopranowy i bastardę (tak w nagłówku głosu najwyższego) lub puzon (wymieniony w nagłówku głosu drugiego; wskazówki te nie muszą się wykluczać, ponieważ puzon również wykorzystywano do wykonywania partii „bastardowych”)⁴⁸. W przypadku *Concerto quarto* inskrypcje w zeszytach głosowych zostały wprowadzone na tyle niestarannie, że spójnik pomiędzy „Fagotto” i „Trombone” można odczytywać jako „è”, „ò” lub nawet (w drugim głosie) „à”. W edycji zaproponowano wersję, w której puzon wykonuje głos pierwszy, a fagot głos drugi (głos pierwszy wykracza poza skalę dulcjanu), przez analogię do inskrypcji w drugim głosie *Concerto secondo*, w której instrument niższy został wymieniony na pierwszym miejscu („Tenore è Soprano”); możliwe jest również wykonanie *Concerto quarto* przez dwa puzony. Niemal wszystkie intawolacje zostały przeznaczone na instrument sopranowy i bastardę (przeważnie z określeniem rejestru – „Tenore” lub „Basso”, a w *Diligam te Domine* z inskrypcją „Viola Bastarda”); tylko *Corona aurea* wykorzystuje dwa instrumenty sopranowe. W grupie kompozycji trzygłosowych dwukrotnie występuje obsada trzech instrumentów sopranowych (*Nova casa*, *Sentinella*), czterokrotnie – dwóch instrumentów sopranowych i instrumentu basowego (*Berlinesa*, *Chromatica*, *Spandesa*, *Bentrovata*), trzykrotnie – jednego instrumentu sopranowego i dwóch niższych, zawsze określonych jako „bastarda” (*Küstrinella*, *Tamburetta*, *Norimberga*), a jeden raz – trzech instrumentów basowych (*Könisberga*). W inskrypcjach tytułowych wszystkich *canzon* trzy górne głosy są wyłącznie numerowane, a najniższy nazwany zawsze „Basso”; ich właściwy rejestr można rozpoznać na podstawie użytego klucza. Jarzębski posłużył się czterema różnymi układami kluczy: wiolinowy, wiolinowy, altowy, tenorowy (*Canzon prima*); wiolinowy, sopranowy, altowy, tenorowy (*Canzon seconda* i *terza*); wiolinowy, tenorowy, tenorowy, basowy (*Canzon quarta*); wiolinowy, altowy, tenorowy, basowy (*Canzon quinta*). Co ciekawe, głosy instrumentów sopranowych, chociaż wszystkie mieszczą się w skali skrzypiec, określone są zawsze neutralnie jako „Canto” lub „Soprano”, a nazwy konkretnych instrumentów pojawiają się – o ile w ogóle – tylko przy głosach tenorowych i basowych. Wydaje się też, że Jarzębski pod pojęciem „bastarda” rozumiał przede wszystkim instrument z rodziny viol da gamba, o czym świadczy użycie pełnej nazwy „Viola Bastarda” w odpowiednim głosie pierwszej intawolacji z serii, w której „Bastarda” występuje w każdym utworze. Tak samo najwyraźniej uważał Johann Georg Beck; wprawdzie zdarza się kilka razy, że w sporządzonym przez niego rękopisie konieczność przewrotu kartki przypada na miejsca, w których nie ma pauz ani możliwości skorzystania przez muzyka z wolnej ręki, ale na k. 7r partesu „Bassus. Siue, Vox Tertia” (*Norimberga*, głos Bastarda [II]) ewidentnie wziął pod uwagę, że trzykrotnie powtórzone D (t. 140–141) wiąże się na violi z użyciem pustej struny, i pozostawił większą część przedostatniej i całą ostatnią pięciolinie na tej stronie pustą, aby w tym miejscu wykonawca mógł lewą ręką przewrócić kartkę.

Staranność, z jaką Johann Georg Beck sporządził kopię zbioru Jarzębskiego, skłaniała badaczy do wysuwania przypuszczeń, iż mogła ona powstać jako materiał będący w zamierzeniu podstawą do przygotowania drukowanej edycji⁴⁹. Druk taki, o ile nam wiadomo, nigdy się nie ukazał, a w każdym razie nie ma po nim śladu w żadnych ówczesnych i późniejszych katalogach, hipotezy tej nie da się więc zweryfikować⁵⁰. Na jej korzyść świadczyłoby wyposażenie każdego partesu w stronę tytułową o bardzo podobnej zawartości, a także opatrzenie wszystkich utworów numerami i stosunkowo bogatymi w informacje inskrypcjami tytułowymi. W tym kontekście interesujące jest umieszczenie na stronach tytułowych wszystkich partesów określenia dotyczącego pochodzenia kompozytora („Di Adamo Harzebskij

⁴⁸ Morton 2014, s. 57.

⁴⁹ Szwejkowsky 1997, s. 187; Przybyszewska-Jarmińska 2007, s. 45.

⁵⁰ To samo dotyczy ewentualności odwrotnej, czyli wykonania przez Becka odpisu na podstawie hipotetycznego druku. Zob. Przybyszewska-Jarmińska 2010, s. 196.

Polono”), które zdaje się sugerować, iż Beck dostał do skopiowania rękopis utworów polskiego twórcy przeznaczony na rynek zagraniczny. Data 1627 może odnosić się do skompilowania zbioru przez Jarzębskiego lub – jeśli przyjąć, że istotnie planowany był jego druk – wskazywać na rok wydania. Żadna z tych ewentualności nie wyklucza, iż przynajmniej część kompozycji powstała wcześniej. Tytuły włoskie i te, które odwołują się do nazw miast niemieckich, kojarzą się z okresem zatrudnienia polskiego skrzypka na dworze berlińskim oraz z odbytą przez niego podróżą do Italii. Nie jest jednak pewne, czy Jarzębski kiedykolwiek odwiedził Norymbergę, Kostrzyn czy Królewiec, ani z jakimi doświadczeniami we Włoszech można by powiązać takie tytuły, jak *Nova casa*, *Sentinella* lub *Bentrovata*. Kompozycje te mogły równie dobrze powstać później jako swego rodzaju reminiscencje z młodości, jeżeli zaś Jarzębski faktycznie planował wydanie druku w niemieckiej oficynie, wyszukane tytuły – być może nadane *ex post* – świadczyłyby o jego szerokich horyzontach. Wykorzystanie violi bastarda także nie musiało, wbrew wcześniejszym przypuszczeniom⁵¹, wynikać z wpływów północnoniemieckich i angielskich w kapeli Jana Zygmunta; diminucje na ten instrument tworzone przecież chętnie w Italii, a na dworze królewskim polskich Wazów można było zapoznać się z włoską praktyką z pierwszej ręki. Opracowanie przez Jarzębskiego łacińskich kontrafaktur madrygałów i chanson z incipitami tekstu spotykanymi w większości wyłącznie w źródłach polskich wskazywałoby raczej na związek tych kompozycji z Warszawą. Wydaje się też, że kompozytor *Concerti e canzoni* znał dedykowany Zygmuntowi III Wazie podręcznik Franceska Rognoniego⁵² i zaczerpnął z niego niektóre figury diminucyjne; zależności te powinny stać się przedmiotem systematycznych badań, również ze względu na potencjalny ich wpływ na datowanie poszczególnych utworów. Jedynym śladem, który każe poważniej rozważyć możliwość powstania niektórych kompozycji jeszcze w Berlinie, jest tytuł *Cantate Joh. Gabrielis*, jedyny, w którym Jarzębski podaje autora pierwotnego wokalnego, a czyni to używając niemieckiej formy jego imienia oraz nazwiska w dopełniaczu. Na obecnym etapie badań trudno więc dokładnie określić, w jakim okresie działalności Jarzębskiego przed rokiem 1627 powstawał zbiór *Concerti e canzoni*, jednak w świetle przedstawionych tu danych przyjęcie dłuższej perspektywy czasowej tworzenia zawartości kolekcji wydaje się zasadne⁵³.

Kanon

Jedyną kompozycją Adama Jarzębskiego, która ukazała się drukiem za jego życia, jest krótki dwugłosowy kanon. Został on wydany w zbiorze utworów (w większości będących różnego rodzaju kanonami) *Xenia Apollinea*, zawartym w traktacie *Cribrum musicum ad triticum Siferticum* (Wenecja 1643) autorstwa Marka Scacchiego, kapelmistrza króla Władysława IV Wazy. Kompozycje te, napisane – według słów Scacchiego – przez „cały wieniec muzyków tej sławnej kapeli królewskiej”, miały udowodnić biegłość członków zespołu w sztuce kontrapunktu; stanowią też ważne źródło do poznania ówczesnego składu kapeli⁵⁴.

Na tle wielu bardziej rozbudowanych lub skomplikowanych kompozycji innych kapelistów⁵⁵ utwór Jarzębskiego wydaje się raczej skromny zarówno pod względem rozmiarów, jak i wyzyskania możliwości kontrapunktycznych w ramach dwugłosowego kanonu w górnej kwincie. Jedynym, i to dość pozornym, sygnałem „uczoności” jest w nim notacja: wysokości dźwięków wydrukowano w postaci punktów na pięciolinii, natomiast wartości rytmiczne umieszczono nad pięciolinia, jak w niektórych notacjach tabulaturowych. Dwa klucze (C1 i C3) na początku zapisu przeznaczone są dla dwóch głosów i w naturalny

⁵¹ Chodkowski 1979, s. 114.

⁵² Francesco Rognoni Taeggio, *Selva de varii passaggi...*, op. cit. Por. Berkowicz 2002, ss. 101–104.

⁵³ Por. Przybyszewska-Jarmińska 2007, s. 46.

⁵⁴ Szwejkowscy 1997, ss. 110–112; Patalas 2010, ss. 96, 322 oraz lista kompozytorów utworów zawartych w zbiorze na ss. 402–404.

⁵⁵ Poźniak 2003, ss. 139–147.

sposób generują odczyt głosu *comes* w interwale górnej kwinty; wejście tego głosu oznaczono zwyczajowym *signum congruentiae*.

Możliwa jest jednak również interpretacja kanonu Jarzębskiego jako kanonu kołowego, w którym każdy kolejny przebieg realizowany jest o cały ton wyżej od poprzedniego. Na takie rozwiązanie może wskazywać brak wartości rytmicznej dla ostatniego zapisanego na pięciolinii punktu, pod którym widnieje fermata, co sugeruje, iż wartość ta jest kolejną półnutą. Wydaje się też nieprzypadkowe, że kanon zaczyna się od *c*¹, a kończy się na *d*¹; jeżeli ostatnią nutę głosu *dux* potraktujemy jako początek nowego powtórzenia, zakończenie głosu *comes* tworzy z nim poprawny kontrapunkt. Postępując w ten sposób, po sześciu prezentacjach osiąga się na powrót tonację wyjściową. W każdym z dwóch głosów pełny przebieg przez koło kwintowe wypełnia ambitus kwartdecymy. Wprawdzie, w odróżnieniu od innych kanonów kołowych w *Xenia Apollinea*, kompozycja Jarzębskiego nie jest opatrzona uwagą wskazującą na taki sposób jego rozwiązania, wydaje się jednak możliwe, iż został on ukryty w zagadkowym sformułowaniu „more veterum”, które odnosiłoby się wówczas do sięgającej daleko wstecz tradycji gatunku *canon perpetuus*.

Missa a 4 sub concerto

Z jedyne go znanego nam utworu wokально-instrumentalnego Adama Jarzębskiego, czterogłosowej mszy, zachował się tylko głos basu wokálního, zapisany w rękopisie **D-B Mus. ms. 40073**. Jest to książka głosowa Bassus pochodząca z zestawu, który sporządzono w pierwszych dekadach XVII wieku, prawdopodobnie na Śląsku⁵⁶. Należąca do tego zestawu książka Quintus przechowywana jest obecnie w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie (PL-Kj Berol. Mus. ms. 40030), natomiast pozostałe partesy zaginęły. Informację o kompozycji Jarzębskiego w książce Bassus opublikował Zygmunt M. Szweykowski⁵⁷. Msza polskiego kompozytora stanowi umuzyycznienie pełnego cyklu *ordinarium missae*, przeznaczone najprawdopodobniej na cztery głosy wokalne z towarzyszeniem basso continuo. Każda część ujęta jest w typową dla pierwszej połowy XVII wieku formę odcinkową; wewnętrzne odcinki w metrum trójdzielnym występują w *Kyrie*, *Gloria*, *Credo* i *Benedictus*. Tekst *Osanna in excelsis* został opracowany tylko raz, na zakończenie części *Benedictus*. Użycie tego fragmentu również w zakończeniu części *Sanctus* wydaje się możliwe, w rękopisie nie zaznaczono jednak takiej wskazówki żadną inskrypcją (bardziej logiczne – i znacznie częściej praktykowane przez innych twórców – byłoby wówczas zapisanie *Osanna* po *Sanctus* i dodanie odnośnika po *Benedictus*).

Zagadkowe określenie „Sub Concerto”, zanotowane przez skryptora nad pierwszą pięciolinia, skłaniało badaczy do poszukiwania materiału prekompozycyjnego, na którym oparta byłaby msza Jarzębskiego. Zygmunt M. Szweykowski sądził, że określenie to odnosi się do użytej przez autora techniki koncertującej, msza zaś oparta jest na melodii niezidentyfikowanej pieśni⁵⁸. Wnikliwa analiza inskrypcji tytułowych w obydwu zachowanych książkach głosowych śląskiego dekompletu doprowadziła Barbarę Przybyszewską-Jarmińską do postawienia hipotezy, według której słowo „Concerto” określa wprawdzie technikę kompozytorską, ale słowo „Sub” może wskazywać na pierwsze słowo tekstu utworu, którego materiał wykorzystał w swojej mszy Jarzębski – prawdopodobnie „Sub tuum praesidium”⁵⁹. Nie udało się jednak dotychczas odnaleźć takiego materiału ani w postaci pieśni, ani innej kompozycji z jakimkolwiek tekstem, natomiast niewątpliwe jest zauważone przez Przybyszewską-Jarmińską podobieństwo materiału melodycznego mszy Jarzębskiego i zapisanej zaraz po niej anonimowej mszy na pięć głosów. Ta ostatnia w książce Bassus nosi inskrypcję „Missa. A 5. Concertata”, natomiast w książce Quintus – „Off[iciu]m A 5 Sub Concerto”. Może to sugerować, że określenia „Concertata” i „Sub Concerto” są rów-

⁵⁶ Korth 1997, ss. 150–156; Przybyszewska-Jarmińska 2002, ss. 50–60.

⁵⁷ Szweykowski 1968.

⁵⁸ Szweykowski 1968, s. 30.

⁵⁹ Przybyszewska-Jarmińska 2002, ss. 57–60.

noważne, podobnie jak „Missa” i „Officium”. W obydwu książkach głosowych słowo „Concerto” nigdy nie występuje po wskazaniu na materiał prekompozycyjny (jedynie w wyrażeniach „sub concerto” lub „Missa concerto”), natomiast odniesienia do incipitów tekstowych utworów, na których oparte są inne zapisane w rękopisie msze, w żadnym przypadku nie ograniczają się do przyimka. W niemal identyczny sposób jak anonimowa msza pięciogłosowa rozpoczyna się też pierwsza z dwóch zawartych w rękopiśmiennym dodatku do druku PL-GD Ee 2015 8^o ośmiogłosowych mszy Franciszka Liliusa⁶⁰. Możliwe zatem, że nieprzypadkowo żadna z tych kompozycji nie jest jednoznacznie określona jako msza *ad imitationem*, a łączy je jedna ze standardowych formuł melodycznych generujących poprawny kontrapunkt w przypadku imitacji par głosów w odstępach semibrevis.

* * *

Mój kontakt z muzyką Adama Jarzębskiego trwa od blisko trzydziestu lat, a rozpoczął się w dużej mierze dzięki Wandzie Rutkowskiej. Przygotowana przez nią w serii *Monumenta Musicae in Polonia* pierwsza edycja dzieł zebranych kompozytora stała się podstawą niezliczonych realizacji koncertowych i fonograficznych jego utworów. W wielu takich realizacjach miałem możliwość uczestniczyć; za związaną z tym wymianę poglądów i doświadczeń wdzięczny jestem koleżankom i kolegom, z którymi wykonywałem muzykę Jarzębskiego.

Jörg-Andreas Bötticher, Mark Caudle, Michael Fuerst, Justyna Młynarczyk, Teresa Piech, Adrian Rovatky, Justyna Skatulnik, Veronika Skuplik, Agnieszka Świątkowska i Wim Becu wzięli udział w konsultacjach podczas tworzenia koncepcji tej edycji. Bardzo im dziękuję za przysłane opinie i spostrzeżenia, mimo iż nie ze wszystkich mogłem skorzystać. Tekst wydania został praktycznie wypróbowany podczas pełnego wykonania zbioru *Concerti e canzoni* przez zespół Vasa Consort, którego członkom dziękuję za otwartość i zaangażowanie podczas tego projektu. Za wielką pomoc na wszystkich etapach pracy nad edycją serdecznie dziękuję Barbarze Przybyszewskiej-Jarmińskiej i Bartłomiejowi Gembickiemu.

Szczególne podziękowania kieruję również do Piotra Wilka, Recenzenta tomu, za wnikliwe prze studiowanie materiału i wiele cennych uwag. Nie uwzględniłem jednak licznych sformułowanych przez niego postulatów w zakresie uzupełnień i uzgodnień akcydencji. Wyodrębnienie dwóch warstw tekstu zbioru *Concerti e canzoni* otwiera liczne możliwości rozwiązań tego zagadnienia, szczególnie w warstwie pierwotnej, której kształt znacząco różni się od znanego z dotychczasowych wydań. Mam nadzieję, że zaprezentowanie tekstu źródła bez nadmiaru interwencji edytorskich umożliwi użytkownikom wydania podjęcie indywidualnych decyzji tam, gdzie interpretację wydawcy uznają za kontrowersyjną, i zostanie odczytane jako głos w dyskusji dotyczącej skomplikowanych relacji pomiędzy kompozytorem i jego indywidualnym stylem, źródłem muzycznym oraz ówczesnym i współczesnym wykonawcą.

⁶⁰ Edycja współczesna w SSS 27, ss. 93–106.

WSTĘP EDYTORSKI

Prezentowana nowa edycja *Opera omnia* Adama Jarzębskiego jest pierwszym pełnym naukowym wydaniem zachowanych dzieł kompozytora przygotowanym po udostępnieniu w Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz rękopisu zawierającego zbiór *Concerti e canzoni*. Na podstawie tego rękopisu powstały edycje pojedynczych utworów, które ukazały się przed II wojną światową, natomiast wszystkie wydania powojenne do roku 1989, włącznie z edycją *Opera omnia* w serii *Monumenta Musicae in Polonia*, oparte były na jego partyturowym odpisie sporządzonym przez Marię Szczepańską¹. Wydanie Musedita 2006 zostało przygotowane na podstawie niepełnego materiału źródłowego² i nie zawiera komentarza krytycznego. Aparatu krytycznego pozbawiona jest również opracowana przez Joëlle Morton internetowa edycja utworów, w których obsadzie występuje bastarda, mimo iż autorka stosuje określenie „scholarly edition”³. Bezpośrednim impulsem do powstania niniejszej edycji była jednak identyfikacja w rękopisie zbioru *Concerti e canzoni* rąk dwóch skryptorów, Johanna Georga Becka i Daniela Sartoriusa⁴, a w konsekwencji wyróżnienie w tym źródle dwóch warstw tekstu muzycznego: pierwotnej, wywodzącej się z zaginionego autografu, oraz wtórnej, głęboko ingerującej w pierwotną i pozbawionej związku z tekstem kompozytora⁵. Ustalenia te znajdują odzwierciedlenie w prezentowanym tomie.

Ze względu na zróżnicowany charakter źródeł, które stanowią podstawę niniejszego wydania, konieczne było przyjęcie odrębnych zasad edycji dla każdego z nich. Źródła te zostały opisane w komentarzu krytycznym, a ich historia oraz charakterystyka przekazów w nich zawartych – we wstępie monograficznym. W wykazach korektur zastosowano następujący porządek: liczba porządkowa z kropką oznacza numer taktu; skrót nazwy głosu ze średnikiem odnosi do danej partii instrumentalnej; liczby z dwukropkiem określają znak lub zakres znaków w takcie (jako kolejne znaki w takcie liczone są nuty i pauzy); znak, cyfra lub komentarz po dwukropku opisuje sytuację w źródle.

Zbiór *Concerti e canzoni* zachował się w rękopisie sporządzonym w formie zeszytów głosowych, których zawartość muzyczna została w edycji przedstawiona w postaci partytur poszczególnych utworów. Zachowano w nich oryginalną numerację kompozycji oraz ich tytuły, natomiast odniesienia do gatunków, liczby głosów oraz obsad podano w wersji ustandaryzowanej. Przyjęto ujednolicone nazewnictwo głosów instrumentalnych, przy czym pełne nazwy głosów umieszczono przy pierwszym systemie, a przy kolejnych – skróty, w których pominięto nawiasy prostokątne zawierające nieobecne w podstawie wydania uzupełnienia nazw głosów. Wszystkie inskrypcje tytułowe, zawierające również nazwy głosów kompozycji, a także inne inskrypcje znajdujące się w źródle odnotowano w komentarzu krytycznym. W partyturach wprowadzono kreski taktowe, które w rękopisie pojawiają się nieregularnie i sporadycznie. Zachowano oznaczenia metrum występujące w źródle; w przypadku rozbieżności pomiędzy głosami wybrano wersję przeważającą, pozostałe odnotowując w komentarzu krytycznym. Wszystkie klucze C zostały zastąpione współcześnie używanymi kluczami G₂ (wiolinowym) i F₄ (basowym). Oryginalne klucze oraz oznaczenia metrum i wysokość pierwszej nuty podano w incipitach nutowych poszczególnych kompozycji. O zmianach kluczy w poszczególnych głosach wewnątrz utworów poinformowano w ko-

¹ Zob. wykaz edycji poszczególnych utworów w Komentarzu krytycznym. Na temat szczegółów odpisu Szczepańskiej i jego lokalizacji zob. MMP 1989, ss. VIII–X. Obecnie można stwierdzić, że charakteryzuje się on bardzo wysokim stopniem wierności względem swojej podstawy, natomiast dwie warstwy tekstu muzycznego nie są w nim w żaden sposób wyróżnione.

² Nie uwzględniono w nim głosu basso continuo w pięciu canzonach i podano mylną informację, że głos taki nie istnieje; zob. Musedita 2006, t. 3, s. 2.

³ https://imslp.org/wiki/Category:Jarz%C4%99bski%2C_Adam [dostęp 10.XI.2021].

⁴ Brooks 2004, ss. 54–58; Wiermann 2008, s. 101.

⁵ Szelest 2015, ss. 21–31.

mentarzu krytycznym. Nuty o wartościach rytmicznych, których długość przekracza ramy taktu, zamieniono milcząco na odpowiednią liczbę połączonych łukami nut o mniejszych wartościach. Dotyczy to również wartości rytmicznych nut kończących kompozycje w przypadkach, w których nie pojawiają się one jednocześnie we wszystkich głosach. Ozdobne, podwójne końcowe longi zmieniono milcząco na pojedyncze. Poinformowano w komentarzu o nielicznych sytuacjach w głosie Basso continuo, w których skryptor zamiast jednej brevis zapisał dwie całe nuty połączone łukiem, aby precyzyjniej rozmieścić cyfrowanie. Połączone w rękopisie łukiem nuty o tej samej wysokości, występujące wewnątrz taktu, zamieniono w edycji na jedną nutę o odpowiednio dłuższej wartości rytmicznej, odnotowując sytuację źródłową w komentarzu. Notację zaczernioną w metrum trójdzielnym oznaczono w edycji klamrami narożnikowymi w odpowiednich głosach oraz opisano w komentarzu krytycznym. Pominęto zapisane nad niektórymi pauzami cyfry wskazujące na ich długość, natomiast do pauz wypełniających całe takty w metrum trójdzielnym milcząco dodano kropki. Odnoszące się do wysokości dźwięków krzyżyki i bemole użyte w roli kasowników zamieniono na kasowniki bez informowania o tym w komentarzu. Krzyżyki i bemole w roli oznaczeń basso continuo pozostawiono bez zmian. Błędne oznaczenia basso continuo usunięto, a zapisane nad niewłaściwą nutą przesunięto na poprawną pozycję, odnotowując w komentarzu sytuację w źródle.

Tekst muzyczny należący do warstwy pierwotnej, wprowadzonej przez Johanna Georga Becka, został w edycji zaprezentowany na pięcioliniach poszczególnych głosów, natomiast uzupełnienia i zmiany dokonane przez Daniela Sartoriusa, będące warstwą wtórną, uwidocznione zostały nad pięcioliniami w postaci akcydencji oraz fragmentów z zapisem nutowym. Każdą z tych warstw poddano krytycznej ewaluacji.

Umieszczono w tekście edycji, przed odpowiednimi nutami, wszystkie akcydencje warstwy pierwotnej, nawet jeżeli powtarzają się wewnątrz taktu. Niezależnie od ich liczby obowiązują one do końca taktu. Do komentarza krytycznego przeniesiono jedynie bemole powtarzające oznaczenia przykluczowe oraz krzyżyki ostrzegające przed obniżeniem dźwięku w myśl reguły *fa sopra la*, ponieważ takie akcydencje nie powodowały realnej zmiany wysokości dźwięku. Jeżeli zdaniem wydawcy było to konieczne, oznaczenia kasujące akcydencje przed końcem taktu umieszczono w nawiasach prostokątnych przed odpowiednimi nutami; oznaczenia te również obowiązują do końca taktu. W komentarzu krytycznym poinformowano o sytuacjach, w których położenie znaku względem nuty jest w rękopisie inne niż w wydaniu. Akcydencje, których uzupełnienie w warstwie pierwotnej było zdaniem wydawcy konieczne, zostały zaproponowane w nawiasach prostokątnych przed nutami, bez odnotowania w komentarzu; takie akcydencje również obowiązują w ramach taktu. Uzupełnienia te ograniczono do niezbędnego minimum, dokonując ich przede wszystkim w odniesieniu do nut strukturalnie istotnych; uznano natomiast, że licznie występujące pomiędzy głosami oboczności w zakresie akcydencji, szczególnie wewnątrz szybkich figuracji, są najprawdopodobniej elementem stylu kompozytora. Ukazanie w wydaniu wszystkich akcydencji występujących w rękopisie pozwala jednak wykonawcom podjąć indywidualne decyzje w licznych przypadkach, w których możliwe jest więcej niż jedno rozwiązanie. W edycji warstwy pierwotnej zdecydowano o przywróceniu niektórych lekcji usuniętych w rękopisie przez razurę. Nie ma pewności, który ze skryptorów dokonał tych zmian, ale wiele z nich stanowi poważne ingerencje modyfikujące lekcje, których nie można uznać za błędne i które w związku z tym najpewniej widniały w podstawie kopii Becka. W takich sytuacjach widniejące w rękopisie lekcje *post correcturam* zostały odnotowane w komentarzu krytycznym. Zawiera on również możliwie kompletne informacje o naniesionych w rękopisie poprawkach, niezależnie od tego, czy można było zidentyfikować ich autora. Zaproponowane przez wydawcę uzupełnienia tekstu opuszczonego przez Becka umieszczono w nawiasach prostokątnych bez odnotowania w komentarzu, opisano tam natomiast wprowadzone w edycji niezbędne korekty tekstu muzycznego warstwy pierwotnej. Oznaczenia dynamiczne należące do warstwy pierwotnej znajdują się pod odpowiednimi pięcioliniami; uzupełniono w nawiasie prostokątnym tylko jedno takie oznaczenie (*Cantate Domino*, t. 56, przez analogię do t. 54). Oznaczenia basso continuo wpisane przez Becka umieszczono nad pięciolinia głosu Basso continuo i wyróżniono kursywą (dla odróżnienia od uzupełnień Daniela Sartoriusa); główny skryptor wprowadził takie oznaczenia wyłącznie w *Tamburetti* i w pięciu *canzonach*.

Nad pięcioliniami odpowiednich głosów umieszczono wszystkie akcydencje dodane przez Daniela Sartoriusa, a więc należące do wtórnej warstwy tekstu, nawet jeżeli powtarzają się wewnątrz taktu. Niezależnie od ich liczby obowiązują one do końca taktu. Jeżeli zdaniem wydawcy było to konieczne, oznaczenia kasujące akcydencje przed końcem taktu umieszczono w nawiasach prostokątnych nad odpowiednimi nutami; oznaczenia te również obowiązują do końca taktu. W komentarzu krytycznym poinformowano o sytuacjach, w których położenie znaku względem nuty jest w rękopisie inne niż w wydaniu. Akcydencje, których uzupełnienie w warstwie wtórnej było zdaniem wydawcy konieczne, zostały zaproponowane w nawiasach prostokątnych nad nutami, bez odnotowania w komentarzu; przypadki takie są rzadkie i dotyczą jedynie sytuacji, w których oznaczenia wprowadzone przez Sartoriusa w jednym głosie wymagały dodania ich również w pozostałych. Należące do warstwy wtórnej uzupełnienia i zmiany tekstu muzycznego przedstawiono nad pięcioliniami odpowiednich głosów w formie alternatywnego zapisu właściwych taktów; zostały one odnotowane w komentarzu tylko wówczas, gdy wymagały dodatkowego opisu sytuacji w źródle. Nad pięciolinia znajdują się również dodane przez Sartoriusa w *Bentrovacie* oznaczenia dynamiczne; nie uzupełniono ich w pozostałych głosach ze względu na możliwość różnych rozwiązań w t. 61–67 i na fakt, iż prawdopodobnie sam skryptor porzucił własny pomysł przed ukończeniem jego realizacji. Oznaczenia basso continuo wprowadzone przez Sartoriusa, w rękopisie znajdujące się nad nutami, w edycji umieszczono pod pięciolinia basso continuo i wyróżniono kursywą.

Aby zatem odtworzyć na podstawie edycji pierwotną warstwę tekstu, zapisaną przez Johanna Georga Becka i wywodzącą się od Jarzębskiego, należy wziąć pod uwagę wyłącznie tekst nutowy zapisany na pięcioliniach, oznaczenia dynamiczne znajdujące się pod pięcioliniami oraz oznaczenia basso continuo wprowadzone kursywą nad pięciolinia głosu Basso continuo, a także uwzględnić odnoszące się do tej wersji uwagi w komentarzu krytycznym. Wszelkie pozostałe elementy zapisu, w tym w szczególności akcydencje nad pięcioliniami, należy zignorować. Aby natomiast odtworzyć wersję zmodyfikowaną przez Daniela Sartoriusa, należy połączyć pierwotną i wtórną warstwę tekstu: do tekstu nutowego zapisanego na pięcioliniach dodać akcydencje wprowadzone nad nimi, a w przypadkach zmian wysokości nut lub/i rytmu przyjąć wersje alternatywne odpowiednich taktów umieszczone nad pięcioliniami. Ponadto należy wziąć pod uwagę oznaczenia dynamiczne nad pięcioliniami oraz oznaczenia basso continuo umieszczone pod pięciolinia głosu Basso continuo, a także uwzględnić uwagi w komentarzu krytycznym odnoszące się do zapisów Daniela Sartoriusa.

Trzy canzony zachowane w **tabulaturze pelplińskiej** zostały zapisane literową notacją tabulaturową. W edycji przedstawiono je w postaci partytur odzwierciedlających rolę źródła w praktyce muzycznej. Intawolacje w tabulaturze służyły do wykonania na instrumencie klawiszowym, najpewniej przede wszystkim w charakterze towarzyszenia zespołowi instrumentalnemu, chociaż nie można też wykluczyć możliwości realizacji solowej. Są one odpowiednikiem partyturowego zapisu zawartości zaginionych partesów będących ich podstawą. W praktyce miejsca niewygodne lub niemożliwe do dokładnego wykonania (na przykład ze względu na odległości pomiędzy głosami kompozycji) upraszczano przez pominięcie jednego z głosów środkowych lub figuracji albo przeniesienie części materiału do innej oktawy; w realizacji organowej problemy te pozwalało przynajmniej częściowo rozwiązać wykorzystanie pedału. W niniejszym wydaniu tekst źródła zaprezentowano symultanicznie w wersji rozdzielonej na partie czterech instrumentów oraz zapisanej na dwóch pięcioliniach dla instrumentu klawiszowego. Wprowadzono kreski taktowe, których odpowiednikiem w tabulaturze są odstępy pomiędzy grupami liter i symboli rytmicznych, oraz współcześnie używane klucze G_2 (wiolinowy) i F_4 (basowy). Zachowano oryginalne oznaczenia metrum. Uzupełniono pauzy całotaktowe, które w tabulaturze sygnalizowane są pustym miejscem w danym rzędzie liter. Akcydencje w edycji obowiązują do końca taktu lub do ich skasowania. Ze względu na specyfikę notacji tabulaturowej oznacza to, że w podstawie wydania każda odpowiednia litera została zapisana w formie wskazującej na podwyższenie lub obniżenie dźwięku, o ile w komentarzu krytycznym nie poinformowano o odmiennej sytuacji. Tytuły canzon zostały przedstawione w wersji spójnej z ich odpowiednikami w zbiorze *Concerti e canzoni*. Inskrypcje tytułowe znajdujące się w źródle odnotowano w komentarzu. Pochodzące od wydawcy uzupełnienia akcydencji oraz materiału nutowego ujęto w tekście nutowym w nawiasy prostokątne. Komentarz krytyczny zawiera informacje o wszystkich pozostałych zmianach w stosunku do tekstu źródła.

Wydrukowany w dołączonym do traktatu Marka Scacchiego *Cribrum musicum* zbiorze *Xenia Apollinea Canon in hyperdiapente more veterum* został w edycji przedstawiony w dwóch rozwiązaniach. Pierwsze, zbliżone do znanego z dotychczasowych edycji, traktuje kompozycję Jarzębskiego jak zwykły kanon dwugłosowy, ograniczony do jednokrotnego przebiegu. Drugie jest propozycją odczytania „enigmatycznego” zapisu w źródle na sposób kołowy, tak że ostatni punkt na pięciolinii, pod którym widnieje fermata, jest jednocześnie początkiem kolejnego przebiegu. W tym rozwiązaniu każdy kolejny przebieg następuje o cały ton wyżej od poprzedniego, a kanon wraca do tonacji wyjściowej (o oktawę wyżej) po sześciu przebiegach zamykających koło kwintowe. Obydwa rozwiązania zaprezentowano w edycji na dwóch pięcioliniach, zmieniając oryginalne klucze C na współcześnie używany klucz G₂ (wiolinowy). Występujące w podstawie wydania klucze oraz wysokość i wartość rytmiczną pierwszej nuty podaje incipit umieszczony przed partyturą pierwszego rozwiązania.

Missa a 4 sub concerto zachowała się fragmentarycznie w postaci zapisu głosu basu wokalnego w pochodzącej z dekompletu książce głosowej. W edycji zrezygnowano z układu partyturowego, który musiałby uwzględniać cztery puste pięciolinie zaginionych trzech głosów wokalnych i basso continuo, i przedstawiono tylko znany nam głos Bassus. Inskrypcję tytułową i wszystkie inskrypcje wewnętrzne występujące w rękopisie odnotowano w komentarzu rewizyjnym. W edycji wprowadzono kreski taktowe, które – poza kilkoma wyjątkami – nie występują w źródle. Zachowano oryginalny klucz i oznaczenia metrum, natomiast powtarzające się zbędne oznaczenia trójmiaru, zapisywane niekiedy przez skryptora na początku każdej linijki, przeniesiono do komentarza. Nuty o wartościach rytmicznych, których długość przekracza ramy taktu, zamieniono milcząco na odpowiednią liczbę połączonych łukami nut o mniejszych wartościach. Ozdobne, podwójne końcowe nuty, mające postać brevis lub longi, zmieniono milcząco na pojedyncze breves. W przypadkach, w których znajdują się one w zakończeniach odcinków wewnątrz poszczególnych części, zasygnalizowano to dodatkowo wprowadzeniem cienkich podwójnych kresek taktowych. Krzyżyki i bemole użyte w roli kasowników zamieniono na kasowniki bez odnotowania w komentarzu. Akcydencje obowiązują do końca taktu. Akcydencje uzupełnione przez wydawcę umieszczono w nawiasach prostokątnych, natomiast o akcydencjach zbędnych lub takich, których położenie względem nuty różni się od zapisu w wydaniu, poinformowano w komentarzu. Do pauz wypełniających całe takty w metrum trójdzielnym milcząco dodano kropki.

W edycji wprowadzono nieobecne w źródle tytuły części mszy. Ujednolicono ortografię tekstu słownego i wprowadzono interpunkcję w oparciu o *Liber Usualis*, zachowując jednak źródłową pisownię „Osanna” ze względu na jej wpływ na wymowę słowa. Tekst występujący w postawie wydania zaprezentowano antykwą. Wprowadzono podział na sylaby, które podłożono pod odpowiednimi nutami w sposób możliwie zgodny z obrazem przedstawionym w źródle, odnotowując korekty w tym zakresie w komentarzu krytycznym. Tam, gdzie w rękopisie fragmenty tekstu zostały zastąpione znakami powtórzenia lub abrewiacjami, w edycji oznaczono ich pełną formę kursywą. Brakujące w źródle odcinki tekstu ujęto w wydaniu w nawiasy prostokątne.

MONOGRAPHIC INTRODUCTION

Adam Jarzębski (d. 1648/49), an outstanding Polish composer from the first half of the seventeenth century, is widely known primarily as the author of the collection of twenty-seven instrumental compositions for two, three and four parts accompanied by basso continuo, preserved in a manuscript bearing the date 1627. Until now this collection has been known under the title „Canzoni e concerti”. From the beginning of the 20th century Jarzębski’s compositions have been the subject of musicological research; they have also had a relatively large number of editions, used by scholars and performers from a number of countries in the world. However, recent studies of the manuscript collection have shown that the history of its creation is more complicated than had been assumed previously. This history is also reflected in the musical text transmitted by the source: it contains two distinguishable layers of notation, with varying degree of dependence on the autograph that remains unknown to us. This new edition of Jarzębski’s complete works takes these findings into consideration for the first time, and presents different variants of the text of the compositions from the collection. It also adopts „Concerti e canzoni” as its title; this version is confirmed by the sources, and corresponds more closely to the collection’s true content.

Adam Jarzębski – biographical data

Adam Jarzębski’s biography is relatively well known owing to the efforts of numerous researchers.¹ The composer was born in Warka as the son of Stanisław known as Sukiennik [clothier] and Katarzyna; his father owned property in that town. He had two sisters: Anna, who became the wife of a Warsaw assessor Andrzej Zaleski, and Regina, later wife of a goldsmith from Kalisz, Piotr Prymkowicz.² Adam’s date of birth remains unknown, and no information regarding his musical education has been preserved.

In 1612 Jarzębski was accepted as a member of the ensemble of the Brandenburg Elector Johann Sigismund in Berlin. According to the list of musicians compiled a year later,³ „Adam der Pohnische Violist” received his first payment on the feast of St Michael („angenommen Anno 1612 auf Michaelis”), and his annual salary was 400 thalers, placing him fourth from the top on a list of payments to the ensemble of some forty members. Some months earlier Nicolaus Zangius became the ensemble’s chapelmaster (he received his first payment on the feast of the Holy Trinity in 1612) and it is probable that the thorough overhauling and expansion of the ensemble may have been due to his activities: during the following year more than 20 singers and instrumentalists were recruited, as well as twelve boys („Capell Knaben”), while only six musicians remained from the previous ensemble, which had been less than half its new size. We do not know to what extent Zangius himself was responsible for recruiting new members for the ensemble; he had travelled much during the preceding years while officially in the service of Emperor Rudolf II in Prague.⁴ Even though a number of them came from Prague, including four trumpeters („Trommeter von Prag”) about whom little is known,⁵ and Wenzel Drescher,

¹ Chronologically, the most important are: Korotyński 1909; Sachs 1910; Simon 1916; Feicht 1929 (publ. also as Feicht 1980); Dunicz 1938; Tomkiewicz 1967; Tomkiewicz 1974; Szwejkowski 1993; Przybyszewska-Jarmińska 2007.

² Korotyński 1909, pp.XII–XIII.

³ Sachs 1910, pp. 44–45, 147–154. Schneider 1852, p. 28, gives the erroneous date 1618. Cf. Mañas 2020, p. 72. Documents from Berlin’s Geheimes Staatsarchiv to which the earlier researchers refer were probably destroyed during the Second World War.

⁴ Mañas 2020, pp. 52–69.

⁵ Sachs 1910, p. 45.

„Trommeter und Musicus”,⁶ Zangius himself was probably in Vienna in 1611, and on 2 April 1612, immediately before his arrival in Berlin, he wrote an entry in Wrocław in the autograph book of Gottfried Wagner, cantor at the church of St Elizabeth there.⁷ This means that Curt Sachs's hypothesis, according to which Jarzębski would also have arrived in Berlin from Prague, does not have sufficient grounds to be regarded as probable; moreover, the composer's name does not appear among the names of musicians of Rudolf II that are known to us.

In the archival documents of the Berlin ensemble accessed by Sachs the surname of Jarzębski appears as Czarzebski,⁸ Zarzebsky and Zerwizky. The latter two forms come from a receipt written by the musician on 30 April 1615,⁹ where the signature in his own hand uses the version „Zarzebsky” (it is not known whether this results from an error in Sachs's transcription), and „Zerwizky” – in the heading, which says „Revers Adam Zerwizky, Polnischen Violisten”, probably added by a clerk. In this receipt Jarzębski undertakes to return after the year's leave granted to him by Johann Sigismund for travelling to Italy in order „to deal with essential matters” („zue expedirung meiner nothwendigen geschefte”). There is no source documentation confirming the musician's journey to Italy, and Sachs says nothing about Jarzębski's presumed further service at the court in Berlin; it is possible that his name no longer appeared on the lists of payments, but we cannot be certain that the researcher was familiar with complete lists of the ensemble's musicians for the years 1616–1619 in any form. It is therefore possible, as is assumed today, that Jarzębski may have travelled directly from Italy to Poland, but we cannot totally exclude the possibility that he did go back to Berlin. In such a case a convenient moment for leaving the service would have been for him the employment of William Brade as chapelmaster on 24 February 1619¹⁰ or the death of the Elector Johann Sigismund on 2 January 1620.¹¹

In the extant archival documents from the Polish court the name of Jarzębski appears for the first time on 16 January 1621. Under this date there is an entry in an act in the *Metrica Regni Poloniae* which says that the musician (the content of the act refers to „Adam Jastrzembzsky”, and the heading to „Jacob Jastrzębski”), by then a member of the royal ensemble, has been granted by the king a lifetime lease of the Wit mill on the river Trzesna in the district of Łukowo in recognition of his outstanding musical abilities and willing flexibility in carrying out royal instructions.¹² In an act from 28 April 1621 Jarzębski is granted another mill, this time in the village of Skotniki in the voivodship of Sandomierz (this act is then corrected; the new entry with the same date mentions two mills). On this occasion it is stated that the musician has been in the king's service for several years („ab aliquot iam annis”). According to Władysław Tomkiewicz, in the terminology of that time the phrase „aliquot annis” referred to at least four years, and persons newly arrived at court were not usually granted privileges or described in superlatives, hence, according to that researcher, Jarzębski had probably been in Warsaw from 1617 at the latest.¹³ However, this would mean that for reasons unknown the musician preferred not to return to Berlin, where he was receiving one of the highest emoluments, in favour of service at the court of Sigismund III, where the basic pay was most probably quite modest, only to be supplemented gradually through profits obtained from privileges, bestowals and gifts.¹⁴ But if Jarzębski, whose skills were clearly appreciated at the court of

⁶ Sachs 1910, p. 153. Žáčková Rossi 2016, *List of RudolFINE musicians (1576–1612)* and *List of trumpet apprentice's teachers – Lehrmeisters (1581–1611)*.

⁷ Mañas 2020, p. 67.

⁸ Sachs 1910, pp. 45, 49, 212 (it is not certain whether this form may be merely an interpretation of the „Zarzebsky” variant, adopted by the researcher).

⁹ Sachs 1910, pp. 212–213.

¹⁰ Schneider 1852, pp. 29–31. In the letter appointing Brade as chapelmaster there is, among other things, mention of the possibility of some of existing members leaving the ensemble.

¹¹ Dunicz 1938, p. 8. Both dates according to the Gregorian calendar.

¹² AGAD, MK 166, f. 430rv. The locations of all the entries regarding Jarzębski in the *Metrica* are given by Feicht 1929, p. 134 (Feicht 1980, p. 275), and Tomkiewicz 1967, *passim*.

¹³ Tomkiewicz 1967, pp. 211–212.

¹⁴ Tomkiewicz 1967, pp. 212–213; Szweykowski 1993, p. 439; Przybyszewska-Jarmińska 2007, pp. 100–102.

Johann Sigismund, arrived in Warsaw from Berlin in 1619 or during the first months of 1620 as a highly regarded violinist, the bestowals from 1621 may have been an expression of appreciation of an artist who was a valuable addition to the ensemble that at that time most probably did not have comparably good violinists.¹⁵ It is possible that Jarzębski demonstrated a skill in obtaining privileges from the time of his arrival in Warsaw (Tomkiewicz himself describes him, with reference to the successive years of his activities, as an „escheat hunter”),¹⁶ and the phrase „ab aliquot annis” was used imprecisely, either accidentally or on purpose, as official justification for the rewards granted earlier than usual. These doubts could only be resolved by reference to the date when the musician was granted royal privilege; unfortunately, we do not know of such a document.

In 1622 Jarzębski received lifetime administration of the village of Piaseczno in the district of Czer-na near Lipno in Kujawy (10 May) and profits from five mills on Pilica in the suburbs of his native Warka (10 September). He sold on the latter as early as 1624, and a year later he got rid of the Wit mill. However, in the years 1624, 1625 and 1628 he had three escheats bestowed on him; in the first half of the sixteen-twenties he also received an annual salary from the Crown customs of 42 zlotys. Perhaps during this period he was associated with a number of houses of the gentry as a teacher.¹⁷ In 1630 at the latest he married Elżbieta Cybulska née Sienicka (d. 1648), widow of Piotr, painter and Warsaw assessor. He had four children by her: Szymon, Marianna (b. 1635), Władysław (b. 1638) and Samuel (b. 1640).¹⁸ From 1635 he held the title of royal builder; he was employed in the construction of Ujazdów Castle in Warsaw, in a profitable role which, according to Tomkiewicz, included the duties of manager and building entrepreneur.¹⁹ His remaining parent probably died in 1639, since at that time the estate was divided among the siblings.²⁰

Adam Jarzębski's only literary composition, *Gościniec abo krotkie opisanie Warszawy* [A trail around or a short description of Warsaw], in verse, appeared in print in 1643. It was probably published by the printing house of Piotr Elert and is dedicated to the court Marshal of the Crown Adam Kazanowski. It contains descriptions of many of Warsaw's buildings, and valuable information about the musical life of the city, in particular the royal ensemble.²¹

In 1644 Jarzębski was mentioned as a member of the Confraternity of the Rosary at the Dominican church of St Hyacinth in Nowe Miasto.²² A year later he received from Ladislaus IV the escheats of Jerzy Kłos and Jakub Pauliński nicknamed Pigułka (act of 23 January). He owned three tenement houses. The privilege issued by Ladislaus IV on 17 February 1633 freed Jarzębski and his wife from the obligation to receive boarding guests in the house at Świętojańska 24 (now 9), at the same time confirming his licence to sell alcohol, already granted to Jarzębski earlier. The other two tenement houses were located at Świętojańska 27 (now No. 1, corner of Plac Zamkowy) and Piwna 114 (probably where now stands the tenement house at Piwna 9)²³. The musician sold the latter to Augustine friars, a fact confirmed by the record of the transaction registered in the Metrica Regni on 11 January 1645.²⁴

On 5 February 1648 Jarzębski's name was entered in the register of sworn citizens of Old Warsaw. On 26 December of that year he wrote his last will.²⁵ He probably died during the last days of 1648 or at the beginning of 1649.

¹⁵ Cf. list of known musicians in the ensemble of Sigismund III: Przybyszewska-Jarmińska 2007, p. 61.

¹⁶ Tomkiewicz 1967, p. 215.

¹⁷ Dunicz 1938, p. 10; Tomkiewicz 1974, pp. 20–21; however, see Szwejkowski 1993, p. 439.

¹⁸ Przybyszewska-Jarmińska 2007, p. 179.

¹⁹ Tomkiewicz 1967, pp. 216–218.

²⁰ Korotyński 1909, pp. XII–XIII.

²¹ The only extant copy of the first print at PL-KÓ, shelfmark 11456 (defective). Editions: Jarzębski 1909; Jarzębski 1974. See also Kuls 2020.

²² Przybyszewska-Jarmińska 2007, p. 179.

²³ Tomkiewicz 1974; Przybyszewska-Jarmińska 2007, p. 179.

²⁴ *Księga wpisów*, p. 81.

²⁵ Korotyński 1909, pp. XVIII–XX.

Adam Jarzębski's works and their sources

The core of Adam Jarzębski's known compositions is to be found in the collection of his instrumental music *Concerti e canzoni*, in a complete form in a manuscript held at the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Three compositions from this collection were also copied in the organ tablature held at the Diocesan Library in Pelplin. Jarzębski also composed a mass, of which only the bass part is extant, copied in a partbook belonging to the Berlin Staatsbibliothek, and a canon printed in Marco Scacchi's treatise *Cribrum musicum* (Venice 1643).

The *Concerti e canzoni* collection

Manuscript **D-B Slg Bohn Ms. mus. 111**, consisting of five partbooks, contains the collection *Concerti e canzoni* with twenty-eight numbered compositions (in fact No. 7, *Secunda pars*, is the second part of composition No. 6). As has been shown by Brian Brooks,²⁶ this source was most probably created in Frankfurt am Main, and its main scribe was the violinist Johann Georg Beck, active there during the years 1627–1638. In the inventory of his estate taken after his death the manuscript is described as „Concerten Adami Harzebsky geschrieben 2o”.²⁷ Later, under unknown circumstances, it found its way to Wrocław and, with at least two other manuscripts written by Beck (D-B Slg Bohn Ms. mus. 113 and 114), was included in the collection of Daniel Sartorius.²⁸ That collection, probably started by Ambrosius Profe (1589–1661) who during the years 1633–1649 was the organist at the church of St Elizabeth in Wrocław, encompassed 399 music prints from the years 1606–1665 – mainly Venetian publications representing *musica moderna* style – and five manuscripts, which probably came from Beck's estate. Daniel Sartorius (1612 [?]-1671), student and then professor at the St Elizabeth gymnasium, undoubtedly looked after the collection, studied and copied the contents of the prints and manuscripts, and often added numerous annotations to them. He perhaps also used them during the meetings at the home of the gymnasium's rector, Elias Maior, which were often accompanied by music.²⁹ Presumably after Sartorius's death these musicalia were absorbed into *Bibliotheca Rhedigeriana*, a larger collection of books, manuscripts, coins, minerals, paintings and sculptures started by the Wrocław patrician Thomas Rhediger (1540–1576) and deposited in the old *Auditorium Theologicum* above the sacristy of the church of St Elizabeth. In 1645 *Bibliotheca Rhedigeriana* became the property of the municipal council, and in 1661 its collections were opened to the public. During the years 1865–1867 it was absorbed, together with Sartorius's collection, by the newly established City Library (*Stadtbibliothek*), which also came to hold the musicalia from the collections of Wrocław churches. All the music prints and manuscripts were combined there into one whole, getting rid of doublets, and going so far as to remove provenance markings. In this form they were catalogued by Emil Bohn (1839–1909).³⁰ During the Second World War the collections from the Stadtbibliothek were deposited in a number of locations near Wrocław. After the war music prints, of which about 70% survived, were returned to Wrocław and are now the property of the University Library. On the other hand, the manuscripts were transported to Moscow and from there, during the 1950s, most of them were transferred to the Staatsbibliothek in East Berlin, where they remained secret until the end of the 1980s.³¹ In the combined Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz they are now a separate collection known as „Sammlung Bohn”, with the same shelfmarks that had been given to them still in the 19th century in the Stadtbibliothek in Wrocław.

²⁶ Brooks 2002, pp. 23–30; Brooks 2004, pp. 54–58.

²⁷ Brooks 2002, p. 269.

²⁸ On Sartorius's collection see Jeż 2017a, passim, and Szelest 2015, pp. 19–21.

²⁹ Jeż 2017b, pp. 186–189.

³⁰ Bohn 1883; Bohn 1890.

³¹ Przybyszewska-Jarmińska 1994, pp. 3–4; Brooks 2004, p. 58; Jeż 2017a, p. 32.

We do not know how Johann Georg Beck came to be in possession of the collection of Jarzębski's compositions for copying, since by then the latter had been living in Warsaw for at least seven years and, as far as we know, did not travel abroad. The musical text copied by Beck is of high quality, but not free of errors. Errors such as writing a note at the wrong pitch, wrong rhythmic values or omitting accidentals happen occasionally also in other copies produced by this scribe,³² but they do not contain major distortions or omissions of the text. However, as the copy of Jarzębski's collection does contain such errors we may suppose that it was not based on the autograph; on the other hand, the relatively small number of text defects indicates that there were not many intermediate copies between that used by Beck and the autograph. An argument in favour of such a hypothesis is the clear kinship between the text copied by Beck and the text of the three canzoni by Jarzębski preserved in the Pelplin tablature (see below). The manuscript produced by Beck undoubtedly transmits a closed, carefully arranged collection of the works of the Polish composer. They are ordered according to the increasing numbers of parts, numbered and placed in individual partbooks in the same order. The book with the inscription „Prima Vox” always contains the highest voice of all the compositions, the „Seconda Vox” books – the second highest part, and the „Bassus. Siue, Vox Tertia” – the third part of works for three and four parts. The book described as „Basso Continuo” contains the basso continuo part of compositions for two and three parts, and the lowest obbligato part of five canzoni for four parts. The basso continuo part for the latter was included by Beck in a separate book of a slightly larger format, titled „Basso Continuo Cinque Canzoni a Quattro Voci”. The reason for such a peculiar arrangement of the material of the basso continuo part is unclear. A different title inscription relating to the five canzoni suggests that originally they might have constituted a separate collection, which was then added to the collection of compositions for two and three parts. Attention is also drawn to the contrast between the rich figuring of the Basso continuo part (in fact, *basso seguente*) for the canzoni and the almost total absence of figuring in the other compositions (Beck only wrote a few figures in *Tamburetta*); this undoubtedly reflects the situation found by the scribe in his exemplar. Such a conclusion also applies to what is clearly insufficient number of accidentals in Beck's version of the text. In other copies by this scribe accidentals and basso continuo markings are omitted only occasionally, so it would not be justified to conclude that that was his usual procedure. Since the autograph is missing, it is impossible to decide to what degree such sparse notating of these elements was actually practised by the composer himself. A small amount of comparative material for accidentals is provided by the second copy of the three canzoni in the Pelplin tablature, and it seems to confirm most of Beck's readings. However, the possibility that the canzoni might have originally formed a separate collection does not allow us to draw firm conclusions.

The manuscript created by Beck became the subject of in-depth studies by its next owner, Daniel Sartorius. He introduced into the musical text he found in the manuscript a great number of corrections and insertions, something that could only be done on the basis of precise correlation of the notation in individual partbooks. Sartorius identified omissions of single notes or whole motifs, as well as the majority of evidently erroneous readings notated by Beck, correcting the position of the notes on the staff using a system of slanting strokes, correcting rhythmic values or adding missing material, often by using cross-references directing to supplementary material notated at the end of the composition. He also introduced hundreds of accidentals above the staff or directly next to the notes, as well as numerous figures – sharps and flats – in the Basso continuo part. Many of the accidentals added by Sartorius merely make Beck's notation more precise, for example in the cadence formulas or in written out ornaments, where he frequently would add an accidental above every repetition of the relevant note. However, a number of Sartorius's insertions change the picture of the composition provided by the main scribe; in addition, they are not always introduced consistently,³³ in particular, in the book of the third part there are relatively

³² Szelest 2015, pp.15–18.

³³ For example in *Chromatica* the flats introduced by Sartorius in bars 4 and 112 of the Soprano [I] part are not reflected in the identical motifs in the other parts; for other examples, see Szelest 2015, pp. 26, 28.

few additions by Sartorius, indicating that the professor from Wrocław for some reason did not complete his work on Jarzębski's collection. However, it was conducted with great precision, as evidenced not only by the pedantic addition of accidentals in trill formulas, but also by the addition of the title *Bentrovata* in the Basso continuo partbook, omitted by Beck, and above all by copying the Basso continuo of the five canzoni which Beck had placed in a separate partbook, at the end of the book devoted to this part. The latter could not have been due to any practical reasons, since the „Basso Continuo” book already contained the lowest obbligato part of the same canzoni. Since some of Sartorius's corrections were clearly introduced in two stages,³⁴ they were not based on another source containing Jarzębski's compositions (in any case there are no surviving historical references to the existence of some copy that is not known today); they are based purely on the scribe's personal reflections on the musical text that he found in the manuscript. Daniel Sartorius's interventions thus provide valuable evidence of seventeenth-century reception of the works of the Polish composer, but do not belong to any line of Jarzębski's text filiation, and are totally without value when trying to establish the composer's original text. Their unambiguous identification is mainly made possible by the characteristic features of the scribe's ductus.³⁵ Among serious interventions by Sartorius we find: a totally new basso continuo line in bars 72–74 of *Concerto quarto*; replacement of the fragment of the original *basso seguente* line from the motet in bars 88–89 of *In te Domine speravi* by notes taken from bar 91 in order to adapt the Basso continuo part for the echo effect in the instrumental obbligato parts; adding dynamic markings in the highest part of *Bentrovata*, as well as supplementing additional notes in bar 38 of the highest part of *Diligam te Domine*, causing the only occasion in the whole collection where the line of the soprano instrument descends below the g note (this point, beyond the range of the violin, has given rise to the belief, prevalent to date in the literature of the subject, that Jarzębski expected some of his works to be performed on the viol).³⁶ The interpretation of erasures on which Sartorius did not enter new material, or where it is too limited to identify its scribe, is less obvious. Some interventions of this kind also caused significant changes in the text entered originally, which usually can still be deciphered, as for example in bars 89–91 of the highest part of *Diligam te Domine*, where the tie has been removed, an additional note has been introduced, and rhythmic values changed, or in bars 54–62 of *Sentinella*, where time signature changes in the obbligato parts have been removed. It seems that, where the interventions are so complex and not obvious, we should assume that the text originally notated by the main scribe came from his exemplar, while the complex nature of the corrections tends to point to Sartorius rather than Beck; the latter on the whole did not conduct detailed analyses of the works he copied. However, the evidence is not unambiguous, and erasing elements of the notation was a procedure available to any of the scribes of that time.

And so, in the manuscript of the *Concerti e canzoni* collection we can distinguish two layers of musical text. The first, notated by Johann Georg Beck, is a copy based on an unknown source, most probably an earlier copy not far removed from Jarzębski's autograph. The second, introduced by Daniel Sartorius, intervenes in the first layer by corrections and additions that result only from the scribe's own ideas. The current edition separates these two layers for the first time, regarding them as autonomous and providing them with a critical evaluation (see Editorial Introduction). As a result, the reader can easily compare them, and choose one or use both when preparing the works for performance.

This edition presents separately the version of the three canzoni found in manuscript **PL-PE 308a (386a)**. This is the last, sixth volume of the Pelplin tablature, a wide-ranging anthology of vocal and instrumental music from the turn of the 16th and 17th centuries, written almost exclusively in letter notation (known as New German tablature notation). The Pelplin tablature was created in the Cistercian monastery in Pelplin, probably in the 1620s (with a few additions from ca. 1680). It is mostly the work of one, unidentified copyist, most probably the church organist, since it contains intabulations

³⁴ Szelest 2015, pp. 28–30.

³⁵ Szelest 2015, pp. 22, 25.

³⁶ Dunicz 1938, p. 40, and many later works.

which would have been used as the basis for organ accompaniment to compositions performed by the music ensemble.³⁷ The tablature must have been based on prints and manuscripts in the form of partbooks that were in the possession of the monastery at the beginning of the 17th century, and have not survived. The three canzoni by Adam Jarzębski are copied among the intabulations of ninety-two instrumental works for four parts: these are *Canzon prima*, *seconda* and *terza*, copied in that order but without the ordinal numerals present in Beck's copy. The version given in the Pelplin tablature is probably a faithful copy of the partbooks of the four instruments, without the basso continuo part, since the intabulation itself is meant to replace that part. The practice of precise or nearly precise doubling of obbligato instrumental parts in the organ accompaniment was maintained in the German-speaking communities (also in the northern area of the Commonwealth of Poland and in Prussia) long after it had been superseded in Italy by accompaniment based on the bass line.³⁸ As has been mentioned earlier, the musical text of Jarzębski's canzoni in the Pelplin tablature is very similar to the version notated by Johann Georg Beck and is also of high quality, which allows us to place it close to the autograph in the scheme of filiation. At the same time there are a few very characteristic errors, identical in both versions known to us, which indicates the existence of at least one intermediate common ancestor.³⁹

The title of the collection of Jarzębski's works, until now known as „Canzoni e concerti”, appears in two variants in the manuscript. The „Canzoni e concerti” variant appears on the title pages of partbooks of the first and second parts, while the title pages of the third part and the Basso continuo part use the variant „Concerti e canzoni”. The title inscriptions give details of genre classification of individual compositions with varying degrees of precision. The first four works have the description „concerto” in the title, while the last five ones are described as „canzon”. Among the other compositions for two parts and basso continuo, which are ornamented intabulations of vocal originals, only *Corona aurea* is described in its second part with the remark „Concerto A. doi Sopr.”, while in the group of three-part compositions with basso continuo the term „concerto” appears in at least one of the partbooks in six out of the ten compositions. None of these twenty-three compositions is accompanied by the description „canzon”. We may therefore assume that, in the composer's understanding, all the works in the collection apart from the final five canzoni belonged to the *concerto* genre, and consequently the „Concerti e canzoni” variant of the title corresponds more closely to the actual content of the collection.

³⁷ According to the hypothesis presented by Adam Sutkowski and repeated in all the later literature, the main scribe of the Pelplin tablature was supposed to be Brother Feliks Trzciński, whose task at the monastery was to copy books for the choir and who had beautiful handwriting. See Sutkowski, *Mischiati* 1961, pp. 53–54; AMP (I) 1963, pp. XII; Hinz 1994, pp. 184–185. This hypothesis was based on erroneous assumptions regarding the purpose of the tablature. Czesław Grajewski questioned it on the basis of his analysis of the liturgical books that had been produced undoubtedly by Trzciński; see Grajewski 2004, *passim*. It should be stressed that in the monastic terminology of that time „choir” referred primarily to monks, i.e., those belonging to the first class, in contrast to the converse brothers (Trzciński was such a brother) who were the second class; the word „choro” with this meaning is used a number of times in the note quoted by A. Sutkowski. The phrase „libros pro choro” can thus only refer to books that are essential for the choir, i.e., liturgical books, and not to manuscripts containing figural music. Moreover, tablature notation, used almost exclusively by organists, in spite of its apparent simplicity required specialist knowledge of its meaning and function. The nearly perfect copying in that notation of such a large number of intabulations on the basis of partbooks, or even just making a clean copy of intabulations from drafts prepared earlier, would undoubtedly be beyond the capability of a monk who had not been educated as an organist (and although Trzciński produced a number of „music books” before 1603, which he took with him when escaping from the monastery, this does not provide evidence that he knew tablature notation). Moreover, palaeographic analysis of the Pelplin tablature leads to the conclusion that its main scribe was also its user. During the 1620s the organist at the Pelplin monastery was probably Samson Lichtenstein from Olsztyn. In 1624 Robert Merten from Braunsberg joined the monastery, but it is not known when he became the organist; the monastery's chronicle only mentions this in 1646, when he was appointed cantor. See Hinz 1994, pp. 146 and 148; *Chronica Monasterii Sacri Ordinis Cisterciensium Pelplini*, vol. 2 (PL-PE Ms. 422), p. 187.

³⁸ For more on this subject see Szelest 2021, pp. 52–56.

³⁹ Szelest 2015, pp. 31–34.

Nine of the thirteen compositions for two instruments and basso continue have Latin titles. These are highly ornamented intabulations of vocal models:⁴⁰

Adam Jarzębski's intabulation	Vocal model
<i>Diligam te Domine</i>	Alessandro Striggio, <i>Nasce la pena mia</i> (<i>Il primo libro de madregali a sei voci</i> , Venezia: Angelo Gardano 1560; RISM A/I: S 6950; RISM B/I: 1560 ²²)
<i>Cantate Domino</i> and <i>Secunda pars</i>	Giovanni Pierluigi da Palestrina, <i>Vestiva i colli</i> (<i>Il Desiderio, secondo libro de madrigali a cinque voci, de diuersi Auttori</i> , Venezia: Gerolamo Scotto 1566; RISM B/I: 1566 ³)
<i>In Deo speravit</i>	Claudio Merulo, <i>In Deo speravit</i> (<i>Il primo libro de mottetti a sei voci</i> , Venezia: Angelo Gardano 1583; RISM A/I: M 2360)
<i>In te Domine speravi</i>	Claudio Merulo, <i>In te Domine speravi</i> (<i>Il primo libro de mottetti a sei voci</i> , Venezia: Angelo Gardano 1583; RISM A/I: M 2360)
<i>Susanna videns</i>	Orlando di Lasso, <i>Susanne un jour</i> (<i>Qvatorsieme livre de chansons à quatre & cinq parties, D'orlande de lassus & autres auteurs</i> , Paris: Adrian LeRoy & Robert Ballard 1567; RISM B/I: 1567 ⁸)
<i>Venite exultemus</i>	Giovanni Pierluigi da Palestrina, <i>Io son ferito ahi lasso</i> (<i>Il terzo libro delle muse a cinque voci composto da diversi eccellentissimi musici con uno madregale a sei, et uno dialogo a otto</i> , Venezia: Angelo Gardano 1561; RISM B/I: 1561 ¹⁰)
<i>Cantate Joh. Gabrielis</i>	Giovanni Gabrieli, <i>Cantate Domino</i> (<i>Sacrae symphoniae [...] senis, 7, 8, 10, 12, 14, 15, & 16, tam vocibus, quam instrumentis</i> , Venezia: Angelo Gardano 1597; RISM A/I: G 86, GG 86)
<i>Corona aurea</i>	Giovanni Pierluigi da Palestrina, <i>Corona aurea</i> (<i>Motettorum quae partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinantur, liber secundus</i> , Venezia: Gerolamo Scotto 1572; RISM A/I: P 705; RISM B/I: 1572 ¹) – prima pars

The madrigals by Striggio and Palestrina and the chanson by Orlando di Lasso that were used by Jarzębski were extremely popular in Europe at the end of the 16th and the beginning of the 17th centuries. However, the Polish composer most probably knew them from Latin contrafacta, which enabled the use of music of secular compositions in liturgical context. All four compositions of this kind arranged by Jarzębski have been preserved as contrafacta or their intabulations also in other sources from the area of the Polish-Lithuanian Commonwealth. Striggio's madrigal *Nasce la pena mia*, which appears with the text *Diligam te Domine* in the so-called Olkusz partbooks (PL-Wu 7.41.5.14, No. 3),⁴¹ was entered in the second volume of the Pelplin tablature (PL-PE Ms. 305, f. 45v–46r) with the annotation „Textus suppositus Diligam te Domine”.⁴² Palestrina's madrigal *Io son ferito ahi lasso* with the text *Quanti mercenarii* found in the third volume (PL-PE Ms. 306, f. 12v–13r) was probably copied from an anthology published by Orfeo Vecchi in 1597⁴³ or from

⁴⁰ The models were identified by: Jachimecki 1911, p. 290; Dunicz 1938, p. 118; Jachimecki 1948, pp. 185–186; Chodkowski 1979, p. 112; Szelest 2000, p. 50; Berkowicz 2002, pp. 99–100.

⁴¹ Cf. Perz 1969, pp. 36, 43; Poźniak 1999, p. 14.

⁴² Berkowicz 2001, p. 239.

⁴³ *Motetti di Orfeo Vecchi [...] et d'altri eccellentissimi auttori a 5 voci. Libro primo*, Milano: eredi di Francesco e Simon Tini, 1597 (RISM A/I: V 1062). See Giuliani 2020, pp. 270, 284.

one of its reeditions;⁴⁴ a version with the text *Venite exultemus* has not been preserved in any source. In the Gdańsk tablature (PL-GDap 300,R/Vv,123, f. 38v–39v) there is an ornamented intabulation of Orlando di Lasso's chanson with the Latin incipit *Susanna se videns rapi stuprandam*. On the other hand Palestrina's madrigal *Vestiva i colli* must have been sung quite widely with the text of the psalm *Cantate Domino canticum novum*, since this is confirmed by sources as geographically distant as the Olkusz part-books (PL-Wu 7.41.5.14, No. 6 – *prima pars* only) and an organ tablature from the end of the 16th century (S-Uu vmhs 89, f. 41v–43r), most probably from the Jesuit collegium in Braunsberg, which transmits the composition transposed down a fifth, as in Jarzębski's version.⁴⁵ The same tablature also contains ornamented intabulation of Lasso's chanson with the incipit *Susanna se* (f. 56v–57r), most probably referring to the same Latin text which was known to the scribe of the Gdańsk tablature and to Jarzębski.

The practice of intabulating vocal works for instruments and their intricate ornamentation is confirmed already by the earliest extant music sources for keyboard instruments from the 14th and 15th centuries. From the beginning of the 16th century until the 1620s textbooks of diminution widely document the custom of solo performance of one part from a polyphonic composition with the accompaniment of a keyboard instrument on which would be played its complete or nearly complete intabulation. Usually one of the outer parts would be chosen for ornamented solo performance, but more intricate arrangements were also produced, intended for bass instruments, using material for diminution figures from all the parts of the compositions, which meant going beyond the generally used range of instruments; the frequently used term then was „bastarda”, which could refer directly to the instrument (e.g. *viola bastarda*) or the manner in which it was used (e.g. *per suonar alla bastarda*).⁴⁶ In 1626, i.e. a year before the date given on the manuscript of Jarzębski's collection – 1627 – Vincenzo Bonizzi, organist and chapelmaster working in Parma, published in Venice a collection of ornamented intabulations of madrigals and chansons.⁴⁷ The virtuoso part intended primarily for *viola bastarda* is accompanied there, as in the case of the Polish composer, not by full intabulation of the vocal model, but by a *basso seguente* line. Jarzębski was thus referring to an established tradition, including the practice of intricate ornamentation based on various parts from the polyphonic model, as is indicated by the markings „Bastarda” or „Viola bastarda”, which often accompany the bass obbligato instrument parts. It seems, however, that using a *due* scoring never encountered previously in arrangements of this kind might have been his authorial idea, one that allowed him to combine, in an original way, the traditional techniques of intabulation and diminution with the modern concertato technique, realized above all by the dialoguing of instrumental parts. The point of departure for its use may be either vocal phrases, whose imitative repetitions are presented alternately by both instruments with identical or similar ornamentation, or diminution figures of varying length (derived from the motives of vocal phrases or not), which often after initial dialoguing turn into successions of parallel imperfect consonances. The basis of Jarzębski's intabulations are the *basso seguente* lines of vocal works notated in the Basso continuo partbook. Their shape shows only minor variants in relation to the originals, and some of them probably came from manuscript versions available to the composer (particularly in the case of use of contrafacta), while others might have been motivated by the desire to adapt the bass to the obbligato parts (for example prolongation of the penultimate bass notes of the final cadences, favored by Jarzębski, or breaking long bass notes into shorter ones, such as in bars 23, 50 and 63 of *Susanna videns*). It seems, however, that in spite of the bass lines staying close to the vocal models,

⁴⁴ RISM B/I: 1599⁴, 1603⁶. The same Latin text was also used by Francesco Rognoni Taeggio, *Selva de varii passaggi secondo l'uso moderno, per cantare, & suonare con ogni sorte de Stromenti*, Milano: Filippo Lomazzo 1620, part 1, pp. 48–49: *Io son ferito ahi lasso Madrigali del Palestina [sic] ridotto in Mottetto Passeggiato per il Soprano*.

⁴⁵ Also Adriano Banchieri's chanson based on the madrigal *Vestiva i colli* from his collection *Eclesiastiche sinfonie dette Canzoni in aria Francese, a quatro voci, per sonare, et cantare, et sopra vn Basso seguente concertare entro l'Organo. Opera sedicesima* (Venezia: Ricciardo Amadino 1607, RISM A/I: B 802, No. 4) was provided with the text *Cantate Domino canticum novum*, but we can be certain that this was not the version used by Jarzębski.

⁴⁶ Cf. Morton 2014, pp. 56–58.

⁴⁷ Vincenzo Bonizzi, *Alcune opere di diversi avttori a diverse voci, passaggiate principalmente per la Viola Bastarda, ma anco per ogni sorte di Stromenti, e di Voci*, Venezia: Alessandro Vincenti 1626 (RISM B/I: 1626¹⁵).

the decision to base arrangements on only *bassi sequenti*, and not on full keyboard intabulations, was not just the result of wanting to simplify notation, but was a conscious choice made by the composer. It is not possible to give a complete performance of the precise intabulation in any of the arrangements of the vocal works, since Jarzębski too often ignores the harmony that results from polyphonic construction and leads the obbligato parts in a way independent of it, even when at the given point his figurations are based on one of the vocal parts. As a result, in contrast to earlier arrangements, where a selected part or parts from the model were ornamented on the basis of the complete intabulation realized by the keyboard instrument, the arrangements by the Polish composer are characterized by a real reduction of the original five- or six-part texture to two obbligato parts with basso continuo accompaniment. Creative use of pre-existing material can also be seen in the construction of Jarzębski's intabulations; although all of them have sectional structure, it is not always fully in agreement with the formal structure of their models.

The four *concerti a due* that open Jarzębski's collection in many ways resemble the arrangements of vocal compositions. We find there presentations of quasi-vocal, long phrases (*Concerto primo*), quotations of melodies from popular carols *Resonet in laudibus* and *Nuż my dziatki zaśpiewajmy* [Let us children sing joyfully] (*Concerto secondo*) as well as many diminution figures used by Jarzębski in intabulations. However, they also have a number of features which make us doubt their vocal origin. The quotation from the carol *Resonet in laudibus* is fragmentary and strongly paraphrased in spite of very modest ornamentation. In *Concerto terzo* we find multiple sequences, not characteristic of vocal music, and prolongation is applied to the ultimate, instead of penultimate bass note. The repetitiveness of the harmonic schemas in bars 28–42 of *Concerto quarto* resembles the devices used by Jarzębski in such works as *Sentinella* or *Norimberga*. It therefore does not seem to be a coincidence that these works do not have text incipits as their titles, but only ordinal numerals, while their style may be purposely ambiguous, situated on the boundary between music originating from vocal genres and purely instrumental music.

Ten works for three instruments and basso continuo have Italian titles (*Nova casa*, *Sentinella*, *Chromatica*, *Tamburetta*, *Bentrovata*) or titles that refer to German cities (*Küstrinella*, *Berlinesa*, *Spandesa*, *Könisberga* [sic], *Norimberga*). The construction of all these compositions consists of a number of contrasting sections, usually with at least one internal section in triple metre. In some works the first section is repeated at the end. There are also more complicated constructions with repetition of some sections that come close to the form with a refrain. Jarzębski uses here subjects that are clearly profiled rhythmically and melodically, mainly of canzona character, while alongside imitation technique he widely employs concerting dialogues between instruments and homorhythmic fragments. In some works the composer explores special techniques: multiplied dactylic rhythm, often described as canzona-like (in the usual rhythmic values of a minim and two crotchets or double and, above all, quadruple diminution), meant to imitate percussion effects in *Tamburetta*, expressiveness of chromatically filled-in descending tetrachord in *Chromatica*, battle style in *Spandesa* and, most probably, simultaneously applied different time signatures in *Sentinella* (the echo effect used in some intabulations was added in *Bentrovata* by Daniel Sartorius).

In view of their four-part texture and the resulting harmony which does not require filling in to realize basso continuo, the five canzoni that close the collection are regarded as stylistically least modern. This does not necessarily mean that these works were the earliest ones to be written. As has been said, the basso continuo part, which in compositions for three parts oscillates between *basso seguente* and an independent bass base, in canzoni consistently follows the lowest-sounding notes of the work with rhythmic simplifications and omission of diminutions. However, apart from this, the formal shaping and the compositional techniques used in the two groups are very close to each other.

In the collection *Concerti e canzoni* Jarzębski used various scoring configurations, usually however without mentioning specific instruments. The first four concertos for two parts are the richest in markings in this respect; *Concerto primo* and *secondo* are intended for soprano and tenor instruments, *Concerto terzo* – for a soprano instrument and a bastarda (that is the heading of the highest part) or trombone (mentioned in the heading of the second part; these guidelines need not conflict, since the trombone was

also used for the performance of “bastarda” parts).⁴⁸ In the case of *Concerto quarto* the inscriptions in the partbooks are introduced so carelessly that the conjunction between „Fagotto” and „Trombone” may be read as „è”, „ò” or even (in the part of the second instrument) as „à”. In this edition we propose a version where the trombone plays the first part, and the bassoon plays the second part (the first part goes beyond the range of the dulcian), by analogy to the inscription in the second part in *Concerto secondo*, where the lower instrument is mentioned first („Tenore è Soprano”); it is also possible to perform *Concerto quarto* on two trombones. Almost all the intabulations were intended for a soprano instrument and bastarda (usually with the description of the register – „Tenore” or „Basso”, and in *Diligam te Domine* with the inscription „Viola Bastarda”); only *Corona aurea* uses two soprano instruments. In compositions for three parts we have two cases of scoring for three soprano instruments (*Nova casa*, *Sentinella*), four cases of two soprano and one bass instruments (*Berlinesa*, *Chromatica*, *Spandesa*, *Bentrovata*), three cases of one soprano instrument and two lower ones, always described as „bastarda” (*Küstrinella*, *Tamburetta*, *Norimberga*), and one case of three bass instruments (*Könisberga*). In the title inscriptions of all the canzoni the three upper parts are only numbered, and the lowest is always described as „Basso”; their actual register may be recognized on the basis of the clef used. Jarzębski used four different arrangements of clefs: violin, violin, alto, tenor (*Canzon prima*); violin, soprano, alto, tenor (*Canzon seconda* and *terza*); violin, tenor, tenor, bass (*Canzon quarta*); violin, alto, tenor, bass (*Canzon quinta*). Interestingly, the parts of the soprano instruments, even though they are all within the violin range, are always described neutrally as „Canto” or „Soprano”, while the names of specific instruments appear – if at all – only with the tenor and bass parts. It also seems that for Jarzębski the term „bastarda” referred primarily to an instrument from the viola da gamba family, as indicated by the use of the full name „Viola Bastarda” in the corresponding part in the first intabulation of the series, where „Bastarda” appears in every composition. Clearly Johann Georg Beck was of the same opinion; although in a few places in the manuscript produced by him the necessity of turning the page falls on a location where there is no rest nor a possibility for the musician to use the free hand, on f. 7r of the partbook „Bassus. Siue, Vox Tertia” (*Norimberga*, Bastarda [II] part) Beck evidently took into consideration that the triple repetition of *D* (bars 140–141) allows an empty string on the viol, and left the larger part of the penultimate and the whole final staff on that page blank, so that the performer could turn the page with the left hand at that point.

The care with which Johann Georg Beck copied Jarzębski’s collection led researchers to hypothesise that it might have been produced as a basis for preparing a printed edition.⁴⁹ As far as we know, no such print had ever appeared, or at least there is no trace of it in any contemporary or later catalogues, and so this hypothesis cannot be verified.⁵⁰ It would be supported by the fact that each partbook is given a title page with very similar content, as well as all the compositions being given a number and quite informative title inscriptions. In this context of interest is the fact that the title pages of all the partbooks include information about the composer’s origins („Di Adamo Harzebskÿ Polono”), which seems to suggest that Beck was given for copying a manuscript of works by a Polish composer intended for the foreign market. The date, 1627, may refer to the time of the collection being compiled by Jarzębski or – if we assume that its print publication was in fact intended – to the year of publication. None of these options excludes the possibility that at least some of these compositions were written earlier. The Italian titles and those that refer to the names of German cities are associated with the period when the Polish violinist was employed at the court in Berlin and his journey to Italy. However, it is not certain whether Jarzębski ever visited Nuremberg, Kostrzyn or Koenigsberg, or what experiences in Italy might be linked to such titles as *Nova casa*, *Sentinella* or *Bentrovata*. These compositions might just as easily have been written later, as reminiscences from his youth, and if Jarzębski was really thinking of publishing a printed version in a German publishing house, the sophisticated titles – perhaps added *ex post* – would provide evidence of the author’s wide horizons. The use of viola

⁴⁸ Morton 2014, p. 57.

⁴⁹ Szwejkowsky 1997, p. 187; Przybyszewska-Jarmińska 2007, p. 45.

⁵⁰ The same applies to the reverse possibility, i.e., Beck making a copy based on a hypothetical print. See Przybyszewska-Jarmińska 2010, p. 196.

bastarda also need not, in spite of earlier suppositions,⁵¹ result from north German and English influences in Johann Sigismund's ensemble; after all, diminutions for that instrument were also eagerly produced in Italy, and at the royal court of the Polish Vasas one could become familiar with Italian practice at first hand. The fact that Jarzębski arranged Latin contrafacta of madrigals and chansons with text incipits the majority of which could be encountered only in Polish sources would rather indicate a connection of these compositions to Warsaw. It also seems that the composer of *Concerti e canzoni* was familiar with the textbook by Francesco Rognoni, dedicated to Sigismund III Vasa,⁵² and drew on it for some of the diminution figures. These dependencies should become the subject of systematic research, also because of their potential influence on the dating of individual works. The only clue that inclines one to consider more seriously the idea that some of the compositions were written still in Berlin is the title *Cantate Joh. Gabrielis*, the only one where Jarzębski gives the author of the vocal model, and does so using the German form of his first name and surname in the Genitive. Therefore in the current state of research it is difficult to say precisely during which period of Jarzębski's activities prior to 1627 the collection *Concerti e canzoni* was being created, but in the light of the information provided here it seems well grounded to adopt a longer temporal perspective on that process.⁵³

The canon

The only composition by Adam Jarzębski to have appeared in print during his lifetime is a short canon for two voices. It was published in a collection of compositions (mainly various kinds of canons) *Xenia Apollinea*, included in the treatise *Cribrum musicum ad triticum Siferticum* (Venice 1643) by Marco Scacchi, chapelmaster to King Ladislaus IV Vasa. These compositions, written, according to Scacchi, by the "whole crowning crest of musicians of that famous royal ensemble", was intended to prove the skill of the members of the ensemble in the art of counterpoint; they also provide an important source for learning about the make-up of the ensemble at that time.⁵⁴

Against the background of many more extensive or complex compositions by other members of the ensemble,⁵⁵ Jarzębski's work seems quite modest both in its dimensions and use of contrapuntal possibilities within the framework of a two-part canon in the upper fifth. The only sign of "learnedness", and a somewhat illusory one at that, is its notation: pitch is notated as points on the staff, while rhythmic values are placed above the staff, as in some tablature notations. Two clefs (C₁ and C₃) at the beginning of the notation are intended for two parts and naturally generate the reading of the *comes* part in the interval of upper fifth; the entry of that part is marked with the usual *signum congruentiae*.

However, it is also possible to interpret Jarzębski's canon as a circular canon, where each subsequent course is realized a whole tone higher than the previous one. This solution might be indicated by the absence of rhythmic value for the last point notated on the staff, under which there is a fermata, suggesting that this value is another minim. It also does not seem a coincidence that the canon begins with *c'*, and ends on *d'*; if we regard the last note of the *dux* part as the beginning of new repetition, the ending of the *comes* part creates the correct counterpoint for it. Proceeding in this manner, after six presentations the initial key is reached again. In each of the two parts the full course through the circle of fifths fills the ambitus of the fourteenth. While, in contrast to other perpetual canons in *Xenia Apollinea*, Jarzębski's composition does not carry a comment pointing to that solution, it may possibly be hidden in the puzzling phrase „more veterum”, which would then refer to the tradition of the *canon perpetuus* genre with its long history.

⁵¹ Chodkowski 1979, p. 114.

⁵² Francesco Rognoni Taeggio, *Selva de varii passaggi...*, op. cit. Cf. Berkowicz 2002, pp. 101–104.

⁵³ Cf. Przybyszewska-Jarmińska 2007, p. 46.

⁵⁴ Szwejkowscy 1997, pp. 110–112; Patalas 2010, pp. 96, 322 and list of composers of the works included in the collection on pp. 402–404.

⁵⁵ Poźniak 2003, pp. 139–147.

Missa a 4 sub concerto

The vocal bass part, notated in manuscript **D-B Mus. ms. 40073**, is the single extant part from Adam Jarzębski's only known vocal-instrumental composition, a mass for four parts. This is the Bassus part-book from a set created in the first decades of the 17th century, probably in Silesia.⁵⁶ The Quintus book belonging to this set is now held at the Jagiellonian Library in Kraków (PL-Kj Berol. Mus. ms. 40030), while the other partbooks are missing. Information about Jarzębski's composition in the Bassus book had been published by Zygmunt M. Szweykowski.⁵⁷ The mass by the Polish composer is the musical setting of the full *ordinarium missae* cycle, most probably intended for four vocal parts accompanied by basso continuo. Each part of the mass has the sectional form typical in the first half of the 17th century; internal sections in triple metre appear in the *Kyrie*, *Gloria*, *Credo* and *Benedictus*. The text *Osanna in excelsis* is arranged only once, at the end of the *Benedictus*. It seems possible that this fragment was also used in the ending of the *Sanctus* part, but there is no inscription with such an instruction (more logical – and much more often practised by other composers – would then have been to enter *Osanna* after *Sanctus* and to add a reference to it after *Benedictus*).

The puzzling description „Sub Concerto”, noted by the scribe above the first staff, led researchers to search for pre-existing material on which Jarzębski's mass might be based. Zygmunt M. Szweykowski thought that this description referred to the concerting technique used by the author, with the mass being based on the melody of an unidentified song.⁵⁸ A penetrating analysis of title inscriptions in the two surviving partbooks of the incomplete set from Silesia led Barbara Przybyszewska-Jarمیńska to put forward the hypothesis that, while the term „Concerto” does indeed describe the compositional technique, the term „Sub” may refer to the first word of the text of the work whose material Jarzębski used in his mass – probably „Sub tuum praesidium”.⁵⁹ However, to date it has not been possible to discover such material, either in the form of a song or any other composition with any text, but the similarity between the melodic material of Jarzębski's mass and the anonymous mass for five voices entered immediately after it, noted by Przybyszewska-Jarمیńska, is not in doubt. The latter has the inscription in the Bassus book „Missa. A 5. Concertata”, while in the Quintus book – „Off[iciu]m A 5 Sub Concerto”. This may suggest that the terms „Concertata” and „Sub Concerto” are equivalent, as are „Missa” and „Officium”. The word „Concerto” never appears in either partbook after indicating the pre-existing material (only in the phrases „sub concerto” or „Missa concerto”), while references to text incipits of the works which provide the basis for other masses notated in the manuscript are never limited just to the preposition. It is also the case that the first of the two eight-voice masses by Franciscus Lilius included in the manuscript supplement to the print PL-GD Ee 2015 8⁰ has an almost identical beginning as the anonymous five-voice mass.⁶⁰ It is thus possibly not a coincidence that none of these compositions are clearly described as an *ad imitationem* mass, and that they are linked by one of the standard melodic formulas that generate correct counterpoint in the case of imitation of paired voices at the distance of a semibrevis.

* * *

I have been involved in the music of Adam Jarzębski for nearly thirty years, and I owe this mainly to Wanda Rutkowska. She was responsible for the first edition of this composer's collected works in the series *Monumenta Musicae in Polonia*, and that edition gave rise to numerous realisations of his compositions both in concerts and recordings. I had the opportunity to participate in many such realisations,

⁵⁶ Korth 1997, pp.150–156; Przybyszewska-Jarمیńska 2002, pp. 50–60.

⁵⁷ Szweykowski 1968.

⁵⁸ Szweykowski 1968, p. 30.

⁵⁹ Przybyszewska-Jarمیńska 2002, pp.57–60.

⁶⁰ Contemporary edition in SSS 27, pp. 93–106.

and I am grateful to the colleagues with whom I performed Jarzębski's music for our exchanges of views and experiences.

Jörg-Andreas Bötticher, Mark Caudle, Michael Fuerst, Justyna Młynarczyk, Teresa Piech, Adrian Rovatkay, Justyna Skatulnik, Veronika Skuplik, Agnieszka Świątkowska and Wim Becu participated in the consultations while the idea of the present edition was being formed. I very much appreciate the opinions and observations they sent me, even though I could not make use of them all. The text of this edition was given a practical test during the full performance of the collection *Concerti e canzoni* by the ensemble Vasa Consort, and I thank them for their openness and their commitment during the project. I also wish to express my heartfelt gratitude to Barbara Przybyszewska-Jarmińska and Bartłomiej Gembicki for all their help during all the stages of work on this edition.

My special thanks also go to Piotr Wilk, the Reviewer of this volume, who studied the material so thoroughly and made many valuable comments. However, I did not follow his many suggestions with regard to supplementing and standardising the accidentals. Establishing the existence of two distinct layers of the text in the collection *Concerti e canzoni* opens up numerous solutions to this issue, particularly in the original layer, whose shape is significantly different from that familiar from the existing editions. I hope that by presenting the source text without excessive editorial interventions I will enable the users of this edition to make individual decisions where they regard the editor's interpretation as controversial. Such a presentation could be viewed as a voice in a discussion about the complicated relations between the composer, his individual style, the musical source, and the performer – then and today.

EDITORIAL INTRODUCTION

The new edition of *Opera omnia* by Adam Jarzębski is the first complete scholarly edition of the extant works by this composer since it became possible to access the manuscript containing the collection *Concerti e canzoni* at the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. The only editions based on this manuscript were those of single works that appeared prior to the Second World War, while all the post-war editions until 1989, including the edition *Opera omnia* in the series *Monumenta Musicae in Polonia*, were based on its score copy made by Maria Szczepańska.¹ The edition Musedita 2006 was prepared on the basis of incomplete source material² and does not have a critical commentary. A critical apparatus is also missing from Joëlle Morton's internet edition of compositions which have *bastarda* in their scoring, even though the author uses the description „scholarly edition”.³ However, what provided the direct impulse to create this edition was the identification in the manuscript of the collection *Concerti e canzoni* of the handwriting of two scribes, Johann Georg Beck and Daniel Sartorius.⁴ As a consequence two layers of the musical text were distinguished in this source: the original one, based on the missing autograph, and the secondary layer, which intrudes deeply into the composer's text and has no connection to it.⁵ These findings are reflected in the volume presented here.

In view of the different character of the sources which provided the basis for this edition, it was necessary to adopt different editorial principles in each case. These sources are described in the critical commentary, while their history and characteristics of the texts they transmit are given in the monographic introduction. The following order has been adopted in the lists of corrections: the ordinal number with a dot refers to the number of the bar; abbreviation of the name of the part with a semicolon refers to the given instrumental part; numbers with a colon refer to the sign or range of signs in a bar (notes and rests are counted as consecutive signs in a bar); a sign, number or commentary after the colon describes the situation in the source.

The collection *Concerti e canzoni* is preserved in a manuscript written in the form of partbooks, the musical content of which is presented in this edition in the form of scores of individual compositions. The original numbering of the compositions and their titles have been retained, while references to genres, number of parts and scorings are given in a standardized version. We adopted standardized terminology for instrumental parts; full names of parts are placed next to the first system, and their abbreviations next to the following ones; the abbreviations omit the square brackets with the added names of parts that are missing in the source of the edition. All title inscriptions, including those containing the names of the parts in the compositions, as well as other inscriptions present in the source, are noted in the critical commentary. Bar lines, which appear irregularly and occasionally in the manuscript, have been added in the scores. Time signatures that appear in the source have been retained; where there is a divergence between the parts the dominant version was chosen, and the other ones were noted in the critical commentary. All the C clefs were replaced with the G₂ (violin) and F₄ (bass) clefs now in use. The original clefs and time signature and the pitch of the first note are given in the music incipits of in-

¹ See list of editions of individual works in Critical Commentary. For details of Szczepańska's copy and its location see MMP 1989, pp. VIII–X. It can now be confirmed that it is very faithful to its original, but the two layers of the musical text are not distinguished in it in any way.

² It does not take into account the basso continuo part in five canzoni and erroneously states that such a part does not exist; see Musedita 2006, vol. 3, p. 2.

³ https://imslp.org/wiki/Category:Jarz%C4%99bski%2C_Adam [accessed 10 Nov 2021].

⁴ Brooks 2004, pp. 54–58; Wiermann 2008, p. 101.

⁵ Szelest 2015, pp. 21–31.

dividual compositions. Information about changes of clefs in specific parts within the compositions is given in the critical commentary. Notes with rhythmic values whose length exceeds the frame of the bar are silently changed to the appropriate notes with smaller values linked by ties. This also applies to the rhythmic values of notes that end compositions in the cases where they do not appear in all the parts at the same time. Ornamented, double final longae were silently changed to single ones. The commentary provides information about the rare situations in the basso continuo part where the scribe instead of one brevis wrote two whole notes linked by a tie, in order to distribute the figuring more precisely. Notes of the same pitch linked by a tie in the manuscript that appear within a bar were changed in the edition into one note with correspondingly longer rhythmic value, noting the situation in the source in the commentary. Blackened notation in triple metre is indicated in the edition by angle brackets in the corresponding parts and described in the critical commentary. The digits written above some rests that indicate their length were omitted, and dots were silently added to rests filling whole bars in triple metre. Sharps and flats used as naturals relating to pitch were changed to naturals without stating that in the commentary. Sharps and flats used as markings of basso continuo were retained without changes. Erroneous basso continuo markings were removed, and those written above the incorrect note were moved to the correct position, noting this situation in the source in the commentary.

The musical text belonging to the original layer introduced by Johann Georg Beck is shown in the edition on the staves of individual parts, while additions and changes carried out by Daniel Sartorius, which are a secondary layer, are shown above the staves as accidentals and fragments with music notation. Each of these layers has been critically evaluated.

All the accidentals of the original layer, even if they are repeated inside the bar, are given in the text in this edition before the corresponding notes. Regardless of their number, they apply until the end of the bar. The only items moved to the critical commentary are the flats that repeat the key signatures and sharps that warn against lowering pitch according to the rule *fa sopra la*, since such accidentals did not cause a real change of pitch. If the editor regarded it as necessary, the markings cancelling the accidentals before the end of the bar were placed in square brackets before the corresponding notes; these markings also apply until the end of the bar. The critical commentary informs about situations where the position of the sign in relation to the note is different in the manuscript from that in the edition. Those accidentals that in the opinion of the editor had to be added to the original version are proposed in square brackets before the notes without this being recorded in the commentary; they also apply throughout the bar. Such additions were limited to a minimum, and applied primarily to notes that are structurally significant; however, it was recognized that the numerous cross-relations between the voices, particularly within fast figurations, are most probably a feature of the composer's style. Showing in the edition all the accidentals that appear in the manuscript allows performers to make individual decisions in numerous situations where more than one solution is possible. In editing the original version it was decided to restore some readings that were erased in the manuscript. It is not certain which of the scribes made these changes, but many of them are serious intrusions modifying readings that cannot be regarded as wrong, and because of that most probably were present in Beck's exemplar. In such situations the *post correctionem* readings present in the manuscript are noted in the critical commentary. It also gives as far as possible complete information about the corrections made in the manuscript, regardless of whether their author could be identified. Supplements to the text that had been omitted by Beck and are suggested by the editor are given in square brackets without being noted in the commentary; however, the necessary corrections of the musical text of the original version introduced in the edition are described there. The dynamic signs belonging to the original version are given under the corresponding staves; only one such sign was added in a square bracket (*Cantate Domino*, bar 56, by analogy to bar 54). Basso continuo figuring entered by Beck is placed above the staff of the Basso continuo part and made distinctive by italics (to differentiate them from the additions by Daniel Sartorius); the main scribe introduced such markings only in *Tamburetta* and in the five canzoni.

All the accidentals added by Daniel Sartorius, i.e. those belonging to the secondary layer of the text, even if they are repeated inside the bar, are placed above the corresponding staves. Regardless of their

number they apply until the end of the bar. Where the editor deemed it necessary the markings cancelling accidentals before the end of the bar are given in square brackets above the corresponding notes; they also apply until the end of the bar. The critical commentary provides information about situations where the position of the sign relative to the note in manuscript is different from that in the edition. Where the editor decided that accidentals added in the secondary layer were necessary, they are given in square brackets above the notes, without being recorded in the commentary; such cases are rare and only concern situations where the markings introduced by Sartorius in one part required that they should also be added in the other ones. Additions that belong to the secondary layer and changes in the music text are presented above the staves of corresponding parts in the form of alternative notation of the corresponding bars; these are noted in the commentary only when they need additional description of the situation in the source. The dynamic signs added by Sartorius in *Bentrovata* are also given above the staff; they were not added in the other parts because of the possibility of various solutions in bars 61–67 and the fact that the scribe himself probably gave up on the idea before he finished putting it into the manuscript. The basso continuo figures introduced by Sartorius, which are located above the notes in the manuscript, in the edition are given in italics under the basso continuo staff.

Therefore in order to reconstruct on the basis of this edition the original layer of the text entered by Johann Georg Beck and originating with Jarzębski, one needs to take into account only the musical text entered on the staves, the dynamic signs under the staves and basso continuo figures introduced in italics above the staff of the basso continuo part, as well as the comments regarding this version in the critical commentary. All the other elements of the notation, in particular accidentals above the staves, should be ignored. On the other hand, to reconstruct the version modified by Daniel Sartorius, one needs to combine the original and secondary layers of the text: to add to the musical text notated on the staves the accidentals introduced above them, and in cases of changes of pitch and/or rhythm adopt the alternative versions of the respective bars given above the staves. One should also take into account the dynamic markings above the staves and the basso continuo figures placed under the staff of the basso continuo part, as well as the comments in the critical commentary relating to the entries by Daniel Sartorius.

The three canzoni preserved in the **Pelplin tablature** were notated using letter tablature notation. This edition presents them in the form of a score reflecting the role of the source in musical practice. The intabulations in the tablature served performances on keyboard instruments, most probably as accompaniment to an instrumental ensemble, although we cannot preclude the possibility of solo realization. They are equivalents of score notation of the contents of lost partbooks on which they are based. In practice those places that were uncomfortable or impossible to perform precisely (for example, because of the distance between the parts in the composition) were simplified by omitting one of the middle voices or figurations or moving part of the material to another octave; when realized on the organ these problems could be solved at least partially by using the pedal. In this edition the text of the source is presented simultaneously in a version divided into the parts of four instruments and notated on two staves for a keyboard instrument. Bar lines have been introduced, equivalent in the tablature to distances between groups of letters and rhythm symbols, as well as clefs G_2 (violin) and F_4 (bass) now in use. The original time signatures were retained. Whole-bar rests, which in the tablature are indicated by a blank space in a given row of letters, were filled in. Accidentals in the edition apply until the end of the bar or until cancelled. In view of the special features of tablature notation this means that in the source each corresponding letter has been notated in a form indicating the raising or lowering of the note, unless the critical commentary provides different information. The titles of the canzoni are presented in a version that coheres with their equivalents in the collection *Concerti e canzoni*. Title inscriptions given in the source are noted in the commentary. Accidentals and notes added by the editor are given in the musical text in square brackets. The critical commentary includes information about all the other changes made in relation to the source text.

The *Canon in hyperdiapente more veterum* published in print in the collection *Xenia Apollinea* added to Marco Scacchi's treatise *Cribrum musicum* is presented in this edition with two resolutions. The first, close to the one known from previous editions, treats Jarzębski's composition as an ordinary

two-part canon limited to one run. The second is the suggestion to interpret the „enigmatic” note in the source in a circular manner, so that the last point on the staff under which there is a fermata, is also the beginning of another run. Such a solution means that each consecutive run is a whole tone higher than the preceding one, and the canon returns to the initial tonality (an octave higher) after six runs which close the circle of fifths. The two interpretations are presented in the edition on two staves, changing the original C clefs to the currently used G₂ (violin) clef. The clefs as well as the pitch and rhythmic value of the first note which appear in the source of the edition are given in the incipit located before the score of the first solution.

Missa a 4 sub concerto survives in fragment, in the form of notation of the vocal bass part in Bassus partbook from an incomplete set of partbooks. The edition does not use a score arrangement, since that would involve four blank staves for the lost three vocal parts and basso continuo, and presents only the Bassus part that is known to us. The title inscription and all the internal inscriptions which appear in the manuscript are noted in the critical commentary. The edition introduces bar lines which, with a few exceptions, do not appear in the source. The original clef and time signatures have been retained, while the repeated superfluous signatures of triple time, sometimes written by the scribe at the beginning of each line, have been moved to the commentary. Notes with rhythmic values whose length exceeds the frame of the bar were silently changed to the appropriate number of notes with smaller values linked by ties. Ornamented, final notes, in the form of brevis or longa, were silently changed to single breves. Where they are located at the end of sections within individual movements, this is indicated additionally by introducing thin double bar lines. Sharps and flats used as naturals were changed to naturals without this being recorded in the commentary. Accidentals apply until the end of the bar. Accidentals added by the editor are given in square brackets, while information about superfluous accidentals or those whose position in relation to the note is different from that in the edition is given in the commentary. Dots were added silently to rests that fill whole bars in triple metre.

The edition introduces titles of the parts of the mass, absent in the source. The orthography of the verbal text has been standardized and punctuation introduced on the basis of *Liber Usualis*, but preserving the source spelling of „Osanna” because of its influence on the pronunciation of the word. The text which appears in the source is presented in the antiqua font. Division into syllables was introduced and syllables were laid under the corresponding notes, following as close as possible the situation in the source and noting corrections in this respect in the critical commentary. Where in the manuscript fragments of text were replaced by repeat signs or abbreviations, the edition marks their full form by the use of italics. Sections of the text that are missing in the source are given in square brackets.

ILUSTRACJE *FIGURES*

Prima Vox.

Canzoni & Concerti.

Il. Dno, Tre & quattro Voci
Cum Bass. Continuo

Di

Adam Jarzębski.
Polono.

Fine.

M. DC. XXVII.

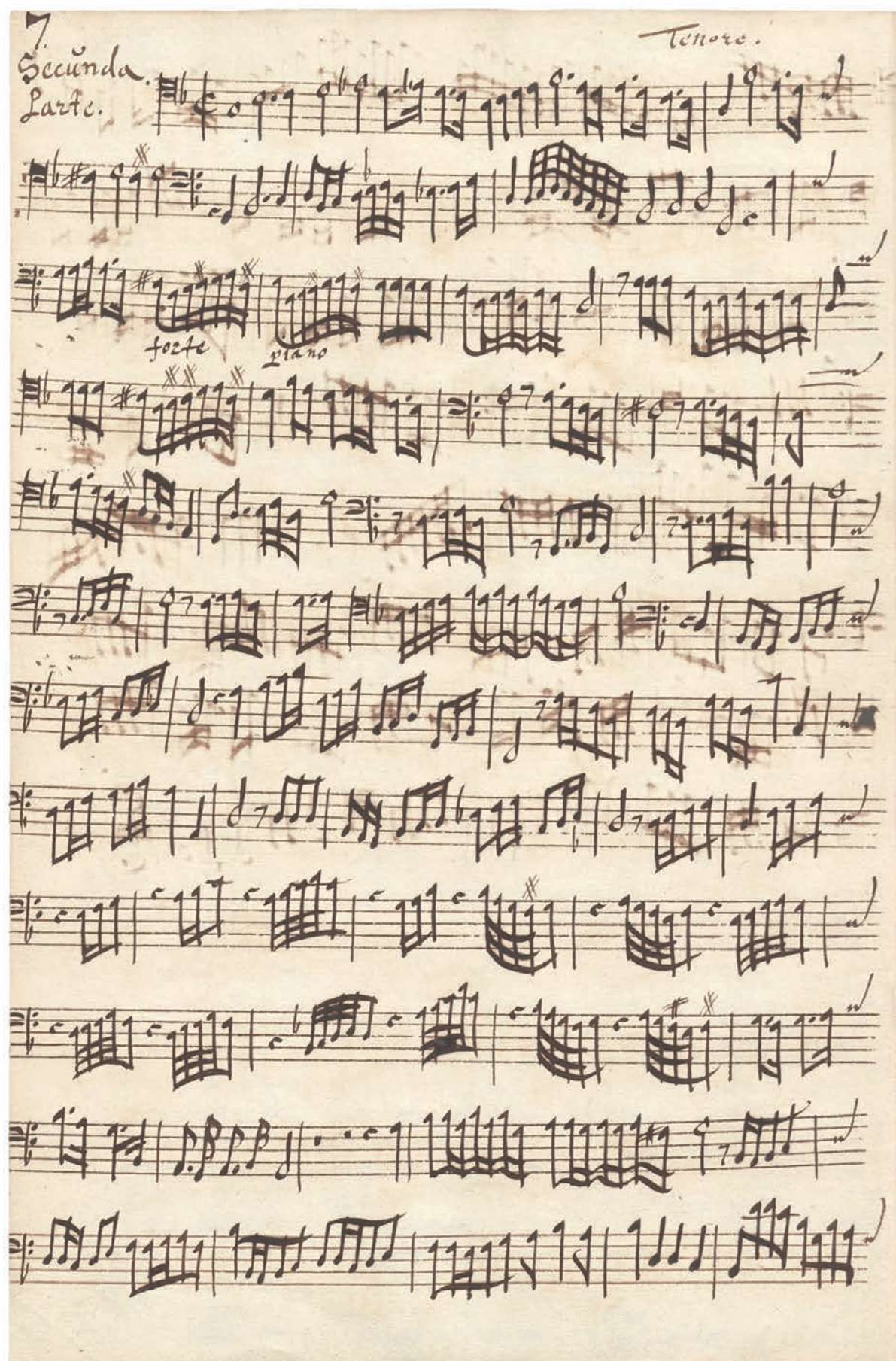


Il. / Fig. 2. Adam Jarzębski, *Concerti e canzoni*,
D-B Slg Bohn Ms. mus. 111, Prima Vox, k. / f. 3v

22. *A. 3. Doi. Sopr. & Bass. Prima Vox*

Bentronati

Il. / Fig. 3. Adam Jarzębski, *Concerti e canzoni*,
D-B Slg Bohn Ms. mus. 111, Prima Vox, k. / f. 17r



II. / Fig. 4. Adam Jarzębski, *Concerti e canzoni*,
D-B Slg Bohn Ms. mus. 111, Seconda Vox, k. / f. 5v



II. / Fig. 5. Adam Jarzębski, *Concerti e canzoni*,
D-B Slg Bohn Ms. mus. 111, Bassus. Siue, Vox Tertzia, k. / f. 3r

Basso Continuo.

Concerti e Canzoni.

A. Bue Tre e Quattro Voci.
Di.

Adam Jarzębski.
Polono.

Anno

M. DC. XXVII.

1727

Il. / Fig. 6. Adam Jarzębski, *Concerti e canzoni*,
D-B Slg Bohn Ms. mus. 111, Basso Continuo, k. / f. 1r – strona tytułowa / title page



Il. / Fig. 7. Adam Jarzębski, *Concerti e canzoni*,
D-B Slg Bohn Ms. mus. 111, Basso Continuo, k. / f. 3r

24. *Al. +.* *Basso.*

Canzon.
Prima

N. Bassum Continuum harum quinque Canzonum reperies in fine huius libri.

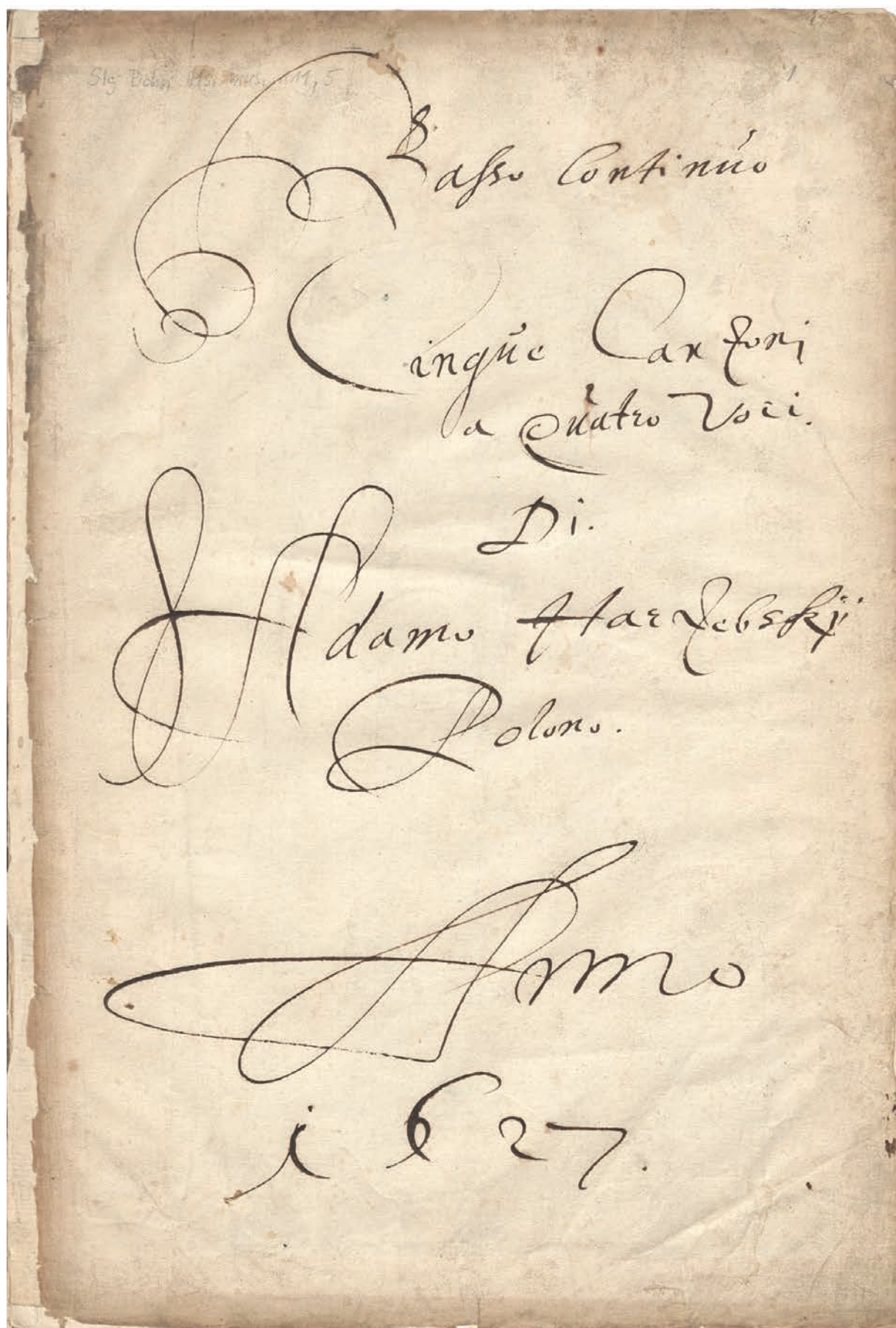
II. / Fig. 8. Adam Jarzębski, *Concerti e canzoni*,
D-B Slg Bohn Ms. mus. 111, Basso Continuo, k. / f. 10v

Basso Contin. Cinque Canzoni à 4. Di Adamo Jarzelsky Polono. No. 1627.

24.
Canzon. I.

The image shows a page from a handwritten musical manuscript. At the top, the title is written in a cursive hand: "Basso Contin. Cinque Canzoni à 4. Di Adamo Jarzelsky Polono. No. 1627." Below the title, the piece is identified as "Canzon. I." with a small "24." written above it. The music is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and figured bass notation (e.g., 6, 4, 3, 2, 1, #, b). The music is arranged in a single system across the ten staves. The bottom of the page shows three empty staves.

Il. / Fig. 9. Adam Jarzelski, *Concerti e canzoni*,
D-B Slg Bohn Ms. mus. 111, Basso Continuo, k. / f. 20r



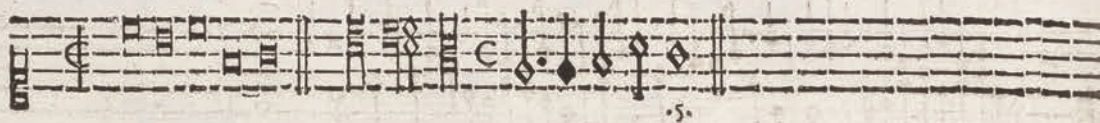
Il. / Fig. 10. Adam Jarzębski, *Concerti e canzoni*, D-B Slg Bohn Ms. mus. 111,
Basso Continuo Cinque Canzoni, k. / f. 1r – strona tytułowa / title page



Il. / Fig. 11. Adam Jarzębski, *Concerti e canzoni*,
D-B Slg Bohn Ms. mus. 111, Basso Continuo Cinque Canzoni, k. / f. 2r

II. / Fig. 12. Adam Jarzębski, *Canzon prima*, PL-PE Ms. 308a, k. / f. 79v-80r (ss. / pp. 152-153)

Motu contrario etiam cani potest, hoc modo:



Dn. Iohannis Gomer.

In Diatesaron superiori



Dn. Georgij Simonidis,

Canon à 2. in Tono superiori.



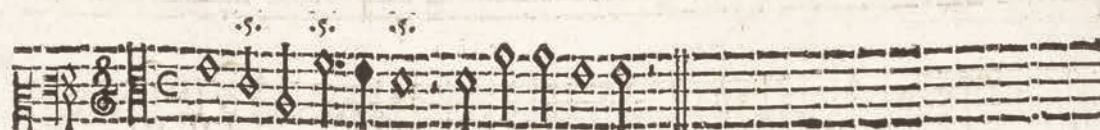
Dn. Adami Jarzebski.

Canon in hyperdiapente more veterum.



Dn. Samuelis Stokrocki

Canon à 4. Voc.



Il. / Fig. 13. Marco Scacchi: *Cribrum musicum* (Wenecja 1643), D-W: 89.3 Quod. 2° (3),
s. / p. 218: Adam Jarzębski, *Canon in hyperdiapente more veterum*

PARTYTURY SCORES

CONCERTI E CANZONI

1. Concerto primo

a 2: soprano e tenore

Soprano

Tenore

Basso continuo

Measures 1-6 of the first system. The Soprano part begins with a whole note, followed by a half note, and then a series of eighth notes. The Tenor part is mostly rests, with a whole note in measure 6. The Basso continuo part starts with a whole note, followed by a half note, and then a series of eighth notes. A flat (b) is indicated below the Basso continuo part in measure 6.

S

T

B.c.

Measures 7-13 of the first system. The Soprano part has rests in measures 7-10, followed by a half note in measure 11, and then a series of eighth notes. The Tenor part has a half note in measure 7, followed by a series of eighth notes. The Basso continuo part has a half note in measure 7, followed by a series of eighth notes. A flat (b) is indicated below the Basso continuo part in measure 10.

S

T

B.c.

Measures 14-20 of the first system. The Soprano part has a half note in measure 14, followed by a series of eighth notes. The Tenor part has a half note in measure 14, followed by a series of eighth notes. The Basso continuo part has a half note in measure 14, followed by a series of eighth notes. A sharp (#) is indicated below the Basso continuo part in measure 20.

S

T

B.c.

Measures 21-25 of the first system. The Soprano part has a half note in measure 21, followed by a series of eighth notes. The Tenor part has a half note in measure 21, followed by a series of eighth notes. The Basso continuo part has a half note in measure 21, followed by a series of eighth notes. A sharp (#) is indicated below the Basso continuo part in measure 25.

26

S

T

B.c.

32

S

T

B.c.

39

S

T

B.c.

45

S

T

B.c.

51

S

T

B.c.

57

S

T

B.c.

2. Concerto secondo

a 2: tenore e soprano

Soprano

Tenore

Basso continuo

6

S

T

B.c.

13

S

T

B.c.

19

S

T

B.c.

24

S

T

B.c.

29

S

T

B.c.

36

S

T

B.c.

42

S

T

B.c.

48

S

T

B.c.

53

S

T

B.c.

3. Concerto terzo

a 2: soprano e bastarda o trombone

Soprano

Bastarda / Trombone

Basso continuo

5

S

Bast / Tbone

B.c.

10

S

Bast / Tbone

B.c.

14

S

Bast / Tbone

B.c.

17

S

Bast /
Tbne

B.c.

23

S

Bast /
Tbne

B.c.

27

S

Bast /
Tbne

B.c.

32

S

Bast /
Tbne

B.c.

37

S

Bast /
Tbne

B.c.

43

S

Bast /
Tbne

B.c.

49

S

Bast /
Tbne

B.c.

55

S

Bast /
Tbne

B.c.

60

S

Bast /
Tbne

B.c.

Measures 60-62. Soprano (S) part: Treble clef, starting on G4, moving up stepwise with eighth and sixteenth notes. Basses (Bast / Tbne) part: Bass clef, starting on G2, moving up stepwise with eighth and sixteenth notes. Bassoon (B.c.) part: Bass clef, starting on G1, moving up stepwise with whole notes.

63

S

Bast /
Tbne

B.c.

Measures 63-67. Soprano (S) part: Treble clef, starting on G4, moving up stepwise with eighth and sixteenth notes. Basses (Bast / Tbne) part: Bass clef, starting on G2, moving up stepwise with eighth and sixteenth notes. Bassoon (B.c.) part: Bass clef, starting on G1, moving up stepwise with whole notes.

68

S

Bast /
Tbne

B.c.

Measures 68-72. Soprano (S) part: Treble clef, starting on G4, moving up stepwise with eighth and sixteenth notes. Basses (Bast / Tbne) part: Bass clef, starting on G2, moving up stepwise with eighth and sixteenth notes. Bassoon (B.c.) part: Bass clef, starting on G1, moving up stepwise with whole notes.

73

S

Bast /
Tbne

B.c.

Measures 73-77. Soprano (S) part: Treble clef, starting on G4, moving up stepwise with eighth and sixteenth notes. Basses (Bast / Tbne) part: Bass clef, starting on G2, moving up stepwise with eighth and sixteenth notes. Bassoon (B.c.) part: Bass clef, starting on G1, moving up stepwise with whole notes.

4. Concerto quarto

a 2: fagotto e trombone

Trombone

Fagotto

Measures 1-6 of the first system. Trombone and Bassoon parts in bass clef, key of B-flat major, 4/4 time. Trombone has a whole rest in measure 1, then a half note B-flat, quarter note A, eighth note G, quarter note F, half note E, quarter note D, eighth note C, quarter note B-flat. Bassoon has a whole rest in measure 1, then a half note B-flat, quarter note A, eighth note G, quarter note F, half note E, quarter note D, eighth note C, quarter note B-flat.

Basso continuo

Measures 1-6 of the first system. Basso continuo part in bass clef, key of B-flat major, 4/4 time. It has a whole rest in measure 1, then a half note B-flat, quarter note A, eighth note G, quarter note F, half note E, quarter note D, eighth note C, quarter note B-flat.

7

Tbne

Fg

B.c.

Measures 7-14 of the second system. Trombone (Tbne) has a half note B-flat, quarter note A, eighth note G, quarter note F, half note E, quarter note D, eighth note C, quarter note B-flat. Bassoon (Fg) has a half note B-flat, quarter note A, eighth note G, quarter note F, half note E, quarter note D, eighth note C, quarter note B-flat. Basso continuo (B.c.) has a half note B-flat, quarter note A, eighth note G, quarter note F, half note E, quarter note D, eighth note C, quarter note B-flat. There are accidentals (sharp and flat) under the B.c. staff in measures 10 and 14.

15

Tbne

Fg

B.c.

Measures 15-20 of the second system. Trombone (Tbne) has a half note B-flat, quarter note A, eighth note G, quarter note F, half note E, quarter note D, eighth note C, quarter note B-flat. Bassoon (Fg) has a half note B-flat, quarter note A, eighth note G, quarter note F, half note E, quarter note D, eighth note C, quarter note B-flat. Basso continuo (B.c.) has a half note B-flat, quarter note A, eighth note G, quarter note F, half note E, quarter note D, eighth note C, quarter note B-flat.

21

Tbne

Fg

B.c.

Measures 21-26 of the third system. Trombone (Tbne) has a half note B-flat, quarter note A, eighth note G, quarter note F, half note E, quarter note D, eighth note C, quarter note B-flat. Bassoon (Fg) has a half note B-flat, quarter note A, eighth note G, quarter note F, half note E, quarter note D, eighth note C, quarter note B-flat. Basso continuo (B.c.) has a half note B-flat, quarter note A, eighth note G, quarter note F, half note E, quarter note D, eighth note C, quarter note B-flat. There are accidentals (sharp and flat) under the B.c. staff in measures 23 and 25.

28

Tbne

Fg

B.c.

34

Tbne

Fg

B.c.

39

Tbne

Fg

B.c.

44

Tbne

Fg

B.c.

50

Tbne

Fg

B.c.

55

Tbne

Fg

B.c.

62

Tbne

Fg

B.c.

68

Tbne

Fg

B.c.

73

Tbne

Fg

B.c.

73

74

75

76

77

78

Tbne

Fg

B.c.

78

79

80

81

82

83

Tbne

Fg

B.c.

83

84

85

86

87

88

Tbne

Fg

B.c.

88

89

90

91

92

93

Tbne

Fg

B.c.

Measures 93-97: Tbn and Fg play a continuous eighth-note pattern. B.c. plays a sustained low note.

98

Tbne

Fg

B.c.

Measures 98-104: Tbn and Fg play a continuous eighth-note pattern. B.c. plays a sustained low note.

105

Tbne

Fg

B.c.

Measures 105-111: Tbn and Fg play a continuous eighth-note pattern. B.c. plays a sustained low note.

112

Tbne

Fg

B.c.

Measures 112-116: Tbn and Fg play a continuous eighth-note pattern. B.c. plays a sustained low note.

5. Diligam te Domine

Concerto a 2: soprano e viola bastarda

Soprano

Viola Bastarda

Measures 1-5 of the first system. The Soprano part is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The Viola Bastarda part is in bass clef. Both parts feature a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together.

Basso continuo

Measures 1-5 of the first system. The Basso continuo part is in bass clef and provides a harmonic foundation with a steady eighth-note accompaniment.

6

S

Vla Bast

B.c.

Measures 6-10 of the first system. The Soprano part continues with a melodic line, while the Viola Bastarda and Basso continuo parts provide accompaniment. Measure 10 features a key signature change to two sharps.

11

S

Vla Bast

B.c.

Measures 11-15 of the first system. The Soprano part has a more active melodic line with many sixteenth notes. The Viola Bastarda and Basso continuo parts continue their accompaniment roles.

16

S

Vla Bast

B.c.

Measures 16-20 of the first system. The Soprano part features a complex melodic line with many sixteenth notes and a key signature change to one sharp. The Viola Bastarda and Basso continuo parts provide accompaniment.

20

S

Vla
Bast

B.c.

This system contains measures 20 through 24. The Soprano part begins with a melodic phrase marked with a repeat sign. The Viola/Bass and Bassoon parts provide harmonic support with various rhythmic patterns.

25

S

Vla
Bast

B.c.

This system contains measures 25 through 28. The Soprano part continues with a melodic line. The Viola/Bass and Bassoon parts continue their accompaniment with various rhythmic patterns.

29

S

Vla
Bast

B.c.

This system contains measures 29 through 32. The Soprano part continues with a melodic line. The Viola/Bass and Bassoon parts continue their accompaniment with various rhythmic patterns.

33

S

Vla
Bast

B.c.

This system contains measures 33 through 36. The Soprano part continues with a melodic line. The Viola/Bass and Bassoon parts continue their accompaniment with various rhythmic patterns.

37

S

Vla
Bast

B.c.

40

S

Vla
Bast

B.c.

44

S

Vla
Bast

B.c.

50

S

Vla
Bast

B.c.

54

S

Vla
Bast

B.c.

58

S

Vla
Bast

B.c.

63

S

Vla
Bast

B.c.

67

S

Vla
Bast

B.c.

71

S

Vla
Bast

B.c.

76

S

Vla
Bast

B.c.

81

S

Vla
Bast

B.c.

85

S

Vla
Bast

B.c.

89

S

Vla
Bast

B.c.

93

S

Vla
Bast

B.c.

97

S

Vla
Bast

B.c.

100

S

Vla
Bast

B.c.

104

S

Vla
Bast

B.c.

This system of music, starting at measure 104, features three staves. The vocal staff (S) is in treble clef and contains a series of eighth and sixteenth notes, with a sharp sign above the staff in the third measure. The viola and bass staff (Vla Bast) is in bass clef and contains a similar rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The basso continuo staff (B.c.) is in bass clef and contains a simpler line of half and quarter notes.

108

S

Vla
Bast

B.c.

This system of music, starting at measure 108, continues the three-staff format. The vocal staff (S) shows a mix of eighth and quarter notes. The viola and bass staff (Vla Bast) includes a flat sign (b) in the second measure. The basso continuo staff (B.c.) continues with a steady rhythm of half and quarter notes.

113

S

Vla
Bast

B.c.

This system of music, starting at measure 113, shows more complex rhythmic patterns. The vocal staff (S) includes some sixteenth-note runs. The viola and bass staff (Vla Bast) has a more active line with many sixteenth notes. The basso continuo staff (B.c.) remains relatively simple with half and quarter notes.

118

S

Vla
Bast

B.c.

This system of music, starting at measure 118, concludes the page. The vocal staff (S) features a key signature change to two sharps (F# and C#) in the third measure. The viola and bass staff (Vla Bast) and basso continuo staff (B.c.) also reflect this change with their respective sharps. The system ends with a double bar line.

6. Cantate Domino

Concerto a 2: soprano e bastarda

Soprano

Tenore
Bastarda

Basso
continuo

6

S

T
Bast

B.c.

11

S

T
Bast

B.c.

15

S

T
Bast

B.c.

19

S

T
Bast

B.c.

24

S

T
Bast

B.c.

29

S

T
Bast

B.c.

33

S

T
Bast

B.c.

37

S

T
Bast

B.c.

41

S

T
Bast

B.c.

45

S

T
Bast

B.c.

50

S

T
Bast

B.c.

53

S

forte

piano

T
Bast

[forte]

[piano]

B.c.

57

S

T
Bast

B.c.

60

S

T
Bast

B.c.

64

S

T
Bast

B.c.

69

S

T
Bast

B.c.

74

S

T
Bast

B.c.

79

S

T
Bast

B.c.

83

S

T
Bast

B.c.

87

S

T
Bast

B.c.

91

S

T
Bast

B.c.

Sequitur Secunda Pars

7. Secunda pars

Soprano

Tenore
Bastarda

Basso
continuo

6

S

T
Bast

B.c.

12

S

T
Bast

B.c.

forte

piano

forte

16

S

T
Bast

B.c.

piano

20

S

T
Bast

B.c.

24

S

T
Bast

B.c.

27

S

T
Bast

B.c.

30

S

T
Bast

B.c.

34

S

T
Bast

B.c.

38

S

T
Bast

B.c.

42

S

T
Bast

B.c.

44

S

T
Bast

B.c.

46

S

T
Bast

B.c.

49

S

T
Bast

B.c.

53

S

T
Bast

B.c.

This system contains measures 53 through 56. The Soprano (S) part begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 54. The Tenor Bass (T Bast) part uses a bass clef and provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The Bass Continuo (B.c.) part, also in bass clef, plays a simple harmonic line with whole and half notes.

57

S

T
Bast

B.c.

This system contains measures 57 through 60. The Soprano (S) part continues its melodic line, featuring a flat accidental in measure 58. The Tenor Bass (T Bast) part has a more active role with sixteenth-note patterns. The Bass Continuo (B.c.) part continues with a steady harmonic accompaniment.

61

S

T
Bast

B.c.

This system contains measures 61 through 65. The Soprano (S) part has a more complex melodic line with many sixteenth notes. The Tenor Bass (T Bast) part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The Bass Continuo (B.c.) part continues with a harmonic line, including a double-flat accidental in measure 64.

66

S

T
Bast

B.c.

This system contains measures 66 through 68. The Soprano (S) part features a melodic line with sixteenth-note patterns. The Tenor Bass (T Bast) part has a more active role with sixteenth-note patterns. The Bass Continuo (B.c.) part continues with a harmonic line, including a sharp accidental in measure 68.

69

S

T
Bast

B.c.

73

S

T
Bast

B.c.

77

S

T
Bast

B.c.

80

S

T
Bast

B.c.

83

S

T
Bast

B.c.

87

S

T
Bast

B.c.

90

S

T
Bast

B.c.

93

S

T
Bast

B.c.

8. In Deo speravit

Concerto a 2: soprano e bastarda

Soprano

Bastarda

Basso continuo

7

S

Bast

B.c.

12

S

Bast

B.c.

16

S

Bast

B.c.

20

S

Bast

B.c.

24

S

Bast

B.c.

29

S

Bast

B.c.

32

S

Bast

B.c.

36

S

Bast

B.c.

42

S

Bast

B.c.

47

S

Bast

B.c.

51

S

Bast

B.c.

56

S

Bast

B.c.

60

S

Bast

B.c.

66

S

Bast

B.c.

70

S

Bast

B.c.

73

S

Bast

B.c.

Measures 73-75. Soprano (S) part: Measure 73 has a melodic line with a flat. Measure 74 has a flat. Measure 75 has a flat. Bass (Bast) part: Measure 73 has a complex rhythmic pattern. Measure 74 has a complex rhythmic pattern. Measure 75 has a complex rhythmic pattern. Bassoon (B.c.) part: Measure 73 has a simple harmonic line. Measure 74 has a simple harmonic line. Measure 75 has a simple harmonic line.

76

S

Bast

B.c.

Measures 76-79. Soprano (S) part: Measure 76 has a flat. Measure 77 has a flat. Measure 78 has a flat. Measure 79 has a flat. Bass (Bast) part: Measure 76 has a complex rhythmic pattern. Measure 77 has a complex rhythmic pattern. Measure 78 has a complex rhythmic pattern. Measure 79 has a complex rhythmic pattern. Bassoon (B.c.) part: Measure 76 has a simple harmonic line. Measure 77 has a simple harmonic line. Measure 78 has a simple harmonic line. Measure 79 has a simple harmonic line.

80

S

Bast

B.c.

Measures 80-82. Soprano (S) part: Measure 80 has a sharp. Measure 81 has a sharp. Measure 82 has a sharp. Bass (Bast) part: Measure 80 has a complex rhythmic pattern. Measure 81 has a complex rhythmic pattern. Measure 82 has a complex rhythmic pattern. Bassoon (B.c.) part: Measure 80 has a simple harmonic line. Measure 81 has a simple harmonic line. Measure 82 has a simple harmonic line.

83

S

Bast

B.c.

Measures 83-85. Soprano (S) part: Measure 83 has a sharp. Measure 84 has a sharp. Measure 85 has a sharp. Bass (Bast) part: Measure 83 has a complex rhythmic pattern. Measure 84 has a complex rhythmic pattern. Measure 85 has a complex rhythmic pattern. Bassoon (B.c.) part: Measure 83 has a simple harmonic line. Measure 84 has a simple harmonic line. Measure 85 has a simple harmonic line.

86

S

Bast

B.c.

89

S

Bast

B.c.

93

S

Bast

B.c.

98

S

Bast

B.c.

9. In te Domine speravi

Concerto a 2: soprano e bastarda

Soprano

Basso Bastarda

Basso continuo

6

S

B Bast

B.c.

11

S

B Bast

B.c.

15

S

B Bast

B.c.

21

S

B
Bast

B.c.

25

S

B
Bast

B.c.

28

S

B
Bast

B.c.

32

S

B
Bast

B.c.

37

S

B
Bast

B.c.

42

S

B
Bast

B.c.

46

S

B
Bast

B.c.

50

S

B
Bast

B.c.

54

S

B
Bast

B.c.

59

S

B
Bast

B.c.

64

S

B
Bast

B.c.

69

S

B
Bast

B.c.

73

S

B
Bast

B.c.

78

S

B
Bast

B.c.

82

S

B
Bast

B.c.

86

S

B
Bast

B.c.

forte

piano

forte

piano

91

S

B
Bast

B.c.

95

S

B
Bast

B.c.

98

S

B
Bast

B.c.

103

S

B
Bast

B.c.

107

S

B
Bast

B.c.

111

S

B
Bast

B.c.

115

S

B
Bast

B.c.

119

S

B
Bast

B.c.

10. *Susanna videns*

Concerto a 2: soprano e bastarda

Soprano

Basso Bastarda

Basso continuo

7

S

B
Bast

B.c.

12

S

B
Bast

B.c.

16

S

B
Bast

B.c.

This musical score shows measures 16 through 20 of the piece. The Soprano (S) part begins in measure 16 with a whole rest, then enters in measure 17 with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, C5-B4, and A4 in measure 18. The Bass (B/Bast) part plays a continuous eighth-note accompaniment throughout. The Bassoon (B.c.) part plays a simple harmonic line with whole notes: G2 (measures 16-17), F2 (measures 18-19), and E2 (measure 20).

20

S

B
Bast

B.c.

26

S

B
Bast

B.c.

33

S

B
Bast

B.c.

38

S

B
Bast

B.c.

42

S

B
Bast

B.c.

46

S

B
Bast

B.c.

51

S

B
Bast

B.c.

56

S

B
Bast

B.c.

b

60

S

B
Bast

B.c.

64

S

B
Bast

B.c.

67

S

B
Bast

B.c.

70

S

B
Bast

B.c.

74

S

B
Bast

B.c.

79

S

B
Bast

B.c.

84

S

B
Bast

B.c.

88

S

B
Bast

B.c.

93

S

B
Bast

B.c.

98

S

B
Bast

B.c.

102

S

B
Bast

B.c.

106

S

B
Bast

B.c.

110

S

B
Bast

B.c.

114

S

B
Bast

B.c.

118

S

B
Bast

B.c.

122

S

B
Bast

B.c.

11. Venite exultemus

Concerto a 2: soprano e bastarda

Soprano

Basso Bastarda

Basso continuo

7

S

B Bast

B.c.

13

S

B Bast

B.c.

16

S

B Bast

B.c.

21

S

B
Bast

B.c.

25

S

B
Bast

B.c.

28

S

B
Bast

B.c.

32

S

B
Bast

B.c.

35

S

B
Bast

B.c.

41

S

B
Bast

B.c.

46

S

B
Bast

B.c.

51

S

B
Bast

B.c.

56

S

B
Bast

B.c.

62

S

B
Bast

B.c.

67

S

B
Bast

B.c.

71

S

B
Bast

B.c.

77

S

B
Bast

B.c.

82

S

B
Bast

B.c.

86

S

B
Bast

B.c.

91

S

B
Bast

B.c.

b

96

S

B
Bast

B.c.

102

S

B
Bast

B.c.

106

S

B
Bast

B.c.

110

S

B
Bast

B.c.

114

S

B
Bast

B.c.

118

S

B
Bast

B.c.

122

S

B
Bast

B.c.

127

S

B
Bast

B.c.

b

131

S

B
Bast

B.c.

b

136

S

B
Bast

B.c.

141

S

B
Bast

B.c.

#

b

146

S

B
Bast

B.c.

12. Cantate Joh. Gabrielis

Concerto a 2: soprano e bastarda

Soprano

Basso Bastarda

Basso continuo

7

S

B Bast

B.c.

11

S

B Bast

B.c.

16

S

B Bast

B.c.

20

S

B
Bast

B.c.

24

S

B
Bast

B.c.

28

S

B
Bast

B.c.

32

S

B
Bast

B.c.

36

S

B
Bast

B.c.

40

S

B
Bast

B.c.

44

S

B
Bast

B.c.

48

S

B
Bast

B.c.

52

S

B
Bast

B.c.

56

S

B
Bast

B.c.

60

S

B
Bast

B.c.

64

S

B
Bast

B.c.

68

S

B
Bast

B.c.

72

S

B
Bast

B.c.

77

S

B
Bast

B.c.

81

S

B
Bast

B.c.

13. Corona aurea

Concerto a 2 soprani

Soprano [I]

Soprano [II]

Basso continuo

The first system of the musical score for 'Corona aurea' features three staves. The Soprano [I] staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It begins with a whole rest, followed by a half note B-flat, and then a series of eighth and sixteenth notes. The Soprano [II] staff is also in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It begins with a whole rest, followed by a half note B-flat, and then a series of eighth and sixteenth notes. The Basso continuo staff is in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. It begins with a whole rest, followed by a half note B-flat, and then a series of eighth and sixteenth notes.

6

S I

S II

B.c.

The second system of the musical score for 'Corona aurea' features three staves. The Soprano I staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It begins with a whole rest, followed by a half note B-flat, and then a series of eighth and sixteenth notes. The Soprano II staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It begins with a whole rest, followed by a half note B-flat, and then a series of eighth and sixteenth notes. The Basso continuo staff is in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. It begins with a whole rest, followed by a half note B-flat, and then a series of eighth and sixteenth notes.

12

S I

S II

B.c.

The third system of the musical score for 'Corona aurea' features three staves. The Soprano I staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It begins with a whole rest, followed by a half note B-flat, and then a series of eighth and sixteenth notes. The Soprano II staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It begins with a whole rest, followed by a half note B-flat, and then a series of eighth and sixteenth notes. The Basso continuo staff is in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. It begins with a whole rest, followed by a half note B-flat, and then a series of eighth and sixteenth notes.

18

S I

S II

B.c.

The fourth system of the musical score for 'Corona aurea' features three staves. The Soprano I staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It begins with a whole rest, followed by a half note B-flat, and then a series of eighth and sixteenth notes. The Soprano II staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It begins with a whole rest, followed by a half note B-flat, and then a series of eighth and sixteenth notes. The Basso continuo staff is in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. It begins with a whole rest, followed by a half note B-flat, and then a series of eighth and sixteenth notes.

22

S I

S II

B.c.

26

S I

S II

B.c.

30

S I

S II

B.c.

34

S I

S II

B.c.

38

S I

S II

B.c.

42

S I

S II

B.c.

46

S I

S II

B.c.

51

S I

S II

B.c.

56

S I

S II

B.c.

61

S I

S II

B.c.

65

S I

S II

B.c.

70

S I

S II

B.c.

73

S I

S II

B.c.

78

S I

S II

B.c.

82

S I

S II

B.c.

87

S I

S II

B.c.

91

S I

S II

B.c.

95

S I

S II

B.c.

100

S I

S II

B.c.

104

S I

S II

B.c.

107

S I

S II

B.c.

111

S I

S II

B.c.

114

S I

S II

B.c.

119

S I

S II

B.c.

123

S I

S II

B.c.

This system contains measures 123 through 126. The Soprano I (S I) part features a melodic line with many beamed eighth and sixteenth notes, often tied across measures. The Soprano II (S II) part has a similar but more rhythmically varied line. The Bassoon (B.c.) part provides a simple harmonic foundation with mostly half and whole notes.

127

S I

S II

B.c.

This system contains measures 127 through 132. The vocal parts continue their melodic lines, with S I showing more rests and S II having more active passages. The Bassoon part remains steady, primarily using half and whole notes.

133

S I

S II

B.c.

This system contains measures 133 through 136. The Soprano I (S I) part becomes significantly more active, featuring rapid sixteenth-note passages. The Soprano II (S II) part is mostly silent, with only a few notes at the beginning. The Bassoon (B.c.) part continues with a simple, steady bass line.

137

S I

S II

B.c.

This system contains measures 137 through 140. Both vocal parts have complex, fast melodic lines with many beamed notes. The Bassoon part is mostly silent, with a few notes at the beginning and end of the system.

140

S I

S II

B.c.

Measures 140-142. S I and S II parts feature intricate melodic patterns with many sixteenth notes. The B.c. part provides a simple harmonic foundation with half and quarter notes.

143

S I

S II

B.c.

Measures 143-145. S I has a long note followed by a sixteenth-note run. S II and B.c. have more active parts with various note values and rests.

146

S I

S II

B.c.

Measures 146-150. S I and S II have melodic lines with some rests. B.c. has a steady bass line with half and quarter notes.

151

S I

S II

B.c.

Measures 151-155. S I and S II have melodic lines with many sixteenth notes. B.c. has a simple bass line with half notes.

14. Nova casa

Concerto a 3 soprani

Soprano [I]

Soprano [II]

Soprano III

Basso continuo

6

S I

S II

S III

B.c.

12

S I

S II

S III

B.c.

17

S I

S II

S III

B.c.

23

S I

S II

S III

B.c.

28

S I

S II

S III

B.c.

33

S I

S II

S III

B.c.

37

S I

S II

S III

B.c.

43

S I

S II

S III

B.c.

49

S I

S II

S III

B.c.

55

S I

S II

S III

B.c.

60

S I

S II

S III

B.c.

65

S I

S II

S III

B.c.

70

S I

S II

S III

B.c.

74

S I

S II

S III

B.c.

79

S I

S II

S III

B.c.

85

S I

S II

S III

B.c.

90

S I

S II

S III

B.c.

15. Küstrinella

Concerto a 3: soprano e 2 bastarde

Soprano

Tenore
Bastarda

Basso
Bastarda

Basso
continuo

6

S

T
Bast

B
Bast

B.c.

12

S

T
Bast

B
Bast

B.c.

19

S

T
Bast

B
Bast

B.c.

24

S

T
Bast

B
Bast

B.c.

29

S

T
Bast

B
Bast

B.c.

35

S

T
Bast

B
Bast

B.c.

40

S

T
Bast

B
Bast

B.c.

45

S

T
Bast

B
Bast

B.c.

50

S

T
Bast

B
Bast

B.c.

Measures 50-53. Soprano (S) has rests in measures 50-51 and enters in measure 52 with a sixteenth-note melody. Tenor (T) and Bass (B) have active lines throughout. Bassoon (B.c.) has a simple accompaniment.

54

S

T
Bast

B
Bast

B.c.

Measures 54-56. Soprano (S) enters in measure 54 with a sixteenth-note melody. Tenor (T) and Bass (B) continue their lines. Bassoon (B.c.) has a simple accompaniment.

57

S

T
Bast

B
Bast

B.c.

Measures 57-60. Soprano (S) has rests in measures 57-58 and enters in measure 59 with a sixteenth-note melody. Tenor (T) and Bass (B) continue their lines. Bassoon (B.c.) has a simple accompaniment.

61

S

T
Bast

B
Bast

B.c.

65

S

T
Bast

B
Bast

B.c.

71

S

T
Bast

B
Bast

B.c.

16. Sentinella

Concerto a 3 soprani

Soprano [I] Soprano [II] Soprano III

Basso continuo

6

S I S II S III

B.c.

11

S I S II S III

B.c.

14

S I

S II

S III

B.c.

Detailed description: This system contains measures 14 through 18. In measure 14, S I and S II have whole rests, while S III plays a rapid ascending scale starting on G4. The Bassoon (B.c.) plays a single low note (C3) in measure 14. In measures 15-18, S I and S II enter with half-note patterns, and the Bassoon plays a half-note scale from C3 to G3.

19

S I

S II

S III

B.c.

Detailed description: This system contains measures 19 through 24. All four parts (S I, S II, S III, and B.c.) have active melodic lines. S I and S II feature a mix of eighth and sixteenth notes with rests. S III has a more continuous line with some rests. The Bassoon (B.c.) plays a steady line of eighth and sixteenth notes.

25

S I

S II

S III

B.c.

Detailed description: This system contains measures 25 through 29. S I, S II, and S III are playing complex rhythmic patterns primarily consisting of sixteenth notes, often beamed together. The Bassoon (B.c.) provides a steady accompaniment of eighth notes.

30

S I

S II

S III

B.c.

35

S I

S II

S III

B.c.

39

S I

S II

S III

B.c.

46

S I

S II

S III

B.c.

52

S I

S II

S III

B.c.

55

S I

S II

S III

B.c.

57

S I

S II

S III

B.c.

59

S I

S II

S III

B.c.

61

S I

S II

S III

B.c.

63

S I

S II

S III

B.c.

66

S I

S II

S III

B.c.

71

S I

S II

S III

B.c.

75

S I

S II

S III

B.c.

78

S I

S II

S III

B.c.

81

S I

S II

S III

B.c.

84

S I

S II

S III

B.c.

90

S I

S II

S III

B.c.

95

S I

S II

S III

B.c.

99

S I

S II

S III

B.c.

103

S I

S II

S III

B.c.

108

S I

S II

S III

B.c.

17. Berlinesa

Concerto a 3: 2 soprani e basso

Soprano [I]

Soprano [II]

Basso

Basso continuo

7

S I

S II

B

B.c.

14

S I

S II

B

B.c.

20

S I

S II

B

B.c.

26

S I

S II

B

B.c.

30

S I

S II

B

B.c.

36

S I

S II

B

B.c.

Detailed description: This system contains measures 36 through 41. Soprano I (S I) begins with a half note G4, followed by a sixteenth-note run: A4-B4-C5-B4-A4-G4. A flat (b) is placed above the first eighth note of this run. Soprano II (S II) has a similar pattern but with a sharp (#) on the final eighth note of the run. The Bass (B) part consists of sustained half notes: G2, F2, E2, D2, C2, and B1. The Bassoon (B.c.) part features a half note G2, followed by a quarter-note run: F2-E2-D2-C2, and then a half note B1.

42

S I

S II

B

B.c.

Detailed description: This system contains measures 42 through 48. Soprano I (S I) has a half note G4, a quarter note A4, and then a half note B4. Soprano II (S II) has a half note G4, a quarter note A4, and then a half note B4. The Bass (B) part consists of sustained half notes: G2, F2, E2, D2, C2, and B1. The Bassoon (B.c.) part features a half note G2, followed by a quarter-note run: F2-E2-D2-C2, and then a half note B1.

49

S I

S II

B

B.c.

Detailed description: This system contains measures 49 through 55. Soprano I (S I) has a half note G4, a quarter note A4, and then a half note B4. Soprano II (S II) has a half note G4, a quarter note A4, and then a half note B4. The Bass (B) part consists of sustained half notes: G2, F2, E2, D2, C2, and B1. The Bassoon (B.c.) part features a half note G2, followed by a quarter-note run: F2-E2-D2-C2, and then a half note B1.

56

S I

S II

B

B.c.

62

S I

S II

B

B.c.

67

S I

S II

B

B.c.

72

S I

S II

B

B.c.

77

S I

S II

B

B.c.

81

S I

S II

B

B.c.

85

S I

S II

B

B.c.

89

S I

S II

B

B.c.

95

S I

S II

B

B.c.

102

S I

S II

B

B.c.

This system contains measures 102 through 108. The Soprano I and II parts have whole rests. The Bass part begins with a descending eighth-note scale: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The Bassoon part follows with a similar descending eighth-note scale: E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3.

109

S I

S II

B

B.c.

This system contains measures 109 through 114. Soprano I and II have eighth-note patterns. The Bass part has a descending eighth-note scale: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The Bassoon part has a descending eighth-note scale: E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3.

115

S I

S II

B

B.c.

This system contains measures 115 through 121. Soprano I and II have eighth-note patterns. The Bass part has a descending eighth-note scale: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The Bassoon part has a descending eighth-note scale: E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3.

18. Chromatica

Concerto a 3: 2 soprani e basso

Soprano [I]

Soprano II

Basso

Basso continuo

S I

S II

B

B.c.

S I

S II

B

B.c.

12

S I

S II

B

B.c.

Measures 12-16. S I: Treble clef, mostly rests with some eighth notes. S II: Treble clef, eighth-note patterns. B: Bass clef, eighth-note patterns. B.c.: Bass clef, whole notes.

17

S I

S II

B

B.c.

Measures 17-20. S I: Treble clef, eighth-note patterns with accidentals. S II: Treble clef, eighth-note patterns. B: Bass clef, eighth-note patterns. B.c.: Bass clef, whole notes.

21

S I

S II

B

B.c.

Measures 21-25. S I: Treble clef, quarter notes. S II: Treble clef, quarter notes. B: Bass clef, quarter notes. B.c.: Bass clef, quarter notes.

27

S I

S II

B

B.c.

34

S I

S II

B

B.c.

41

S I

S II

B

B.c.

49

S I

S II

B

B.c.

57

S I

S II

B

B.c.

65

S I

S II

B

B.c.

73

S I

S II

B

B.c.

82

S I

S II

B

B.c.

90

S I

S II

B

B.c.

98

S I

S II

B

B.c.

105

S I

S II

B

B.c.

111

S I

S II

B

B.c.

115

S I

S II

B

B.c.

119

S I

S II

B

B.c.

124

S I

S II

B

B.c.

128

S I

S II

B

B.c.

Detailed description: This system covers measures 128 to 131. S I and S II are in treble clef. S I has a melodic line with a sharp key signature, featuring ornaments like a flat (b) and a sharp (#). S II has a similar melodic line. B and B.c. are in bass clef. B has a sustained note in the first measure, followed by some movement. B.c. has a sustained note in the first measure, followed by some movement.

132

S I

S II

B

B.c.

Detailed description: This system covers measures 132 to 135. S I and S II are in treble clef. S I has a melodic line with a sharp key signature, featuring ornaments like a flat (b) and a sharp (#). S II has a similar melodic line. B and B.c. are in bass clef. B has a sustained note in the first measure, followed by some movement. B.c. has a sustained note in the first measure, followed by some movement.

136

S I

S II

B

B.c.

Detailed description: This system covers measures 136 to 140. S I and S II are in treble clef. S I has a melodic line with a sharp key signature, featuring ornaments like a flat (b) and a sharp (#). S II has a similar melodic line. B and B.c. are in bass clef. B has a sustained note in the first measure, followed by some movement. B.c. has a sustained note in the first measure, followed by some movement.

19. Spandesa

Concerto a 3: 2 soprani e basso

Soprano [I]

Soprano [II]

Basso

Basso continuo

4

S I

S II

B

B.c.

8

S I

S II

B

B.c.

12

S I

S II

B

B.c.

18

S I

S II

B

B.c.

24

S I

S II

B

B.c.

30

S I

S II

B

B.c.

34

S I

S II

B

B.c.

38

S I

S II

B

B.c.

#

45

S I

S II

B

B.c.

53

S I

S II

B

B.c.

59

S I

S II

B

B.c.

63

S I

S II

B

B.c.

This system contains measures 63 through 66. The vocal parts (S I, S II) and bass (B) are active with various rhythmic patterns, while the basso continuo (B.c.) provides a steady accompaniment.

67

S I

S II

B

B.c.

This system contains measures 67 through 70. The vocal parts (S I, S II) and bass (B) continue their melodic lines, while the basso continuo (B.c.) maintains its accompaniment.

71

S I

S II

B

B.c.

This system contains measures 71 through 74. The vocal parts (S I, S II) and bass (B) continue their melodic lines, while the basso continuo (B.c.) maintains its accompaniment.

20. Könisberga

Concerto a 3 bassi

Basso I

Basso II

Basso III

Basso continuo

The first system of the musical score for '20. Könisberga' features four staves, all in bass clef with a common time signature. Basso I begins with a half note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. Basso II and Basso III play a steady eighth-note accompaniment. The Basso continuo part follows a similar rhythmic pattern, with some notes marked with a sharp sign.

8

B I

B II

B III

B.c.

The second system, starting at measure 8, continues the musical themes. Basso I has a more active role with various note values and rests. Basso II and Basso III maintain their accompaniment, with Basso II featuring some sharp signs. The Basso continuo part provides a continuous harmonic foundation.

16

B I

B II

B III

B.c.

The third system, starting at measure 16, shows further development of the parts. Basso I has a significant rest followed by a melodic line. Basso II and Basso III continue their accompaniment. The Basso continuo part remains active, supporting the overall texture.

23

B I

B II

B III

B.c.

29

B I

B II

B III

B.c.

34

B I

B II

B III

B.c.

39

B I
 B II
 B III
 B.c.

44

B I
 B II
 B III
 B.c.

49

B I
 B II
 B III
 B.c.

58

B I

B II

B III

B.c.

58

64

B I

B II

B III

B.c.

64

68

B I

B II

B III

B.c.

68

73

B I
 B II
 B III
 B.c.

78

B I
 B II
 B III
 B.c.

82

B I
 B II
 B III
 B.c.

87

B I

B II

B III

B.c.

92

B I

B II

B III

B.c.

97

B I

B II

B III

B.c.

21. Tamburetta

Concerto a 3: soprano e 2 bastarde

Soprano

Bastarda [I]

Bastarda [II]

Basso continuo

4

S

Bast I

Bast II

B.c.

8

S

Bast I

Bast II

B.c.

12

S

Bast I

Bast II

B.c.

16

S

Bast I

Bast II

B.c.

20

S

Bast I

Bast II

B.c.

24

S

Bast I

Bast II

B.c.

28

S

Bast I

Bast II

B.c.

32

S

Bast I

Bast II

B.c.

36

S

Bast I

Bast II

B.c.

40

S

Bast I

Bast II

B.c.

45

S

Bast I

Bast II

B.c.

49

S

Bast I

Bast II

B.c.

53

S

Bast I

Bast II

B.c.

57

S

Bast I

Bast II

B.c.

61

S

Bast I

Bast II

B.c.

Measures 61-63. Soprano (S) part: Measure 61 has a half note G4, a half note A4, and a half note B4. Measure 62 has a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, and B4. Measure 63 has a trill on G4, followed by quarter notes A4 and B4. Basses (Bast I, II) and Bassoon (B.c.) play eighth and sixteenth note patterns in measures 61 and 62, then a half note G2 in measure 63.

64

S

Bast I

Bast II

B.c.

Measures 64-68. Soprano (S) part: Measure 64 has eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 65 has quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 66 has a half note G4 and a half note A4. Measure 67 has quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 68 has quarter notes G4, A4, B4, C5. Basses (Bast I, II) and Bassoon (B.c.) play eighth and sixteenth note patterns in measures 64 and 65, then a half note G2 in measure 66, and eighth and sixteenth note patterns in measures 67 and 68.

69

S

Bast I

Bast II

B.c.

Measures 69-73. Soprano (S) part: Measure 69 has quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 70 has quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 71 has quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 72 has quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 73 has a half note G4 and a half note A4. Basses (Bast I, II) and Bassoon (B.c.) play quarter and eighth note patterns in measures 69 and 70, then a half note G2 in measure 71, and quarter and eighth note patterns in measures 72 and 73.

22. Bentrovata

Concerto a 3: 2 soprani e basso

Soprano I

Soprano II

Basso

Basso continuo

S I

S II

B

B.c.

S I

S II

B

B.c.

18

S I

S II

B

B.c.

24

S I

S II

B

B.c.

28

S I

S II

B

B.c.

33

S I

S II

B

B.c.

38

S I

S II

B

B.c.

f

44

S I

S II

B

B.c.

p

48 *f*

S I

S II

B

B.c.

Detailed description: This system contains measures 48 through 52. Soprano I (S I) and Soprano II (S II) are in treble clef. Bass (B) and Bassoon (B.c.) are in bass clef. Measure 48 begins with a 3/4 time signature change. The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. A forte (*f*) dynamic is indicated at the start of measure 49. The system concludes with a repeat sign in measure 52.

53 *p* *f* *b*

S I

S II

B

B.c.

Detailed description: This system contains measures 53 through 56. Soprano I (S I) and Soprano II (S II) are in treble clef. Bass (B) and Bassoon (B.c.) are in bass clef. Measure 53 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 54 features a forte (*f*) dynamic. Measure 55 includes a flat (*b*) symbol. The system concludes with a repeat sign in measure 56.

57 *p* *b* *f* *b*

S I

S II

B

B.c.

Detailed description: This system contains measures 57 through 60. Soprano I (S I) and Soprano II (S II) are in treble clef. Bass (B) and Bassoon (B.c.) are in bass clef. Measure 57 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 58 features a flat (*b*) symbol. Measure 59 features a forte (*f*) dynamic. Measure 60 includes a flat (*b*) symbol. The system concludes with a repeat sign in measure 60.

61 *p* *f* *p*

S I

S II

B

B.c.

66 *f* *f*

S I

S II

B

B.c.

72 *p* *f*

S I

S II

B

B.c.

77

f

S I

S II

B

B.c.

82

p

f

S I

S II

B

B.c.

87

p

S I

S II

B

B.c.

23. Norimberga

Concerto a 3: soprano e 2 bastarde

Soprano

Bastarda [I]

Bastarda [II]

Basso continuo



S

Bast I

Bast II

B.c.



S

Bast I

Bast II

B.c.



15

S

Bast I

Bast II

B.c.

Measures 15-20. Soprano (S) part includes a flat (b) in measure 18. Basses (Bast I, Bast II) and Bassoon (B.c.) provide harmonic support.

21

S

Bast I

Bast II

B.c.

Measures 21-26. Soprano (S) part includes a sharp (#) in measure 25. Basses (Bast I, Bast II) and Bassoon (B.c.) provide harmonic support.

27

S

Bast I

Bast II

B.c.

Measures 27-32. Soprano (S) part includes a sharp (#) in measure 27. Basses (Bast I, Bast II) and Bassoon (B.c.) provide harmonic support.

31

S

Bast I

Bast II

B.c.

34

S

Bast I

Bast II

B.c.

37

S

Bast I

Bast II

B.c.

40

S

Bast I

Bast II

B.c.

Measures 40-43. Soprano (S) part features a complex melodic line with numerous sharps. Bass I (Bast I) and Bass II (Bast II) provide rhythmic accompaniment. Bassoon (B.c.) part is simpler, following the harmonic structure.

44

S

Bast I

Bast II

B.c.

Measures 44-47. Soprano (S) part continues with a melodic line. Bass I (Bast I) and Bass II (Bast II) provide rhythmic accompaniment. Bassoon (B.c.) part is simpler, following the harmonic structure.

50

S

Bast I

Bast II

B.c.

Measures 50-53. Soprano (S) part continues with a melodic line. Bass I (Bast I) and Bass II (Bast II) provide rhythmic accompaniment. Bassoon (B.c.) part is simpler, following the harmonic structure.

56

S

Bast I

Bast II

B.c.

62

S

Bast I

Bast II

B.c.

68

S

Bast I

Bast II

B.c.

74

S

Bast I

Bast II

B.c.

74 75 76 77 78 79

81

S

Bast I

Bast II

B.c.

81 82 83 84 85 86

87

S

Bast I

Bast II

B.c.

87 88 89 90

91

S

Bast I

Bast II

B.c.

97

S

Bast I

Bast II

B.c.

103

S

Bast I

Bast II

B.c.

108

S

Bast I

Bast II

B.c.

112

S

Bast I

Bast II

B.c.

116

S

Bast I

Bast II

B.c.

120

S

Bast I

Bast II

B.c.

Measures 120-123. Soprano (S) part features a melodic line with a sharp sign and a bracketed 'b'. Basses (Bast I, Bast II) and Bassoon (B.c.) provide harmonic support with various rhythmic patterns.

124

S

Bast I

Bast II

B.c.

Measures 124-127. Soprano (S) continues the melodic line. Basses (Bast I, Bast II) and Bassoon (B.c.) continue their harmonic support, with a 3/4 time signature change at the end of measure 127.

128

S

Bast I

Bast II

B.c.

Measures 128-131. Soprano (S) has a more active melodic line. Basses (Bast I, Bast II) and Bassoon (B.c.) provide a steady harmonic foundation in 3/4 time.

134

S

Bast I

Bast II

B.c.

This system contains measures 134 through 139. The Soprano part features a melodic line with notes like G4, A4, B4, and C5, with some rests. The Bass I and Bass II parts provide harmonic support with notes like E3, F3, G3, and A3. The Bassoon part has a low, steady accompaniment.

141

S

Bast I

Bast II

B.c.

This system contains measures 141 through 145. The Soprano part has a more active melodic line with notes like G4, A4, B4, and C5. The Bass I and Bass II parts have a more rhythmic accompaniment with notes like E3, F3, G3, and A3. The Bassoon part has a low, steady accompaniment.

146

S

Bast I

Bast II

B.c.

This system contains measures 146 through 150. The Soprano part has a more active melodic line with notes like G4, A4, B4, and C5. The Bass I and Bass II parts have a more rhythmic accompaniment with notes like E3, F3, G3, and A3. The Bassoon part has a low, steady accompaniment.

150

S

Bast I

Bast II

B.c.

153

S

Bast I

Bast II

B.c.

156

S

Bast I

Bast II

B.c.

159

S

Bast I

Bast II

B.c.

Measures 159-163. Soprano (S) part features a complex melodic line with many sharps. Bass I (Bast I) and Bass II (Bast II) provide accompaniment. Bassoon (B.c.) has a single note in the first measure and then a line of notes.

164

S

Bast I

Bast II

B.c.

Measures 164-169. Soprano (S) part features a melodic line. Bass I (Bast I) and Bass II (Bast II) provide accompaniment. Bassoon (B.c.) has a line of notes.

170

S

Bast I

Bast II

B.c.

Measures 170-175. Soprano (S) part features a melodic line. Bass I (Bast I) and Bass II (Bast II) provide accompaniment. Bassoon (B.c.) has a line of notes.

176

S

Bast I

Bast II

B.c.

183

S

Bast I

Bast II

B.c.

189

S

Bast I

Bast II

B.c.

195

S

Bast I

Bast II

B.c.

201

S

Bast I

Bast II

B.c.

206

S

Bast I

Bast II

B.c.

24. Canzon prima

a 4

Prima vox

Secunda vox

Tertia vox

Basso

Basso continuo

I

II

III

B

B.c.

I

II

III

B

B.c.

17

I

II

III

B

B.c.

22

I

II

III

B

B.c.

27

I

II

III

B

B.c.

33

I

II

III

B

B.c.

40

I

II

III

B

B.c.

46

I

II

III

B

B.c.

52

I

II

III

B

B.c.

58

I

II

III

B

B.c.

64

I

II

III

B

B.c.

70

I

II

III

B

B.c.

75

I

II

III

B

B.c.

80

I

II

III

B

B.c.

25. Canzon seconda

a 4

Prima vox

Secunda vox

Tertia vox

Basso

Basso continuo

I

II

III

B

B.c.

I

II

III

B

B.c.

15

I

II

III

B

B.c.

5 6

3 4 #

#

#

20

I

II

III

B

B.c.

#

#

#

#

26

I

II

III

B

B.c.

#

b

#

6

#

32

I

II

III

B

B.c.

37

I

II

III

B

B.c.

42

I

II

III

B

B.c.

47

I

II

III

B

B.C.

5#

53

I

II

III

B

B.C.

4 #

6

58

I

II

III

B

B.C.

3 4

4 #

5 6

6

6

63

I

II

III

B

B.c.

5 6

3 4 #

67

I

II

III

B

B.c.

3 4

4 #

6

5 6

71

I

II

III

B

B.c.

5 6

3 4 #

26. Canzon terza

a 4

Prima vox

Secunda vox

Tertia vox

Basso

Basso continuo

I

II

III

B

B.c.

I

II

III

B

B.c.

19

I

II

III

B

B.c.

24

I

II

III

B

B.c.

30

I

II

III

B

B.c.

37

I

II

III

B

B.c.

3 4 #

6

4 #

43

I

II

III

B

B.c.

6 6 #

#

49

I

II

III

B

B.c.

6 #

4 #

#

#

#

#

55

I

II

III

B

B.c.

61

I

II

III

B

B.c.

67

I

II

III

B

B.c.

74

I

II

III

B

B.c.

82

I

II

III

B

B.c.

88

I

II

III

B

B.c.

94

I

II

III

B

B.c.

100

I

II

III

B

B.c.

107

I

II

III

B

B.c.

27. Canzon quarta

a 4

Prima vox

Secunda vox

Tertia vox

Basso

Basso continuo

The first system of the musical score for '27. Canzon quarta' features five staves. The top four staves are for voices: Prima vox (treble clef), Secunda vox (bass clef), Tertia vox (bass clef), and Basso (bass clef). The bottom staff is for the Basso continuo (bass clef). The music is in common time (C). The Prima vox part begins with a quarter rest followed by a quarter note. The Secunda vox part begins with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The Tertia vox part begins with a quarter rest followed by a quarter note. The Basso part begins with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The Basso continuo part begins with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The system concludes with a double bar line.

I

II

III

B

B.c.

The second system of the musical score continues the composition. It features five staves: I (treble clef), II (bass clef), III (bass clef), B (bass clef), and B.c. (bass clef). The music is in common time (C). The I part begins with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The II part begins with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The III part begins with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The B part begins with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The B.c. part begins with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The system concludes with a double bar line.

11

I

II

III

B

B.c.

4 #

5 4 5 6
3 2 3 4

18

I

II

III

B

B.c.

4 #

#

3 4 #

23

I

II

III

B

B.c.

3 4 3

3 4 #

28

I

II

III

B

B.c.

#

3 4 #

3 4 3

33

I

II

III

B

B.c.

3 4 #

#

#

b

38

I

II

III

B

B.c.

4 #

4 #

#

44

I

II

III

B

B.c.

4 #

51

I

II

III

B

B.c.

4 #

4 #

57

I

II

III

B

B.c.

4 #

3 4 #

64

I

II

III

B

B.c.

69

I

II

III

B

B.c.

73

I

II

III

B

B.c.

28. Canzon quinta

a 4

Prima vox

Secunda vox

Tertia vox

Basso

Basso continuo

I

II

III

B

B.c.

I

II

III

B

B.c.

17

I

II

III

B

B.c.

22

I

II

III

B

B.c.

27

I

II

III

B

B.c.

32

I

II

III

B

B.c.

38

I

II

III

B

B.c.

43

I

II

III

B

B.c.

49

I

II

III

B

B.c.

54

I

II

III

B

B.c.

57

I

II

III

B

B.c.

60

I

II

III

B

B.c.

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

66

I

II

III

B

B.c.

6 # 6 6

72

I

II

III

B

B.c.

b 4

UTWORY ZACHOWANE
W TABULATURZE PELPLIŃSKIEJ
COMPOSITIONS PRESERVED IN THE PELPLIN TABLATURE

Canzon prima

a 4

[I] [II] [III] [IV]

[Organo]

Measures 1-6 of the Canzon prima. The score is for four voices (I, II, III, IV) and organ. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The organ part is in the right hand, with the left hand playing a simple harmonic accompaniment. The voices enter in measure 1, with voice I leading. The organ part is in the right hand, with the left hand playing a simple harmonic accompaniment. The organ part is in the right hand, with the left hand playing a simple harmonic accompaniment.

[I] [II] [III] [IV]

[Org]

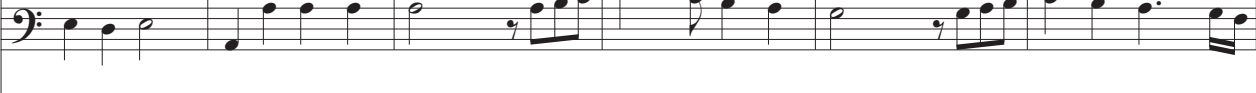
Measures 7-12 of the Canzon prima. The score is for four voices (I, II, III, IV) and organ. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The organ part is in the right hand, with the left hand playing a simple harmonic accompaniment. The voices enter in measure 7, with voice I leading. The organ part is in the right hand, with the left hand playing a simple harmonic accompaniment. The organ part is in the right hand, with the left hand playing a simple harmonic accompaniment.

13

[I] 

[II] 

[III] 

[IV] 

[Org] 

19

[I] 

[II] 

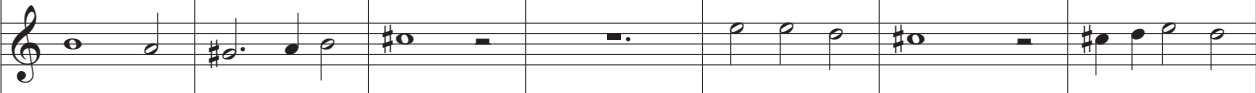
[III] 

[IV] 

[Org] 

37

[I] 

[II] 

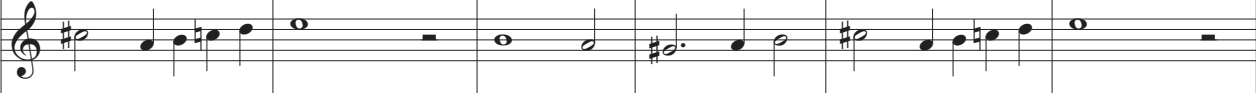
[III] 

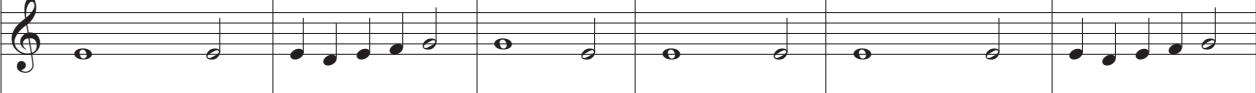
[IV] 

[Org] 

44

[I] 

[II] 

[III] 

[IV] 

[Org] 

50

[I] [II] [III] [IV]

[Org]

57

[I] [II] [III] [IV]

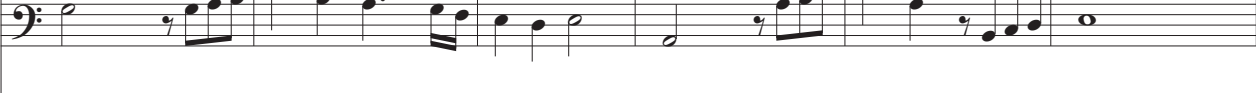
[Org]

63

[I] 

[II] 

[III] 

[IV] 

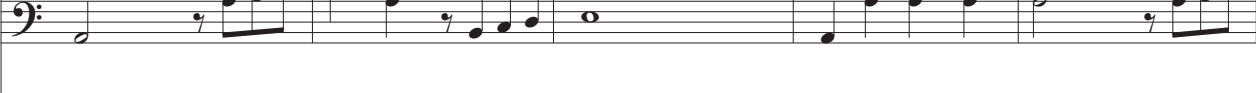
[Org] 

69

[I] 

[II] 

[III] 

[IV] 

[Org] 

74

[I] 

[II] 

[III] 

[IV] 

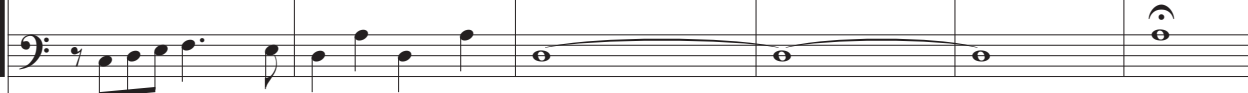
[Org] 

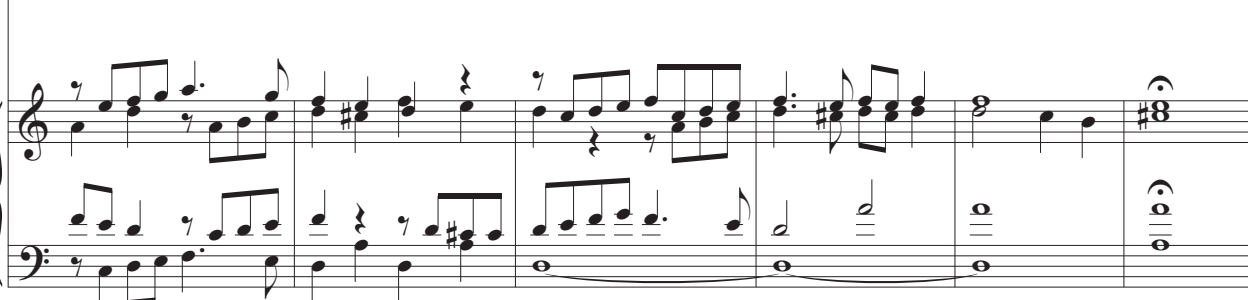
80

[I] 

[II] 

[III] 

[IV] 

[Org] 

Canzon seconda

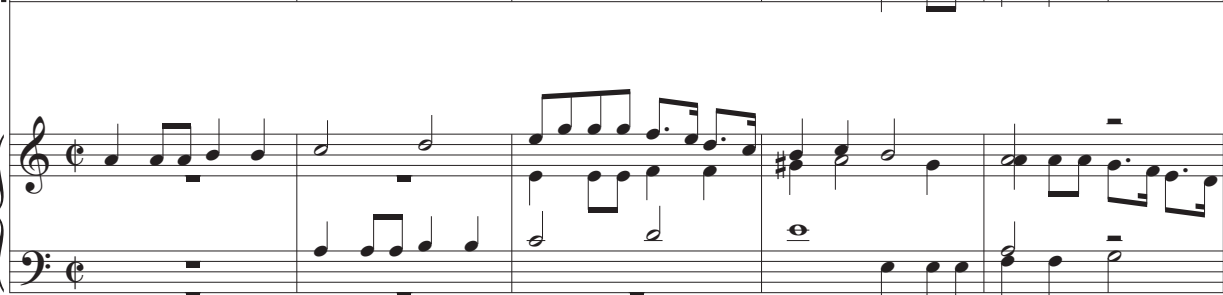
a 4

[I] 

[II] 

[III] 

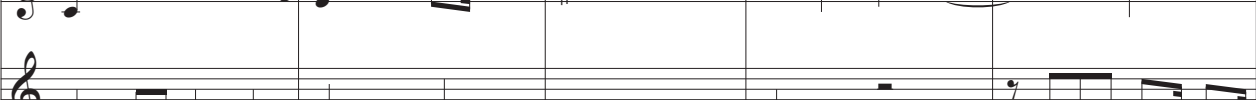
[IV] 

[Organo] 

6

[I] 

[II] 

[III] 

[IV] 

[Org] 

11

[I] 

[II] 

[III] 

[IV] 

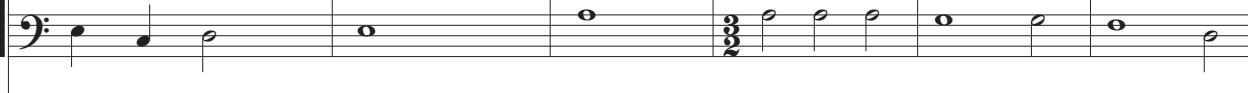
[Org] 

16

[I] 

[II] 

[III] 

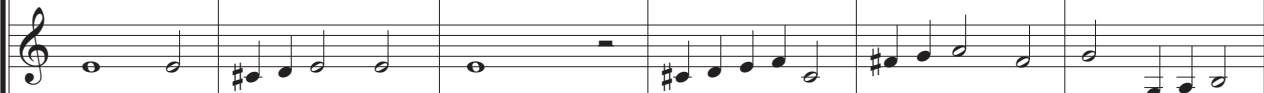
[IV] 

[Org] 

22

[I] 

[II] 

[III] 

[IV] 

[Org] 

28

[I] 

[II] 

[III] 

[IV] 

[Org] 

34

The musical score for measures 34-37 features four voices and an organ. The voices are labeled [I], [II], [III], and [IV]. The organ is labeled [Org] and consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notation includes various note values, rests, and accidentals. The organ part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

38

[I]
[II]
[III]
[IV]
[Org]

This musical score segment contains five measures of music for four voices and organ. The voices are labeled [I], [II], [III], and [IV]. The organ part is labeled [Org] and consists of two staves. The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps and naturals). The organ part features chords and moving lines in both the upper and lower registers.

43

[I] 

[II] 

[III] 

[IV] 

[Org] 

49

[I] 

[II] 

[III] 

[IV] 

[Org] 

55

[I] [II] [III] [IV]

[Org]

61

[I] [II] [III] [IV]

[Org]

66

[I]

[II]

[III]

[IV]

[Org]

70

[I]

[II]

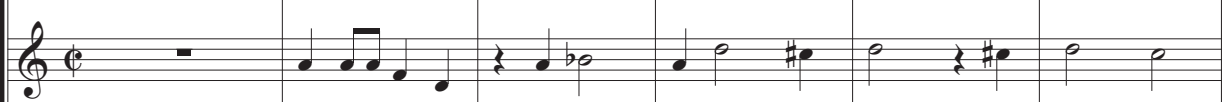
[III]

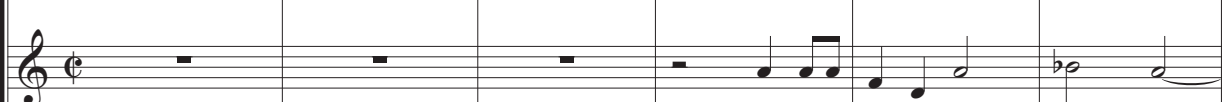
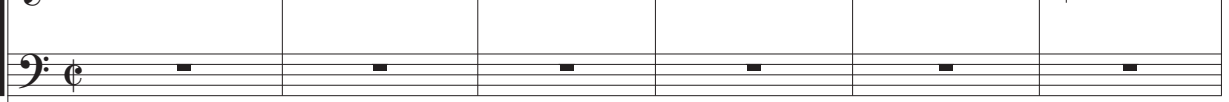
[IV]

[Org]

Canzon terza

a 4

[I]  

[II]  

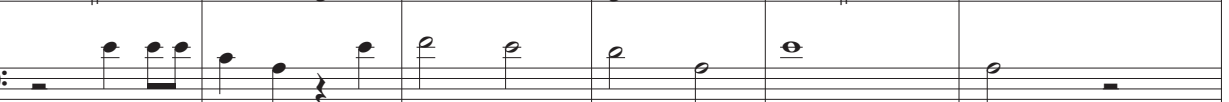
[III]  

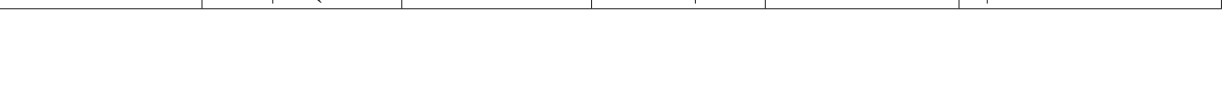
[IV]  

[Organo]  

7

[I]  

[II]  

[III]  

[IV]  

[Org]  

13

[I] 

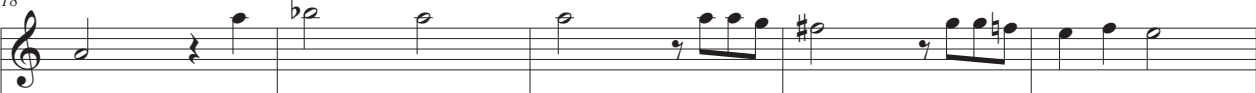
[II] 

[III] 

[IV] 

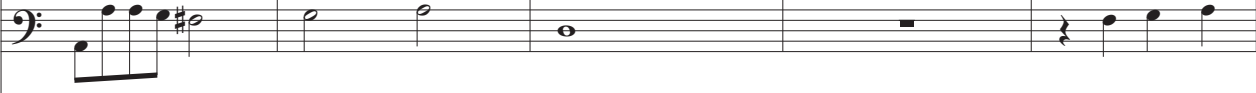
[Org] 

18

[I] 

[II] 

[III] 

[IV] 

[Org] 

23

[I]

[II]

[III]

[IV]

[Org]

28

The musical score is arranged in two systems. The first system contains four staves labeled [I], [II], [III], and [IV]. Staves [I], [II], and [III] are in treble clef, while [IV] is in bass clef. The second system contains two staves for the organ, labeled [Org], with a grand staff (treble and bass clefs). The music is in 4/4 time and features various rhythmic patterns including eighth and sixteenth notes, rests, and chords. The organ part provides harmonic support with block chords and moving lines in both hands.

34

[I]

[II]

[III]

[IV]

[Org]

40

[I]

[II]

[III]

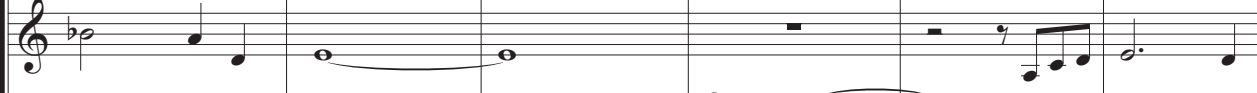
[IV]

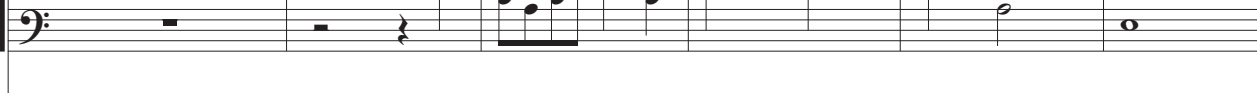
[Org]

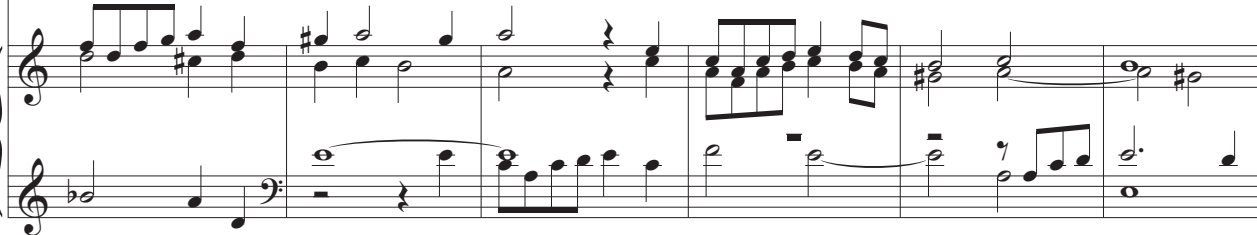
46

[I] 

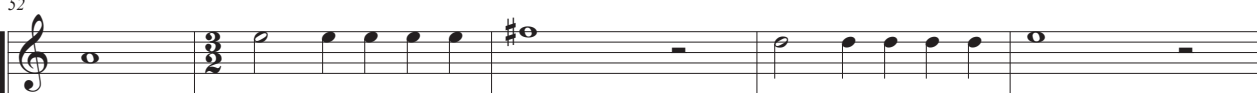
[II] 

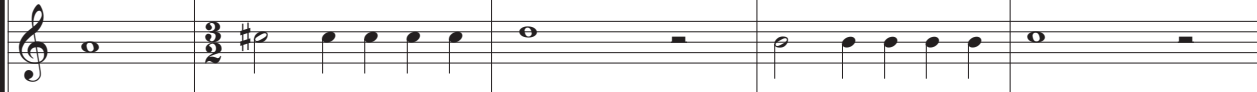
[III] 

[IV] 

[Org] 

52

[I] 

[II] 

[III] 

[IV] 

[Org] 

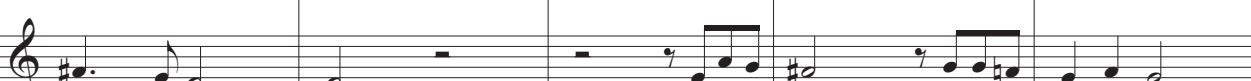
68

[I]

92

[I] 

[II] 

[III] 

[IV] 

[Org] 

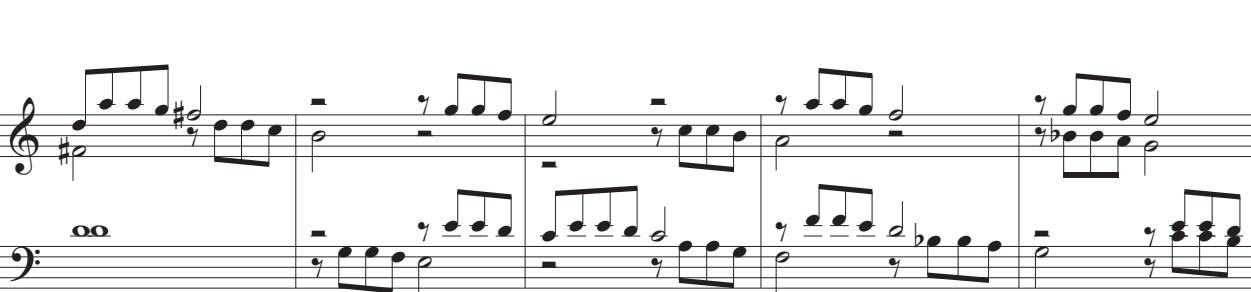
97

[I] 

[II] 

[III] 

[IV] 

[Org] 

KANON CANON

Canon in hyperdiapente more veterum

(wersja zamknięta / finite version)

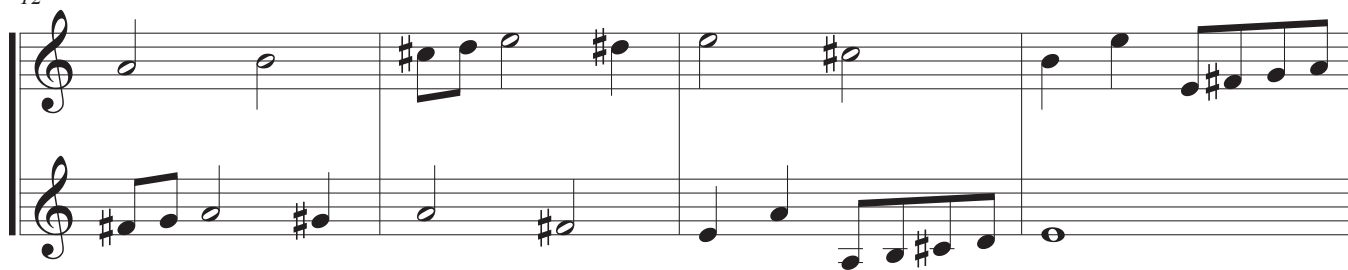
Two systems of musical notation for a canon in hyperdiapente. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass staff. The second system, starting at measure 6, shows the continuation of the canon. The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps and naturals).

Canon in hyperdiapente more veterum

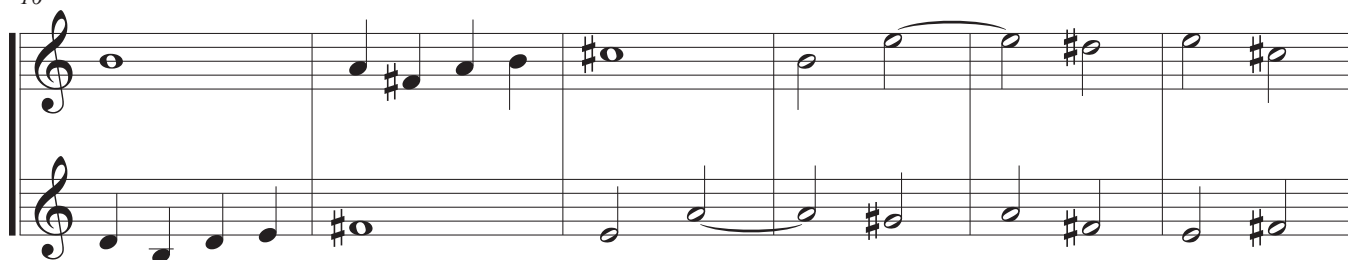
(wersja kołowa / circular version)

Two systems of musical notation for a canon in hyperdiapente. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass staff. The second system, starting at measure 6, shows the continuation of the canon. The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps and naturals).

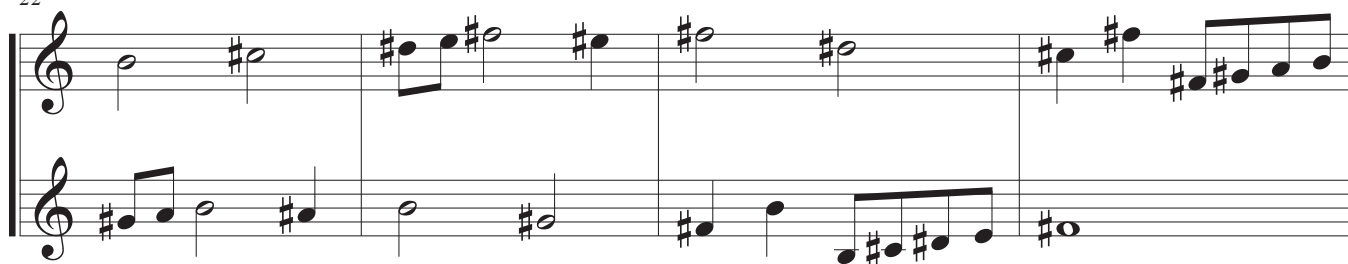
12



16



22



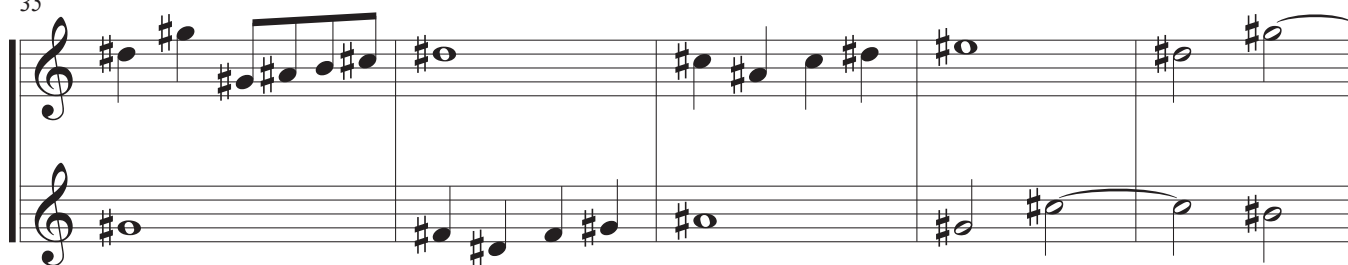
26



31



35



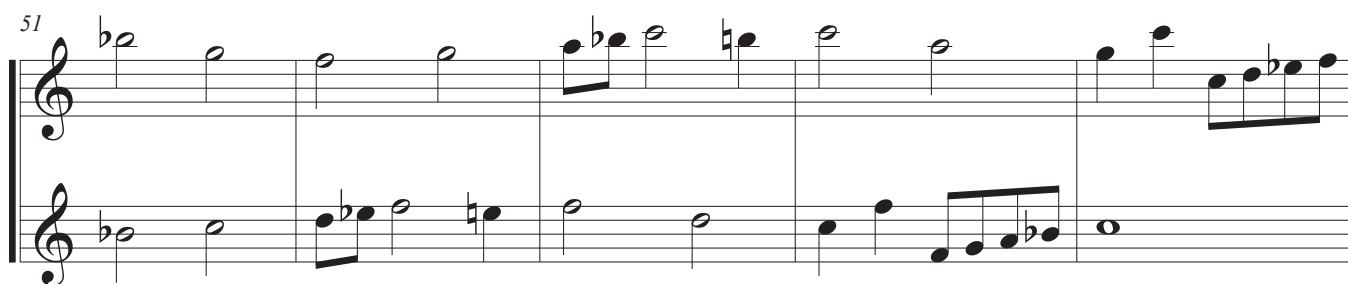
40



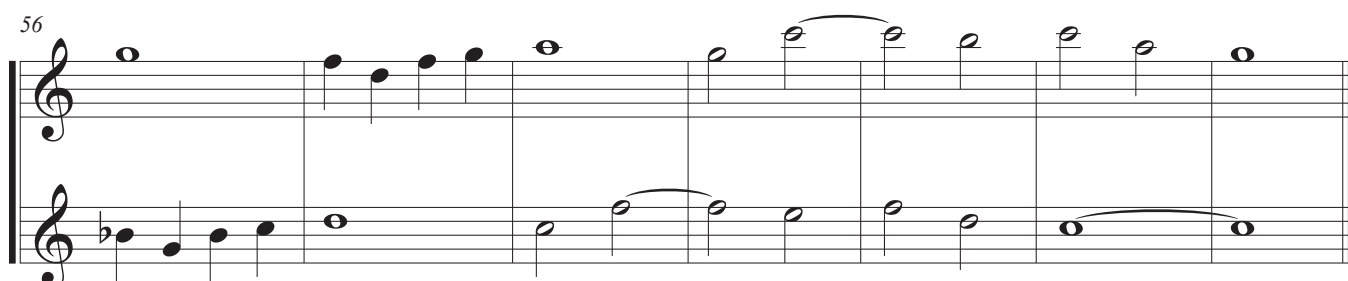
45



51



56



UTWÓR ZACHOWANY NIEKOMPLETNIE

COMPOSITION PRESERVED IN INCOMPLETE FORM

Missa

a 4 sub concerto

Kyrie

Ky - ri - e e -

5
- le - i - son, Ky - ri - e e - lei - son, [Ky - ri - e

12
e - lei - son]. Chri - ste e -

30
- le - i - son, Chri -

35
- ste e - le - i - son, Chri - - - ste e - le -

42
- i - son. Ky - ri - e e - le - i - son,

48
Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e

54
Ky - ri - e Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e Ky - ri - e

60

16

e - le - i - son. Ky - ri - e Ky - ri - e

80

e - le - i - son, [Ky - ri - e e - lei - son].

Gloria

Et in ter-ra pax ho-mi-ni - bus bo - nae vo - lun-ta - tis,

6

8

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

20

Et in ter-ra pax ho-mi - ni - bus bo-nae vo-lun-ta - tis.

26

Lau-da - - mus te, lau-da-mus te. Be-ne-di - ci-mus

31

te. Ad-o-ra-mus te. Glo-ri-fi-ca - - mus te. Gra - ti -

36

4

- as glo - ri - am glo - ri - am tu - am.

44

44

Do - mi - ne De - us, Rex cae - le - - - stis,

49

49

De-us Pa-ter om - ni - po - tens. Je - su Chri - ste, Je - su

58

Chri - ste. Do - mi-ne Do - mi-ne De - us, A - gnus De -

64

70

Fi - li - us Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Fi - li - us

75

75

Pa - tris. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

84

84

mi - se - re - re no - bis. Qui tol-lis pec - ca - ta mun -

97

- di, su - sci - pe *su - sci - pe* de - pre - ca - ti -

103

- o - nem nos - tram. Su - sci - pe su - sci - pe de - pre -

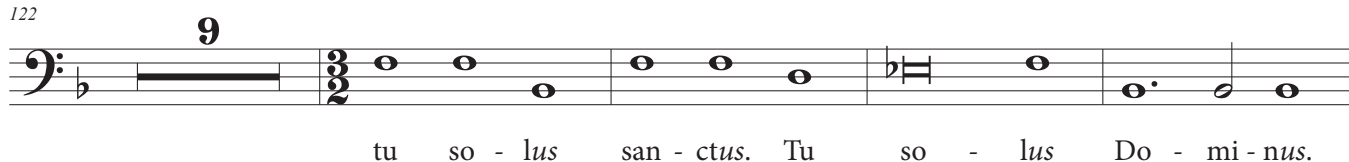
110



116



122



135



140



145



Credo



7



13

13



et in - vi - si - bi - li - um.

24

Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre na -

28

- tum an - te om - ni - a, an - te om - ni - a, an - te om - ni - a

32

[sae - cu - la], an - te om - ni - a [sae - cu - la]. De - um de

36

De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de

41

De - o ve - ro, De - um ve - rum de De - o ve - ro.

47

per quem om - - ni - a fac - ta sunt. Qui

54

pro - pter nos ho - mi-nes, et pro-pter nos-tram, et pro-pter nos-tram sa - lu -

59

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

65



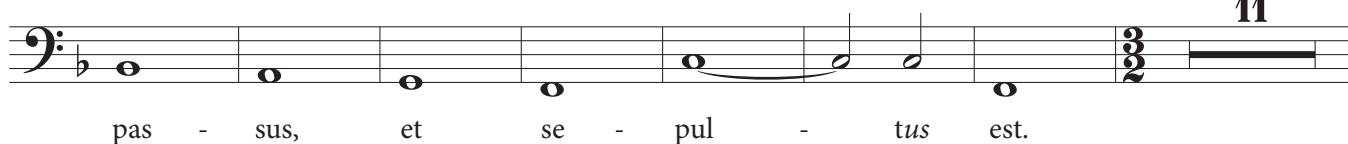
71



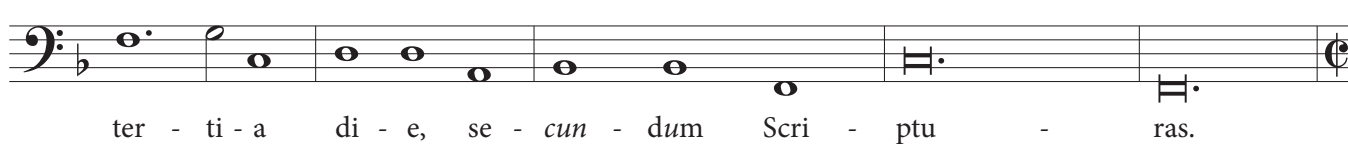
79



97



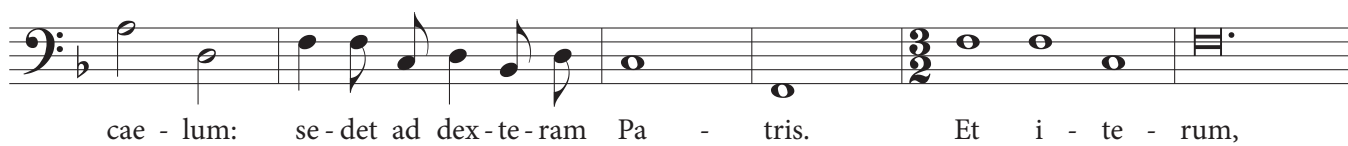
115



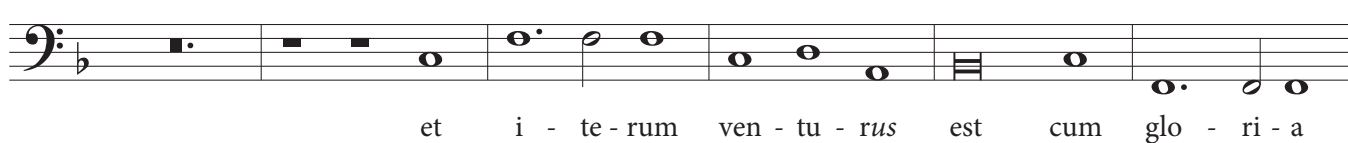
120



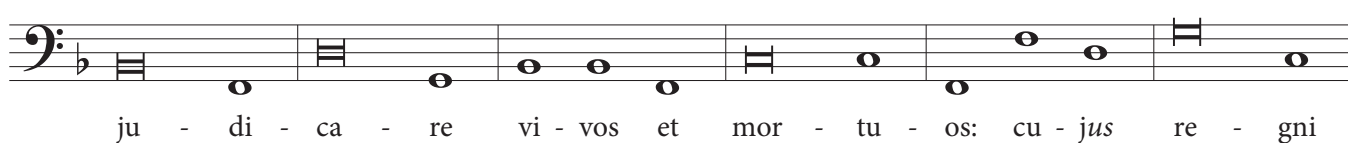
125



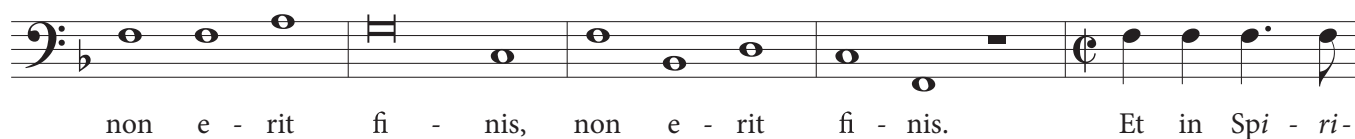
131



137



143



148



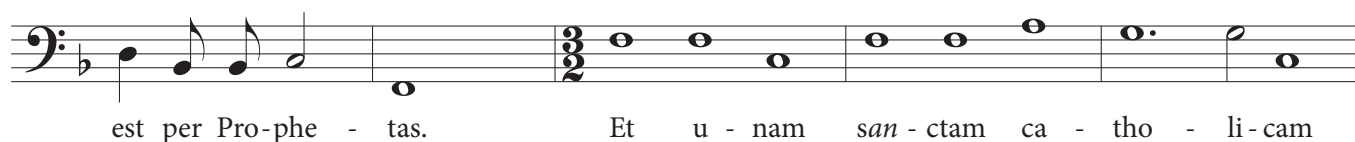
153



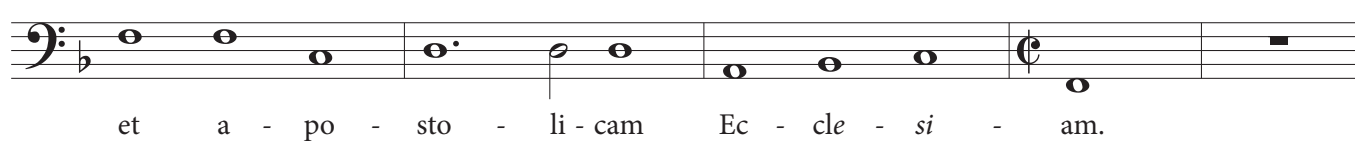
158



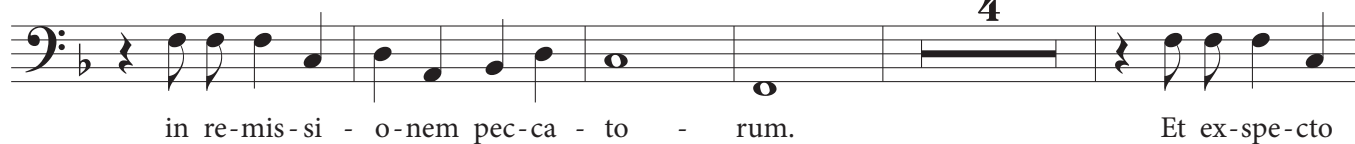
162



167



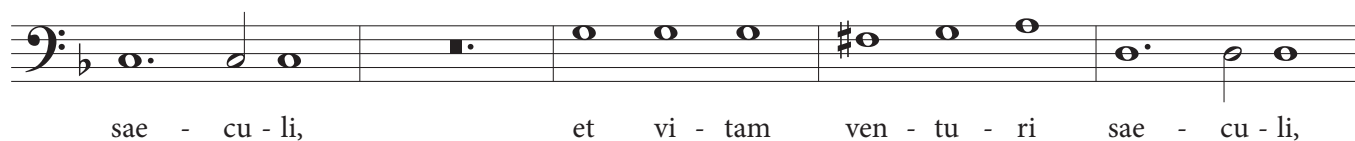
172



181

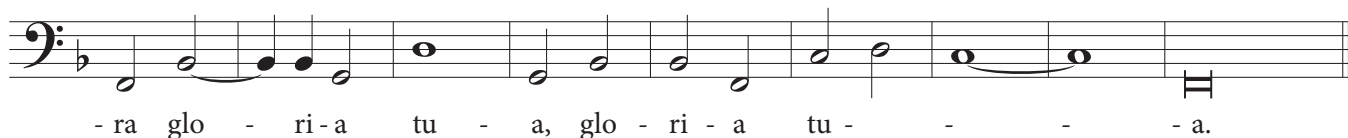


187

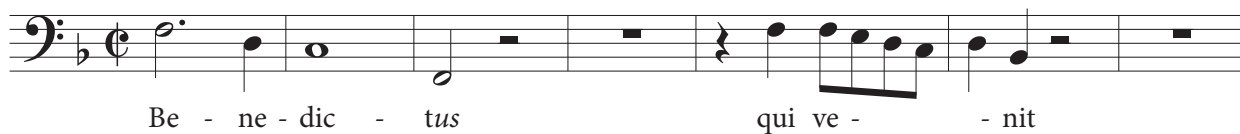




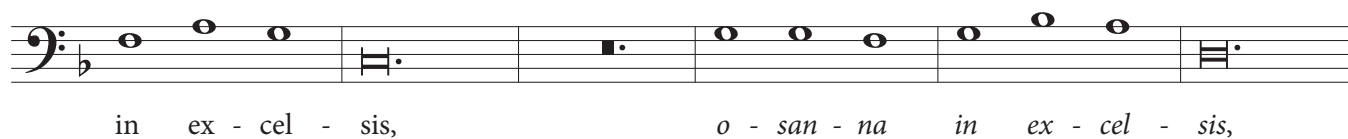
Sanctus



Benedictus



13



19



Agnus Dei



8



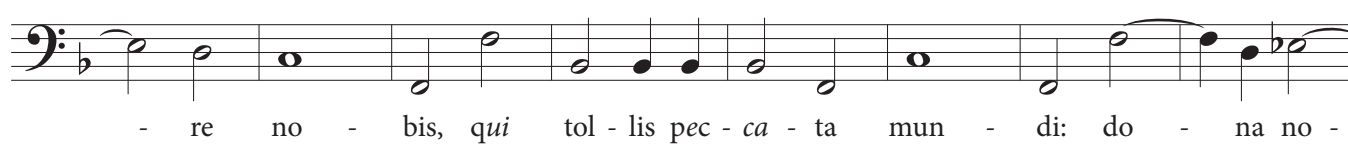
13



19



26



34



KOMENTARZ KRYTYCZNY

CONCERTI E CANZONI

Źródło

D-B Slg Bohn Ms. mus. 111. Komplet pięciu rękopiśmiennych zeszytów głosowych o formacie stojącym, oprawionych prawdopodobnie w roku 1922 w tekturowe okładki, do których przycięto brzegi kart. W każdym zeszycie na wewnętrznej stronie przedniej okładki zanotowano atramentem liczbę kart zapisanych i pustych oraz datę z monogramem 24. II. 1922. GWK, a u góry k. 1r ołówkiem sygnaturę rękopisu; wprowadzono też ołówkową foliację w prawym górnym rogu kart recto. Na k. 1v każdego zeszytu widnieje okrągła pieczęć biblioteczna v. *Rhedigersche Stadt-Bibliothek zu Breslau*.

- I: 28 kart o wymiarach 30 × 20,5 cm, złożonych w pięć składek o różnej strukturze; papier ze znakiem wodnym przedstawiającym herb w koronie, po którego obydwu stronach stoją lwy. Na k. 1r inskrypcja tytułowa: *Prima Vox. | Canzoni è Concerti. | A. Due, Tre è Quattro Voci | Cum Basso Continuo | Di | Adamo Harzebsky. | Polono. | Anno. | M. DC. XXVII. K. 2r–20v*: Adam Jarzębski, zbiór *Concerti e canzoni*, nr 1–28 – głos najwyższy; k. 21r vacat; k. 21v–22v: Samuel Scheidt, *Echo a 4 vocibus* – głos Cantus; k. 23r vacat; k. 23v–27v: Ottavio Maria Grandi, *Sonate per ogni sorte di stromenti* op. 2, nr 11–18 – głos Canto I, nr 19 – głos [Trombone I]; k. 28rv vacant.
- II: 28 kart o wymiarach 30 × 20,5 cm, złożonych w cztery składowe o różnej strukturze; papier ze znakiem wodnym przedstawiającym herb w koronie, po którego obydwu stronach stoją lwy. Na k. 1r inskrypcja tytułowa: *Seconda Vox. | Canzoni è Concerti. | A. Due, Tre è Quattro Voci | Cum Basso Continuo | Di. | Adamo Harzebsky | Polono. | Anno. | M. DC. XXVII. K. 2r–20v*: Adam Jarzębski, zbiór *Concerti e canzoni*, nr 1–28 – głos drugi; k. 21r: Samuel Scheidt, *Echo a 4 vocibus* – głos [Altus], odpis niedokończony; k. 21v–25v: Ottavio Maria Grandi, *Sonate per ogni sorte di stromenti* op. 2, nr 11–16 – głos Canto II, nr 17–18 – głos Alto, nr 19 – głos [Trombone II]; k. 26r–28v vacant.
- III: 18 kart o wymiarach 30 × 20,5 cm, złożonych w trzy składowe o różnej strukturze; papier ze znakiem wodnym przedstawiającym herb w koronie, po którego obydwu stronach stoją lwy. Na k. 1r inskrypcja tytułowa: *Bassus. Siue, | Vox Tertia | Concerti è Canzoni. | A. Due, Tre è Quattro Voci. | Di. | Adamo Harzebsky. | Polono. | Anno | M. DC. XXVII. K. 2r–10r*: Adam Jarzębski, zbiór *Concerti e canzoni*, nr 14–28 – głos trzeci; k. 10v–11r vacant; k. 11v–15v: Ottavio Maria Grandi, *Sonate per ogni sorte di stromenti* op. 2, nr 11–14 – głos Basso, nr 15–16 – głos Basso primo, nr 19 – głos [Trombone III]; k. 16r–18v vacant.
- IV: 22 karty o wymiarach 30 × 20,5 cm, złożone w cztery składowe o różnej strukturze; papier ze znakiem wodnym przedstawiającym herb w koronie, po którego obydwu stronach stoją lwy. Na k. 1r inskrypcja tytułowa: *Basso Continuo. | Concerti è Canzoni. | A. Due Tre è Quattro Voci. | Di. | Adamo Harzebsky. | Polono. | Anno | M. DC. XXVII. K. 2r–12v*: Adam Jarzębski, zbiór *Concerti e canzoni*, nr 1–23 – głos Basso continuo, nr 24–28 – głos Basso; k. 13r: Samuel Scheidt, *Echo a 4 vocibus* – głos [Bassus], odpis niedokończony; k. 13v–17v: Ottavio Maria Grandi, *Sonate per ogni sorte di stromenti* op. 2, nr 11–19, głos Basso continuo; k. 18r–19r vacant; k. 19v–21v: Adam Jarzębski, zbiór *Concerti e canzoni*, nr 25, 24, 26–28 – głos Basso continuo, odpis Daniela Sartoriusa; k. 22rv vacant.
- V: 7 kart o wymiarach 31,5 × 21,5 cm, stanowiących jedną składkę papieru. Na k. 1 znak wodny przedstawiający kwiat lilii w tarczy z koroną i literami WR pod tarczą (papier z czerpalni Wendelina Riehela ze Strasburga); na k. 3 i 5 znak wodny przedstawiający tarczę herbową, niewyraźny; na k. 6 znak wodny przedstawiający prawdopodobnie litery, bardzo niewyraźny; na k. 7 znak wodny przedstawiający herb w koronie, po którego obydwu stronach stoją lwy. Na k. 1r inskrypcja tytułowa: *Basso Continuo | Cinque Canzoni | a Quattro Voci. | Di. | Adamo Harzebsky | Polono. | Anno | 1627. K. 2r–4r*: Adam Jarzębski, zbiór *Concerti e canzoni*, nr 24–28 – głos Basso continuo; k. 4v–7r: Ottavio Maria Grandi, *Sonate per ogni sorte di stromenti* op. 2, nr 15–16 – głos Basso secondo, nr 17–18 – głos Tenore, nr 19 – głosy [Trombone IV] i [Violino]; k. 7v vacat.

1. CONCERTO PRIMO A 2: SOPRANO E TENORE

I: k. 2r; [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 1 | *Concerto*. | *Primo*. | a 2. | *Sopr: e Tenor*.
 II: k. 2r; [w nagłówku, na środku:] A. 2. *Sopr. è Tenore*. [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] *Concerto* | *Primo*. | 1.
 IV: k. 2r; [w nagłówku, na środku:] *Sopr: è Tenore*. [z prawej strony:] *Basso Continuo*. [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] *Concerto* | *Primo* | A. 2. | 1

- | | |
|---|--|
| 2. Bc; 2: ♩ poprawiona na ♩ przez przekreślenie kaudy,
a następnie jej usunięcie | 25. S; 2: $\sharp$ DS pod nutą |
| 21. S; 2: $\sharp$ DS pod nutą | 26. S; 3: $\sharp$ DS pod nutą |
| 22. S; 3: $\sharp$ DS pod nutą | 29. T; 3, 4: $\sharp$ pod nutą |
| 23. T; 3: $\sharp$ pod nutą | 37. Bc; 3: $\flat$ DS przed nutą |
| 24. T; 4: $\sharp$ pod nutą | 63. S; 2: c^2 poprawione przez DS na d^2 |

Ed. WDMP (51) 1964: Szczepańska; MAP/B (2) 1969: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

2. CONCERTO SECONDO A 2: TENORE E SOPRANO

I: k. 2r; [w nagłówku, na środku:] *Concerto Secundo à 2*. [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 2.
 II: k. 2r; [w nagłówku, na środku:] A. 2 *Tenore è Soprano* [z lewej strony, pod pierwszą pięciolinia:] *Concerto Secundo*.
 IV: k. 2r; [w nagłówku, na środku:] *Concerto Secondo* | a 2. [z prawej strony:] *Basso Continuo*. [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 2.

- | | |
|---|---------------------------------|
| 1. Bc; 1: c poprawione na d | 27. T; przed 1: klucz F_4 |
| 8. T; 4: $\sharp$ nad nutą | 29. T; przed 2: klucz C_4 |
| 11. T; 2: $\sharp$ pod nutą | 42. T; 5: a poprawione na e |
| 12. S; 3: ♩ poprawiona na ♩ | 55. T; przed 1: klucz F_4 |
| 18. T; 3: $\sharp$ nad nutą | Bc; nad 2: inskrypcja (DS) D |

Ed. WDMP (51) 1964: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

3. CONCERTO TERZO A 2: SOPRANO E BASTARDA O TROMBONE

I: k. 2v; [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 3. [górną część cyfry uciętą] | *Concerto*. | 3. | A 2. *Sopr. è | Bastarda*
 II: k. 2v; [w nagłówku, z lewej strony:] A. 2. [z prawej strony:] *Trombone*. [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 3. *Concerto* | *Terzo*.
 IV: k. 2v; [w nagłówku, z lewej strony:] A. 2. [z prawej strony:] *Basso Continuo*. [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 3. | *Concerto* | *Terzo*.

- | | |
|---|---|
| 2. S; przed 6: pierwotnie ♩ a^1 ♩ h^1 , usunięte; 6–11: ♩ poprawione na ♩ | 14. S; przed 2: klucz G_1 |
| 5. Bast/Tbne; przed 2: klucz C_3 | 15. S; $\flat$ DS nad 5 |
| 8. Bast/Tbne; przed 2: klucz F_4 | 16. S; przed 1: klucz G_2 |
| 10. Bast/Tbne; przed 2: klucz C_3 | Bast/Tbne; 5: $\flat$ nad nutą |
| 11. Bast/Tbne; przed 3: klucz F_4 | 19. Bast/Tbne; przed 2: klucz C_3 |
| 12. S; 6: $\flat$ DS przed 5 | 23. S; 1: ♩ , najwyższa chorągiewka dopisana później (przez DS?) |

25. Bast/Tbne; przed 1: klucz F₄
 28. Bast/Tbne; 1: $\text{♩ } c$ poprawiona na $\text{♩ } d$
 35. Bast/Tbne; przed 1: klucz C₃
 37. S; 1: ♩ poprawiona na ♩
 40. Bast/Tbne; przed 1: klucz C₄
 43. Bast/Tbne; 4: $\sharp$ DS pod nutą; 5: $\sharp$ pod nutą
 45. Bc; przed 1: oznaczenie metrum 3

45.–55. S, Bast/Tbne, Bc; notacja zaczerniona: $\bullet = \circ$, $\text{♩} = \text{♩}$,
 $\text{♩} = \text{♩}$, $\text{♩} = \text{♩}$
 51. S; przed 1: pierwotnie $\sharp$, usunięty
 Bc; 1: a poprawione przez DS na g
 55. Bast/Tbne; 3–4: $g a$
 61. Bast/Tbne; 3: c^1 poprawione na d^1
 72. S; 4: $\sharp$ DS przed nutą
 po 77. S; inskrypcja *Finis*

Ed. WDMP (51) 1964: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

4. CONCERTO QUARTO A 2: FAGOTTO E TROMBONE

I: k. 3r; [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 4. | *Concerto*. | *Quarto*. | *a 2*. | *Fagotto è* [?] *Trombone*.
 II: k. 3r; [w nagłówku, z prawej strony:] *Fagotto à* [?] *Trombone*. [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 4. | *Concerto* | *Quarto*.
 IV: k. 2v–3r; k. 2v: [w nagłówku, na środku:] *A. 2. Basso*. [z lewej strony, pod pierwszą pięciolinia:] 4. *Concerto Quarto*. [na k. 3r, w prawym górnym rogu:] *Basso Continuo*.

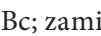
9. Tbne; przed 2: $\flat$
 12. Tbne; przed 1: klucz C₃
 19. Fg; 5: $\sharp$ nad nutą
 23. Fg; przed 1: klucz C₄
 25. Fg; 6: pierwotnie $\sharp$ nad nutą, usunięty
 26. Fg; przed 1: klucz F₄
 30. Tbne; 1: ślady korekty, pierwotna wersja nieczytelna
 31. Tbne; przed 2: klucz C₄
 34. Fg; przed 1: klucz C₄
 36. Fg; przed 1: klucz F₄
 38. Fg; 6: $\flat$ nad nutą
 44. Tbne; przed 1: klucz F₄
 45. Tbne; przed 2: klucz C₃
 46. Fg; przed 1: klucz C₄
 51. Fg; przed 1: klucz F₄
 53. Tbne; przed 1: klucz F₄ na początku linijki poprawiony na klucz C₃; przed 2: klucz F₄; przed 4: $\flat$
 Bc; 4: $\flat$ nad nutą
 59. Tbne; przed 1: klucz C₄

65. Bc; 1–2: $d g$ poprawione przez DS na $B f$
 71.–74. Bc; takty ujęte w nawias przez DS, nad nimi inskrypcja (DS) *NB. vide infra* (odsyłacz do wersji DS umieszczonej po ostatniej nucie utworu, również ujętej w nawias i opatrzonej nad pierwszą nutą inskrypcją *NB.*; wersję tę podajemy w tekście edycji jako poprawkę DS).
 72. Fg; przed 1: klucz C₄; 3: nad nutą $\sharp$ DS, usunięty
 Bc; przed 1: pierwotnie $\sharp$, usunięty; 4: F poprawione przez DS na A
 73. Fg; 4: nad nutą $\sharp$ DS, usunięty
 Bc; 1: D ; 2: G poprawione przez DS na B
 74. Fg; przed 1: klucz F₄
 Bc; 1: G poprawione przez DS na F ; 2: B
 93. Fg; przed 2: klucz C₄
 101. Tbne; przed 1: klucz C₃
 Fg; przed 1: klucz F₄
 112. Fg; 1: pierwotnie przy nucie kropka, usunięta
 po 118. Tbne; inskrypcja *finis*.

Ed. WDMP (51) 1964: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

5. DILIGAM TE DOMINE. CONCERTO A 2: SOPRANO E VIOLA BASTARDA

I: k. 3v–4v; k. 3v: [w nagłówku, z lewej strony:] 5. [z lewej strony, pod pierwszą pięciolinia:] *Diligam te Domine a 2*.
 II: k. 3v–4r; k. 3v: [w nagłówku, na środku:] *A. 2*. [po prawej stronie:] *Viola Bastarda* [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 5. | *Diligam te* | *Domine*.
 IV: k. 3r; [w nagłówku, z lewej strony:] 5. [z prawej strony:] *Basso Continuo*. [z lewej strony, pod pierwszą pięciolinia:] *Diligam te Domine*.

4. Bc; przed 2: klucz F₄
5. S; przed 5: klucz G₂
9. Vla Bast; przed 2: klucz C₄
12. Vla Bast; przed 1: klucz F₄
18. S; 2–4:  poprawione na 
Vla Bast; 3:  poprawiona na 
25. Vla Bast; przed 2: klucz C₄
27. Vla Bast; przed 2: klucz F₄
28. Vla Bast; przed 2: klucz C₄
29. Vla Bast; przed 1: $\sharp$; przed 2: brak $\sharp$
30. Vla Bast; przed 1: klucz F₄
33. S; 1: nuta pierwotnie opuszczona, uzupełniona po zapisaniu dalszego materiału
37. S; przed 13: klucz C₃
38. S; przed 7: klucz G₂
Vla Bast; przed 1: klucz F₅
42. Vla Bast; przed 2: klucz F₄
43. Vla Bast; 4: $\flat$ DS przed nutą
46. Bc; pod 1: znak repetycji [*segno*] 
56. S; 1, 8, 10, 12, 14: $\sharp$ nad nutą
Bc; zamiast 1:  *d d*
60. Vla Bast; przed 2: klucz C₃
61. Vla Bast; przed 1: klucz F₄
64. Vla Bast; przed 2: klucz C₄, γ usunięta
65. Vla Bast; przed 2: klucz F₄
66. Vla Bast; 2: g poprawione na *a*
69. Vla Bast; przed 1: klucz C₄

72. Vla Bast; przed 1: klucz F₄
- przed 81. Bc; znak repetycji [*dal segno*] 
- 81.–115. Bc; fragment zapisany jako powtórzenie t. 46–80 oznaczonych znakami repetycji
85. S; 1: uzupełniona przez DS  *a'* poprawiona na *c'*; nad 1: inskrypcja (DS) C
86. Vla Bast; przed 2: klucz C₃; przed 6: klucz F₄
89. S; 8:  poprawiona na ; 8–90.2: , usunięty
90. S; przed 1:  *g*², wprowadzona wtórnie na kresce taktovej po zapisaniu dalszego materiału i dokonaniu korekt w t. 89
91. S; przed 1: pierwotnie kreska taktowa, usunięta; 1–2:  poprawione na ; 7–14: ; 8: $\sharp$ nad nutą
- 95.–98. Vla Bast; wszystkie grupy  zapisane jako  z cyfrą 3 pod każdą grupą
98. Vla Bast; przed 2: klucz C₄
100. Vla Bast; przed 1: klucz F₄
105. S; 2: ; 8, 11:  poprawiona na 
Vla Bast; przed 10: klucz C₄
107. Vla Bast; przed 1: klucz F₄
118. S; 2–4:  poprawione na 
120. Vla Bast; przed 1: klucz C₄
- 120.–122. Bc;  poprawiona przez DS na .
121. S; 5: $\sharp$ nad nutą
Vla Bast; przed 1: klucz F₄

Ed. WDMP (57) 1965: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

6. CANTATE DOMINO. CONCERTO A 2: SOPRANO E BASTARDA

- I: k. 4v–5r; k. 4v: [w nagłówku, z lewej strony:] 6. [z prawej strony:] A. 2. *Sopr: è. Tenore. Cum Basso Continuo.* [z lewej strony, pod pierwszą pięciolinia:] *Cantate Domino.*
- II: k. 4v–5r; k. 4v: [w nagłówku, na środku:] A. 2. [z prawej strony:] *Tenore.* [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 6. | *Cantate* | *Domino*; | *Bastarda.*
- IV: k. 3v. [w nagłówku, z lewej strony:] A 2 [z prawej strony:] *Basso Continuo* [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 6. | *Cantate* | *Domino.*
4. T Bast; przed 2: klucz F₄
 5. T Bast; przed 2: klucz C₄
 8. T Bast; przed 2: klucz F₄
 - po 8. Bc; klucz F₄ uzupełniony przez DS na końcu pięciolinii; zapisany pierwotnie przez JGB kustosze wskazujący na *g* w kluczu C₄ usunięty przez DS i zastąpiony kustoszem wskazującym na *g* w kluczu F₄
 9. Bc; przed 1: klucz F₄
 10. T Bast; przed 6: klucz C₄
Bc; 1: *c* poprawione na *d*
 12. T Bast; przed 8: klucz F₄; 11: $\sharp$ DS pod nutą
 17. T Bast; 6: *d* poprawione przez DS na *e*
 20. S. 1: γ
T Bast; 7–10:  poprawione na 
 21. T Bast; przed 2: klucz C₄
 22. T Bast; przed 2: klucz F₄
 28. T Bast; 3: *c'* poprawione na *b*
 32. Bc; 1: *e* poprawione na *d*
 33. S; 4: *e*² poprawione na *d*²
T Bast; 2: $\flat$ DS pod nutą
 36. T Bast; 4: $\flat$ DS pod nutą; 7: *g* poprawione na *f*
 37. T Bast; przed 1: klucz C₄; 6: $\flat$ nad nutą

38. T Bast; przed 8: klucz F_4
 39. S; 8: $\flat$ DS przed nutą, na piątej linii
 41. S; 5: d^1 poprawione na g^1 ; 11: $\sharp$ DS pod nutą
 43. T Bast; przed 1: klucz C_4
 Bc; przed 1: klucz C_4
 44. S; 13: $\sharp$ DS przed nutą
 T Bast; przed 6: klucz F_4
 45. T Bast; przed 2: klucz C_4
 49. T Bast; przed 2: klucz F_4
 Bc; przed 2: klucz F_4
 50. T Bast; 4: d poprawione na e ; pod 4: inskrypcja e ;
 przed 6: klucz C_4
 52. T Bast; przed 8: klucz F_4
 58. Bc; 2: A poprawione na G

59. S; 1: $\sharp$ DS przed nutą
 61. S; 4: c^2 poprawione na d^2
 62. T Bast; przed 2: klucz C_4
 63. T Bast; 7: $\sharp$ nad nutą
 68. T Bast; przed 1: klucz F_4
 73. T Bast; przed 5: klucz C_4
 75. T Bast; przed 1: klucz F_4 ; 8: es ($\flat$ nie powtórzony) po-
 prawione na f
 87. T Bast; przed 5: klucz F_4 poprawiony na klucz C_4
 88. T Bast; przed 1: klucz F_4
 92. S; 1: $\sharp$ DS przed nutą
 95. T Bast; przed 1: klucz F_5
 po 98. S; inskrypcja *Sequit[ur] Secunda Par[s]*

Ed. WDMP (57) 1965: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

7. SECUNDA PARS

- I: k. 5v–6r; k. 5v: [w nagłówku, z prawej strony:] *Canto*. [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] *Secunda Pars*. | 7.
 II: k. 5v–6r; k. 5v: [w nagłówku, z prawej strony:] *Tenore*. [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 7. | *Secunda*. |
Parte.
 IV: k. 3v–4r; k. 3v: [w nagłówku, z lewej strony:] 7. [z prawej strony:] *Basso Continuo*. [z lewej strony, pod pierwszą
 pięciolinia:] *Secunda Parte*.
 9. T Bast, Bc; przed 2: klucz F_4
 19. T Bast; przed 2: klucz C_4
 21. S; 7: $\sharp$ DS przed nutą
 T Bast; przed 1: klucz F_4
 23. T Bast; przed 2: klucz C_4
 25. T Bast; przed 1: klucz F_4
 27. S; 7: $\sharp$ DS pod nutą
 28. S; 8–11: $c^2 d^2 e^2 f^2$
 29. S; 1: g^2
 30. T Bast; przed 3: klucz C_4
 31. T Bast; przed 2: klucz F_4
 39. T Bast; 12: $\flat$ DS pod nutą
 46. T Bast; przed 2, na trzecim polu: $\flat$; przed 5: brak $\flat$
 47. T Bast; 10: $\sharp$ nad nutą
 49. Bc; 1: G poprawione przez DS na A
 63. T Bast; 1: ♪ poprawiona na ♩
 67. T Bast; przed 1: klucz C_4
 69. Bc; 2: g poprawione na f
 72. T Bast; przed 2: klucz F_4
 73. T Bast; 4: $\flat$ DS przed nutą, na czwartej linii
 75. Bc; 2: $\flat$ DS przed nutą
 76. S; 1: $\sharp$ DS przed nutą
 92. Bc; 1: ♩

Ed. WDMP (57) 1965: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

8. IN DEO SPERAVIT. CONCERTO A 2: SOPRANO E BASTARDA

- I: k. 6v–7r; k. 6v: [w nagłówku, z lewej strony:] *A 2*. [z prawej strony:] *Canto* [z lewej strony, przed pierwszą pięcio-
 linia:] 8 | *In Deo* | *Speravit*.
 II: k. 6v–7r; k. 6v: [w nagłówku, z lewej strony:] *A. 2*. [z prawej strony:] *Bastarda* [z lewej strony, przed pierwszą
 pięciolinia:] 8. | *In Deo* | *Speravit*.
 IV: k. 4r; [w nagłówku, z lewej strony:] 8. [na środku:] *A. 2*. [z prawej strony:] *Basso Continuo*. [z lewej strony, pod
 pierwszą pięciolinia:] *In Deo Speravit*.

5. S; 3: f^1 poprawione na g^1
 8. S; przed 1: klucz G_2
 9. Bast; 2: b nad nutą, na czwartym polu
 11. Bast; przed 1: klucz C_4
 17. Bast; 1: $\sharp$ nad nutą
 18. Bast; przed 2: klucz F_4
 24. Bast; 6: b nad nutą, na czwartym polu; 8: b nad nutą, na trzecim polu
 25. Bast; 2: b DS pod nutą
 27. Bast; przed 2: klucz C_4
 30. Bast; przed 1: klucz F_4
 31. S; 7: b DS przed nutą
 33. Bast; przed 8: klucz C_4
 35. Bc; 2: A poprawione na B
 44. Bast; przed 1: klucz F_4
 45. Bc; 2: kropka przy nucie przerobiona z dodatkowej zaczernionej główki nuty na wysokości A ; pod nią ukośna, zakrzywiona u dołu linia, usunięta
 46. S; 6: g^1 poprawione na a^1 , pod nutą inskrypcja (DS?) a
 47. Bast; 2: g poprawione na f
 52. S; 3: ♪ poprawiona na ♪
 53. Bc; 1: f
 54. S; 4: e^2 poprawione na f^2
 57. S; 1: c^2 poprawione na h^1
 58. Bast; przed 5: klucz C_4
 59. S; 3–4: $a^2 g^2$
 Bast; przed 8: klucz F_4
 66. S; 2: b DS przed nutą
 67. Bast; 1: $\sharp$ DS przed nutą
 68. Bast; 1: A poprawione na H
 69. S; 8: $\sharp$ DS pod nutą
 71. Bast; 8: $\sharp$ DS pod nutą
 76. S; 7–12: $c^2 d^2 h^1 c^2 a^1 h^1$ poprawione na $d^2 e^2 c^2 d^2 c^2 d^2$
 Bast; 5: b DS przed nutą, na linii dodanej górnej; 10: b DS przed nutą
 81. Bast; 2–9: ♪ poprawione przez DS (?) na ♪
 82. S; 8: $\sharp$ DS pod nutą
 84. Bast; 8: $\sharp$ DS pod nutą
 86. S; 5: a^2 poprawione na g^2
 89. Bast; 5, 10: b DS przed nutą
 93. S; 1: f^1 poprawione na g^1
 100. Bast; 9: g poprawione na d

Ed. WDMP (57) 1965: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

9. IN TE DOMINE SPERAVI. CONCERTO A 2: SOPRANO E BASTARDA

- I: k. 7v–8r; k. 7v: [w nagłówku, z lewej strony:] *A 2*. [na środku:] *Sopr. è Basso* [z prawej strony:] *Canto* [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 9 | *In te Domine* | *Speravi*.
 II: k. 7v–8r; k. 7v: [w nagłówku, z lewej strony:] *A 2*. [na środku:] *Sopr. è Bastard*: [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 9. | *In te Domine* | *Speravi*.
 IV: k. 4v; [w nagłówku, z lewej strony:] *A 2*. [z prawej strony:] *Basso Continuo*. [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 9. | *In te Domine* | *Speravi*.
 5. S; 1–2: ♪ poprawione na ♪ ; 4: e^1 poprawione na g^1
 14. S; 6, 8, 10, 12, 14: $\sharp$ pod nutą
 po 16. Bc; klucz F_4 uzupełniony przez DS na końcu pięciolinii; zapisany pierwotnie przez JGB kustosz wskazujący na d w kluczu C_4 usunięty przez DS i zastąpiony kustoszem wskazującym na d w kluczu F_4
 17. Bc; przed 1: klucz F_4
 19. B Bast; po 5: klucz C_4 uzupełniony przez DS na końcu pięciolinii; zapisany pierwotnie przez JGB kustosz wskazujący na c^1 w kluczu F_4 usunięty przez DS i zastąpiony kustoszem wskazującym na c^1 w kluczu C_4 ; przed 6: klucz C_4
 27. B Bast; 8, 10, 12, 14: $\sharp$ DS pod nutą
 28. B Bast; przed 1: klucz F_4
 41. S; 7: $\sharp$ DS przed nutą
 43. B Bast; przed 1: klucz C_4
 45. B Bast; 3: b DS przed nutą
 46. S; 5: $\sharp$ DS przed nutą
 B Bast; przed 2: klucz F_4
 50. B Bast; 1: G poprawione na d
 61. B Bast; przed 1: klucz C_4
 62. B Bast; 1: c poprawione na d
 64. B Bast; przed 1: klucz F_4
 66. S; przed 5: klucz C_1
 67. S; przed 4: klucz G_2
 B Bast; 1: G poprawione na A
 72. B Bast; 5: G poprawione na A
 76. S; 1: $\sharp$ DS przed nutą
 77. B Bast; przed 2: klucz C_4
 78. B Bast; 3: ♪ poprawiona na ♪
 83. S; przed 2: klucz C_3
 B Bast; przed 1: klucz F_4
 84. S; przed 2: klucz G_2
 86. B Bast; 7–9: ♪ poprawione na ♪

89. B Bast; przed 3: $\flat$ na trzecim polu; przed 4: brak $\flat$
Bc; 1–2: kropka przy c oraz G usunięte przez DS
i zastąpione przez f *es* (nowa wersja podana w edy-
cji jako poprawka DS)
91. S; 6: f^2 , $\sharp$ DS przed nutą
B Bast; 2: $\flat$ DS przed nutą
93. S; 4: $\sharp$ DS pod nutą
B Bast; 3: $\sharp$ nad nutą
95. B Bast; 10: $\flat$ DS przed nutą, na czwartej linii
96. B Bast; przed 1: $\flat$ na czwartej linii; przed 3: brak $\flat$

100. S; przed 1: klucz G_1
101. S; przed 1: klucz G_2 na początku linijki poprawiony
na klucz G_1 , $\flat$ na trzeciej linii poprawiony na $\flat$ na
drugiej linii
104. S; 2: b^1 poprawione przez DS na c^2 z $\sharp$ nad nutą
106. S; przed 1: klucz G_2
B Bast; 1: b poprawiona na a .
113. B Bast; 9: $\flat$ DS pod nutą
114. S; 5: b^2 poprawione na a^2

Ed. WDMP (57) 1965: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

10. SUSANNA VIDENS. CONCERTO A 2: SOPRANO E BASTARDA

- I: k. 8v–9r; k. 8v: [w nagłówku, z lewej strony:] *Susanna Videns*. [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 10 A 2 |
Soprano è | *Basso*.
- II: k. 8v–9r; k. 8v: [w nagłówku, z lewej strony:] A. 2. [na środku:] *Sopr: è Basso*. [z prawej strony:] *Bastarda* [z lewej
strony, przed pierwszą pięciolinia:] 10 | *Susanna* | *Videns*
- IV: k. 4v–5r; k. 4v: [w nagłówku, z lewej strony:] 10. [z prawej strony:] A 2. *Basso Continuo*. [z lewej strony, pod
pierwszą pięciolinia:] *Susanna videns*.
5. Bc; przed 2: klucz F_4
6. B Bast; przed 1: klucz F_4
7. B Bast; przed 2: klucz C_4
8. S; 3–4: $\text{e}^2 \text{f}^2$ poprawione na $\text{f}^2 \text{g}^2$
13. B Bast; przed 2: klucz F_4
14. S; po 4: klucz C_1 uzupełniony przez DS na końcu
pięciolinii; zapisany pierwotnie przez JGB kustosz
wskazujący na d^2 w kluczu G_2 usunięty przez DS i za-
stąpiony kustoszem wskazującym na d^2 w kluczu C_1 ;
przed 5: klucz C_1
15. B Bast; 1: $\flat$ DS przed nutą
17. S; przed 1: klucz G_2
20. B Bast; 3: b poprawiona na a
21. B Bast; 1: b poprawiona na a
25. B Bast; po 4: klucz F_5 uzupełniony przez DS na końcu
pięciolinii; zapisany pierwotnie przez JGB kustosz
wskazujący na G w kluczu F_4 usunięty przez DS i za-
stąpiony kustoszem wskazującym na G w kluczu F_5 ;
przed 5: klucz F_5
28. Bc; przed 2: klucz C_3
29. B Bast; przed 1: klucz C_3
32. Bc; przed 2: klucz F_4
33. B Bast; przed 1: klucz F_4
34. B Bast; przed 2: klucz C_4
38. S; 3: b poprawiona na a
39. B Bast; 3: $\sharp$ DS przed nutą
40. B Bast; przed 2: klucz F_4
41. S; przed 5: klucz C_1
44. S; przed 1: klucz G_2
51. B Bast; przed 3: klucz F_4 poprawiony na klucz F_5 , $\flat$ na
drugiej linii poprawiony na $\flat$ na trzeciej linii
52. S; 1: g^2 poprawione na fis^2
56. B Bast; przed 1: klucz F_4
57. B Bast; 7: $\flat$ nad nutą; przed 13: $\flat$, usunięty i wprowa-
dzony ponownie (?)
59. B Bast; przed 1: klucz C_4
61. B Bast; przed 2: klucz F_4
63. Bc; 1–3: $\text{d} \text{d} \text{d}$ poprawione na $\text{d} \text{d} \text{d}$, a następnie
na $\text{d} \text{d} \text{d}$
66. B Bast; przed 2: klucz C_4
67. B Bast; 8, 10, 12, 14: $\sharp$ nad nutą
68. B Bast; przed 2: klucz F_4
69. S; 2: $\sharp$ DS przed nutą; 10–13: b poprawione na a
73. B Bast; 4: $\sharp$ nad nutą
74. B Bast; 2: $\sharp$ nad nutą
87. S; 9–12: b poprawione na a ; 12: g^1 poprawione na a^1
88. S; 5: g^1 poprawione na a^1 ; 6: $\sharp$ pod nutą; 8, 10, 12, 14:
 $\sharp$ nad nutą; 13: c^2 poprawione na a^1
96. B Bast; przed 1: klucz C_4
102. S; 2: g^1 poprawione na a^1
B Bast; przed 2: klucz F_4
103. B Bast; 6: $\flat$ DS przed nutą, na czwartej linii
105. S; 5: b poprawiona na a
109. S; 5–6: $\text{d}^2 \text{e}^2$ poprawione na $\text{b}^1 \text{c}^2$
B Bast; 6–7: *B A* poprawione na *c B*
112. B Bast; 6: $\flat$ DS przed nutą

113. B Bast; 5–8:  poprawione na 
119. B Bast; 6–7: *B A* poprawione na *c B*

121. B Bast; 1–4: ślady korekty, pierwotna wersja nieczytelna; 6: *A* poprawione na *B*
123. B Bast; 5–8:  poprawione na 

Ed. WDMP (57) 1965: Szczepańska; MAP/B (2) 1969: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

11. VENITE EXSULTEMUS. CONCERTO A 2: SOPRANO E BASTARDA

I: k. 9v–10r; k. 9v: [w nagłówku, na środku:] *A. 2. Soprano è Basso.* [z prawej strony:] *Canto* [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] *11 | Venite Exulte-|mus.*

II: k. 9v–10r; k. 9v: [w nagłówku, z lewej strony:] *A. 2. [na środku:] Soprano: è Basso* [z prawej strony:] *Bastarda* [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] *11 | Venite | exultemus*

IV: k. 5r; [w nagłówku, z lewej strony:] *11.* [na środku:] *A. 2.* [z prawej strony:] *Basso Continuo.* [z lewej strony, pod pierwszą pięciolinia:] *Venite Exultem[us].*

13. S; 8–9: $e^2 f^2$
15. B Bast; 2: ♯ poprawiona na ♮; przed 6: klucz C_4 ; 6–8: nuty pierwotnie wpisane jak w kluczu F_4 , poprawione na wysokości w kluczu C_4
19. B Bast; przed 1: klucz F_4 uzupełniony przez DS, umieszczony na zapisanej pierwotnie  *a* (w obowiązującym dotąd kluczu C_4), nad nim zapisany przez DS klucz *F* (bez pięciolinii), po nim:  *a* zapisana przez DS w kluczu F_4 ; 2–21.1: nuty wpisane pierwotnie jak w kluczu F_4
22. B Bast; przed 1: klucz C_3
23. Bc; nad 1: na 5. linii kropka lub główka nuty
25. B Bast; 3, 8: ♯ DS pod nutą
28. S; przed 2: ♯, usunięty
29. B Bast; przed 1: klucz F_4
30. S; 3: ♭ DS przed nutą
32. B Bast; 8, 10, 12, 14, 16: ♯ nad nutą
34. S; 2: ♭ DS przed nutą, na trzecim polu
35. B Bast; przed 2: klucz C_4
36. B Bast; przed 1: klucz F_4
45. B Bast; przed 2: klucz C_4
48. S; nad 1: inskrypcja 2
53. S; 1: c^2 poprawione na d^2
56. B Bast; przed 1: klucz F_4
59. B Bast; przed 1: klucz C_4
64. Bc; przed 1: klucz C_3
65. Bc; 1: f^1
67. B Bast; przed 1: klucz F_4 ; 2: ♭ DS przed nutą
69. B Bast; 3: 
70. S; 4–7: $g^1 f^1 e^1 d^1$ poprawione na $a^1 g^1 f^1 e^1$
Bc; przed 1: klucz C_4
73. B Bast; przed 2: klucz C_4
76. B Bast; przed 2: klucz F_4
78. B Bast; nad 3: ♯

81. S; 3: a^1 poprawione przez DS na h^1
85. B Bast; 2–5: *G A H c* poprawione na *A H c d*
89. B Bast; przed 2: klucz C_4
92. B Bast; przed 6: klucz F_4
94. S; 3: ♭ DS przed nutą, na trzecim polu
96. B Bast; przed 1: klucz C_4
101. S; 3: ♯ DS pod nutą
B Bast; przed 1: klucz F_4
103. B Bast; przed 1: klucz C_4
105. S; 2: ♯ nad nutą
B Bast; przed 1: klucz F_4 ; 3: ♯ nad nutą
109. S; 2–5: $d^2 c^2 h^1 a^1$
113. S; 6–9:  poprawione na 
114. B Bast; 6–9:     poprawione na     przez razurę górnej belki
115. S; 5: f^2 poprawione na e^2
B Bast; 2, 6: ♭ DS przed nutą
116. S; 4: ♭ DS przed nutą
117. B Bast; przed 1: klucz C_4
120. B Bast; 12: ♭ DS pod nutą
127. S; 7: h^1 poprawione na c^2
129. S; 1: ♭ DS przed nutą
B Bast; 6, 12: ♭ DS pod nutą
130. S; 13: ♭ DS przed nutą
132. S; przed 1: ♭ na trzecim polu; 6: ♭ DS przed nutą
134. S; 5: g^2 poprawione przez DS na a^2
135. B Bast; przed 7: klucz F_4
136. B Bast; przed 7: klucz C_4
138. S; 1–5: $g^1 g^2 f^2 e^2 d^2$; 6: g^2 poprawione na e^2
B Bast; przed 2: klucz C_3 , usunięty; 2–6: nuty zapisane jak w kluczu C_3 ; przed 7: klucz F_4
Bc; 2: *a*
139. Bc; 1: *h*

Ed. WDMP (57) 1965: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

12. CANTATE JOH. GABRIELIS. CONCERTO A 2: SOPRANO E BASTARDA

- I: k. 10v–11r; k. 10v: [w nagłówku, na środku:] A. 2. *Sopr: è Basso*. [z prawej strony:] *Canto*. [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 12 | *Cantate* | *Joh: Gabri|elis*.
- II: k. 10v–11r; k. 10v: [w nagłówku, z lewej strony:] A. 2. [na środku:] *Sopra: è Bastarda* [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 12 | *Cantate* | *Joh: Gabrielis*.
- IV: k. 5v; [w nagłówku, z lewej strony:] A. 2. [z prawej strony:] *Basso Continuo*. [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 12 | *CAntate*. [pod pierwszą pięciolinia:] *Joh: Gabrielis*.
9. B Bast; przed 2: klucz F_4
 11. Bc; przed 1: klucz F_4 ; 1: g
 17. B Bast; przed 2: klucz C_4
 22. S; 13, 15, 17, 18, 19: $\sharp$ nad nutą
 26. B Bast; przed 2: klucz F_4
 30. S; 9: $\sharp$ DS pod nutą
 33. S; 10: ślady korekty przez razurę, pierwotna wersja nieczytelna z powodu ubytku papieru
 40. S; 6: $\sharp$ DS przed nutą
 B Bast; 1: c poprawione na d
 47. B Bast; 5: b DS przed nutą
 50. S; 11–12: $d^1 e^1$ poprawione na $e^1 f^1$
 54. B Bast; przed 1: b na trzecim polu; 1: B poprawione na c ; przed 3: brak b
 58. S; 8, 10, 12, 13, 14: $\sharp$ nad nutą
 61. S; 3: $\sharp$ DS pod nutą
 66. B Bast; przed 1: klucz C_4
 71. B Bast; przed 6: klucz F_4
 74. B Bast; przed 1: klucz C_4
 77. Bc; 1: g poprawione na a
 78. B Bast; przed 2: klucz F_4
 79. B Bast; 5–8: musical note poprawione na musical note

Ed. WDMP (57) 1965: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

13. CORONA AUREA. CONCERTO A 2 SOPRANI

- I: k. 11r–12r; k. 11r: [w nagłówku, na środku:] A. *dui Sopran*: [z prawej strony:] *Canto*. [z lewej strony, nad pierwszą pięciolinia:] 13 *Corona aurea*.
- II: k. 11r–12r; k. 11r: [w nagłówku, z lewej strony:] 13. [na środku:] *Concerto A. doi Sopr*. [z lewej strony, pod pierwszą pięciolinia:] *Corona aurea*
- IV: k. 5v–6r; k. 5v: [w nagłówku, z lewej strony:] 13. [na środku:] A.2. [z prawej strony:] *Basso Continuo*. [z lewej strony, pod pierwszą pięciolinia:] *Corona aurea*.
3. S I; 4–5: $f^2 g^2$ poprawione (przez DS?) na e^2 (z b DS nad nutą) f^2
 7. Bc; 1: nuta pierwotnie opuszczona, uzupełniona po zapisaniu dalszego materiału
 11. S II; 6: nuta pierwotnie opuszczona, uzupełniona po zapisaniu dalszego materiału; po 6: na końcu linijki kustosz wskazujący na c^2 , poprawiony na b^1
 12. S II; 1: ślady korekty przez razurę, pierwotna wersja nieczytelna z powodu ubytku papieru; 6: musical note poprawiona na musical note
 24. S I; 3–4: $f^1 g^1$ poprawione na $g^1 a^1$
 52. Bc; po 2: zapisany pierwotnie przez JGB kustosz wskazujący na B usunięty przez DS i zastąpiony kustoszem wskazującym na G
 59. S I; 5–6: $g^2 f^2$
 78. Bc; 1: f poprawione na g
 103. S II; 5: nuta pierwotnie opuszczona, uzupełniona po zapisaniu dalszego materiału; 6: f^1 poprawione na g^1
 105. S II; 1: $\sharp$ DS przed nutą
 106. S I; 12, 14, 16, 18: $\sharp$ nad nutą
 114. S I; 5–8: musical note poprawione na musical note
 115. S I; 11, 13: g^2 poprawione na b^2
 116. S I; 1: $\sharp$ DS pod nutą
 124. S II; 3: c^2 poprawiona na musical note d^2
 127. S I; 3–6: musical note poprawione na musical note
 137. S I; 2: e^1 poprawione na f^1
 140. S I; 5–6: $g^2 a^2$ poprawione na $a^2 b^2$

Ed. WDMP (57) 1965: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

14. NOVA CASA. CONCERTO A 3 SOPRANI

- I: k. 12v; [w nagłówku, na środku:] *Concerto à 3. Soprani.* [?] [z prawej strony:] *Canto* [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 14. | *Noua* | *Casa*
- II: k. 12v; [w nagłówku, z lewej strony:] A. 3. [na środku:] *Soprani.* [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 14. | *Nova* | *Casa*
- III: k. 2r; [w nagłówku, z lewej strony:] 14. [na środku:] A. 3. *Soprani.* [z prawej strony:] *Tertia Vox.* [z lewej strony, pod pierwszą pięciolinia:] *Noua Casa.*
- IV: k. 6r; [w nagłówku, z lewej strony:] 14. [na środku:] *Concerta à 3. Sopr:* [z prawej strony:] *Basso Continuo.* [z lewej strony, pod pierwszą pięciolinia:] *Noua Casa.*

3. Bc; przed 1: klucz C₃
23. Bc; przed 1: klucz F₄
24. S I; 2: b DS przed nutą, na trzecim polu
S II; 4: b DS przed nutą, na trzecim polu
25. S I; 8: b DS przed nutą, na trzecim polu
S III; 2: b DS przed nutą, na trzecim polu
26. S II; 3: b DS przed nutą, na trzecim polu
S III; 8: b DS przed nutą
27. S III; 3: # DS przed nutą
- po 29. S II; fragment ujęty w nawias i skreślony (przez DS?):



30. S I; 8: b DS przed nutą, na piątej linii
S II; 8: b DS przed nutą
36. S II; 3: # DS przed nutą
41. S III; 2: b DS przed nutą
46. S III; 3: # pod nutą
47. Bc; 2: c poprawione na G
48. S II; 3: # DS przed nutą
55. S III; 3: # nad nutą
60. S II; 1: e² poprawione na d²
73. S III; 3: # DS przed nutą
77. S II; 4: a¹ poprawione na g¹
78. S II; 3: # DS przed nutą

Ed. PDK 1930: Jachimecki (brak t. 47–57); WDMP (15) 1936, ²1962, ³1971, ⁴1977: Szczepańska; MPR 1955: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

15. KÜSTRINELLA. CONCERTO A 3: SOPRANO E 2 BASTARDE

- I: k. 13r; [w nagłówku, na środku:] *Concerto A. 3. Sopr: è 2. Bassi.* [z prawej strony:] *Canto* [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 15. | *Küstri-|nella*
- II: k. 13r; [w nagłówku, z lewej strony:] *Concerto à 3.* [na środku:] *Sopr: è 2 Bassi* [z prawej strony:] *Tenore.* [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 15 | *Kistrinella*
- III: k. 2v; [w nagłówku, na środku:] A. 3. *Sopr. è doi. Bassi.* [z prawej strony:] *Tertia Vox.* [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 15. | *Küstri-|nella.*
- IV: k. 6v; [w nagłówku, na środku:] A. 3. *Canto è doi. Bastarda.* [z prawej strony:] *Basso Continuo* [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 15. | *Küstrinella.*

4. Bc; przed 1: klucz C₄
5. T Bast; przed 2: klucz F₄
8. T Bast; przed 2: klucz C₄
9. B Bast; przed 1: klucz F₄
12. S; 3: # DS przed nutą
Bc; przed 1: klucz F₄
15. Bc; 5: # DS pod nutą
17. S; 3: # DS przed nutą
19. B Bast; przed 1: klucz C₄; 1: c¹ poprawione na d¹
- 19.–44. S, T Bast, B Bast, Bc; notacja zaczerniona: • = ∞,
♩ = ♩, ♪ = ♪

20. Bc; 2: g poprawione przez DS pierwotnie na f (znak korekty usunięty), następnie na a
27. T Bast; 2: b nad nutą, na czwartym polu
36. S; 1: # DS przed nutą
44. B Bast; 3: # nad nutą
45. T Bast; przed 1: klucz F₄
48. T Bast; przed 1: klucz C₄
B Bast; przed 1: klucz F₄
54. T Bast; 4: # nad nutą; 5: cis (# nad nutą) poprawione na d, # usunięty; pod 5: inskrypcja d
55. B Bast; przed 1: klucz C₄

58. S; 1: # nad nutą
T Bast; 8: g poprawione na a
60. T Bast; przed 1: klucz F₄
61. T Bast; po 2: klucz C₄ uzupełniony przez DS na końcu pięciolinii; zapisany pierwotnie przez JGB kustosz wskazujący na e¹ w kluczu F₄ usunięty przez DS i zastąpiony kustoszem wskazującym na e¹ w kluczu C₄
62. T Bast; przed 1: klucz C₄

63. B Bast; po 6: ., usunięta
64. B Bast; 3–6: ♯ poprawione na ♮
65. S; 3: # DS przed nutą
67. B Bast; 4–7: ♯ poprawione na ♮
69. S; 3: # nad nutą
73. T Bast; 1: # DS przed nutą
76. B Bast; przed 1: #

Ed. WDMP (59) 1965: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

16. SENTINELLA. CONCERTO A 3 SOPRANI

- I: k. 13v–14r; k. 13v: [w nagłówku, na środku:] A. 3. *Soprani*. [z prawej strony:] *Canto*. [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 16. | *Sentinella*.
- II: k. 13v–14r; k. 13v: [w nagłówku, z lewej strony:] A. 3. [na środku:] *Soprani*. [z prawej strony:] *Canto*. [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 16 | *Sentinella*
- III: k. 2v–3r; k. 2v: [w nagłówku, z lewej strony:] 16. A. 3. *Soprani*. [z prawej strony:] *Tertia Vox*. [z lewej strony, pod pierwszą pięciolinia:] *Sentinella*.
- IV: k. 7r; [w nagłówku, na środku:] *Concerto à 3. Soprani*. [z prawej strony:] *Basso Continuo*. [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 16. | *Sentinella*

7. S II; 2: # DS pod nutą
S III; 3: # DS pod nutą
8. S II; 3: # DS pod nutą
9. S III; 2: # DS pod nutą; 2–4: ♯ poprawione na ♮
11. S I; 12, 16, 17, 18: # nad nutą
S II; przed 1: klucz G₁
12. S II; 10: # DS pod nutą
13. S II; 6, 8, 10, 12: # nad nutą; 11: a² poprawione na f²
14. S II; przed 1: klucz G₂
S III; 2: c² poprawione na h¹; 11, 12: # DS przed nutą;
14, 16: # DS pod nutą
19. S II; 7: # DS przed nutą
36. S III; 1: ♯ h¹ poprawiona na ♮
37. S I; 5: # pod nutą
39. S I; 1: ślady korekty, pierwotna wersja nieczytelna
- 54.–63. S I, S II, S III; oznaczenia metrum 3 i ♪ usunięte;
w taktach z oznaczeniem metrum ♪ nuty 1–8 poprawione z ♮ na ♯
54. S I; 2, 10, 12, 14, 16: # nad nutą
55. S III; 3, 8: # pod nutą; 10, 12, 14, 16: # nad nutą
56. S II; 3, 8, 10, 12, 14, 16: # nad nutą
59. S II; 8: # pod nutą; 14, 16: # nad nutą
60. S I; 3, 10, 12, 14, 16: # nad nutą
61. S III; 15: c² poprawione na a¹
62. S I; 7: # nad nutą; 8, 10, 12, 14, 15, 16: # DS pod nutą

74. S I; 3: # DS pod nutą
75. S I; 5: # nad nutą
S II; 4, 6: # nad nutą
S III; 5, 7: # nad nutą
77. S II; 3: e² poprawione na f²
79. S II; 4, 6: # nad nutą
S III; 5, 7: # nad nutą
80. S III; 7: # nad nutą
81. S I; 5: # nad nutą
S III; 7: # nad nutą
82. S II; 4: # nad nutą
91. S I; 3–4: c² d² poprawione na d² e²
92. S I; 3: ♭ DS przed nutą
Bc; przed 1: klucz C₄
94. S I; 3: ♭ DS przed nutą
96. S III; przed 1: klucz C₃
Bc; przed 1: klucz F₄
98. S III; przed 1: klucz G₂
100. S III; przed 1: klucz C₃
103. S III; przed 1: klucz G₂
104. S II; 3: # DS pod nutą
106. S II; 2: # DS pod nutą
109. S II; 3: ♭ DS przed nutą
110. S I; 3: ♭ DS przed nutą
S III; 2: ♭ DS przed nutą

Ed. WDMP (32) 1956, ²1965: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

17. BERLINESA. CONCERTO A 3:

2 SOPRANI E BASSO

- I: k. 14rv; k. 14r: [w nagłówku, od lewej strony:] 17. *Concerto A. 3. doi Sopr: è Bass.* [z prawej strony:] *Canto* [z lewej strony, pod pierwszą pięciolinia:] *Berlinesa*.
- II: k. 14rv; k. 14r: [w nagłówku, z prawej strony:] à 3. *Doi Soprani. e Basso. Canto* [z lewej strony, pod pierwszą pięciolinia:] 17. *Berlinesa*
- III: k. 3v; [w nagłówku, z lewej strony:] 17. [na środku:] A. 3. *Doi Sopr: è Basso* [z prawej strony:] *Tertia Vox.* [z lewej strony, pod pierwszą pięciolinia:] *BERlinesa*.
- IV: k. 7v; [w nagłówku, na środku:] A. 3. *Doi Sopr: è Basso* [z prawej strony:] *Basso Continuo.* [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 17. | *BERlinesa*:

5. Bc; przed 1: klucz F₄
 23. Bc; 2–3: ♭ poprawione na ♮
 24. S I; 4: # DS pod nutą
 27. S I; 4: # DS pod nutą; 7: # pod nutą
 29. S I; 4: # DS pod nutą
 31. S II; 4: # pod nutą
 32. S I; 4, 7, 9: # pod nutą
 37. S I; 2: ♭ DS przed nutą
 40. S I; 2: # przed nutą, na drugim polu
 Bc; 4: a poprawione na d

41. S I; przed 2: #; przed 3: brak #
 59. S I; 3: # DS przed nutą
 61. S I; 3: g² poprawione na f²
 65. S I; 4: # DS pod nutą
 76. S I; przed 1: klucz G₁
 79. S I; przed 1: klucz G₂
 91. S II; 3: # DS przed nutą
 99. S II; 3: # DS przed nutą
 111. S II; 3: # DS przed nutą
 117. S II; 6: # DS pod nutą

Ed. WDMP (59) 1965: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

18. CHROMATICA. CONCERTO A 3:

2 SOPRANI E BASSO

- I: k. 14v–15r; k. 14v: [w nagłówku, z lewej strony:] 18. A. 3. [na środku:] *Doi Sopr: è Basso* [z prawej strony:] *Canto* [z lewej strony, pod pierwszą pięciolinia:] *Chromattica*.
- II: k. 14v–15r; k. 14v: [w nagłówku, z lewej strony:] A. 3. [na środku:] *doi Sopr: è Basso.* [z prawej strony:] *Seconda Vox.* [z lewej strony, pod pierwszą pięciolinia:] 18. *Chromatica*.
- III: k. 4r; [w nagłówku, z lewej strony:] 18. [na środku:] A. 3. *Doi Sopran: è Basso.* [z prawej strony:] *Tertia Vox* [z lewej strony, pod pierwszą pięciolinia:] *CHromatica*
- IV: k. 7v–8r; k. 7v: [w nagłówku, od lewej strony:] 18. *Concerto. A. 3. Dui Sopr: è Basso.* [z prawej strony:] *Basso Continuo.* [z lewej strony, pod pierwszą pięciolinia:] *Chromatica*.

4. S I; 4: ♭ DS przed nutą; 7: # DS przed nutą
 Bc; przed 1: klucz C₄
 16. S I; 5: ♭ DS przed nutą
 18. S I; 5: ♭ DS przed nutą
 19. S I; 1: # DS przed nutą
 20. S I; 5: ♭ DS przed nutą
 21. S I; 1: # DS przed nutą
 26. B; 1: ∞.
 40. S II; 2: # DS przed nutą
 44. Bc; 2: # pod nutą
 46. B, Bc; przed 1: #
 47. S I; 2: # nad nutą
 48. S I; 1: # nad nutą
 51. Bc; przed 2: #

56. Bc; 2–3: ♭ poprawione na ♮
 58. Bc; przed 1: #
 69. S II; przed 1: #, usunięty (przez DS?); przed 2: na ♭ zapisanym pierwotnie przez JGB # wprowadzony przez DS
 71. S II; 3: # pod nutą
 76. S II; 1: # pod nutą
 88. S II; przed 1: # (?), usunięty
 91. B; 1: h poprawione na a
 93. S II; 1: # nad nutą
 112. S I; 3: ♭ DS przed nutą
 113. Bc; przed 1: klucz C₄
 115. S I; 6–7: ♭ poprawione na ♮
 S II; przed 6: ślady korekty, pierwotna wersja nieczytelna

124. S I; 5: $\flat$ DS przed nutą
 126. S I; 5: $\flat$ DS przed nutą
 127. S I; 1: $\sharp$ DS przed nutą
 128. S I; 5: $\flat$ DS przed nutą
 129. S I; 1: $\sharp$ DS przed nutą; 4–7:  poprawione na  (pierwotna wersja niepewna z powodu ubytku papieru)

130. S I; 2–131.1: uzupełnienie DS zapisane po ostatniej nucie utworu i oznaczone odnośnikiem $\uparrow$
 131. S I; 5: $\flat$ DS przed nutą
 136. S I; 4: $\flat$ DS przed nutą
 138. S I; 2: $\flat$ DS przed nutą

Ed. WDMP (21) 1950, ²1964, ³1978: Szczepańska; MAP/B (2) 1969: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

19. SPANDESA. CONCERTO A 3: 2 SOPRANI E BASSO

I: k. 15v–16r; k. 15v: [w nagłówku, na środku:] *Concerto à 3. Doi: Sopr: è Basso.* [z prawej strony:] *Canto.* [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 19. | *SPandesa.*
 II: k. 15v; [w nagłówku, na środku:] *A3. Doi Sopr: è Basso.* [z prawej strony:] *Secunda Vox.* [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 19. | *SPandesa.*
 III: k. 4v; [w nagłówku, na środku:] *Concerto A. 3. Doi Sopr: è Basso.* [z prawej strony:] *Tertia Vox.* [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 19. | *SPandesa*
 IV: k. 8r; [w nagłówku, na środku:] *Concerto a 3. Boi [sic] Soprani è Basso* [z prawej strony:] *Basso Continuo.* [z lewej strony, pod pierwszą pięciolinia:] 19. *SPandesa.*

2. S I; 6: e^2 poprawione na f^2
 4. Bc; przed 2: klucz C_4
 9. S II; 7: c^2 poprawione na d^2
 17.–18. S I; takty ujęte z obydwu stron w podwójną kreskę taktową (przez DS?); nad nutami inskrypcja (DS) *repetatur*
 18. S I; po 1: wpisany przez DS odnośnik $\uparrow$, usunięty
 21. S I; 1–4:  poprawione na 
 29. S I; 3: d^2 poprawione na e^2
 33. S I; 2–3: ślady korekty, pierwotna wersja nieczytelna
 35. S I; 1–4: $g^2 f^2 g^2 a^2$

37. S I; 4–5: $g^2 f^2$ poprawione na $a^2 g^2$
 45. S I; 3: $\sharp$ DS przed nutą
 48. S II; 2: $\sharp$ DS przed nutą
 49. S II; 1: $\sharp$ DS przed nutą
 50. S II; 3: $\sharp$ DS przed nutą
 52. S II; 1–2:  poprawione na ; 2: c^2 poprawione na d^2
 54. S I; 3: $\sharp$ DS przed nutą
 59. S I; 3: $\sharp$ DS przed nutą
 60. Bc; przed 2: klucz C_4
 64. S I; 4: c^2 poprawione na d^2
 70. Bc; 1:  poprawiona na 

Ed. WDMP (59) 1965: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

20. KÖNISBERGA. CONCERTO A 3 BASSI

I: k. 16r; [w nagłówku, z lewej strony:] 20. [na środku:] *à 3 Bassi.* [z prawej strony:] *Prima Vox.* [z lewej strony, pod pierwszą pięciolinia:] *Könisberga.*
 II: k. 16r; [w nagłówku, na środku:] *A 3. Bassi.* [z prawej strony:] *Secunda Vox* [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 20. | *Könisberga.*
 III: k. 5r; [w nagłówku, na środku:] *A. 3. Bassi.* [z prawej strony:] *Tertia Vox.* [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 20. | *Könisberga.*
 IV: k. 8v; [w nagłówku, z lewej strony:] *A. 3. Basso* [z prawej strony:] *Basso Continuo.* [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 20. | *Könisberga.*

13. B I; 2: e poprawione na f
 23. Bc; zamiast 2:  $d d$

32. Bc; 4: $\sharp$ pod nutą
 33. B II; 2: e poprawione na f

56. B III; przed 3:  *d*, usunięta
 67. B I; 1:  nad nutą
 74. B II; 1–6:  poprawione na 
 77. B II; 1:  poprawiona na 
 82. B I; 2–7:  poprawione na 
 88. B I; 8:  poprawiona na 
 96. B III; 1: *e* poprawione na *d*
 99. B I; 3:  poprawiona na 
 Bc; 1: 

Ed. WDMP (59) 1965: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

21. TAMBURETTA. CONCERTO A 3: SOPRANO E 2 BASTARDE

- I: k. 16v; [w nagłówku, z lewej strony:] A. 3. [na środku:] *Sopr: è doi. Bastard.* [z prawej strony:] *1 Vox.* [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 21. | *Tambu-|retta.*
 II: k. 16v; [w nagłówku, z lewej strony:] A. 3. [na środku:] *Sopr: è doi Bast:* [z prawej strony:] *Seconda Vox.* [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 21. | *Tambu-|retta*
 III: k. 5v; [w nagłówku, z lewej strony:] A. 3. [na środku:] *Sopran: è 2. Bastard:* [z prawej strony:] *Tertia Vox.* [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 21 | *Tambureta*
 IV: k. 8v–9r; k. 8v; [w nagłówku, z lewej strony:] 21. [na środku:] A. 3. *Sopr: è doi. Bastarda* [z prawej strony:] *Basso Continuo.* [z lewej strony, pod pierwszą pięciolinia:] *Tamburetta.*

2. Bc; przed 1: klucz C_4
 5. S; 6–7:  poprawione na 
 Bast I; 3: *f^l* poprawione na *g^l*
 Bc; przed 1: klucz F_4
 6. Bast I; 6–7:  poprawione na 
 7. Bast I; przed 2: klucz F_4
 10. Bast I; przed 1: klucz C_4
 12. Bast II; przed 1: klucz F_4
 17. Bast I; przed 2: klucz F_4
 18. Bast II; przed 1: klucz C_4
 19. Bast II; 5: *c^l* poprawione na *h*
 Bc; 2: *F* poprawione na *A*, poprawione przez DS na *G*
 22. Bast I; przed 1: klucz C_4
 Bast II; przed 2: klucz F_4
 31. S; 1, 6:  nad nutą; 4:  DS pod nutą
 32. S; 9: *d²* poprawione na *c²*
 33. Bast II; przed 1: klucz C_4
 36. Bc; 5: nuta pierwotnie opuszczona, uzupełniona po zapisaniu dalszego materiału
 42. Bast I; przed 2: klucz F_4
 44. S; 7:  DS przed nutą
 Bast I; przed 2: klucz C_3
 45. Bast II; przed 1: klucz F_4
 46. Bast I; 3:  DS pod nutą
 49. Bast II; przed 2: klucz C_4
 50. Bast I; przed 1: klucz F_4
 52. S; 9: *d²* poprawione na *c²*
 Bast I; przed 2: klucz C_3
 54. S; przed 2:  usunięty
 55. Bast I; przed 2: klucz F_4
 59. Bast I; 1: *c* poprawione na *d*
 60. Bast I; przed 2: klucz C_4
 62. Bast II; 1: *d^l* poprawione na *e^l*
 67. Bast I; 1–3:  poprawione na 
 Bast II; przed 1: klucz F_4

Ed. Opieński 1918: Surzyński; WDMP (11) 1932, ²1960, ³1967: Szczepańska; MPR 1955: Szczepańska; MAP/B (2) 1969: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

22. BENTROVATA. CONCERTO A 3: 2 SOPRANI E BASSO

- I: k. 17r; [w nagłówku, na środku:] A. 3. *Doi. Sopr: è Basso.* [z prawej strony:] *Prima Vox.* [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 22. | *Bentrouata:*
 II: k. 17r; [w nagłówku, na środku:] A. 3. *Doi Sopr: è Basso* [z prawej strony:] *2. Vox.* [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 22. | *BEntrovata.*

III: k. 6r; [w nagłówku, z lewej strony:] A. 3. [na środku:] *Doi Sopr: è Basso*. [z prawej strony:] *Tertia Vox*. [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 22. | *Bentrouata*.

IV: k. 9r; [w nagłówku, z lewej strony, pismem DS:] A. 3. [z lewej strony, pod pierwszą pięciolinia, pismem DS:] 22. *Ben-trovata*.

12. S I; 2: # DS przed nutą

28. S II; 4: b DS pod nutą

33. S I; 1: ♪ poprawiona na ♪

B; przed 1: klucz C₄

35. S II; 1: b DS przed nutą, na czwartym polu

36. S II; 2: b DS pod nutą

43. S II; 4: e² poprawione na f²; 6: przy nucie kropka, usunięta

49. S II; 2: # pod nutą

52. S II; 1: ♪

55. S II; 1: ♪ poprawiona na ♪

56. S II; 1: # DS przed nutą

60. S II; przed 5: #, usunięty

62. S II; przed 5: #, usunięty

72. Bc; 3: b przed nutą, na trzeciej linii

77. S II; przed 7: #, usunięty

81. B; po 1: ślady korekty, pierwotna wersja nieczytelna

83. Bc; 2: b DS przed nutą

84. S I; 5: d² poprawione na c²; 10: b DS pod nutą

92. S II; przed 1: #

po 92. B; usunięty fragment (zapisany przez DS?): † ♪ b
(b przed nutą) ♪ f ♪ g ♪ d

Ed. WDMP (27) 1955, ²1964: Szczepańska; MAP/B (2) 1969: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

23. NORIMBERGA. CONCERTO A 3: SOPRANO E 2 BASTARDE

I: k. 17v–18v; k. 17v: [w nagłówku, z lewej strony:] A. 3. [od środka:] *Sopr: è doi Bastarda*. 1. *Vox*. [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 23. | *Norimber|ga*.

II: k. 17v–18v; k. 17v: [w nagłówku, z lewej strony:] A. 3. [na środku:] *Soprano è doi Bastarda* [z prawej strony:] 2. *Vox* [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 23. | *Norimberga*.

III: k. 6v–7v; k. 6v: [w nagłówku, z lewej strony:] *Concerto A*. 3. [od środka:] *Sopr: è doi Bastar: Tertia Vox* [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 23. | *Norimberga*.

IV: k. 9v–10r; k. 9v: [w nagłówku, z lewej strony:] A. 3. [na środku:] *Sopr: è doi Bastarda* [z prawej strony:] *Basso Contin*. [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 23. | *Norimberga*.

1. Bast I; 5: # nad nutą

8. S; 3–5: f² e² d² poprawione na d² c² h²

12. S; 2–3: ♪ poprawione na ♪

13. Bast I; przed 2: klucz F₄

15. Bast I; 3: # pod nutą

17. Bast I; 1: # nad nutą

19. Bast I; przed 1: klucz C₄

25. Bast I; przed 1: klucz F₄

27. S; 3: # DS przed nutą

Bast I; 2: e poprawione na f

Bc; 2: G poprawione na A

28. S; 3: # DS przed nutą

Bast II; 1: F poprawione przez DS na D przez dopisanie linii dodanej dolnej; nad 1: inskrypcja (DS) D

29. Bast I; przed 3: klucz C₄ na początku linijki poprawiony na klucz F₄

30. S; 3: # DS nadpisany na # JGB (?)

Bast I; 16: # DS pod nutą

32. S; 5: # DS przed nutą

Bast I; 16: # DS pod nutą

Bc; 3: c poprawione na d

33. Bast II; przed 1: klucz F₅

34. Bast I; przed 1: klucz F₅

35. Bast I; przed 1: klucz F₄

36. S; 5, 8: # DS pod nutą

Bast II; przed 1: klucz C₄; 13, 16: # DS przed nutą

37. S; 5, 8: # DS pod nutą

Bast I; przed 1: klucz C₄; 16: # DS pod nutą

Bast II; przed 1: klucz F₄

38. Bast I; przed 13: klucz F₄ na początku linijki poprawiony na klucz C₄

39. S; 7: h¹ poprawione na c²

Bast I; 7, 10: # DS pod nutą

40. S; 12: # DS pod nutą

Bast I; 4: # DS pod nutą

41. S; 4: g¹ poprawione na c²; 9–16: ♪ poprawione na ♪

Bast I; 2: # pod nutą

46. Bast I; przed 2: klucz F₄

Bast II; 1–2: ♪

50. Bast I; zamiast 1: ♪ D D; przed 2: klucz C₄

54. Bast I; przed 2: klucz F_4
 Bast II; przed 2: klucz C_4
58. Bast I; przed 2: klucz C_4
60. S; 3: h^l poprawione przez DS na a^l
62. Bast I; przed 2: klucz F_4
63. S; 2–3: ♩ poprawione na ♩
 Bast II; 1: ♩ ; 3: ♩
65. Bast II; 3: $\sharp$ pod nutą
66. Bast I; przed 2: klucz C_4
 Bast II; przed 2: klucz F_4
71. Bc; zamiast 1: ♩ $F F$
75. Bast I; przed 1: klucz F_4
79. S; 2: $\flat$ DS przed nutą
83. Bast I; g poprawione na f
86. Bast I; 2: ♩ poprawiona na ♩ ; 8: f poprawione na c ;
 po 8: ♩ d , usunięta
88. S; 6: $\flat$ DS przed nutą
89. Bast I; przed 7: klucz C_4
97. Bast I; przed 2: klucz F_4
 Bast II; przed 2: klucz C_4
100. Bast II; 3: $\sharp$ nad nutą
102. Bast II; 5: $\sharp$ nad nutą
 Bc; przed 1: klucz C_4
104. Bc; przed 2: klucz F_4
106. Bast I; przed 1: klucz C_4
109. S; 2: $\sharp$ pod nutą, na pierwszym polu
110. Bast II; przed 1: klucz F_4
111. Bast I; przed 1: klucz F_4
 Bast II; przed 2: klucz C_4
112. Bast II; przed 1: klucz F_4 na początku linijki popra-
 wiony na klucz C_4
 Bc; 1: A poprawione na B
113. Bast I; przed 2: klucz C_3
115. Bast I; przed 1: klucz F_4
121. Bast I; przed 2: klucz C_4
 Bast II; przed 1: klucz F_4
123. Bast I; przed 1: klucz F_4
 Bast II; przed 2: klucz C_4
125. Bast I; przed 2: klucz C_3
 Bast II; przed 1: klucz F_4
131. S; 1: $\sharp$ pod nutą
 Bast I; 3: $\sharp$ pod nutą
132. Bast I; przed 2: klucz F_4
133. Bast II; 1: ♩ ; 3: ♩
137. Bast I; przed 1: klucz C_4
143. Bast I; przed 1: klucz F_4
145. S; 3: $\sharp$ DS nadpisany na $\sharp$ JGB (?)
148. Bast I; 16: $\sharp$ DS pod nutą
150. Bast I; 16: $\sharp$ DS pod nutą
151. Bast II; przed 1: klucz F_5
152. Bast I; przed 1: klucz F_5
 Bast II; przed 1: klucz F_4
153. Bast I; przed 1: klucz F_4
 Bast II; przed 1: klucz F_5
154. S; 8: $\sharp$ DS pod nutą
 Bast II; przed 1: klucz C_4
155. S; 8: $\sharp$ DS pod nutą
 Bast I; przed 1: klucz C_4 ; 16: $\sharp$ DS pod nutą
 Bast II; przed 1: klucz F_4
156. S; 13: $\sharp$ DS przed nutą
157. S; 6: a^l poprawione na h^l
 Bast I; 4, 10: $\sharp$ DS pod nutą; 7: $\sharp$ DS przed nutą
158. Bast I; 4: $\sharp$ DS pod nutą
159. S; 10, 12, 14, 15, 16: $\sharp$ nad nutą
 Bast I; 2: $\sharp$ nad nutą
164. Bast I; przed 2: klucz F_4
 Bast II; przed 2: klucz C_4
168. Bast I; przed 2: klucz C_4
177. Bast II; przed 1: klucz F_4
179. Bast I; 3: $\sharp$ pod nutą
180. Bast I; przed 2: klucz F_4
184. Bast I; przed 2: klucz C_4 ; 2: f^l
187. Bast I; 2: c^l poprawione na d^l
192. Bast I; 1: c^l poprawione na d^l
193. Bast I; 5: $\sharp$ nad nutą
199. Bast I; przed 1: klucz C_3
206. Bast I; przed 1: klucz F_4
207. Bast I; 3: $\sharp$ DS pod nutą
208. Bast I; przed 2: klucz C_4
210. S; 2: $\flat$ DS przed nutą

Ed. WDMP (59) 1965: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

24. CANZON PRIMA A 4

- I: k. 18v; [w nagłówku, na środku:] A. 4. [z prawej strony:] *Prima Vox*. [z lewej strony, pod pierwszą pięciolinia:] 24. *Canzon Prima*.
- II: k. 18v; [w nagłówku, z lewej strony:] 24. [na środku:] A. 4. [z prawej strony:] 2. *Vox*. [z lewej strony, pod pierwszą pięciolinia:] *Canzon Prima*.
- III: k. 8r; [w nagłówku, z lewej strony:] 24 A. 4. [z prawej strony:] *Tertia Vox*. [z lewej strony, pod pierwszą pięciolinia:] *Canzon Prima*

IV: k. 10v; [w nagłówku, na środku:] A. 4. [z prawej strony:] *Basso*. [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 24. | *Canzon*. | *Prima* [pod zapisem muzycznym, ręką DS:] NB. *Bassum Continuum harum quinq[um] Canzonum reperies in fine huius libri.*

V: k. 2r; [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 24. | *Canzon* | *Prima*.

- | | |
|--|--|
| 7. Bc; przed 1: klucz C ₃ | 52. II; 1: # pod nutą |
| 8. II; 3: # DS pod nutą | 54. Bc; przed 1: klucz C ₁ |
| Bc; przed 1: klucz C ₄ | 59. Bc; przed 1: klucz C ₃ |
| 12. I; przed 1: #, usunięty | 60. II; 3: # DS pod nutą |
| 13. Bc; nad 1: cyfrowanie 4# | Bc; przed 1: klucz C ₄ |
| 14. II; 3: # DS pod nutą | 64. I; 3: # nad nutą |
| 18. I; przed 1: #, usunięty | 68. II; 3: # DS przed nutą |
| 20. Bc; nad 3: cyfrowanie 6 | 71. II; 3: # DS przed nutą |
| 23. II; 2: # DS pod nutą | 72. II; 3: # DS pod nutą |
| 25. II; 3: # DS przed nutą | 75. II; 4: ♩ <i>f</i> ^l poprawiona na <i>z</i> |
| 30. III; 2: # DS przed nutą | Bc; 2–3: <i>f e</i> poprawione na <i>a h</i> |
| 33. Bc; 2: <i>g</i> poprawione przez DS na <i>a</i> | 76. I; przed 1: #, usunięty |
| 34. I; 3: # pod nutą | 80. II; 6: # DS pod nutą |
| 43. B; po 3: ♩ <i>a</i> ♩ <i>a</i> ♩ <i>b</i> | 82. II; 6: # DS pod nutą |
| 46. III; 2: <i>g</i> ^l poprawione przez DS na <i>e</i> ^l ; nad 2: inskrypcja (DS) <i>e</i> | 83. II; 2: # pod nutą |

Głos Basso continuo – kopia DS

IV: k. 20r; [w nagłówku:] *Basso Contin. Cinque Canzoni à. 4. Di Adamo Harzebsky Polono. Ao. 1627.* [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 24. | *Canzon*. 1.

- | | |
|--|--|
| 1. przed 1: oznaczenie metrum C | 52. przed 1: oznaczenie metrum C ; nad 1: brak cyfrowania, pierwotnie ♩ , usunięta |
| 7. przed 1: klucz C ₃ | 54. przed 1: klucz C ₁ |
| 8. przed 1: klucz C ₄ | 59. przed 1: klucz C ₃ |
| 13. nad 1: cyfrowanie 4# | 60. przed 1: klucz C ₄ |
| 20. nad 3: cyfrowanie 6 | 80. 2: # nad nutą |
| 23. nad 1: brak cyfrowania | |
| 33. 2: <i>g</i> poprawione na <i>a</i> | |

Ed. WDMP (39) 1958: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares (brak głosu Basso continuo).

25. CANZON SECONDA A 4

I: k. 19r; [w nagłówku, na środku:] A. 4. [z prawej strony:] *Prima Vox*. [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 25. | *Canzon*: | *Secunda*.

II: k. 19r; [w nagłówku, na środku:] A. 4. [z prawej strony:] *Secunda Vox* [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 25. | *Canzon* | *Secunda*.

III: k. 8v; [w nagłówku, z lewej strony:] A. 4. [z prawej strony:] *Tertia Vox*. [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 25. | *Canzon* | *Secunda*

IV: k. 11r; [w nagłówku, na środku:] A. 4. [z prawej strony:] *Basso*. [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 25. | *Canzon* | *Secunda*.

V: k. 2v; [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 25. | *Canzon* | *Secunda*.

- | | |
|---|--|
| 1. I; 4: ♩ <i>c</i> ² poprawiona na ♩ <i>h</i> ^l | Bc; przed 1: klucz C ₃ |
| 2. I; 1: ♩ <i>h</i> ^l poprawiona na ♩ <i>c</i> ² ; 2: nuta pierwotnie opuszczona, uzupełniona po zapisaniu dalszego materiału | 4. Bc; przed 2: klucz C ₄ |
| | 5. B; zamiast 3: ♩ <i>g g</i> |

6. I; 4: d^2 poprawione na e^2
 11. I; przed 1: klucz G_1
 13. I; przed 2: klucz G_2
 19. III; 1: $\sharp$ DS przed nutą
 23. II; 3: $\sharp$ nad nutą, usunięty
 24. I; 2: $\sharp$ nad nutą
 26. I; 3: $\sharp$ nad nutą
 32. Bc; nad 4: $\sharp$, usunięty
 41. Bc; nad 3: $\sharp$ poprawiony na cyfrowanie 5; nad 4: $\sharp$

46. I; 3, 4: $\sharp$ pod nutą
 57. Bc; nad 2: $\sharp$ poprawiony na cyfrowanie 6
 65. II; klucz G_2 na początku linijki poprawiony na klucz C_1
 67. I; przed 1: klucz G_1
 68. II; 3: $\sharp$ DS przed nutą
 69. I; przed 1: klucz G_2
 73. III; 3: $\sharp$ DS przed nutą
 74. Bc; pod 1: dodatkowy $\sharp$

Głos Basso continuo – kopia DS

IV: k. 19v; [w nagłówku, po lewej stronie:] 25. [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] *Canzon | seconda.*

1. przed 1: oznaczenie metrum **C**
 2. przed 1: klucz C_3
 4. przed 2: klucz C_4
 41. nad 3: cyfrowanie 5; nad 4: $\sharp$
 55. przed 1: oznaczenie metrum **C**

Ed. WDMP (39) 1958: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares (brak głosu Basso continuo).

26. CANZON TERZA A 4

- I: k. 19v; [w nagłówku, na środku:] A. 4. [z prawej strony:] *Prima Vox.* [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 26. | *Canzon Terza*
 II: k. 19v; [w nagłówku, na środku:] A. 4. [z prawej strony:] *Secunda Vox.* [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 26. | *Canzon | Terza.*
 III: k. 9r; [w nagłówku, z lewej strony:] A. 4. [z prawej strony:] *Tertia Vox.* [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 26. | *Canzon | Tertia.*
 IV: k. 11v; [w nagłówku, z lewej strony:] A. 4. [z prawej strony:] *Basso.* [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 26. | *Canzon 3.*
 V: k. 3r; [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 26. | *Canzon. | Tertza.*

2. I; 2: nuta pierwotnie opuszczona, uzupełniona po zapisaniu dalszego materiału
 Bc; przed 1: klucz C_1
 4. Bc; przed 3: klucz C_3
 7. Bc; przed 1: klucz C_4
 13. II; 3: $\sharp$ DS pod nutą
 14. B; 4: a poprawione na g
 15. Bc; 1: ♩ poprawiona na ♩
 20. I; 5: a^2 poprawione na g^2
 23. II; zamiast 1: ♩ d^2 d^2
 37. I; 3: e^2 poprawione na d^2
 39. III; 3: $\sharp$ DS przed nutą
 45. Bc; przed 1: klucz C_3
 47. Bc; przed 1: klucz C_4
 49. Bc; 2–50.1: ♩ e^1 e^1
 74. Bc; przed 1: klucz C_1
 76. Bc; przed 3: klucz C_3
 79. III; zamiast 2: ♩ gis^1 (poprawione z f^1) gis^1 ($\sharp$ nie powtórzony)
 Bc; przed 1: klucz C_4
 84. Bc; 2: e^1 poprawione przez DS na d^1
 85. II; 3: $\sharp$ DS pod nutą
 89. II; 3: $\sharp$ DS pod nutą
 95. Bc; nad 2: pierwotnie cyfrowanie 6, wymazane
 96. B; 3: $\sharp$ DS przed nutą
 100. B; przed 2: b ; przed 3: brak b
 Bc; 1: d poprawione przez DS na f
 106. II; 2: $\sharp$ pod nutą
 109. Bc; 1: zaczerniona ♩

Głos Basso continuo – kopia DS

IV: k. 20v; [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 26. | *Canzon 3.*

1. przed 1: oznaczenie metrum **C**
 2. przed 1: klucz C_1
 4. przed 3: klucz C_3
 7. przed 1: klucz C_4

12. nad 1: brak cyfrowania

45. przed 1: klucz C_3

47. przed 1: klucz C_4

49. 2: ♩ , nad nią cyfrowanie 6[#]

72. przed 1: oznaczenie metrum C

74. przed 1: klucz C_1

76. przed 3: klucz C_3

79. przed 1: klucz C_4

81. nad 1: cyfrowanie 56

84. 2: e^1 poprawione na d^1

95. nad 2: cyfrowanie 6

100. 1: d poprawione na f

Ed. WDMP (39) 1958: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares (brak głosu Basso continuo).

27. CANZON QUARTA A 4

I: k. 20r; [w nagłówku, na środku:] A. 4. [z prawej strony:] *Prima Vox*. [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 27. | *Canzon*. | *Quarta*.

II: k. 20r; [w nagłówku, na środku:] A. 4. [z prawej strony:] *Seconda Vox*. [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 27. | *Canzon* | *Quarta*.

III: k. 9v; [w nagłówku, z lewej strony:] A. 4. [z prawej strony:] *Tertia Vox*. [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 27. | *Canzon*. | *Quarta*

IV: k. 12r; [w nagłówku, na środku:] A. 4. [z prawej strony:] *Basso* [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 27. | *Canzon* | *Quarta*

V: k. 3v; [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 27. | *Canzon* | *quarta*. [poprawione z: *quinta*]

7. I; 3: $\sharp$ DS przed nutą

Bc; nad 1: cyfrowanie 3; nad 2: cyfrowanie 4

9. Bc; 2: nuta pierwotnie opuszczona, uzupełniona po zapisaniu dalszego materiału; 3: ♩ poprawiona na ♪ po wprowadzeniu 2. nuty

21. I; 3: $\sharp$ DS przed nutą

27. II; 3: $\sharp$ DS przed nutą

29. I; 3: $\sharp$ DS przed nutą

35. II; 3: $\sharp$ DS przed nutą

41. I; 2: ♩ poprawiona na ♪

60. III; 4: $\sharp$ DS przed nutą

63. Bc; 1: ♩ poprawiona na ♪ ; nad 1: cyfrowanie 3; 2: nuta pierwotnie opuszczona, uzupełniona po zapisaniu dalszego materiału; nad 2: cyfrowanie 4

66.–67. Bc; ♩ ♩

68.–69. Bc; ♩ ♩

72.–73. Bc; ♩ ♩

75. I; 2–5: $e^2 f^2 g^2 a^2$ poprawione na $c^2 d^2 e^2 f^2$

76.–77. Bc; ♩ ♩

Głos Basso continuo – kopia DS

IV: k. 21r; [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 27. | *Canzon* | 4.

1. przed 1: oznaczenie metrum C

57. przed 1: oznaczenie metrum C

63. nad 1: cyfrowanie 3; nad 2: cyfrowanie 4

66.–67. ♩ ♩

68.–69. ♩ ♩

72.–73. ♩ ♩

76.–77. ♩ ♩

Ed. WDMP (39) 1958: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares (brak głosu Basso continuo).

28. CANZON QUINTA A 4

I: k. 20v; [w nagłówku, z lewej strony:] a 4. [na środku:] *Prima Vox* [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 28. | *Canzon*. | *Quinta*

II: k. 20v; [w nagłówku, na środku:] A. 4. [z prawej strony:] *Seconda Vox*. [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 28. | *Canzon*. | *Quinta*.

III: k. 10r; [w nagłówku, z lewej strony:] A. 4 [z prawej strony:] *Tertia Vox*. [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 28. | *Canzon* | *Quinta*

IV: k. 12v; [w nagłówku, z lewej strony:] A 4 [z prawej strony:] Basso [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 28. | *Canzon.* | *Quinta.*

V: k. 4r; [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 28. | *Canzon* | *quinta.*

- 4. II; 3: # nad nutą
- 8. III; 3–4: $h c^1$ poprawione na $c^1 d^1$; nad 3: inskrypcja *c*;
nad 4: inskrypcja *d*
- 11. II; przed 5: #, usunięty
- 14. II; 2: e^1 poprawione przez DS na d^1 , znak korekty
usunięty
- 18. Bc; 2: A poprawione przez DS na *c*; pod 2: inskrypcja
DS C
- 22.–23. Bc; 
- 25. I; 3: # nad nutą
- 26. II; 2–3:  poprawione na ; 4: # nad nutą
III; 3: # pod nutą; nad 6: #
- 28. III; 3: # pod nutą
- 29. I; 3: # nad nutą
- 31. I; 3, 6: # nad nutą
- 41. II; 6: # nad nutą

- 47. II; przed 1: oznaczenie metrum **C** uzupełnione przez
DS
- 52. Bc; 3–4: $g a$ poprawione na $a h$
- 54. B; 9: b nad nutą
- 55. III; 4: b nad nutą, na trzeciej linii
- 56. Bc; 2–57.1: 
- 57. II; 1: b DS przed nutą
- 59. B; 3: b nad nutą
- 60. B; 3: b nad nutą
- 61. II; 3: # nad nutą
- 63. I; 3: # DS przed nutą
- 64. I; 4: d^2 poprawione na c^2
- 70. I; 3–4: $e^2 f^2$ poprawione na $f^2 g^2$
- 73. I; 3: e^2 poprawione na f^2
- 74. II; 6: # nad nutą
po 78. I, II, III, B, Bc; inskrypcja *Finis.*

Głos Basso continuo – kopia DS

IV: k. 21v; [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] 28. | *Canzon.* 5.

- 1. przed 1: oznaczenie metrum **C**
- 18. 2: A poprawione na *c*; pod 2: inskrypcja C
- 47. przed 1: oznaczenie metrum **C**; nad 1: b
- 55. nad 2: b
- 56. nad 2: b

Ed. WDMP (39) 1958: Szczepańska; MAP/B (2) 1969: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares (brak głosu Basso continuo).

UTWORY ZACHOWANE W TABULATURZE PELPLIŃSKIEJ

Źródło

PL-PE Ms. 308a. Rękopiśmienna tabulatura organowa zawierająca 113 kart o formacie stojącym i wymiarach $32,5 \times 19,7$ cm, oprawiona w brązową skórę z wytłoczonymi motywami roślinnymi, zapisana notacją literową (tzw. tabulatura niemiecka typu nowszego). Jest to szósty tom tabulatury pelplińskiej, który zawiera następujące kompozycje: 19 tricinów Gregora Schnitzkiusa; trzy anonimowe utwory wokalne; *Iubilus S. Bernardi* Gregora Aichingera składający się z 26 wersów; dwa opracowania *Quem vidistis pastores* autorstwa Orazia Vecchiego i Christophu Buela; trzy tricinia G. Aichingera składające się odpowiednio z czterech, trzech i trzech części; 92 czterogłosowe utwory instrumentalne, głównie canzony, następujących kompozytorów: Giulio Cesare Ardemano, Cesare Borgo, Paolo Bottaccio, Serafino Cantone, Lucio Castelnovato, Andrea Cima, Giovanni Paolo Cima, Christian Erbach, Giovanni Gabrieli, Adam Jarzębski, Tarquinio Merula, Claudio Merulo, Thomas Morley, Vincenzo Pellegrini, Andrzej Rohaczewski, Giovanni Domenico Rivolta, Giovanni Valentini, P.A.W. (= Adam z Wągrowca?) oraz twórców anonimowych; 17 madrygałów Francesca Terrierii. Rękopis nie ma karty tytułowej. Na wyklejce przedniej okładki inskrypcja czerwonym ołówkiem *V J f 7*, okrągła pieczęć biblioteczna *BIBLIO-*

TEKA SEMINARIUM DUCHOWNEGO PELPLIN oraz wpisana zwykłym ołówkiem sygnatura 308^a (386^a). Na pierwszej, niezapisanej stronie rękopisu inskrypcja niebieskim ołówkiem N. 308a oraz powtórnie pieczęć biblioteczna. Rękopis złożony jest z czternastu składek papieru. Trzy canzonny Adama Jarzębskiego, tożsame z trzema pierwszymi canzonami ze zbioru *Concerti e canzoni*, zostały zapisane na ostatnich kartach składki dziesiątej i na pierwszej karcie składki jedenastej. W składkach tych wykorzystano dwa rodzaje papieru z czerpalni pomorskich ze znakami wodnymi przedstawiającymi rybę w okręgu. Wpisu canzon Jarzębskiego, podobnie jak wszystkich utworów zawartych w tomie, dokonał główny skryptor tabulatury pelplińskiej. Oryginalna foliacja, biegnąca w prawym górnym rogu kart recto, nie obejmuje pierwszej, niezapisanej na stronie recto karty, a po numerze 75 podaje numer 78. Trzy karty po numerze 103 nie są ponumerowane (numerację tę uzupełniono ołówkiem). Wprowadzona ołówkiem współczesna paginacja znajduje się u dołu stron, pomija jednak strony składające się na niezapisane rozkłady.

CANZON PRIMA A 4

k. 81v–82r (recte: 79v–80r) = ss. 152–153; k. 81v = s. 152: *Canzon | a 4 | Adami Ia|rzemskj | 39* (recte: 29)

- | | |
|--|--|
| <p>6. I; przed 1: litera <i>f</i>, bez oznaczenia oktawy ani rytmu, dopisana atramentem koloru turkusowego, być może na wcześniejszym zapisie ołówkowym, który nosi ślady wymazywania</p> <p>12. I; 1: <i>cis</i>²</p> <p>18. I; 1: <i>cis</i>²</p> <p>40. III; 3: <i>d</i>¹ poprawione na <i>f</i>¹</p> <p>64. I; 1: <i>cis</i>²</p> <p>68. III; 5: dodatkowe oznaczenie rytmiczne </p> | <p>71. III; 5: ♯ poprawiona na ♯</p> <p>72. III; po 3: ślady usuniętych oznaczeń rytmicznych </p> <p>73. II; 4: ♯ poprawiona na ♯</p> <p>73.–74. III; ♯  <i>d</i>²  <i>e</i>²  <i>f</i>²  <i>g</i>²  <i>f</i>²  <i>e</i>²  <i>d</i>²  <i>c</i>² ♯; na materiale tych taktów ślad po obecnie usuniętej naklejce, na której prawdopodobnie znajdowała się wersja poprawiona</p> <p>76. I; 1: <i>cis</i>²</p> <p>III; 4–5: </p> |
|--|--|

Ed. AMP (VII) 1965 (facsimile); AMP (VIII) 1970 (transkrypcja): Sutkowski; MMP 1989: Rutkowska.

CANZON SECONDA A 4

k. 82v–83r (recte: 80v–81r) = ss. 154–155; k. 82v = s. 154: *Canzon | a 4 | Eiusde[m] | Ad. Iarz. | 30*

- | | |
|---|---|
| <p>5. II; 7: </p> <p>17. III; 3: <i>g</i>¹</p> <p>23. II; 6: <i>h</i></p> <p>43. I; 3: <i>h</i>²</p> | <p>60. II; 3: <i>g</i>¹</p> <p>61. II; 7: </p> <p>65. IV; 8: </p> <p>71. I, IV; 8: </p> |
|---|---|

Ed. AMP (VII) 1965 (facsimile); AMP (VIII) 1970 (transkrypcja): Sutkowski; MMP 1989: Rutkowska.

CANZON TERZA A 4

k. 83v–84r (recte: 81v–82r) = ss. 156–157; k. 83v = s. 156: *Canzon | a 4 | Eiusd[em] | Ad. Iarz. | 31*

- | | |
|--|---|
| <p>15. IV; 3: <i>g</i></p> <p>20. III; 1–3: <i>fis</i>² <i>e</i>² <i>d</i>² poprawione na <i>fis</i>¹ <i>e</i>¹ <i>d</i>¹</p> <p>22. II; 3: <i>c</i>²</p> | <p>61. IV; 1: oznaczenie rytmiczne  poprawione na </p> <p>89. II; 3: <i>g</i>¹</p> |
|--|---|

Ed. AMP (VII) 1965 (facsimile); AMP (VIII) 1970 (transkrypcja): Sutkowski; MMP 1989: Rutkowska.

KANON

CANON IN HYPERDIAPENTE MORE VETERUM

Źródło

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 summè necessaria ad artem melopòeticam esse solent, authore Marco Scacchio Romano, Regis Majestatis Poloniae, & Sueciae Capellae Magistro. Venezia: Alessandro Vincenti 1643 (RISM B/VI/2, s. 755–756).

Egzemplarze druku: D-B, D-GOL, D-W, D-Hs, I-Bc (odpis); podstawa wydania: egzemplarz D-W, sygn. 89.3 Quodl. 2° (3) (mikrofilm).

s. 218; Dn. Adami Iarzebski. | *Canon in hyperdiapente more veterum.*

WERSJA ZAMKNIĘTA

11. II; 1: wartość nuty nieokreślona; pod 1: ♮

Ed. MMP 1989: Rutkowska.

UTWÓR ZACHOWANY NIEKOMPLETNIE

MISSA A 4 SUB CONCERTO

Źródło

D-B Mus. ms. 40073. Rękopiśmienna książka głosowa Bassus zawierająca 162 karty o formacie leżącym i wymiarach 15,5 × 21,5 cm, oprawiona w marmurkową tekturę. Jest to jedna z dwóch zachowanych ksiąg głosowych z zestawu, który pierwotnie liczył ich prawdopodobnie siedem; należąca do tego samego zestawu księga Quintus (PL-Kj Berol. Mus. ms. 40030) z wytłoczonym na okładce tytułem „Officius [sic] 6 Vocum”, nie zawiera wpisu żadnego głosu mszy Jarzębskiego, której pozostałe trzy głosy wokalne zapisane były najprawdopodobniej w zaginionych dziś książkach Cantus, Altus i Tenor. Zestaw uzupełniały ponadto najpewniej księgi Sextus i Bassus continuus. Książka głosowa Bassus zawiera wpisy 88 utworów, w tym dwa niekompletne; tylko nieliczne wpisy zostały opatrzone atrybucjami. 31 kompozycji to pełne cykle mszalne następujących twórców: Giulio Belli (2), Giovanni Battista Cocciola (1 – autor jednej z dwóch wpisanych do rękopisu mszy żałobnych), Giorgio Flori (1), Jacob Hassler (1), Adam Jarzębski (1), Pietro Lappi (2), Orlando di Lasso (1), Marcin Mielczewski (1), Giovanni Pierluigi da Palestrina (1 – atrybucja w rękopisie prawdopodobnie błędna), Luigi Roince (1 – atrybucja w rękopisie niemożliwa do zweryfikowania), Johann Stadlmayr (1), Giovanni Battista Strata (1); kompozytorzy pozostałych siedemnastu, w tym drugiego, pięciogłosowego *Requiem*, nie zostali dotychczas zidentyfikowani. Kompozycjami cyklicznymi są również anonimowa ośmiogłosowa pasja według św. Mateusza oraz nieszpory Giovanniego Ceresiniego, odpisane z jego autorskiego druku *Messa et salmi a cinque voci in concerto con il basso continuo per l'organo ... opera terza*, Venezia: Giacomo Vincenti 1618 (RISM A/I C 1697) lub z reprintsu wydanego w roku 1623 (C 1698). 55 pozostałych utworów wokalnych z tekstem łacińskim to dzieła następujących kompozytorów: Giovanni Battista Stefanini (15 – wszystkie odpisane z jego druku autorskiego *Il secondo libro de motetti a cinque, sei, sette e otto voci, et le letanie della B. V. nell'ultimo, con il basso principale per l'organo*, Venezia: Alessandro Raverii 1608, RISM A/I S 4729), Bastiano Miseroca (10, w tym jeden wpis niedokończony – wszystkie odpisane z jego druku autorskiego *I pietosi affetti ... a una, due, tre, & quattro voci, con le letanie della Beata Vergine a sei, con la parte grave per l'organo, libro terzo*, Venezia: Giacomo Vincenti 1618, RISM A/I M 2877; księga Quintus zawiera dalszych siedem kompozycji z tego zbioru), Alessandro Aglione (1), Giovanni

Bassano (1), Giovanni Battista Grillo (1), Hans Leo Hassler (1), Michał (?) Maius (1 – atrybucja w rękopisie sformułowana „P. Maij Soc. Jesu”), Lodovico Grossi da Viadana (1), Gregorio Zucchini (1); twórców 23 kompozycji w tej grupie (w tym czterech zawierających partie instrumentów obligato, jednej niekompletnej oraz jednej z pewnością proveniencji polskiej – *Martir Dei Stanislaus/Adalbertus*) nie udało się dotychczas zidentyfikować. Jedyny utwór czysto instrumentalny, w księdze Quintus określony jako *Canzon a 6*, w księdze Bassus opatrzone atrybucją „Autho: Gabrielis”, prawdopodobnie błędną. Rękopis nie ma karty tytułowej. Na grzbiecie naklejka z napisem *Carmina et Cantica Saec. XVIII* (sic) i dawną sygnaturą Mspt II. 10; pod nią naklejka z obecną sygnaturą. Na wyklejce przedniej okładki obecna sygnatura. Na pierwszej, nienumerowanej karcie ołówkowa inskrypcja: *Collectio Motetorum et Missarum plurium vocum. Bassus*. Na wyklejce tylnej okładki zapisana atramentem sygnatura *Mus. pract. p. 15, Mspt*. Rękopis złożony jest z dwudziestu dwóch składek papieru. Msza Adama Jarzębskiego została zapisana w składce piętnastej, w której wykorzystano papier o najczęściej występującym w rękopisie, niezidentyfikowanym znaku wodnym przedstawiającym ptaka z rozpostartymi skrzydłami umieszczonego w okręgu. W prawym górnym rogu kart recto całego rękopisu wprowadzono ołówkową foliację.

Pozycja [58], k. 102v–106r; k. 102v: [z lewej strony, przed pierwszą pięciolinia:] *Missa. A 4. | Adam[us] Jarzeb:* [w nagłówku:] *Sub Concerto*.

Kyrie

- | | |
|--|--|
| 29. 3: sylaba <i>e-</i> pod 30.2 | 60. przed 1: oznaczenie metrum $\frac{3}{2}$ (umieszczone na początku nowej linijki) |
| 32. pod 1: sylaba <i>e-</i> | |
| 49. przed 1: oznaczenie metrum $\frac{3}{2}$ (umieszczone na początku nowej linijki) | |

Gloria

- | | |
|--|---|
| 44.–45. <i>A A A</i> poprawione na <i>B B B</i> | 71. przed 1: oznaczenie metrum $\frac{3}{2}$ (umieszczone na początku nowej linijki) |
| 61. przed 1: oznaczenie metrum $\frac{3}{2}$ (umieszczone na początku nowej linijki) | 137. przed 1: oznaczenie metrum $\frac{3}{2}$ (umieszczone na początku nowej linijki) |
| 70. pod 2: $\sharp$; 3: $\sharp$ nad nutą | |

Credo

- | | |
|---|---|
| 32. pod 1–3: tekst <i>facta sunt</i> | 136. przed 1: oznaczenie metrum $\frac{3}{2}$ (umieszczone na początku nowej linijki) |
| 33. pod 4–34.1: tekst <i>facta sunt</i> | 145. przed 1: oznaczenie metrum $\frac{3}{2}$ (umieszczone na początku nowej linijki) |
| 38. przed 1: oznaczenie metrum $\frac{3}{2}$ (umieszczone na początku nowej linijki) | 159. pod 2: sylaba <i>-ti</i> |
| 51. 1: — (?) poprawiona na — | 168. przed 1: oznaczenie metrum $\frac{3}{2}$ (umieszczone na początku nowej linijki) |
| 57. 5: — <i>A A</i> poprawione na — <i>A</i> | 191. przed 1: oznaczenie metrum $\frac{3}{2}$ (umieszczone na początku nowej linijki) |
| 74. nad 1–2: — ; pod 1–75.2: tekst <i>Virgine</i> | |
| 76. pod 1: znak repetycji tekstu | |
| przed 85. na pięciolinii inskrypcja <i>Crucifix[us]</i> | |
| 116. przed 1: oznaczenie metrum $\frac{3}{2}$ (umieszczone na początku nowej linijki) | |

Sanctus

- | | |
|--|--|
| przed 1. pod pięciolinia inskrypcja <i>Sanctus</i> | 22. 2: <i>g</i> poprawione na <i>f</i> |
|--|--|

Benedictus

- | | |
|--|--|
| 17. przed 1: oznaczenie metrum $\frac{3}{2}$ (umieszczone na początku nowej linijki) | 22. 1: — (?) <i>A</i> poprawiona na — <i>B</i> |
|--|--|

CRITICAL COMMENTARY

CONCERTI E CANZONI

Source

D-B Slg Bohn Ms. mus. 111. Set of five manuscript partbooks in upright format, bound probably in 1922 in cardboard covers, with the edges of the folios cut to fit them. In each partbook on the inner side of the front cover there is a note in ink giving the number of filled and blank pages and the date with the monogram 24. II. 1922. GWK and, at the top of f. 1r, in pencil, the manuscript shelfmark; there is also foliation in pencil in the top right-hand corner of recto folios. On f. 1v of each book there is the round library stamp *v. Rhedigersche Stadt-Bibliothek zu Breslau*.

- I: 28 folios with the dimensions 30 × 20.5 cm, gathered into five fascicles with varying structures; paper with water mark depicting a coat of arms inside a crown, with lions standing on both sides of it. On f. 1r title inscription: *Prima Vox. | Canzoni è Concerti. | A. Due, Tre è Quattro Voci | Cum Basso Continuo | Di. | Adamo Harzebsky. | Polono. | Anno. | M. DC. XXVII. F. 2r–20v*: Adam Jarzębski, collection *Concerti e canzoni*, Nos. 1–28 – highest part; f. 21r vacant; f. 21v–22v: Samuel Scheidt, *Echo a 4 vocibus* – Cantus part; f. 23r vacant; ff. 23v–27v: Ottavio Maria Grandi, *Sonate per ogni sorte di stromenti* op. 2, Nos. 11–18 – Canto I part, No. 19 – [Trombone I] part; f. 28rv vacant.
- II: 28 folios with the dimensions 30 × 20.5 cm, gathered into four fascicles with varying structures; paper with water mark depicting a coat of arms inside a crown, with lions standing on both sides of it. On f. 1r title inscription: *Seconda Vox. | Canzoni è Concerti. | A. Due, Tre è Quattro Voci | Cum Basso Continuo | Di. | Adamo Harzebsky | Polono. | Anno. | M. DC. XXVII. F. 2r–20v*: Adam Jarzębski, collection *Concerti e canzoni*, Nos. 1–28 – second part; f. 21r: Samuel Scheidt, *Echo a 4 vocibus* – [Altus] part, copy not completed; f. 21v–25v: Ottavio Maria Grandi, *Sonate per ogni sorte di stromenti* op. 2, Nos. 11–16 – Canto II part, Nos. 17–18 – Alto part, No. 19 – [Trombone II] part; ff. 26r–28v vacant.
- III: 18 folios with the dimensions 30 × 20.5 cm, gathered into three fascicles with varying structures; paper with water mark depicting a coat of arms inside a crown, with lions standing on both sides of it. On f. 1r title inscription: *Bassus. Siue, | Vox Tertzia | Concerti è Canzoni. | A. Due, Tre è Quattro Voci. | Di. | Adamo Harzebsky. | Polono. | Anno | M. DC. XXVII. F. 2r–10r*: Adam Jarzębski, collection *Concerti e canzoni*, Nos. 14–28 – third part; f. 10v–11r vacant; ff. 11v–15v: Ottavio Maria Grandi, *Sonate per ogni sorte di stromenti* op. 2, Nos. 11–14 – Basso part, Nos. 15–16 – Basso primo part, No. 19 – [Trombone III] part; f. 16r–18v vacant.
- IV: 22 folios with the dimensions 30 × 20.5 cm, gathered into four fascicles with varying structures; paper with water mark depicting a coat of arms inside a crown, with lions standing on both sides of it. On f. 1r title inscription: *Basso Continuo. | Concerti è Canzoni. | A. Due Tre è Quattro Voci. | Di. | Adamo Harzebsky. | Polono. | Anno | M. DC. XXVII. F. 2r–12v*: Adam Jarzębski, collection *Concerti e canzoni*, Nos. 1–23 – Basso continuo part, Nos. 24–28 – Basso part; f. 13r: Samuel Scheidt, *Echo a 4 vocibus* – [Bassus] part, copy not completed; ff. 13v–17v: Ottavio Maria Grandi, *Sonate per ogni sorte di stromenti* op. 2, Nos. 11–19, Basso continuo part; ff. 18r–19r vacant; ff. 19v–21v: Adam Jarzębski, collection *Concerti e canzoni*, Nos. 25, 24, 26–28 – Basso continuo part, copied by Daniel Sartorius; f. 22rv vacant.
- V: 7 folios with the dimensions 31.5 × 21.5 cm, constituting one fascicle. On f. 1 water mark depicting fleur-de-lis within armourial bearings with a crown and the letters WR under the shield (paper from the paper mill of Wenden Riehel of Strasbourg); on ff. 3 and 5 water mark depicting armourial bearings, unclear; on f. 6 water mark probably depicting letters, very unclear; on f. 7 water mark depicting coat-of arms in a crown, with lions standing on both sides of it. On f. 1 title inscription: *Basso Continuo | Cinque Canzoni | a Quattro Voci. | Di. | Adamo Harzebsky | Polono. | Anno | 1627. F. 2r–4r*: Adam Jarzębski, collection *Concerti e canzoni*, Nos. 24–28 – Basso continuo part; ff. 4v–7r: Ottavio Maria Grandi, *Sonate per ogni sorte di stromenti* op. 2, Nos. 15–16 – Basso secondo part, Nos. 17–18 – Tenore part, No. 19 – [Trombone IV] and [Violino] parts; f. 7v vacant.

**1. CONCERTO PRIMO A 2:
SOPRANO E TENORE**

I: f. 2r; [on left-hand side, before the first staff:] 1 | *Concerto.* | *Primo.* | a 2. | *Sopr. e Tenor.*

II: f. 2r; [in the heading, in the middle:] A. 2. *Sopr. è Tenore.* [on left-hand side, before first staff:] *Concerto* | *Primo.* | 1.

IV: f. 2r; [in the heading, in the centre:] *Sopr. è Tenore.* [on right-hand side:] *Basso Continuo.* [on left-hand side, before first staff:] *Concerto* | *Primo* | A. 2. | 1

- | | |
|--|--|
| 2. Bc; 2:  corrected to  by crossing out the stem and then removing it | 25. S; 2: # DS under the note |
| 21. S; 2: # DS under the note | 26. S; 3: # DS under the note |
| 22. S; 3: # DS under the note | 29. T; 3, 4: # under the note |
| 23. T; 3: # under the note | 37. Bc; 3: b DS before the note |
| 24. T; 4: # under the note | 63. S; 2: c^2 corrected to d^2 by DS |

Ed. WDMP (51) 1964: Szczepańska; MAP/B (2) 1969: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

**2. CONCERTO SECONDO A 2:
TENORE E SOPRANO**

I: f. 2r; [in the heading, in the centre:] *Concerto Secundo à 2.* [on left-hand side, before first staff:] 2.

II: f. 2r; [in the heading, in the centre:] A. 2 *Tenore è Soprano* [on left-hand side, under the first staff:] *Concerto Secundo.*

IV: f. 2r; [in the heading, in the centre:] *Concerto Secondo* | a 2. [on right-hand side:] *Basso Continuo.* [on left-hand side, before the first staff:] 2.

- | | |
|--|--------------------------------------|
| 1. Bc; 1: c corrected to d | 27. T; before 1: F_4 clef |
| 8. T; 4: # above the note | 29. T; before 2: C_4 clef |
| 11. T; 2: # under the note | 42. T; 5: a corrected to e |
| 12. S; 3:  corrected to  | 55. T; before 1: F_4 clef |
| 18. T; 3: # above the note | Bc; above 2: inscription (by DS) D |

Ed. WDMP (51) 1964: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

**3. CONCERTO TERZO A 2:
SOPRANO E BASTARDA O TROMBONE**

I: f. 2v; [on left-hand side, before first staff:] 3. [upper part of digit cut off] | *Concerto.* | 3. | A 2. *Sopr. è* | *Bastarda*

II: f. 2v; [in the heading, on left-hand side:] A. 2. [on right-hand side:] *Trombone.* [on left-hand side, before first staff:] 3. *Concerto* | *Terzo.*

IV: f. 2v; [in the heading, on left-hand side:] A. 2. [on right-hand side:] *Basso Continuo.* [on left-hand side, before first staff:] 3. | *Concerto* | *Terzo.*

- | | |
|--|---|
| 2. S; before 6: originally  a^1  h^1 , removed; 6–11:  corrected to  | 14. S; before 2: G_1 clef |
| 5. Bast/Tbne; before 2: C_3 clef | 15. S; b DS above 5 |
| 8. Bast/Tbne; before 2: F_4 clef | 16. S; before 1: G_2 clef |
| 10. Bast/Tbne; before 2: C_3 clef | Bast/Tbne; 5: b above the note |
| 11. Bast/Tbne; before 3: F_4 clef | 19. Bast/Tbne; before 2: C_3 clef |
| 12. S; 6: b DS before 5 | 23. S; 1:  , highest flag added later (by DS?) |
| | 25. Bast/Tbne; before 1: F_4 clef |

28. Bast/Tbne; 1: $\text{♩ } c$ corrected to $\text{♩ } d$
 35. Bast/Tbne; before 1: C_3 clef
 37. S; 1: ♩ corrected to ♩
 40. Bast/Tbne; before 1: C_4 clef
 43. Bast/Tbne; 4: $\sharp$ DS under the note; 5: $\sharp$ under the note
 45. Bc; before 1: time signature 3
 45.–55. S, Bast/Tbne, Bc; blackened notation: $\bullet = \text{♩}$, $\text{♩} = \text{♩}$,
 $\text{♩} = \text{♩}$, $\text{♩} = \text{♩}$

51. S; before 1: originally $\sharp$, removed
 Bc; 1: a corrected by DS to g
 55. Bast/Tbne; 3–4: $g a$
 61. Bast/Tbne; 3: c^l corrected to d^l
 72. S; 4: $\sharp$ DS before the note
 after 77. S; inscription *Finis*

Ed. WDMP (51) 1964: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

4. CONCERTO QUARTO A 2: FAGOTTO E TROMBONE

I: f. 3r; [on left-hand side, before first staff:] 4. | *Concerto*. | *Quarto*. | *a 2*. | *Fagotto è* [?] *Trombone*.
 II: f. 3r; [in the heading, on right-hand side:] *Fagotto â* [?] *Trombone*. [on left-hand side, before first staff:] 4. | *Concerto* | *Quarto*.
 IV: f. 2v–3r; f. 2v: [in the heading, in the centre:] *A. 2. Basso*. [on left-hand side, under first staff:] 4. *Concerto Quarto*.
 [on f. 3r, in top right-hand corner:] *Basso Continuo*.

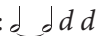
9. Tbne; before 2: $\flat$
 12. Tbne; before 1: C_3 clef
 19. Fg; 5: $\sharp$ above the note
 23. Fg; before 1: C_4 clef
 25. Fg; 6: originally $\sharp$ above the note, removed
 26. Fg; before 1: F_4 clef
 30. Tbne; 1: traces of correction, original version illegible
 31. Tbne; before 2: C_4 clef
 34. Fg; before 1: C_4 clef
 36. Fg; before 1: F_4 clef
 38. Fg; 6: $\flat$ above the note
 44. Tbne; before 1: F_4 clef
 45. Tbne; before 2: C_3 clef
 46. Fg; before 1: C_4 clef
 51. Fg; before 1: F_4 clef
 53. Tbne; before 1: F_4 clef at the beginning of the line
 corrected to C_3 clef; before 2: F_4 clef; before 4: $\flat$
 Bc; 4: $\flat$ above the note
 59. Tbne; before 1: C_4 clef

65. Bc; 1–2: $d g$ corrected by DS to $B^b f$
 71.–74. Bc; bars placed in brackets by DS, above them inscription (by DS) *NB. vide infra* (reference to the version by DS located after the last note of the work, also given in brackets, with the inscription *NB.* above the first note; we give this version in the text of the edition as correction by DS).
 72. Fg; before 1: C_4 clef; 3: above the note $\sharp$ DS, removed
 Bc; before 1: originally $\sharp$, removed; 4: F corrected by DS to A
 73. Fg; 4: above the note $\sharp$ DS, removed
 Bc; 1: D ; 2: G corrected by DS to B^b
 74. Fg; before 1: F_4 clef
 Bc; 1: G corrected by DS to F ; 2: B^b
 93. Fg; before 2: C_4 clef
 101. Tbne; before 1: C_3 clef
 Fg; before 1: F_4 clef
 112. Fg; 1: originally dot next to the note, removed
 after 118. Tbne; inscription *finis*.

Ed. WDMP (51) 1964: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

5. DILIGAM TE DOMINE. CONCERTO A 2: SOPRANO E VIOLA BASTARDA

I: f. 3v–4v; k. 3v: [in the heading, on left-hand side:] 5. [on left-hand side, under first staff:] *Diligam te Domine a 2*.
 II: f. 3v–4r; f. 3v: [in the heading, in the centre:] *A. 2.* [on right-hand side:] *Viola Bastarda* [on left-hand side, before first staff:] 5. | *Diligam te* | *Domine*.
 IV: f. 3r; [in the heading, on left-hand side:] 5. [on right-hand side:] *Basso Continuo*. [on left-hand side, under first staff:] *Diligam te Domine*.

4. Bc; before 2: F₄ clef
5. S; before 5: G₂ clef
9. Vla Bast; before 2: C₄ clef
12. Vla Bast; before 1: F₄ clef
18. S; 2–4:  corrected to 
Vla Bast; 3:  corrected to 
25. Vla Bast; before 2: C₄ clef
27. Vla Bast; before 2: F₄ clef
28. Vla Bast; before 2: C₄ clef
29. Vla Bast; before 1: #; before 2: # missing
30. Vla Bast; before 1: F₄ clef
33. S; 1: note originally omitted, added after notating further material
37. S; before 13: C₃ clef
38. S; before 7: G₂ clef
Vla Bast; before 1: F₅ clef
42. Vla Bast; before 2: F₄ clef
43. Vla Bast; 4: b DS before the note
46. Bc; under 1: repeat sign [*segno*] 
56. S; 1, 8, 10, 12, 14: # above the note
Bc; instead of 1:  *d d*
60. Vla Bast; before 2: C₃ clef
61. Vla Bast; before 1: F₄ clef
64. Vla Bast; before 2: C₄ clef, ♯ removed
65. Vla Bast; before 2: F₄ clef
66. Vla Bast; 2: *g* corrected to *a*
69. Vla Bast; before 1: C₄ clef
72. Vla Bast; before 1: F₄ clef
before 81. Bc; repeat sign [*dal segno*] 
- 81.–115. Bc; fragment notated as repetition of bars 46–80 marked with repeat signs
85. S; 1:  *a*¹, added by DS, corrected to *c*¹; above 1: inscription (by DS) *C*
86. Vla Bast; before 2: C₃ clef; before 6: F₄ clef
89. S; 8:  corrected to ; 8–90.2: , removed
90. S; before 1:  *g*², introduced on the bar line after entering further material and making corrections in bar 89
91. S; before 1: originally bar line, removed; 1–2:  corrected to ; 7–14:  8: # above the note
- 95.–98. Vla Bast; all the  groups entered as  with the digit 3 under each group
98. Vla Bast; before 2: C₄ clef
100. Vla Bast; before 1: F₄ clef
105. S; 2: ; 8, 11:  corrected to 
105. Vla Bast; before 10: C₄ clef
107. Vla Bast; before 1: F₄ clef
118. S; 2–4:  corrected to 
120. Vla Bast; before 1: C₄ clef
- 120.–122. Bc;  corrected by DS to .
121. S; 5: # above the note
Vla Bast; before 1: F₄ clef

Ed. WDMP (57) 1965: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

6. CANTATE DOMINO. CONCERTO A 2: SOPRANO E BASTARDA

- I: f. 4v–5r; f. 4v: [in the heading, on left-hand side:] 6. [on right-hand side:] A. 2. *Sopr. è. Tenore. Cum Basso Continuo.* [on left-hand side, under first staff:] *Cantate Domino.*
- II: f. 4v–5r; f. 4v: [in the heading, in the centre:] A. 2. [on right-hand side:] *Tenore.* [on left-hand side, before first staff:] 6. | *Cantate* | *Domino*; | *Bastarda.*
- IV: f. 3v. [in the heading, on left-hand side:] A 2 [on right-hand side:] *Basso Continuo* [on left-hand side, before first staff:] 6. | *Cantate* | *Domino.*
4. T Bast; before 2: F₄ clef
 5. T Bast; before 2: C₄ clef
 8. T Bast; before 2: F₄ clef
after 8. Bc; F₄ clef added by DS at the end of staff; custos indicating *g* in C₄ clef, originally entered by JGB, removed by DS and replaced by custos indicating *g* in F₄ clef
 9. Bc; before 1: F₄ clef
 10. T Bast; before 6: C₄ clef
Bc; 1: *c* corrected to *d*
 12. T Bast; before 8: F₄ clef; 11: # DS under the note
 17. T Bast; 6: *d* corrected to *e* by DS
 20. S. 1: ♯
T Bast; 7–10:  corrected to 
 21. T Bast; before 2: C₄ clef
 22. T Bast; before 2: F₄ clef
 28. T Bast; 3: *c*¹ corrected to *b*¹
 32. Bc; 1: *e* corrected to *d*
 33. S; 4: *e*² corrected to *d*²
 33. T Bast; 2: b DS under the note
 36. T Bast; 4: b DS under the note; 7: *g* corrected to *f*
 37. T Bast; before 1: C₄ clef; 6: b above the note
 38. T Bast; before 8: F₄ clef
 39. S; 8: b DS before the note, on fifth line

41. S; 5: d^l corrected to g^l ; 11: $\sharp$ DS under the note
 43. T Bast; before 1: C_4 clef
 Bc; before 1: C_4 clef
 44. S; 13: $\sharp$ DS before the note
 T Bast; before 6: F_4 clef
 45. T Bast; before 2: C_4 clef
 49. T Bast; before 2: F_4 clef
 Bc; before 2: F_4 clef
 50. T Bast; 4: d corrected to e ; under 4: inscription e ;
 before 6: C_4 clef
 52. T Bast; before 8: F_4 clef
 58. Bc; 2: A corrected to G
 59. S; 1: $\sharp$ DS before the note

61. S; 4: c^2 corrected to d^2
 62. T Bast; before 2: C_4 clef
 63. T Bast; 7: $\sharp$ above the note
 68. T Bast; before 1: F_4 clef
 73. T Bast; before 5: C_4 clef
 75. T Bast; before 1: F_4 clef; 8: e^b (b not repeated) corrected to f
 87. T Bast; before 5: F_4 clef corrected to C_4 clef
 88. T Bast; before 1: F_4 clef
 92. S; 1: $\sharp$ DS before the note
 95. T Bast; before 1: F_5 clef
 after 98. S; inscription *Sequit[ur] Secunda Par[s]*

Ed. WDMP (57) 1965: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

7. SECUNDA PARS

- I: f. 5v–6r; f. 5v: [in the heading, on right-hand side:] *Canto*. [on left-hand side, before first staff:] *Secunda Pars*. | 7.
 II: f. 5v–6r; f. 5v: [in the heading, on right-hand side:] *Tenore*. [on left-hand side, before first staff:] 7. | *Secunda*. | *Parte*.
 IV: f. 3v–4r; f. 3v: [in the heading, on left-hand side:] 7. [on right-hand side:] *Basso Continuo*. [on left-hand side, under first staff:] *Secunda Parte*.

9. T Bast, Bc; before 2: F_4 clef
 19. T Bast; before 2: C_4 clef
 21. S; 7: $\sharp$ DS before the note
 T Bast; before 1: F_4 clef
 23. T Bast; before 2: C_4 clef
 25. T Bast; before 1: F_4 clef
 27. S; 7: $\sharp$ DS under the note
 28. S; 8–11: $c^2 d^2 e^2 f^2$
 29. S; 1: g^2
 30. T Bast; before 3: C_4 clef
 31. T Bast; before 2: F_4 clef
 39. T Bast; 12: b DS under the note

46. T Bast; before 2, in third space: b ; before 5: b missing
 47. T Bast; 10: $\sharp$ above the note
 49. Bc; 1: G corrected to A by DS
 63. T Bast; 1: musical note corrected to musical note
 67. T Bast; before 1: C_4 clef
 69. Bc; 2: g corrected to f
 72. T Bast; before 2: F_4 clef
 73. T Bast; 4: b DS before the note, on fourth line
 75. Bc; 2: b DS before the note
 76. S; 1: $\sharp$ DS before the note
 92. Bc; 1: musical note

Ed. WDMP (57) 1965: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

8. IN DEO SPERAVIT. CONCERTO A 2: SOPRANO E BASTARDA

- I: f. 6v–7r; f. 6v: [in the heading, on left-hand side:] *A 2*. [on right-hand side:] *Canto* [on left-hand side, before first staff:] 8 | *In Deo | Speravit*.
 II: f. 6v–7r; f. 6v: [in the heading, on left-hand side:] *A. 2*. [on right-hand side:] *Bastarda* [on left-hand side, before first staff:] 8. | *In Deo | Speravit*.
 IV: f. 4r; [in the heading, on left-hand side:] 8. [in the centre:] *A. 2*. [on right-hand side:] *Basso Continuo*. [on left-hand side, under first staff:] *In Deo Speravit*.

5. S; 3: f^l corrected to g^l
 8. S; before 1: G_2 clef

9. Bast; 2: b above the note, in fourth space
 11. Bast; before 1: C_4 clef

17. Bast; 1: $\sharp$ above the note
18. Bast; before 2: F_4 clef
24. Bast; 6: $\flat$ above the note, in fourth space; 8: $\flat$ above the note, in third space
25. Bast; 2: $\flat$ DS under the note
27. Bast; before 2: C_4 clef
30. Bast; before 1: F_4 clef
31. S; 7: $\flat$ DS before the note
33. Bast; before 8: C_4 clef
35. Bc; 2: A corrected to $B^\flat$
44. Bast; before 1: F_4 clef
45. Bc; 2: dot after the note changed from the additional blackened note head at the pitch of A ; under it a slanting line bent at the bottom, removed
46. S; 6: g^1 corrected to a^1 , under the note inscription (by DS?) a
47. Bast; 2: g corrected to f
52. S; 3: ♪ corrected to ♩ .
53. Bc; 1: f
54. S; 4: e^2 corrected to f^2
57. S; 1: c^2 corrected to b^1
58. Bast; before 5: C_4 clef
59. S; 3–4: $a^2 g^2$
Bast; before 8: F_4 clef
66. S; 2: $\flat$ DS before the note
67. Bast; 1: $\sharp$ DS before the note
68. Bast; 1: A corrected to B
69. S; 8: $\sharp$ DS under the note
71. Bast; 8: $\sharp$ DS under the note
76. S; 7–12: $c^2 d^2 b^1 c^2 a^1 b^1$ corrected to $d^2 e^2 c^2 d^2 c^2 d^2$
Bast; 5: $\flat$ DS before the note, on ledger line above the staff; 10: $\flat$ DS before the note
81. Bast; 2–9: ♪ corrected by DS (?) to ♩
82. S; 8: $\sharp$ DS under the note
84. Bast; 8: $\sharp$ DS under the note
86. S; 5: a^2 corrected to g^2
89. Bast; 5, 10: $\flat$ DS before the note
93. S; 1: f^1 corrected to g^1
100. Bast; 9: g corrected to d

Ed. WDMP (57) 1965: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

9. IN TE DOMINE SPERAVI. CONCERTO A 2: SOPRANO E BASTARDA

- I: f. 7v–8r; f. 7v: [in the heading, on left-hand side:] *A. 2.* [in the centre:] *Sopr: è Basso* [on right-hand side:] *Canto* [on left-hand side, before first staff:] 9 | *In te Domine* | *Speravi.*
- II: f. 7v–8r; f. 7v: [in the heading, on left-hand side:] *A. 2.* [in the centre:] *Sopr. è Bastard:* [on left-hand side, before first staff:] 9. | *In te Domine* | *Speravi.*
- IV: f. 4v; [in the heading, on left-hand side:] *A. 2.* [on right-hand side:] *Basso Continuo.* [on left-hand side, before first staff:] 9. | *In te Domine* | *Speravi.*
-
5. S; 1–2: ♪ ♪ corrected to ♩ ♩ ; 4: e^1 corrected to g^1
 14. S; 6, 8, 10, 12, 14: $\sharp$ under the note
after 16. Bc: F_4 clef added by DS at the end of the staff; custos indicating d in C_4 clef, originally entered by JGB, removed by DS and replaced with custos indicating d in F_4 clef
 17. Bc; before 1: F_4 clef
 19. B Bast; after 5: C_4 clef added by DS at the end of the staff; custos indicating c^1 in F_4 clef, originally notated by JGB, removed by DS and replaced by custos indicating c^1 in C_4 clef; before 6: C_4 clef
 27. B Bast; 8, 10, 12, 14: $\sharp$ DS under the note
 28. B Bast; before 1: F_4 clef
 41. S; 7: $\sharp$ DS before the note
 43. B Bast; before 1: C_4 clef
 45. B Bast; 3: $\flat$ DS before the note
 46. S; 5: $\sharp$ DS before the note
B Bast; before 2: F_4 clef
 50. B Bast; 1: G corrected to d
 61. B Bast; before 1: C_4 clef
 62. B Bast; 1: c corrected to d
 64. B Bast; before 1: F_4 clef
 66. S; before 5: C_1 clef
 67. S; before 4: G_2 clef
B Bast; 1: G corrected to A
 72. B Bast; 5: G corrected to A
 76. S; 1: $\sharp$ DS before the note
 77. B Bast; before 2: C_4 clef
 78. B Bast; 3: ♩ corrected to ♩
 83. S; before 2: C_3 clef
B Bast; before 1: F_4 clef
 84. S; before 2: G_2 clef
 86. B Bast; 7–9: ♪ ♪ ♪ corrected to ♩ ♩ ♩

89. B Bast; before 3: $\flat$ in third space; before 4: $\flat$ missing
Bc; 1–2: dot next to c and G removed by DS
and replaced with f e^b (new version given in the
edition as correction by DS)
91. S; 6: f^2 , $\sharp$ DS before the note
B Bast; 2: $\flat$ DS before the note
93. S; 4: $\sharp$ DS under the note
B Bast; 3: $\sharp$ above the note
95. B Bast; 10: $\flat$ DS before the note, on fourth line
96. B Bast; before 1: $\flat$ on fourth line; before 3: $\flat$ missing

100. S; before 1: G_1 clef
101. S; before 1: G_2 clef at the beginning of the line cor-
rected to G_1 clef, $\flat$ on third line corrected to $\flat$ on
second line
104. S; 2: b^{b1} corrected by DS to c^2 with $\sharp$ above the note
106. S; before 1: G_2 clef
B Bast; 1: c corrected to c^2
113. B Bast; 9: $\flat$ DS under the note
114. S; 5: b^{b2} corrected to a^2

Ed. WDMP (57) 1965: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

10. SUSANNA VIDENS. CONCERTO A 2: SOPRANO E BASTARDA

- I: f. 8v–9r; f. 8v: [in the heading, on left-hand side:] *Susanna Videns*. [on left-hand side, before first staff:] 10 A 2 |
Soprano è | Basso.
- II: f. 8v–9r; f. 8v: [in the heading, on left-hand side:] A. 2. [in the centre:] *Sopr: è Basso*. [on right-hand side:] *Bastar-*
da [on left-hand side, before first staff:] 10 | *Susanna | Videns*
- IV: f. 4v–5r; f. 4v: [in the heading, on left-hand side:] 10. [on right-hand side:] A 2. *Basso Continuo*. [on left-hand
side, under first staff:] *Susanna videns*.

5. Bc; before 2: F_4 clef
6. B Bast; before 1: F_4 clef
7. B Bast; before 2: C_4 clef
8. S; 3–4: $\text{e}^2 \text{f}^2$ corrected to $\text{f}^2 \text{g}^2$
13. B Bast; before 2: F_4 clef
14. S; after 4: C_1 clef added by DS at the end of staff; cus-
tos indicating d^2 in G_2 clef, originally entered by JGB,
removed by DS and replaced by custos indicating d^2
in C_1 clef; before 5: C_1 clef
15. B Bast; 1: $\flat$ DS before the note
17. S; before 1: G_2 clef
20. B Bast; 3: c corrected to c^2
21. B Bast; 1: c corrected to c^2
25. B Bast; after 4: F_5 clef added by DS at the end of staff;
custos indicating G in F_4 clef, originally entered by
JGB, removed by DS and replaced with custos indi-
cating G in F_5 clef; before 5: F_5 clef
28. Bc; before 2: C_3 clef
29. B Bast; before 1: C_3 clef
32. Bc; before 2: F_4 clef
33. B Bast; before 1: F_4 clef
34. B Bast; before 2: C_4 clef
38. S; 3: c corrected to c^2
39. B Bast; 3: $\sharp$ DS before the note
40. B Bast; before 2: F_4 clef
41. S; before 5: C_1 clef
44. S; before 1: G_2 clef

51. B Bast; before 3: F_4 clef corrected to F_5 clef, $\flat$ on sec-
ond line corrected to $\flat$ on third line
52. S; 1: g^2 corrected to $\text{f}^{#2}$
56. B Bast; before 1: F_4 clef
57. B Bast; 7: $\flat$ above the note; before 13: $\flat$, removed and
introduced again (?)
59. B Bast; before 1: C_4 clef
61. B Bast; before 2: F_4 clef
63. Bc; 1–3: $\text{c} \text{ d} \text{ c}$ corrected to $\text{c} \text{ d} \text{ c}$, and then to $\text{c} \text{ d} \text{ c}$
66. B Bast; before 2: C_4 clef
67. B Bast; 8, 10, 12, 14: $\sharp$ above the note
68. B Bast; before 2: F_4 clef
69. S; 2: $\sharp$ DS before the note; 10–13: c corrected to c^2
73. B Bast; 4: $\sharp$ above the note
74. B Bast; 2: $\sharp$ above the note
87. S; 9–12: c corrected to c^2 ; 12: g^1 corrected to a^1
88. S; 5: g^1 corrected to a^1 ; 6: $\sharp$ under the note; 8, 10, 12,
14: $\sharp$ above the note; 13: c^2 corrected to a^1
96. B Bast; before 1: C_4 clef
102. S; 2: g^1 corrected to a^1
B Bast; before 2: F_4 clef
103. B Bast; 6: $\flat$ DS before the note, on fourth line
105. S; 5: c corrected to c^2
109. S; 5–6: $\text{d}^2 \text{e}^2$ corrected to $\text{b}^{b1} \text{c}^2$
B Bast; 6–7: $\text{B}^b \text{A}$ corrected to $\text{c} \text{B}^b$
112. B Bast; 6: $\flat$ DS before the note
113. B Bast; 5–8: c corrected to c^2

119. B Bast; 6–7: B^b A corrected to $c B^b$

123. B Bast; 5–8:  corrected to 

121. B Bast; 1–4: traces of correction, original version
illegible; 6: A corrected to B^b

Ed. WDMP (57) 1965: Szczepańska; MAP/B (2) 1969: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

11. VENITE EXSULTEMUS CONCERTO A 2: SOPRANO E BASTARDA

I: f. 9v–10r; f. 9v: [in the heading, in the centre:] A. 2. *Soprano è Basso*. [on right-hand side:] *Canto* [on left-hand side, before first staff:] 11 | *Venite Exulte-mus*.

II: f. 9v–10r; f. 9v: [in the heading, on left-hand side:] A 2. [in the centre:] *Soprano: è Basso* [on right-hand side:] *Bastarda* [on left-hand side, before first staff:] 11 | *Venite | exsultemus*

IV: f. 5r; [in the heading, on left-hand side:] 11. [in the centre:] A. 2. [on right-hand side:] *Basso Continuo*. [on left-hand side, under first staff:] *Venite Exultem[us]*.

13. S; 8–9: $e^2 f^2$

15. B Bast; 2: γ corrected to $\sharp$; before 6: C_4 clef; 6–8: original notes entered as in F_4 clef, corrected to positions in C_4 clef

19. B Bast; before 1: F_4 clef added by DS, placed on originally entered  a in clef C_4 applicable until this point, above it F clef (without staff) entered by DS, after it:  a entered by DS in F_4 clef; 2–21.1: notes originally entered as in F_4 clef

22. B Bast; before 1: C_3 clef

23. Bc; above 1: on fifth line a dot or a note head

25. B Bast; 3, 8: $\sharp$ DS under the note

28. S; before 2: $\sharp$, removed

29. B Bast; before 1: F_4 clef

30. S; 3: $\flat$ DS before the note

32. B Bast; 8, 10, 12, 14, 16: $\sharp$ above the note

34. S; 2: $\flat$ DS before the note, in third space

35. B Bast; before 2: C_4 clef

36. B Bast; before 1: F_4 clef

45. B Bast; before 2: C_4 clef

48. S; above 1: inscription 2

53. S; 1: c^2 corrected to d^2

56. B Bast; before 1: F_4 clef

59. B Bast; before 1: C_4 clef

64. Bc; before 1: C_3 clef

65. Bc; 1: f^1

67. B Bast; before 1: F_4 clef; 2: $\flat$ DS before the note

69. B Bast; 3: 

70. S; 4–7: $g^1 f^1 e^1 d^1$ corrected to $a^1 g^1 f^1 e^1$

Bc; before 1: C_4 clef

73. B Bast; before 2: C_4 clef

76. B Bast; before 2: F_4 clef

78. B Bast; above 3: $\sharp$

81. S; 3: a^1 corrected by DS to b^1

85. B Bast; 2–5: $G A B c$ corrected to $A B c d$

89. B Bast; before 2: C_4 clef

92. B Bast; before 6: F_4 clef

94. S; 3: $\flat$ DS before the note, in third space

96. B Bast; before 1: C_4 clef

101. S; 3: $\sharp$ DS under the note

B Bast; before 1: F_4 clef

103. B Bast; before 1: C_4 clef

105. S; 2: $\sharp$ above the note

B Bast; before 1: F_4 clef; 3: $\sharp$ above the note

109. S; 2–5: $d^2 c^2 b^1 a^1$

113. S; 6–9:  corrected to 

114. B Bast; 6–9:     corrected to     by erasing upper beam

115. S; 5: f^2 corrected to e^2

B Bast; 2, 6: $\flat$ DS before the note

116. S; 4: $\flat$ DS before the note

117. B Bast; before 1: C_4 clef

120. B Bast; 12: $\flat$ DS under the note

127. S; 7: b^1 corrected to c^2

129. S; 1: $\flat$ DS before the note

B Bast; 6, 12: $\flat$ DS under the note

130. S; 13: $\flat$ DS before the note

132. S; before 1: $\flat$ in the third space; 6: $\flat$ DS before the note

134. S; 5: g^2 corrected by DS to a^2

135. B Bast; before 7: F_4 clef

136. B Bast; before 7: C_4 clef

138. S; 1–5: $g^1 g^2 f^2 e^2 d^2$; 6: g^2 corrected to e^2

B Bast; before 2: C_3 clef, removed; 2–6: notes entered as in C_3 clef; before 7: F_4 clef

Bc; 2: a

139. Bc; 1: b

Ed. WDMP (57) 1965: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

12. CANTATE JOH. GABRIELIS.
CONCERTO A 2: SOPRANO E BASTARDA

- I: f. 10v–11r; f. 10v: [in the heading, in the centre:] A. 2. *Sopr: è Basso*. [on right-hand side:] *Canto*. [on left-hand side, before first staff:] 12 | *Cantate* | *Joh: Gabri|elis*.
- II: f. 10v–11r; f. 10v: [in the heading, on left-hand side:] A. 2. [in the centre:] *Sopra: è Bastarda* [on left-hand side, before first staff:] 12 | *Cantate* | *Joh: Gabrielis*.
- IV: f. 5v; [in the heading, on left-hand side:] A. 2. [on right-hand side:] *Basso Continuo*. [on left-hand side, before first staff:] 12 | *CAntate*. [under first staff:] *Joh: Gabrielis*.
- | | |
|---|--|
| <p>9. B Bast; before 2: F₄ clef</p> <p>11. Bc; before 1: F₄ clef; 1: <i>g</i></p> <p>17. B Bast; before 2: C₄ clef</p> <p>22. S; 13, 15, 17, 18, 19: # above the note</p> <p>26. B Bast; before 2: F₄ clef</p> <p>30. S; 9: # DS under the note</p> <p>33. S; 10: traces of correcting by erasure, original version illegible because of loss of paper</p> <p>40. S; 6: # DS before the note
B Bast; 1: <i>c</i> corrected to <i>d</i></p> <p>47. B Bast; 5: b DS before the note</p> | <p>50. S; 11–12: <i>d^l e^l</i> corrected to <i>e^l f^l</i></p> <p>54. B Bast; before 1: b in the third space; 1: <i>B^b</i> corrected to <i>c</i>; before 3: b missing</p> <p>58. S; 8, 10, 12, 13, 14: # above the note</p> <p>61. S; 3: # DS under the note</p> <p>66. B Bast; before 1: C₄ clef</p> <p>71. B Bast; before 6: F₄ clef</p> <p>74. B Bast; before 1: C₄ clef</p> <p>77. Bc; 1: <i>g</i> corrected to <i>a</i></p> <p>78. B Bast; before 2: F₄ clef</p> <p>79. B Bast; 5–8:  corrected to </p> |
|---|--|

Ed. WDMP (57) 1965: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

13. CORONA AUREA.
CONCERTO A 2 SOPRANI

- I: f. 11r–12r; f. 11r: [in the heading, in the centre:] A. *dui Sopran:* [on right-hand side:] *Canto*. [on left-hand side, above first staff:] 13 *Corona aurea*.
- II: f. 11r–12r; f. 11r: [in the heading, on left-hand side:] 13. [in the centre:] *Concerto A. doi Sopr.* [on left-hand side, under first staff:] *Corona aurea*
- IV: f. 5v–6r; f. 5v: [in the heading, on left-hand side:] 13. [in the centre:] A.2. [on right-hand side:] *Basso Continuo*. [on left-hand side, under first staff:] *Corona aurea*.
- | | |
|---|--|
| <p>3. S I; 4–5: <i>f² g²</i> corrected (by DS?) to <i>e²</i> (with b DS above the note) <i>f²</i></p> <p>7. Bc; 1: note originally omitted, added after notating further material</p> <p>11. S II; 6: note originally omitted, added after notating further material; after 6: at the end of the line custos pointing to <i>c²</i>, corrected to <i>b^{b1}</i></p> <p>12. S II; 1: traces of correcting by erasure, original version illegible because of loss of paper; 6:  corrected to </p> <p>24. S I; 3–4: <i>f^l g^l</i> corrected to <i>g^l a^l</i></p> <p>52. Bc; after 2: the custos originally written by JGB that pointed to <i>B</i> removed by DS and replaced by custos pointing to <i>G</i></p> | <p>59. S I; 5–6: <i>g² f²</i></p> <p>78. Bc; 1: <i>f</i> corrected to <i>g</i></p> <p>103. S II; 5: note originally omitted, added after notating further material; 6: <i>f^l</i> corrected to <i>g^l</i></p> <p>105. S II; 1: # DS before the note</p> <p>106. S I; 12, 14, 16, 18: # above the note</p> <p>114. S I; 5–8:  corrected to </p> <p>115. S I; 11, 13: <i>g²</i> corrected to <i>b^{b2}</i></p> <p>116. S I; 1: # DS under the note</p> <p>124. S II; 3:  <i>c²</i> corrected to  <i>d²</i></p> <p>127. S I; 3–6:  corrected to </p> <p>137. S I; 2: <i>e^l</i> corrected to <i>f^l</i></p> <p>140. S I; 5–6: <i>g² a²</i> corrected to <i>a² b^{b2}</i></p> |
|---|--|

Ed. WDMP (57) 1965: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

14. NOVA CASA. CONCERTO A 3 SOPRANI

- I: f. 12v; [in the heading, in the centre:] *Concerto à 3. Soprani.* [?] [on right-hand side:] *Canto* [on left-hand side, before first staff:] 14. | *Noua* | *Casa*
- II: f. 12v; [in the heading, on left-hand side:] A. 3. [in the centre:] *Soprani.* [on left-hand side, before first staff:] 14. | *Nova* | *Casa*
- III: f. 2r; [in the heading, on left-hand side:] 14. [in the centre:] A. 3. *Soprani.* [on right-hand side:] *Tertia Vox.* [on left-hand side, under first staff:] *Noua Casa.*
- IV: f. 6r; [in the heading, on left-hand side:] 14. [in the centre:] *Concerta à 3. Sopr.* [on right-hand side:] *Basso Continuo.* [on left-hand side, under first staff:] *Noua Casa.*

3. Bc; before 1: C₃ clef
23. Bc; before 1: F₄ clef
24. S I; 2: ♭ DS before the note, in third space
S II; 4: ♭ DS before the note, in third space
25. S I; 8: ♭ DS before the note, in third space
S III; 2: ♭ DS before the note, in third space
26. S II; 3: ♭ DS before the note, in third space
S III; 8: ♭ DS before the note
27. S III; 3: ♯ DS before the note
after 29. S II; fragment put in brackets and crossed out
(by DS?):



30. S I; 8: ♭ DS before the note, on fifth line
S II; 8: ♭ DS before the note
36. S II; 3: ♯ DS before the note
41. S III; 2: ♭ DS before the note
46. S III; 3: ♯ under the note
47. Bc; 2: *c* corrected to *G*
48. S II; 3: ♯ DS before the note
55. S III; 3: ♯ above the note
60. S II; 1: *e*² corrected to *d*²
73. S III; 3: ♯ DS before the note
77. S II; 4: *a*¹ corrected to *g*¹
78. S II; 3: ♯ DS before the note

Ed. PDK 1930: Jachimecki (missing bars 47–57); WDMP (15) 1936, ²1962, ³1971, ⁴1977: Szczepańska; MPR 1955: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

15. KÜSTRINELLA. CONCERTO A 3: SOPRANO E 2 BASTARDE

- I: f. 13r; [in the heading, in the centre:] *Concerto A. 3. Sopr: è 2. Bassi.* [on right-hand side:] *Canto* [on left-hand side, before first staff:] 15. | *Küstri-*|*nella*
- II: f. 13r; [in the heading, on left-hand side:] *Concerto à 3.* [in the centre:] *Sopr: è 2 Bassi* [on right-hand side:] *Tenore.* [on left-hand side, before first staff:] 15 | *Kistrinella*
- III: f. 2v; [in the heading, in the centre:] A. 3. *Sopr. è doi. Bassi.* [on right-hand side:] *Tertia Vox.* [on left-hand side, before first staff:] 15. | *Küstri-*|*nella.*
- IV: f. 6v; [in the heading, in the centre:] A. 3. *Canto è doi. Bastarda.* [on right-hand side:] *Basso Continuo* [on left-hand side, before first staff:] 15. | *Küstrinella.*

4. Bc; before 1: C₄ clef
5. T Bast; before 2: F₄ clef
8. T Bast; before 2: C₄ clef
9. B Bast; before 1: F₄ clef
12. S; 3: ♯ DS before the note
Bc; before 1: F₄ clef
15. Bc; 5: ♯ DS under the note
17. S; 3: ♯ DS before the note
19. B Bast; before 1: C₄ clef; 1: *c*¹ corrected to *d*¹
19.–44. S, T Bast, B Bast, Bc; blackened notation: ● = ○,
♪ = ♩, ♩ = ♩

20. Bc; 2: *g* corrected by DS originally to *f* (correction sign removed), then to *a*
27. T Bast; 2: ♭ above the note, in fourth space
36. S; 1: ♯ DS before the note
44. B Bast; 3: ♯ above the note
45. T Bast; before 1: F₄ clef
48. T Bast; before 1: C₄ clef
B Bast; before 1: F₄ clef
54. T Bast; 4: ♯ above the note; 5: *c*[#] (♯ above the note) corrected to *d*, ♯ removed; under 5: inscription *d*
55. B Bast; before 1: C₄ clef

58. S; 1: # above the note
T Bast; 8: g corrected to a
60. T Bast; before 1: F₄ clef
61. T Bast; after 2: C₄ clef added by DS at the end of staff;
the custos pointing to e¹ in F₄ clef, originally entered
by JGB, removed by DS and replaced by custos point-
ing to e¹ in C₄ clef
62. T Bast; before 1: C₄ clef
63. B Bast; after 6: ., removed
64. B Bast; 3–6: ♯ corrected to ♯
65. S; 3: # DS before the note
67. B Bast; 4–7: ♯ corrected to ♯
69. S; 3: # above the note
73. T Bast; 1: # DS before the note
76. B Bast; before 1: #

Ed. WDMP (59) 1965: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

16. SENTINELLA. CONCERTO A 3 SOPRANI

- I: f. 13v–14r; f. 13v: [in the heading, in the centre:] A. 3. *Soprani*. [on right-hand side:] *Canto*. [on left-hand side, before first staff:] 16. | *Sentinella*.
- II: f. 13v–14r; f. 13v: [in the heading, on left-hand side:] A. 3. [in the centre:] *Soprani*. [on right-hand side:] *Canto*. [on left-hand side, before first staff:] 16 | *Sentinella*
- III: f. 2v–3r; f. 2v: [in the heading, on left-hand side:] 16. A. 3. *Soprani*. [on right-hand side:] *Tertia Vox*. [on left-hand side, under first staff:] *Sentinella*.
- IV: f. 7r; [in the heading, in the centre:] *Concerto à 3. Soprani*. [on right-hand side:] *Basso Continuo*. [on left-hand side, before first staff:] 16. | *Sentinella*
7. S II; 2: # DS under the note
S III; 3: # DS under the note
8. S II; 3: # DS under the note
9. S III; 2: # DS under the note; 2–4: ♯ corrected to ♯
11. S I; 12, 16, 17, 18: # above the note
S II; before 1: G₁ clef
12. S II; 10: # DS under the note
13. S II; 6, 8, 10, 12: # above the note; 11: a² corrected to f²
14. S II; before 1: G₂ clef
S III; 2: c² corrected to b¹; 11, 12: # DS before the note;
14, 16: # DS under the note
19. S II; 7: # DS before the note
36. S III; 1: ♯ b¹ corrected to ♯
37. S I; 5: # under the note
39. S I; 1: traces of correction, original version illegible
- 54.–63. S I, S II, S III; time signatures 3 and ̸ removed;
in bars with time signature ̸ notes 1–8 corrected
from ♯ to ♯
54. S I; 2, 10, 12, 14, 16: # above the note
55. S III; 3, 8: # under the note; 10, 12, 14, 16: # above the note
56. S II; 3, 8, 10, 12, 14, 16: # above the note
59. S II; 8: # under the note; 14, 16: # above the note
60. S I; 3, 10, 12, 14, 16: # above the note
61. S III; 15: c² corrected to a¹
62. S I; 7: # above the note; 8, 10, 12, 14, 15, 16: # DS under
the note
74. S I; 3: # DS under the note
75. S I; 5: # above the note
S II; 4, 6: # above the note
S III; 5, 7: # above the note
77. S II; 3: e² corrected to f²
79. S II; 4, 6: # above the note
S III; 5, 7: # above the note
80. S III; 7: # above the note
81. S I; 5: # above the note
S III; 7: # above the note
82. S II; 4: # above the note
91. S I; 3–4: c² d² corrected to d² e²
92. S I; 3: ♯ DS before the note
Bc; before 1: C₄ clef
94. S I; 3: ♯ DS before the note
96. S III; before 1: C₃ clef
Bc; before 1: F₄ clef
98. S III; before 1: G₂ clef
100. S III; before 1: C₃ clef
103. S III; before 1: G₂ clef
104. S II; 3: # DS under the note
106. S II; 2: # DS under the note
109. S II; 3: ♯ DS before the note
110. S I; 3: ♯ DS before the note
S III; 2: ♯ DS before the note

Ed. WDMP (32) 1956, ²1965: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

17. BERLINESA. CONCERTO A 3:

2 SOPRANI E BASSO

- I: f. 14rv; f. 14r: [in the heading, on left-hand side:] 17. *Concerto A. 3. doi Sopr: è Bass.* [on right-hand side:] *Canto* [on left-hand side, under first staff:] *Berlinesa*.
- II: f. 14rv; f. 14r: [in the heading, on right-hand side:] à 3. *Doi Soprani. e Basso. Canto* [on left-hand side, under first staff:] 17. *Berlinesa*
- III: f. 3v; [in the heading, on left-hand side:] 17. [in the centre:] A. 3. *Doi Sopr: è Basso* [on right-hand side:] *Tertia Vox.* [on left-hand side, under first staff:] *BERlinesa*.
- IV: f. 7v; [in the heading, in the centre:] A. 3. *Doi Sopr: è Basso* [on right-hand side:] *Basso Continuo.* [on left-hand side, before first staff:] 17. | *BERlinesa*:

- | | |
|---|--|
| 5. Bc; before 1: F ₄ clef | 41. S I; before 2: #; before 3: # missing |
| 23. Bc; 2–3:  corrected to  | 59. S I; 3: # DS before the note |
| 24. S I; 4: # DS under the note | 61. S I; 3: g ² corrected to f ² |
| 27. S I; 4: # DS under the note; 7: # under the note | 65. S I; 4: # DS under the note |
| 29. S I; 4: # DS under the note | 76. S I; before 1: G ₁ clef |
| 31. S II; 4: # under the note | 79. S I; before 1: G ₂ clef |
| 32. S I; 4, 7, 9: # under the note | 91. S II; 3: # DS before the note |
| 37. S I; 2: b DS before the note | 99. S II; 3: # DS before the note |
| 40. S I; 2: # before the note, in second space | 111. S II; 3: # DS before the note |
| Bc; 4: a corrected to d | 117. S II; 6: # DS under the note |

Ed. WDMP (59) 1965: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

18. CHROMATICA. CONCERTO A 3:

2 SOPRANI E BASSO

- I: f. 14v–15r; f. 14v: [in the heading, on left-hand side:] 18. A. 3. [in the centre:] *Doi Sopr: è Basso* [on right-hand side:] *Canto* [on left-hand side, under first staff:] *Chromattica*.
- II: f. 14v–15r; f. 14v: [in the heading, on left-hand side:] A. 3. [in the centre:] *doi Sopr: è Basso.* [on right-hand side:] *Seconda Vox.* [on left-hand side, under first staff:] 18. *Chromatica*.
- III: f. 4r; [in the heading, on left-hand side:] 18. [in the centre:] A. 3. *Doi Sopran: è Basso.* [on right-hand side:] *Tertia Vox* [on left-hand side, under first staff:] *CHromatica*
- IV: f. 7v–8r; f. 7v: [in the heading, on left-hand side:] 18. *Concerto. A. 3. Dui Sopr: è Basso.* [on right-hand side:] *Basso Continuo.* [on left-hand side, under first staff:] *Chromatica*.

- | | |
|--|---|
| 4. S I; 4: b DS before the note; 7: # DS before the note | 56. Bc; 2–3:  corrected to  |
| Bc; before 1: C ₄ clef | 58. Bc; before 1: # |
| 16. S I; 5: b DS before the note | 69. S II; before 1: #, removed (by DS?); before 2: on b originally entered by JGB # introduced by DS |
| 18. S I; 5: b DS before the note | 71. S II; 3: # under the note |
| 19. S I; 1: # DS before the note | 76. S II; 1: # under the note |
| 20. S I; 5: b DS before the note | 88. S II; before 1: # (?), removed |
| 21. S I; 1: # DS before the note | 91. B; 1: b corrected to a |
| 26. B; 1: o. | 93. S II; 1: # above the note |
| 40. S II; 2: # DS before the note | 112. S I; 3: b DS before the note |
| 44. Bc; 2: # under the note | 113. Bc; before 1: C ₄ clef |
| 46. B, Bc; before 1: # | 115. S I; 6–7:  corrected to  |
| 47. S I; 2: # above the note | S II; before 6: traces of correction, original version illegible |
| 48. S I; 1: # above the note | |
| 51. Bc; before 2: # | |

124. S I; 5: $\flat$ DS before the note
 126. S I; 5: $\flat$ DS before the note
 127. S I; 1: $\sharp$ DS before the note
 128. S I; 5: $\flat$ DS before the note
 129. S I; 1: $\sharp$ DS before the note; 4–7:  corrected by erasure to  (original version uncertain because of loss of paper)

130. S I; 2–131.1: addition by DS notated after the last note of the composition and marked with the reference sign $\uparrow$
 131. S I; 5: $\flat$ DS before the note
 136. S I; 4: $\flat$ DS before the note
 138. S I; 2: $\flat$ DS before the note

Ed. WDMF (21) 1950, ²1964, ³1978: Szczepańska; MAP/B (2) 1969: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

19. SPANDESA. CONCERTO A 3: 2 SOPRANI E BASSO

I: f. 15v–16r; f. 15v: [in the heading, in the centre:] *Concerto â 3. Doi: Sopr: è Basso*. [on right-hand side:] *Canto*. [on left-hand side, before first staff:] 19. | *SPandesa*.
 II: f. 15v; [in the heading, in the middle:] *A 3. Doi Sopr: è Basso*. [on right-hand side:] *Secunda Vox*. [on left-hand side, before first staff:] 19. | *SPandesa*.
 III: f. 4v; [in the heading, in the centre:] *Concerto A. 3. Doi Sopr: è Basso*. [on right-hand side:] *Tertia Vox*. [on left-hand side, before first staff:] 19. | *SPandesa*
 IV: f. 8r; [in the heading, in the centre:] *Concerto a 3. Boi* [sic] *Soprani è Basso* [on right-hand side:] *Basso Continuo*. [on left-hand side, under first staff:] 19. *SPandesa*.

2. S I; 6: e^2 corrected to f^2
 4. Bc; before 2: C_4 clef
 9. S II; 7: c^2 corrected to d^2
 17–18. S I; double bar lines (by DS?) on both sides of this fragment; above the notes inscription *repetatur* by DS
 18. S I; after 1: reference sign $\uparrow$ entered by DS, removed
 21. S I; 1–4:  corrected to 
 29. S I; 3: d^2 corrected to e^2
 33. S I; 2–3: traces of correction, original version illegible
 35. S I; 1–4: $g^2 f^2 g^2 a^2$

37. S I; 4–5: $g^2 f^2$ corrected to $a^2 g^2$
 45. S I; 3: $\sharp$ DS before the note
 48. S II; 2: $\sharp$ DS before the note
 49. S II; 1: $\sharp$ DS before the note
 50. S II; 3: $\sharp$ DS before the note
 52. S II; 1–2:  corrected to ; 2: c^2 corrected to d^2
 54. S I; 3: $\sharp$ DS before the note
 59. S I; 3: $\sharp$ DS before the note
 60. Bc; before 2: C_4 clef
 64. S I; 4: c^2 corrected to d^2
 70. Bc; 1: $\circ$ corrected to 

Ed. WDMF (59) 1965: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

20. KÖNISBERGA. CONCERTO A 3 BASSI

I: f. 16r; [in the heading, on left-hand side:] 20. [in the centre:] *â 3 Bassi*. [on right-hand side:] *Prima Vox*. [on left-hand side, under first staff:] *Könisberga*.
 II: f. 16r; [in the heading, in the centre:] *A 3. Bassi*. [on right-hand side:] *Secunda Vox* [on left-hand side, before first staff:] 20. | *Könisberga*.
 III: f. 5r; [in the heading, in the centre:] *A. 3. Bassi*. [on right-hand side:] *Tertia Vox*. [on left-hand side, before first staff:] 20. | *Könisberga*.
 IV: f. 8v; [in the heading, on left-hand side:] *A. 3. Basso* [on right-hand side:] *Basso Continuo*. [on left-hand side, before first staff:] 20. | *Könisberga*.

13. B I; 2: e corrected to f
 23. Bc; instead of 2:   d d

32. Bc; 4: $\sharp$ under the note
 33. B II; 2: e corrected to f

56. B III; before 3:  *d*, removed

67. B I; 1: $\sharp$ above the note

74. B II; 1–6:  corrected to 

77. B II; 1:  corrected to 

82. B I; 2–7:  corrected to 

88. B I; 8:  corrected to 

96. B III; 1: *e* corrected to *d*

99. B I; 3:  corrected to 

Bc; 1: 

Ed. WDMP (59) 1965: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

21. TAMBURETTA. CONCERTO A 3: SOPRANO E 2 BASTARDE

I: f. 16v; [in the heading, on left-hand side:] A. 3. [in the centre:] *Sopr: è doi. Bastard.* [on right-hand side:] *1 Vox.* [on left-hand side, before first staff:] 21. | *Tambu-|retta.*

II: f. 16v; [in the heading, on left-hand side:] A. 3. [in the centre:] *Sopr: è doi Bast:* [on right-hand side:] *Seconda Vox.* [on left-hand side, before first staff:] 21. | *Tambu-|retta*

III: f. 5v; [in the heading, on left-hand side:] A. 3. [in the centre:] *Sopran: è 2. Bastard:* [on right-hand side:] *Tertia Vox.* [on left-hand side, before first staff:] 21 | *Tambureta*

IV: f. 8v–9r; f. 8v: [in the heading, on left-hand side:] 21. [in the centre:] A. 3. *Sopr: è doi. Bastarda* [on right-hand side:] *Basso Continuo.* [on left-hand side, under first staff:] *Tamburetta.*

2. Bc; before 1: C₄ clef

5. S; 6–7:  corrected to 

Bast I; 3: *f^l* corrected to *g^l*

Bc; before 1: F₄ clef

6. Bast I; 6–7:  corrected to 

7. Bast I; before 2: F₄ clef

10. Bast I; before 1: C₄ clef

12. Bast II; before 1: F₄ clef

17. Bast I; before 2: F₄ clef

18. Bast II; before 1: C₄ clef

19. Bast II; 5: *c^l* corrected to *b*

Bc; 2: *F* corrected to *A*, corrected to *G* by DS

22. Bast I; before 1: C₄ clef

Bast II; before 2: F₄ clef

31. S; 1, 6: $\sharp$ above the note; 4: $\sharp$ DS under the note

32. S; 9: *d²* corrected to *c²*

33. Bast II; before 1: C₄ clef

36. Bc; 5: note originally omitted, added after notating further material

42. Bast I; before 2: F₄ clef

44. S; 7: $\flat$ DS before the note

Bast I; before 2: C₃ clef

45. Bast II; before 1: F₄ clef

46. Bast I; 3: $\sharp$ DS under the note

49. Bast II; before 2: C₄ clef

50. Bast I; before 1: F₄ clef

52. S; 9: *d²* corrected to *c²*

Bast I; before 2: C₃ clef

54. S; before 2: $\flat$, removed

55. Bast I; before 2: F₄ clef

59. Bast I; 1: *c* corrected to *d*

60. Bast I; before 2: C₄ clef

62. Bast II; 1: *d^l* corrected to *e^l*

67. Bast I; 1–3:  corrected to 

Bast II; before 1: F₄ clef

Ed. Opieński 1918: Surzyński; WDMP (11) 1932, ²1960, ³1967: Szczepańska; MPR 1955: Szczepańska; MAP/B (2) 1969: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

22. BENTROVATA. CONCERTO A 3: 2 SOPRANI E BASSO

I: f. 17r; [in the heading, in the centre:] A. 3. *Doi. Sopr: è Basso.* [on right-hand side:] *Prima Vox.* [on left-hand side, before first staff:] 22. | *Bentrouata:*

II: f. 17r; [in the heading, in the centre:] A. 3. *Doi Sopr: è Basso* [on right-hand side:] 2. *Vox.* [on left-hand side, before first staff:] 22. | *BEntrovata.*

III: f. 6r; [in the heading, on left-hand side:] A. 3. [in the centre:] *Doi Sopr: è Basso*. [on right-hand side:] *Tertia Vox*. [on left-hand side, before first staff:] 22. | *Bentrouata*.

IV: f. 9r; [in the heading, on left-hand side, in DS's handwriting:] A. 3. [on left-hand side, under first staff, in DS's handwriting:] 22. *Bentrovata*.

- 12. S I; 2: # DS before the note
- 28. S II; 4: b DS under the note
- 33. S I; 1:  corrected to  B; before 1: C₄ clef
- 35. S II; 1: b DS before the note, in fourth space
- 36. S II; 2: b DS before the note
- 43. S II; 4: *e*² corrected to *f*²; 6: dot next to the note, removed
- 49. S II; 2: # under the note
- 52. S II; 1: 
- 55. S II; 1:  corrected to 
- 56. S II; 1: # DS before the note

- 60. S II; before 5: #, removed
- 62. S II; before 5: #, removed
- 72. Bc; 3: b before the note, on third line
- 77. S II; before 7: #, removed
- 81. B; after 1: traces of correction, original version illegible
- 83. Bc; 2: b DS before the note
- 84. S I; 5: *d*² corrected to *c*²; 10: b DS under the note
- 92. S II; before 1: #
- po 92. B; fragment removed (notated by DS?):                               

46. Bast I; before 2: F₄ clef
Bast II; 1–2: 
50. Bast I; instead of 1:  D D; before 2: C₄ clef
54. Bast I; before 2: F₄ clef
Bast II; before 2: C₄ clef
58. Bast I; before 2: C₄ clef
60. S; 3: *b*^l corrected by DS to *a*^l
62. Bast I; before 2: F₄ clef
63. S; 2–3:  corrected to 
Bast II; 1: ; 3: 
65. Bast II; 3: # under the note
66. Bast I; before 2: C₄ clef
Bast II; before 2: F₄ clef
71. Bc; instead of 1:  F F
75. Bast I; before 1: F₄ clef
79. S; 2: *b* DS before the note
83. Bast I; *g* corrected to *f*
86. Bast I; 2:  corrected to ; 8: *f* corrected to *c*; after 8:  *d*, removed
88. S; 6: *b* DS before the note
89. Bast I; before 7: C₄ clef
97. Bast I; before 2: F₄ clef
Bast II; before 2: C₄ clef
100. Bast II; 3: # above the note
102. Bast II; 5: # above the note
Bc; before 1: C₄ clef
104. Bc; before 2: F₄ clef
106. Bast I; before 1: C₄ clef
109. S; 2: # under the note, in first space
110. Bast II; before 1: F₄ clef
111. Bast I; before 1: F₄ clef
Bast II; before 2: C₄ clef
112. Bast II; before 1: F₄ clef at the beginning of the line
corrected to C₄ clef
Bc; 1: A corrected to *B*^b
113. Bast I; before 2: C₃ clef
115. Bast I; before 1: F₄ clef
121. Bast I; before 2: C₄ clef
Bast II; before 1: F₄ clef
123. Bast I; before 1: F₄ clef
Bast II; before 2: C₄ clef
125. Bast I; before 2: C₃ clef
- Bast II; before 1: F₄ clef
131. S; 1: # under the note
Bast I; 3: # under the note
132. Bast I; before 2: F₄ clef
133. Bast II; 1: ; 3: 
137. Bast I; before 1: C₄ clef
143. Bast I; before 1: F₄ clef
145. S; 3: # DS written over # JGB (?)
148. Bast I; 16: # DS under the note
150. Bast I; 16: # DS under the note
151. Bast II; before 1: F₅ clef
152. Bast I; before 1: F₅ clef
Bast II; before 1: F₄ clef
153. Bast I; before 1: F₄ clef
Bast II; before 1: F₅ clef
154. S; 8: # DS under the note
Bast II; before 1: C₄ clef
155. S; 8: # DS under the note
Bast I; before 1: C₄ clef; 16: # DS under the note
Bast II; before 1: F₄ clef
156. S; 13: # DS before the note
157. S; 6: *a*^l corrected to *b*^l
Bast I; 4, 10: # DS under the note; 7: # DS before the note
158. Bast I; 4: # DS under the note
159. S; 10, 12, 14, 15, 16: # above the note
Bast I; 2: # above the note
164. Bast I; before 2: F₄ clef
Bast II; before 2: C₄ clef
168. Bast I; before 2: C₄ clef
177. Bast II; before 1: F₄ clef
179. Bast I; 3: # under the note
180. Bast I; before 2: F₄ clef
184. Bast I; before 2: C₄ clef; 2: *f*^l
187. Bast I; 2: *c*^l corrected to *d*^l
192. Bast I; 1: *c*^l corrected to *d*^l
193. Bast I; 5: # above the note
199. Bast I; before 1: C₃ clef
206. Bast I; before 1: F₄ clef
207. Bast I; 3: # DS under the note
208. Bast I; before 2: C₄ clef
210. S; 2: *b* DS before the note

Ed. WDMP (59) 1965: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares.

24. CANZON PRIMA A 4

I: f. 18v; [in the heading, in the centre:] A. 4. [on right-hand side:] *Prima Vox*. [on left-hand side, under first staff:] 24. *Canzon Prima*.

II: f. 18v; [in the heading, on left-hand side:] 24. [in the centre:] A. 4. [on right-hand side:] 2. *Vox*. [on left-hand side, under first staff:] *Canzon Prima*.

III: f. 8r; [in the heading, on left-hand side:] 24 A. 4. [on right-hand side:] *Tertia Vox*. [on left-hand side, under first staff:] *Canzon Prima*

IV: f. 10v; [in the heading, in the centre:] A. 4. [on right-hand side:] *Basso*. [on left-hand side, before first staff:] 24. | *Canzon*. | *Prima* [under music notation, in DS's handwriting:] NB. *Bassum Continuum harum quinq[um] Canzonum reperies in fine huius libri*.

V: f. 2r; [on left-hand side, before first staff:] 24. | *Canzon* | *Prima*.

7. Bc; before 1: C₃ clef

8. II; 3: # DS under the note

Bc; before 1: C₄ clef

12. I; before 1: #, removed

13. Bc; above 1: figuring 4#

14. II; 3: # DS under the note

18. I; before 1: #, removed

20. Bc; above 3: figuring 6

23. II; 2: # DS under the note

25. II; 3: # DS before the note

30. III; 2: # DS before the note

33. Bc; 2: g corrected by DS to a

34. I; 3: # under the note

43. B; after 3: $\text{♩} a \text{♩} a \text{♩} b^b$

46. III; 2: g¹ corrected by DS to e¹; above 2: inscription
by DS e

52. II; 1: # under the note

54. Bc; before 1: C₁ clef

59. Bc; before 1: C₃ clef

60. II; 3: # DS. under the note

Bc; before 1: C₄ clef

64. I; 3: # above the note

68. II; 3: # DS before the note

71. II; 3: # DS before the note

72. II; 3: # DS under the note

75. II; 4: $\text{♩} f^1$ corrected to ♩

Bc; 2–3: fe corrected to a b

76. I; before 1: #, removed

80. II; 6: # DS under the note

82. II; 6: # DS under the note

83. II; 2: # under the note

Basso continuo part – copy by DS

IV: f. 20r; [in the heading:] *Basso Contin. Cinque Canzoni â. 4. Di Adamo Harzebsky Polono. Ao. 1627*. [on left-hand side, before first staff:] 24. | *Canzon. 1*.

1. before 1: time signature C

7. before 1: C₃ clef

8. before 1: C₄ clef

13. above 1: figuring 4#

20. above 3: figuring 6

23. above 1: no figuring

33. 2: g corrected to a

52. before 1: time signature C; above 1: no figuring, originally ♩ , removed

54. before 1: C₁ clef

59. before 1: C₃ clef

60. before 1: C₄ clef

80. 2: # above the note

Ed. WDMP (39) 1958: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares (Basso continuo part missing).

25. CANZON SECONDA A 4

I: f. 19r; [in the heading, in the centre:] A. 4. [on right-hand side:] *Prima Vox*. [on left-hand side, before first staff:] 25. | *Canzon*: | *Seconda*.

II: f. 19r; [in the heading, in the centre:] A. 4. [on right-hand side:] *Secunda Vox* [on left-hand side, before first staff:] 25. | *Canzon* | *Secunda*.

III: f. 8v; [in the heading, on left-hand side:] A. 4. [on right-hand side:] *Tertia Vox*. [on left-hand side, before first staff:] 25. | *Canzon* | *Secunda*

IV: f. 11r; [in the heading, in the centre:] A. 4. [on right-hand side:] *Basso*. [on left-hand side, before first staff:] 25. | *Canzon* | *Secunda*.

V: f. 2v; [on left-hand side, before first staff:] 25. | *Canzon* | *Secunda*.

1. I; 4: $\text{♩ } c^2$ corrected to $\text{♩ } b^1$
2. I; 1: $\text{♩ } b^1$ corrected to $\text{♩ } c^2$; 2: note originally omitted, added after notating further material
Bc; before 1: C_3 clef
4. Bc; before 2: C_4 clef
5. B; instead of 3: $\text{♩ } g g$
6. I; 4: d^2 corrected to e^2
11. I; before 1: G_1 clef
13. I; before 2: G_2 clef
19. III; 1: $\sharp$ DS before the note
23. II; 3: $\sharp$ above the note, removed
24. I; 2: $\sharp$ above the note
26. I; 3: $\sharp$ above the note
32. Bc; above 4: $\sharp$, removed
41. Bc; above 3: $\sharp$ corrected to figuring 5; above 4: $\sharp$
46. I; 3, 4: $\sharp$ under the note
57. Bc; above 2: $\sharp$ corrected to figuring 6
65. II; G_2 clef at the beginning of the line corrected to C_1 clef
67. I; before 1: G_1 clef
68. II; 3: $\sharp$ DS before the note
69. I; before 1: G_2 clef
73. III; 3: $\sharp$ DS before the note
74. Bc; under 1: additional $\sharp$

Basso continuo part – copy by DS

IV: f. 19v; [in the heading, on left-hand side:] 25. [on left-hand side, before first staff:] *Canzon | seconda.*

1. before 1: time signature C
2. before 1: C_3 clef
4. before 2: C_4 clef
41. above 3: figuring 5; above 4: $\sharp$
55. before 1: time signature C

Ed. WDMP (39) 1958: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares (Basso continuo part missing).

26. CANZON TERZA A 4

- I: f. 19v; [in the heading, in the centre:] A. 4. [on right-hand side:] *Prima Vox*. [on left-hand side, before first staff:] 26. | *Canzon Terza*
- II: f. 19v; [in the heading, in the centre:] A. 4. [on right-hand side:] *Secunda Vox*. [on left-hand side, before first staff:] 26. | *Canzon | Terza.*
- III: f. 9r; [in the heading, on left-hand side:] A. 4. [on right-hand side:] *Tertia Vox*. [on left-hand side, before first staff:] 26. | *Canzon | Tertia.*
- IV: f. 11v; [in the heading, on left-hand side:] A. 4. [on right-hand side:] *Basso*. [on left-hand side, before first staff:] 26. | *Canzon 3.*
- V: f. 3r; [on left-hand side, before first staff:] 26. | *Canzon. | Tertza.*
2. I; 2: note originally omitted, added after notating further material
Bc; before 1: C_1 clef
 4. Bc; before 3: C_3 clef
 7. Bc; before 1: C_4 clef
 13. II; 3: $\sharp$ DS under the note
 14. B; 4: a corrected to g
 15. Bc; 1: ♩ corrected to ♩
 20. I; 5: a^2 corrected to g^2
 23. II; instead of 1: $\text{♩ } d^2 d^2$
 37. I; 3: e^2 corrected to d^2
 39. III; 3: $\sharp$ DS before the note
 45. Bc; before 1: C_3 clef
 47. Bc; before 1: C_4 clef
 49. Bc; 2–50.1: $\text{♩ } e^1 e^1$
 74. Bc; before 1: C_1 clef
 76. Bc; before 3: C_3 clef
 79. III; instead of 2: $\text{♩ } g^{\sharp 1}$ (corrected from f^1) $g^{\sharp 1}$ ($\sharp$ not repeated)
Bc; before 1: C_4 clef
 84. Bc; 2: e^1 corrected by DS to d^1
 85. II; 3: $\sharp$ DS under the note
 89. II; 3: $\sharp$ DS under the note
 95. Bc; above 2: originally figuring 6, erased
 96. B; 3: $\sharp$ DS before the note
 100. B; before 2: b ; before 3: b missing
Bc; 1: d corrected by DS to f
 106. II; 2: $\sharp$ under the note
 109. Bc; 1: blackened ♩

Basso continuo part – copied by DS

IV: f. 20v; [on left-hand side, before first staff:] 26. | *Canzon* 3.

- 1. before 1: time signature **C**
- 2. before 1: C₁ clef
- 4. before 3: C₃ clef
- 7. before 1: C₄ clef
- 12. above 1: no figuring
- 45. before 1: C₃ clef
- 47. before 1: C₄ clef
- 49. 2: **♭**, above it figuring 6#

- 72. before 1: time signature **C**
- 74. before 1: C₁ clef
- 76. before 3: C₃ clef
- 79. before 1: C₄ clef
- 81. above 1: figuring 56
- 84. 2: *e*¹ corrected to *d*¹
- 95. above 2: figuring 6
- 100. 1: *d* corrected to *f*

Ed. WDMP (39) 1958: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares (Basso continuo part missing).

27. CANZON QUARTA A 4

- I: f. 20r; [in the heading, in the centre:] A. 4. [on right-hand side:] *Prima Vox*. [on left-hand side, before first staff:] 27. | *Canzon*. | *Quarta*.
- II: f. 20r; [in the heading, in the centre:] A. 4. [on right-hand side:] *Seconda Vox*. [on left-hand side, before first staff:] 27. | *Canzon* | *Quarta*.
- III: f. 9v; [in the heading, on left-hand side:] A. 4. [on right-hand side:] *Tertia Vox*. [on left-hand side, before first staff:] 27. | *Canzon*. | *Quarta*
- IV: f. 12r; [in the heading, in the centre:] A. 4. [on right-hand side:] *Basso* [on left-hand side, before first staff:] 27. | *Canzon* | *Quarta*
- V: f. 3v; [on left-hand side, before first staff:] 27. | *Canzon* | *quarta*. [corrected from: *quinta*]

- 7. I; 3: **#** DS before the note
Bc; above 1: figuring 3; above 2: figuring 4
- 9. Bc; 2: note originally omitted, added after notating further material; 3: **♯** corrected to **♮** after introducing 2nd note
- 21. I; 3: **#** DS before the note
- 27. II; 3: **#** DS before the note
- 29. I; 3: **#** DS before the note
- 35. II; 3: **#** DS before the note
- 41. I; 2: **♯** corrected to **♮**

- 60. III; 4: **#** DS before the note
- 63. Bc; 1: **♯** corrected to **♮**; above 1: figuring 3; 2: note originally omitted, added after notating further material; above 2: figuring 4
- 66.–67. Bc; **♮** **♮**
- 68.–69. Bc; **♮** **♮**
- 72–73. Bc; **♮** **♮**
- 75. I; 2–5: *e*² *f*² *g*² *a*² corrected to *c*² *d*² *e*² *f*²
- 76.–77. Bc; **♮** **♮**

Basso continuo part – copied by DS

IV: f. 21r; [on left-hand side, before first staff:] 27. | *Canzon* | 4.

- 1. before 1: time signature **C**
- 57. before 1: time signature **C**
- 63. above 1: figuring 3; above 2: figuring 4
- 66.–67. **♮** **♮**

- 68.–69. **♮** **♮**
- 72.–73. **♮** **♮**
- 76.–77. **♮** **♮**

Ed. WDMP (39) 1958: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares (Basso continuo part missing).

28. CANZON QUINTA A 4

- I: f. 20v; [in the heading, on left-hand side:] *a* 4. [in the centre:] *Prima Vox* [on left-hand side, before first staff:] 28. | *Canzon*. | *Quinta*

II: f. 20v; [in the heading, in the centre:] A. 4. [on right-hand side:] *Seconda Vox*. [on left-hand side, before first staff:] 28. | *Canzon*. | *Quinta*.

III: f. 10r; [in the heading, on left-hand side:] A. 4 [on right-hand side:] *Tertia Vox*. [on left-hand side, before first staff:] 28. | *Canzon* | *Quinta*

IV: f. 12v; [in the heading, on left-hand side:] A 4 [on right-hand side:] *Basso* [on left-hand side, before first staff:] 28. | *Canzon*. | *Quinta*.

V: f. 4r; [on left-hand side, before first staff:] 28. | *Canzon* | *quinta*.

4. II; 3: # above the note

8. III; 3–4: *b c^l* corrected to *c^l d^l*; above 3: inscription *c*;
above 4: inscription *d*

11. II; before 5: #, removed

14. II; 2: *e^l* corrected by DS to *d^l*, correction sign removed

18. Bc; 2: *A* corrected by DS to *c*; under 2: inscription
(by DS) *C*

22–23. Bc: 

25. I; 3: # above the note

26. II; 2–3:  corrected to ; 4: # above the note
III; 3: # under the note; above 6: #

28. III; 3: # under the note

29. I; 3: # above the note

31. I; 3, 6: # above the note

41. II; 6: # above the note

47. II; before 1: time signature **C** added by DS

52. Bc; 3–4: *g a* corrected to *a b*

54. B; 9: *b* above the note

55. III; 4: *b* above the note, on third line

56. Bc; 2–57.1: 

57. II; 1: *b* DS before the note

59. B; 3: *b* above the note

60. B; 3: *b* above the note

61. II; 3: # above the note

63. I; 3: # DS before the note

64. I; 4: *d²* corrected to *c²*

70. I; 3–4: *e² f²* corrected to *f² g²*

73. I; 3: *e²* corrected to *f²*

74. II; 6: # above the note

after 78. I, II, III, B, Bc: inscription *Finis*.

Basso continuo part – copy by DS

IV: f. 21v; [on left hand-side, before first staff:] 28. | *Canzon*. 5.

1. before 1: time signature **C**

18. 2: *A* corrected to *c*; under 2: inscription *C*

47. before 1: time signature **C**; above 1: *b*

55. above 2: *b*

56. above 2: *b*

Ed. WDMP (39) 1958: Szczepańska; MAP/B (2) 1969: Szczepańska; MMP 1989: Rutkowska; Musedita 2006: Bares (Basso continuo part missing).

COMPOSITIONS PRESERVED IN THE PELPLIN TABLATURE

Source

PL-PE Ms. 308a. Manuscript organ tablature containing 113 folios in upright format with the dimensions 32.5 × 19.7 cm, bound in brown leather with embossed floral motifs, written using letter notation (known as New German tablature notation). This is the sixth volume of Pelplin tablature, containing the following compositions: 19 tricinia by Gregor Schnitzkius; three anonymous vocal works; *Iubilus S. Bernardi* by Gregor Aichinger consisting of 26 verses; two arrangements of *Quem vidistis pastores* authored by Orazio Vecchi and Christoph Buel; three tricinia by G. Aichinger consisting of, respectively, four, three and three parts; 92 instrumental compositions for four voices, mainly canzonas, by the following composers: Giulio Cesare Ardemanio, Cesare Borgo, Paolo Bottaccio, Serafino Cantone, Lucio Castelnovato, Andrea Cima, Giovanni Paolo Cima, Christian Erbach, Giovanni Gabrieli, Adam Jarzębski, Tarquinio Merula, Claudio Merulo, Thomas Morley, Vincenzo Pellegrini, Andrzej Rohaczewski, Giovanni Domenico Rivolta,

Giovanni Valentini, P.A.W. (= Adam of Wągrowiec?) and by anonymous authors; 17 madrigals by Francesco Terrieria. The manuscript has no title page. On the flyleaf of the front cover the inscription *V J f 7* in red pencil, round library stamp *BIBLIOTEKA SEMINARIUM DUCHOWNEGO PELPLIN* and shelfmark *308a* (386a) entered in ordinary pencil. On the first, blank page of the manuscript, inscription *N. 308a* in blue pencil and the library stamp again. The manuscript consists of fourteen gatherings. Three canzoni by Adam Jarzębski, identical to the first three canzoni from the collection *Concerti e canzoni*, are notated on the last folios of the tenth gathering and the first folio of the eleventh gathering. In these gatherings two kinds of paper from Pomeranian paper mills were used, with watermarks depicting a fish in a circle. The entries of Jarzębski's canzoni, as is the case with all the other compositions in this volume, are the work of the main scribe of the Pelplin tablature. The original foliation, which runs in the top right-hand corner of the recto folios, does not include the first folio, blank on the recto page, and number 75 is followed by number 78. Three folios after number 103 are not numbered (this numeration is completed in pencil). Contemporary pagination is entered in pencil at the bottom of the pages, but it omits pages that form blank openings.

CANZON PRIMA A 4

f. 81v–82r (recte: 79v–80r) = pp. 152–153; f. 81v = p. 152: *Canzon | a 4 | Adami Ia|rzemskj | 39* (recte: 29)

- | | |
|---|---|
| 6. I; before 1: the letter <i>f</i> , without indicating octave or rhythm, added in turquoise-coloured ink, perhaps over an earlier entry in pencil which bears traces of erasure | 71. III; 5: γ Corrected to ξ |
| 12. I; 1: $c^{\#2}$ | 72. III; after 3: traces of removed rhythm markings $\text{♪} \text{♪} \text{♪}$ |
| 18. I; 1: $c^{\#2}$ | 73. II; 4: γ corrected to ξ |
| 40. III; 3: d^l corrected to f^l | 73.–74. III; $\gamma \text{♪} d^2 \text{♪} e^2 \text{♪} f^2 \text{♪} g^2 \text{♪} f^2 \text{♪} e^2 \text{♪} d^2 \text{♪} c^2 \xi$; the material of these bars bears traces of a sticker, now removed, which probably contained the corrected version |
| 64. I; 1: $c^{\#2}$ | 76. I; 1: $c^{\#2}$ |
| 68. III; 5: additional rhythm marking ♪ | 76. III; 4–5: ♪ |

Ed. AMP (VII) 1965 (facsimile); AMP (VIII) 1970 (transcription): Sutkowski; MMP 1989: Rutkowska.

CANZON SECONDA A 4

f. 82v–83r (recte: 80v–81r) = pp. 154–155; f. 82v = p. 154: *Canzon | a 4 | Eiusde[m] | Ad. Iarz. | 30*

- | | |
|----------------------|--------------------------|
| 5. II; 7: ♪ | 60. II; 3: g^l |
| 17. III; 3: g^l | 61. II; 7: ♪ |
| 23. II; 6: b | 65. IV; 8: ♪ |
| 43. I; 3: b^2 | 71. I, IV; 8: ♪ |

Ed. AMP (VII) 1965 (facsimile); AMP (VIII) 1970 (transcription): Sutkowski; MMP 1989: Rutkowska.

CANZON TERZA A 4

f. 83v–84r (recte: 81v–82r) = pp. 156–157; k. 83v = p. 156: *Canzon | a 4 | Eiusd[em] | Ad. Iarz. | 31*

- | | |
|--|--|
| 15. IV; 3: g | 61. IV; 1: rhythm marking ♪ corrected to ♩ |
| 20. III; 1–3: $f^{\#2} e^2 d^2$ corrected to $f^{\#1} e^1 d^1$ | 89. II; 3: g^l |
| 22. II; 3: c^2 | |

Ed. AMP (VII) 1965 (facsimile); AMP (VIII) 1970 (transcription): Sutkowski; MMP 1989: Rutkowska.

CANON

CANON IN HYPERDIAPENTE MORE VETERUM

Source

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 summè necessaria ad artem melopòeticam esse solent, authore Marco Scacchio Romano, Regis Majestatis Poloniae, & Sueciae Capellae Magistro. Venezia: Alessandro Vincenti 1643 (RISM B/VI/2, s. 755–756)

Preserved copies of the print: D-B, D-GOI, D-W, D-Hs, I-Bc (handwritten copy); basis of edition: copy D-W, shelfmark 89.3 Quodl. 2° (3) (microfilm).

p. 218; Dn. Adami Jarzebski. | *Canon in hyperdiapente more veterum.*

FINITE VERSION

11. II; 1: rhythmic value of note undefined; under 1: ♫

Ed. MMP 1989: Rutkowska.

COMPOSITION PRESERVED IN INCOMPLETE FORM

MISSA A 4 SUB CONCERTO

Source

D-B Mus. ms. 40073. Manuscript Bassus partbook containing 162 folios in landscape format with the dimensions 15.5 × 21.5 cm, bound in marble cardboard. This is one of the two surviving partbooks from a set which probably originally numbered seven; the book Quintus (PL-Kj Berol. Mus. ms. 40030) belonging to the same set, with the title „Officius [sic] 6 Vocum” embossed on the cover, does not contain any voice of the mass by Jarzębski, of which the remaining three vocal parts were most probably notated in the books Cantus, Altus and Tenor that are now lost. The set was most likely also supplemented by the Sextus and Bassus continuus books. The Bassus partbook contains entries of 88 compositions, including two incomplete ones; only a few entries are given attributions. 31 compositions are full mass cycles by the following composers: Giulio Belli (2), Giovanni Battista Cocciola (1 – author of one of the two funeral masses entered in the manuscript), Giorgio Flori (1), Jacob Hassler (1), Adam Jarzębski (1), Pietro Lappi (2), Orlando di Lasso (1), Marcin Mielczewski (1), Giovanni Pierluigi da Palestrina (1 – the attribution in the manuscript probably erroneous), Luigi Roince (1 – impossible to verify the attribution given in the manuscript), Johann Stadlmayr (1), Giovanni Battista Strata (1); the composers of the remaining seventeen works, among them the second *Requiem* for five voices, have not been identified to date. Cyclical compositions also include the anonymous passion according to St Matthew for eight voices and vespers by Giovanni Ceresini, copied from his authorial print *Messa et salmi a cinque voci in concerto con il basso continuo per l'organo ... opera terza*, Venezia: Giacomo Vincenti 1618 (RISM A/I C 1697) or the reprint published in 1623 (C 1698). The remaining 55 vocal works with Latin texts are the work of the following composers: Giovanni Battista Stefanini (15 – all copied from his authorial print *Il secondo libro de motetti a cinque, sei, sette e otto voci, et le letanie della B. V. nell'ultimo, con il basso principale per l'organo*, Venezia: Alessandro Raverii 1608, RISM A/I S 4729), Bastiano Miseroca (10, including one unfinished entry – all copied from his authorial print *I pietosi affetti ... a una, due, tre, & quattro voci, con le letanie della Beata Vergine a sei, con la parte grave per l'organo, libro terzo*, Venezia: Giacomo Vincenti 1618, RISM A/I M 2877; the Quintus book contains further seven compositions from this collection), Alessandro Aglione (1), Giovanni Bassano (1), Giovanni

Battista Grillo (1), Hans Leo Hassler (1), Michał (?) Maius (1 – attribution in the manuscript given as „P. Maij Soc. Jesu”), Lodovico Grossi da Viadana (1), Gregorio Zucchini (1); to date it has not been possible to identify authors of 23 compositions in this group (including four containing obligato instrumental parts, one incomplete and one undoubtedly of Polish provenance – *Martir Dei Stanislaus/Adalbertus*). The only purely instrumental work is described as *Canzon a 6* in the Quintus book, and in the Bassus book given the attribution „Autho: Gabrielis”, probably erroneous. The manuscript has no title page. On the spine a sticker with the inscription *Carmina et Cantica Saec. XVIII* (sic) and the old shelfmark *Mspt II. 10*; under it a sticker with the current shelfmark. On the flyleaf of the front cover the current shelfmark. On the first, unnumbered folio inscription in pencil: *Collectio Motetorum et Missarum plurium vocum. Bassus*. On the flyleaf of the back cover shelfmark *Mus. pract. p. 15, Mspt.* entered in ink. The manuscript consists of twenty-two gatherings. Adam Jarzębski's mass is notated in the fifteenth gathering on paper that is most frequently used in the manuscript, with an unidentified water mark depicting a bird with wings spread placed within a circle. Foliation in pencil has been entered in the top right-hand corner of the recto folios throughout the whole manuscript.

Item [58], f. 102v–106r; f. 102v: [on left-hand side, before first staff:] *Missa. A 4. | Adam[us] Jarzeb:* [in the heading:] *Sub Concerto.*

Kyrie

- | | |
|---|---|
| 29. 3: syllable <i>e-</i> under 30.2 | 60. before 1: time signature C (placed at the beginning of new line) |
| 32. under 1: syllable <i>e-</i> | |
| 49. before 1: time signature C (placed at the beginning of new line) | |

Gloria

- | | |
|--|--|
| 44.–45. <i>A A A</i> corrected to <i>B^b B^b B^b</i> | 71. before 1: time signature C (placed at the beginning of new line) |
| 61. before 1: time signature C (placed at the beginning of new line) | 137. before 1: time signature C (placed at the beginning of new line) |
| 70. under 2: $\sharp$; 3: $\sharp$ above the note | |

Credo

- | | |
|--|--|
| 32. under 1–3: text <i>facta sunt</i> | 136. before 1: time signature C (placed at the beginning of new line) |
| 33. under 4–34.1: text <i>facta sunt</i> | |
| 38. before 1: time signature C (placed at the beginning of new line) | 145. before 1: time signature C (placed at the beginning of new line) |
| 51. 1: — (?) corrected to z | 159. under 2: syllable <i>-ti</i> |
| 57. 5: A A corrected to A | 168. before 1: time signature C (placed at the beginning of new line) |
| 74. above 1–2: — ; under 1–75.2: text <i>Virgine</i> | 191. before 1: time signature C (placed at the beginning of new line) |
| 76. under 1: sign of text repetition | |
| before 85. on staff the inscription <i>Crucifix[us]</i> | |
| 116. before 1: time signature C (placed at the beginning of new line) | |

Sanctus

- | | |
|--|---------------------------------------|
| before 1. under the staff the inscription <i>Sanctus</i> | 22. 2: <i>g</i> corrected to <i>f</i> |
|--|---------------------------------------|

Benedictus

- | | |
|---|--|
| 17. before 1: time signature C (placed at the beginning of new line) | 22. 1: A (?) corrected to Bb |
|---|--|

Ed. MMP 1989: Rutkowska.

