

MONUMENTA MUSICAE IN POLONIA

„WARSZAWSKA TABULATURA ORGANOWA”

*“WARSAW ORGAN TABLATURE”*

# 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* B

COLLECTANEA MUSICAE ARTIS

„WARSZAWSKA  
TABULATURA ORGANOWA”

*“WARSAW ORGAN TABLATURE”*

REKONSTRUKCJA REPERTUARU  
*RECONSTRUCTION OF THE REPERTOIRE*

WYDAŁ *EDITED BY*  
MARCIN SZELEST

INSTITUTE OF ART  
POLISH ACADEMY OF SCIENCES



INSTYTUT SZTUKI  
POLSKIEJ AKADEMII NAUK

WARSZAWA 2024

Recenzja *Review*  
Tomasz Jeż

Tłumaczenie angielskie *English translation*  
Zofia Weaver

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

Projekt okładki *Cover design*  
Katarzyna Płońska

Redakcja i korekta *Editing and proofreading*  
Bartłomiej Gembicki

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

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



**NARODOWY PROGRAM  
ROZWOJU HUMANISTYKI**

ISBN 978-83-66519-77-0

© Copyright 2024 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 .....                                                                                        | 9  | General abbreviations .....                                                                       | 62  |
| Skróty ogólne.....                                                                                         | 9  | Source abbreviations.....                                                                         | 62  |
| Skróty źródłowe .....                                                                                      | 9  | Sigla of libraries and archives.....                                                              | 62  |
| Sigla bibliotek i archiwów.....                                                                            | 9  | Bibliographical abbreviations.....                                                                | 63  |
| Skróty bibliograficzne .....                                                                               | 10 | Introduction.....                                                                                 | 65  |
| Wstęp .....                                                                                                | 12 | The story of the “Warsaw Organ Tablature”,<br>its copies and previous editions .....              | 65  |
| Losy „Warszawskiej Tabulatury Organowej”,<br>jej odpisów i dotychczasowych edycji.....                     | 12 | The manuscript of “Warsaw Organ Tablature” .....                                                  | 68  |
| Rękopis „Warszawskiej Tabulatury Organowej” .....                                                          | 15 | The repertoire of the “Warsaw Organ Tablature” .....                                              | 73  |
| Repertuar „Warszawskiej Tabulatury Organowej”.....                                                         | 20 | Sources.....                                                                                      | 78  |
| Źródła.....                                                                                                | 25 | Evaluation of extant sources transmitting compositions<br>from the “Warsaw Organ Tablature” ..... | 92  |
| Ewaluacja zachowanych źródeł zawierających przekazy<br>utworów z „Warszawskiej Tabulatury Organowej” ..... | 39 | Synoptic table .....                                                                              | 105 |
| Tablica synoptyczna .....                                                                                  | 51 | Editorial principles.....                                                                         | 113 |
| Zasady edycji.....                                                                                         | 59 | Ilustracje <i>Figures</i> .....                                                                   | 117 |
| List of abbreviations .....                                                                                | 62 |                                                                                                   |     |

## PARTYTURY SCORES

|                              |     |                        |     |
|------------------------------|-----|------------------------|-----|
| 1. [Praeludium].....         | 157 | 17. [Praeludium] ..... | 183 |
| 2. Preludium primi toni..... | 158 | 18. [Toccata] .....    | 184 |
| 3. Canzon primi toni .....   | 159 | 19. [Fuga 1] .....     | 185 |
| 4. [Toccata] .....           | 164 | 20. [Fuga 2] .....     | 185 |
| 5. [Preludium].....          | 168 | 21. [Fuga 3].....      | 186 |
| 6. Capriccio .....           | 169 | 22. [Fuga 4] .....     | 186 |
| 7. Praeludium.....           | 170 | 23. [Fuga 5].....      | 187 |
| 8. [Canzon] .....            | 172 | 24. [Fuga 6] .....     | 188 |
| 9. [Praeludium].....         | 176 | 25. [Fuga 7].....      | 188 |
| 10. Lectio .....             | 176 | 26. [Fuga 8] .....     | 188 |
| 12. Toccata tertii toni..... | 179 | 27. Fuga 9.....        | 189 |
| 13. [Canzon] .....           | 180 | 28. [Fuga 10] .....    | 189 |
| 14. [Toccata] .....          | 182 | 29. [Fuga 11] .....    | 190 |
| 15. [Fuga] .....             | 183 | 30. [Fuga 12] .....    | 190 |
| 16. Prelude 3 .....          | 183 | 31. Fuga 13 .....      | 191 |

|                                        |     |                                               |     |
|----------------------------------------|-----|-----------------------------------------------|-----|
| 32. [Toccata] .....                    | 193 | 55. Preambulum [na Gloria] 2 .....            | 205 |
| 33. Canzona primi toni .....           | 196 | 56. Preambulum [na Gloria 3] .....            | 205 |
| 35. Fantasia 15 .....                  | 197 | 57. Preambulum na Alleluia .....              | 205 |
| 36. [Fantasia 16] .....                | 197 | 58. [Preambulum] na Sanctus [1] .....         | 206 |
| 37. Fantasia 17 .....                  | 197 | 59. Preambulum [na Sanctus 2] .....           | 207 |
| 38. Toccata .....                      | 198 | 60. Preambulum na Benedictus .....            | 207 |
| 39. Fuga primi toni 2 .....            | 198 | 61. Canzon [na] Agnus [Dei] 2 .....           | 208 |
| 40. [Toccata] .....                    | 199 | 62. [Fuga] .....                              | 209 |
| 41. [Toccata] .....                    | 199 | 63. Puer nobis [nascitur] .....               | 210 |
| 42. Toccata 1 .....                    | 199 | 64. Nużeśmy chrześcijani .....                | 210 |
| 43. [Toccata] .....                    | 200 | 65. Puer natus in Bethleem .....              | 211 |
| 44. [Toccata] .....                    | 200 | 66. Narodził się Syn Boży .....               | 211 |
| 45. Płacze dzisiaj duszo wszelka ..... | 200 | 67. Angelus pastoribus .....                  | 212 |
| 47. Preambulum [na Kyrie] 1 .....      | 201 | 75. Wesoły nam dzień nastał .....             | 212 |
| 48. [Fuga] .....                       | 202 | 76. Patrem [Wielkanocne] .....                | 214 |
| 49. Preambulum [na Kyrie] 2 .....      | 203 | 77. Surrexit Christus hodie .....             | 214 |
| 50. Preambulum [na Kyrie] 3 .....      | 203 | 78. Surrexit Dominus [valete luctus] .....    | 215 |
| 51. [Preambulum] .....                 | 203 | 79. Surrexit Christus hodie .....             | 216 |
| 52. Preambulum [na Kyrie] 4 .....      | 204 | 80. Przez Twoje święte zmartwychwstanie ..... | 217 |
| 53. Preambulum na Spiritus 5 .....     | 204 | 86. Płacz dzisiaj [duszo wszelka] .....       | 218 |
| 54. Preambulum na Gloria 1 .....       | 204 |                                               |     |

## KOMENTARZ KRYTYCZNY

|                                      |     |                        |     |
|--------------------------------------|-----|------------------------|-----|
| 1. [Praeludium] .....                | 221 | 14. [Toccata] .....    | 234 |
| 2. Preludium primi toni .....        | 221 | 15. [Fuga] .....       | 235 |
| 3. Canzon primi toni .....           | 222 | 16. Prelude 3 .....    | 235 |
| 4. [Toccata] .....                   | 225 | 17. [Praeludium] ..... | 236 |
| 5. [Preludium] .....                 | 226 | 18. [Toccata] .....    | 236 |
| 6. Capriccio .....                   | 227 | 19. [Fuga 1] .....     | 237 |
| 7. Joh. Podbielski: Praeludium ..... | 227 | 20. [Fuga 2] .....     | 237 |
| 8. [Canzon] .....                    | 228 | 21. [Fuga 3] .....     | 237 |
| 9. [Praeludium] .....                | 230 | 22. [Fuga 4] .....     | 237 |
| 10. Lectio .....                     | 230 | 23. [Fuga 5] .....     | 238 |
| 12. Toccata tertii toni .....        | 231 | 24. [Fuga 6] .....     | 239 |
| 13. [Canzon] .....                   | 232 | 25. [Fuga 7] .....     | 239 |

|                                         |     |                                               |     |
|-----------------------------------------|-----|-----------------------------------------------|-----|
| 26. [Fuga 8] .....                      | 239 | 52. Preambulum [na Kyrie] 4 .....             | 250 |
| 27. Fuga 9 .....                        | 239 | 53. Preambulum na Spiritus 5 .....            | 250 |
| 28. [Fuga 10] .....                     | 239 | 54. Preambulum na Gloria 1 .....              | 250 |
| 29. [Fuga 11] .....                     | 240 | 55. Preambulum [na Gloria] 2 .....            | 250 |
| 30. [Fuga 12] .....                     | 240 | 56. Preambulum [na Gloria 3] .....            | 250 |
| 31. Fuga 13 .....                       | 241 | 57. Preambulum na Alleluia .....              | 251 |
| 32. [Toccata] .....                     | 242 | 58. [Preambulum] na Sanctus [1] .....         | 251 |
| 33. Canzona primi toni .....            | 244 | 59. Preambulum [na Sanctus 2] .....           | 251 |
| 35. Fantasia 15 .....                   | 245 | 60. Preambulum na Benedictus .....            | 252 |
| 36. [Fantasia 16] .....                 | 245 | 61. Canzon [na] Agnus [Dei] 2 .....           | 252 |
| 37. Fantasia 17 .....                   | 246 | 62. [Fuga] .....                              | 253 |
| 38. Toccata .....                       | 246 | 63. Puer nobis [nascitur] .....               | 253 |
| 39. Fuga primi toni 2 .....             | 246 | 64. Nużeśmy chrześcijani .....                | 253 |
| 40. [Toccata] .....                     | 246 | 65. Puer natus is Bethlehem .....             | 254 |
| 41. [Toccata] .....                     | 247 | 66. Narodził się Syn Boży .....               | 254 |
| 42. Toccata 1 .....                     | 247 | 67. Angelus pastoribus .....                  | 254 |
| 43. [Toccata] .....                     | 247 | 75. Wesoły nam dzień nastał .....             | 254 |
| 44. [Toccata] .....                     | 247 | 76. Patrem [Wielkanocne] .....                | 255 |
| 45. Płaczże dzisiaj duszo wszelka ..... | 247 | 77. Surrexit Christus hodie .....             | 256 |
| 47. Preambulum [na Kyrie] 1 .....       | 247 | 78. Surrexit Dominus [valete luctus] .....    | 256 |
| 48. [Fuga] .....                        | 248 | 79. Surrexit Christus hodie .....             | 256 |
| 49. Preambulum [na Kyrie] 2 .....       | 249 | 80. Przez Twoje święte zmartwychwstanie ..... | 257 |
| 50. Preambulum [na Kyrie] 3 .....       | 249 | 86. Płacz dzisiaj [duszo wszelka] .....       | 257 |
| 51. [Preambulum] .....                  | 249 |                                               |     |

## CRITICAL COMMENTARY

|                                      |     |                               |     |
|--------------------------------------|-----|-------------------------------|-----|
| 1. [Praeludium] .....                | 261 | 10. Lectio .....              | 271 |
| 2. Preludium primi toni .....        | 261 | 12. Toccata tertii toni ..... | 271 |
| 3. Canzon primi toni .....           | 262 | 13. [Canzon] .....            | 272 |
| 4. [Toccata] .....                   | 265 | 14. [Toccata] .....           | 274 |
| 5. [Preludium] .....                 | 266 | 15. [Fuga] .....              | 275 |
| 6. Capriccio .....                   | 267 | 16. Prelude 3 .....           | 276 |
| 7. Joh. Podbielski: Praeludium ..... | 268 | 17. [Praeludium] .....        | 276 |
| 8. [Canzon] .....                    | 269 | 18. [Toccata] .....           | 276 |
| 9. [Praeludium] .....                | 270 | 19. [Fuga 1] .....            | 277 |

|                                         |     |                                               |     |
|-----------------------------------------|-----|-----------------------------------------------|-----|
| 20. [Fuga 2] .....                      | 277 | 49. Preambulum [na Kyrie] 2 .....             | 289 |
| 21. [Fuga 3] .....                      | 277 | 50. Preambulum [na Kyrie] 3 .....             | 289 |
| 22. [Fuga 4] .....                      | 278 | 51. [Preambulum] .....                        | 289 |
| 23. [Fuga 5] .....                      | 278 | 52. Preambulum [na Kyrie] 4 .....             | 290 |
| 24. [Fuga 6] .....                      | 279 | 53. Preambulum na Spiritus 5 .....            | 290 |
| 25. [Fuga 7] .....                      | 279 | 54. Preambulum na Gloria 1 .....              | 290 |
| 26. [Fuga 8] .....                      | 279 | 55. Preambulum [na Gloria] 2 .....            | 291 |
| 27. Fuga 9 .....                        | 279 | 56. Preambulum [na Gloria 3] .....            | 291 |
| 28. [Fuga 10] .....                     | 279 | 57. Preambulum na Alleluia .....              | 291 |
| 29. [Fuga 11] .....                     | 280 | 58. [Preambulum] na Sanctus [1] .....         | 291 |
| 30. [Fuga 12] .....                     | 280 | 59. Preambulum [na Sanctus 2] .....           | 292 |
| 31. Fuga 13 .....                       | 281 | 60. Preambulum na Benedictus .....            | 292 |
| 32. [Toccata] .....                     | 282 | 61. Canzon [na] Agnus [Dei] 2 .....           | 292 |
| 33. Canzona primi toni .....            | 284 | 62. [Fuga] .....                              | 293 |
| 35. Fantasia 15 .....                   | 285 | 63. Puer nobis [nascitur] .....               | 293 |
| 36. [Fantasia 16] .....                 | 285 | 64. Nużeśmy chrześcijani .....                | 293 |
| 37. Fantasia 17 .....                   | 286 | 65. Puer natus in Bethleem .....              | 294 |
| 38. Toccata .....                       | 286 | 66. Narodził się Syn Boży .....               | 294 |
| 39. Fuga primi toni 2 .....             | 286 | 67. Angelus pastoribus .....                  | 294 |
| 40. [Toccata] .....                     | 286 | 75. Wesoły nam dzień nastał .....             | 295 |
| 41. [Toccata] .....                     | 287 | 76. Patrem [Wielkanocne] .....                | 295 |
| 42. Toccata 1 .....                     | 287 | 77. Surrexit Christus hodie .....             | 296 |
| 43. [Toccata] .....                     | 287 | 78. Surrexit Dominus [valete luctus] .....    | 296 |
| 44. [Toccata] .....                     | 287 | 79. Surrexit Christus hodie .....             | 297 |
| 45. Płaczże dzisiaj duszo wszelka ..... | 287 | 80. Przez Twoje święte zmartwychwstanie ..... | 297 |
| 47. Preambulum [na Kyrie] 1 .....       | 288 | 86. Płacz dzisiaj [duszo wszelka] .....       | 297 |
| 48. [Fuga] .....                        | 288 |                                               |     |

# WYKAZ SKRÓTÓW

## Skróty ogólne

Ed. – Edycje

k. – karta

MD – manu dextra (górna pięciolinia przeznaczona dla prawej ręki)

MS – manu sinistra (dolna pięciolinia przeznaczona dla lewej ręki)

nr – numer

PWM – Polskie Wydawnictwo Muzyczne

r – recto

RISM – *Répertoire International des Sources Musicales*

sygn. – sygnatura

t. – takt

v – verso

## Skróty źródłowe

A<sub>1</sub> – zob. „Źródła”, s. 26

[A] – zob. „Źródła”, s. 25

B – zob. „Źródła”, s. 26

Berlin 1131 – zob. „Źródła”, s. 37

[C] – zob. „Źródła”, s. 26

D – zob. „Źródła”, s. 26

E – zob. „Źródła”, s. 28

F – zob. „Źródła”, s. 30

Frescobaldi 1615 – zob. „Źródła”, s. 37

Frescobaldi 1635 – zob. „Źródła”, s. 37

G – zob. „Źródła”, s. 31

H – zob. „Źródła”, s. 32

I – zob. „Źródła”, s. 32

J – zob. „Źródła”, s. 32

K – zob. „Źródła”, s. 33

Kremsmünster 146 – zob. „Źródła”, s. 37

L – zob. „Źródła”, s. 33

M – zob. „Źródła”, s. 35

München 1581 – zob. „Źródła”, s. 37

[N] – zob. „Źródła”, s. 36

O – zob. „Źródła”, s. 36

Przemyśl 10 – zob. „Źródła”, s. 37

Sandomierz 1636 – zob. „Źródła”, s. 38

Wien 713 – zob. „Źródła”, s. 38

Wien 718 – zob. „Źródła”, s. 38

Wien 725 – zob. „Źródła”, s. 38

Wien 734 – zob. „Źródła”, s. 38

WTO – „Warszawska Tabulatura Organowa”

## Sigla bibliotek i archiwów

A-KR – Austria, Kremsmünster, Benediktinerstift, Musikarchiv

A-Wm – Austria, Wiedeń, Zentralbibliothek der österreichischen Minoritenprovinz

D-Bhm – Niemcy, Berlin, Universität der Künste, Universitätsbibliothek

D-Mbs – Niemcy, Monachium, Bayerische Staatsbibliothek

GB-Ckc – Wielka Brytania, Cambridge, Rowe Music Library, King's College, University of Cambridge

I-Bc – Włochy, Bolonia, Museo internazionale e biblioteca della musica

LT-Va – Litwa, Wilno, Lietuvos mokslų akademija Vrublevskių biblioteka

PL-Kpa – Polska, Kraków, Archiwum Narodowe

PL-PRZb – Polska, Przemyśl, Zbiory Opactwa Sióstr Benedyktyniek

PL-Pu – Polska, Poznań, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Zbiorów Specjalnych

Pl-Pua – Polska, Poznań, Archiwum Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza

PL-SA – Polska, Sandomierz, Biblioteka Diecezjalna

PL-STk – Polska, Stary Sącz, Zbiory klasztoru sióstr klarysek

PL-Tap – Polska, Toruń, Archiwum Państwowe

PL-WRzno – Polska, Wrocław, Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich

RO-BRbn – Rumunia, Braşów, Evangelische Kirche A.B. Kronstadt, Archiv und Bibliothek der Honterusgemeinde

SK-Le – Słowacja, Lewocza, Evanjelická a. v. cirkevná knižnica

## Skróty bibliograficzne

- Adamczyk 2001 – Elżbieta Adamczyk, omówienie programu w książeczce do płyty CD: *The Warsaw Tablature*, Sebastian Adamczyk – organ & virginal, Acte Préable 2001, AP0070
- Adamczyk 2007 – *Z żywej muzyki nie powinno się robić muzeum. O Warszawskiej Tabulaturze Organowej z Sebastianem Adamczykiem, organistą i klawesynistą, rozmawia Marcin Tadeusz Łukaszewski*, „Musica Sacra Nova” 2007 nr 1, s. 496–508
- AS 2004 – *Album sapieżyńskie. Wileńska tabulatura organowa z XVII wieku obrazami żywota św. Franciszka zdobiona*, wyd. Piotr Poźniak, wstępem opatrzyli Jūratė Trilupaitienė, Rūta Janonienė i Piotr Poźniak, Kraków 2004 (= Sub Sole Sarmatiae 9)
- BOS 1983 – *Barokowe organy ze Swornigaci na Pomorzu*, z. 2, *Wybór utworów na małe organy lub inne instrumenty klawiszowe z polskich źródeł poł. XVIII – pocz. XIX w.*, wyd. Jerzy Gołos, Bydgoszcz 1983
- CEKM (10) – *Keyboard music from Polish manuscripts*, t. 4, *Organ music by D. Cato, J. Podbielski, M. Warteki, P. Żelechowski and anonymous composers*, wyd. Jerzy Gołos, Adam Sutkowski, American Institute of Musicology 1967 (= Corpus of Early Keyboard Music 10)
- CEKM (30–2) – Girolamo Frescobaldi, *Keyboard Compositions Preserved in Manuscripts*, t. 2, *Capricci, canzoni, and other contrapuntal compositions*, wyd. W. R. Shindle, American Institute of Musicology 1984 (= Corpus of Early Keyboard Music 30–2)
- Cempura 2009 – ks. Henryk Cempura, *Kultura muzyczna klasztoru PP. Klarysek w Starym Sączu w latach 1700–1782*, opr. redakcyjne ks. Stanisław Garnczarski, Tarnów 2009 (= Bibliotheca Tarnoviensis 7)
- Chybiński 1936 – Adolf Chybiński, *Warszawska tabulatura organowa z XVII w.*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” II 1936, s. 100–115
- Czerwiński 2022 – Kamil Czerwiński, *Nieznane fugi z rękopisu L 1636 Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2022 nr 2, s. 93–124
- Feicht 2008 – ks. Hieronim Feicht CM, *Wspomnienia*, opr. ks. Wojciech Kałamarz CM, Kraków 2008
- Gebethner 1914 – G. Gebethner i spółka w Krakowie, *Rynek Gł. I. 23. Katalog dzieł nakładowych i w większej ilości nabytych*, Kraków, wrzesień 1914
- Gołos 1972 – Jerzy Gołos, *Polskie organy i muzyka organowa*, Warszawa 1972
- Gołos 1990 – Jerzy Gołos, *Przedmowa i Komentarz rewizyjny*, w: WTO 1990, s. III–XVII
- Graduale 1614 – *Graduale Romanum de tempore et sanctis ad ritum Missalis*, Cracoviae 1614
- Hammond 1983 – Frederick Hammond, *Girolamo Frescobaldi*, Cambridge–London 1983
- Jagodyński 1638 – *Piesni Katholickie nowo reformowane y Z Polskich na Łacińskie, a z Łacińskich na Polskie przełożone, niektóre też nowo złożone*, opr. Stanisław Serafin Jagodyński, Kraków ok. 1638
- Jochymczyk 2009 – Maciej Jochymczyk, *Pietas & Musica. Damian Stachowicz SchP: życie i twórczość w kontekście epoki*, Kraków 2009
- Maciejewski 1999–2000 – Tadeusz Maciejewski, *Notatki z przeszłości muzycznej benedyktynek przemyskich*, „Musica Galiciana” III 1999, s. 87–104; V 2000, s. 39–44
- Makowski, Surzyński 1914 – Henryk Makowski, Mieczysław Surzyński, *Szkoła na organy*, cz. 2, Warszawa [1914]
- MAP/B (2) 1969 – *Musica antiqua polonica. Barok*, red. Zygmunt M. Szwejkowski, z. 2 – *Muzyka instrumentalna. Tańce i pieśni*, Kraków 1969
- Michałowski 1963 – Kornel Michałowski, *Zbiory muzyczne w bibliotece UAM w Poznaniu*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu”, III 1963 nr 45, s. 83–101
- MO (39) – Anonim: *Utwory z „Warszawskiej tabulatury organowej z XVII w.”*, wyd. Czesław Sikorski, znakami wykonawczymi opatrzył Józef Pawlak, Kraków 1966, <sup>2</sup>1969, <sup>3</sup>1977 (= Miniatury Organowe 39)
- Poliński 1888 – *Katalog rozumowany pierwszej polskiej wystawy muzycznej 1888 r. ułożony przez Aleksandra Polińskiego*, Warszawa 1888
- Poliński 1907 – Aleksander Poliński, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Lwów 1907
- Poźniak 1994 – Piotr Poźniak, *Dawna muzyka organowa w wydaniach Ludowego Instytutu Muzycznego*, „Muzyka” XLIX 1994 nr 3, s. 138–150

- Prammer 1991 – Bernhard Prammer, *Eine Österreichische Musiklehre des 17. Jahrhunderts. Das Compendium von Alessandro Poglietti [1676]*, praca dyplomowa, Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien, Wien 1991
- Prendl 2017 – Christoph Prendl, *Die Musiklehre Alessandro Pogliettis*, cz. 1–2, Willemshaven 2017
- Rampe 2003 – Siegbert Rampe, *Vorwort*, w: Georg Muffat, Wolfgang Ebner, *Sämtliche Werke für Clavier (Orgel)*, wyd. Siegbert Rampe, t. 1, Kassel–Basel 2003
- Riedel 1960 – Friedrich Wilhelm Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland)*, Kassel 1960
- Riedel 1963 – Friedrich Wilhelm Riedel, *Das Musikarchiv im Minoritenkonvent zu Wien (Katalog des älteren Bestandes vor 1784)*, Kassel 1963 (= Catalogus Musicus 1)
- Schierning 1961 – Lydia Schierning, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Kassel 1961
- Sikorski 1953 – Czesław Sikorski, *Warszawska Tabulatura Organowa z XVII wieku (I)*, praca magisterska, Uniwersytet Poznański, Poznań 1953, PL-Pu, sygn. 288539 III
- Sikorski 1964 – Czesław Sikorski, *Bronisław Dembiński – działacz i kompozytor wielkopolski*, dysertacja doktorska, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań 1964, PL-Pu, sygn. 304321 III
- Szelest 2015 – Marcin Szelest, *Warszawska Tabulatura Organowa. Perspektywy edycji zaginionego źródła*, „Muzyka” LX 2015 nr 3, s. 117–146
- Szelest 2016 – Marcin Szelest, *Wstęp edytorski* w: Stanisław Sylwester Szarzyński, *Opera omnia*, t. 1, wyd. Marcin Szelest, Warszawa 2016 (= Monumenta Musicae in Polonia)
- Szelest 2017 – Marcin Szelest, *W obronie „Praeludium” Podbielskiego*, „Muzyka” LXII 2017 nr 1, s. 3–47
- Walter-Mazur 2014 – Magdalena Walter-Mazur, *Figurą i fraktem. Kultura muzyczna polskich benedyktynek w XVII i XVIII wieku*, Poznań 2014
- 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 (18) – Jan Podbielski, *Praeludium*, wyd. Adolf Chybiński, WDMP z. 18, Kraków 1947, <sup>2</sup>1957, <sup>3</sup>1960, <sup>4</sup>1971, <sup>5</sup>1977, <sup>6</sup>1992
- WTO 1990 – *Warszawska Tabulatura Organowa (XVII w.)*, wyd. Jerzy Gołos, Łódź 1990
- Wygranienko 2008 – Rostisław Wygranienko, omówienie programu w książeczce do płyty CD: *The Complete Warsaw Tablature*, Rostisław Wygranienko – organ, Acte Préalable 2008, AP0164

# WSTĘP

Rękopis, którego dostępną obecnie zawartość przedstawiamy w nowej edycji, znany jest w dotychczasowej literaturze i praktyce muzycznej jako „Warszawska Tabulatura Organowa”. Nazwę tę nadał mu w roku 1936 Adolf Chybiński ze względu na ówczesne miejsce jego przechowywania, utrwaloną w piśmiennictwie polskim tradycję używania terminu „tabulatura” w odniesieniu do różnego rodzaju źródeł muzyki przeznaczonej na instrumenty klawiszowe, a także zawartość o częściowo liturgicznym przeznaczeniu. W rzeczywistości rękopis ów z pewnością nie powstał w Warszawie, został spisany notacją nutową, nie zaś tabulaturową, a znaczną część utworów można wykonywać również na klawesynie lub klawikordzie, czego zresztą Chybiński był świadomy<sup>1</sup>. Ponieważ dokładnej proveniencji źródła nie da się dziś ustalić, a rękopisy z muzyką na instrumenty klawiszowe wciąż, bez względu na rodzaj zastosowanej w nich notacji, zwyczajowo określa się mianem „tabulatur organowych”, w obecnej edycji zachowujemy dotychczasową nazwę, mając świadomość jej umowności i przynajmniej częściowej nieadekwatności.

## Losy „Warszawskiej Tabulatury Organowej”, jej odpisów i dotychczasowych edycji

Rękopiśmienny zbiór (źródło [A] – zob. niżej, Źródła) odnalazł w nieznanym miejscu i czasie Aleksander Poliński (1845–1916), historyograf i publicysta muzyczny, kolekcjoner muzykaliów, a pod koniec życia wykładowca historii muzyki polskiej w Instytucie Muzycznym w Warszawie. Nastąpiło to prawdopodobnie pomiędzy rokiem 1888 a 1903. Rękopis nie figuruje w katalogu zorganizowanej w roku 1888 w Warszawie polskiej wystawy muzycznej, w ramach której eksponowano m.in. szesnastowieczne tabulatury organowe i inne

cenne manuskrypty muzyczne ze zbiorów Polińskiego<sup>2</sup>, natomiast 9 listopada 1903 roku podczas zorganizowanego przez badacza „koncertu historycznego” pianista Aleksander Michałowski zaprezentował pochodzące z WTO *Praeludium* Podbielskiego (w obecnej edycji nr 7). Kompozycję tę wykonała również Wanda Landowska podczas koncertu „archaicznego” 24 października 1910 roku w ramach Zjazdu Muzyków Polskich we Lwowie<sup>3</sup>. Podstawą tego, a prawdopodobnie również i wcześniejszego wykonania był sporządzony przez Polińskiego odpis utworu (źródło [N]), z którego w połowie lipca 1910 roku mieszkający we Lwowie Jarosław Leszczyński, późniejszy dyrygent operowy rozpoczynający wówczas karierę muzyczną, zrobił kopię wysłaną następnie Adolfowi Chybińskiemu (źródło O)<sup>4</sup>. Poliński wypisał również z tabulatury osiem innych kompozycji, włączonych do drugiej części wydanej w roku 1914 *Szkoły na organy* Henryka Makowskiego i Mieczysława Surzyńskiego (źródło B)<sup>5</sup>. W katalogu muzykaliów i książek Polińskiego tabulatura została wprowadzona pod nazwą „Przykłady harmoniczne, kontrapunktyczne, etc. z XVII–XVIII w. Dzieło muzyka polsk[iego]”<sup>6</sup>, opublikowana przez badacza reprodukcja fotografii s. 37 rękopisu (źródło A<sub>1</sub>) nosi zaś podpis „Wyjątek z dzieła teoretycznego z XVII w.”<sup>7</sup>. Odpis *Praeludium* Podbielskiego figuruje w katalogu jako pozycja 14 w Tece II („Józef Podbielski z XVII w. – Preludium (2 str.)”<sup>8</sup>). Kilka innych, nieprecyzyjnie opisanych pozycji w tej samej tece prawdopodobnie odnosi się do wypisów będących

<sup>2</sup> Poliński 1888.

<sup>3</sup> Szelest 2017, s. 3; tam również odniesienia do literatury na temat obydwu wykonń.

<sup>4</sup> Szelest 2017, s. 6–11; zob. il. 3.

<sup>5</sup> Makowski, Surzyński 1914; zob. il. 2. Datę wydania tego podręcznika ustalono na podstawie katalogu wydawnictwa G. Gebethnera z września 1914 (Gebethner 1914, s. 145), w którym pojawia się po raz pierwszy.

<sup>6</sup> PL-WRzno, sygn. 5658/I, część b, s. 70. Bardziej rozbudowaną formę tej nazwy Poliński umieścił na pierwszej, niepaginowanej stronie rękopisu; zob. Chybiński 1936, s. 101, oraz niżej, Rękopis Warszawskiej Tabulatury Organowej.

<sup>7</sup> Poliński 1907, s. 145; zob. il. 1.

<sup>8</sup> PL-WRzno, sygn. 5658/I, część a, s. 4; reprodukcja tej strony w Szelest 2017, s. 12.

<sup>1</sup> Chybiński 1936, s. 101 i 110.

podstawą edycji w *Szkole na organy*<sup>9</sup>, przy czym dokładna identyfikacja możliwa jest tylko w przypadku *Capriccia* (nr 6), ponieważ większość pozostałych kompozycji opublikowanych w podręczniku nie była w tabulaturze zaopatrzona w inskrypcje tytułowe.

Po śmierci Polińskiego jego zbiory zakupiło Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Umieszczono je w Bibliotece Dyrekcji Państwowych Zbiorów Sztuki na Zamku Królewskim w Warszawie. Tam, w dniach 19–24 kwietnia 1924 roku, niemal kompletny odpis tabulatury (źródło [C]) wykonał Adolf Chybiński, który w roku 1936 opublikował opis zabytku wraz z jego inwentarzem<sup>10</sup>. Rok wcześniej rękopis przekazano do Działu Muzycznego nowo utworzonej Biblioteki Narodowej. Zbiory muzyczne tej księżnicy podczas II wojny światowej przeniesiono w większości do budynku Biblioteki Ordynacji Krasieńskich w Warszawie, gdzie niemal w całości uległy zniszczeniu podczas pożaru w październiku 1944 roku. Wśród nich najprawdopodobniej spłonął również rękopis WTO.

Po II wojnie światowej wykonany przez Chybińskiego odpis zbioru ([C]) pozostał niemal jedynym reliktem zniszczonego źródła. Oprócz utworów wydanych w *Szkole na organy* (B), w której tekst muzyczny potraktowano z dużą dozą swobody i zaopatrzone w opracowanie wykonawcze, zachował się jeszcze tylko sporządzony przez Polińskiego odpis *Praeludium* Podbielskiego ([N]) i jego kopia (O). Pod koniec życia Adolf Chybiński, wówczas profesor muzykologii na Uniwersytecie Poznańskim, wypożyczył swój odpis Czesławowi Sikorskiemu (1919–1966), który na jego podstawie miał napisać pracę magisterską na temat tabulatury. Chybiński zmarł 31 października 1952 roku, a obowiązki promotora pracy Sikorskiego podjął Hieronim Feicht. Została ona złożona z datą 3 września 1953 roku; zawiera m.in. opis i wyszczególnienie zawartości odpisu Chybińskiego oraz kilkadziesiąt przygotowanych na jego podstawie przykładów nutowych

(źródło D)<sup>11</sup>. W latach 1962–1965 Czesław Sikorski, częściowo przy pomocy swojej córki Liliany, wykonał z odpisu Chybińskiego szereg kopii pojedynczych utworów lub ich mniejszych bądź większych grup (źródła E, F, G, H, I, J, K, L, M), opuszczając jednak znaczną część opracowań melodii chorałowych i pieśni kościelnych (nr [46], [68]–[70], [72]–[74], 76, końcowy fragment nr. 78, nr [81]–[85], [87]–[95] – łącznie dwadzieścia dwie kompozycje i fragment dwudziestej trzeciej), które uważał za utwory nikłej wartości. Niektóre z tych kopii powstały dla Jerzego Gołosa, który zamierzał opublikować wybór utworów z WTO w Stanach Zjednoczonych, wiele z nich było jednak związanych ze staraniami Sikorskiego o wydanie całości materiału w Polskim Wydawnictwie Muzycznym. Ostatecznie przygotował on dla PWM w roku 1965 edycję jedenastu utworów w opracowaniu wykonawczym Józefa Pawlaka (1894–1983), wówczas profesora organów w Akademii Muzycznej w Poznaniu. W kontaktach z wydawnictwem już w roku 1962 Sikorski utrzymywał, że dysponuje tylko wykonaną przez siebie niepełną kopią odpisu Chybińskiego, natomiast sam odpis, który zwrócił wdowie po profesorze, zaginął w niewyjaśnionych okolicznościach i nie można go zlokalizować; w tym samym jednak roku i w latach kolejnych, korespondując z Jerzym Gołosem, używał sformułowań, które zdają się świadczyć o tym, że odpis Chybińskiego wciąż był w jego posiadaniu. Najobszerniejsza kopia (E) została wykonana przez Sikorskiego 3–10 sierpnia 1964, a zastosowany w niej system oznaczeń emendacji i uzupełnień tekstu źródłowego wskazuje, iż jej podstawą był odpis Chybińskiego. Czesław Sikorski zmarł 22 stycznia 1966 roku.

Jerzy Gołos opublikował w roku 1967 czternaście utworów z WTO w przygotowanym wraz z Adamem Sutkowskim tomie amerykańskiej serii „Corpus of Early Keyboard Music”<sup>12</sup>. Podstawą tej edycji były kopie uzyskane od Sikorskiego, a w przypadku *Praeludium* Podbielskiego odpis Polińskiego ([N]). Odpis ten znajdował się wówczas w zbiorach harfistki Janiny Rzeszewicz,

<sup>9</sup> Poz. 18. *Autor Anonymus – Preludium i Fugi* (2 str.); poz. 19. „*Capriccio*” (2 str.); poz. 29. *Preludium* (1 str.); poz. 30. *Toccata i Fuga* (2 str.).

<sup>10</sup> Chybiński 1936.

<sup>11</sup> Sikorski 1953.

<sup>12</sup> CEKM (10).

która otrzymała go, według Gołosa, od Kazimierza Sikorskiego<sup>13</sup>; nie wiadomo, jaką drogą wszedł on w jego posiadanie. Po roku 1967 źródła tego nie wykorzystywał żaden badacz, a jego dalsze losy nie są znane<sup>14</sup>. Dostępna jest jedynie jego kopia (O), którą od roku 1910 przechowywał Chybiński i która wraz z jego spuścizną znajduje się obecnie w Bibliotece Uniwersyteckiej w Poznaniu. Pięć utworów z WTO znalazło się w dodatku nutowym do monografii Gołosa opublikowanej w roku 1972<sup>15</sup>; trzy z nich ukazały się wcześniej w edycji CEKM (10), natomiast dwa pozostałe – w źródle B, przy czym Gołos prawdopodobnie uzyskał od Sikorskiego ich odpisy wykonane na podstawie [C]. W roku 1983 Jerzy Gołos wydał siedem kompozycji z WTO<sup>16</sup>, wykorzystując w tym celu m.in. odpisy opracowań pieśni kościelnych uzyskane w roku 1971 od Liliany Sikorskiej. Również w roku 1983 nabył on od Genowefy Sikorskiej, wdowy po Czesławie, „rękopiśmienną kopię tabulatury organowej” wykonaną przez jej męża, za co otrzymał pokwitowanie, a także „brudnopis i czystopis wyboru utworów przygotowanych do wydania w serii *Miniatur organowych* nr 39”<sup>17</sup>. Chodziło prawdopodobnie o całość materiałów związanych z WTO, obejmującą źródła E, F, G, H oraz L. Nie było jednak wśród nich odpisu Chybińskiego. Jerzy Gołos opublikował w roku 1990 edycję wszystkich dostępnych utworów z tabulatury<sup>18</sup>. Jej podstawą było źródło E, a w przypadku *Praeludium Podbielskiego* – tekst edycji CEKM (10) oraz źródło O<sup>19</sup>. Brakującą w kopii E *Canzonę* (w obecnej edycji nr 61) Gołos uzupełnił na podstawie uzyskane-

go wcześniej odpisu L.17. Gołos nie przeprowadził jednak gruntownej krytyki dostępnych źródeł i nie wykorzystał w wystarczającym stopniu opisów źródeł zaginionych, a nawet oryginalnych lekcji widocznych na fotografii s. 37 tabulatury (A<sub>1</sub>), której reprodukcję zamieścił w tomie; edycja ta, mimo niewątpliwych walorów poznawczych, nie może być zatem uznana za naukową<sup>20</sup>. Jerzy Gołos scalał następnie materiały zakupione od Genowefy Sikorskiej oraz uzyskane wcześniej od Czesława i Liliany Sikorskich, i wraz z kopiami dokumentacji obejmującej m.in. korespondencję dotyczącą tabulatury przekazał je Bibliotece Uniwersyteckiej w Poznaniu. W księżnicy tej znajdują się obecnie niemal wszystkie zachowane źródła WTO: wykonana przez Jarosława Leszczyńskiego kopia (O) sporządzonego przez Polińskiego odpisu *Praeludium Podbielskiego* oraz wywodzące się z odpisu Chybińskiego kopie wykonane przez Czesława i Lilianę Sikorskich (E, F, G, H, I, J, K, L). W Archiwum Polskiego Wydawnictwa Muzycznego w Krakowie przechowywane są natomiast materiały redakcyjne do wydania przygotowanego przez Sikorskiego (M). Rękopis tabulatury ([A]) jest nam dziś znany wyłącznie z opisu Chybińskiego (Chybiński 1936) oraz reprodukcji fotografii jednej jego strony (A<sub>1</sub>), a niezachowany odpis Chybińskiego ([C]) – z opisu Czesława Sikorskiego (Sikorski 1953).

Mimo tak skrajnie niekorzystnej i skomplikowanej sytuacji źródłowej, której bardziej szczegółową analizę przedstawiamy poniżej (zob. Ewaluacja zachowanych źródeł), materiał muzyczny WTO jest niewątpliwie warty krytycznego opracowania i przedstawienia w nowej edycji. Ten rękopiśmienny zbiór był bowiem jednym z kilku, jeśli nie jedynym zachowanym jeszcze w wieku XX zabytkiem muzyki na instrumenty klawiszowe powstałym w Rzeczypospolitej w drugiej połowie XVII wieku, a najprawdopodobniej pod koniec tego stulecia. Trzy inne źródła, związane z nim geograficznie i repertuarowo, nie zostały dotychczas w wystarczającym stopniu zbadane. Rękopis Berlin 1131 powstał przynajmniej w dużej części w XVII wieku, ale jego dokładna proveniencja jest nieznana; zawiera on m.in. zarówno opracowania chorałów protestanckich z niemieckimi

<sup>13</sup> List Jerzego Gołosa do autora z 3 lutego 2016.

<sup>14</sup> Szelest 2017, s. 13.

<sup>15</sup> Gołos 1972, s. 404–411.

<sup>16</sup> BOS 1983.

<sup>17</sup> Gołos 1990, s. V.

<sup>18</sup> WTO 1990.

<sup>19</sup> Gołos podaje wprawdzie, że „[p]odstawą (...) wydania stał się wierny odpis ze zbiorów J. Rzeszewicz” (Gołos 1990, s. XII), co wskazywałoby na źródło [N], jednak w liście do autora z 3 lutego 2016 wyjaśnił, że wypożyczył je od właścicielki tylko raz, podczas przygotowywania edycji CEKM (10). Wykonał wówczas własny jego odpis, a po ukazaniu się wydania materiały redakcyjne zniszczył. Edycje *Praeludium Podbielskiego* w BOS 1983 i WTO 1990 oparte były zatem w rzeczywistości na tekście wydania CEKM (10).

<sup>20</sup> Por. również Poźniak 1994, s. 140–145.

incipitami tekstowymi, jak i tańce z inskrypcjami w języku polskim, a ponadto dwie unikatowe konkordancje anonimowych utworów z WTO, co może wskazywać na jego pochodzenie z Prus Książęcych lub Królewskich. Rękopis Sandomierz 1636 wykonano w nieustalonym dotąd ośrodku na terenie Rzeczypospolitej; daty 1719 i 1725, umieszczone wśród inskrypcji na wyklejce przedniej okładki, nie muszą się jednak odnosić do czasu powstania źródła, którego zawartość muzyczna jest wobec nich retrospektywna. Rękopis Przemyśl 10 sporządzono najprawdopodobniej w Przemyślu w pierwszej połowie XVIII wieku. Repertuar WTO jest w dużej mierze unikatowy, a niezbyt liczne identyfikacje i konkordancje ujawniają interesujące powiązania nie tylko ze wspomnianymi rękopisami, ale również ze źródłami kręgu południowoniemieckiego. Ze względu na szczątkowy stan zachowania polskich lub związanych z Polską zabytków muzyki na instrumenty klawiszowe z omawianego okresu ów przypadkowo odnaleziony, zapewne peryferyjny, a dziś już nieistniejący rękopis urasta do rangi pierwszorzędного świadka tego nurtu kultury muzycznej Rzeczypospolitej czasów Jana III Sobieskiego.

## Rękopis „Warszawskiej Tabulatury Organowej”

Według opisu Adolfa Chybińskiego<sup>21</sup> rękopis tabulatury składał się z 68 kart o formacie leżącym i wymiarach 17 × 20 cm. Został on oprawiony w tekturową okładkę, zapewne przez Aleksandra Polińskiego, który naniósł również paginację. Przed pierwszą z owych 68 kart znajdowała się jeszcze jedna, niepaginowana karta (nie jest jasne, czy była to niezapisana karta oryginalna, czy kartka dodana przez Polińskiego), na której Poliński umieścił napis: „Przykłady harmoniczne, kontrapunkcyjne, tematy do różnych kompozycji, pieśni i preludja etc. z XVII–XVIII wieku. Dzieło muzyka polskiego”. Karty rękopisu zawierały sześć drukowanych sześciolinii zgrupowanych w trzy pary na każdej stronie, przy czym do dolnej sześciolinii dopisywano ręcznie lub

odciskano na papierze dodatkową linię dolną, a na s. 48 dopisano dwie takie linie. Wykorzystano zatem papier nutowy przystosowany do klawiszowej notacji północnoeuropejskiej, zwanej również anglo-niderlandzką, modyfikując liczbę linii w dolnej wielolinii tak, aby odzwierciedlała tradycję włoskiej intawolatury. Skrypcy używali kluczy G, C i F, przy czym Chybiński odnotował występowanie w rękopisie sześciu różnych form klucza G. Wyszczególnił również przynajmniej pięć skrótów i symboli odnoszących się do trylu. Informacje te stawiają pod znakiem zapytania twierdzenie badacza, jakoby tabulaturę sporządziło tylko dwóch skrypców, z których pierwszy zapisał wszystkie kompozycje nieoparte na materiale prekompozycyjnym, drugi zaś utrwalił opracowania melodii wokalnych<sup>22</sup>. Nie można wykluczyć, że było ono wynikiem przeświadczenia uczonego o odrębności stylistycznej końcowej części tabulatury, a w rzeczywistości liczba kopistów była większa; w innym miejscu artykułu Chybiński wspomina, że „[c]ałość jest pisana nie jedną tylko i tą samą ręką, a przy tym w różnych czasach, z różną też starannością”<sup>23</sup>, co zdaje się wskazywać na zauważalną heterogeniczność zapisu.

Punktem wyjścia do badań, których rezultatem jest obecna edycja zachowanego materiału WTO, było odtworzenie pierwotnej kolejności utworów w rękopisie<sup>24</sup>. Adolf Chybiński, wykonując w roku 1924 niemal kompletny jego odpis ([C]) do celów analitycznych, pogrupował bowiem zawarte w nim kompozycje według przynależności gatunkowej i nadał im numerację całkowicie niezgodną z porządkiem, w jakim występowały w tabulaturze. Wiele utworów pozbawionych było inskrypcji tytułowych, a badacz przyporządkował je do określonych gatunków według własnego, zazwyczaj trafnego, rozeznania. Opublikowany przez Chybińskiego inwentarz źródła<sup>25</sup> nie odnosi się do nadanej przez niego numeracji i wykazuje jedynie tytuły kompozycji; niektóre z nich, jak „canzona”, „toccata” czy „fuga”, wielokrotnie

<sup>21</sup> Chybiński 1936, s. 101–108.

<sup>22</sup> Chybiński 1936, s. 108.

<sup>23</sup> Chybiński 1936, s. 103.

<sup>24</sup> Szelest 2015, s. 133–140; tam również szczegółowa analiza umiejscowienia utworów przez Chybińskiego pominiętych lub nieprecyzyjnie opisanych.

<sup>25</sup> Chybiński 1936, s. 103–105.

się powtarzają. Odpis [C] zawierał wprawdzie informacje o lokalizacji poszczególnych kompozycji w rękopisie [A] (zob. Ewaluacja zachowanych źródeł), informacji tych jednak Czesław Sikorski nie podał ani w pracy magisterskiej, ani w żadnej z wykonanych przez siebie lub córkę kopii. W związku z tym długo uważano, że odtworzenie oryginalnej kolejności utworów w tabulaturze na podstawie inwentarza nie jest możliwe<sup>26</sup>. Analiza licznych przekazanych przez Chybińskiego szczegółów paleograficznych, które uzupełniają informacje zawarte w inwentarzu, w połączeniu z wyobrażeniem, jakie odnośnie do gęstości zapisu nutowego w rękopisie pozwala sobie wyrobić fotografia jednej jego strony (A<sub>1</sub>), doprowadziły jednak do ujawnienia systemu, według którego uczony przepisywał kompozycje z rękopisu, a w rezultacie do ustalenia ich umiejscowienia w źródle. Odpisując preludia/praeambula, toccaty i fantazje, Chybiński kopiował najpierw utwory opatrzone odpowiednimi inskrypcjami tytułowymi, a następnie te, które były ich pozbawione, a które przyporządkował do danego gatunku, w ostatniej zaś kolejności kompozycje, co do których przynależności gatunkowej miał wątpliwości; w każdym przypadku czynił to w kolejności występowania utworów w rękopisie. Cztery canzony, z których trzy nosiły inskrypcje tytułowe, przepisał w kolejności zgodnej ze źródłem. Tak samo postąpił w przypadku fug; przy inskrypcjach tytułowych dwóch z nich widniały w rękopisie numery porządkowe, co skłoniło badacza do uznania za pierwszą fugę z rozpoznanego w ten sposób „cyklu” utworu nr 19 i błędnego sklasyfikowania imitacyjnej kompozycji nr 15 jako preludium. Pozbawiony tytułu utwór imitacyjny zapisany na k. 5v–9r, który prawdopodobnie stanowił kontynuację *Canzon primi toni* (zob. komentarz do nr. 3), Chybiński umieścił na końcu grupy fug. Osobno zgromadził utwory, które rozpoznał jako niekompletne i zachowane fragmentarycznie. W grupie opracowań melodii wokalnych najpierw skopiował kompozycje związane z poszczególnymi okresami roku liturgicznego, a na końcu odpisu umieścił utwory oparte na melodiach chorałowych i okolicznościowych oraz pozycję bez tytułu, której przeznaczenia nie zdołał zidentyfikować. Potwierdzeniem

<sup>26</sup> Gołos 1990, s. IV; Wygranienko 2008, s. 10.

istnienia opisanego systemu jest odnaleziona w rękopisie Berlin 1131 konkordancja do utworów opatrzonech przez Chybińskiego numerami 58 i 18. Świadczy ona o tym, że te dwie pozycje, które hipotetycznie należało umiejscowić na sąsiadujących stronach 2 i 3 tabulatury, w rzeczywistości tworzą całość, a odpisane przez badacza inskrypcje wskazywały, w którym miejscu kompozycji nr 18 należało wstawić fragment nr 58 (zob. komentarz do [*Praeludium*] nr 1 oraz il. 7, 17 i 28). Prawidłowość odtworzonej tu strategii Chybińskiego potwierdza również podana przez Sikorskiego na podstawie odpisu [C] lokalizacja trzech innych utworów<sup>27</sup>. W obecnej edycji przywrócono zatem hipotetyczny porządek utworów w kolejności ich występowania w źródle [A] w takim jego stanie, jaki był znany Chybińskiemu. Porządek ten przedstawiony jest w Tablicy synoptycznej. Kompozycjom nadano nową numerację (numerację Chybińskiego, przejętą przez Sikorskiego i przez Gołosa w wydaniu WTO 1990, wykazano w ostatniej kolumnie), ujmując w nawiasy prostokątne numery utworów niezachowanych – nieodpisanych albo już przez Chybińskiego, albo przez Sikorskiego z odpisu Chybińskiego (na temat identyfikacji ostatniej kompozycji przepisanej przez Sikorskiego z odpisu Chybińskiego zob. niżej, Repertuar „Warszawskiej Tabulatury Organowej”).

Dokładnej proveniencji rękopisu nie da się dziś ustalić, jednak hipotezę Chybińskiego, według której mógł pochodzić z pogranicza Rzeczypospolitej i Prus Wschodnich<sup>28</sup>, należy uznać za prawdopodobną. Na jej korzyść świadczą nie tylko przywołane przez badacza formy językowe inskrypcji polskojęzycznych, ale również obecność kompozycji opatrzonej atrybucją „Joh. Podbielsky”, która odnosi się zapewne do twórcy będącego członkiem działającej w Królewcu rodziny Podbielskich. Atrybucja ta była przypuszczalnie zapisana niemiecką kursywą, co spowodowało, że Aleksander Poliński błędnie uznał literę „h” za „s” i rozwinął skrót imienia do postaci „Józef”; samą natomiast kompozycję na wcześniejszym etapie transmisji prawdopodobnie

<sup>27</sup> List Czesława Sikorskiego do Jerzego Gołosa z 14 października 1962 (PL-Pu, sygn. 7917/I, k. 2). Zob. również niżej, Ewaluacja zachowanych źródeł.

<sup>28</sup> Chybiński 1936, s. 102–103.

utrwalono przy pomocy notacji tabulaturowej, pod koniec XVII wieku używanej wyłącznie w środowiskach niemieckojęzycznych<sup>29</sup>. Dodatkowym argumentem przemawiającym za hipotezą Chybińskiego mogą być konkordancje do dwóch anonimowych utworów (wspomniane wyżej [*Praeludium*] nr 1 oraz *Praeludium primi toni* nr 2) zidentyfikowane w rękopisie Berlin 1131, który wydaje się źródłem w pewnym stopniu pokrewnym WTO (zob. niżej, Repertuar „Warszawskiej Tabulatury Organowej”). WTO powstała bez wątpienia w środowisku katolickim i używana była zapewne w kościele parafialnym, w którym kultywowano śpiew polskich pieśni religijnych. Wydaje się, że opracowania melodii pieśni polskich oraz – mniej licznych – łacińskich mogły służyć raczej do akompaniowania wiernym niż jako przygrywki, ponieważ brak w nich jakichkolwiek wstępów, zakończeń czy interludiów, a cytowane w głosie najwyższym melodie są zazwyczaj pozbawione ozdobników. Sugerowane przez Elżbietę Adamczyk przeznaczenie tych opracowań do muzykowania domowego<sup>30</sup> wydaje się mniej prawdopodobne, sąsiadowały one bowiem w rękopisie z niemal kompletnym cyklem wersetów liturgicznych służącym do wykonywania części *ordinarium missae* zgodnie z praktyką *alternatim*. W dodatku we wszystkich tych utworach oraz w pozostałych kompozycjach utrwalonych w zbiorze respektowany jest brak klawiszy chromatycznych w oktawie wielkiej (*Cis*, *Dis*, *Fis*, *Gis*), powszechny w ówczesnych organach i związany z odmiennym układem tzw. krótkiej oktawy, który umożliwiał wykorzystywanie interwałów i akordów niemożliwych do objęcia w innych oktawach<sup>31</sup>. Bardzo podobny rodzaj harmonizacji polskich i łacińskich pieśni kościelnych występuje w rękopisie Sandomierz 1636, w którym również zgromadzono je, podobnie jak w WTO, w drugiej części zbioru, umieszczając obok opracowań melodii chorałowych i pseudochorałowych (w niewielkim zakresie

urytmizowanych), którym towarzyszy dokomponowana linia basowa, po-myślana zapewne jako podstawa wypełnienia harmonicznego realizowanego w sposób improwizowany. Takich opracowań brak wśród zachowanych utworów z WTO; nie można wprowadzić wykluczyć, że w ten sposób mogły być ujęte np. *Introitus* i *Versus* (nr [46]) lub/i dwa wielkanocne *Patrem* (nr [74] oraz 76, z którego znamy dziś tylko krótkie fragmenty głosu najwyższego), ale odmienność ich faktury przypuszczalnie spowodowałyaby komentarz na ten temat w opisie Chybińskiego, który jednak ewidentnie traktował całą grupę kompozycji opartych na melodiach kościelnych jako zunifikowaną stylistycznie<sup>32</sup>. Opracowania tego rodzaju występują natomiast w powstałym w opactwie sióstr benedyktynek rękopisie Przemyśl 10 oraz w dwóch osiemnastowiecznych rękopisach ze zbiorów sióstr klarysek w Starym Sączu (PL-STk, sygn. Muz. 19 oraz Muz. 21, w którym nad linią basową znajduje się cyfrowanie basso continuo)<sup>33</sup>. Wydaje się, że można je wiązać z zakonną praktyką śpiewu chórowego, a ich prawdopodobna nieobecność w WTO świadczy raczej o jej powstaniu poza środowiskiem klasztornym. Niezachowane opracowanie pieśni o św. Franciszku *W imię Oyca* (nr [83]), jedynej w tym rękopisie związanej z kultem konkretnego świętego, mogłoby wprowadzić sugerować proveniencję franciszkańską, pieśń ta musiała być jednak szerzej rozpowszechniona, skoro drukowano ją w popularnych kancjonałach począwszy od zbioru Jagodyńskiego<sup>34</sup>.

Stan rękopisu WTO, w jakim pozyskał go Aleksander Poliński, był niewątpliwie daleki od zadowalającego. Źródło tego rodzaju nie musiało wprowadzić mieć karty tytułowej, nie można więc uważać jej, jak chciał Chybiński, za utracaną<sup>35</sup>, niekoniecznie też było pierwotnie wyposażone w oprawę. Ewidentnie jednak Poliński, który oprawił rękopis w tekturę, znalazł go w postaci składek i kart papieru częściowo zeszytych, a częściowo luźnych. Ogólny układ zawartości opisany przez Chybińskiego, z opracowaniami melodii

<sup>29</sup> Szelest 2017, s. 22, 43–44. Por. również komentarz do *Praeludium* Joh. Podbielskiego (nr 7).

<sup>30</sup> Adamczyk 2001, s. 6.

<sup>31</sup> Dobrą ilustracją tej problematyki jest np. [*Preambulum*] na *Sanctus* [1] (nr 58): nie pojawia się *Fis* w t. 16, natomiast realizacja partii lewej ręki w t. 1–3 i 21 wymaga krótkiej oktawy.

<sup>32</sup> Chybiński 1936, s. 108.

<sup>33</sup> Cempura 2009, s. 25.

<sup>34</sup> Jagodyński 1638, s. 144–148.

<sup>35</sup> Chybiński 1936, s. 102.

pieśni kościelnych umieszczonymi na końcu zbioru, wydaje się oryginalny, na co wskazuje podobny podział repertuaru w rękopisie Sandomierz 1636. Obecność podstawowych informacji teoretycznych na pierwszej karcie tabulatury ma również analogie w licznych źródłach na instrumenty klawiszowe powstałych lub używanych do celów dydaktycznych. Materiał teoretyczny był w nich zazwyczaj bardziej rozbudowany, jak np. w jednej z rękopiśmiennych tabulatür Daniela Cronera z Kronstadtu w Siedmiogrodzie<sup>36</sup>, ale mógł też ograniczać się do dwóch stron, jak np. w przechowywanej obecnie w Lewoczy tzw. tabulaturze Johanna Plotza<sup>37</sup>. Ponieważ na k. 1v WTO znajdował się fragment będący uzupełnieniem materiału muzycznego opuszczonego w kompozycji zapisanej na k. 2r ([*Praeambulum*] nr 1), należy sądzić, że ów niewielki „traktat” zachowany był w całości na swoim pierwotnym miejscu. Niestety, Chybiński nie skopiował jego zawartości; sądząc z opisu<sup>38</sup>, była ona zapewne zbliżona do informacji umieszczonych z niemieckojęzycznym komentarzem w rękopisie Berlin 1131 na k. 70v–71v. Uzupełnieniem materiału utrwalonego na pierwszej karcie źródła były szeregi tonów w różnych rejestrach, zanotowane na rozkładzie k. 32v–33r i również nieskopiowane, ale opisane przez Chybińskiego<sup>39</sup>; przypuszczalnie wyglądały one podobnie do zapisanych w znacznie późniejszym rękopisie Dygulskiej, w którym nazwy poszczególnych rejestrów są zbliżone do użytych w [A]<sup>40</sup>. To zapewne obecność tych podstawowych informacji teoretycznych, w połączeniu z niewielkimi rozmiarami większości utworów, skłoniła Polińskiego do opisanego WTO jako zbioru przykładów harmonicznym i kontrapunktycznym oraz do podpisania fotografii jednej z jej kart jako pochodzącej z siedemnastowiecznego „dzieła teoretycznego”.

W inwentarzu Chybińskiego zachowały się informacje wskazujące na ślady struktury wewnętrznej rękopisu. Odnotowanie przez badacza par

niezapisanych stron sąsiadujących na jednym rozkładzie (k. 15v–16r, 33v–34r oraz 61v–62r) pozwala przypuszczać, że chodzi o miejsca, w których pozostawiono pustą stronę verso ostatniej karty jednej składki papieru i stronę recto pierwszej karty następnej składki. Mogłoby to oznaczać, że rękopis początkowo powstawał w formie luźnych składek lub ich segmentów, które połączono razem dopiero po ich wypełnieniu zapisem nutowym. Prawdopodobnie taką samą parę stanowiły pierwotnie k. 44 i 63. Drugą z tych kart, zapewne luźną w chwili odnalezienia źródła, Poliński błędnie umiejscowił pod koniec rękopisu, wśród opracowań pieśni wielkopostnych, co zauważył Chybiński zaznaczając, że na stronie recto zawierała ona początkowe takty trzech opracowań kolęd, których dokończenie zidentyfikował na k. 45r. Utwory te zapisano najpewniej przez rozkład, zatem k. 63r była w rzeczywistości stroną verso karty, która znajdowała się pierwotnie po k. 44; zarówno k. 44v, jak i 63v (czyli pierwotnie strona recto tej karty) były niezapisane.

Składka papieru, której ostatnią kartą była zapewne k. 44, zawierała przede wszystkim zestaw wersetów liturgicznych związanych z praktyką *alternatim*: *Introitus* i *Versus* (nr [46], k. 37v–38r) oraz „perambula”: pięć numerowanych utworów, których umiejscowienie między introitem a Gloria wskazuje, iż jest to standardowe pięciowersetowe opracowanie *Kyrie* (piąte „perambulum” zaopatrzone było w niezbyt jasną inskrypcję, która została być może błędnie odpisana przez Chybińskiego – zob. komentarz do nr. 47), trzy utwory „na Gloria”, jeden „na Alleluia”, dwa „na Sanctus” i jeden „na Benedictus” (nr 47, 49, 50, 52–60, k. 38r–42r). Dość precyzyjnie w tym miejscu odnotowana przez Chybińskiego lokalizacja poszczególnych pozycji pokazuje, że większość z nich, o ile nie wszystkie, zapisano przez rozkład. Ten niemal kompletny cykl mszalny uzupełniono na końcu o *Canzon* opatrzoną monogramem A.Z. (nr 61) i [*Fuge*] (nr 62). W przypadku inskrypcji tytułowej pierwszego z tych utworów Chybiński zauważył podobieństwo litery „Z” do cyfry „2” znajdującej się kilka kart wcześniej (k. 38v), ale uznał, że interpretacja „A 2” nie miałaby sensu<sup>41</sup>. Należy jednak wziąć pod uwagę, że litera „A” mogła być skrótem od „Agnus Dei”, a *canzona*, utrzymana w tej samej tonacji

<sup>36</sup> RO-BRbn, sygn. I F 37a.

<sup>37</sup> SK-Le, sygn. 13990b (2 A), s. 7–8.

<sup>38</sup> Chybiński 1936, s. 107.

<sup>39</sup> Chybiński 1936, s. 108.

<sup>40</sup> PL-SA, sygn. L 1688, s. 49.

<sup>41</sup> Chybiński 1936, s. 101–102.

co poprzedzające ją wersety „na Sanctus” i „na Benedictus”, oraz wykazująca wyraźne pokrewieństwa fakturalne i motywiczne z wieloma ogniwami cyklu mszalnego, mogła stanowić jego końcową część (zob. komentarz do nr. 47). Zapewne na jeszcze późniejszym etapie w wolnych miejscach na k. 38v, 39r i 39v dopisano fragmentarycznie zachowane i pozbawione inskrypcji tytułowych kompozycje nr 48 i 51, zaburzając tym samym spójność repertuaru wypełniającego omawianą składkę papieru. Nie pasuje do niego również poprzedzające introit opracowanie pieśni *Placze dzisiaj duszo wszelka* (nr 45, k. 36v–37r). Być może zanotowano je wtórnie, wypełniając wolny rozkład pozostały na styku dwóch składek papieru.

W hipotetycznej składce poprzedzającej cykl wersetów, być może zachowanej niekompletnie (k. 34–36), znajdowały się fantasie, toccaty i fuga. Większość tych utworów nosi ślady numeracji odnoszącej się do jakiegoś niezachowanego w całości zbioru (nr 35: *Fantasia 15*, nr 37: *Fantasia 17*, nr 39: *Fuga primi toni 2*; nr 42: *Toccata 1*); być może numeracja fantasmii jest kontynuacją również śladowo zachowanej numeracji fug wypełniających większą część poprzedniej składki lub segmentu. Zapewne nieprzypadkowo cztery kompozycje (nr 35, 36, 37 i 41) zidentyfikowano jako utwory Alessandra Pogliettiego pochodzące z jego podręcznika *Compendium, oder Kurtzer Begriff und Einführung zur Musica* (rękopis Kremsmünster 146)<sup>42</sup>, a konkordancję do [*Toccata*] nr 40 zawiera rękopis Wien 734 (il. 35). Z tego samego kręgu, być może również z traktatu Pogliettiego, mogły pochodzić nieodpisane przez Chybińskiego trzy kadencje (nr [34]), które poprzedzały zestaw fantasmii.

Przypuszczalnie od niezapisanej k. 24r rozpoczynała się składka lub segment dwóch składek, w którym poczesne miejsce zajmował zestaw trzynastu fug (nr 19–31); dwie z nich wyposażone były w inskrypcje tytułowe z odpowiednim numerem (nr 27: *Fuga 9*; nr 31: *Fuga 13*). Aż sześć z tych utworów występuje również w rękopisach zachowanych w wiedeńskim archiwum franciszkanów (A-Wm, zob. il. 32–34), co wskazuje na sil-

ne powiązanie stylistyczne kompozycji umieszczonych w tej części źródła z kręgiem południowoniemieckim.

Największe ubytki w pozyskanym przez Polińskiego rękopisie WTO występowały w segmencie obejmującym k. 16–23. O ile piętnaście początkowych kart tworzyło najprawdopodobniej zwartą całość (zapewne obejmującą jedną lub dwie składki papieru), w ramach której większość utworów rozpoczynała się na stronie verso, a kończyła na stronie recto, o tyle osiem następnych kart zachowało się przypuszczalnie w postaci mniej lub bardziej luźnych pozostałości oryginalnych składek papieru. W zapisanej przez rozkład *Canzonie* (nr 8, k. 16v–18v) ewidentnie brakowało prawej strony ostatniego rozkładu, co zostało odnotowane przez Czesława Sikorskiego w odpisie E.48, prawdopodobnie za kopią Chybińskiego ([C]). Na kolejnych trzech kartach (k. 19r–21v) utrwalono *Lectio* (nr 10), nieodpisaną przez Chybińskiego partię basso continuo niezidentyfikowanej kompozycji (nr [11]) oraz początek *Toccaty tertii toni* (nr 12). Dalsza część tego utworu, obejmująca zapewne jedną lub dwie kolejne karty, nie zachowała się. Materiał muzyczny zapisany na k. 22r–23r, od czasów Chybińskiego długo uważany za ciąg dalszy wspomnianej toccaty, w rzeczywistości jest autorstwa Girolama Frescobaldiego i stanowi kompilację początkowego odcinka canzony ze zbioru *Fiori musicali* (Frescobaldi 1635) oraz niemal całej canzony zachowanej w rękopisie München 1581 (zob. il. 29). W zapisie tego utworu, dokonanym przez rozkład, brakowało tym razem lewej strony pierwszego rozkładu (zob. komentarz do [*Canzon*] nr 13). Z uwagi na naprzemiennie występujące dwa sposoby zapisu – przez rozkład (k. 16–18, 22–23) lub na pojedynczych stronach (k. 19–21; zob. il. 1) – można przypuszczać, że karty w omawianym segmencie pochodziły z trzech różnych składek papieru, przy czym rzeczywistych rozmiarów ubytków nie da się obecnie sprecyzować. Pozbawiony inskrypcji tytułowej utwór nr 14, którego początkowy fragment zapisano na k. 23v, zachował się w odpisach Sikorskiego w tak szczątkowej postaci, że trudno wywnioskować, czy w rękopisie utrwalono go w całości, z której przetrwało tylko kilka taktów, czy też pozostawiono go w formie niedokończonej, oraz czy pisano go na pojedynczych stronach, czy przez rozkład; nie można nawet wykluczyć, że są to relikty dwóch różnych kompozycji.

<sup>42</sup> Gołos 1972, s. 167; Adamczyk 2007, s. 497. Zob. również niżej, Repertuar „Warszawskiej Tabulatury Organowej”.

## Repertuar „Warszawskiej Tabulatury Organowej”

Repertuar WTO jest wyraźnie heterogeniczny. Szczegółowe badania stylistyczne są wprawdzie utrudnione ze względu na niemal całkowity brak atrybucji kompozytorskich i skromną ilość materiału porównawczego z terenów Rzeczypospolitej, dotychczasowe ustalenia pozwalają jednak sformułować szereg wniosków, częściowo o charakterze hipotetycznym, które w przyszłości być może doczekają się weryfikacji lub uściślenia. Jediną kompozycją noszącą atrybucję i jednocześnie jedyną dotąd kompozycją, wobec której została podjęta próba umieszczenia jej w kontekście stylistycznym epoki, jest *Praeludium* Joh. Podbielskiego<sup>43</sup>. Jak wspomniano wyżej, chodzi prawdopodobnie o nieznanego skądinąd członka rodziny muzyków działającej w Królewcu, natomiast zastosowane w utworze techniki kompozytorskie wydają się najbliższe stylistyce południowoniemieckiej ostatnich dwóch dekad XVII wieku<sup>44</sup>. Związki repertuarowe z kręgiem południowoniemieckim są jednak w zbiorze liczniejsze i częściowo sięgają w odleglejszą przeszłość. Chodzi tu przede wszystkim o cztery zidentyfikowane przez Jerzego Gołosa<sup>45</sup> oraz Elżbietę i Sebastiana Adamczyków<sup>46</sup> kompozycje Alessandra Pogliettiego pochodzące z jego podręcznika, którego najwcześniejszy zachowany odpis nosi datę 1676 (Kremsmünster 146). Wskazują one na szeroki zasięg znajomości dorobku pedagogicznego wiedeńskiego organisty, przy czym nie da się obecnie stwierdzić, jaką drogą materiał ten trafił do WTO: czy przez Królewiec lub inny większy ośrodek, czy też np. za pośrednictwem jezuitów, w których kościele pracował Poglietti, albo franciszkanów, którzy ewidentnie gromadzili jego dzieła<sup>47</sup>. Konkordancje

do sześciu innych, anonimowych utworów z WTO zachowały się właśnie w rękopisach ze zbiorów wiedeńskich franciszkanów. Źródła te powstały na przestrzeni kilkudziesięciu lat (ok. 1660–1715 – zob. Źródła), a przynajmniej jedno z nich zostało sporządzone poza Wiedniem, w Monachium (Wien 713); wydaje się też, że najpóźniejsze rękopisy (Wien 718 i Wien 734) w dużej mierze dokumentują repertuar mniej lub bardziej retrospektywny. Znaczna jego część to *unica*, co jednak nie przesądza o jego franciszkańskiej proveniencji, a wynika najprawdopodobniej z faktu zachowania w wiedeńskim archiwum tego zakonu wyjątkowo dużej liczby źródeł z klawiszowym repertuarem południowoniemieckim pochodzącym z przełomu XVII i XVIII wieku. Podobnie zatem jak w przypadku niezachowanego opracowania pieśni o św. Franciszku, konkordancje zidentyfikowane w zbiorach franciszkańskich mogą być odzwierciedleniem przypadkowego stanu zachowania źródeł i nie stanowią wystarczającej podstawy do wskazywania możliwej proveniencji WTO.

Najstarszą warstwę repertuaru WTO stanowią z pewnością dzieła Girolama Frescobaldiego (1583–1643). Są one świadectwem wyjątkowo długiej recepcji twórczości tego kompozytora na terenie Rzeczypospolitej, tym bardziej, że *Canzona primi toni* (nr 33) jest początkowym odcinkiem utworu opublikowanego po raz pierwszy w roku 1615 w autorskim zbiorze *Ricerari, et canzoni francese* (Frescobaldi 1615). W Rzeczypospolitej zbiór ten był zapewne szeroko znany, bowiem zaczerpnięte z niego fragmenty canzon odpisano już w tzw. intawolaturze wileńskiej (1626?)<sup>48</sup>. W przypadku WTO zwraca jednak uwagę umiejscowienie kopii kompozycji Frescobaldiego w bezpośredniej bliskości zestawu fug, wśród których blisko połowa ma potwierdzoną proveniencję południowoniemiecką. Niewykluczone, że utwór ten znalazł się w zbiorze drogą tradycji rękopiśmiennej, tym bardziej, że został skopiowany bez atrybucji i skrócony do rozmiarów przypominających pozostałe „fugi”, funkcjonujące w źródłach wiedeńskich jako uniwersalne wersety w odpowiednich tonach (w podobny sposób potraktowano odpisy w intawolaturze wileńskiej, tytułując fragmenty canzon

<sup>43</sup> Chybiński (1936, s. 101) odnotował również zapisane na k. 1v nazwisko „Malinowski”, ale brak dokładniejszych danych na temat jego umiejscowienia nie pozwala stwierdzić, czy mogła to być atrybucja kompozytorska odnosząca się np. do [*Praeludium*] nr 1, którego fragment znajdował się na tej stronie.

<sup>44</sup> Szelest 2017, s. 20–39.

<sup>45</sup> Gołos 1972, s. 167.

<sup>46</sup> Adamczyk 2007, s. 497.

<sup>47</sup> Riedel 1963, s. 127.

<sup>48</sup> LT-Va, sygn. F30-119; edycja współczesna: AS 2004.

Frescobaldiego „ricercami”). Na zapośredniczenie kompozycji Frescobaldiego w źródłach południowoniemieckich wskazuje również przypadek [Canzony] nr 13, której większa część znana jest wyłącznie z przekazu w pochodzącej z pierwszej połowy XVII wieku tabulaturze München 1581. W środowisku południowoniemieckim kultywowano twórczość Frescobaldiego jeszcze w pierwszych dekadach XVIII wieku, czego dowodzą m.in. zachowane w wiedeńskim archiwum franciszkanów rękopiśmienne kopie druku *Fiori musicali* (Frescobaldi 1635)<sup>49</sup> i pojedynczych utworów z innych zbiorów oraz przypisane kompozytorowi *Praeludia omnium tonorum*<sup>50</sup>; właśnie z *Fiori musicali* pochodzi pierwszy odcinek [Canzony] nr 13.

Konkordancje do dwóch kompozycji utrwalonych w WTO wiążą jej repertuar ze źródłami powstałymi na terenie Rzeczypospolitej. [Praeludium] nr 51, które w WTO widniało w postaci kilkutaktowego fragmentu, zachowało się w całości – również bez tytułu – w rękopisie Sandomierz 1636 (il. 31). Utwór ten jest jednak na tyle krótki i pozbawiony wyraźnych cech indywidualnych, że bliższe określenie jego stylistyki nie wydaje się możliwe, tym bardziej, że w kompletnym przekazie występują liczne niezręczności, które mogą być wynikiem długiej transmisji lub niedostatków warsztatu anonimowego kompozytora. Rozbudowanym i kompetentnie napisanym utworem jest natomiast [Toccata] nr 4; jej późniejsza kopia w rękopisie Przemyśl 10 pozwala nie tylko uzupełnić brakujące w WTO zakończenie (zob. il. 30), ale też ujawnić ubytek siedmiotaktowego fragmentu wewnątrz utworu (zob. komentarz do [Toccaty] nr 4). Wersja przemyska przekazuje również nieobecny w WTO centralny odcinek z eksponowaną rolą chromatyki, prawdopodobnie należący do odrębnego wariantu tej kompozycji<sup>51</sup>. Wraz z podobnej długości [Toccatą] nr 32, napisaną z mniej regularnym użyciem progresji i być może nieco wcześniejszą, należałoby ją stylistycznie umiejscowić pomiędzy toccatami Johanna Jacoba Frobergera i Bernarda Pasquiniego, a więc mniej więcej w szóstej lub siódmej

dekadzie XVII stulecia. W rękopisie Sandomierz 1636 utrwalono ponadto utwór zatytułowany *Lectia*<sup>52</sup>. Jest on, podobnie jak *Lectio* (nr 10) z WTO, utrzymany w gatunku toccaty i wypełniony różnymi rodzajami figuracji, które zmieniają się co kilka taktów. Te dwie kompozycje, których zawartość nie eksponuje aspektu dydaktycznego sygnalizowanego w tytułach, należą do znacznie wcześniejszej i stylistycznie odmiennej tradycji niż *Lectio 1ma* z rękopisu Dygulskiej<sup>53</sup>, będąca w istocie krótką „wprawką” z wielokrotnie powtarzanym jednym motywem szesnastkowym.

Ujawnione konkordancje dwóch pierwszych utworów z WTO z rękopisem Berlin 1131 otwierają perspektywę gruntownych badań nad tym ostatnim. Jest to źródło o nieustalonej proveniencji, wzmiankowane dotychczas w literaturze wyłącznie ze względu na zawarte w nim kompozycje autorstwa Frescobaldiego i jemu przypisywane<sup>54</sup>. Zostało ono zapisane przez przynajmniej sześciu skryptorów. Pierwszy utrwalił szereg utworów swobodnych (preludia/preambula, toccaty, canzony/fugi/ricercary), w tym trzy atrybuowane Frescobaldiemu (nazwisko kompozytora pojawia się w formie „Frescobaldali”), na k. 1–35. Jest to, jak się wydaje, najwcześniejsza warstwa rękopisu, w której występują również kompozycje znane z WTO (zob. il. 28). Drugi skryptor zapisał niemal wyłącznie utwory świeckie (tańce, częściowo z tytułami francuskimi, oraz opracowania z niemieckimi incipitami tekstowymi) na k. 36–67; w inskrypcji tytułowej na k. 48v widnieje data „A° 1665”, która może dokumentować rok wykonania kopii utworu. Trzeci skryptor zanotował melodie tańców na dwóch rozkładach obejmujących k. 67v–69r, a dopiski w postaci innej melodii na pierwszym z tych rozkładów poczynił skryptor czwarty. Piąty skryptor zapisał melodie taneczne na ostatniej karcie źródła (k. 80r); dwóm z nich towarzyszą inskrypcje „Taniec”. Ostatni skryptor utrwalił w rękopisie liczne harmonizacje chorałów luteranских, którymi wypełnił końcową część książki (k. 69v–79v) oraz systemy i strony

<sup>49</sup> A-Wm, sygn. XIV.709 i XIV.710.

<sup>50</sup> A-Wm, sygn. XIV.709 i XIV.723.

<sup>51</sup> Szelest 2015, s. 143–144.

<sup>52</sup> Sandomierz 1636, k. 27v–28v.

<sup>53</sup> PL-SA, sygn. L 1668, s. 106.

<sup>54</sup> Hammond 1983, s. 291. Relatywnie najobszerniejsze informacje o tym źródle zawiera baza danych RISM (RISM ID 1001100153).

niezapisane przez poprzednich skryptorów; wykorzystał nawet rozkład k. 68v–69r, na którym skryptor trzeci wypełnił tylko sześciolinie przeznaczone dla prawej ręki. Źródło miało zatem raczej skomplikowaną historię: używano go zarówno w środowisku niemieckojęzycznym, jak i polskojęzycznym, do celów religijnych (liturgicznych?) i świeckich. Ewidentnie też utrwalono w nim repertuar pochodzący z różnych tradycji. Już sama obecność inskrypcji w języku polskim wśród przeważających inskrypcji w języku niemieckim wskazuje na prawdopodobieństwo powstania rękopisu na terenach przenikania się obydwu środowisk językowych. Unikowe konkordancje anonimowych kompozycji z WTO każą poważnie rozważyć ewentualność, że mógł to być obszar Prus Książęcych lub Królewskich. Wiele innych kompozycji zapisanych przez pierwszego skryptora cechuje się użyciem podobnych środków kompozytorskich, m.in. rodzaju zastosowanej faktury i typów figuracji. Wyraźne pokrewieństwo stylistyczne z tą warstwą repertuaru rękopisu Berlin 1131 można zaobserwować w *Canzon primi toni* (nr 3), [*Toccacie*] (nr 4), *Capricciu* (nr 6) i [*Canzon*] (nr 8). Szczególną uwagę zwracają obecne w wielu kompozycjach basowe „dopowiedzenia” do końcowego akordu, które w WTO występują na końcu pierwszego odcinka (t. 27) i w zakończeniu (t. 124) *Canzon primi toni* (nr 3) oraz w [*Fudze 12*] (nr 30). Do niektórych utworów skryptor dopisał (*ex post*?) długie figuracje rozwijane na tle końcowego współbrzmienia, opatrując je inskrypcjami „Clausula Finalis” lub „Final”. Przywodzą one na myśl znacznie wcześniejszą praktykę utrwaloną w tabulaturze Johanna Fischera z Morąga<sup>55</sup>, w której do intawolacji madrygału Stefana Felisa *Di faville d'amor* (k. 56v–57r) skryptor dodał (z inskrypcją „Final”) ozdobne zakończenie mające zastąpić oryginalną końcową kadencję. Te cechy szczególne, niespotykane w innych źródłach z przełomu XVII i XVIII wieku, mogą być świadectwem lokalnej praktyki. Ponieważ drugi skryptor rękopisu Berlin 1131 działał przypuszczalnie około roku 1665, początkowa partia źródła byłaby nieco wcześniejsza. Można zatem założyć, że kompozycje zapisane w pierwszym segmencie WTO (do k. 15 lub nawet do k. 23) wywo-

<sup>55</sup> PL-Tap, sygn. Kat. II, XIV 13a.

dzą się z repertuaru pruskiego, utrwalonego również w najstarszej części rękopisu Berlin 1131 i poszerzonego o utwory powstałe później (w tym *Praeludium* Podbielskiego). Interesujące, że istotnym komponentem repertuarowym w obydwu przypadkach są utwory autorstwa Frescobaldiego lub przypisywane temu kompozytorowi; w rękopisie Berlin 1131 są to jedyne zapisy wyposażone w atrybucje. Dodatkową cechą łączącą rękopis Berlin 1131 i WTO jest identyczny format obydwu źródeł oraz użycie papieru z wydrukowanymi trzema parami sześciolinii na każdej stronie. Ta wielopiętrowa hipoteza wymaga oczywiście dalszych badań zmierzających do jej weryfikacji, wydaje się jednak, że jest ona prawdopodobna ze względu na związek WTO z Królewcem przez postać Podbielskiego oraz zauważalną, również wśród kompozycji proveniencji południowo-niemieckiej, tendencję do akumulacji repertuaru pochodzącego z kilku dekad XVII stulecia. Możliwe zatem, że *Praeludium* Podbielskiego, powstałe najprawdopodobniej po roku 1680, należy do najpóźniejszych utrwalonych w tabulaturze kompozycji. Nie wiadomo natomiast, kiedy rozpoczęto sporządzanie rękopisu i w jakiej kolejności zapisywano poszczególne składki lub ich segmenty, które ostatecznie złożyły się na możliwy dziś do odtworzenia kształt źródła.

Wątpliwości te dotyczą również końcowej części rękopisu, w której znalazły się opracowania melodii chorałowych oraz pieśni kościelnych. Według Chybińskiego były one wpisane przez innego skryptora w późniejszym czasie, czego obecnie nie można zweryfikować. Badacz określił je mianem „nieudolnych” i uważał, że ich autorem nie mógł być żaden z anonimowych kompozytorów „form instrumentalnych” wypełniających pierwszą część tabulatury<sup>56</sup>. Opinię tę podzielał Czesław Sikorski, który w pracy magisterskiej (Sikorski 1953) niemal całkowicie pominął analizę utworów z tej grupy, a ostatecznie z odpisu Chybińskiego ([C]) skopiował tylko dwanaście z trzydziestu pięciu należących do niej kompozycji. Ich styl nie jest jednak, jak się wydaje, wynikiem „nieudolności” słabo wykształconego prowincjonalnego organisty; obecność bardzo podobnie skompono-

<sup>56</sup> Chybiński 1936, s. 108.

wanych opracowań w rękopisie Sandomierz 1636 pozwala sądzić, że raczej wiernie odzwierciedla on sposób, w jaki na przełomie XVII i XVIII wieku akompaniowano śpiewowi ludu podczas nabożeństw. Podstawą konstrukcji jest dwugłos z melodią umieszczoną w głosie najwyższym i linią basową wyznaczającą podstawę harmoniczną; linia ta jest często sfigurowana i zawiera formuły melodyczno-rytmicznie powszechnie stosowane w głosach basso continuo. Dwugłos ten bywa różnie uzupełniany: melodia prowadzona jest w tercjach; lokalnie pojawia się drugi, wyższy głos grany lewą ręką („tenor”); niekiedy dodawane jest akordowe wypełnienie harmonii, również w fakturze „pełnogłosowej” (trzy lub cztery składniki w partii każdej z rąk). Zmienna liczba swobodnie dodawanych i prowadzonych „głosów środkowych” istotnie stwarza wrażenie braku kontroli nad fakturą. Wydaje się jednak, że opracowań tych nie można rozpatrywać jako zdeformowanych konstrukcji polifonicznych; są one raczej zapisem praktyki muzycznej, która wywodziła się z improwizowanej realizacji basso continuo. Elementy tego stylu są również widoczne w cyklu wersetów liturgicznych (nr 47, 49, 50, 52–61); imitacja odgrywa w nim rolę marginalną, natomiast faktura oscyluje między dwu- a sześciogłosem przy częstym wykorzystaniu standardowych progresji, ruchu w równoległych tercjach i decymach oraz wzmocnień oktaowych w basie. Mimo pozornej odmienności, wynikającej głównie z braku materiału prekompozycyjnego w postaci cytowanych w całości melodii pieśni i śpiewów chorałowych, cykl ten mógł powstać w tym samym lub pokrewnym kręgu stylistycznym, prawdopodobnie na terenie Rzeczypospolitej. Wbrew zatem deprecjonującym opiniom Chybińskiego i Sikorskiego opracowania melodii chorałowych i pieśni kościelnych powinny znaleźć się w kręgu zainteresowań badawczych jako integralna część utrwalonego w źródłach związanych z Polską repertuaru przeznaczonego na instrumenty klawiszowe.

WTO w postaci znanej Chybińskiemu zawierała, jak wspomniano wyżej, aż trzydzieści pięć takich „harmonizacji”. Były one zebrane w kilku grupach odpowiadających zazwyczaj poszczególnym okresom roku liturgicznego: kolędy (k. 63 i 44–46 – na temat umiejscowienia k. 63 zob. wyżej), pieśni adwentowe (k. 46–48), wielkanocne (k. 49–58), świąteczne

(k. 58–61) i wielkopostne (k. 62 i 64–68). Pod ostatnim opracowaniem z grupy pieśni na Boże Narodzenie, hymnem *Jesu dulcis* [*memoria*] (k. 46v, nr [68]), umieszczono zapisaną przez rozkład pieśń eucharystyczną *Twoja cześć chwala* (k. 47r–46v–47r, nr [69]). Na k. 47v znajdowały się, według Chybińskiego, „cantus firmi z tekstami Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison”; nie zostały one skopiowane przez badacza i nie wiadomo, czy były związane z okresem adwentu, na co zdawałoby się wskazywać ich umiejscowienie. Obydwa opracowania *Patrem* (*Patrem Wielkanocne*, nr 74; *Patrem*, nr 76) oparte były na melodiach pieśni wielkanocnych<sup>57</sup>. „Utwór bez tekstu”, odnotowany w inwentarzu po opracowaniu *Surrexit Dominus* (k. 56v–57r, nr 78) i umieszczony przez Chybińskiego na końcu odpisu [C], stanowił najprawdopodobniej drugi odcinek tego opracowania (zob. komentarz do nr. 78); niestety Sikorski nie skopiował tej pozycji. Wśród opracowań świątecznych znalazły się dwa wersy sekwencji bożonarodzeniowej *Grates nunc omnes* (nr [81]), hymn na Zesłanie Ducha Świętego *Veni Creator Spiritus* (nr [82]), wspomniana już pieśń o św. Franciszku *W imię Oyca* (nr [83]) oraz pieśń na uroczystość Wszystkich Świętych *Omnium Sanctorum pia iuvamina* (nr [84]). W grupie przeznaczonych na Wielki Post występowały m.in. trzy opracowania *Stabat Mater* (nr [88], [92] i [93]) oraz cztery opracowania pieśni *Plączy dzisiaj duszo wszelka* (nr 86, [87], [94] i [95]); piąte zapisano we wcześniejszej partii rękopisu, na rozkładzie obejmującym k. 36v–37r (nr 45).

Według opisu Sikorskiego, Chybiński w odpisie [C] zawarł najpierw, zgodnie z kolejnością w źródle [A], opracowania kolęd (opuszczając hymn *Jesu dulcis* [*memoria*]), następnie jednak skopiował utwory wielkanocne (bez dwóch *Patrem*) i wielkopostne, hymn *Jesu dulcis* [*memoria*], pieśń *Twoja cześć chwala*, pieśni adwentowe i świąteczne, na końcu zaś poprzedzające cykl wersetów mszalnych *Introitus* i *Versus* (nr [46]), obydwie *Patrem* i wspomniany już „utwór bez tekstu” (k. 56v–57r). Pominąwszy odmienne niż w oryginalnym rękopisie uszeregowanie poszczególnych grup, badacz przepisywał kompozycje w ramach każdej grupy w kolejności zgodnej z ich występowaniem w źródle. Jedyne zaburzenie w tym zakresie dotyczy

<sup>57</sup> Sikorski 1953, s. 34–35.

opracowań pieśni wielkopostnych, które według Sikorskiego występowały w odpisie [C] w następującym porządku i z następującymi tytułami<sup>58</sup>:

- 69. *Płacz że disia*
- 70. *Płacz disaj*
- 71. *Utwór bez tytułu (Płacz że dzisiaj)*
- 72. *Krzyżu św. nadewszystko*
- 73. *Rozmyślamiż*
- 74. *Daj nam Chryste wspomóżenie*
- 75. *O duszo wszelka*
- 76. *Płaczy disia*
- 77. *Płaczy disiaj*
- 78. *Stabat Mater*
- 79. *Stabat Mater*
- 80. *Stabat Mater*

Jedyna kopia Sikorskiego zawierająca opracowania melodii wokalnych (E) obejmuje, jak wspomniano, tylko dwanaście utworów z tej części zbioru. Jest to pierwszych dwanaście utworów kolejno odpisanych przez Chybińskiego w [C], a więc kompletna grupa kolęd i pieśni wielkanocnych oraz dwie pieśni wielkopostne (w numeracji Chybińskiego nr 69 i 70). Obydwa te opracowania oparte są na melodii *Płaczy dzisiaj duszo wszelka*, przy czym drugie z nich jest w źródle E niekompletne; po skopiowaniu dwudziestu pięciu taktów Sikorski umieścił za ostatnią kreską taktową odręczną notatkę rozpoczynającą się od słów: „na tym urywa się odpis koppi [sic] Tabulatury Warszawskiej”, a następnie zakleił ją kartką z inną wersją tej notatki, napisaną na maszynie i rozpoczynającą się od słów: „Na tej niedokończonyj kompozycji urywa się odpis kopii Tabulatury Warszawskiej” (zob. il. 19). Konieczna jest zatem próba ustalenia, czy utwór ten rzeczywiście był niekompletny już w rękopisie tabulatury, a za nim w odpisie Chybińskiego ([C]), oraz które z pięciu opracowań tej melodii Chybiński umieścił

pod numerem 70. W grupie pieśni wielkopostnych badacz odpisał cztery pojedyncze opracowania pieśni polskich, którym nadał numery 72–75, w kolejności zgodnej z ich występowaniem w źródle [A] (k. 62v i 66v–67r, nr [85], [89], [90] i [91]). Można przypuszczać, że tak samo postąpił z trzema opracowaniami *Stabat Mater*. Ponieważ wśród cech notacji wyróżnił występowanie bemola przy *e* na s. 72 i 73, a bemol przy *a* pojawiał się w całej tabulaturze tylko na s. 73<sup>59</sup>, utwór zapisany na tych stronach (k. 36v–37r) musiał nosić w jego odpisie nr 69 (w obecnej edycji nr 46). Według inwentarza<sup>60</sup> był on zatytułowany „Płacz że di sia duszo wszelka”; w nieco odmiennej wersji przekazanej przez Sikorskiego jest to również jedyne z pięciu opracowań tej melodii z partykułą „że” w inskrypcji tytułowej. Nie wiadomo, czy różnice w ortografii tytułów pomiędzy inwentarzem a odpisaną przez Sikorskiego listą utworów w [C] wynikają z rozbieżności pomiędzy odpisem [C] a notatkami Chybińskiego, na podstawie których przygotował opublikowany dwanaście lat po inspekcji źródła artykuł, czy z niewystarczającej rzetelności Sikorskiego. Obie wersje są jednak dość zbliżone. W odpisie [C] opracowania nr 76 i 77 nosiły tytuły „Płaczy disia” i „Płaczy disiaj”, natomiast utwór nr 70 – „Płacz disaj”; według Sikorskiego kompozycja nr 71 nie miała inskrypcji tytułowej. W inwentarzu forma „Płacz disai” pojawia się dwukrotnie, przy sąsiadujących opracowaniach na k. 64v–65r oraz 65v–66r; pierwszy raz z adnotacją w nawiasie „zam[iast] ‘dzisiaj’”, a drugi raz z umieszczonym w nawiasie wykrzyknikiem. Natomiast forma „Płaczy dzisiaj” widnieje w inwentarzu przy dwóch kompozycjach zanotowanych w tabulaturze na ostatniej jej karcie (k. 68r i 68v). Wydaje się zatem, że utwory z formą „płaczy” w tytule to opracowania z numerami 76 i 77 w odpisie [C]. Forma „płacz” prawdopodobnie występowała tylko w pozycji utrwalonej na k. 64v–65r; Chybiński zapewne zapomniał odnotować w inwentarzu, że następne opracowanie (k. 65v–66r) było pozbawione inskrypcji tytułowej, a zamiast tego powielił tytuł w formie zapisanej przy poprzedzającej je kompozycji. Te dwa opracowania nosiłyby zatem

<sup>58</sup> Sikorski 1953, s. 15–16.

<sup>59</sup> Chybiński 1936, s. 107.

<sup>60</sup> Chybiński 1936, s. 104.

w odpisie [C] numery 70 i 71. Chybiński odnotował wprawdzie występowanie bemola przy *e* na ostatniej stronie rękopisu, co wskazywałoby, że zapisano na niej zawierającą tę akcydencję kompozycję nr 70; mogłaby ona wówczas być zachowana fragmentarycznie ze względu na utratę kolejnej karty źródła [A]. Zamieszczona przez badacza lista stron, na których zanotowano bemole przy *e*, nie jest jednak pełna. Wydaje się też, że gdyby istotnie ostatnia kompozycja w rękopisie była niekompletna, nie omieszkaby o tym wspomnieć przy okazji wyszczególnienia ubytków zauważonych wewnątrz tabulatury<sup>61</sup>. Wynika z tego, że Chybiński przepisał pięć opracowań melodii *Placzu dzisiaj duszo wszelka* również w kolejności ich występowania w źródle, a utwór opatrzone w [C] numerem 70, ostatni odpisany przez Sikorskiego w E, znajdował się w [A] na k. 64v–65r (w obecnej edycji nr 86). Sposób, w jaki Chybiński odnotował jego umiejscowienie (s. „128–129–128 (!)”), świadczy o tym, że utrwalono go w rękopisie tabulatury przez rozkład, przy czym kończył się on na lewej stronie rozkładu. Mało zatem prawdopodobne, aby kompozycja ta była w [A] niekompletna, chyba że pozostawiono ją w formie niedokończzonej. W związku z tym nie można wykluczyć, że to Sikorski nie ukończył jej odpisu, na co zdaje się wskazywać pierwsza wersja umieszczonej przy niej notatki.

## Źródła

Zastosowany w obecnej edycji system skrótów literowych odnoszących się do źródeł zawierających przekazy utworów z WTO wywodzi się ze wstępnego ich opisu w Szelest 2015, s. 124–133. Lista wyszczególnionych tam źródeł ([A], A<sub>1</sub>, B, [C], D i E) została tu przejęta i rozwinięta w ten sposób, że grupę odpisów oznaczoną w artykule literą F rozdzielono w edycji na źródła F–L. Uzupełniono ją o czystopisy z Archiwum PWM (M) oraz o źródła do *Praeludium* Podbielskiego ([N] i O). Źródła rękopiśmienne zawierające konkordancje do

<sup>61</sup> Chybiński 1936, s. 105. Za pomocą przedstawionej tu argumentacji koryguję moją wcześniejszą hipotezę dotyczącą opracowania noszącego w odpisie [C] nr 70; zob. Szelest 2015, s. 130–131.

kompozycji z WTO oznaczono skrótami składającymi się z nazwy miasta, w którym są przechowywane, i numeru wchodzącego w skład sygnatury bibliotecznej, natomiast druki autorskie – skrótami składającymi się z nazwiska kompozytora i roku wydania.

## Źródła zawierające przekazy utworów z „Warszawskiej Tabulatury Organowej”

### [A]

Niezachowany rękopis o formacie leżącym i wymiarach 17 × 20 cm, oprawiony prawdopodobnie w XX wieku w tekturową okładkę, liczący 68 lub 69 kart z wydrukowanymi trzema parami sześciolinii na każdej stronie i paginacją wprowadzoną przez Aleksandra Polińskiego. Brak karty tytułowej. Na niepaginowanej s. 1 inskrypcja ręką Polińskiego: *Przykłady harmoniczne, kontrapunktyczne, tematy do różnych kompozycji, pieśni i preludja etc. z XVII–XVIII wieku. Dzieło muzyka polskiego.*

Proweniencja rękopisu, który sporządzono najprawdopodobniej pod koniec XVII wieku, nie jest obecnie możliwa do ustalenia. W niewiadomym miejscu odnalazł go Aleksander Poliński, który najpóźniej w roku 1903 włączył go do swoich zbiorów. Po śmierci Polińskiego w roku 1916 zakupiony wraz z kolekcją muzyczną badacza przez Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego i włączony do Biblioteki Dyrekcji Państwowych Zbiorów Sztuki na Zamku Królewskim w Warszawie. W roku 1935 przekazany do Działu Muzycznego Biblioteki Narodowej. Podczas II wojny światowej przeniesiony do budynku Biblioteki Ordynacji Kasińskich w Warszawie, gdzie prawdopodobnie spłonął podczas pożaru w październiku 1944 roku.

Opis i inwentarz rękopisu opublikował Adolf Chybiński (Chybiński 1936). Odtworzona oryginalna kolejność utworów (Szelest 2015), w odpisie Chybińskiego (źródło [C]) uporządkowanych według przynależności gatunkowej, została przedstawiona w Tablicy synoptycznej i zastosowana w niniejszej edycji.

A<sub>1</sub>

Poliński 1907, s. 145: reprodukcja fotografii s. 37 źródła [A].

Zawartość: *Lectio* (nr 10), t. 1–13.

B

Edycje ze źródła [A] zawarte w Makowski, Surzyński 1914.

Zawartość:

B.1 – s. 70–71: nr 91. *Preludium* | *Ze zbiorów prof. AL. POLIŃSKIEGO* | *Andante*. (= nr 40 i 41, opracowane jako całość w formie AABBA, gdzie A = nr 40, B = nr 41).

B.2 – s. 71–74: nr 92. *Fuga* | *Moderato*. (= nr 31).

B.3 – s. 81: (DODATEK.) *PRZEGRYWKI W TRYBACH KOŚCIELNYCH*. | *TRYB I (Dorycki)*; nr 1. *Andantino*. *Ze zbiorów A. Polińskiego*. (= nr 39).

B.4 – s. 81: nr 2. *Andante*. *Ze zbiorów A. Polińskiego*. (= nr 38).

B.5 – s. 81–82: nr 3. *Adagio*. *Ze zbiorów A. Polińskiego*. (= nr 2).

B.6 – s. 86: *TRYB VII (Miksolidyjski)*; nr 16. *Moderato*. *Ze zbiorów A. Polińskiego*. (= nr 6, t. 18–30).

B.7 – s. 86–87: nr 17. *CAPRICCIO*. | *Andante*. *Ze zbiorów A. Polińskiego*. (= nr 6, t. 1–17).

B.8 – s. 89–90: *TRYB XI (transponowany)*; nr 26. (*FUGHETTA*) | *Moderato*. *Ze zbiorów A. Polińskiego*. (= nr 62).

[C]

Niezachowany odpis Adolfa Chybińskiego ze źródła [A]. Według opisu Czesława Sikorskiego (Sikorski 1953, s. 12–18) Chybiński utrwalił go w dniach 19–24 kwietnia 1924 roku na 56 stronach papieru nutowego o formacie arkusza kancelaryjnego. Strony 12, 24 i 56 nie były zapisane. U góry s. 1, nad pięcioliniami, znajdował się napis: *Tabulatura organowa Warszawska z XVII w.*, a niżej, po prawej stronie, w klamrach: *Zbiory Państwowe – Za-*

*mek*. Odpis zawierał niemal kompletny materiał źródła [A]; Chybiński pominął materiał teoretyczny (s. 1–2 i 64–65), partię basso continuo niezidentyfikowanego utworu (s. 40–41), trzy kadencje (s. 68) i cantus firmi (s. 94), a także *Praeludium* Joh. Podbielskiego (nr 7). Odpisane kompozycje Chybiński umieścił w porządku odpowiadającym określonej przez niego przynależności gatunkowej. Były to kolejno: preludia/preambula, toccaty, fugi, fantazje, capriccio, canzony, utwory niekompletne, a na końcu, od s. 35, opracowania pieśni kościelnych i melodii chorałowych. Porządek ten oraz związana z nim, nadana przez Chybińskiego numeracja utworów zostały przejęte przez Sikorskiego w źródle E i większości pozostałych kopii wytworzonych przez niego i Lilianę Sikorską. Sikorski pominął w swoich kopiach kompozycje z ostatniej grupy opatrzone przez Chybińskiego numerami 71–95. Numeracja Chybińskiego oraz tytuły kompozycji w odpisie [C] (na podstawie Sikorski 1953) zostały przedstawione w Tablicy synoptycznej. U dołu s. 55 odpisu [C] znajdował się napis: *finis (zacząłem kop. dn. 19.4.1924) Skończyłem 24.4.1924 Chybiński*.

D

Przykłady nutowe sporządzone na podstawie źródła [C] i wpisane odręcznie w maszynopisie pracy Sikorski 1953.

Zawartość:

D.1 – s. 23: *Przykład 1, Utwór Nr. 7* (= nr 53, całość).

D.2 – s. 23: *Przykład 2, Utwór nr. 12* (= nr 58, t. 1–10).

D.3 – s. 25: *Przykład 3, Utwór nr. 4* (= nr 49, t. 1 i pierwsza połowa t. 2, tylko głos najwyższy).

D.4 – s. 25: *Przykład 4[.] Utwór nr. 9* (= nr 55, t. 3, tylko głos najwyższy).

D.5 – s. 27: *Przykład 5, Utwór nr. 19, Takt 8* (= nr 12, t. 8).

D.6 – s. 27: *Przykład 6, Utwór nr. 51, Takt 35* (= nr 4, t. 43).

D.7 – s. 27: *Przykład 7, Utwór 53, Takt 9–11* (= nr 10, druga połowa t. 8 i t. 9–10).

D.8 – s. 28: *Przykład 8, Utwór nr. 19, Takt 12–13* (= nr 12, t. 12 i pierwsza połowa t. 13).

D.9 – s. 28: *Przykład 9, Utwór nr. 19, Takt 48* (= nr 13, t. 54).  
D.10 – s. 28: *Przykład 10, Utwór nr. 19, Takt 23* (= nr 13, pierwsza połowa t. 23, tylko głos najniższy).  
D.11 – s. 28: *Przykład 11, Utw. 18 takt 35* (lokalizacja błędna).  
D.12 – s. 28: *Przykł. 12, Utw. nr. 51, Takt 17* (= nr 4, trzecia miara t. 17, tylko głos najniższy).  
D.13 – s. 28: *Przykł. 20 [sic], Utw. 51, Takt 36* (= nr 4, czwarta miara t. 44, tylko głos najwyższy).  
D.14 – s. 29: *Przykład 15[, Utw. nr. 26, Takt 12* (= nr 18, pierwsza połowa t. 12, tylko głos najwyższy).  
D.15 – s. 29: *Przykł. 16 Utw. 51 Takt 13.* (= nr 4, pierwsza połowa t. 13, tylko głos najwyższy).  
D.16 – s. 29: *Przykł. 17, Utw. 55, Takt 4* (= nr 32, druga miara t. 4, tylko głos najwyższy).  
D.17 – s. 29: *Przykł. 18, Utw. 51, Takt 11* (= nr 4, czwarta miara t. 11, tylko głos najwyższy).  
D.18 – s. 29: *Przykł. 19, Utw. nr. 51, Takt 15* (= nr 4, druga połowa t. 15, tylko głos najniższy).  
D.19 – s. 29: *Przykł. 20, Utw. nr. 55, Takt 36* (= nr 32, druga miara t. 37, tylko głos najniższy).  
D.20 – s. 29: *Przykład 21, Utw. 53, Takt 19* (= nr 10, pierwsza połowa t. 19, tylko głos najniższy).  
D.21 – s. 30: *Przykład 22, Utwór nr. 51, Takt 38–40* (= nr 4, t. 46–47 i pierwsza miara t. 48).  
D.22 – s. 30: *Przykład 23, Utwór nr. 51, Takt 9–11* (= nr 4, druga połowa t. 9, t. 10 i pierwsza połowa t. 11, tylko głos najwyższy).  
D.23 – s. 31: *Przykład 24, Utw. 15, Takt 13* (= nr 5, t. 13, tylko głos najwyższy).  
D.24 – s. 31: *Przykład 25, Utw. 19, Takt 6* (= nr 12, t. 6, tylko głos najwyższy).  
D.25 – s. 31: *Przykład 26, Utw. 19, Takt 13–14* (= nr 13, druga połowa t. 6 i pierwsza połowa t. 7, tylko głos najniższy).  
D.26 – s. 31: *Przykład 27, Utw. 53, Takt 9* (= nr 10, t. 9, tylko głos najwyższy).  
D.27 – s. 31: *Przykład 28, Utw. 26, Takt 8* (= nr 18, t. 8, tylko motywy figuracyjne).

D.28 – s. 31: *Przykł. 29, Utw. 55, Takt 2* (= nr 32, t. 2, tylko motywy figuracyjne).  
D.29 – s. 31: *Przykład 30, Utwór nr. 55, Takt 31* (= nr 32, druga połowa t. 30, tylko głos najniższy).  
D.30 – s. 32: *Przykład 31, Utwór 53, Takt 31* (= nr 10, t. 30).  
D.31 – s. 33: *Przykład 32, Utwóry [sic] 30, 32 i 37.* (= nr 22, t. 1–3, tylko temat; nr 24, t. 1–2, tylko temat; nr 29, t. 1–2, tylko temat).  
D.32 – s. 33: *(Utwory: 31, 34 i 35). Przykład 33.* (= nr 23, t. 1 i pierwsza połowa t. 2, tylko temat; nr 26, t. 1 i pierwsza połowa t. 2, tylko temat; nr 27, t. 1 i pierwsza połowa t. 2, tylko temat).  
D.33 – s. 33: *Przykład 34, Utwór nr. 28* (= nr 20, t. 1–3, tylko temat).  
D.34 – s. 33: *Przykład 35, Utwór nr. 27* (= nr 19, t. 1–4, tylko temat).  
D.35 – s. 34: *Przykład 36, Utwór nr. 39, Takt 5.* (= nr 31, druga połowa t. 5, tylko głos najwyższy).  
D.36 – s. 34–35: *Przykład 37, Utwór nr. 92, takt 1–12; Utwór 92, Takt 40–45* (= nr 76, t. 1–12 i 40–47 [?], tylko głos najwyższy [?]).  
D.37 – s. 43: *Przykład 58, utw. nr. 17, takt 3* (= nr 17, t. 2–3).  
D.38 – s. 44: *Przykład 59, utw. nr. [puste miejsce] takt 10=12 [sic]* (= nr 32, t. 10–11 i pierwsza połowa t. 12).  
D.39 – s. 44: *[Przykład] 60* (= nr 3, t. 71).  
D.40 – s. 44: *[Przykład] 61* (= nr 3, t. 105).  
D.41 – s. 44: *[Przykład] 62* (= nr 31, t. 11 i pierwsza miara t. 12, przykład niedokończony).  
D.42 – s. 44: *Przykład 63, utw. nr. 53, takt 17* (= nr 10, trzy pierwsze miary t. 17).  
D.43 – s. 44: *Przykład 64, utw. nr. 16, takt 27–28* (= nr 3, t. 54 i pierwsze współbrzmienie t. 55, przykład niedokończony).  
D.44 – s. 45: *Przykład 65, utw. nr. 10, takt 2* (= nr 56, t. 3).  
D.45 – s. 45: *Przykład 66, utw. nr. 15, takt 22–23* (= nr 5, t. 21).  
D.46 – s. 46: *Przykład 67, utw. nr. 54, takt 5* (= nr 46, t. 5 i pierwsze współbrzmienie t. 6).  
D.47 – s. 46: *Przykład 68, utw. nr. 50, takt 18–19* (= nr 61, t. 19–20).  
D.48 – s. 46: *Przykład 69, utw. nr. 31, takt 21* (= nr 23, t. 21).

- D.49 – s. 47: *Przykład 70, utw. nr. 12, takt 5–6* (= nr 58, t. 5 i pierwsze współbrzmienie t. 6).
- D.50 – s. 51: *Przykład 71[,]* *utw. nr. 13, takt 4–9* (= nr 59, t. 2–4).
- D.51 – s. 51–52: *przykład nr. 72, utw. nr. 15 takt 25–27* (= nr 5, t. 25–27).
- D.52 – s. 57: *Przykład nr. 72 [sic], utw. nr. 7* (= nr 53, całość).
- D.53 – s. 57: *Przykład 73, utw. nr. 5, takt 1–4*. (= nr 50, t. 1–4).
- D.54 – s. 57: *Przykład 74, utw. nr. 4, takt 1* (= nr 49, t. 1).
- D.55 – s. 58: *Przykład 75, utw. nr. 24*. (= nr 40, t. 1–3).
- D.56 – s. 58: *Przykład nr. 76, utw. nr. 19, takt 29–31* (= nr 13, t. 35–37).
- D.57 – s. 59: *Przykład nr. 77, utw. nr. 53, takt 24–25* (= nr 10, t. 24 i pierwsza połowa t. 25).
- D.58 – s. 59: *Przykład 78, utw. nr. 19, takt 36–37* (= nr 13, t. 42 i pierwsza miara t. 43).
- D.59 – s. 60: *Przykład nr. 79, utw. nr. 26, takty 1–8* (= nr 18, t. 1–8).
- D.60 – s. 60: *Przykład nr. 80, utw. nr. 19, takt 4–6* (= nr 12, t. 4–6).
- D.61 – s. 60: *Przykład nr. 81, utw. nr. 51, takt 1–3* (= nr 4, t. 1–2 i pierwsza połowa t. 3).
- D.62 – s. 61: *Przykład nr. 82, utw. nr. 34* (= nr 26, całość).
- D.63 – s. 64: *Przykład nr. 85, utw. nr. 42, takt 63–64* (= nr 3, t. 90–91).
- D.64 – s. 64: *Przykład nr. 86, utw. nr. 42, takt 75–76* (= nr 3, t. 102–103, tylko temat).
- D.65 – s. 68: *Przykład nr. 87, utw. nr. 26, takt 8[;]* *utw. nr. 55, takt 2* (= nr 18, pierwsza połowa t. 8, tylko motyw figuracyjny; nr 32, t. 2, tylko motyw figuracyjny).

## E

PL-Pu, sygn. 7917/II

Odpis ze źródła [C] sporządzony przez Czesława Sikorskiego. Sikorski utrwalił go w dniach 3–10 sierpnia 1964 roku w trzech zeszytach nutowych, oryginalnie szesnastokartkowych, o formacie leżącym i wymiarach 17,5 × 25 cm, liczących w sumie 48 kart z foliacją naniesioną ołówkiem w prawym górnym rogu stron recto i stanowiących w zamierzeniu Sikorskiego całość.

## Zeszyt I (k. 1–17)

przednia okładka: u góry z prawej strony, na czerwono: *I*; poniżej, ołówkiem, sygnatura: *7917/II*; na środku z prawej strony naklejony pasek papieru z napisem wykonanym na maszynie do pisania: *Warszawska | tabulatura organowa | z XVII w. II*; nad napisem, ołówkiem: *II*; z lewej strony, ołówkiem: ①, poniżej inicjały *JG* (= Jerzy Gołos).

k. 1, wycięta z innego zeszytu nutowego, została doklejona do przedniej okładki.

k. 1r: napis wykonany na maszynie do pisania: *Czesław Sikorski | Warszawska tabulatura organowa | z XVII w. II | Niepełny odpis kopii sporządzonej przez A. Chybińskiego*.

k. 1v: vacat.

k. 10v: nagłówek wykonany na maszynie do pisania: *II Toccaty*.

k. 16r: nagłówek wykonany na maszynie do pisania: *III Fugi*.

k. 17v: vacat.

## Zeszyt II (k. 18–33)

przednia okładka: u góry z prawej strony, na czerwono: *II*; poniżej, ołówkiem, sygnatura: *7917/II*; na środku z prawej strony naklejony pasek papieru z napisem wykonanym na maszynie do pisania: *Warszawska | tabulatura organowa | z XVII w. II*; z lewej strony, ołówkiem: ②, poniżej inicjały *JG*.

po k. 20 usunięta jedna kartka zeszytu (wraz z jej drugą częścią, która powinna znajdować się po k. 30), a na jej miejsce wklejone dwie kartki pochodzące z innego zeszytu nutowego (k. 21–22) i zawierające pozycję E.39.

k. 27r: nagłówek wykonany na maszynie do pisania: *III [sic] Fantazje, Capriccio i Canzony*.

## Zeszyt III (k. 34–48)

przednia okładka: u góry z prawej strony, na czerwono: *III*; poniżej, ołówkiem, sygnatura: *7917/II*; na środku z prawej strony naklejony pasek papieru z napisem wykonanym na maszynie do pisania: *Warszawska | tabulatura organowa | z XVII w. II*; z lewej strony, ołówkiem: ③, poniżej inicjały *JG*.

przed k. 34 usunięta jedna kartka zeszytu (jej druga część, obecnie k. 48, jest z tego powodu luźna).

k. 34r: nagłówek wykonany na maszynie do pisania: *IV Fragmenty kompozycji niedokończonych*.

k. 42r: nagłówek wykonany na maszynie do pisania: *V Organowe transkrypcje utworów wokalnych*.

k. 48v: u dołu z prawej strony naklejony pasek papieru z napisem wykonanym na maszynie do pisania: *Na tej niedokończonej kompozycji urywa się odpis kopii Tabulatury Warszawskiej | sporządzonej przez A. Chybińskiego. | Wtórnik tego odpisu sporządziłem w | w dniach 3–10 [sic] 1964 r. [odręczny podpis:] CzSikorski; pod paskiem papieru widoczny odręczny napis: na tym urywa się odpis kopii [sic] Tabulatury | Warszawskiej sporządzonej przez A. Chybińskiego. | wtórnik odpisu sporządziłem w dniach 3[–]10 VIII 1964 | CzSikorski.*

Odpis ten jest najpełniejszą kopią źródła [C] sporządzoną przez Czesława Sikorskiego. Zawiera utwory opatrzone przez Adolfa Chybińskiego numerami 1–49 oraz 51–70. Został sporządzony granatowym atramentem (prawdopodobnie wiecznym piórem), poza pozycjami E.1 i E.2, zapisanymi długopisem w kolorze błękitnym szarym. Zawiera też liczne elementy zapisu muzycznego oraz dopiski i uzupełnienia w kolorze czerwonym, a także – sporadycznie – sjeny i zielonym, wykonane w większości ołówkami. Napisane na maszynie nagłówki, zawierające numer i tytuł utworu, znajdują się na paskach papieru naklejonych powyżej pierwszego systemu każdej kompozycji, przy czym tytuły odpisane przez Chybińskiego ze źródła [A] ujęto w cudzysłów. Dopiski i uzupełnienia wprowadzone ołówkiem grafitowym zostały naniesione przez Jerzego Gołosa.

Zawartość:

E.1 – k. 2r–3r: *Nr 1 /"Preludium primi toni"/* (= nr 2).

E.2 – k. 3v: *Nr 2 /"Prelude"/* (= nr 16).

E.3 – k. 4r: *Nr 3 /"Preambulum 1"/* (= nr 47).

E.4 – k. 4r: *Nr 4 /"Preambulum 2"/* (= nr 49).

E.5 – k. 4v: *Nr 5 /"Preambulum 3"/* (= nr 50).

E.6 – k. 4v: *Nr 6 /"Preambulum 4"/* (= nr 52).

E.7 – k. 5r: *Nr 7 /"Preambulum na sp/irit/us 8"/* (= nr 53).

E.8 – k. 5r: *Nr 8 /"Preambulum na Gloria 1"/* (= nr 54).

E.9 – k. 5v: *Nr 9 /"Preambulum 2"/* (= nr 55).

E.10 – k. 6r: *Nr 10 /"Preambulum"/* (= nr 56).

E.11 – k. 6r: *Nr 11 /"Preambulum na Alleluja"/* (= nr 57).

E.12 – k. 6v–7r: *Nr 12 /"Preambulum/ na Sanctus"/* [środkowy ukośnik dopisany odręcznie; ostatni ukośnik przekreślony] (= nr 58).

E.13 – k. 7rv: *Nr 13 /"Preambulum"/* (= nr 59).

E.14 – k. 8r: *Nr 14 /"Preambulum na Benedictus"/* (= nr 60).

E.15 – k. 8v–9r: *Nr 15 Preludium* (= nr 5).

E.16 – k. 9v: *Nr 16 Preludium* (= nr 15).

E.17 – k. 9v: *Nr 17 Preludium* (= nr 17).

E.18 – k. 10r: *Nr 18 Preludium* (= nr 1, t. 1–8 i 17–20).

E.19 – k. 10v–12v: *Nr 19 /"Toccata tri (tertio) Toni"/* (= nr 12 i 13).

E.20 – k. 13r: *Nr 20 /"Toccata"/* (= nr 38).

E.21 – k. 13r: *Nr 21 /"Toccata"/* (= nr 42).

E.22 – k. 13v: *Nr 22 Toccata* (= nr 43).

E.23 – k. 13v–14r: *Nr 23 Toccata* (= nr 44).

E.24 – k. 14r: *Nr 24 Toccata* (= nr 40).

E.25 – k. 14v: *Nr 25 /Toccata/* (= nr 41).

E.26 – k. 14v–15v: *Nr 26 /Toccata/* (= nr 18).

E.27 – k. 16r: *Nr 27 /Fuga/* (= nr 19).

E.28 – k. 16r: *Nr 28 /Fuga/* (= nr 20).

E.29 – k. 16v: *Nr 29 /Fuga/* (= nr 21).

E.30 – k. 17r: *Nr 30 /Fuga/* (= nr 22).

E.31 – k. 18rv: *Nr 31 /Fuga/* (= nr 23).

E.32 – k. 18v: *Nr 32 /Fuga/* (= nr 24).

E.33 – k. 18v: *Nr 33 /Fuga/* (= nr 25).

E.34 – k. 19r: *Nr 34 /Fuga/* (= nr 26).

E.35 – k. 19rv: *Nr 35 /"Fuga 9"/* (= nr 27).

E.36 – k. 19v: *Nr 36 /Fuga/* (= nr 28).

E.37 – k. 20r: *Nr 37 /Fuga/* (= nr 29).

E.38 – k. 20v: *Nr 38 /Fuga/* (= nr 30).

E.39 – k. 21r–22v: *Nr 39 /"Fuga" Primi Toni* 1/3 [środkowy cudzysłów, przekreślenie oraz cyfra 13 wprowadzone odręcznie] (= nr 31).  
 E.40 – k. 23r: *Nr 40 /Fuga/* (= nr 39).  
 E.41 – k. 23v–24r: *Nr 41 /Fuga/* (= nr 62).  
 E.42 – k. 24r–27r: *Nr 42 /Fuga/* (= nr 3, t. 28–124).  
 E.43 – k. 27r: *Nr 43 /"Fantazja"/* (= nr 35).  
 E.44 – k. 27v: *Nr 44 /"Fantazja"/* (= nr 37).  
 E.45 – k. 27v: *Nr 45 /Fantazja/* (= nr 36).  
 E.46 – k. 27v–28v: *Nr 46 /"Capricio"/* (= nr 6).  
 E.47 – k. 29r–30r: *Nr 47 /"Canzona Primi Toni"/* (= nr 3, t. 1–27).  
 E.48 – k. 30r–33r: *Nr 48 /Canzona/* (= nr 8).  
 E.49 – k. 33rv: *Nr 49 /Canzona Tri (Tertio) Toni"/* (= nr 33).  
 E.50 – k. 34r–36r: *Nr 51 /Toccata/* (= nr 4).  
 E.51 – k. 36v: *Nr 52 /"Lectio"/* (= nr 9).  
 E.52 – k. 36v–38r: *Nr 53 /Toccata/* (= nr 10).  
 E.53 – k. 38r: *Nr 54 /Toccata/* (= nr 14).  
 E.54 – k. 38v–40v: *Nr 55 /Toccata/* (= nr 32).  
 E.55 – k. 40v–41r: *Nr 56 /Fuga/* (= nr 48).  
 E.56 – k. 41r: [bez nagłówka] (= nr 51).  
 E.57 – k. 41v: *Nr 58 /Fragment kompozycji bez początku i zakończenia/* (= nr 1, t. 9–16).  
 E.58 – k. 42r: *Nr 59 /"Puer nobis natus"/* (= nr 63).  
 E.59 – k. 42v: *Nr 60 /"Nużeśmy chrześcijanie"/* (= nr 64).  
 E.60 – k. 42v–43r: *Nr 61 /"Puer natus in Bethhlehem [sic]"/* (= nr 65).  
 E.61 – k. 43rv: *Nr 62 /"Narodził się Syn Boży [sic]"/* (= nr 66).  
 E.62 – k. 43v–44r: *Nr 63 /"Angelus pastoribus"/* (= nr 67).  
 E.63 – k. 44r–45r: *Nr 64 /"Vesoli nam /dzień/ dziś nastał"/* (= nr 75).  
 E.64 – k. 45v: *Nr 65 /"Surexit Christus hodie"/* [w słowie *Surexit* brakujące drugie „r” dopisane nad pierwszym odręcznie, na czerwono] (= nr 77).  
 E.65 – k. 46r: [bez nagłówka] (= nr 78).  
 E.66 – k. 46v–47r: *Nr 67 /"Surexit Christus hodie"/* [w słowie *Surexit* brakujące drugie „r” dopisane nad pierwszym odręcznie, na czerwono] (= nr 79).  
 E.67 – k. 47rv: *Nr 68 /"Przez Twoje święte znartwychwstanie [sic]"/* (= nr 80).

E.68 – k. 47v–48r: *Nr 69 /"Płacz ze [sic] dzisiaj"/* (= nr 45).

E.69 – k. 48v: *Nr 70 /"Płacz /ze [sic]/ dzisiaj"/* (= nr 95).

## F

PL-Pu, sygn. 7917/III

Trzy zeszyty nutowe o formacie leżącym i wymiarach 21 × 29,5 cm, liczące w sumie 42 karty z foliacją naniesioną ołówkiem w prawym górnym rogu stron recto. Zawierają odpisy utworów z WTO wykonane przez Lilianę Sikorską i Czesława Sikorskiego, nie stanowiące w zamierzeniu skryptorów całości. Zeszyt I i III są zapewne niedokończonymi czystopisami zawartości tabulatury w porządku nadanym przez Chybińskiego w źródle [C]; w zeszycie I Liliana Sikorska zapisała siedem pierwszych utworów, natomiast w zeszycie III Czesław Sikorski utrwalił osiem pierwszych utworów i pierwszy takt dziewiątego. W zeszycie II Czesław Sikorski odpisał jedynie dwie niesąsiadujące ze sobą w źródle [C] kompozycje.

Zeszyt I (oryginalnie szesnastokartkowy; k. 1–14, pismo Liliany Sikorskiej, granatowy długopis)

przednia okładka: u góry z lewej strony, ołówkiem: *III*; u góry na środku, ołówkiem, sygnatura: *7917/III*.

k. 2v, 3v, 5v–14v: vacant.

po k. 7 usunięto dwie kartki ze środka zeszytu.

Zeszyt II (oryginalnie trzydziestodwukartkowy; k. 15–28, pismo Czesława Sikorskiego, granatowy atrament)

przednia okładka: u góry z lewej strony, ołówkiem: *III*; u góry na środku, ołówkiem, sygnatura: *7917/III*.

przed k. 15 usunięto dwie kartki z przodu zeszytu.

k. 15v, 17v–26v, 28v: vacant.

k. 17r zawiera wyłącznie cztery akolady łączące z lewej strony po dwie pięciolinie.

po k. 19 usunięto osiemnaście kartek ze środka zeszytu.

k. 27–28 stanowią luźną składkę kartek pochodzącą z innego zeszytu nutowego o formacie leżącym i wymiarach 17,5 × 24,7 cm.

Zeszyt III (oryginalnie trzydziestodwukartkowy; k. 29–42, pismo Czesława Sikorskiego, granatowy atrament)

przednia okładka: u góry z lewej strony, ołówkiem: *III*; u góry na środku, ołówkiem, sygnatura: *7917/III*.

z zeszytu usunięto osiemnaście kartek, częściowo po k. 29 i po k. 41, częściowo po k. 35 (ze środka zeszytu).

k. 29r, 32v–42v: vacant.

Zawartość:

F.1 – k. 1r–2r: [bez nagłówka] (= nr 2).

F.2 – k. 3r: [bez nagłówka] (= nr 16).

F.3 – k. 3r: [bez nagłówka] (= nr 47).

F.4 – k. 4r: [bez nagłówka] (= nr 49).

F.5 – k. 4rv: [bez nagłówka] (= nr 50).

F.6 – k. 5r: [bez nagłówka] (= nr 52).

F.7 – k. 5r: [bez nagłówka] (= nr 53).

F.8 – k. 15r: [bez nagłówka] (= nr 58).

F.9 – k. 16rv: [bez nagłówka] (= nr 5).

F.10 – k. 27r–28r: [bez nagłówka; zawiera ołówkową aplikaturę i inne uwagi wykonawcze naniesione przez Józefa Pawlaka] (= nr 2).

F.11 – k. 29v–30r: [bez nagłówka] (= nr 2).

F.12 – k. 30v: [bez nagłówka] (= nr 16).

F.13 – k. 30v: [bez nagłówka] (= nr 47).

F.14 – k. 31r: [bez nagłówka] (= nr 49).

F.15 – k. 31r: [bez nagłówka] (= nr 50).

F.16 – k. 31r: [bez nagłówka] (= nr 52).

F.17 – k. 31v: [bez nagłówka] (= nr 53).

F.18 – k. 31v: [bez nagłówka] (= nr 54).

F.19 – k. 31v: [bez nagłówka] (= nr 55, tylko t. 1).

F.20 – k. 32r: [bez nagłówka] (= nr 28, tylko t. 6, zapisany czerwonym ołówkiem; po kresce taktowej, granatowym długopisem, na dolnej pięciolinii tego samego systemu zapisane całymi nutami współbrzmienie *a-c<sup>1</sup>-e<sup>1</sup>*).

## G

PL-Pu, sygn. 7917/IV

Zeszyt nutowy, oryginalnie szesnastokartkowy, o formacie leżącym i wymiarach 17,5 × 25 cm, liczący obecnie 12 kart z foliacją naniesioną ołówkiem w prawym górnym rogu stron recto. Zawiera odpisy utworów z WTO wykonane niebieskim długopisem przez Lilianę Sikorską. Jest to zapewne, podobnie jak dwa zeszyty źródła F, niedokończony czystopis zawartości tabulatury w porządku nadanym przez Chybińskiego w źródle [C]; Liliana Sikorska zapisała w nim dziewięć pierwszych utworów.

przednia okładka: u góry z lewej strony, ołówkiem: *IV*; u góry na środku, ołówkiem, sygnatura: *7917/IV*; w wydrukowanych na okładce linijkach pod nagłówkiem *ZESZYT DO NUT* napis wykonany przez Lilianę Sikorską (?) granatowym długopisem: *WARSZAWSKA | TABULATURA ORGANOWA | z XVII w II/*.

po k. 3 usunięto dziesięć kartek ze środka zeszytu.

po k. 6 wszyto nicią do zeszytu składkę sklejoną z sześciu kartek pochodzących z zeszytu nutowego.

k. 7r–12v: vacant.

Zawartość:

G.1 – k. 1r–2v: [bez nagłówka] (= nr 2).

G.2 – k. 3r: [bez nagłówka] (= nr 16).

G.3 – k. 3v: [bez nagłówka] (= nr 47).

G.4 – k. 4r: [bez nagłówka] (= nr 49).

G.5 – k. 4v: [bez nagłówka] (= nr 50).  
G.6 – k. 5r: [bez nagłówka] (= nr 52).  
G.7 – k. 5v: [bez nagłówka] (= nr 53).  
G.8 – k. 5v–6r: [bez nagłówka] (= nr 54).  
G.9 – k. 6rv: [bez nagłówka] (= nr 55).

## H

PL-Pu, sygn. 7917/V

Zszywka kartek pochodzących z zeszytu nutowego o formacie leżącym i wymiarach 21 × 29,5 cm, bez okładki, licząca 15 kart z foliacją naniesioną ołówkiem w prawym górnym rogu stron recto. Zawiera odpisy utworów z WTO wykonane długopisami (kolory w różnych odcieniach niebieskiego) przez Lilianę Sikorską. Jest to czystopis siedmiu kompozycji, które zostały wydane w edycji MO (39). Napisane na maszynie nagłówki, zawierające numer i tytuł utworu, znajdują się na paskach papieru naklejonych powyżej pierwszego systemu każdej kompozycji. Numeracja utworów w pozycjach H.3–H.7 jest przesunięta o jeden numer wzwyż w stosunku do nadanej przez Chybińskiego w źródle [C].

k. 1r: u góry na środku, ołówkiem, sygnatura: 7917/V.  
k. 1v, 9v, 11v, 14v–15v: vacant.

Zawartość:

H.1 – k. 1r: *Nr 12. Preludium na Sanctus* (= nr 58).  
H.2 – k. 2rv: *Nr 15. Preludium* (= nr 5).  
H.3 – k. 3r–5v: *Nr 20. Toccata tertio toni* (= nr 12 i 13).  
H.4 – k. 6r–9r: *Nr 43. Canzona* (= nr 3, t. 28–124).  
H.5 – k. 10r–11r: *Nr 48. Canzona primi toni* (= nr 3, t. 1–27).  
H.6 – k. 12rv: *Nr 50. Canzona* (= nr 33).  
H.7 – k. 13r–14r: *Nr 47. Capriccio i proportia* (= nr 6).

## I

PL-Pu, sygn. 7917/VI

Luźna składka dwóch kartek pochodząca ze środka zeszytu nutowego oraz cztery kartki pochodzące z zeszytu nutowego i sklejone razem, łącznie 6 kart o formacie leżącym i wymiarach 17,5 × 24,7 cm, bez okładki, z foliacją naniesioną ołówkiem w prawym górnym rogu stron recto. Zawierają one odpisy dwóch utworów z WTO wykonane przez Czesława Sikorskiego granatowym atramentem, z nielicznymi elementami zapisu ołówkiem w kolorze sjeny. Napisane na maszynie nagłówki, zawierające numer i tytuł utworu, znajdują się na paskach papieru naklejonych powyżej pierwszego systemu każdej kompozycji. W obydwu utworach znajduje się aplikatura wpisana ołówkiem grafitowym przez Józefa Pawlaka, a w pozycji I.1 również zaproponowane przez niego emendacje błędów kontrapunktycznych. Jerzy Gołos wykorzystał pozycję I.1 do przygotowania edycji CEKM (10). W nagłówku poprawił ołówkiem grafitowym błąd Sikorskiego i zmienił wersję *Nr* na wersję *No.*; dopisał też inskrypcję *Warsaw Tablature | c. 1650* nad pierwszym systemem. Naniósł również czerwonym ołówkiem numery systemów w opracowywanej przez siebie edycji, a niebieskim długopisem zapisał u dołu stron recto obydwu kart numery 54 i 55.

k. 1r: u góry na środku, ołówkiem, sygnatura: 7917/VI.  
k. 2v, 6v: vacant.

Zawartość:

I.1 – k. 1r–2r: *Prelidium* [sic] *Nr 15* (= nr 5).  
I.2 – k. 3r–6r: *Nr 42 Fuga* (= nr 3, t. 28–124).

## J

PL-Pu, sygn. 7917/VII

Cztery kartki pochodzące z zeszytu nutowego o formacie leżącym i wymiarach 17,5 × 25 cm, sklejone razem w lewym górnym rogu (obecnie k. 1 jest luźna), bez okładki, z paginacją naniesioną ołówkiem w prawym górnym

rogu stron recto. Zawierają odpis jednej kompozycji wykonany granatowym atramentem przez Czesława Sikorskiego. Napisany na maszynie nagłówek zawierający numer i tytuł kompozycji znajduje się na pasku papieru naklejonym powyżej pierwszego systemu. Utwór zaopatrzony jest w ołówkową aplikaturę naniesioną przez Józefa Pawlaka.

s. 1: u góry po prawej stronie nagłówek, ołówkiem, sygnatura: 7917/VII.

s. [8] zawiera wyłącznie trzy akolady łączące z lewej strony po dwie pięciolinie oraz wpisany ołówkiem w prawym górnym rogu numer 67.

Zawartość:

s. 1–7: *Nr 48 Canzona* [pod naklejką z nagłówkiem widoczny odręczny napis wykonany przez Czesława Sikorskiego: *Canzona Nr 48*] (= nr 8).

## K

PL-Pu, sygn. 7917/VIII

Trzy luźne kartki wycięte z zeszytu nutowego o formacie leżącym i wymiarach 17 × 23,5 cm, bez okładki, z paginacją naniesioną granatowym atramentem w prawym górnym rogu stron nieparzystych i w lewym górnym rogu stron parzystych. Zawierają odpis jednej kompozycji wykonany granatowym atramentem przez Czesława Sikorskiego prawdopodobnie na podstawie źródła [C]. Niektóre elementy zapisu Sikorski wprowadził czerwonym ołówkiem. Jerzy Gołos wykorzystał ten odpis do przygotowania edycji CEKM (10). Dopisał ołówkiem grafitowym inskrypcję *Warsaw Tablature | c. 1650* nad pierwszym systemem oraz nieliczne uzupełnienia tekstu nutowego. Naniósł też czerwonym ołówkiem numery stron i systemów w opracowywanej przez siebie edycji, a niebieskim długopisem zapisał u dołu stron recto poszczególnych kart numery 38, 39 i 40.

s. 1: u góry na środku, ołówkiem, sygnatura: 7917/VIII.

Zawartość:

s. 1–6: *Canzona* (= nr 3, t. 28–124).

## L

PL-Pu, sygn. 7917/IX

Luźne kartki i składki papieru nutowego oraz luźne kartki i składki pochodzące z zeszytów nutowych, o różnych formatach i wymiarach, łącznie 46 kart bez okładki, z foliacją naniesioną ołówkiem w prawym górnym rogu stron recto. Zawierają one nie tworzące spójnej całości 30 odpisów lub fragmenty odpisów różnych kompozycji z WTO, wykonanych przez Czesława Sikorskiego i Lilianę Sikorską. Numeracja utworów w pozycjach L.20, L.22, L.23, L.24, L.26, L.27, L.28 i L.30 jest przesunięta o jeden numer wzwyż w stosunku do nadanej przez Chybińskiego w źródle [C].

Zawartość:

L.1 – k. 1r–3v: [bez nagłówek; trzy luźne kartki pochodzące z zeszytu nutowego; format leżący; wymiary 15 × 21 cm; odpis Czesława Sikorskiego wykonany niebieskim i granatowym atramentem z elementami zapisu dodanymi czerwonym ołówkiem; aplikatura i korekty tekstu muzycznego wykonane ołówkiem grafitowym przez Józefa Pawlaka; w prawym górnym rogu stron recto foliacja czerwonym ołówkiem: 1, 2, 3] (= nr 32).

L.2 – k. 4rv: *Fuga* [luźna kartka pochodząca z zeszytu nutowego; format leżący; wymiary 17,5 × 25 cm; odpis Czesława Sikorskiego wykonany niebieskim atramentem, niezachowany w całości] (= nr 3, t. 28–66).

L.3 – k. 5r–6r: [bez nagłówek; dwie luźne kartki pochodzące z zeszytu nutowego (k. 6v vacat); format leżący; wymiary 17,5 × 25 cm; odpis Czesława Sikorskiego wykonany granatowym i niebieskim atramentem z elementami zapisu dodanymi czerwonym ołówkiem i zielonym długopisem, niezachowany w całości i niedokończony] (= nr 3, t. 48–91).

L.4 – k. 7r–9r: [bez nagłówek; trzy luźne kartki pochodzące z zeszytu nutowego (k. 9v vacat); format leżący; wymiary 21 × 28,3 cm; odpis Liliany Sikorskiej wykonany granatowym długopisem] (= nr 12 i 13).

L.5 – k. 10r–11v: [bez nagłówek; dwie luźne kartki pochodzące z zeszytu nutowego; format leżący; wymiary 21 × 28,5 cm; odpis Liliany Sikorskiej wykonany niebieskim długopisem, niezachowany w całości] (= nr 12 i 13 – zapis urywa się na t. 66).

- L.6 – k. 12r: [bez nagłówka; luźna kartka pochodząca z zeszytu nutowego (k. 12v vacat); format leżący; wymiary 21 × 29,6 cm; odpis Czesława Sikorskiego wykonany granatowym atramentem, niezachowany w całości] (= nr 18, t. 1–16, pierwsza połowa t. 17).
- L.7 – k. 13r–14v: [bez nagłówka; dwie luźne kartki pochodzące z zeszytu nutowego; format leżący; wymiary 21 × 29,5 cm; odpis Liliany Sikorskiej wykonany niebieskim długopisem i granatowym atramentem, niezachowany w całości i niedokończony] (= nr 32, t. 1–39).
- L.8 – k. 15rv: [bez nagłówka; luźna kartka pochodząca z zeszytu nutowego; format leżący; wymiary 21 × 29,5 cm; odpis Liliany Sikorskiej wykonany niebieskim długopisem, niezachowany w całości] (= nr 32, t. 27–49).
- L.9 – k. 16r: [bez nagłówka; luźna kartka pochodząca z zeszytu nutowego (k. 16v vacat); format leżący; wymiary 15,3 × 30,5 cm; odpis Liliany Sikorskiej wykonany granatowym atramentem, niezachowany w całości] (= nr 32, t. 44–49 i dodane bez oznaczenia dwutaktowe uzupełnienie zakończenia utworu).
- L.10 – k. 17rv: [bez nagłówka; składka dwóch kartek pochodząca z zeszytu nutowego (k. 18rv vacat); format leżący; wymiary 21 × 29,7 cm; odpis Liliany Sikorskiej wykonany granatowym długopisem, niedokończony] (= nr 8, t. 1–14, pierwsza połowa t. 15, t. 17).
- L.11 – k. 19r: [bez nagłówka; luźny fragment kartki papieru nutowego (k. 19v vacat); format leżący; wymiary 21 × 29,5 cm; odpis Liliany Sikorskiej wykonany niebieskim długopisem, fragmentaryczny] (= nr 4, t. 39–41 zapisane dwukrotnie).
- L.12 – k. 20r: [bez nagłówka; luźny fragment kartki pochodzącej z zeszytu nutowego (k. 20v vacat); format leżący; wymiary 21 × 29,7 cm; odpis Liliany Sikorskiej wykonany niebieskim długopisem, fragmentaryczny] (= nr 4, t. 54–55 i fragment t. 56).
- L.13 – k. 21r: [bez nagłówka; składka dwóch kartek pochodząca z zeszytu nutowego (k. 21v–22v vacat); format leżący; wymiary 21 × 29,7 cm; odpis Liliany Sikorskiej wykonany niebieskim długopisem, fragmentaryczny] (= nr 10, t. 25–26 i fragment t. 27).
- L.14 – k. 23r: *Nr 60 Nużeśmy chrześcijanie* [kartka wycięta z papieru nutowego; format stojący, wymiary ok. 21 × 28 cm; odpis Liliany Sikorskiej wykonany niebieskim długopisem] (= nr 64).
- L.15 – k. 23rv: *Nr 62 Narodził się Syn Boży* [zob. poz. L.14; odpis Liliany Sikorskiej wykonany niebieskim długopisem] (= nr 66).
- L.16 – k. 24r: *Nr 68 „Przez Twoje święte zmartwychwstanie* [sic] [kartka wycięta z papieru nutowego (k. 24v vacat); format stojący, wymiary ok. 21,3 × 24,5 cm; odpis Liliany Sikorskiej wykonany niebieskim długopisem] (= nr 80).
- L.17 – k. 25rv: *Nr 50 Canzona A.Z.* [składka dwóch kartek papieru nutowego (k. 26rv vacat); format stojący, wymiary 24,7 × 34,5 cm; odpis Liliany Sikorskiej wykonany niebieskim długopisem, wykorzystany przez Jerzego Gołosa do przygotowania edycji CEKM (10). Dopiski Gołosa ołówkiem grafitowym: w nagłówku, od lewej strony, cyfra ⑥; przekreślenie wersji *Nr 50* i wprowadzenie po tytule wersji *No. 50*; z prawej strony dopisek: *Warsaw Tablature | 17th c. No. 50 | c. 1650*; numery systemów (również czerwonym ołówkiem na k. 25v); korekty tekstu nutowego] (= nr 61).
- L.18 – k. 27r–28r: *Nr 64 „Vesoli nam (dzień) dziś nastał”* [składka dwóch kartek papieru nutowego (k. 28v vacat); format stojący, wymiary 24,7 × 34,5 cm; odpis Liliany Sikorskiej wykonany niebieskim długopisem, wykorzystany przez Jerzego Gołosa do przygotowania edycji CEKM (10). Dopiski Gołosa ołówkiem grafitowym: w nagłówku skreślenie wersji *Nr 64* oraz, w tytule, nawiasów i słowa „dziś”; pod tytułem wprowadzenie wersji *No. 64*, następnie również skreślonej; z prawej strony dopisek: *Warsaw Tablature | 17th c. No. 64 | c. 1650*, w całości skreślony; korekty tekstu nutowego; numery systemów i stron (w większości czerwonym ołówkiem)] (= nr 75).
- L.19 – k. 29rv: [nagłówek napisany na maszynie na pasku papieru naklejonym nad pierwszym systemem:] *Nr 15 Preludium* [luźna kartka pochodząca z zeszytu nutowego; format leżący; wymiary 21 × 29,7 cm; odpis Czesława Sikorskiego wykonany granatowym atramentem] (= nr 5).
- L.20 – k. 30rv: [nagłówek napisany na maszynie na pasku papieru naklejonym nad pierwszym systemem:] *Nr 27. Toccata* [składka dwóch kartek pochodząca z zeszytu nutowego (k. 31rv vacat); format leżący; wymiary

- 21 × 29,7 cm; odpis Liliany Sikorskiej wykonany granatowym długopisem] (= nr 18).
- L.21 – k. 32r–33r: [nagłówek napisany na maszynie na pasku papieru naklejonym nad pierwszym systemem:] *Nr 39 Fuga Primi Toni* [składka dwóch kartek pochodząca z zeszytu nutowego (k. 33v vacat); format leżący; wymiary 21 × 29,7 cm; odpis Czesława Sikorskiego wykonany granatowym atramentem; aplikatura i korekty tekstu muzycznego wykonane ołówkiem grafitowym przez Józefa Pawlaka] (= nr 31).
- L.22 – k. 34rv: [nagłówek napisany na maszynie na pasku papieru naklejonym nad pierwszym systemem:] *Nr 42. Fuga 15* [składka dwóch kartek pochodząca z zeszytu nutowego (k. 35rv vacat); format leżący; wymiary 21 × 29,7 cm; odpis Liliany Sikorskiej wykonany granatowym długopisem z nielicznymi elementami zapisu dodanymi ciemnym atramentem] (= nr 62).
- L.23 – k. 36r: [nagłówek napisany na maszynie na pasku papieru naklejonym nad pierwszym systemem:] *Nr 46. – „Fantazja 17”* [składka dwóch kartek pochodząca z zeszytu nutowego (k. 37v vacat); format leżący; wymiary 21 × 29,7 cm; odpis Liliany Sikorskiej wykonany niebieskim długopisem z nielicznymi elementami zapisu dodanymi czerwonym ołówkiem; w nagłówku, ołówkiem grafitowym, pod numerem utworu dopisek (Jerzego Gołosa?): 45?] (= nr 36).
- L.24 – k. 36r–37r: [nagłówek napisany na maszynie na pasku papieru naklejonym nad pierwszym systemem:] *Nr 47. – „Capriccio i Proportia”* [zob. poz. L.23; odpis Liliany Sikorskiej wykonany niebieskim długopisem z nielicznymi elementami zapisu dodanymi czerwonym ołówkiem; na k. 37r nagłówek napisany na maszynie na pasku papieru naklejonym nad najwyższym systemem: „*Proportia*”] (= nr 6).
- L.25 – k. 38rv: [nagłówek napisany na maszynie na pasku papieru naklejonym nad pierwszym systemem:] *Nr 46 Capriccio i Proportia* [luźna kartka pochodząca z zeszytu nutowego; format leżący; wymiary 21 × 29,7 cm; odpis Czesława Sikorskiego wykonany granatowym atramentem; aplikatura, uwagi wykonawcze i uzupełnienia tekstu muzycznego wykonane ołówkiem grafitowym przez Józefa Pawlaka] (= nr 6).
- L.26 – k. 39r–41r: [nagłówek napisany na maszynie na pasku papieru naklejonym nad pierwszym systemem:] *Nr 49 Canzona* [dwie luźne składki dwóch kartek pochodzące z zeszytu nutowego (k. 41v–42v vacat); format leżący; wymiary 21 × 29,7 cm; odpis Czesława Sikorskiego wykonany granatowym atramentem] (= nr 8).
- L.27 – k. 43rv: [nagłówek napisany na maszynie na pasku papieru naklejonym nad pierwszym systemem:] *Nr 50. – „Canzona primi toni”* [luźna kartka pochodząca z zeszytu nutowego; format leżący; wymiary 21 × 29,7 cm; odpis Liliany Sikorskiej wykonany niebieskim długopisem z elementami zapisu dodanymi czerwonym ołówkiem] (= nr 33).
- L.28 – k. 44rv: [nagłówek napisany na maszynie na pasku papieru naklejonym nad pierwszym systemem:] *Nr 51. Canzona A.Z.* [składka dwóch kartek pochodząca z zeszytu nutowego (k. 45rv vacat); format leżący; wymiary 21 × 29,7 cm; odpis Liliany Sikorskiej wykonany granatowym długopisem] (= nr 61).
- L.29 – k. 46r: [bez nagłówka; luźna kartka pochodząca z zeszytu nutowego; format leżący; wymiary 21 × 28,3 cm; odpis Liliany Sikorskiej wykonany niebieskim długopisem z elementami zapisu dodanymi czerwonym ołówkiem, niezachowany w całości] (= nr 10, t. 25–36).
- L.30 – k. 46v: [nagłówek napisany na maszynie na pasku papieru naklejonym nad pierwszym systemem:] *Nr 55. – Niedokończony utwór bez nazwy* [zob. poz. L.29; odpis Liliany Sikorskiej wykonany niebieskim długopisem z nielicznymi elementami zapisu dodanymi czerwonym ołówkiem] (= nr 14).

## M

Kraków, Archiwum Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, sygn. 6/95, teczka 8

Odpisy utworów z WTO w teście materiałów redakcyjnych do wydania MO (39), sporządzone niebieskim atramentem przez Lilianę Sikorską. Obejmują one łącznie 18 kart (k. 23–40) papieru nutowego o formacie stojącym, z foliacją naniesioną ołówkiem w prawym górnym rogu stron recto.

Opatrzono są aplikaturą i innymi oznaczeniami wykonawczymi. Napisane na maszynie nagłówki, zawierające numer i tytuł utworu, znajdują się na paskach papieru naklejonych powyżej pierwszego systemu każdej kompozycji. Numeracja utworów w pozycjach M.3–M.11 jest przesunięta o jeden numer wzwyż w stosunku do nadanej przez Chybińskiego w źródle [C]. Wszystkie odpisy zawierają liczne dopiski adiustacyjne wykonane czerwonym ołówkiem i ołówkiem grafitowym, prawdopodobnie przez Piotra Poźniaka.

k. 24v, 28v–29v, 31v, 40v: vacant.

k. 37: na środku kaligraficzny napis ołówkiem grafitowym: (nr 50) | *Canzona primi toni* | *transponowan* [sic].

Zawartość:

M.1 – k. 23rv: Nr 1. "Preludium primi toni" (= nr 2).

M.2 – k. 24r: Nr 12. "Preludium na Sanctus" (= nr 58).

M.3 – k. 25rv: Nr 15. "Preludium" (= nr 5).

M.4 – k. 26r–28r: Nr 20 "Toccata tertio toni" (= nr 12 i 13).

M.5 – k. 30r–31r: Nr 56. "Toccata tertio toni" (= nr 32).

M.6 – k. 33rv, 32vr [odwrócona kolejność kart]: Nr 43. „*Canzona primi toni*” [cudzysłowy dopisane odręcznie] (= nr 3, t. 28–124).

M.7 – k. 34rv: Nr 48. *Canzona primi toni* /II/ (= nr 3, t. 1–27).

M.8 – k. 35r–36v: Nr 49 „*Canzona*” [cudzysłowy dopisane odręcznie] (= nr 8).

M.9 – k. 37r: Nr 50. "Canzona primi toni" /III/ (*transponowana*) (= nr 33).

M.10 – k. 38rv: Nr 47. *Capriccio i Proportia* (= nr 6).

M.11 – k. 39r–40r: Nr 40. "Fuga 13" (= nr 31).

[N]

Odpis *Praeludium* Joh. Podbielskiego, sporządzony ze źródła [A] przez Aleksandra Polińskiego. Poliński wykonał go najpóźniej w 1910 roku, być może nawet w roku 1903, prawdopodobnie w związku z prezentacją utworu podczas koncertu. Odpis ten figuruje w rękopiśmiennym katalogu muzykaliów Polińskiego (PL-WRzno, sygn. 5658/I, część a, s. 4: 14[.] *Józef Podbielski z XVII w. – Preludium* (2 str.)). Jego kopią jest źródło O.

Prawdopodobnie ten sam odpis Polińskiego po II wojnie światowej był własnością Kazimierza Sikorskiego, który przekazał go Janinie Rzeszewicz. Rzeszewicz udostępniła go Jerzemu Gołosowi, który wykorzystał go do przygotowania edycji CEKM (10). Według Gołosa odpis ten nosił pieczęć zbiorów Polińskiego. Zbiory muzyczne Janiny Rzeszewicz są przechowywane w Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, nie zawierają jednak odpisu Polińskiego, którego nie można obecnie zlokalizować.

O

PL-Pu, sygn. 794/16

Odpis ze źródła [N] sporządzony przez Jarosława Leszczyńskiego, który wykonał go we Lwowie w pierwszej połowie lipca 1910 roku na składce dwóch kart papieru nutowego o formacie stojącym i wymiarach 25,5 × 32,5 cm, czarnym atramentem, z paginacją naniesioną ołówkiem w prawym górnym rogu stron recto. Przed 16 lipca 1910 roku Leszczyński wysłał odpis Adolfovi Chybińskiemu, w którego zbiorach pozostawał do jego śmierci. Chybiński wykorzystał go do przygotowania edycji WDMP (18). Wprowadził w związku z tym liczne korekty tekstu nutowego wykonane ołówkiem grafitowym i ołówkiem lub kredką w kolorze niebieskim.

s. 1: u góry po lewej, ołówkiem, sygnatura 794 IV/16; u dołu na środku czerwona pieczęć *Bibl. UAM* i wpisana ołówkiem dawna sygnatura *II. 14/16*.

s. [4]: vacant.

Zawartość:

s. 1–3: *Preludjum. Józef* [sic] *Podbielski z XVII w.* (= nr 7).

## Źródła zawierające konkordancje do utworów z „Warszawskiej Tabulatury Organowej”

### Berlin 1131

D-Bhm, sygn. RH 1131 (RISM ID 1001100153)

Rękopis z XVII wieku o nieustalonej proveniencji, być może pochodzący z Prus Książęcych lub Królewskich, ze zbiorów dawnego Königliches Institut für Kirchenmusik w Berlinie, liczący 80 kart z wydrukowanymi trzema parami sześciolinii na każdej stronie, bez karty tytułowej. Notacja: nutowa, zbliżona do włoskiej notacji klawiszowej (intawolatury).

Literatura: Hammond 1983.

k. 2r–3r: *Praeludium* (= nr 2).

k. 32v–33r: *Praeludium* (= wariant nr. 1).

### Frescobaldi 1615

Girolamo Frescobaldi, *Recercari, et canzoni franzese fatte sopra diversi obli-ghi in partitura ... libro primo*, Roma: Bartolomeo Zannetti 1615 (RISM A/I F 1860, RISM ID 990019014).

Konsultowany egzemplarz: GB-Ckc. Notacja: nutowa (partytura).

s. 42–45: *Canzon Prima* (t. 1–13 = nr 33).

### Frescobaldi 1635

Girolamo Frescobaldi, *Fiori musicali di diverse compositioni ... opera duodecima*, Venezia: Alessandro Vincenti 1635 (RISM A/I F 1871, RISM ID 990019025).

Konsultowany egzemplarz: I-Bc. Notacja: nutowa (partytura).

s. 15–19: *Canzon Dopo la Pistola* (t. 1–15 = nr 13, t. 1–17).

### Kremsmünster 146

A-KR, sygn. L 146

Rękopis z 1676 roku liczący 68 kart. Na karcie tytułowej inskrypcja tytułowa: *COMPENDIUM | oder | Kurtzer Begriff, und Einführung | zur Musica. | Sonderlich einem Organistem dienlich ... Zusamben Componirt | und gesezt | durch | Der Röm: Kays: Mais: Camer | organisten. | Alessandro Poglietti | Anno. M. DC. LXXXVI*. Rękopis jest kopią podręcznika Alessandra Pogliettiego. Notacja: nutowa, włoska notacja klawiszowa (intawolatura).

Literatura: Prammer 1991, Prendl 2017.

s. 32 (2): [bez tytułu] (= nr 37).

s. 34 (4): *Rispost*: (= nr 35).

s. 34 (5): *Rispost*. (= nr 36).

s. 44–45: *Toccatina 3tij Toni*. (= nr 41).

### München 1581

D-Mbs, sygn. Mus.ms. 1581 (RISM ID 1001002223)

Rękopiśmienna tabulatura organowa proveniencji południowoniemieckiej sporządzona po roku 1624, licząca 137 kart, bez karty tytułowej. Notacja: literowa (tabulatura niemiecka typu nowszego).

Literatura: Schierning 1961.

k. 129v–131r: *Canzon | Frescobaldi. | [ołówkiem:] No. 179.* (= nr 13, t. 18–71).

### Przemyśl 10

PL-PRZb, sygn. rkp. 10

Rękopis proveniencji lokalnej z pierwszej połowy XVIII wieku liczący 70 kart. Notacja: nutowa, zbliżona do włoskiej notacji klawiszowej (intawolatury).

Literatura: Maciejewski 1999–2000, Walter-Mazur 2014.

k. 49v–50v: *Toccat*a (= nr 4).

### Sandomierz 1636

PL-SA, sygn. L 1636 (RISM ID 1001076163)

Rękopis z pierwszej połowy XVIII wieku o nieustalonej proveniencji, liczący 80 kart, bez karty tytułowej. Notacja: nutowa, zbliżona do włoskiej notacji klawiszowej (intawolatury).

Literatura: Czerwiński 2022.

k. 29r: [bez tytułu] (= nr 51).

### Wien 713

A-Wm, sygn. XIV.713

Rękopis z roku 1683 liczący 101 kart, obecnie pozbawiony oryginalnej oprawy. Według umieszczonej na k. 99v notatki bibliotekarza z roku 1935 nosił on niegdyś inskrypcję o treści: „Sum ex Musica Fratris Wolffgangi Ordinis S. Francisci Minorum Conventualium, Laicii professi. Anno 1683 Monachum [!] collecta”. Wskazuje ona, iż zawartość zbioru została zebrana w Monachium przez br. Wolfganga Schwabpaura (1659–1749), który następnie pełnił funkcję organisty, a od 1696 aptekarza klasztoru franciszkanów w Wiedniu. Notacja: nutowa, włoska notacja klawiszowa (intawolatura).

Literatura: Riedel 1960, Riedel 1963.

k. 49r: *11. Fuga. Octauī Toni*: (= nr 28, zapis o kwintę niżej in G).

### Wien 718

A-Wm, sygn. XIV.718

Rękopis z lat ok. 1713–1715 liczący 38 kart. Na przedniej okładce inskrypcja tytułowa: *D | Varia Præludia, | Toccatæ, Fugæ, et | Versiculi, ex D ♯ dur | et d ♭ mol*. Na wyklejce przedniej okładki inskrypcja: *Ad usum | P[at]ris Alexandri Giessel. | Ord: Min: S: Franc: Convent[ualium]*. Rękopis należy do zbioru o sygnaturach XIV.717–722, zawierającego w osobnych

zeszytach utwory różnych kompozytorów utrzymane w określonych tonacjach (C/c, D/d, E/e, F/Es, G/g oraz B/h/H) i sporządzonego prawdopodobnie przez o. Alexandra Giessela (1694–1766), organistę (od 1723) i *regens chori* (od 1726) klasztoru franciszkanów w Wiedniu. Notacja: nutowa, zbliżona do włoskiej notacji klawiszowej (intawolatury).

Literatura: Riedel 1960, Riedel 1963.

k. 37v (2): *Versus in D: placet* (= nr 27).

### Wien 725

A-Wm, sygn. XIV.725

Rękopis z lat ok. 1650–1670 liczący 52 karty. Na wyklejce przedniej okładki inskrypcja: *Ad usum | P[at]ris Alexandri Giessel Ord: Min: S: Franc: Convent[ualium] | dono accepi | â | R[everen]do P[at]re Vincentio Höggmayr. | A[nn]o 1721 die 24 Februarij*. Na k. 2r skreślona inskrypcja: *Ex libris P. Vincentij*. Inskrypcje te wskazują, że przed o. Giessellem posesorem rękopisu był o. Vincentius Höggmayr (1684–1740), franciszkanin związany z klasztorem w Linzu, a następnie w Wiedniu, profesor matematyki. Skryptorem pierwszej części źródła (do k. 24v) był prawdopodobnie Johann Ferdinand Ebner, syn organisty nadwornego w Wiedniu Wolfganga Ebnera (1612–1665); skryptor pozostałej części rękopisu jest nieznany. Notacja: nutowa, zbliżona do włoskiej notacji klawiszowej (intawolatury).

Literatura: Riedel 1960, Riedel 1963, Rampe 2003.

k. 34r: *Vers[us] Octauī Toni* (= nr 21).

k. 35r (1): *Vers[us] Octauī Toni* (= nr 20).

k. 35r (2): *Vers[us] Octauī Toni* (= nr 22).

### Wien 734

A-Wm, sygn. XIV.734

Rękopis proveniencji wiedeńskiej z pierwszej dekady XVIII w. liczący 10 kart, bez oprawy, sporządzony przez anonimowego skryptora. Notacja: nutowa, zbliżona do włoskiej notacji klawiszowej (intawolatury).

Literatura: Riedel 1963.

k. 9v (6): *3ij to*: (= nr 40).

## Ewaluacja zachowanych źródeł zawierających przekazy utworów z „Warszawskiej Tabulatury Organowej”

Wobec zniszczenia rękopisu WTO ([A]) jedynym źródłem przekazującym bezpośrednio jego lekcje jest fotografia s. 37 (A<sub>1</sub>, zob. il. 1), obejmująca zaledwie trzynaście taktów jednej kompozycji. Przygotowana na podstawie [A] edycja B miała charakter praktyczny, związany z pedagogicznym przeznaczeniem zbioru Makowski, Surzyński 1914 (zob. il. 2). Tekst nutowy został w niej milcząco skorygowany, może więc ona służyć do odtworzenia sytuacji w rękopisie [A] tylko w wyjątkowych przypadkach, nie jest natomiast wiarygodnym źródłem jego lekcji.

Pozostałe źródła wytworzone bezpośrednio na podstawie [A] zaginęły lub zostały zniszczone. Wykonany przez Aleksandra Polińskiego odpis *Praeludium* Podbielskiego ([N]) po raz ostatni został wykorzystany przez Jerzego Gołosa do przygotowania edycji tego utworu w CEKM (10), która ukazała się w roku 1967; obecnie nie można go zlokalizować. Był to najprawdopodobniej ten sam odpis, który w roku 1910 Poliński wypożyczył do Lwowa, gdzie przygotowywano Zjazd Muzyków Polskich<sup>62</sup>. Przy tej okazji, w połowie lipca 1910 roku, kopię z tego odpisu (O) wykonał dla Adolfa Chybińskiego Jarosław Leszczyński. Źródło O wydaje się wierną kopią [N]. Zawiera charakterystyczne dla odpisu Polińskiego elementy,

takie jak błędne imię kompozytora, dodane oznaczenie tempa i interpretację wykonawczą końcowego współbrzmienia utworu. Brak w O śladów emendacji tekstu nutowego względem [N]; Leszczyński oznaczył jedynie krzyżykami nad pięciolinia lekcje, które uważał za błędne (zob. il. 3). Nie ma natomiast pewności, na ile przekaz [N] odzwierciedlał lekcje źródła [A]. Można przypuszczać, że – podobnie jak w przypadku przygotowanej przez Polińskiego edycji B – tekst nutowy został w [N] częściowo skorygowany, przy czym zakres emendacji nie jest możliwy do precyzyjnego określenia.

Wykonany przez Adolfa Chybińskiego w roku 1924 odpis ([C]) pozostałych kompozycji z WTO przeznaczony był, jak wiele sporządzonych przez tego badacza kopii i spartów ze źródeł staropolskich, przede wszystkim do celów analitycznych, nie edytorskich. W transkrypcjach tego rodzaju Chybiński modernizował różne aspekty notacji źródłowej (np. używał kluczy G zamiast oryginalnych kluczy C), czasami również poprawiał zauważone podczas przepisywania błędne lekcje, odnotowując to niekiedy nad pięciolinia, względnie oznaczał tam miejsca, które wzbudzały jego wątpliwości. Tekst nutowy mógł charakteryzować się więc wysokim stopniem wierności względem podstawy kopii, ale wykonanych w ten sposób odpisów badacz, jak się wydaje, nie sprawdzał ponownie, o ile nie służyły później do pracy nad edycją; w przypadku odpisu [C], który powstał w ciągu zaledwie sześciu dni (19–24 kwietnia), można przypuszczać, że przeprowadzenie korekty było niewykonalne. Chybiński nie odwzorowywał też w sposób satysfakcjonujący sytuacji nietypowych lub trudnych do interpretacji, takich jak korektury lub słabo czytelne lekcje w transkrybowanym źródle<sup>63</sup>. W odpisie [C] badacz nie skopiował *Praeludium* Podbielskiego, dysponował bowiem kopią O i ewidentnie nie uważał za konieczne skonfrontowania jej z rękopisem [A], co świadczy o tym, że nie interesowały go wówczas szczegóły filologiczne.

Status odpisu [C], który powstał do prywatnych celów badawczych, zmienił się po zakończeniu II wojny światowej; okazał się on jedyną całościową

<sup>62</sup> Szelest 2017, s. 13–14.

<sup>63</sup> Na temat odpisów Chybińskiego zob. Jochymczyk 2009, s. 37–49; Szelest 2016, s. 57–58.

kopią tekstu zniszczonego rękopisu [A], co znacząco podniosło jego wartość, ale uniemożliwiło weryfikację jego jakości. Odpis ten Chybiński wypożyczył Czesławowi Sikorskiemu, który na jego podstawie napisał pracę magisterską na temat WTO (Sikorski 1953) i był ostatnią osobą, która z pewnością trzymała go w swoich rękach. Sikorski złożył pracę magisterską 3 września 1953, niemal rok po śmierci Chybińskiego. Praca ta zawiera m.in. sześćdziesiąt pięć przykładów nutowych różnej długości (nie licząc ok. dwudziestu przykładów dotyczących samego rytmu), zapisanych odręcznie w odpowiednich miejscach maszynopisu i przygotowanych bezpośrednio na podstawie [C]. Przykłady te (źródło D), mimo iż niektóre z nich bez wątpienia zawierają błędy, opuszczenia i inne drobne modyfikacje względem ich podstawy, stanowią ważny materiał referencyjny przy ustalaniu lekcji w odpisie [C].

Prawdopodobnie przez osiem kolejnych lat Sikorski nie zajmował się WTO. Jego kolejne działania związane z tym źródłem pochodzą z lat 1962–1965 i obejmują starania o wydanie tabulatury oraz dotyczącą jej korespondencję z Jerzym Gołosem. Przygotowanie utworów do edycji, najpierw naukowej, a potem praktycznej, oraz zainteresowanie zawartością tabulatury ze strony Gołosa, który dążył do wydania wybranych kompozycji w USA, stanowiły jedyny i bezpośredni powód wytworzenia przez Sikorskiego i jego córkę Lilianę niemal wszystkich zachowanych odpisów pojedynczych kompozycji i ich grup (źródła E, F, G, H, I, J, K, L, M). Ewaluacja tego zróżnicowanego materiału wymaga zatem możliwie dokładnego umiejscowienia poszczególnych źródeł w czasie i okolicznościach towarzyszących ich powstaniu w celu zrozumienia ich funkcji i oceny ich zawartości.

Pierwszym zachowanym śladem dalszych działań Sikorskiego jest jego list z 27 maja 1962, wysłany do pracującego wówczas w Polskim Wydawnictwie Muzycznym Zygmunta M. Szweykowskiego i dotyczący możliwości przygotowania edycji<sup>64</sup>. Sikorski pisze w nim:

<sup>64</sup> PL-Kpa, sygn. 29/2334/0/-/317 (Polskie Wydawnictwo Muzyczne w Krakowie: korespondencje z kompozytorami, autorami – lit. S–W, 1962), s. 57. List ten nie zawiera

W nawiązaniu do przeprowadzonej onegdaj naszej rozmowy donoszę Panu co następuje:

Jak Panu wiadomo, „Warszawska tabulatura” składała się z dwóch części. Pierwszą stanowiły utwory oryginalne, organowe, drugą – transkrypcje organowe utworów wokalnych. Ponieważ prof. Feicht stwierdził, że transkrypcje te nie posiadają większego znaczenia dla historii muzyki polskiej, pominąłem je w mej pracy magisterskiej, ograniczając się jedynie do ich wyliczenia. Z tej samej przyczyny nie sporządziłem ich odpisu.

Po otrzymaniu Pańskiej propozycji rozpocząłem starania w celu zdobycia oryginalnej kopii, sporządzonej przez dr. [sic] Chybińskiego, która przez dłuższy czas znajdowała się w moim posiadaniu, a którą zwróciłem za pośrednictwem dr Szczepańskiej p. Chybińskiej. Niestety, jak zdążyłem się przekonać, kopia ta zaginęła. Po śmierci p. Chybińskiej muzykalia pozostała po profesorze przejęła rodzina zmarłej, jednak w zbiorach tych nie było poszukiwanej kopii. Wychowanica Chybińskich p. Gałuszko twierdzi, że znalazła ją dopiero po przekazaniu zbiorów rodzinie zmarłej i mgliście sobie przypomina, że jej nie zniszczyła, lecz przekazała dr Szczepańskiej, która z kolei jest zupełnie pewną, że jej nie otrzymała.

W tej sytuacji muszę przypuszczać, że kopia ta zaginęła.

W związku z tym mógłbym się podjąć jedynie opracowania pierwszej części, zawierającej – jak już wspomniałem – wszystkie oryginalne kompozycje organowe tabulatury.

W podobny sposób, chociaż mniej szczegółowo, zrelacjonował Sikorski losy odpisu [C] w komentarzu towarzyszącym wydaniu MO (39):

Szczęśliwie jednak zachowała się kopia, sporządzona przezornie przez prof. Chybińskiego, którą w roku 1952 wręczył on autorowi niniejszego

nazwiska adresata, tylko nagłówek „Szanowny Panie Magistrze”. O tym, że Sikorski korespondował w tej sprawie właśnie ze Szweykowskim, dowiadujemy się z listu Sikorskiego do Gołosa z 15 grudnia 1962 (PL-Pu, sygn. 7917/I, k. 3). Szweykowski podpisał również odpowiedź na kolejny list w tej samej sprawie (PL-Kpa, sygn. 29/2334/0/-/317, s. 59).

komentarza, polecając opracowanie jej jako pracy magisterskiej. W kilka lat później, po śmierci prof. Chybińskiego i jego żony, kopia ta zaginęła w dość dziwnych okolicznościach. Od tej pory pozostał jedynie jej odpis sporządzony przez autora tegoż opracowania (...) <sup>65</sup>.

Historia opisana przez Sikorskiego wzbudza poważne wątpliwości. Jeżeli, jak twierdził w liście do Szweykowskiego, „przez dłuższy czas” kopia Chybińskiego znajdowała się w jego rękach, co i w którym momencie skłoniło go do jej zwrotu wdowie po profesorze? A skoro zwrócił ją za pośrednictwem Marii Szczepańskiej, skąd wiedział, że po śmierci Marii Chybińskiej kopii tej nie było w zbiorach, o których twierdził, że zostały przejęte przez jej rodzinę? Jak ma się to do faktu, że spuścizna po Chybińskim już od roku 1953 znajdowała się w Bibliotece Uniwersyteckiej w Poznaniu jako depozyt, a po śmierci Marii Chybińskiej, w roku 1959, przeszła na własność tej księżnicy <sup>66</sup>? Sikorski utrzymywał też, że sporządził odpis kopii Chybińskiego, ale zawarł w nim tylko utwory z „pierwszej części” tabulatury, czyli całkowicie pominął opracowania melodii pieśni kościelnych i śpiewów chorałowych, które mylnie określał jako „transkrypcje utworów wokalnych”. Jeżeli rzeczywiście Sikorski w roku 1962 nie dysponował już źródłem [C], a jedynie własnym odpisem, w którym nie było wspomnianych opracowań, musielibyśmy przyjąć, że o tym właśnie odpisie jest mowa w notatce umieszczonej na końcu wykonanego w roku 1964 źródła E: „na tym” lub – w poprawionej wersji – „na tej niedokończonej kompozycji” „urywa się odpis kopii Tabulatury Warszawskiej sporządzonej przez A. Chybińskiego. Wtórnik tego odpisu [czyli źródło E – M. Sz.] sporządziłem w dniach (...)”. Ów zachowany „wtórnik” (E) zawiera jednak dwanaście utworów z grupy, o której Sikorski pisał ponad dwa lata wcześniej, że nie sporządził jej odpisu.

Równolegle do negocjacji z PWM Sikorski korespondował na temat WTO z Jerzym Gołosem <sup>67</sup>. W pierwszym zachowanym liście do Gołosa

z 14 października 1962 <sup>68</sup> Sikorski szczegółowo lokalizuje kompozycje wydane w edycji B:

1. „Adagio” ze strony 81–82 podręcznika Makowskiego i Surzyńskiego jest kopią „Preludium Primi Toni” mieszczącego się w kopii A. Chybińskiego na str. 4–5 i oznaczonego w mej pracy numerem 1. (...).
2. „Fugetta” ze strony 89–90, w tabulaturze nie jest oznaczona żadnym tytułem. Mieści się na str. 86–87 w grupie utworów oznaczonych wspólnym tytułem „fugi”, a w mej pracy utwór ten oznaczony jest nr. 41.
3. „Fuga” z[e] stron 71–74, nosi w oryginale nazwę „Fuga 13”, zamieszczona jest w tabulaturze na str. 56–59, a w mej pracy oznaczona jest nr. 39.

Informacje te wskazują, że Sikorski miał wówczas do dyspozycji odpis [C]. Wszystkie podane przez niego zakresy stron odnoszą się w rzeczywistości do umiejscowienia utworów w rękopisie [A]. Sformułowanie „mieszczącego się w kopii A. Chybińskiego na str. 4–5” musi oznaczać, że preludium, o którym mowa, mieściło się na s. 4–5 (*recte*, według inwentarza Chybińskiego, na s. 4–6) rękopisu [A], co zostało odnotowane przez Chybińskiego w odpisie [C]. Zamieszczony w Sikorski 1953 opis źródła [C] wyklucza ewentualność, że utwór oznaczony numerem 1 mógłby znajdować się dopiero na s. 4–5 tego odpisu. Zawierał on zatem dokładne informacje na temat lokalizacji poszczególnych utworów w [A]. Sikorski nie odpisał tych informacji ani w pracy magisterskiej, ani w żadnej ze sporządzonych przez siebie i córkę kopii.

Odnosząc się do źródła [C], Sikorski konsekwentnie określał je mianem „kopii”, zarówno w korespondencji ze Szweykowskim i Gołosem, jak i w notatce na końcu źródła E oraz w tekście towarzyszącym edycji MO (39), a także w uwadze napisanej kolorem czerwonym w odpisie E.42 („odpisać z kopii”; zob. komentarz do *Canzon primi toni*, nr 3, t. 99–100, oraz

<sup>65</sup> MO (39), s. 38.

<sup>66</sup> Michałowski 1963, s. 93–94.

<sup>67</sup> Zachowana korespondencja obejmuje wyłącznie cztery listy Sikorskiego do Gołosa.

<sup>68</sup> PL-Pu, sygn. 7917/I, k. 2.

il. 12). Zawarte w liście do Gołosa z 5 lutego 1963<sup>69</sup> sformułowanie „prze-pisałem dla Pana kopię w jej oryginalnym brzmieniu” jest więc kolejnym potwierdzeniem przypuszczenia, że źródło to pozostawało w jego rękach. W świetle tych ustaleń należy odrzucić możliwość istnienia wykonanego przez Sikorskiego odpisu z [C], o którym mowa jest w roku 1962 w liście do Szweykowskiego i który miałby być podstawą „wtórnika” w postaci źródła E. W rzeczywistości wszystkie działania Sikorskiego związane z WTO przynajmniej do 10 sierpnia 1964 roku (data ukończenia kopii E) oparte były na odpisie Chybińskiego ([C]).

W datowanej na 19 lipca 1962 odpowiedzi na cytowany wyżej list Sikorskiego z 27 maja 1962 Szweykowski sugerował dalsze poszukiwania odpisu Chybińskiego, sformułował wymagania dotyczące zawartości komentarza re-wizyjnego do edycji tabulatury i poprosił o podanie terminu ukończenia prac, proponując ustalenie go na grudzień 1963<sup>70</sup>. Sikorski odpisał 9 września 1962, podejmując się opracowania tabulatury. Wyraził też obawę, że poszukiwania kopii Chybińskiego zakończą się niepowodzeniem i będzie mógł oprzeć się wyłącznie na wykonanym przez siebie odpisie. Ze swojej strony zaproponował ustalenie terminu dostarczenia materiału na wrzesień 1964<sup>71</sup>. Sikorski przygotowywał wówczas na Uniwersytecie Poznańskim rozprawę doktorską na temat Bolesława Dembińskiego, którą planował ukończyć w roku akademickim 1963/64 i, jak pisał do Szweykowskiego, potrzebował „rezerwy w czasie” w postaci trzech miesięcy wakacji<sup>72</sup>. W odpowiedzi z 3 października 1962

Szweykowski zaakceptował proponowany termin i zapowiedział, że „wniosek na umowę pójdzie w tych dniach”, a samą umowę Sikorski otrzyma prawdopodobnie pod koniec miesiąca<sup>73</sup>. To ostatnie zdanie jest jednak w zachowanej w materiałach PWM kopii listu zakreślone z boku ołówkiem, a obok dopisano ołówkiem „nie”, o czym Sikorski nie wiedział.

Do PWM zwrócił się również Jerzy Gołos, który proponował wydanie antologii dawnej polskiej muzyki organowej. 4 czerwca 1962 redakcja wysłała „z polecenia dyr. Tomaszewskiego” do przebywającego poza Krakowem Szweykowskiego plan tej antologii z prośbą o zaopiniowanie. W jednym z jego punktów widniały „2 fugi, dwa preludia i toccata z Warsz. tabulatury XVII w.”<sup>74</sup>. Nie wiadomo, jaka miałyby być podstawa edycji tych utworów; być może część z nich Gołos zidentyfikował w źródle B i włączył je do planu mając nadzieję, że udostępni mu je Sikorski, z którym niedługo potem nawiązał kontakt korespondencyjny. Ponieważ listy Gołosa do Sikorskiego nie zachowały się, poruszane w nich zagadnienia znamy tylko z odpowiedzi Sikorskiego. Wynika z nich, że w pierwszym liście, wysłanym przed 11 października 1962 (wtedy otrzymał go Sikorski), Gołos prosił Sikorskiego o identyfikację znanych mu z edycji B trzech kompozycji z WTO (zob. wyżej) oraz proponował mu „pomoc w wydaniu Tabulatury w jakimś wydawnictwie zagranicznym”<sup>75</sup>. Sikorski, który właśnie otrzymał z PWM obietnicę umowy, na końcu listu do Gołosa z 14 października 1962 napisał: „zawarłem umowę z PWM na opracowanie całej Tabulatury, którą zobowiązałem się przygotować do druku do października 1964 r.”<sup>76</sup>. Umowy tej Sikorski nie otrzymał w obiecany terminie. Kolejny list od Gołosa nadszedł 13 grudnia 1962 i zawierał prawdopodobnie wspomniane trzy utwory z tabulatury, a być może też inne kompozycje, które Gołos przepisał ze źródła B z prośbą o wykonanie korekty na podstawie posiadanych przez Sikorskiego materiałów. W datowanej na 15 grudnia 1962

<sup>69</sup> PL-Pu, sygn. 7917/I, k. 4.

<sup>70</sup> PL-Kpa, sygn. 29/2334/0/-/317, s. 55 (niepodpisana kopia listu Szweykowskiego do Sikorskiego).

<sup>71</sup> PL-Kpa, sygn. 29/2334/0/-/317, s. 53.

<sup>72</sup> Sikorski 1964. Jak wynika z informacji na stronie tytułowej, praca ta została „roz-poczęta pod kierunkiem prof. dr [sic] Marii Szczepańskiej, a dokończona pod kierunkiem prof. dr. Witolda Jakóbczyka”. Jej obrona odbyła się 25 maja 1964; wtedy też nadano Sikorskiemu stopień doktora (Akta doktorskie, PL-Pua, sygn. 225/11). Za te informacje składam podziękowanie mgr. Andrzejowi Jazdonowi z Pracowni Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu oraz mgr. Sebastianowi Wytrzyszczakowi z Archiwum Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Na temat okoliczności powstania tej pracy i uzyskania przez Sikorskiego stopnia doktora zob. Feicht 2008, s. 88–91.

<sup>73</sup> PL-Kpa, sygn. 29/2334/0/-/317, s. 59.

<sup>74</sup> PL-Kpa, sygn. 29/2334/0/-/317, s. 231.

<sup>75</sup> PL-Pu, sygn. 7917/I, k. 3.

<sup>76</sup> PL-Pu, sygn. 7917/I, k. 2.

odpowiedzi Sikorski prosił o wskazówki, czy ma przygotować korektę „według oryginalnej wersji Tabulatury”, czy „z komentarzem rewizyjnym, jak życzy sobie PWM”. Przy okazji, „po głębszym przemyśleniu sprawy i w wyniku zbytnej opieszałości PWM w ostatecznym załatwieniu umowy”, postanowił skorzystać z wcześniejszej propozycji Gołosa i zaoferował mu wspólne przygotowanie edycji<sup>77</sup>.

Polskie Wydawnictwo Muzyczne sformalizowało jednak współpracę z Sikorskim, przy czym prawdopodobnie przedstawiono mu dwie odrębne umowy, dotyczące opracowania materiału nutowego oraz stworzenia wstępu naukowego. Zachowała się jedynie ta ostatnia, podpisana 31 stycznia 1963, a jej przedmiot został określony w następujący sposób: „Autor obowiązuje się napisać wstęp naukowy do poz. RÓŻNI: UTWORY Z ORGANOWEJ TABULATURY XVII w. warszawska. obj. 0,5 ark. aut. licząc 40 000 znaków drukarskich za 1 arkusz aut. prozy”. Pole, w którym powinien znaleźć się termin dostarczenia pracy, pozostało puste. Ponieważ kwota honorarium rzeczywiście odpowiada stawce za 0,5 arkusza, opracowanie materiału nutowego musiało być przedmiotem odrębnej umowy, co odpowiada ówczesnej praktyce prawnej wydawnictwa<sup>78</sup>. Sikorski poinformował Gołosa w liście z 5 lutego 1963, że „PWM podpisało wreszcie umowę na wydanie całej Tabulatury i płaci 5 zł od taktu”<sup>79</sup>. Wraz z tym listem przesłał on Gołosowi odpisy kompozycji z tabulatury. Były to przede wszystkim nowe odpisy tych utworów, które Gołos przysłał mu do korekty:

Stosownie do przyrzeczenia przesyłam Panu oryginalną wersję utworów z „Warszawskiej Tabulatury Organowej”. Ponieważ układ głosów w opracowaniu zastosowanym w podręczniku gry organowej [Makowski,

Surzyński 1914 – M. Sz.] jest odmienny od oryginalnego, zmuszony byłem przepisać całość ponownie.

W zasadzie przepisałem dla Pana kopię [czyli odpis Chybińskiego – M. Sz.] w jej oryginalnym brzmieniu, z tym, że czerwonym ołówkiem dokonałem poprawki, które w/g mego zdania są konieczne i wpływają z niedopatrzenia kopisty.

Tak więc dopisane nuty czerwonym ołówkiem, przekreślone, poprawione lub dopisane znaki w tym kolorze stanowią korektę błędów kopisty.

Kopie te nie zachowały się, ale prawdopodobnie stanowiły one podstawę przygotowanej przez Gołosa kilka lat później edycji *Toccaty* (nr 38) oraz *Fugi primi toni 2* (nr 39)<sup>80</sup>. Opisany tu system oznaczania własnych korektur Sikorskiego czerwonym ołówkiem został natomiast zastosowany w niektórych innych wykonanych przez niego odpisach, w tym przede wszystkim w najpełniejszej kopii E.

Pomiędzy grudniem 1962 a lutym 1963 Gołos prawdopodobnie wycofał się z udziału w edycji WTO. W nowym wariantcie kompozycji, o których korektę prosił Sikorskiego, miały zostać włączone do planowanego przez Gołosa podręcznika gry organowej. W podręczniku tym Sikorski zaproponował umieszczenie również dwóch innych utworów z tabulatury: „[o]bok utworów, o które Pan prosił, załączam dodatkowo 1 *Canzonę* oraz początkowy fragment *Toccaty* liczącej 90 taktów”. Fragment ten nie zachował się, nie wiadomo zatem, o który utwór chodziło; żadna z toccat zawartych w tabulaturze nie zbliża się nawet do podanej przez Sikorskiego długości. Być może jednak „90 taktów” liczyła posłana w całości canzona, utwór opatrzony w [C] numerem 42 (w obecnej edycji nr 3, t. 28–124). Wykonany przez Sikorskiego odpis tej kompozycji (źródło K, zob. il. 4), z tytułem *Canzona* (nie zaś, jak w [C], *Fuga*), bez numeru porządkowego z [C] i z korekturami naniesionymi czerwonym ołówkiem, został później

<sup>77</sup> PL-Pu, sygn. 7917/I, k. 3.

<sup>78</sup> Za informacje dotyczące postanowień umowy dziękuję Małgorzacie Fiedor-Matuszewskiej, kierownikowi Działu Zarządzania Prawami Polskiego Wydawnictwa Muzycznego (e-mail do autora z dnia 20 czerwca 2023).

<sup>79</sup> PL-Pu, sygn. 7917/I, k. 4.

<sup>80</sup> Gołos 1972, s. 404–405.

użyty przez Gołosa do przygotowania edycji CEKM (10) i jest najprawdopodobniej tożsamy z wysłanym Gołosowi 5 lutego 1963.

Odpis K, pochodzący z przełomu stycznia i lutego 1963, jest jedynym źródłem z grupy kopii sporządzonych przez Czesława i Lilianę Sikorskich, które z pewnością powstało przed datowanym na 3–10 sierpnia 1964 źródłem E. Porównanie lekcji K oraz E.42 ujawnia, że wprowadzone przez Sikorskiego oznaczenia kolorem czerwonym są w obydwu kopiach znacząco różne (zob. komentarz do *Canzon primi toni*, nr 3, od t. 28, oraz il. 4 i 12); w wielu sytuacjach ten sam detal tekstu nutowego w jednym odpisie widnieje na granatowo, w drugim zaś na czerwono, podczas gdy podstawą obydwu było źródło [C]. Ujawnienie tych rozbieżności zmusza do traktowania oznaczeń Sikorskiego z dużą dozą ostrożności i sceptycyzmu. W przypadku omawianej kompozycji, zachowanej w dwóch kopiach z wyróżnionymi ingerencjami, bardziej wiarygodny wydaje się odpis K, który powstał w otoczeniu zaledwie kilku innych, niezachowanych odpisów, niż źródło E, w którym Sikorski zawarł sześćdziesiąt dziewięć wyedytowanych w ten sposób kompozycji w ciągu zaledwie ośmiu dni pracy. W przypadku pozostałych utworów, w tym kompozycji utrwalonych wyłącznie w odpisie E, nie ma możliwości weryfikacji oznaczeń Sikorskiego.

Materiały archiwalne PWM nie zawierają żadnych dokumentów odnoszących się do współpracy Sikorskiego z Wydawnictwem po zawarciu umowy dotyczącej wydania WTO aż do jego śmierci. Okres ten był kluczowy dla działalności edytorskiej Sikorskiego; obejmuje on wytworzenie dużej grupy odpisów kompozycji z WTO, w tym źródła E, oraz ostateczną zmianę charakteru przygotowywanego dla PWM wydania. O tym, że taka zmiana zaszła, świadczy kolejny zachowany list Sikorskiego do Gołosa z datą 3 czerwca 1965<sup>81</sup>. Sikorski wspomina w nim o przeżytym zawale serca i trwającej rekonwalescencji:

Od czterech dni próbuję już wstawać i poruszać się trochę po pokoju. W tej sytuacji mogłem Panu wysłać tylko brudnopisy kilku

<sup>81</sup> PL-Pu, sygn. 7917/I, k. 5.

kompozycji z interesującej Pana tabulatury, a mianowicie brudnopisy utworów opracowanych użytkowo na organy dla PWM. Nie podał Pan dokładnie daty swego wyjazdu do USA i dlatego nie mogłem dać tych kompozycji kopiescie do przepisania (...). Załączam w liście następujące utwory:

1. Preludium nr 12
2. Preludium nr 15
3. Fuga nr 42
4. Toccata tertio toni nr 19
5. Canzona primi toni nr 47
6. Canzona nr 48
7. Canzona tertio toni nr 49

(...) Jeżeli kompozycje te zainteresują wydawnictwo, wtedy chciałbym, aby zredagowało ono umowę wstępną na warunkach ustalonych z Panem i dostarczyło mi ją oraz po wydrukowaniu tabulatury jeden egzemplarz.

Dla PWM tabulatura będzie gotowa w sierpniu br. W miesiąc później mógłbym Panu dostarczyć odrobinę skróconą kopię dla Pańskiego wydawnictwa.

Na etapie udokumentowanym w tym liście nie ma już mowy o wydaniu przez PWM całości tabulatury, czy raczej jej większej części, której odpisem miał, wedle złożonej w roku 1962 deklaracji, dysponować Sikorski; materiał ten miał być przez niego oddany najpóźniej we wrześniu 1964 roku. W czerwcu 1965 trwały natomiast przygotowania do edycji praktycznej, obejmującej tylko wybór jedenastu kompozycji z WTO w opracowaniu wykonawczym Józefa Pawlaka<sup>82</sup>. Sikorski miał już przygotowanych w ten sposób przynajmniej siedem utworów, które wymienia w liście do Gołosa; skoro mógł wysłać mu brudnopisy z naniesioną aplikaturą i innymi uwa-

<sup>82</sup> Tym samym koryguję odmienną interpretację tego listu oraz *Zestawienia wybranych utworów* (zob. niżej), przedstawioną w Szelest 2015, s. 121–122 na podstawie wstępnej analizy materiałów źródłowych.

gami Pawlaka, kompozycje te musiały być już wcześniej przepisane na czysto. Wśród zachowanych źródeł brudnopisów takich jest obecnie siedem (F.10 – zob. il. 22, I.1, I.2, J, L.1, L.21, L.25), ale tylko trzy z nich (I.1, I.2 oraz J) zawierają kompozycje wymienione w liście. Źródło I.1 (zob. il. 23) z pewnością należało do Jerzego Gołosa, który wykorzystał je do edycji CEKM (10). Brudnopisy z opracowaniem Pawlaka zostały przygotowane przez Sikorskiego po wykonaniu kopii E; w odpisach I.2 oraz J Sikorski wypracowywał korekty i uzupełnienia brakującego tekstu nutowego, których ostateczną wersję przepisał następnie kolorem zielonym do E, modyfikując tekst wprowadzony tam pierwotnie lub używając doklejonych pasków papieru (por. il. 24 i 14).

Z przygotowaniem edycji praktycznej dla PWM związane jest również źródło H, które zawiera nieco inny zestaw siedmiu utworów, przepisany przez Lilianę Sikorską. Była ona owym „kopistą”, o którym wspomina Sikorski w cytowanym wyżej liście do Gołosa. Potwierdzoną próbę pisma Liliany Sikorskiej stanowi jej list do Gołosa z 2 lipca 1971<sup>83</sup>. Identyczne pismo widnieje w nagłówkach odpisów L.14–L.18, natomiast charakter pisma nutowego tych odpisów, wprowadzonego bez wątplenia przez tę samą osobę co nagłówki, można zaobserwować w innych kopiach ze źródeł F, G, H i L. Córka Sikorskiego, w połowie lat sześćdziesiątych kilkunastoletnia, była jedynym jego pomocnikiem wykonującym odpisy utworów z WTO. Źródło H nie zawiera wprawdzie oznaczeń wykonawczych Pawlaka, ale Sikorska wprowadziła w nim kilka uwag dotyczących użycia pedału („Ped.”) i sugerowanych zwolnień tempa („rit.”; zob. il. 25). W tekście nutowym, będącym prawdopodobnie dalszym etapem edycji w stosunku do brudnopisów z uwagami Pawlaka, również wykorzystano uzupełnienia wypracowane przez Sikorskiego po dokonaniu podstawowej warstwy zapisu w źródle E. Numeracja wszystkich utworów powyżej nr. 19 jest przesunięta o jeden numer wwyż w stosunku do [C], E i ośmiu innych odpisów Sikorskich (na ten temat zob. niżej); w takiej postaci znalazła się również w edycji MO (39). Materiały do tego wydania, obejmujące wykonane przez Lilianę

Sikorską czystopisy utworów (źródło M) oraz towarzyszący im komentarz Czesława Sikorskiego, wpłynęły do redakcji PWM 18 sierpnia 1965<sup>84</sup>, zgodnie z przewidywaniem wyrażonym przez niego dwa miesiące wcześniej w liście do Gołosa. Ten ostatni ewidentnie planował wówczas edycję wyboru utworów z WTO w wydawnictwie zagranicznym, być może już na tym etapie w amerykańskiej serii „Corpus of Early Keyboard Music”. Sikorski, wysyłając mu brudnopisy siedmiu utworów, prosił o przygotowanie wstępnej umowy, jeżeli zainteresowałyby one wydawcę. Prawdopodobnie więc kopia „odrobinę skrócona” względem zestawu przygotowywanego dla PWM, którą deklarował sporządzić dla Gołosa we wrześniu 1965, zawierałaby te same kompozycje – siedem z wydanych w PWM jedenastu. Odpis taki nie zachował się i być może nie powstał; nie jest nim raczej źródło H, w którym zastosowano przesuniętą numerację, a zamiast canzony nr 48 znajduje się *Capriccio*. Niezależnie od dokładnego przeznaczenia źródła H, przedstawiony tu kontekst pozwala stwierdzić, że jego lekcje, podobnie jak wyszczególnionych wyżej brudnopisów z uwagami wykonawczymi Pawlaka, są bezwartościowe przy ustalaniu tekstu w [C]. Wszystkie te kopie powstały bowiem w ostatnim etapie działalności edytorskiej Sikorskiego, związanej z przygotowaniem wydania MO (39), w którym nie przewidywano komentarza rewizyjnego, a zakres ingerencji w tekst źródłowy pozostawiono dyskrekcji redaktora. Czesław Sikorski zmarł 22 stycznia 1966, o czym poinformowała Gołosa Genowefa Sikorska w liście z 7 marca 1966<sup>85</sup>. Nieświadomy tego faktu Stanisław Haraschin z PWM wysłał do Sikorskiego zadiustowaną wersję jego komentarza do edycji MO (39) wraz z listem datowanym na 28 stycznia 1966<sup>86</sup>, który jest jedynym zachowanym śladem korespondencji pomiędzy Wydawnictwem a Sikorskim po roku 1962.

<sup>84</sup> Kraków, Archiwum Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, sygn. 6/95, teczk. 8; data widnieje na pieczęci na k. 3 i 4.

<sup>85</sup> PL-Pu, sygn. 7917/I, k. 6.

<sup>86</sup> PL-Kpa, sygn. 29/2334/0/-/361 (Polskie Wydawnictwo Muzyczne w Krakowie: korespondencje z kompozytorami, autorami – lit. S, 1965–1966), s. 377.

<sup>83</sup> PL-Pu, sygn. 7917/I, k. 7.

Z powodu luki w korespondencji między Sikorskim a Gołosem obejmującej okres od 5 lutego 1963 do 3 czerwca 1965 oraz braku dokumentacji PWM odnoszącej się do działań związanych z edycją tabulatury w jej zakontraktowanej wersji jedynym materiałem, na podstawie którego można próbować odtworzyć chronologię wydarzeń prowadzących do zmiany profilu wydania ze źródłokrytycznego na praktyczny, są wytworzone przez Sikorskiego odpisy utworów i jeden ich spis. Kluczowe wydają się dwa dokumenty. Pierwszym jest źródło E, wykonany w trzech zeszytach nutowych odpis sześćdziesięciu dziewięciu utworów z WTO. Sikorski wyróżnił w nim kolorem czerwonym własne poprawki i drobne uzupełnienia, zgodnie z opisem przesłanym Gołosowi 5 lutego 1963. Nie można jednak wykluczyć, że system ten ewoluował, a początkowa partia odpisu E powstała przed datą umieszczoną w stopce: dwa pierwsze utwory zapisane są innym kolorem atramentu (prawdopodobnie długopisem, nie piórem; zob. il. 6), a w kilkunastu początkowych kompozycjach pojawiają się niemal nieobecne w dalszej części rękopisu akcydencje w nawiasach, często dopisane *ex post* jaśniejszym kolorem atramentu; różne są też odcienie czerwonego ołówka (a częściowo być może długopisu), niekiedy też wyraźnie w tej samej roli Sikorski używał koloru sjeny. W niektórych kompozycjach widoczna jest jeszcze inna warstwa poprawek dokonywanych jasnoniebieskim atramentem (zob. il. 11). Możliwe, że Sikorski rozpoczął pracę nad E zaraz po podpisaniu umowy z PWM lub nawet po pomyślnym zakończeniu negocjacji w październiku 1962, natomiast zasadniczą część odpisu wykonał w dniach 3–10 sierpnia 1964. Wydaje się, że bardziej substancjalne uzupełnienia miejsc skażonych lub kilkutaktowych braków, dokonane w E częściowo kolorem czerwonym, częściowo granatowym długopisem (zob. il. 9), a najczęściej kolorem zielonym (zob. il. 14), są późniejszą warstwą tej kopii, związaną przede wszystkim z przygotowaniem edycji MO (39). Pochodzą one całkowicie z inwencji Sikorskiego (niektóre wyraźnie powstawały w kilku etapach) i nie mają znaczenia przy ustalaniu tekstu obecnej edycji. Zapisana przez Sikorskiego data wykonania odpisu E zbiega się w czasie z upływającym półtora miesiąca później terminem oddania do PWM edycji utworów z WTO wraz

z komentarzem rewizyjnym. W tym kontekście zwraca też uwagę fakt, iż Sikorski odnotowywał w E (w większości na czerwono) liczbę taktów każdego utworu i sukcesywnie te liczby dodawał, co z pewnością miało służyć określeniu ostatecznej wysokości honorarium (przypomnijmy, że według listu Sikorskiego do Gołosa z 5 lutego 1963 stawka PWM wynosiła 5 złotych za takt). Odpis E nie jest jednak materiałem, który mógłby zostać przedstawiony redakcji, ponieważ z perspektywy wymagań dotyczących edycji źródłokrytycznej kolorowe wyróżnienia w tekście nutowym byłyby całkowicie nieprzydatne, a ingerencje edytorskie powinny zostać opisane w komentarzu rewizyjnym.

Drugim istotnym dokumentem jest napisane na maszynie i zachowane w dwóch egzemplarzach *Zestawienie wybranych utworów z „Warszawskiej tabulatury organowej z XVII w.”*<sup>87</sup>. Jest to lista kompozycji z ich numerami porządkowymi, tytułami oraz liczbą taktów. Zawiera niemal wszystkie utwory odpisane przez Sikorskiego w E; wyjątkami są fragmentarycznie zachowane kompozycje noszące w [C] numery 52, 54, 56, 57 i 58 (w obecnej edycji nr 9, 14, 48, 51 i fragment utworu nr 1) oraz trzy ostatnie opracowania melodii pieśni, opatrzone w [C] numerami 68–70 (*Przez Twoje święte zmartwychwstanie*, nr 80; *Płaczże dzisiaj duszo wszelka*, nr 45; *Płacz dzisiaj [duszo wszelka]*, nr 86). Lista obejmuje również *Canzon* nr 61 (w [C] nr 50), która została pominięta w E, oraz *Praeludium* Podbielskiego – kompozycję pochodzącą z WTO, ale nieskopiowaną przez Chybińskiego do [C]. Umieszczenie na liście tego ostatniego utworu pod numerem 19, na końcu grupy preludiów/preambulów, spowodowało przesunięcie numeracji Chybińskiego od kolejnego numeru o jeden numer wzwyż, mimo iż na końcu *Zestawienia* znajduje się notatka: „Uwaga: utwory w powyższym zestawieniu są numerowane w/g numeracji zastosowanej w ‘Tabulaturze’”. Celem sporządzenia tej listy, której autorem musiał być Sikorski (nikt inny nie dysponował materiałami pozwalającymi na jej stworzenie), było zapewne zebranie w formie tabelarycznej wszystkich dostępnych (przede wszystkim w deklarowanym przez Sikorskiego własnym odpisie

<sup>87</sup> PL-Pu, sygn. 7917/I, k. 12–14 i kopia na k. 9–11.

z [C]) i możliwych do wydania kompozycji z tabulatury (stąd pominięcie utworów zachowanych w postaci kilkutaktowych fragmentów) wraz z liczbą taktów, która była potrzebna do obliczenia honorarium za przygotowanie edycji. Porównanie tych liczb z podliczeniem taktów zanotowanym w odpisie E ujawnia znaczące rozbieżności, które wskazują, że podstawą wyliczeń w *Zestawieniu* nie było źródło E, w którym Sikorski opuścił w niektórych utworach fragmenty o długości od jednego do czterech taktów (zob. niżej), a raczej odpis [C]. *Zestawienie* powstało zatem najprawdopodobniej dla PWM, i to jeszcze w roku 1962, kiedy przygotowywano umowę. Zaplanowane w nim przesunięcie numeracji utworów, spowodowane włączeniem do edycji *Praeludium* Podbielskiego, zostało zrealizowane w edycji MO (39), ale widoczne jest również w szeregu zachowanych odpisów poszczególnych kompozycji. Poza omawianym wcześniej źródłem H są to kopie L.20, L.22, L.23, L.24, L.26, L.27 (zob. il. 20), L.28 i L.30, niemal wszystkie sporządzone przez Lilianę Sikorską na luźnych kartkach i składkach papieru identycznego formatu, pochodzących z zeszytów nutowych. Zostały one wyposażone w nagłówki napisane na maszynie na pasku papieru naklejonym nad pierwszym systemem. Wydaje się, że większość tych odpisów, zawierających kompozycje o bliskich numerach (42, 46, 47, 49, 50, 51, 55), jest częścią niezachowanej lub niezrealizowanej większej całości, tym bardziej, że utwory nr 46 i 47 utrwalono na jednej składce papieru, a kopia L.29, umieszczona na odwrocie kartki zawierającej L.30, przekazuje ostatnie takty kompozycji *Lectio*, która w przesuniętej numeracji nosiłaby numer 54. Są to kopie o charakterze czystopisów (choć w niektórych znajdują się poprawki wprowadzone kolorem czerwonym, tym razem ewidentnie odnoszące się do błędów i nieporadności obecnych w zapisach wykonanych przez Lilianę Sikorską i przynajmniej częściowo naniesione przez nią), w których tekst nutowy jest częściowo wyedytowany. Wiele szczegółów tekstu świadczy jednak o tym, że podstawą przynajmniej niektórych odpisów z tej grupy nie mogło być źródło E (zawierają one np. fragmenty kompozycji przypadkowo w E pominięte), a raczej odpis Chybińskiego ([C]) lub niezachowane źródło pośrednie, np. brudnopisy z emendacjami Sikorskiego, z których mogła przepisywać Liliana Sikorska.

Ustalenia te wskazują, że kopie te powstały w związku z przygotowywaną kompletną edycją tabulatury dla PWM, najprawdopodobniej w miesiącach letnich roku 1964, i dokumentują pośredni etap edycji tekstu nutowego zmierzającej do wykonania czystopisów z wersją ostateczną.

Prawdopodobnie pozostałościami podobnych czynności są źródła F.1–F.7, F.11–F.19 (czyli zawartość pierwszego i trzeciego z trzech zeszytów nutowych składających się na tę jednostkę biblioteczną) oraz G (zob. il. 21). Obejmują one podobny, nieznacznie różniący się długością zestaw kilku początkowych kompozycji z tabulatury (w kolejności zgodnej z [C]). Wszystkie trzy kopie są czystopisami z tekstem w różnym stopniu wyedytowanym, jednak prawdopodobnie nie na podstawie E, ponieważ w każdej z nich zakres ingerencji jest nieco inny od ustalonego w E za pomocą oznaczeń umieszczonych w nawiasach lub wprowadzonych kolorem czerwonym. W czystopisach tych nie wklejono nagłówków z numerami i tytułami utworów. Zeszyt G został nawet zaopatrzony w tytuł wykaligrafowany na okładce, co może wskazywać, że miał on zawierać ostateczną wersję tekstu edycji przygotowywanej dla PWM.

Do tej samej grupy odpisów dokumentujących różne etapy pracy nad tekstem utworów mogą należeć niektóre inne, luźne i zazwyczaj pozbawione nagłówków z numeracją kopie pojedynczych kompozycji lub ich fragmentów, np. L.4–L.9 i L.19. Również część z nich przekazuje szczegóły lub fragmenty tekstu przypadkowo pominięte w E, muszą zatem wywodzić się z odpisu [C], być może za pośrednictwem niezachowanych brudnopisów.

Fragmentaryczny charakter zachowanych materiałów, które prawdopodobnie lub przypuszczalnie należy wiązać z przygotowywaną przez Sikorskiego dla PWM pełną edycją tabulatury, wskazuje, że jeżeli nawet część brudnopisów uległa zniszczeniu, to praca ta nie została ukończona, a właściwie nie została doprowadzona choćby do etapu, który można by określić jako zaawansowany. Koncentrowała się ona wokół pojedynczych kompozycji lub ich wybranych grup, co w połączeniu z odpisami sporządzanymi nieco później w związku z praktyczną edycją wyboru utworów w MO (39) daje obecnie wrażenie dysproporcji stanu zachowania bazy źródłowej: niektóre utwory Sikorscy utrwalili w licznych kopiach o różnym

stopniu wyedytowania tekstu nutowego, wiele innych natomiast znalazło się wyłącznie w najpełniejszym odpisie E. Uderzający jest również brak jakichkolwiek zachowanych śladów komentarza rewizyjnego, który miał być integralną częścią edycji źródlowokrytycznej.

Źródło E, jak wynika z zaprezentowanych ustaleń, mimo iż zawiera odpis sześćdziesięciu dziewięciu utworów i dzięki zastosowaniu systemu oznaczeń ingerencji Sikorskiego stwarza wrażenie największej wierności względem kopii Chybińskiego ([C]), było wykorzystywane jako podstawa tekstu do planowanej edycji dla PWM tylko w ograniczonym zakresie, jeżeli w ogóle. Nie można oczywiście dokładnie określić momentu powstania związanych z tą edycją materiałów, o których była mowa powyżej, trudno jednak przypuszczać, aby źródło E zostało wykonane w ostatniej kolejności, skoro praca nad wydaniem nie została ukończona. Można raczej sądzić, że ponieważ nie stanowiło ono odpisu, który mógłby zostać przedstawiony jako proponowany tekst edycji, powstało ono niejako niezależnie i w innym celu. Przede wszystkim zwraca uwagę umieszczenie na jego końcu notatki z datą i określeniem podstawy jego wykonania. W żadnym innym odpisie Sikorski nie zamieścił takich informacji, uważał je zatem za niezbędne tylko w tej kopii. Z licznych przedstawionych wyżej przesłanek wynika, że cała notatka, prawdopodobnie poza datą, została sformułowana niezgodnie ze stanem faktycznym. Źródło E nie jest bowiem „wtórniakiem odpisu kopii Chybińskiego”, ale bezpośrednim odpisem z kopii [C], która wciąż znajdowała się wówczas w rękach Sikorskiego, a fragmentarycznie zachowany ostatni utwór, na którym rzekomo „urywał się odpis”, został prawdopodobnie celowo pozostawiony w postaci niedokończonej, aby uwiarygodnić niekompletność E względem [C]. Treść tej notatki pozostaje też w sprzeczności z zawartością strony tytułowej odpisu E (k. 1r, zob. il. 5), na której jest on prawidłowo określony jako „[n]iepełny odpis kopii sporządzonej przez A. Chybińskiego”. Informacje te miały więc za zadanie wprowadzić w błąd ich przewidywanego odbiorcę. W tym kontekście ważny wydaje się zakres czasu wykonania kopii E, wynoszący zaledwie osiem dni, co oznacza, że Sikorski musiał pracować w pośpiechu, przepisując średnio osiem do dziewięciu utworów dziennie. Chybiński sporządził

wprawdzie źródło [C] w sześć dni, ale zapewne czas jego pobytu w Warszawie był ograniczony, a poza tym nie musiał wprowadzać emendacji edytorskich innym kolorem; Sikorski natomiast miał nielimitowany dostęp do całości materiału we własnym domu. Możliwą przyczyną powstania źródła E była konieczność przedstawienia redakcji PWM podstawy źródlowokrytycznej edycji tabulatury. Sikorski już w roku 1962 deklarował, że jedyną podstawą, którą dysponuje, jest sporządzona przez niego niepełna kopia z odpisu Chybińskiego, który zwrócił wcześniej i który następnie zaginął. Ponieważ jednak odpisu tego w rzeczywistości nie zwrócił, nie miał też powodu wykonywać jego kopii; jak wynika z analizy materiałów przygotowanych przez Sikorskiego podczas pracy nad edycją, przynajmniej część z nich (o ile nie wszystkie, ale wykazanie tego na podstawie krytyki tekstu nie jest możliwe) powstała na podstawie źródła [C]. Jeżeli, co wydaje się prawdopodobne, redakcja PWM poprosiła go o udostępnienie ich podstawy, Sikorski musiałby w krótkim czasie sporządzić własny odpis, którego istnienie deklarował. Opisanie go jako „wtórniaka odpisu” zabezpieczałoby go przed pozbawieniem się jedynego źródła tekstu w przypadku, gdyby musiał on pozostać do dyspozycji redakcji przez dłuższy czas: miałby wówczas wciąż do dyspozycji rzekomy oryginalny odpis kopii Chybińskiego.

Źródło E, pomimo pozorów pieczołowitości, zostało wykonane pośpiesznie i niestarannie, a przyjęty przez Sikorskiego system kolorowych oznaczeń własnych emendacji znacząco obniża jego wartość. Z niewiadomych przyczyn nie zawiera ono *Canzony* nr 50 (w obecnej edycji nr 61); być może miała ona docelowo znaleźć się na końcu drugiego zeszytu (np. na doklejonych kartkach), ponieważ zeszyt trzeci zaczyna się od grupy kompozycji niekompletnych, tak się jednak nie stało. Przynajmniej w przypadku kilku kompozycji porównanie z innymi, pojedynczymi ich kopiami wykazało, że Sikorski opuścił w E ich fragmenty o długości od jednego do czterech taktów, a w innym utworze do jednego taktu wpisał partie prawej i lewej ręki taktów sąsiadujących (zob. komentarz do nr. 12 oraz il. 8). Odpisy niektórych innych kompozycji są w E wyraźnie niedopracowane, o czym świadczą puste fragmenty pięciolinii (zob. il. 18). Jak wspomniano wyżej, porównanie oznaczonych kolorem czerwonym emendacji edytor-

skich w K oraz E.<sup>42</sup> wykazuje duże rozbieżności między tymi źródłami, co wskazuje, że również oznaczenia w pozostałych utworach zawartych w E mogły być wprowadzone niestarannie i nie odzwierciedlają rzeczywistego zakresu ingerencji Sikorskiego w lekcje źródła [C]. Tekst nutowy źródła E wzbudza liczne wątpliwości, które tylko częściowo można wyjaśnić na podstawie innych odpisów, te bowiem najczęściej zawierają tekst już wyedytowany, a znaczna część utworów zachowała się wyłącznie w E. Oznaczone kolorem czerwonym emendacje Sikorskiego zostały wprowadzone bezpośrednio w tekście nutowym. Jeżeli dotyczą one elementów dodanych do podstawowej warstwy zapisu, takich jak łuki czy akcydencje, ich rola jest podobna do nawiasów prostokątnych w edycjach naukowych. Zmiany dotyczące wysokości nut oraz, przynajmniej częściowo, ich wartości rytmicznych, nastąpiły jednak przez eliminację lekcji źródła [C] i zastąpienie ich nutami wprowadzonymi na czerwono, przy czym usunięte lekcje [C] nie zostały nigdzie odnotowane (zob. np. il. 10). Niezależnie więc od stopnia staranności tych oznaczeń, wskazują one tylko, w których miejscach Sikorski dokonał ingerencji, ale nie specyfikują, na czym one polegały. Jest to jedna z fundamentalnych wad odpisu E jako materiału źródłowego. Uniemożliwia ona odtworzenie sytuacji w źródle [C] i mogła być jedną z przyczyn zmiany koncepcji planowanego dla PWM wydania tabulatury, jeżeli redakcja uznała, że na podstawie tak wykonanego odpisu nie da się przygotować edycji o charakterze naukowym, ponieważ Sikorski wprowadził w tekście nutowym nieodwracalne zmiany, o których powinien był poinformować w komentarzu rewizyjnym. Nie jest jasne, dlaczego Sikorski posłużył się w E opisanym tu systemem oznaczeń, który zastosował wcześniej w sporządzonej dla Gołosa kopii K; być może nie miał wystarczającego przygotowania do pracy edytorskiej, której nigdy wcześniej nie wykonywał, i chciał w ten sposób zaprezentować się w roli kompetentnego redaktora wydania. Najistotniejsze jednak, że powstanie źródła E w takim kształcie spowodowało, że przechowywany przez Sikorskiego odpis Chybińskiego stał się dla niego praktycznie bezużyteczny. Nie mógł ujawnić jego posiadania, ponieważ już wcześniej przedstawił historię jego tajemniczego zaginięcia. Nie mógł też wykonać na jego podstawie nowej, lep-

szej jakościowo kopii, ponieważ w źródle E, które opisał jako wierną kopię („wtórnik”) własnego odpisu z [C], usunął dużą część jego lekcji. Dlatego dotychczasowi badacze na próżno szukali zaginionej kopii Chybińskiego; w świetle zebranych tu informacji można sądzić, że Sikorski przechowywał ją przynajmniej do czasu sporządzenia kopii E, a następnie albo ją zniszczył, albo ukrył na zawsze w archiwum rodzinnym, w którym wciąż może być przechowywana.

Genowefa Sikorska, powiadamiając Gołosa w liście z 7 marca 1966 o śmierci męża<sup>88</sup>, odniosła się również do treści listu Gołosa do Czesława Sikorskiego, który nadszedł miesiąc po jego zgonie:

W dniu 18 lutego otrzymałam list, w którym Pan wyraża chęć zakupienia utworów już Panu wysłanych.

Zgadzam się na warunki przez Pana podane (5 zł od taktu).

Uprzejmie proszę o przesłanie należności na mój adres.

Jeżeli Pana interesuje dalszy ciąg pracy, uważam za konieczne spotkanie się i omówienie sprawy osobiście.

Niewątpliwie mowa była wówczas o brudnopisach siedmiu kompozycji, które Sikorski załączył do listu z 3 czerwca 1965, ale być może również o odpisach wysłanych wcześniej, w tym o zachowanym odpisie K. Należy tu jeszcze wspomnieć o dwóch kopiach sporządzonych przez Lilianę Sikorską (L.17 i L.18), o których nie ma wzmianki w zachowanej korespondencji, ale które Gołos pozyskał najpóźniej w roku 1966, ponieważ wykorzystał je do przygotowania edycji CEKM (10). Zostały one wykonane na papierze nutowym większego formatu, co może wskazywać na ich powstanie w ostatnich miesiącach życia Sikorskiego lub już po jego śmierci; wszystkie zachowane odpisy, które można powiązać z latami 1963–1965, z wyjątkiem czystopisów przygotowanych dla PWM (źródło M), powstały w małych zeszytach nutowych lub na kartkach i składkach z nich pochodzących, natomiast na większym papierze nutowym Liliana Sikorska sporządziła jeszcze

<sup>88</sup> PL-Pu, sygn. 7917/I, k. 6.

kopie L.14, L.15 i L.16. Są one wspomniane w liście Liliany Sikorskiej do Gołosa z 2 lipca 1971, którego treść warto zacytować w całości:

Muszę Pana zmartwić: nie znalazłam tych utworów, o które Pan prosił. Mam tylko cztery organowe transkrypcje utworów wokalnych:  
nr 60 Nużeśmy chrześcijanie  
nr 62 Narodził się Syn Boży  
nr 64 Vesoli nam dzień dziś nastał  
nr 68 Przez Twoje święte zmartwychwstanie  
Ponieważ wyjeżdżam z Poznania na dłuższy okres, a nie wiem, czy o te utwory Panu chodzi, musiałby Pan osobiście skontaktować się z mamą. Utwór nr 52 „Lectio” Panu przesyłam.

Kontekst tego listu jest niejasny. Nie wiadomo, o które utwory Gołos prosił Lilianę Sikorską i dlaczego pisał właśnie do niej. Z odpowiedzi Sikorskiej wynika, że nie miała ona wówczas dostępu do całości materiałów po ojcu. Zaoferowała natomiast Gołosowi kopie czterech kompozycji, które zgodnie z błędną nomenklaturą stosowaną przez Czesława Sikorskiego nazywała „organowymi transkrypcjami utworów wokalnych”, ale ich wysłanie miało nastąpić dopiero po skontaktowaniu się Gołosa z Genowefą Sikorską, która prawdopodobnie trzymała pieczę nad spuścizną po mężu. Gołos ewidentnie uzyskał trzy z tych odpisów (nr 60, 62 i 68); są to wspomniane źródła L.14, L.15 i L.16. Kopię kompozycji nr 64 miał już wcześniej (L.18). Załączony do listu odpis *Lectio* nie zachował się.

Czas i okoliczności powstania kopii L.14, L.15 i L.16 nie są obecnie możliwe do ustalenia. Z pewnością nie są one związane z przygotowaniem edycji naukowej dla PWM: ich format i wygląd jest odmienny (tytuły zostały wpisane odręcznie), a w dodatku niesąsiadujące ze sobą w źródle [C] utwory nr 60 i 62 znajdują się na jednej kartce (zob. il. 27). Nie można wykluczyć, że odpisy te, podobnie jak L.18, powstały na podstawie źródła E, ponieważ pojawiają się w nich niemal wszystkie elementy wyróżnione w E kolorem czerwonym. Źródło L.17 (zob. il. 26), zawierające opuszczoną w E *Canzonę* nr 50 (w obecnej edycji nr 61), musi natomiast wywodzić się z kopii Chybińskiego ([C]).

Niestety Gołos, który napisał, iż odpis tej *canzony* został mu „przekazany (...) osobno”<sup>89</sup>, nie sprecyzował, kiedy to nastąpiło.

Ostatnim świadectwem kontaktów Gołosa z rodziną Sikorskich jest wystawione przez Genowefę Sikorską 29 sierpnia 1983 pokwitowanie o następującej treści:

Niniejszym kwituję odbiór 15000 zł (piętnaście tysięcy) za rękopiśmienną kopię tabulatury organowej, wykonaną przez śp. Męża mego Czesława, i stwierdzam, iż nie roszczę żadnych dalszych pretensji z tego tytułu<sup>90</sup>.

Według Gołosa przedmiotem transakcji był „odpis tabulatury”, „który stał się podstawą (...) wydania” WTO 1990, czyli źródło E, ale wraz z nim uzyskał on „brudnopis i czystopis wyboru utworów przygotowanych do wydania w serii *Miniatur organowych* nr 39”<sup>91</sup>. Można przypuszczać, że Genowefa Sikorska przekazała wówczas Gołosowi całość wytworzonych przez Czesława i Lilianę Sikorskich materiałów związanych z WTO, które obejmują źródła E, F, G, H oraz większość odpisów ze źródła L. W sprawie kopii Chybińskiego Gołos przedstawił wersję wydarzeń prezentowaną przez Sikorskiego, chociaż była ona w jego relacji niespójna (odpis Sikorskiego, który miał powstać podczas przygotowywania pracy magisterskiej w roku 1953, nosił datę 1964)<sup>92</sup>, a on sam w korespondencji od Sikorskiego dysponował poważnymi przesłankami świadczącymi o niezgodności tej wersji ze stanem faktycznym.

<sup>89</sup> Gołos 1990, s. V.

<sup>90</sup> PL-Pu, sygn. 7917/I, k. 8.

<sup>91</sup> Gołos 1990, s. IV i V.

<sup>92</sup> Gołos 1990, s. III i XVII.

## TABLICA SYNOPTYCZNA

| numer utworu w obecnej edycji | numery stron w tabulaturze [A] <sup>93</sup> | numery kart w tabulaturze [A] <sup>94</sup> | tytuł lub zawartość w inwentarzu Chybińskiego <sup>95</sup>                                                 | tytuł w odpisie Chybińskiego ([C]) <sup>96</sup> | zachowane źródła                                               | numer w odpisach [C] <sup>97</sup> i E oraz w edycji WTO 1990 |
|-------------------------------|----------------------------------------------|---------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------|
|                               | 1                                            | 1r                                          | objaśnienia nazwy nut i ich wartości, gamy wznoszące się i opadające, także chromatyczne, znaczone literami |                                                  |                                                                |                                                               |
|                               | 2                                            | 1v                                          | przykłady taktów nieparzystych („wielka proportia” i „sesquialtera”)                                        |                                                  |                                                                |                                                               |
| 1 (t. 9–16)                   | 2                                            | 1v                                          | utwór bez nazwy, początku i końca; na początku „De” jako zakończenie słowa „Vi-de”                          | [Utwór bez nazwy, początku i końca]              | E.57                                                           | 58                                                            |
| (t. 1–8, 17–20)               | 3                                            | 2r                                          | utwór bez nazwy (preludjum), w jednym miejscu „mynor” i „mai(or)”                                           | nr. 15–18: [Domniemane preludia (bez nazwy)]     | E.18                                                           | 18                                                            |
| 2                             | 4–6                                          | 2v, 3rv                                     | Praeludium primi toni                                                                                       | Preludium primi Toni                             | E.1; B.5; F.1; F.10; F.11; G.1; M.1                            | 1                                                             |
| 3 (t. 1–27)                   | 7–9                                          | 4rv, 5r                                     | Canzon primi toni <sup>98</sup>                                                                             | Canzon Primi Toni                                | E.47; H.5; M.7                                                 | 47                                                            |
| (t. 28–124)                   | 10–17                                        | 5v, 6rv, 7rv, 8rv, 9r                       | utwór bez nazwy (fuga)                                                                                      | [Fuga]                                           | E.42; H.4; I.2; K; L.2; L.3; M.6; D.39; D.40; D.43; D.63; D.64 | 42                                                            |

<sup>93</sup> Paginacja wprowadzona przez Aleksandra Polińskiego.

<sup>94</sup> Foliacja, nieistniejąca w rękopisie, ustalona na podstawie paginacji dla ułatwienia zobrazowania lokalizacji poszczególnych pozycji na konkretnych kartach.

<sup>95</sup> Chybiński 1936, s. 103–105.

<sup>96</sup> Według Sikorski 1953, s. 12–16. W nawiasach prostokątnych podano tytuły nadane przez Chybińskiego kompozycjom ich pozbawionym.

<sup>97</sup> Według Sikorski 1953, s. 12–16.

<sup>98</sup> Utwór pominięty w inwentarzu, wspomniany w Chybiński 1936, s. 109.

|      |                    |                                  |                                                                                                            |                                                            |                                                                                  |                                   |
|------|--------------------|----------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------|
| 4    | 17–21              | 9rv, 10rv, 11r                   | niedokończony utwór bez nazwy (toccata lub capriccio)                                                      | [Toccata]                                                  | E.50; L.11; L.12;<br>D.6; D.12; D.13;<br>D.15, D.17; D.18;<br>D.21; D.22; D.61   | 51                                |
| 5    | 22–23              | 11v, 12r                         | utwór bez nazwy (preludjum)                                                                                | nr. 15–18: [Domniemane preludia (bez nazwy)]               | E.15; F.9; H.2; I.1;<br>L.19; M.3; D.23;<br>D.45; D.51                           | 15                                |
| 6    | 24–26              | 12v, 13rv                        | Capriccio (!)                                                                                              | Capriccio                                                  | E.46; B.7; B.6; H.7;<br>L.24; L.25; M.10                                         | 46                                |
| 7    | 26–30 [recte: 29?] | 13v, 14rv, 15rv<br>[recte: 15r?] | Praeludium Joh. Podbielsky                                                                                 | –                                                          | O                                                                                | [C], E: deest<br>WTO 1990: 15a    |
|      | 30                 | 15v                              | niezapisana                                                                                                |                                                            |                                                                                  |                                   |
|      | 31                 | 16r                              | niezapisana                                                                                                |                                                            |                                                                                  |                                   |
| 8    | 32–36              | 16v, 17rv, 18rv                  | Canzon, bez zakończenia                                                                                    | [Canzon?]                                                  | E.48; J; L.10; L.26;<br>M.8                                                      | 48                                |
| 9    | 36                 | 18v                              | –                                                                                                          | Lectio                                                     | E.51                                                                             | 52                                |
| 10   | 37–39              | 19rv, 20r                        | Lectio, bez zakończenia                                                                                    | [Niedokończony utwór o nieoznaczonej formie] <sup>99</sup> | E.52; L.13; L.29;<br>D.7; D.20; D.26;<br>D.30; D.42; D.57                        | 53                                |
| [11] | 40–41              | 20v, 21r                         | basso seguente lub b. continuo jakiegoś utworu bez nazwy; napisy: „breve”, „piano” (dwukrotnie), „allegro” |                                                            |                                                                                  |                                   |
| 12   | 42–45              | 21v, 22rv, 23r                   | Toccata 3 toni                                                                                             | Toccata tri Toni                                           | E.19; H.3 ; L.4; L.5;<br>D.5; D.8; D.9; D.10;<br>D.24; D.25; D.56;<br>D.58; D.60 | 19                                |
| 13   |                    |                                  |                                                                                                            |                                                            |                                                                                  |                                   |
| 14   | 46                 | 23v                              | początek utworu bez nazwy (preludjum i fuga?)                                                              | [Niedokończony utwór o nieoznaczonej formie]               | E.53; L.30; D.46                                                                 | [C], E: 54<br>WTO 1990:<br>54+54a |

<sup>99</sup> s. 58: „Lectio”.

|    |       |                |                                                              |                                              |                                                                            |    |
|----|-------|----------------|--------------------------------------------------------------|----------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------|----|
|    | 47    | 24r            | niezapisana                                                  |                                              |                                                                            |    |
| 15 | 48    | 24v            | utwór bez nazwy (preludjum)                                  | nr. 15–18: [Domniemane preludia (bez nazwy)] | E.16                                                                       | 16 |
| 16 |       |                | Prelude 3                                                    | Prelude 3                                    | E.2; F.2; F.12; G.2                                                        | 2  |
| 17 |       |                | utwór bez nazwy (preludjum)                                  | nr. 15–18: [Domniemane preludia (bez nazwy)] | E.17; D.37                                                                 | 17 |
| 18 | 49–50 | 25rv           | utwór bez nazwy (toccata lub capriccio)                      | [Toccata?]                                   | E.26; L.6; L.20;<br>D.14; D.27; D.59;<br>D.65                              | 26 |
| 19 | 50    | 25v            | utwór bez nazwy (fuga)                                       | [Fuga]                                       | E.27; D.34                                                                 | 27 |
| 20 | 51    | 26r            | dwa utwory bez nazwy (fugi), na boku napis:<br>„litargarium” | [Fuga]                                       | E.28; D.33                                                                 | 28 |
| 21 |       |                |                                                              | [Fuga]                                       | E.29                                                                       | 29 |
| 22 | 52–53 | 26v, 27r       | dwa utwory bez nazwy (fugi)                                  | [Fuga]                                       | E.30; D.31                                                                 | 30 |
| 23 |       |                |                                                              | [Fuga]                                       | E.31; D.32; D.48                                                           | 31 |
| 24 | 53    | 27r            | utwór bez nazwy (fuga)                                       | [Fuga]                                       | E.32; D.31                                                                 | 32 |
| 25 | 54–55 | 27v, 28r       | dwa utwory bez nazwy (fugi) i Fuga 9                         | [Fuga]                                       | E.33                                                                       | 33 |
| 26 |       |                |                                                              | [Fuga]                                       | E.34; D.32; D.62                                                           | 34 |
| 27 |       |                |                                                              | Fuga 9                                       | E.35; D.32                                                                 | 35 |
| 28 | 55    | 28r            | utwór bez nazwy (fuga)                                       | [Fuga]                                       | E.36; F.20                                                                 | 36 |
| 29 | 55–56 | 28rv           | utwór bez nazwy (fuga)                                       | [Fuga]                                       | E.37; D.31                                                                 | 37 |
| 30 | 56    | 28v            | utwór bez nazwy (fuga)                                       | [Fuga]                                       | E.38                                                                       | 38 |
| 31 | 56–59 | 28v, 29rv, 30r | Fuga                                                         | Fuga 13                                      | E.39; B.2; L.21;<br>M.11; D.35; D.41                                       | 39 |
| 32 | 60–63 | 30v, 31rv, 32r | utwór bez nazwy i zakończenia (toccata)                      | [Toccata]                                    | E.54; L.1; L.7; L.8;<br>L.9; M.5; D.16;<br>D.19; D.28, D.29;<br>D.38; D.65 | 55 |

|      |       |          |                                                                                                                                  |                       |                      |                                  |
|------|-------|----------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------|----------------------|----------------------------------|
| 33   | 64–65 | 32v, 33r | Canzoni primi toni,                                                                                                              | Canzon tri Toni       | E.49; H.6; L.27; M.9 | 49                               |
|      |       |          | oraz szeregi tonów kolejno w pozycjach<br>głosów: Cantus, Contra Bas, Minor Bas,<br>Basus (!) generalis, Alto, Excellens, Tenore |                       |                      |                                  |
|      | 66–67 | 33v, 34r | niezapisane                                                                                                                      |                       |                      |                                  |
| [34] | 68    | 34v      | trzy kadencje,                                                                                                                   |                       |                      |                                  |
| 35   |       |          | Fantasia 15 i utwór bez nazwy (fantasia 16?)                                                                                     | Fantazja              | E.43                 | 43                               |
| 36   |       |          |                                                                                                                                  | [Fantazja]            | E.45                 | 45                               |
| 37   | 69    | 35r      | Fantasia 17 i Toccata (!)                                                                                                        | Fantazja              | E.44                 | 44                               |
| 38   |       |          |                                                                                                                                  | Toccata               | E.20; B.4            | 20                               |
| 39   | 69–70 | 35rv     | Fuga primi toni 2                                                                                                                | Fuga Primi Toni       | E.40; B.3            | 40                               |
| 40   | 70    | 35v      | utwór bez nazwy (toccata)                                                                                                        | [Toccata]             | E.24; B.1; D.55      | 24                               |
| 41   |       |          |                                                                                                                                  | [Toccata]             | E.25; B.1            | 25                               |
| 42   | 71    | 36r      | Toccata 1                                                                                                                        | Tocata <sup>100</sup> | E.21                 | 21                               |
| 43   | 71–72 | 36rv     | utwór bez nazwy (toccata)                                                                                                        | [Toccata]             | E.22                 | 22                               |
| 44   | 72    | 36v      | utwór bez nazwy (toccata)                                                                                                        | [Toccata]             | E.23                 | 23                               |
| 45   | 72–73 | 36v, 37r | Płacz że di sia duszo wszelka                                                                                                    | Płacz że disia        | E.68                 | 69                               |
| [46] | 74–75 | 37v, 38r | Introitus, versus                                                                                                                | Introitus             |                      | [C]: 91<br>E, WTO 1990:<br>deest |
|      |       |          |                                                                                                                                  | Versus                |                      | [C]: 92<br>E, WTO 1990:<br>deest |
| 47   | 75    | 38r      | Perambulum (!) 1                                                                                                                 | Perambulum 1          | E.3; F.3; F.13; G.3  | 3                                |

<sup>100</sup> s. 56: „Tocata 1”.

|    |             |               |                                                                                                         |                                                     |                                   |                                 |
|----|-------------|---------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------|-----------------------------------|---------------------------------|
| 48 | 76–77       | 38v, 39r      | utwór bez nazwy i zakończenia (fuga),<br>perambulum 2., perambulum 3                                    | [Fuga niedokończona]                                | E.55                              | 56                              |
| 49 |             |               |                                                                                                         | Perambulum 2                                        | E.4; F.4; F.14; G.4;<br>D.3; D.54 | 4                               |
| 50 |             |               |                                                                                                         | Perambulum 3                                        | E.5; F.5; F.15; G.5;<br>D.53      | 5                               |
| 51 | 78          | 39v           | utwór bez nazwy i zakończenia (fuga lub<br>fantazja), Perambulum 4, Perambulum na<br>Spiritus S(anctus) | [Fuga niedokończona]                                | E.56                              | [C], WTO 1990:<br>57<br>E: [57] |
| 52 |             |               |                                                                                                         | Perambulum 4                                        | E.6; F.6; F.16; G.6               | 6                               |
| 53 |             |               |                                                                                                         | Perambulum na sp(irit)<br>us <sup>101</sup> § [sic] | E.7; F.7; F.17; G.7;<br>D.1; D.52 | 7                               |
| 54 | 79          | 40r           | Perambulum na Gloria 1, Perambulum 2,<br>Perambulum (3)                                                 | Perambulum na gloria 1                              | E.8; F.18; G.8                    | 8                               |
| 55 |             |               |                                                                                                         | Perambulum 2                                        | E.9; F.19; G.9; D.4               | 9                               |
| 56 |             |               |                                                                                                         | Perambulum                                          | E.10; D.44                        | 10                              |
| 57 | 80          | 40v           | Perambulum na Alleluia                                                                                  | Perambulum na alleluja <sup>102</sup>               | E.11                              | 11                              |
| 58 | 81–80 (!)   | 41r, 40v      | (Perambulum) na Sanctus                                                                                 | [Perambulum] na<br>Sanctus                          | E.12; F.8; H.1; M.2;<br>D.2; D.49 | 12                              |
| 59 | 81–83       | 41rv, 42r     | Perambulum                                                                                              | Perambulum                                          | E.13; D.50                        | 13                              |
| 60 | 82(!)–83    | 41v, 42r      | Perambulum na Benedictus                                                                                | Perambulum na<br>Benedictus                         | E.14                              | 14                              |
| 61 | 82(!)–85–84 | 41v, 43r, 42v | Canzon A. Z.                                                                                            | Canzon A.Z.                                         | L.17; L.28; D.47                  | 50                              |
| 62 | 86–87–86(!) | 43v, 44r, 43v | utwór bez nazwy (fuga)                                                                                  | [Fuga]                                              | E.41; B.8; L.22                   | 41                              |
|    | 88          | 44v           | niezapisana                                                                                             |                                                     |                                   |                                 |
|    | 126         | 63v           | niezapisana                                                                                             |                                                     |                                   |                                 |

<sup>101</sup> s. 56: „Spi(rit)us”.

<sup>102</sup> s. 56: „Alleluja”.

|      |             |                     |                                                                                                                                                                                                    |                                   |            |                                  |
|------|-------------|---------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------|------------|----------------------------------|
| 63   | 125, 89     | 63r, 45r            | [s. 125:] początki trzech utworów dokończonych na s. 89 (!): Puer nobis natus, Nużeśmi (!) chrześciani (!), Puer natus in Betleiem (!); [s. 89:] dokończenie trzech utworów rozpoczętych na s. 125 | Puer Nobis Natus                  | E.58       | 59                               |
| 64   |             |                     |                                                                                                                                                                                                    | Nużeśmy chrześcijanie             | E.59; L.14 | 60                               |
| 65   |             |                     |                                                                                                                                                                                                    | Puer natus in Bethleem            | E.60       | 61                               |
| 66   | 90          | 45v                 | Narodzał (!) sie Syn Boży                                                                                                                                                                          | Narodził się Syn Boży             | E.61; L.15 | 62                               |
| 67   | 91          | 46r                 | Angelus pastoribus                                                                                                                                                                                 | Angelus pastoribus                | E.62       | 63                               |
| [68] | 92          | 46v                 | Jesu dulcis                                                                                                                                                                                        | Jezu Dulcis                       |            | [C]: 81<br>E, WTO 1990:<br>deest |
| [69] | 93–92(!)–93 | 47r, 46v, 47r       | Twoja ceść (!), chwała                                                                                                                                                                             | Twoja cześć chwała                |            | [C]: 82<br>E, WTO 1990:<br>deest |
| [70] | 93–92(!)–95 | 47r, 46v, 48r       | Zdrowaś bondz Maria                                                                                                                                                                                | Zdrowaś bądź Maria                |            | [C]: 83<br>E, WTO 1990:<br>deest |
| [71] | 94          | 47v                 | cantus firmi z tekstami Kyrie eleison –<br>Christe eleison – Kyrie eleison                                                                                                                         |                                   |            |                                  |
| [72] | 95          | 48r                 | Po upadku                                                                                                                                                                                          | Po upadku                         |            | [C]: 84<br>E, WTO 1990:<br>deest |
| [73] | 96          | 48v                 | Urzond Zbawi(ciała)                                                                                                                                                                                | Urząd zbawienia                   |            | [C]: 85<br>E, WTO 1990:<br>deest |
| [74] | 97–102      | 49rv, 50rv,<br>51rv | Patrem Wielkanocne                                                                                                                                                                                 | Patrem Wielkanocne                |            | [C]: 93<br>E, WTO 1990:<br>deest |
| 75   | 103–105     | 52rv, 53r           | Vesołi (!) nam dzień nastał                                                                                                                                                                        | Vesołi nam [dzień] dziś<br>nastał | E.63; L.18 | 64                               |

|      |         |                       |                                                   |                                            |            |                                  |
|------|---------|-----------------------|---------------------------------------------------|--------------------------------------------|------------|----------------------------------|
| 76   | 106–112 | 53v, 54rv, 55rv, 56rv | Patrem                                            | Patrem                                     | D.36       | [C]: 94<br>E, WTO 1990:<br>deest |
| 77   | 112 [?] | 56v [?]               | –                                                 | Surexit Christus hodie                     | E.64       | 65                               |
| 78   | 112–113 | 56v, 57r              | Surrexit Dominus, oraz utwór bez tekstu           | Surexit Dominus                            | E.65       | 66                               |
|      |         |                       |                                                   | [Po Surexit Dominus<br>(utwór bez tekstu)] |            | [C]: 95<br>E, WTO 1990:<br>deest |
| 79   | 114     | 57v                   | Surrexit Christus hodie                           | Surexil [sic] Christus<br>hodie            | E.66       | 67                               |
| 80   | 115     | 58r                   | Przez Twoje ś. zmartwychwstanie                   | Przez Twoje święte<br>zmartwychwstanie     | E.67; L.16 | 68                               |
| [81] | 116     | 58v                   | Grates non (!) comnes (!) (zam. nunc omnes)       | Grates nun omnes                           |            | [C]: 86<br>E, WTO 1990:<br>deest |
|      | 117     | 59r                   | Huic oportet                                      | Huic oportet                               |            | [C]: 87<br>E, WTO 1990:<br>deest |
| [82] | 117–119 | 59rv, 60r             | Veni Creatur (!) Spiritus                         | Veni Creator Spiritus                      |            | [C]: 88<br>E, WTO 1990:<br>deest |
| [83] | 118–119 | 59v, 60r              | P(ieśń) o S(więtym) Francisku (!): W imię<br>Oyca | Pieśń o św. Franciszku                     |            | [C]: 89<br>E, WTO 1990:<br>deest |
| [84] | 120–121 | 60v, 61r              | Omnium Sanctorum pia iuvamina                     | Omnium Sanctorum Pia<br>Juvamina           |            | [C]: 90<br>E, WTO 1990:<br>deest |
|      | 122–123 | 61v, 62r              | niezapisane                                       |                                            |            |                                  |
| [85] | 124     | 62v                   | Krzyżu Święty                                     | Krzyżu św. nadewszystko                    |            | [C]: 72<br>E, WTO 1990:<br>deest |

|      |                 |               |                                                                              |                                       |      |                                  |
|------|-----------------|---------------|------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------|------|----------------------------------|
|      | 127             | 64r           | niezapisana                                                                  |                                       |      |                                  |
| 86   | 128–129–128 (!) | 64v, 65r, 64v | Płacz disai (zam. „dzisiaj”)                                                 | Płacz disaj                           | E.69 | 70                               |
| [87] | 130–131         | 65v, 66r      | Płacz disai (!), Stabat Mater                                                | [Utwór bez tytułu (Płacz że dzisiaj)] |      | [C]: 71<br>E, WTO 1990:<br>deest |
| [88] |                 |               |                                                                              | Stabat Mater                          |      | [C]: 78<br>E, WTO 1990:<br>deest |
| [89] | 132–133         | 66v, 67r      | Rozmislaimiż (!) dziś, Dai nam Christe wspom(żenie), O duszo wszelka nabożna | Rozmyslajmiż                          |      | [C]: 73<br>E, WTO 1990:<br>deest |
| [90] |                 |               |                                                                              | Daj nam Chryste wspom(żenie)          |      | [C]: 74<br>E, WTO 1990:<br>deest |
| [91] |                 |               |                                                                              | O duszo wszelka                       |      | [C]: 75<br>E, WTO 1990:<br>deest |
| [92] | 134             | 67v           | dwa Stabat Mater                                                             | Stabat Mater                          |      | [C]: 79<br>E, WTO 1990:<br>deest |
| [93] |                 |               |                                                                              | Stabat Mater                          |      | [C]: 80<br>E, WTO 1990:<br>deest |
| [94] | 135             | 68r           | Płaczy dzisia                                                                | Płaczy disia                          |      | [C]: 76<br>E, WTO 1990:<br>deest |
| [95] | 136             | 68v           | Płaczy dzisia                                                                | Płaczy disiaj                         |      | [C]: 77<br>E, WTO 1990:<br>deest |

## ZASADY EDYCJI

Nowa edycja „Warszawskiej Tabulatury Organowej” jest w istocie próbą rekonstrukcji zawartego w niej repertuaru. Została ona oparta na źródłach powstałych, z jednym tylko wyjątkiem (O), w drugiej połowie XX wieku. Wykonano je w różnych celach i z różną dozą staranności na podstawie zaginionych obecnie odpisów ([N] i [C]) z oryginalnego rękopisu zbioru ([A]), z którego zachowała się tylko reprodukcja fotografii jednej strony (A<sub>1</sub>). Obejmują one większość utworów utrwalonych w rękopisie [A], jednak dwadzieścia trzy pozycje nie przetrwały w żadnej postaci, a materiał teoretyczny znany jest obecnie tylko z opisu Adolfa Chybińskiego. W obecnej edycji po raz pierwszy zaprezentowano zawartość WTO w hipotetycznie oryginalnej kolejności występowania kompozycji w źródle (zob. Tablica synoptyczna). Utworom nadano nową numerację, przy czym numery pozycji niezachowanych ujęto w nawiasy prostokątne, a w części nutowej i w komentarzu krytycznym zostały one opuszczone. Tytuły utworów, częściowo odpisane z rękopisu [A], a częściowo nadane przez Chybińskiego, pojawiają się w źródłach w różnych wersjach. Wersje z inwentarza Chybińskiego (Chybiński 1936) i jego zaginionego odpisu [C] zawarte są w Tablicy synoptycznej, natomiast wersje ze źródeł zachowanych podano w sekcji Źródła. Tytuły kompozycji umieszczone w części nutowej zostały ustandaryzowane, jednak ich pisownia, np. w zakresie stosowania dyftongów (*Praeludium* / *Preludium*), oparta jest na informacjach dotyczących inskrypcji tytułowych w [A], ponieważ oboczności w tym zakresie mogą być wynikiem pochodzenia utworów z różnych środowisk. Formy językowe i ortografię tytułów pieśni polskich częściowo dostosowano do powszechnie używanych w XVII wieku. W nawiasach prostokątnych ujęto tytuły utworów pozbawionych inskrypcji tytułowych w [A] oraz te fragmenty tytułów, których uzupełnienie uznano za celowe, a które nie są rozwinięciami form skróconych występujących w inskrypcjach tytułowych.

Stan zachowania źródeł do poszczególnych utworów jest bardzo zróżnicowany. Niektóre dostępne są w licznych odpisach (częściowo kompletnych, częściowo fragmentarycznych), inne zaś w pojedynczych kopiach. Są to ma-

teriały o różnym stopniu staranności i różnym poziomie wyedytowania tekstu nutowego. Niezależnie od tych czynników, tekst części utworów nie wzbudza poważniejszych wątpliwości, natomiast lekcje innych są trudne do jednoznacznego ustalenia, co zapewne wynika ze specyfiki ich przekazu w [A] i podejmowanych w kolejnych odpisach prób emendacji, które prowadziły do jeszcze większego skażenia tekstu. Znajduje to odzwierciedlenie również w tekście zaprezentowanym w części nutowej obecnej edycji. Jest on wynikiem krytycznej refleksji nad zawartością dostępnych źródeł i wyciągniętych na jej podstawie wniosków dotyczących sytuacji w źródłach zaginionych – odpisie Chybińskiego ([C]) oraz rękopisie tabulatury [A]. W przypadku wielu kompozycji możliwa była identyfikacja charakterystycznych błędów przekazu, takich jak zapisanie nut w niewłaściwym kluczu lub w przesunięciu o tercję. Odtworzenie lokalizacji poszczególnych utworów w źródle [A] pozwoliło na wskazanie ubytków wynikających z zagubienia jednej ze stron rozkładu, przez który prowadzony był zapis, oraz pomogło w określeniu możliwych rozmiarów brakujących fragmentów innych utworów. Ujawnienie nieznanych dotąd konkordancji umożliwiło precyzyjniejszą klasyfikację lekcji dostępnych źródeł oraz uzupełnienie kompozycji przekazanych w nich niekompletnie. Na podstawie zgromadzonych w ten sposób przesłanek w edycji podjęto, tam gdzie było to możliwe i uzasadnione, próbę odtworzenia tekstu utworów sprzed skażenia na kolejnych etapach ich transmisji. W przypadkach, w których dało się określić prawdopodobny rozmiar i przybliżoną zawartość brakujących fragmentów tekstu, zaproponowano w edycji jego uzupełnienie w nawiasach prostokątnych. Szczegółowe uwagi dotyczące tych zagadnień umieszczono przy opisie odpowiednich kompozycji w komentarzu krytycznym. Wskazano tam również utwory, których fragmentaryczny stan zachowania nie pozwala na ich uzupełnienie lub rekonstrukcję, a emendacja skażonego tekstu możliwa jest w nich tylko w niewielkim zakresie.

Tekst nutowy edycji oparto na źródłach, które zostały wyszczególnione w opisie każdego utworu w komentarzu krytycznym. W przypadku istnienia więcej niż jednego źródła jako podstawę edycji wybrano w miarę możliwości te, które wywodzą się wprost lub niemal wprost z odpisu [C] i przekazują

lekcje pomocne w ustaleniu tekstu. Podano również uzasadnienie wyboru źródeł, jeżeli uznano za wskazane uszczegółowienie ich oceny względem opisu zawartego w sekcji Ewaluacja zachowanych źródeł. Komentarzem objęto też, w części bądź w całości, konkordancje, jeżeli na ich podstawie dokonano rekonstrukcji fragmentów tekstu kompozycji.

W edycji zastosowano współcześnie używane klucze  $G_2$  i  $F_4$ . Tych samych kluczy użyto we wszystkich źródłach dwudziestowiecznych, zrezygnowano zatem w edycji z incipitów nutowych ukazujących sposób zapisu kompozycji w źródłach. Dotyczy to również *Lectio* (nr 10), którego początkowy fragment zachował się w źródle  $A_1$  (zob. il. 1). Nie odnotowano w komentarzu sytuacji, w których część materiału została w edycji umieszczona w kluczu innym niż w źródle, uznając, że zmiany takie mają charakter wyłącznie graficzny.

Rękopis [A] sporządzono jako intawolaturę; nuty umieszczone na górnej wielolinii przeznaczone były dla prawej ręki, na dolnej zaś – dla lewej. Można przypuszczać, że w odpisie Chybińskiego podział ten był w dużej mierze zachowany, ponieważ Czesław Sikorski pisał w liście do Jerzego Gołosa o „pierwotnym układzie” głosów: „w charakterystycznych ustępach, w których trzy głosy utrzymane są w długich leżących wartościach rytmicznych, a jeden z głosów skrajnych porusza się w drobniejszych wartościach, owe trzy spokojniejsze głosy notowane są na jednym systemie nutowym, a czwarty na drugim”<sup>103</sup>. Kopie wykonane przez Czesława i Lilianę Sikorskich są pod tym względem niekonsekwentne; w wielu z nich układ materiału nutowego na pięcioliniach z pewnością nie może odzwierciedlać podziału między dwie ręce. W edycji zaproponowano zatem modyfikację układu w sytuacjach szczególnie rażących, odnotowując to każdorazowo w komentarzu.

Konsekwencją zastosowania intawolatury jest zignorowanie prowadzenia głosów w utworach polifonicznych; priorytetem tej notacji było rozdzielenie materiału pomiędzy ręce wykonawcy, natomiast zrozumienie konstrukcji polifonicznej pozostawiano jego wiedzy i doświadczeniu.

W odpisach Czesława i Liliany Sikorskich widoczne są próby doprecyzowania ruchu głosów przez zastosowanie rozmieszczonych pomiędzy nutami linii przerywanych (bywa, że są one poprowadzone błędnie). Ponieważ z pewnością nie są one elementami notacji źródła [A], nie umieszczono ich w części nutowej edycji, ale odnotowano ich występowanie w komentarzu. Nie wprowadzono też żadnego innego systemu oznaczeń dotyczących prowadzenia głosów i nie zmieniano kierunku lasek przy nutach w przypadku ewidentnego krzyżowania głosów w fugach. Nie zastosowano konsekwentnego uzupełniania pauz, ponieważ w intawolaturze pauzujące głosy najczęściej pomijano. W nawiasach prostokątnych dodano pauzy tam, gdzie były konieczne ze względu na jasność opisu sytuacji źródłowej w komentarzu lub wizualną czytelność zapisu nutowego. Nie mają one na celu ujednolicenia liczby głosów w kompozycji, a jedynie stanowią, zgodnie z ideą zapisu w postaci intawolatury, sygnał dla wykonawcy, że w ramach taktu dany głos kończy się wcześniej lub rozpoczyna się wewnątrz taktu.

Znaki chromatyczne obowiązują w danym głosie do końca taktu lub do skasowania. Występujące niekiedy w źródłach akcydencje powtarzane w ramach taktu zostały odnotowane w komentarzu krytycznym wraz z ich umiejscowieniem względem nuty, przy której występują. Podobnie opisano inne akcydencje usunięte z tekstu edycji. Akcydencje, których uzupełnienie było zdaniem wydawcy konieczne, zostały umieszczone w nawiasach prostokątnych, bez opisu w komentarzu; takie akcydencje również obowiązują w ramach taktu.

Ze względu na problematyczny charakter i wątpliwą wartość wyróżnień ingerencji edytorskich, stosowanych przez Czesława Sikorskiego w niektórych odpisach (przede wszystkim w źródłach E i K), nie znalazły one żadnego odzwierciedlenia w tekście nutowym edycji, zostały natomiast w całości opisane w komentarzu krytycznym; uwzględniono przy tym kolory tych wyróżnień, ale nie narzędzia pisarskie, dlatego użyto określeń „na czerwono”, „na niebiesko” itp. (kolor sjeny opisano określeniem „na żółto”). Całkowicie pominięto jedynie wprowadzone przez Sikorskiego wtórnie w źródle E obszerniejsze uzupełnienia ubytków tekstu, ewidentnie przez niego dokonane i oznaczone kolorem zielonym. Zignorowa-

<sup>103</sup> List Sikorskiego do Gołosa z 5 lutego 1963, PL-Pu, sygn. 7917/I, k. 4.

no również wszystkie uzupełnienia tekstu i inne dopiski Jerzego Gołosa, wykonane niemal we wszystkich przypadkach ołówkiem grafitowym, czasami podpisane inicjałami „JG” i pochodzące w całości z jego własnej inwencji. Ponieważ żadne z wykorzystanych źródeł, poza A<sub>1</sub>, nie jest wierną kopią swojej podstawy, a w wielu z nich skrypcy dokonywali ingerencji edytorskich, w komentarzu odnotowano wszystkie zauważone ślady korektur i razur oraz opisano zarówno wersje *ante correcturam*, jeżeli były możliwe do odczytania, jak i *post correcturam*. Elementy zapisu nutowego, które nie pochodzą z żadnego z wykorzystanych źródeł, a których uzupełnienie uznano za konieczne, zostały w tekście nutowym ujęte w nawiasy prostokątne i pominięte w komentarzu krytycznym. Opisano tam natomiast wszystkie lekcje źródeł różniące się od tekstu edycji i niewyróżnione graficznie w części nutowej.

W wykazach korektur zastosowano następujący system: liczba porządkowa z kropką oznacza numer taktu; skrót MD lub MS odnosi odpowiednio do partii prawej lub lewej ręki, czyli do górnej lub dolnej pięciolinii; w przypadkach, w których na danej pięciolinii zapisano w danym takcie więcej niż jeden głos, umieszczona po tym skrócie cyfra w nawiasie oznacza, którego głosu lub składnika akordu dotyczy uwaga, przy czym głosy i składniki akordów na każdej pięciolinii liczone są od góry; 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; w przypadkach, w których komentarz obejmuje więcej niż jedno źródło, po opisie sytuacji umieszczono w nawiasie siglum lub sigła źródeł, których dotyczy dana uwaga (brak sigłów oznacza, że uwaga dotyczy wszystkich wykorzystanych źródeł).

# LIST OF ABBREVIATIONS

## General abbreviations

b. – bar  
Ed. – Editions  
f. – folio  
MD – manu dextra (upper staff intended for the right hand)  
MS – manu sinistra (lower staff intended for the left hand)  
No. – numer  
PWM – Polskie Wydawnictwo Muzyczne [PWM edition]  
r – recto  
RISM – *Répertoire International des Sources Musicales*  
v – verso

## Source abbreviations

A<sub>1</sub> – see “Sources”, p. 79  
[A] – see “Sources”, p. 78  
B – see “Sources”, p. 79  
Berlin 1131 – see “Sources”, p. 90  
[C] – see “Sources”, p. 79  
D – see “Sources”, p. 80  
E – see “Sources”, p. 82  
F – see “Sources”, p. 84  
Frescobaldi 1615 – see “Sources”, p. 90  
Frescobaldi 1635 – see “Sources”, p. 91  
G – see “Sources”, p. 85  
H – see “Sources”, p. 86  
I – see “Sources”, p. 86  
J – see “Sources”, p. 86  
K – see “Sources”, p. 87  
Kremsmünster 146 – see “Sources”, p. 91  
L – see “Sources”, p. 87  
M – see “Sources”, p. 89

München 1581 – see “Sources”, p. 91  
[N] – see “Sources”, p. 90  
O – see “Sources”, p. 90  
Przemyśl 10 – see “Sources”, p. 91  
Sandomierz 1636 – see “Sources”, p. 91  
Wien 713 – see “Sources”, p. 91  
Wien 718 – see “Sources”, p. 92  
Wien 725 – see “Sources”, p. 92  
Wien 734 – see “Sources”, p. 92  
WOT – the “Warsaw Organ Tablature”

## Sigla of libraries and archives

A-KR – Austria, Kremsmünster, Benediktinerstift, Musikarchiv  
A-Wm – Austria, Vienna, Zentralbibliothek der österreichischen Minoritenprovinz  
D-Bhm – Germany, Berlin, Universität der Künste, Universitätsbibliothek  
D-Mbs – Germany, Munich, Bayerische Staatsbibliothek  
GB-Ckc – UK, Cambridge, Rowe Music Library, King’s College, University of Cambridge  
I-Bc – Italy, Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica  
LT-Va – Lithuania, Vilnius, Lietuvos mokslų akademija Vrublevskių biblioteka  
PL-Kpa – Poland, Kraków, Archiwum Narodowe  
PL-PRZb – Poland, Przemyśl, Zbiory Opactwa Sióstr Benedyktynek  
PL-Pu – Poland, Poznań, Biblioteka Uniwersytecka, Oddział Zbiorów Specjalnych  
PL-Pua – Poland, Poznań, Archiwum Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza  
PL-SA – Poland, Sandomierz, Biblioteka Diecezjalna  
PL-STk – Poland, Sącz, Zbiory klasztoru sióstr klarysek  
PL-Tap – Poland, Toruń, Archiwum Państwowe  
PL-WRzno – Poland, Wrocław, Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich  
RO-BRbn – Romania, Braşov, Evangelische Kirche A.B. Kronstadt, Archiv und Bibliothek der Honterusgemeinde  
SK-Le – Slovakia, Levoča, Evanjelická a. v. cirkevná knižnica

## Bibliographical abbreviations

- Adamczyk 2001 – Elżbieta Adamczyk, programme notes in the CD booklet: *The Warsaw Tablature*, Sebastian Adamczyk – organ & virginal, Acte Préalable 2001, AP0070
- Adamczyk 2007 – ‘Z żywej muzyki nie powinno się robić muzeum. O *Warszawskiej Tabulaturze Organowej* z Sebastianem Adamczykiem, organistą i klawesynistą, rozmawia Marcin Tadeusz Łukaszewski’ [Living music should not be turned into a museum. Conversation with Sebastian Adamczyk, organist and harpsichordist about ‘Warszawska Tabulatura Organowa’ by Marcin Tadeusz Łukaszewski], *Musica Sacra Nova* 2007 No. 1, pp. 496–508
- AS 2004 – *Album sapieżyńskie. Wileńska tabulatura organowa z XVII wieku obrazami żywota św. Franciszka zdobiona* [The Sapieha album: Vilnius organ tablature from the 17<sup>th</sup> century ornamented with pictures from the life of St Francis], ed. Piotr Poźniak, introductions Jūratė Trilupaitytė, Rūta Janonienė and Piotr Poźniak, Kraków 2004 (= Sub Sole Sarmatiae 9)
- BOS 1983 – *Barokowe organy ze Swornigaci na Pomorzu* [Baroque organ from Swornigacie in Pomerania], issue 2, *Wybór utworów na małe organy lub inne instrumenty klawiszowe z polskich źródeł poł. XVIII–pocz. XIX w.* [Selection of compositions for small organ or other keyboard instruments from Polish sources from mid 18<sup>th</sup>–early 19<sup>th</sup> centuries], ed. Jerzy Gołos, Bydgoszcz 1983
- CEKM (10) – *Keyboard music from Polish manuscripts*, vol. 4, *Organ music by D. Cato, J. Podbielski, M. Warteki, P. Żelechowski and anonymous composers*, eds. Jerzy Gołos, Adam Sutkowski, American Institute of Musicology 1967 (= Corpus of Early Keyboard Music 10)
- CEKM (30–2) – Girolamo Frescobaldi, *Keyboard Compositions Preserved in Manuscripts*, vol. 2, *Capricci, canzoni, and other contrapuntal compositions*, ed. W. R. Shindle, American Institute of Musicology 1984 (= Corpus of Early Keyboard Music 30–2)
- Cempura 2009 – Rev. Henryk Cempura, *Kultura muzyczna klasztoru PP. Klarysek w Starym Sączu w latach 1700–1782* [Musical culture of the convent of Poor Clares in Stary Sącz during the years 1700–1782], ed. Rev. Stanisław Garnczarski, Tarnów 2009 (= Bibliotheca Tarnoviensis 7)
- Chybiński 1936 – Adolf Chybiński, ‘Warszawska tabulatura organowa z XVII w.’ [Warsaw organ tablature from the 17<sup>th</sup> century], *Polski Rocznik Muzykologiczny* II 1936, pp. 100–115
- Czerwiński 2022 – Kamil Czerwiński, ‘Nieznane fugi z rękopisu L 1636 Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu’ [Unknown fugues from manuscript L 1636 from the Diocesan Library in Sandomierz], *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ* 2022 No. 2, pp. 93–124
- Feicht 2008 – Rev. Hieronim Feicht CM, *Wspomnienia* [Reminiscences], ed. Rev. Wojciech Kałamarz CM, Kraków 2008
- Gebethner 1914 – G. Gebethner i spółka w Krakowie, *Rynek Gł. I. 23. Katalog dzieł nakładowych i w większej ilości nabytych* [G. Gebethner & Co in Kraków, Rynek Gł. I. 23. Catalogue of published and purchased in large quantity works], Kraków, September 1914
- Gołos 1972 – Jerzy Gołos, *Polskie organy i muzyka organowa* [Polish organs and organ music], Warszawa 1972
- Gołos 1990 – Jerzy Gołos, ‘Przedmowa’ i ‘Komentarz rewizyjny’ [Introduction and Critical commentary], in: WTO 1990, pp. III–XVII
- Graduale 1614 – *Graduale Romanum de tempore et sanctis ad ritum Missalis*, Cracoviae 1614
- Hammond 1983 – Frederick Hammond, *Girolamo Frescobaldi*, Cambridge–London 1983
- Jagodyński 1638 – *Piesni Katholickie nowo reformowane y Z Polskich na Łacińskie, a z Łacińskich na Polskie przełożone, niektóre też nowo złożone* [Newly reformed Catholic songs translated from Polish into Latin and from Latin into Polish, also some newly composed], ed. Stanisław Serafin Jagodyński, Kraków ca. 1638.
- Jochymczyk 2009 – Maciej Jochymczyk, *Pietas & Musica. Damian Stachowicz SchP. Życie i twórczość w kontekście epoki* [Pietas & Musica. Damian Stachowicz SchP: life and works in the context of the era], Kraków 2009
- Maciejewski 1999–2000 – Tadeusz Maciejewski, ‘Notatki z przeszłości muzycznej benedyktynek przemyskich’ [Notes on the musical past of Benedictine nuns from Przemyśl], *Musica Galiciana* III 1999, pp. 87–104; V 2000, pp. 39–44

- Makowski, Surzyński 1914 – Henryk Makowski, Mieczysław Surzyński, *Szkoła na organy* [School for the organ], part 2, Warszawa [1914]
- MAP/B (2) 1969 – *Musica antiqua polonica. Barok*, ed. Zygmunt M. Szweykowski, issue 2 – *Muzyka instrumentalna. Tańce i pieśni* [Instrumental music: Dances and songs], Kraków 1969
- Michałowski 1963 – Kornel Michałowski, 'Zbiory muzyczne w bibliotece UAM w Poznaniu' [Music Collection in the Adam Mickiewicz University library in Poznań], *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu* III 1963 No. 45, pp. 83–101
- MO (39) – Anonim: *Utwory z 'Warszawskiej tabulatury organowej z XVII w.'* [Anonymous: Compositions from the 'Warsaw organ tablature from the 17th century'], ed. Czesław Sikorski, performance markings provided by Józef Pawlak, Kraków 1966, <sup>2</sup>1969, <sup>3</sup>1977 (= Miniatury Organowe 39)
- Poliński 1888 – *Katalog rozumowany pierwszej polskiej wystawy muzycznej 1888 r. ułożony przez Aleksandra Polińskiego* [Annotated catalogue of the first Polish music exhibition in 1888, collated by Aleksander Poliński], Warszawa 1888
- Poliński 1907 – Aleksander Poliński, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie* [Outline of the history of Polish music], Lwów 1907
- Poźniak 1994 – Piotr Poźniak, 'Dawna muzyka organowa w wydaniach Ludowego Instytutu Muzycznego' [Early organ music in the editions of the Ludowy Instytut Muzyczny], *Muzyka* XLIX 1994 No. 3, pp. 138–150
- Prammer 1991 – Bernhard Prammer, *Eine Österreichische Musiklehre des 17. Jahrhunderts. Das Compendium von Alessandro Poglietti [1676]*, diploma thesis, Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien, Wien 1991
- Prendl 2017 – Christoph Prendl, *Die Musiklehre Alessandro Pogliettis*, parts 1–2, Willemshaven 2017
- Rampe 2003 – Siegbert Rampe, 'Vorwort', in: Georg Muffat, Wolfgang Ebner, *Sämtliche Werke für Clavier (Orgel)*, ed. Siegbert Rampe, vol. 1, Kassel–Basel 2003
- Riedel 1960 – Friedrich Wilhelm Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland)*, Kassel 1960
- Riedel 1963 – Friedrich Wilhelm Riedel, *Das Musikarchiv im Minoritenkonvent zu Wien (Katalog des älteren Bestandes vor 1784)*, Kassel 1963 (= Catalogus Musicus 1)
- Schierning 1961 – Lydia Schierning, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Kassel 1961
- Sikorski 1953 – Czesław Sikorski, *Warszawska Tabulatura Organowa z XVII wieku (I)* [Warsaw Organ Tablature from the 17th century (I)], MA thesis, Uniwersytet Poznański, Poznań 1953, PL-Pu, shelfmark 288539 III
- Sikorski 1964 – Czesław Sikorski, *Bronisław Dembiński – działacz i kompozytor wielkopolski* [Bronisław Dembiński – activist and composer from Wielkopolska], PhD thesis, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań 1964, PL-Pu, shelfmark 304321 III
- Szelest 2015 – Marcin Szelest, 'Warszawska Tabulatura Organowa. Perspektywy edycji zaginionego źródła' [Warsaw Organ Tablature: prospects for an edition of the lost source], *Muzyka* LX 2015 No. 3, pp. 117–146
- Szelest 2016 – Marcin Szelest, 'Wstęp edytorski' [Editorial introduction] in: Stanisław Sylwester Szarzyński, *Opera omnia*, vol. 1, ed. Marcin Szelest, Warszawa 2016 (= Monumenta Musicae in Polonia)
- Szelest 2017 – Marcin Szelest, 'W obronie "Praeludium" Podbielskiego' [In defence of Podbielski's 'Praeludium'], *Muzyka* LXII 2017 No. 1, pp. 3–47
- Walter-Mazur 2014 – Magdalena Walter-Mazur, *Figurą i fraktem. Kultura muzyczna polskich benedyktynek w XVII i XVIII wieku* [Musical culture of Polish Benedictine nuns in the 17th and 18th centuries], Poznań 2014
- WDMP – Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej [Early Polish Music Edition], ed. 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 (18) – Jan Podbielski, *Praeludium*, ed. Adolf Chybiński, WDMP issue 18, Kraków 1947, <sup>2</sup>1957, <sup>3</sup>1960, <sup>4</sup>1971, <sup>5</sup>1977, <sup>6</sup>1992
- WTO 1990 – *Warszawska Tabulatura Organowa (XVII w.)* [Warsaw Organ Tablature (17th century)], ed. Jerzy Gołos, Łódź 1990
- Wygranienko 2008 – Rostislaw Wygranienko, programme notes in the CD booklet: *The Complete Warsaw Tablature*, Rostislaw Wygranienko – organ, Acte Préalable 2008, AP0164

## INTRODUCTION

The manuscript, the contents of which that are currently available are presented here in a new edition, has been known in the literature and musical practice to date as “Warszawska Tabulatura Organowa” [The “Warsaw Organ Tablature”]. It was given that name in 1936 by Adolf Chybiński, in part because of the location in which it was held at the time, but also because of the tradition of using the term “tablature”, established in the Polish literature of the subject, to refer to various kinds of sources of music intended for keyboard instruments, and because of its partly liturgical content. In fact this manuscript certainly was not created in Warsaw, was written in standard musical notation and not in tablature notation, while a significant number of the works may also be performed on the harpsichord or clavichord, something that Chybiński was aware of.<sup>1</sup> Since it is not possible to establish the precise provenance of the source, while manuscripts with music for keyboard instruments, regardless of the notation used in them, are still customarily described as “organ tablatures”, we retain the present title in this edition, while being aware that it is conventional and at least partly inadequate.

### The story of the “Warsaw Organ Tablature”, its copies and previous editions

The manuscript collection (source [A] – see below, Sources) was discovered at an unknown location and time by Aleksander Poliński (1845–1916), historian, musicologist and music essayist, collector of music memorabilia and, towards the end of his life, a lecturer in the history of Polish music at the Music Institute in Warsaw. The discovery probably took place between the years 1888 and 1903. The manuscript is not listed in the catalogue of Polish music exhibition organised in 1888 in Warsaw, which presented such items as sixteenth-centu-

ry organ tablatures and other precious music manuscripts from Poliński’s collection;<sup>2</sup> on the other hand, on 9 November 1903, during a “historic concert” organised by the researcher, the pianist Aleksander Michałowski played Podbielski’s *Praeludium* from WOT (No. 7 in this edition). This composition was also played by Wanda Landowska during the “archaic” concert on 24 October 1910 as part of the Congress of Polish Musicians in Lviv.<sup>3</sup> This performance, and probably the earlier one as well, was based on a copy of the work made by Poliński (source [N]). In mid-July 1910 Jarosław Leszczyński (who lived in Lviv and who later became an opera conductor but at that time was beginning his music career) made a copy of that copy, which he then sent to Adolf Chybiński (source O).<sup>4</sup> Poliński also copied eight other compositions from the tablature, which were included in the second part of *Szkoła na organy* [School for the organ] by Henryk Makowski and Mieczysław Surzyński published in 1914 (source B).<sup>5</sup> In Poliński’s catalogue of music memorabilia and books the tablature was entered under the name “Przykłady harmoniczne, kontrapunktyczne, etc. z XVII–XVIII w. Dzieło muzyka polsk[iego]” [Harmonic, contrapuntal and other examples from the seventeenth-eighteenth centuries],<sup>6</sup> while the reproduction of the photograph of the manuscript’s p. 37 published by the researcher (source A<sub>1</sub>) has the caption “Wyjątek z dzieła teoretycznego z XVII w.” [Excerpt from a theoretical work from the seventeenth century].<sup>7</sup> The copy of Podbielski’s *Praeludium* appears in the catalogue as item 14 in

<sup>1</sup> Chybiński 1936, pp. 101 and 110.

<sup>2</sup> Poliński 1888.

<sup>3</sup> Szelest 2017, p. 3; also there references to the literature on the subject of these two performances.

<sup>4</sup> Szelest 2017, pp. 6–11; see Fig. 3.

<sup>5</sup> Makowski, Surzyński 1914; see Fig. 2. The date of publication of this textbook was established on the basis of the catalogue of the G. Gebethner publishing house from September 1914 (Gebethner 1914, p. 145), where it appears for the first time.

<sup>6</sup> PL-WRzno, shelfmark 5658/I, part b, p. 70. An expanded form of this title is given by Poliński on the first, unpaginated page of the manuscript; see Chybiński 1936, p. 101, and below, The manuscript of “Warsaw Organ Tablature”.

<sup>7</sup> Poliński 1907, p. 145; see Fig. 1.

Teka [File] II (“Józef Podbielski z XVII w. – Preludyum (2 str.)”)<sup>8</sup> A number of other items in the same file, imprecisely described, probably refer to copies used as the basis for the edition in *Szkoła na organy*,<sup>9</sup> but precise identification is possible only in the case of *Capriccio* (No. 6), since most of the other compositions published in the textbook did not have title inscriptions in the tablature.

After Poliński's death his collection was purchased by the Ministry of Religious Faiths and Public Education. It was placed at the Biblioteka Dyrekcji Państwowych Zbiorów Sztuki [Library of the Directorate of State Art Collections] at the Royal Castle in Warsaw. It was there, between 19–24 April 1924, that Adolf Chybiński made an almost complete copy of the tablature (source [C]); he published the description of the manuscript together with its inventory in 1936.<sup>10</sup> A year earlier the manuscript was transferred to the Music Department of the newly created National Library. During the Second World War the majority of musical collections in this library was moved to the building of Biblioteka Ordynacji Kasińskich [Kasiński Library] in Warsaw, where almost all of them were totally destroyed in a fire in October 1944. Most probably the manuscript of WOT was among those that perished then.

After the Second World War the copy of the collection ([C]) made by Chybiński became almost the only relic of the destroyed source. Apart from the works published in *Szkoła na organy* (B), where the music text was treated with quite a degree of latitude and given performance markings, the only extant item was the copy of Podbielski's *Praeludium* made by Poliński ([N]) and a copy of that copy (O). Towards the end of his life Adolf Chybiński, then professor of musicology at the University of Poznań, lent his copy to Czesław Sikorski (1919–1966), who was to write an M.A. thesis about the tablature. Chybiński died on 31 October 1952, and Hieronim Feicht became the su-

pervisor of Sikorski's thesis. The date of its submission was 3 September 1953; it includes a description and details of the contents of the copy by Chybiński as well as a number of music examples prepared on its basis (source D).<sup>11</sup> During the years 1962–1965 Czesław Sikorski, partly with the help of his daughter Liliana, made a number of copies of single works, or larger or smaller groups of them, on the basis of Chybiński's copy (sources E, F, G, H, I, J, K, L, M), omitting, however, a significant part of arrangements of chant melodies and church songs (Nos. [46], [68]–[70], [72]–[74], 76, the final fragment of No. 78, Nos. [81]–[85], [87]–[95] – in total twenty-two compositions and a fragment of the twenty-third), which he regarded as works of little value. Some of these copies were made for Jerzy Gołos, who intended to publish a selection of compositions from WOT in the United States; however, many of them were linked to Sikorski's efforts to have all the material published by Polskie Wydawnictwo Muzyczne (PWM Edition). Eventually, in 1965, he prepared for PWM an edition of eleven compositions arranged for performance by Józef Pawlak (1894–1983), then professor of the organ class at the Music Academy in Poznań. Corresponding with the publisher as early as 1962, Sikorski maintained that he only had at his disposal the incomplete copy of Chybiński's copy that he made himself, and that the original copy, which he had returned to Chybiński's widow, disappeared in unexplained circumstances and could not be located. However, in the same year and in the years that followed, while corresponding with Jerzy Gołos, some of the expressions he used seem to indicate that he was still in possession of Chybiński's copy. The most extensive copy (E) was made by Sikorski between 3–10 August 1964, and the system of marking emendations and supplemented material in the source text indicates that it was based on the copy made by Chybiński. Czesław Sikorski died on 22 January 1966.

In 1967 Jerzy Gołos published fourteen compositions from WOT in a volume of the American series “Corpus of Early Keyboard Music”<sup>12</sup> which he prepared together with Adam Sutkowski. This edition was based

<sup>8</sup> PL-WRzno, shelfmark 5658/I, part a, p. 4; reproduction of that page in Szelest 2017, p. 12.

<sup>9</sup> Item 18. *Autor Anonymus – Preludyum i Fugi* (2 str.); item 19. “*Capriccio*” (2 str.); item 29. *Preludyum* (1 str.); item 30. *Toccata i Fuga* (2 str.).

<sup>10</sup> Chybiński 1936.

<sup>11</sup> Sikorski 1953.

<sup>12</sup> CEKM (10).

on copies obtained from Sikorski and, in the case of Podbielski's *Praeludium*, the copy made by Poliński ([N]). At that time, this copy was held in the collection of Janina Rzeszewicz, a harpist who, according to Gołos, received it from Kazimierz Sikorski;<sup>13</sup> it is not known by what route it came into his possession. After 1967 this source was not used by any researchers, and nothing is known of its later fate.<sup>14</sup> Only its copy (O) is available; from 1910 it was held by Chybiński and, together with his legacy, it passed to the University Library in Poznań where it remains now. Five works from WOT appeared in the sheet music supplement to Gołos's monograph published in 1972.<sup>15</sup> Three of them had appeared earlier in the CEKM (10) edition; the other two appeared in source B, and Gołos probably obtained from Sikorski their copies based on [C]. In 1983 Jerzy Gołos published seven compositions from WOT,<sup>16</sup> using for this purpose, among other things, copies of arrangements of church songs obtained from Liliana Sikorska in 1971. Also in 1983, Gołos purchased from Genowefa Sikorska, Czesław's widow, "a handwritten copy of organ tablature" made by her husband, for which he obtained a receipt, as well as a "draft and fair copy of a selection of compositions prepared for publication in the series *Miniatury organowe* No. 39".<sup>17</sup> This probably was the full set of materials relating to WOT, including sources E, F, G, H and L. However, it did not include Chybiński's copy. In 1990 Jerzy Gołos published an edition of all the available compositions from the tablature.<sup>18</sup> It was based on source E, and in the case of Podbielski's *Praeludium* – on the text of CEKM (10) edition and source O.<sup>19</sup>

<sup>13</sup> Letter from Jerzy Gołos to the author dated 3 February 2016.

<sup>14</sup> Szelest 2017, p. 13.

<sup>15</sup> Gołos 1972, pp. 404–411.

<sup>16</sup> BOS 1983.

<sup>17</sup> Gołos 1990, p. V.

<sup>18</sup> WTO 1990.

<sup>19</sup> Gołos states that "the basis (...) of the edition is a faithful copy from the collection of J. Rzeszewicz" (Gołos 1990, p. XII), which would point to source [N]; however, in his letter to the author dated 3 February 2016 he explained that he borrowed it from the owner only once, while preparing the CEKM (10) edition. At that time he made his own copy, and after the edition was published he destroyed the editorial material. The editions of

The *Canzona* (No. 61 in this edition) missing from copy E was supplemented by Gołos on the basis of copy L.17 obtained earlier. However, Gołos did not conduct a thorough evaluation of the available sources, did not make sufficient use of the descriptions of the lost sources, or even the original readings which can be seen in the photograph on p. 37 of the tablature (A<sub>1</sub>), included by him in that volume; therefore his edition, in spite of its undoubted value for research, cannot be regarded as a scholarly one.<sup>20</sup> Jerzy Gołos then combined the materials purchased from Genowefa Sikorska and those obtained earlier from Czesław Sikorski and Liliana Sikorska, and, together with copies of the documentation including correspondence relating to the tablature, he presented them to the University Library in Poznań. That collection now holds nearly all the extant sources of WOT: copy (O) made by Jarosław Leszczyński of the copy of Podbielski's *Praeludium* made by Poliński, and the copies stemming from Chybiński's copy made by Czesław Sikorski and Liliana Sikorska (E, F, G, H, I, J, K, L). On the other hand, the Archive of Polskie Wydawnictwo Muzyczne in Kraków holds editorial materials used for the edition prepared by Sikorski (M). Today the manuscript of the tablature ([A]) is known to us only from Chybiński's description (Chybiński 1936), the reproduction of a photograph of one of its pages (A<sub>1</sub>), and the lost copy by Chybiński ([C]) – from the description by Czesław Sikorski (Sikorski 1953).

In spite of this extremely unfavourable and complex situation regarding the sources, to be analysed in more detail below (see Evaluation of extant sources), the musical material of WOT undoubtedly deserves critical analysis and presentation in a new edition. This is because the collection is one of a few, if not the only, relic of music for keyboard instruments created in the Commonwealth of Poland in the second half of the seventeenth century, most probably towards the end of that century. Three other sources, linked to it geographically and through the repertoire, have not to date been

Podbielski's *Praeludium* in BOS 1983 and WTO 1990 were thus in fact based on the text of the CEKM (10) edition.

<sup>20</sup> Cf. also Poźniak 1994, pp. 140–145.

sufficiently analysed. The manuscript Berlin 1131 was, to at least a large extent, written in the seventeenth century, but its exact provenance is unknown; it contains both arrangements of Protestant chants with German text incipits and dances with inscriptions in Polish, as well as two unique concordances of anonymous works with WOT, which may indicate that it originated in the Duchy of Prussia or in Royal Prussia. The manuscript Sandomierz 1636 originates from a so far unidentified centre in the area of the Polish Commonwealth; however, the dates 1719 and 1725, found among the inscriptions on the flyleaf of the front cover, do not necessarily refer to the time when the source was produced, since its musical content is retrospective in relation to them. The manuscript Przemyśl 10 was most probably created in Przemyśl in the first half of the eighteenth century. The repertory of WOT is largely unique, and the few identifications and concordances reveal interesting links not only to these manuscripts, but also to sources from the South German circles. In view of the vestigial state of relics of keyboard music from Poland or linked to Poland from the period in question this manuscript, discovered by accident, probably peripheral and no longer in existence today, acquires the significance of primary importance as witness to this current in the musical culture of the Polish Commonwealth in the reign of King John III Sobieski.

## The manuscript of “Warsaw Organ Tablature”

According to Adolf Chybiński’s description<sup>21</sup> the tablature manuscript comprised 68 folios in horizontal format with the dimensions 17 × 20 cm. It was bound in a cardboard cover, probably by Aleksander Poliński, who also added pagination. There was another, unpaginated leaf before these 68 sheets/folios (it is not clear whether this was an original blank leaf or a sheet added by Poliński), where Poliński placed the inscription: “Przykłady harmoniczne, kontrapunktyczne, tematy do różnych kompozycji, pieśni i preludja etc.

<sup>21</sup> Chybiński 1936, pp. 101–108.

z XVII–XVIII wieku. Dzieło muzyka polskiego”. The folios of the manuscript contained six printed six-line staves grouped in three pairs on each page, with an extra bottom line added by hand or impressed on the paper to the bottom staff, and with two such lines added on p. 48. The sheet music paper was thus the one adapted for the North European keyboard notation, also known as Anglo-Netherlandish, with the number of lines modified in the bottom staff so as to reflect the tradition of Italian *intavolatura*. Scribes used G, C and F clefs, and Chybiński noted the presence in the manuscript of six different forms of the G clef. He also identified at least five abbreviations and symbols referring to the trill. This information puts into question the researcher’s claim that the tablature was the work of only two scribes, the first of whom notated all the compositions not based on precompositional material, while the second one wrote down the arrangements of vocal melodies.<sup>22</sup> We cannot exclude the possibility that this claim resulted from the researcher’s conviction that the final part of the tablature was stylistically distinct, while in fact the number of copyists was greater; at another point in the article Chybiński mentions that “the whole is written not by only one and the same hand, but also at different times, and with varying degree of care”,<sup>23</sup> which seems to point to noticeable heterogeneity of the notation.

The point of departure for the research that has resulted in the present edition of the extant material of WOT was the reconstruction of the original sequence of compositions in the manuscript.<sup>24</sup> This is because Adolf Chybiński, who produced its almost complete copy ([C]) in 1924 for analytical purposes, grouped the compositions in it according to their genre and assigned to them numbers totally inconsistent with the order in which they appeared in the tablature. Many works lacked title inscriptions, and the researcher assigned them to particular genres according to his own, usually correct judgment. The inventory of the source published by Chy-

<sup>22</sup> Chybiński 1936, p. 108.

<sup>23</sup> Chybiński 1936, p. 103.

<sup>24</sup> Szelest 2015, pp. 133–140; see also there for detailed analysis of the location of works which were omitted or imprecisely described by Chybiński.

biński<sup>25</sup> does not relate to the numbering he used and only lists titles of the compositions; some of them, such as “canzona”, “toccata” or “fugue”, appear many times. Although the [C] copy contained information about the location of individual compositions in the manuscript [A] (see Evaluation of extant sources), Czesław Sikorski did not provide that information either in his master’s thesis or in any of the copies made by him or his daughter. This was the reason why for a long time reconstruction of the original sequence of compositions in the tablature on the basis of the inventory was regarded as impossible.<sup>26</sup> However, an analysis of the numerous palaeographic details provided by Chybiński which supplement the information given in the inventory, combined with the general idea of the density of music notation in the manuscript one can form on the basis of the photograph of one of its pages (A<sub>1</sub>), revealed the system used by the researcher as he copied the compositions from the manuscript, thus allowing one to establish their location in the source. Copying praeludia/praeambula, toccatas and fantasias, Chybiński copied first works that had relevant title inscriptions, then those without inscriptions but which he assigned to the given genre, and lastly compositions where he had doubts as to their genre; in each case he did so following the sequence in which the compositions appeared in the manuscript. The four canzonas, of which three had title inscriptions, were copied in the same sequence as in the source. He did the same in the case of fugues; in the manuscript there were ordinal numbers next to the title inscriptions of two of them. This encouraged the researcher to identify composition No. 19 as the first fugue of the “cycle” discovered in this way, and to erroneously classify the imitative composition No. 15 as a prelude. The untitled imitative work notated on f. 5v–9r, which was probably a continuation of *Canzon primi toni* (see commentary to No. 3), was placed by Chybiński at the end of the group of fugues. He grouped separately works which he identified as incomplete and preserved in fragments. In the group of arrangements of vocal melodies he first copied compositions linked to

particular periods of the liturgical year, and at the end of the copy he placed works based on chant melodies and occasional ones, as well as an untitled item whose purpose he could not identify. The existence of the system described here is confirmed by the concordance found in manuscript Berlin 1131 with works assigned Nos. 58 and 18 by Chybiński. It attests that these two items, which hypothetically should be located on the neighbouring pages 2 and 3 of the tablature, in fact constitute a whole, and the inscriptions copied by the researcher indicate at which point in composition No. 18 the fragment No. 58 should be inserted (see commentary to [*Praeludium*] No. 1 and Fig. 7, 17 and 28). The correctness of Chybiński’s strategy reconstructed here is also confirmed by the location of three other compositions provided by Sikorski on the basis of copy [C].<sup>27</sup> The present edition thus restores the hypothetical sequence of compositions in the order in which they appeared in source [A] in the state in which it was known to Chybiński. That order is presented in the Synoptic Table. Compositions are assigned new numbering (Chybiński’s numbering, followed by Sikorski and by Gołos in the WTO 1990 edition, is shown in the last column), with square brackets added to the numbers of lost works – those either already not copied by Chybiński or by Sikorski from Chybiński’s copy (see below, The Repertoire of the “Warsaw Organ Tablature”, on the identification of the last composition copied by Sikorski from Chybiński’s copy).

It is not possible to establish the precise provenance of the manuscript today, but Chybiński’s hypothesis, according to which it may have originated from the boundary region of the Polish Commonwealth and Eastern Prussia,<sup>28</sup> should be regarded as probable. In its favour speak not only the language forms of inscriptions in Polish quoted by the researcher, but also the presence of a composition with the attribution “Joh. Podbielsky”, which probably refers to a musician who belonged to the Podbielski family, active in Königsberg. This attribution was probably written in German italics

<sup>25</sup> Chybiński 1936, pp. 103–105.

<sup>26</sup> Gołos 1990, p. IV; Wygranienko 2008, p. 10.

<sup>27</sup> Letter from Czesław Sikorski to Jerzy Gołos from 14 October 1962 (PL-Pu, shelfmark 7917/I, f. 2). See also below, Evaluation of extant sources.

<sup>28</sup> Chybiński 1936, pp. 102–103.

and this might have led Aleksander Poliński to erroneously interpret the letter “h” as “s” and to expand the abbreviated name to the form “Józef”; the composition itself, during an earlier stage of transmission, was probably written in tablature notation, which towards the end of the seventeenth century was used only in German-speaking communities.<sup>29</sup> Another argument in favour of Chybiński’s hypothesis might be provided by the concordances with two anonymous works ([*Praeludium*] No. 1 mentioned earlier and *Preludium primi toni* No. 2) identified in Berlin 1131 manuscript. That manuscript seems to be a source to some degree akin to WOT (see below, The repertoire of the “Warsaw Organ Tablature”). WOT was undoubtedly produced in a Catholic community and was probably used in a parish church cultivating the singing of Polish religious songs. It seems that arrangements of melodies of Polish songs and – less numerous – Latin ones may have served as accompaniment for the congregation rather than preludes, since they lack any introductions, endings or interludes, while the melodies quoted in the highest voice are usually devoid of ornamentation. Elżbieta Adamczyk’s suggestion that these arrangements were intended for domestic music-making<sup>30</sup> seems less probable, since they were located in the manuscript next to the almost complete cycle of liturgical versets intended for the performance of parts of *ordinarium missae* in accordance with the *alternatim* practice. In addition, all these works, as well as the other compositions preserved in the collection, respect the absence of chromatic keys in the great octave (*C-sharp*, *D-sharp*, *F-sharp*, *G-sharp*), a common feature of organs of the time that resulted in a different arrangement of keys of the so-called short octave which made it possible to seize large intervals and widely spaced chords.<sup>31</sup> A very similar kind of harmonisation of Polish and Latin church hymns appears in the manuscript San-

domierz 1636, where they are also gathered, as in WOT, in the second part of the collection. They are located there next to the arrangements of chant and pseudo-chant melodies (rhythmicised to a small extent), accompanied by added bass lines, probably intended as the basis of harmonic filling realised in an improvised manner. There are no such arrangements among the works preserved in WOT; it is not impossible that this kind of arrangement was given to, for example, *Introitus* and *Versus* (No. [46]), or/and two Easter *Patrem* (No. [74] and 76, of which we now know only short fragments of the highest voice), but the distinctiveness of their texture would presumably evoke a comment on this subject in Chybiński’s description. He, however, evidently regarded the whole group of compositions based on church melodies as stylistically unified.<sup>32</sup> Arrangements of this kind appear, however, in the manuscript Przemyśl 10 written in the abbey of Benedictine nuns, and in two eighteenth-century manuscripts from the collection of Poor Clare nuns in Sary Sącz (PL-STk, shelfmark Muz. 19 and Muz. 21, where above the bass line we find a basso continuo figuring).<sup>33</sup> It seems possible to link this to the convent practice of singing in the choir, and its probable absence from WOT indicates, rather, that it was created outside a convent community. The nonextant arrangement of a song about St Francis, *W imię Oyca* (No. [83]), the only one in this manuscript linked to the cult of a specific saint, might suggest a Franciscan provenance; however, this song must have been more widely known, since it was printed in popular cantionals, beginning with the Jagodyński collection.<sup>34</sup>

Undoubtedly the condition of WOT when it came into the possession of Aleksander Poliński was far from satisfactory. A source of this kind would not necessarily have a title page and so it cannot be regarded as lost, as was Chybiński’s idea;<sup>35</sup> also, it did not necessarily originally have a binding. However, evidently Poliński, who had the manuscript bound in a cardboard

<sup>29</sup> Szelest 2017, pp. 22, 43–44. Cf. also commentary to Joh. Podbielski’s *Praeludium* (No. 7).

<sup>30</sup> Adamczyk 2001, p. 6.

<sup>31</sup> A good illustration of this issue is provided by, e.g., [*Preambulum*] *na Sanctus* [I] (No. 58): *F-sharp* does not appear in b. 16, while the realisation of the part of the left hand in b. 1–3 and 21 requires the short octave.

<sup>32</sup> Chybiński 1936, p. 108.

<sup>33</sup> Cempura 2009, p. 25.

<sup>34</sup> Jagodyński 1638, pp. 144–148.

<sup>35</sup> Chybiński 1936, p. 102.

cover, found it in the form of fascicles and folios partially sewn together and partially loose. The general order of the contents described by Chybiński, with the arrangements of melodies of church songs placed at the end of the collection, appears to be the original one, as is indicated by similar division of the repertoire in the manuscript Sandomierz 1636. The presence of basic theoretical information on the first page of the tablature also has its analogies in numerous keyboard sources produced or used for didactic purposes. Theoretical material found therein was usually more elaborate, as, for example, in one of the manuscript tablatures by Daniel Croner from Kronstadt in Transylvania,<sup>36</sup> but it could also be limited to a couple of pages, as in the so-called Johann Plotz tablature now held in Levoča.<sup>37</sup> Since on f. 1v of WOT there was a fragment that complemented the musical material omitted in the composition notated on f. 2r ([*Praeambulum*] No. 1), one would think that this small “treatise” was preserved in full in its original location. However, Chybiński did not copy its contents; judging by its description,<sup>38</sup> it was probably close to the information given with a commentary in German in the manuscript Berlin 1131 on f. 70v–71v. The material on the first folio of the source was supplemented by series of tones in different registers, notated on the spread of f. 32v–33r and also not copied but described by Chybiński;<sup>39</sup> presumably they were similar in appearance to those notated in the much later manuscript of Dygulska, where the names of registers are similar to those used in [A].<sup>40</sup> It was probably the presence of that basic theoretical information, combined with the small size of the majority of the works, which made Poliński describe WOT as a collection of harmonic and contrapuntal examples, and the photograph of one of its folios as coming from a seventeenth-century “theoretical work”.

<sup>36</sup> RO-BRbn, shelfmark I F 37a.

<sup>37</sup> SK-Le, shelfmark 13990b (2 A), pp. 7–8.

<sup>38</sup> Chybiński 1936, p. 107.

<sup>39</sup> Chybiński 1936, p. 108.

<sup>40</sup> PL-SA, shelfmark L 1688, p. 49.

Chybiński’s inventory contains information that reveals traces of the internal structure of the manuscript. He noted pairs of blank pages next to each other in a spread (f. 15v–16r, 33v–34r and 61v–62r) which allow us to suppose that these refer to places where the blank verso page of the last folio of one fascicle of paper met the blank recto page of the first folio of the next fascicle. This might mean that the manuscript was initially being produced in the form of loose fascicles or their segments, which were only combined together after they were filled with music notation. Folios 44 and 63 were probably originally this kind of pair. The second of these folios, probably loose at the time when the source was discovered, was erroneously placed towards the end of the manuscript, among arrangements of Lent songs, by Poliński. Chybiński noticed this and commented that on the recto page there were the initial bars of three arrangements of Christmas carols, the endings of which he identified on f. 45r. These works were most likely notated across a spread, thus f. 63r was in fact the verso side of a folio which was originally located after f. 44; both f. 44v, and 63v (i.e., originally the recto page of that folio) were blank.

The fascicle of which the last folio was probably f. 44 contained mainly a set of liturgical versets related to the *alternatim* practice: *Introitus* and *Versus* (No. [46], f. 37v–38r) and “perambula”: five numbered compositions whose location between introit and Gloria indicates that it is a standard five-verse setting of Kyrie (the fifth “perambulum” was accompanied by a somewhat unclear inscription, perhaps erroneously copied by Chybiński – see commentary to No. 47), three compositions “for Gloria”, one “for Alleluia”, two “for Sanctus” and one “for Benedictus” (Nos. 47, 49, 50, 52–60, f. 38r–42r). The location of individual items, quite precisely noted by Chybiński at this point, shows that most of them, if not all, were written across a spread. This nearly complete mass cycle was supplemented at the end by a *Canzon* with the monogram A.Z. (No. 61) and [*Fuga*] (No. 62). In the case of the title inscription of the first of these compositions Chybiński noted a similarity between the letter “Z” and digit “2” located a few folios earlier (f. 38v), but decided that the interpretation “A 2” would not make sense.<sup>41</sup> However,

<sup>41</sup> Chybiński 1936, pp. 101–102.

one should consider the possibility that the letter “A” could have been an abbreviation of “Agnus Dei”, and the canzona, with the same tonality as the verses “for Sanctus” and “for Benedictus” which precede it, and which shows clear textural and motivic kinship with many sections of the mass cycle, might have been its final part (see commentary to No. 47). Probably at an even later stage the fragmentarily preserved compositions Nos. 48 and 51 that were missing title inscriptions were added in blank spaces on f. 38v, 39r and 39v, in this way disturbing the cohesion of the repertoire which fills the paper fascicle in question. The arrangement of the song *Placzące dzisiaj duszo wszelka* (No. 45, f. 36v–37r) which precedes the introit also does not fit into this context. Perhaps it was notated as an afterthought, filling the blank spread on the junction of two paper fascicles.

The hypothetical fascicle that precedes the verset cycle, perhaps preserved in an incomplete form (f. 34–36) contained fantasias, toccatas and fugues. Most of these works bear traces of numbering referring to a collection that has not survived as a whole (No. 35: *Fantasia 15*, No. 37: *Fantasia 17*, No. 39: *Fuga primi toni 2*; No. 42: *Toccata 1*); perhaps the numbering of the fantasias is a trace of the continuation of numbering of the fugues that fill the greater part of the preceding fascicle or segment. It was probably not by accident that four compositions (Nos. 35, 36, 37 and 41) were identified as works by Alessandro Poglietti from his textbook *Compendium, oder Kurtzer Begriff und Einführung zur Musica* (manuscript Kremsmünster 146),<sup>42</sup> and the concordance of [*Toccata*] No. 40 is found in manuscript Wien 734 (Fig. 35). The three cadences (No. [34]) not copied by Chybiński, which preceded the set of fantasias, may have come from the same circle, perhaps also from Poglietti’s treatise.

Presumably with the blank f. 24r began a fascicle or a segment of two fascicles, where the pride of place was taken by a set of thirteen fugues (Nos. 19–31); two of them had title inscriptions with a respective number (No. 27: *Fuga 9*; No. 31: *Fuga 13*). As many as six of these works appear

also in manuscripts preserved in the Franciscan archive in Vienna (A-Wm, see Fig. 32–34), which points to strong stylistic links of the compositions located in this part of the source with South German circles.

The largest deficits in the manuscript of WOT acquired by Poliński appeared in the segment encompassing f. 16–23. While the initial fifteen folios probably formed a compact whole (likely to have taken up one or two fascicles) within which the majority of compositions began on the verso page and finished on the recto one, the next eight folios were presumably preserved in the form of more or less loose remnants of the original fascicles. In the *Canzona* (No. 8, f. 16v–18v) notated across the spread evidently the right page of the final spread was missing, as noted by Czesław Sikorski in copy E.48, probably following Chybiński’s copy ([C]). The next three folios (f. 19r–21v) contain *Lectio* (No. 10), the basso continuo part of an unidentified composition not copied by Chybiński (No. [11]) and the beginning of *Toccata tertii toni* (No. 12). The later section of this work, which probably took up one or two subsequent folios, is not preserved. The musical material notated on f. 22r–23r, which since Chybiński has for a long time been regarded as continuation of this toccata, is in fact a work of Girolamo Frescobaldi and constitutes a compilation of the initial section of canzona from the collection *Fiori musicali* (Frescobaldi 1635) and almost the whole canzona preserved in the manuscript München 1581 (see Fig. 29). In this instance, in the notation of the work across the spread, it is the left page of the first spread that is missing (see commentary to [*Canzon*] No. 13). In view of the two alternating manners of notation – across the spread (f. 16–18, 22–23) or on single pages (f. 19–21; see Fig. 1) – one may suppose that the folios in this segment came from three different paper fascicles, and at present it is impossible to establish exactly how big the deficits are. Composition No. 14 without a title inscription, the initial fragment of which is notated on f. 23v, is preserved in Sikorski’s copies in such a vestigial form that it is difficult to decide whether in the manuscript it had been notated in full and only a few bars of that whole survived, or whether it had been left unfinished; also whether it had been written on single pages

<sup>42</sup> Gołos 1972, p. 167; Adamczyk 2007, p. 497. See also below, The repertoire of the “Warsaw Organ Tablature”.

or across the spread; it is also not impossible that these are relics of two different compositions.

## The repertoire of the “Warsaw Organ Tablature”

The repertoire of WOT is clearly heterogeneous. Detailed stylistic analyses are made difficult by the almost total absence of composer attribution and the meagre amount of comparative material from the area of the Polish Commonwealth, but what has been established to date allows one to formulate a number of conclusions, partly hypothetical, which perhaps may come to be verified or made more specific. The only composition with an attribution and at the same the only case where attempt to place it within the stylistic context of the epoch has been made, is Joh. Podbielski's *Praeludium*.<sup>43</sup> As has been said previously, it probably concerns a member, probably not known from other sources, of a family of musicians active in Königsberg. On the other hand, the compositional techniques employed in the work seem closest to the South German style from the last two decades of the seventeenth century.<sup>44</sup> However, links between the repertoire and South German circles are more numerous in the collection and partly reach back into a more distant past. This particularly concerns four compositions by Alessandro Poglietti identified by Jerzy Gołos<sup>45</sup> as well as Elżbieta and Sebastian Adamczyk;<sup>46</sup> they come from Poglietti's textbook the earliest extant copy of which carries the date 1676 (Kremsmünster 146). They point to broad familiarity with the pedagogical output of the Viennese organist, but at present it is not possible to establish the route by which this material travelled to WOT: whether via Königsberg or some

other major centre, or whether the intermediaries were the Jesuits in whose church Poglietti worked, or the Franciscans, who evidently were collecting his works.<sup>47</sup> It was in the collection of the Viennese Franciscans that concordances with six other, anonymous works from WOT were preserved. These sources were produced over a period of a number of decades (ca. 1660–1715 – see Sources), and at least one of them was created outside Vienna, in Munich (Wien 713); it also appears that the latest manuscripts (Wien 718 and Wien 734) largely document more or less retrospective repertoire. A significant part of it is represented by *unica*, but this does not mean they were of Franciscan provenance; it is probably a consequence of the fact that the Vienna archive of that order holds an exceptionally large number of sources with South German keyboard repertoire from the turn of the seventeenth and eighteenth centuries. As in the case of the nonextant arrangement of the song about St Francis, the concordances identified in the Franciscan collection may reflect the condition of the extant sources which arose accidentally, and do not provide sufficient basis for identifying possible provenance of WOT.

The oldest layer of WOT repertoire is undoubtedly the works of Girolamo Frescobaldi (1583–1643). They witness the exceptionally long period of reception of this composer's work in the area of the Commonwealth, all the more so as *Canzona primi toni* (No. 33) is the initial segment of a work published for the first time in 1615 in the authorial collection *Ricercari, et canzoni francese* (Frescobaldi 1615). This collection was probably widely known in the Commonwealth, since fragments of the canzonas from it had already been copied in the so-called Vilnius tablature (1626?).<sup>48</sup> However, what draws attention in the case of WOT is the location of the copies of Frescobaldi's compositions in direct proximity to the set of fugues, nearly half of which are confirmed to be of South German provenance. It is not impossible that this work found its way into the collection through the manuscript tradition, all the more so since it was copied without attribution and abbreviated to dimensions resembling the other “fugues” that function

<sup>43</sup> Chybiński (1936, p. 101) also noted the surname “Malinowski” entered on f. 1v; absence of more detailed data on its location does not allow one to confirm whether this might have been an attribution relating, for example, to [*Praeludium*] No. 1, a fragment of which was entered on that page.

<sup>44</sup> Szelest 2017, pp. 20–39.

<sup>45</sup> Gołos 1972, p. 167.

<sup>46</sup> Adamczyk 2007, p. 497.

<sup>47</sup> Riedel 1963, p. 127.

<sup>48</sup> LT-Va, shelfmark F30-119; modern edition: AS 2004.

in the Viennese sources as universal versets in the respective tones (similar treatment was given to the copies in the Vilnius *intavolatura*, where the fragments of Frescobaldi's canzonas were called "ricercars"). The case of [Canzona] No. 13 also indicates that Frescobaldi's works could have come to WOT via intermediate South German sources; its larger part is known only from the version in the München 1581 tablature from the first half of the seventeenth century. The South German circles still cultivated Frescobaldi's works in the first decades of the eighteenth century, as is shown by manuscript copies of the print *Fiori musicali* (Frescobaldi 1635)<sup>49</sup> and single works from other collections, as well as *Praeludia omnium tonorum*<sup>50</sup> attributed to this composer, preserved in the Viennese Franciscan archive; it is *Fiori musicali* that is the source of the first section of [Canzona] No. 13.

Concordances with two compositions entered in WOT link its repertoire to sources produced in the area of the Polish Commonwealth. [*Praeambulum*] No. 51, which appears as a fragment the length of a few bars in WOT, is preserved in full – also without a title – in the manuscript Sandomierz 1636 (Fig. 31). However, this composition is so brief and so lacking in clear individual features that it seems impossible to describe its style in more detail; all the more so since the full version contains many infelicities, perhaps caused by the long chain of transmission or deficiencies in the skill set of the anonymous composer. On the other hand, [*Toccata*] No. 4 is an expanded and competently written work; its later copy in the manuscript Przemyśl 10 allows one not only to fill in the ending missing from WOT (see Fig. 30), but also to reveal the missing seven-bar fragment within the work (see commentary to [*Toccata*] No. 4). The Przemyśl version also transmits a prominently chromatic central section, probably belonging to another variant of this composition<sup>51</sup> and absent from WOT. Together with [*Toccata*] No. 32, of similar length, written with less regular use of progression and perhaps a little earlier, stylistically it should be placed between the toccatas of Johann Jacob Frober-

ger and Bernardo Pasquini, i.e., more or less in the sixth or seventh decade of the seventeenth century. Moreover, manuscript Sandomierz 1636 contains a work titled *Lectia*.<sup>52</sup> Like *Lectio* (No. 10) from WOT, it is in toccata genre and is filled with a variety of figurations which change every few bars. These two compositions, whose content does not emphasise the didactic aspect claimed in the title, belong to an earlier and stylistically different tradition than *Lectio Ima* from Dygulska's manuscript;<sup>53</sup> it is in fact a short "exercise", with a frequently repeated single semiquaver motif.

The revealed concordances of the first two works in WOT with the manuscript Berlin 1131 open up a prospect of a thorough analysis of the latter. Its provenance has not been established and to date it has been mentioned in the literature only in connection with the works of Frescobaldi and compositions attributed to him that it contains.<sup>54</sup> It was the work of at least six scribes. The first one entered a number of free compositions (praeludia/preambula, toccatas, canzonas/fugues/ricercars), including three attributed to Frescobaldi (the composer's surname appears in the form "Frescobaldali"), on f. 1–35. It also appears to be the earliest layer of the manuscript, where we also find compositions known from WOT (see Fig. 28). The second scribe entered almost exclusively secular works (dances, partly with French titles, and arrangements with German text incipits) on f. 36–67; the title inscription on f. 48v has the date "A° 1665", which may document the year in which the copy was made. The third scribe notated the melodies of dances on two spreads encompassing f. 67v–69r, while another melody on the first of these spreads was added by the fourth scribe. The fifth scribe notated dance melodies on the last folio of the source (f. 80r); two of them are accompanied by the Polish inscriptions "Taniec" [Dance]. The last scribe entered in the manuscript numerous harmonisations of Lutheran chorales with which he filled the final section of the book (f. 69v–79v), as well as

<sup>49</sup> A-Wm, shelfmark XIV.709 and XIV.710.

<sup>50</sup> A-Wm, shelfmark XIV.709 and XIV.723.

<sup>51</sup> Szelest 2015, pp. 143–144.

<sup>52</sup> Sandomierz 1636, f. 27v–28v.

<sup>53</sup> PL-SA, shelfmark L 1668, p. 106.

<sup>54</sup> Hammond 1983, p. 291. Relatively the fullest information about this source is to be found in the RISM database (RISM ID 1001100153).

systems and pages left blank by the previous scribes; he even made use of the spread on f. 68v–69r, where the third scribe filled only the staves intended for the right hand. The source thus had a somewhat complicated history; it had been used both in the German-speaking and Polish-speaking communities, for religious (liturgical?) and secular purposes. Evidently it also contains repertoire from different traditions. Even the very presence of inscriptions in the Polish language among the predominant inscriptions in German points to the probability of the manuscript having been created in a region where the two linguistic communities interacted. The unique concordances with anonymous compositions from WOT also mean that the area of the Duchy of Prussia or Royal Prussia should be regarded as serious possibilities. Many other compositions notated by the first scribe are characterised by similar compositional means, such as the kind of texture and types of figuration used. The clear stylistic kinship with that layer of the repertoire in the manuscript Berlin 1131 may be observed in *Canzon primi toni* (No. 3), [*Toccata*] (No. 4), *Capriccio* (No. 6) and [*Canzon*] (No. 8). Of particular interest are the bass “appositions” to the final chord present in many compositions; they appear in WOT at the end of the first section (b. 27), in the ending (b. 124) of *Canzon primi toni* (No. 3) and in [*Fuga 12*] (No. 30). In some compositions the scribe added (*ex post?*) long figurations developed against the background of the final chord, giving them the inscriptions “Clausula Finalis” or “Final”. They bring to mind the much earlier practice recorded in the tablature of Johannes Fischer of Morag,<sup>55</sup> where in the intabulation of the madrigal *Di faville d’amor* by Stefano Felis (f. 56v–57r) the scribe added (with the inscription “Final”) an ornamented ending intended to replace the original final cadence. These distinguishing features, not encountered in other sources from the turn of the seventeenth and eighteenth centuries, may be evidence of local practice. Since the second scribe of the manuscript 1131 was probably active around the year 1665, the initial part of the source would be somewhat earlier. We might

<sup>55</sup> PL-Tap, shelfmark Kat. II, XIV 13a.

therefore assume that the compositions entered in the first segment of WOT (up to f. 15 or even f. 23) originate from Prussian repertoire, preserved also in the oldest part of the manuscript Berlin 1131 and enlarged by works composed later (including Podbielski’s *Praeludium*). It is interesting that in both cases a significant component of the repertoire are works by Frescobaldi or ones attributed to that composer; in manuscript Berlin 1131 these are the only entries which have an attribution. Another feature that links Berlin 1131 and WOT is the identical format of the two sources and the use of paper with three pairs of six-line staves printed on each page. Clearly, this multi-layered hypothesis requires further research aimed at its verification. However, it does seem likely in view of the link between WOT and Königsberg through the figure of Podbielski and a tendency to accumulate repertoire from several decades of the seventeenth century, noticeable also among the compositions of South German provenance. It is thus possible that Podbielski’s *Praeludium*, most probably composed after 1680, is one of the latest compositions recorded in the tablature. We do not know, however, when work on the manuscript started and in what order the individual fascicles or their segments were written on, to eventually produce the shape of the source that can be reconstructed today.

These doubts concern also the final part of the manuscript, which includes arrangements of chant melodies and church songs. According to Chybiński they were entered by another scribe at a later time, something which cannot be verified today. The researcher described them as “clumsy” and was of the opinion that they could not have been the work of any of the composers of the “instrumental forms” which fill the first part of the tablature.<sup>56</sup> This opinion was shared by Czesław Sikorski, who in his master’s thesis (Sikorski 1953) almost totally refrained from analysis of compositions from that group, and in the end copied only twelve works out of the thirty-five belonging to that group from Chybiński’s copy ([C]). However, their style is not, it seems, the result of the “clumsiness” of a poorly educated provincial

<sup>56</sup> Chybiński 1936, p. 108.

organist; the presence of very similarly composed arrangements in the manuscript Sandomierz 1636 leads one to conclude that it quite faithfully reflects the manner in which the singing of the congregation during services was accompanied at the turn of the seventeenth and eighteenth centuries. The construction is based on two voices with the melody placed in the highest voice and the bass line defining the harmonic foundation; this line is often ornamental and contains melodic-rhythmic formulas commonly observed in the basso continuo part. The two voices are supplemented in various ways: sometimes by parallel thirds to the melody; sometimes by a second, higher part played with the left hand (“tenor”); or by chordal filling in of harmony, also in “full-voiced” texture (three or four notes in the part of each hand). The varying number of freely added and led “middle voices” in fact does give the impression of lack of control over texture. It seems, however, that one should not view them as deformed polyphonic constructions; rather, they are a written-down reflection of a musical practice that originates from improvised realisation of basso continuo. Elements of this style are also apparent in the cycle of liturgical versets (Nos. 47, 49, 50, 52–61); imitation plays a marginal role here, while the texture oscillates between two and six voices, with frequent use of standard progressions, motion in parallel thirds and tenths and octave doublings in the bass. In spite of the apparent distinctiveness, which results mainly from the absence of precompositional material in the form of melodies of songs and chants quoted in full, this cycle may have been produced in the same or related stylistic circle, probably in the area of the Polish Commonwealth. Thus, in spite of the dismissive opinions of Chybiński and Sikorski, the arrangements of chant and church songs melodies should be included in the area of research interest as an integral part of keyboard repertoire notated in sources linked to Poland.

As has been mentioned, WOT in the form known to Chybiński contained as many as thirty-five such “harmonisations”. They were gathered in a number of groups usually corresponding to specific periods of the liturgical year: Christmas carols (f. 63 and 44–46 – on the subject of the location of f. 63 see above), Advent songs (f. 46–48), Easter songs (f. 49–58), songs for feast

days (f. 58–61) and for Lent (f. 62 and 64–68). Under the last arrangement in the group of Christmas songs, the hymn *Jesu dulcis [memoria]* (f. 46v, No. [68]), was located the Eucharist song *Twoja cześć chwała* (f. 47r–46v–47r, No. [69]) written across the spread. According to Chybiński, on f. 47v there were “cantus firmi with the text Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison”; he did not copy them and it is not known whether they related to the Advent period, as their location would indicate. Both arrangements of *Patrem* (*Patrem Wielkanocne*, No. 74; *Patrem*, No. 76) were based on melodies of Easter songs.<sup>57</sup> The ‘composition without text’, recorded in the inventory after *Surrexit Dominus* (f. 56v–57r, No. 78) and placed by Chybiński at the end of copy [C], probably constituted the second section of this setting (see commentary to No. 78); unfortunately Sikorski did not copy this item. Among the settings for feast days there are two verses of Christmas sequence *Grates nunc omnes* (No. [81]), Pentecost hymn *Veni Creator Spiritus* (No. [82]), the already mentioned song about St Francis *W imię Oyca* (nr [83]) and a song for the celebration of All Saints *Omnium Sanctorum pia iuvamina* (No. [84]). The group intended for Lent included three arrangements of *Stabat Mater* (Nos. [88], [92] and [93]) and four arrangements of the song *Placzą dzisiaj duszo wszelka* (Nos. 86, [87], [94] and [95]); the fifth one was notated in an earlier part of the manuscript, on the spread encompassing f. 36v–37r (No. 45).

According to Sikorski’s description, in copy [C] Chybiński included, firstly, following the sequence in source [A], the arrangements of Christmas carols (omitting the hymn *Jesu dulcis [memoria]*); after that, however, he copied Easter compositions (without the two *Patrem*) and Lent ones, the hymn *Jesu dulcis [memoria]*, the song *Twoja cześć chwała*, Advent and feast day songs, and finally *Introitus* and *Versus* (No. [46]) that precede the verse cycle, both *Patrem* and the already mentioned “composition without text” (f. 56v–57r). Disregarding the ordering of individual groups which is different from that in the original manuscript, the scholar copied the compositions within each group in the order in which they appeared in the

<sup>57</sup> Sikorski 1953, pp. 34–35.

source. The only disturbance in this area concerns the Lent songs, which according to Sikorski appeared in copy [C] in the following order and with the following titles:<sup>58</sup>

- 69. *Płacz że disia*
- 70. *Płacz disaj*
- 71. *Utwór bez tytułu* [Composition without a title] (*Płacz że dzisiaj*)
- 72. *Krzyżu św. nadewszystko*
- 73. *Rozmyślamiż*
- 74. *Daj nam Chryste wspomóżenie*
- 75. *O duszo wszelka*
- 76. *Płaczy disia*
- 77. *Płaczy disiaj*
- 78. *Stabat Mater*
- 79. *Stabat Mater*
- 80. *Stabat Mater*

As has already been said, the only copy by Sikorski that includes the arrangements of vocal melodies (E) has merely twelve compositions from that part of the collection. These are the first twelve works copied in sequence by Chybiński in [C], thus forming a complete group of Christmas carols and Easter songs as well as two Lent songs (in Chybiński's numbering Nos. 69 and 70). Both these arrangements are based on the melody *Płaczy dzisia duszo wszelka*, while the second of them is incomplete in source E; after copying twenty-five bars, Sikorski placed after the last bar line a handwritten note beginning with the words: "here the copy of the copy of Warsaw Tablature breaks off". He then glued over it a note with a different version of that text, typewritten, beginning with the words "on this unfinished composition the copy of the copy of Warsaw Tablature breaks off" (see Fig. 19). Thus it is necessary to try to establish whether this composition was really already incomplete in the tablature manuscript, and then in Chybiński's

copy ([C]), and which of the five arrangements of this melody was assigned number 70 by Chybiński. In the group of Lent songs the researcher entered four individual arrangements of Polish songs which he numbered 72–75, in the sequence in which they appeared in the source [A] (f. 62v and 66v–67r, Nos. [85], [89], [90] and [91]). We may suppose that he did the same with the three arrangements of *Stabat Mater*. Since among the features of the notation he detailed the appearance of a flat sign next to *e* on pp. 72 and 73,<sup>59</sup> and a flat next to *a* appeared throughout the whole tablature only on p. 73,<sup>59</sup> the composition notated on these pages (f. 36v–37r) must have had No. 69 in his copy (No. 46 in this edition). According to the inventory<sup>60</sup> its title was "Płacz że di sia duszo wszelka"; in a somewhat different version given by Sikorski this is also the only one out of the five arrangements of this melody with the particle "że" in the title inscription. It is not known whether the differences in the orthography of the titles between the inventory and the list of compositions in [C] copied by Sikorski result from divergences between copy [C] and Chybiński's notes that served as the source for his article published twelve years after examining it, or from insufficient care taken by Sikorski. However, the two versions are quite close. In copy [C] arrangements Nos. 76 and 77 had the titles "Płaczy disia" and "Płaczy disiaj", and No. 70 – "Płacz disaj"; according to Sikorski, composition No. 71 had no title inscription. In the inventory the form "Płacz disai" appears twice, next to the neighbouring arrangements on f. 64v–65r and 65v–66r; the first time with the annotation in brackets "zam[iast] [instead of] 'dzisiaj'", and the second time with an exclamation mark in brackets. On the other hand, the form "Płaczy dzisia" appears in the inventory in two compositions notated in the tablature on its last folio (f. 68r and 68v). It therefore seems that the works with the form "płaczy" in the title are the arrangements that have numbers 76 and 77 in copy [C]. The form "płacz" probably appeared only in the position recorded on f. 64v–65r; Chybiński probably forgot to note in the inventory that the next arrangement (f. 65v–66r) lacked

<sup>58</sup> Sikorski 1953, pp. 15–16.

<sup>59</sup> Chybiński 1936, p. 107.

<sup>60</sup> Chybiński 1936, p. 104.

title inscription, and instead duplicated the title in the form used in the composition which preceded it. These two arrangements would thus have numbers 70 and 71 in copy [C]. Admittedly, Chybiński noted the appearance of a flat next to *e* on the last page of the manuscript, and this might indicate that it contained composition No. 70 which has this accidental; it might then be preserved in a fragmentary form because of the loss of the next folio of the source [A]. However, the list of pages where there are flat signs next to *e* is not complete. It also seems that if the last composition in the manuscript was incomplete, the researcher would have mentioned it when detailing the deficits he noted within the tablature.<sup>61</sup> This leads to the conclusion that Chybiński copied five settings of the melody *Placze dzisiaj duszo wszelka* also in the sequence in which they appeared in the source, and the work assigned number 70 in [C], the last one copied by Sikorski in E, in [A] was situated on f. 64v–65r (No. 86 in this edition). The manner in which Chybiński recorded its location (pp. “128–129–128 (!)”) indicates that in the tablature manuscript it was written across the spread, and ended on the left page of the spread. It is thus unlikely that the composition had been incomplete in [A], unless it was left in an incomplete form. Therefore, it cannot be excluded that it was Sikorski who did not finish his copy, as the first version of his note at the end of it seems to suggest.

## Sources

The system of letter abbreviations for sources which transmit the compositions from WOT used in this edition originates from their initial description in Szelest 2015, pp. 124–133. The list of sources given there ([A], A<sub>1</sub>, B, [C], D and E) is adopted here and developed in this edition by dividing the group of copies assigned the letter F in the article into sources F–L. It was supplemented

<sup>61</sup> Chybiński 1936, p. 105. On the basis of the argumentation presented here I correct my earlier hypothesis regarding the arrangement given No. 70 in copy [C]; see Szelest 2015, pp. 130–131.

by the fair copies from the Archive of PWM (M) and sources for Podbielski's *Praeludium* ([N] and O). Manuscript sources containing concordances with compositions from WOT are given abbreviations made up of the name of the town where they are held and the number included in the library shelfmark; authorial prints have abbreviations made up of the name of the composer and the year of their publication.

## Sources containing versions of compositions from the “Warsaw Organ Tablature”

[A]

Nonextant manuscript in horizontal format, dimensions 17 × 20 cm, bound probably in the 20th century in cardboard cover, numbering 68 or 69 folios with printed three pairs of six-line staves on each page and pagination introduced by Aleksander Poliński. No title page. On unpaginated p. 1 inscription in the hand of Poliński: *Przykłady harmoniczne, kontrapunktyczne, tematy do różnych kompozycji, pieśni i preludja etc. z XVII–XVIII wieku. Dzieło muzyka polskiego.*

At present, it is not possible to establish the provenance of the manuscript, produced most probably towards the end of the seventeenth century. It is not known where it was discovered by Aleksander Poliński, who included it in his collection in 1903 at the latest. After Poliński's death in 1916 it was purchased, together with the researcher's music collection, by the Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego [Ministry of Religious Faiths and Public Education] and included in the holdings of the Biblioteka Dyrekcji Państwowych Zbiorów Sztuki [Library of the Directorate of State Art Collections] at the Royal Castle in Warsaw. In 1935 it was transferred to the Music Department of the National Library. During the Second World War it was transferred to the building of Biblioteka Ordynacji Krasieńskich [Krasieński Library] in Warsaw, where it was probably destroyed during a fire in October 1944.

A description and inventory of the manuscript was published by Adolf Chybiński (Chybiński 1936). The reconstructed original sequence of compositions (Szelest 2015), which in Chybiński's copy (source [C]) was ordered according to genre, is presented in the Synoptic Table and used in the present edition.

## A<sub>1</sub>

Poliński 1907, p. 145: reproduction of photograph of p. 37 of source [A].

Contents: *Lectio* (No. 10), b. 1–13.

## B

Editions from source [A] included in Makowski, Surzyński 1914.

Contents:

B.1 – pp. 70–71: No. 91. *Preludium* | *Ze zbiorów prof. AL. POLIŃSKIEGO* | *Andante*. [“Preludium” from the collection of Prof. A. Poliński. *Andante*] (= Nos. 40 and 41, edited as a whole in the form AABBA, where A = No. 40, B = No. 41).

B.2 – pp. 71–74: No. 92. *Fuga* | *Moderato*. (= No. 31).

B.3 – p. 81: (DODATEK.) *PRZEGRYWKI W TRYBACH KOŚCIELNYCH*. | *TRYB I (Dorycki)* [(Supplement) Interludes in church modes. Mode 1 (Dorian)]; No. 1. *Andantino*. *Ze zbiorów A. Polińskiego* [From the collection of A. Poliński]. (= No. 39).

B.4 – p. 81: No. 2. *Andante*. *Ze zbiorów A. Polińskiego* [From the collection of A. Poliński]. (= No. 38).

B.5 – pp. 81–82: No. 3. *Adagio*. *Ze zbiorów A. Polińskiego* [From the collection of A. Poliński]. (= No. 2).

B.6 – p. 86: *TRYB VII (Miksolidyjski)* [MODE 7 (Mixolydian)]; No. 16. *Moderato*. *Ze zbiorów A. Polińskiego* [From the collection of A. Poliński]. (= No. 6, b. 18–30).

B.7 – pp. 86–87: No. 17. *CAPRICCIO*. | *Andante*. *Ze zbiorów A. Polińskiego* [From the collection of A. Poliński]. (= No. 6, b. 1–17).

B.8 – pp. 89–90: *TRYB XI (transponowany)* [MODE 11 (transposed)]; No. 26. *FUGHETTA* | *Moderato*. *Ze zbiorów A. Polińskiego* [From the collection of A. Poliński]. (= No. 62).

## [C]

Nonextant copy by Adolf Chybiński from source [A]. According to Czesław Sikorski's description (Sikorski 1953, pp. 12–18) Chybiński made it between 19–24 April 1924 on 56 pages of music paper in foolscap format. Pages 12, 24 and 56 were left blank. At the top of p. 1, above the staves, there was the inscription: *Tabulatura organowa Warszawska z XVII w.* [Warsaw Organ Tablature from the seventeenth century], and below, on the right, in square brackets: *Zbiory Państwowe – Zamek* [State Collection – Castle]. The copy contained nearly all of the material in source [A]; Chybiński omitted theoretical material (pp. 1–2 and 64–65), basso continuo part of an unidentified composition (pp. 40–41), three cadences (p. 68) and cantus firmi (p. 94), as well as Joh. Podbielski's *Praeludium* (No. 7). Chybiński ordered the copied compositions according to the genre identified by him. These were sequentially: preludes/preambula, toccatas, fugues, fantasias, capriccios, canzonas, incomplete works and at the end, from p. 35, arrangements of church songs and chant melodies. This order and the numbering given to it by Chybiński were adopted by Sikorski in source E and the majority of the other copies produced by him and by Liliana Sikorska. In his copies Sikorski omitted compositions from the last group, to which Chybiński assigned numbers 71–95. Chybiński's numbering and the titles of compositions in copy [C] (based on Sikorski 1953) are shown in the Synoptic Table. At the bottom of p. 55 of copy [C] there was the inscription: *finis (zaczęłem kop. dn. 19.4.1924) Skończyłem 24.4.1924 Chybiński* [(I began cop. on 19 April 1924). I finished on 24 April 1924 Chybiński].

## D

Music examples created on the basis of source [C] and entered by hand in the typewritten thesis Sikorski 1953.

Contents:

- D.1 – p. 23: *Przykład* [Example] 1, *Utwór Nr.* [Composition No.] 7 (= No. 53, whole).
- D.2 – p. 23: *Przykład* [Example] 2, *Utwór nr.* [Composition No.] 12 (= No. 58, b. 1–10).
- D.3 – p. 25: *Przykład* [Example] 3, *Utwór nr.* [Composition No.] 4 (= No. 49, b. 1 and first half of b. 2, only highest voice).
- D.4 – p. 25: *Przykład* [Example] 4[,], *Utwór nr.* [Composition No.] 9 (= No. 55, b. 3, only highest voice).
- D.5 – p. 27: *Przykład* [Example] 5, *Utwór nr.* [Composition No.] 19, *Takt* [Bar] 8 (= No. 12, b. 8).
- D.6 – p. 27: *Przykład* [Example] 6, *Utwór nr.* [Composition No.] 51, *Takt* [Bar] 35 (= No. 4, b. 43).
- D.7 – p. 27: *Przykład* [Example] 7, *Utwór* [Composition] 53, *Takt* [Bar] 9–11 (= No. 10, second half of b. 8 and b. 9–10).
- D.8 – p. 28: *Przykład* [Example] 8, *Utwór nr.* [Composition No.] 19, *Takt* [Bar] 12–13 (= No. 12, b. 12 and first half of b. 13).
- D.9 – p. 28: *Przykład* [Example] 9, *Utwór nr.* [Composition No.] 19, *Takt* [Bar] 48 (= No. 13, b. 54).
- D.10 – p. 28: *Przykład* [Example] 10, *Utwór nr.* [Composition No.] 19, *Takt* [Bar] 23 (= No. 13, first half of b. 23, only lowest voice).
- D.11 – p. 28: *Przykład* [Example] 11, *Utw.* [Composition] 18 *takt* [Bar] 35 (erroneous location).
- D.12 – p. 28: *Przykł.* [Example] 12, *Utw. nr.* [Composition No.] 51, *Takt* [Bar] 17 (= No. 4, third beat of b. 17, only lowest voice).
- D.13 – p. 28: *Przykł.* [Example] 20 [sic], *Utw.* [Composition] 51, *Takt* [Bar] 36 (= No. 4, fourth beat of b. 44, only highest voice).

- D.14 – p. 29: *Przykład* [Example] 15[,], *Utw. nr.* [Composition No.] 26, *Takt* [Bar] 12 (= No. 18, first half of b. 12, only highest voice).
- D.15 – p. 29: *Przykł.* [Example] 16 *Utw.* [Composition] 51 *Takt* [Bar] 13. (= No. 4, first half of b. 13, only highest voice).
- D.16 – p. 29: *Przykł.* [Example] 17, *Utw.* [Composition] 55, *Takt* [Bar] 4 (= No. 32, second beat of b. 4, only highest voice).
- D.17 – p. 29: *Przykł.* [Example] 18, *Utw.* [Composition] 51, *Takt* [Bar] 11 (= No. 4, fourth beat of b. 11, only highest voice).
- D.18 – p. 29: *Przykł.* [Example] 19, *Utw. nr.* [Composition No.] 51, *Takt* [Bar] 15 (= No. 4, second half of b. 15, only lowest voice).
- D.19 – p. 29: *Przykł.* [Example] 20, *Utw. nr.* [Composition No.] 55, *Takt* [Bar] 36 (= No. 32, second beat of b. 37, only lowest voice).
- D.20 – p. 29: *Przykład* [Example] 21, *Utw.* [Composition] 53, *Takt* [Bar] 19 (= No. 10, first half of b. 19, only lowest voice).
- D.21 – p. 30: *Przykład* [Example] 22, *Utwór nr.* [Composition No.] 51, *Takt* [Bar] 38–40 (= No. 4, b. 46–47 and first beat of b. 48).
- D.22 – p. 30: *Przykład* [Example] 23, *Utwór nr.* [Composition No.] 51, *Takt* [Bar] 9–11 (= No. 4, second half of b. 9, b. 10 and first half of b. 11, only highest voice).
- D.23 – p. 31: *Przykład* [Example] 24, *Utw.* [Composition] 15, *Takt* [Bar] 13 (= No. 5, b. 13, only highest voice).
- D.24 – p. 31: *Przykład* [Example] 25, *Utw.* [Composition] 19, *Takt* [Bar] 6 (= No. 12, b. 6, only highest voice).
- D.25 – p. 31: *Przykład* [Example] 26, *Utw.* [Composition] 19, *Takt* [Bar] 13–14 (= No. 13, second half of b. 6 and first half of b. 7, only lowest voice).
- D.26 – p. 31: *Przykład* [Example] 27, *Utw.* [Composition] 53, *Takt* [Bar] 9 (= No. 10, b. 9, only highest voice).
- D.27 – p. 31: *Przykład* [Example] 28, *Utw.* [Composition] 26, *Takt* [Bar] 8 (= Nos. 18, b. 8, only figurative motifs).
- D.28 – p. 31: *Przykł.* [Example] 29, *Utw.* [Composition] 55, *Takt* [Bar] 2 (= No. 32, b. 2, only figurative motifs).
- D.29 – p. 31: *Przykład* [Example] 30, *Utwór nr.* [Composition No.] 55, *Takt* [Bar] 31 (= No. 32, second half of b. 30, only lowest voice).

- D.30 – p. 32: *Przykład* [Example] 31, *Utwór* [Composition] 53, *Takt* [Bar] 31 (= No. 10, b. 30).
- D.31 – p. 33: *Przykład* [Example] 32, *Utwory* [sic] [Compositions] 30, 32 i [and] 37. (= No. 22, b. 1–3, only subject; No. 24, b. 1–2, only subject; No. 29, b. 1–2, only subject).
- D.32 – p. 33: (*Utwory* [Compositions]: 31, 34 i [and] 35). *Przykład* [Example] 33. (= No. 23, b. 1 and first half of b. 2, only subject; No. 26, b. 1 and first half of b. 2, only subject; No. 27, b. 1 and first half of b. 2, only subject).
- D.33 – p. 33: *Przykład* [Example] 34, *Utwór nr.* [Composition No.] 28 (= No. 20, b. 1–3, only subject).
- D.34 – p. 33: *Przykład* [Example] 35, *Utwór nr.* [Composition No.] 27 (= No. 19, b. 1–4, only subject).
- D.35 – p. 34: *Przykład* [Example] 36, *Utwór nr.* [Composition No.] 39, *Takt* [Bar] 5. (= No. 31, second half of b. 5, only highest voice).
- D.36 – pp. 34–35: *Przykład* [Example] 37, *Utwór nr.* [Composition No.] 92, *takt* [Bar] 1–12; *Utwór* [Composition] 92, *Takt* [Bar] 40–45 (= No. 76, b. 1–12 and 40–47 [?], only highest voice [?]).
- D.37 – p. 43: *Przykład* [Example] 58, *utw. nr.* [Composition No.] 17, *takt* [Bar] 3 (= No. 17, b. 2–3).
- D.38 – p. 44: *Przykład* [Example] 59, *utw. nr.* [Composition No.] [blank space] *takt* [Bar] 10=12 [sic] (= No. 32, b. 10–11 and first half of b. 12).
- D.39 – p. 44: [Przykład] [Example] 60 (= No. 3, b. 71).
- D.40 – p. 44: [Przykład] [Example] 61 (= No. 3, b. 105).
- D.41 – p. 44: [Przykład] [Example] 62 (= No. 31, b. 11 and first beat of b. 12, example unfinished).
- D.42 – p. 44: *Przykład* [Example] 63, *utw. nr.* [Composition No.] 53, *takt* [Bar] 17 (= No. 10, first three beats of b. 17).
- D.43 – p. 44: *Przykład* [Example] 64, *utw. nr.* [Composition No.] 16, *takt* [Bar] 27–28 (= No. 3, b. 54 and first chord of b. 55, example unfinished).
- D.44 – p. 45: *Przykład* [Example] 65, *utw. nr.* [Composition No.] 10, *takt* [Bar] 2 (= No. 56, b. 3).
- D.45 – p. 45: *Przykład* [Example] 66, *utw. nr.* [Composition No.] 15, *takt* [Bar] 22–23 (= No. 5, b. 21).
- D.46 – p. 46: *Przykład* [Example] 67, *utw. nr.* [Composition No.] 54, *takt* [Bar] 5 (= No. 46, b. 5 and first chord of b. 6).
- D.47 – p. 46: *Przykład* [Example] 68, *utw. nr.* [Composition No.] 50, *takt* [Bar] 18–19 (= No. 61, b. 19–20).
- D.48 – p. 46: *Przykład* [Example] 69, *utw. nr.* [Composition No.] 31, *takt* [Bar] 21 (= No. 23, b. 21).
- D.49 – p. 47: *Przykład* [Example] 70, *utw. nr.* [Composition No.] 12, *takt* [Bar] 5–6 (= No. 58, b. 5 and first chord of b. 6).
- D.50 – p. 51: *Przykład* [Example] 71[,], *utw. nr.* [Composition No.] 13, *takt* [Bar] 4–9 (= No. 59, b. 2–4).
- D.51 – pp. 51–52: *przykład* [Example] *nr.* 72, *utw. nr.* [Composition No.] 15 *takt* [Bar] 25–27 (= No. 5, b. 25–27).
- D.52 – p. 57: *Przykład* [Example] *nr.* 72 [sic], *utw. nr.* [Composition No.] 7. (= No. 53, whole).
- D.53 – p. 57: *Przykład* [Example] 73, *utw. nr.* [Composition No.] 5, *takt* [Bar] 1–4. (= No. 50, b. 1–4).
- D.54 – p. 57: *Przykład* [Example] 74, *utw. nr.* [Composition No.] 4, *takt* [Bar] 1 (= No. 49, b. 1).
- D.55 – p. 58: *Przykład* [Example] 75, *utw. nr.* [Composition No.] 24. (= No. 40, b. 1–3).
- D.56 – p. 58: *Przykład nr.* [Example No.] 76, *utw. nr.* [Composition No.] 19, *takt* [Bar] 29–31 (= No. 13, b. 35–37).
- D.57 – p. 59: *Przykład nr.* [Example No.] 77, *utw. nr.* [Composition No.] 53, *takt* [Bar] 24–25 (= No. 10, b. 24 and first half of b. 25).
- D.58 – p. 59: *Przykład* [Example] 78, *utw. nr.* [Composition No.] 19, *takt* [Bar] 36–37 (= No. 13, b. 42 and first beat of b. 43).
- D.59 – p. 60: *Przykład nr.* [Example No.] 79, *utw. nr.* [Composition No.] 26, *takty* [Bars] 1–8 (= No. 18, b. 1–8).
- D.60 – p. 60: *Przykład nr.* [Example No.] 80, *utw. nr.* [Composition No.] 19, *takt* [Bar] 4–6 (= No. 12, b. 4–6).
- D.61 – p. 60: *Przykład nr.* [Example No.] 81, *utw. nr.* [Composition No.] 51, *takt* [Bar] 1–3 (= No. 4, b. 1–2 and first half of b. 3).

- D.62 – p. 61: *Przykład nr.* [Example No.] 82, *utw. nr.* [Composition No.] 34 (= No. 26, whole).
- D.63 – p. 64: *Przykład nr.* [Example No.] 85, *utw. nr.* [Composition No.] 42, *takt* [Bar] 63–64 (= No. 3, b. 90–91).
- D.64 – p. 64: *Przykład nr.* [Example No.] 86, *utw. nr.* [Composition No.] 42, *takt* [Bar] 75–76 (= No. 3, b. 102–103, only subject).
- D.65 – p. 68: *Przykład nr.* [Example No.] 87, *utw. nr.* [Composition No.] 26, *takt* [Bar] 8[;] *utw. nr.* [Composition No.] 55, *takt* [Bar] 2 (= No. 18, first half of b. 8, only figurative motif; No. 32, b. 2, only figurative motif).

## E

PL-Pu, shelfmark 7917/II

Copy from source [C] made by Czesław Sikorski. Sikorski wrote it during 3–10 August 1964 in three music notebooks, originally with sixteen folios each, in horizontal format and dimensions 17.5 × 25 cm, numbering in total 48 folios with foliation entered in pencil in the top right-hand corner of the recto pages and intended by Sikorski to constitute a whole.

### Notebook I (f. 1–17)

Front cover: at the top on right-hand side, in red: *I*; below, in pencil, shelfmark: 7917/II; in the middle on the right-hand side a glued-on strip of paper with typewritten inscription: Warszawska | tabulatura organowa | z XVII w. II; above the inscription, in pencil: *II*; on the left-hand side, in pencil: ①, below initials JG (= Jerzy Gołos).

f. 1, cut out of another music notebook, glued to the front cover.

f. 1r: typewritten inscription: Czesław Sikorski | Warszawska tabulatura organowa | z XVII w. II | Niepełny odpis kopii sporządzonej przez A. Chybińskiego. [Incomplete copy of copy made by A. Chybiński]

f. 1v: vacat.

f. 10v: typewritten heading: II Toccaty.

f. 16r: typewritten heading: III Fugi.

f. 17v: vacat.

### Notebook II (f. 18–33)

Front cover: at the top on right-hand side, in red: *II*; below, in pencil, shelfmark: 7917/II; in the middle on right-hand side a glued-on strip of paper with typewritten inscription: Warszawska | tabulatura organowa | z XVII w. II; on the left-hand side, in pencil: ②, below initials JG.

After f. 20 one sheet of the notebook removed (together with its second part, which should be located after f. 30), and in its place glued in two sheets from a different music notebook (f. 21–22) and containing item E.39. f. 27r: typewritten heading: III [sic] Fantazje, Capricio i Canzony.

### Notebook III (f. 34–48)

Front cover: at the top on right-hand side, in red: *III*; below, in pencil, shelfmark: 7917/II; in the middle on right-hand side a glued-on strip of paper with typewritten inscription: Warszawska | tabulatura organowa | z XVII w. II; on the left-hand side, in pencil: ③, below, initials JG.

Before f. 34 one sheet of the notebook removed (its second part, now f. 48 is loose for this reason).

f. 34r: typewritten heading: IV Fragmenty kompozycji niedokończonych.

f. 42r: typewritten heading: V Organowe transkrypcje utworów wokalnych.

f. 48v: at the bottom on right-hand side a glued-on strip of paper with typewritten inscription: *Na tej niedokończonej kompozycji urywa się odpis kopii Tabulatury Warszawskiej | sporządzonej przez A. Chybińskiego. | Wtórnik tego odpisu sporządziłem w | w dniach 3–10 [sic] 1964 r. [On this unfinished composition breaks off the copy of the copy of Warsaw Tablature made by A. Chybiński. I made a duplicate of this copy between 3–10 [sic] 1964] [handwritten signature:] CzSikorski; under the strip of paper visible handwritten inscription: *na tym urywa się odpis kopii [sic] Tabulatury | Warszawskiej sporządzonej przez A. Chybińskiego. | wtórnik odpisu sporządziłem w dniach**

3[–]10 VIII 1964 | CzSikorski [here breaks off the copy of the copy of Warsaw Tablature made by A. Chybiński. I made a duplicate of this copy during 3–10 August 1964 CzSikorski].

This copy is the fullest copy of source [C] made by Czesław Sikorski. It contains compositions which Adolf Chybiński numbered 1–49 and 51–70. It is written in navy-blue ink (probably with a fountain pen), apart from items E.1 and E.2 notated in ballpoint pen, colour blue-gray. It also contains many elements of music notation and added notes and supplementary material in red, as well as – occasionally – sienna and green, mainly written in pencils. Typewritten headings containing the number and title of the work are given on strips of papers glued above the first system of each composition, and the titles copied by Chybiński from source [A] have quotation marks around them. The additional notes and supplements introduced in graphite pencil were entered by Jerzy Gołos.

#### Contents:

- E.1 – f. 2r–3r: Nr [No.] 1 /“*Preludium primi toni*”/ (= No. 2).
- E.2 – f. 3v: Nr [No.] 2 /“*Prelude*”/ (= No. 16).
- E.3 – f. 4r: Nr [No.] 3 /“*Preambulum 1*”/ (= No. 47).
- E.4 – f. 4r: Nr [No.] 4 /“*Preambulum 2*”/ (= No. 49).
- E.5 – f. 4v: Nr [No.] 5 /“*Preambulum 3*”/ (= No. 50).
- E.6 – f. 4v: Nr [No.] 6 /“*Preambulum 4*”/ (= No. 52).
- E.7 – f. 5r: Nr [No.] 7 /“*Preambulum na sp/irit/us 8*”/ (= No. 53).
- E.8 – f. 5r: Nr [No.] 8 /“*Preambulum na Gloria 1*”/ (= No. 54).
- E.9 – f. 5v: Nr [No.] 9 /“*Preambulum 2*”/ (= No. 55).
- E.10 – f. 6r: Nr [No.] 10 /“*Preambulum*”/ (= No. 56).
- E.11 – f. 6r: Nr [No.] 11 /“*Preambulum na Alleluja*”/ (= No. 57).
- E.12 – f. 6v–7r: Nr [No.] 12 /“*Preambulum/ na Sanctus*”/ [middle slash added by hand; last slash crossed through] (= No. 58).
- E.13 – f. 7v: Nr [No.] 13 /“*Preambulum*”/ (= No. 59).
- E.14 – f. 8r: Nr [No.] 14 /“*Preambulum na Benedictus*”/ (= No. 60).
- E.15 – f. 8v–9r: Nr [No.] 15 *Preludium* (= No. 5).

- E.16 – f. 9v: Nr [No.] 16 *Preludium* (= No. 15).
- E.17 – f. 9v: Nr [No.] 17 *Preludium* (= No. 17).
- E.18 – f. 10r: Nr [No.] 18 *Preludium* (= No. 1, b. 1–8 and 17–20).
- E.19 – f. 10v–12v: Nr [No.] 19 /“*Toccata tri (tertio) Toni*”/ (= Nos. 12 and 13).
- E.20 – f. 13r: Nr [No.] 20 /“*Toccata*”/ (= No. 38).
- E.21 – f. 13r: Nr [No.] 21 /“*Toccata*”/ (= No. 42).
- E.22 – f. 13v: Nr [No.] 22 *Toccata* (= No. 43).
- E.23 – f. 13v–14r: Nr [No.] 23 *Toccata* (= No. 44).
- E.24 – f. 14r: Nr [No.] 24 *Toccata* (= No. 40).
- E.25 – f. 14v: Nr [No.] 25 /*Toccata*/ (= No. 41).
- E.26 – f. 14v–15v: Nr [No.] 26 /*Toccata*/ (= No. 18).
- E.27 – f. 16r: Nr [No.] 27 /*Fuga*/ (= No. 19).
- E.28 – f. 16r: Nr [No.] 28 /*Fuga*/ (= No. 20).
- E.29 – f. 16v: Nr [No.] 29 /*Fuga*/ (= No. 21).
- E.30 – f. 17r: Nr [No.] 30 /*Fuga*/ (= No. 22).
- E.31 – f. 18rv: Nr [No.] 31 /*Fuga*/ (= No. 23).
- E.32 – f. 18v: Nr [No.] 32 /*Fuga*/ (= No. 24).
- E.33 – f. 18v: Nr [No.] 33 /*Fuga*/ (= No. 25).
- E.34 – f. 19r: Nr [No.] 34 /*Fuga*/ (= No. 26).
- E.35 – f. 19rv: Nr [No.] 35 /“*Fuga 9*”/ (= No. 27).
- E.36 – f. 19v: Nr [No.] 36 /*Fuga*/ (= No. 28).
- E.37 – f. 20r: Nr [No.] 37 /*Fuga*/ (= No. 29).
- E.38 – f. 20v: Nr [No.] 38 /*Fuga*/ (= No. 30).
- E.39 – f. 21r–22v: Nr [No.] 39 /“*Fuga*” ~~*Primi Toni*~~ 1/3 [quotation marks in the middle, crossing out and number 13 entered by hand] (= No. 31).
- E.40 – f. 23r: Nr [No.] 40 /*Fuga*/ (= No. 39).
- E.41 – f. 23v–24r: Nr [No.] 41 /*Fuga*/ (= No. 62).
- E.42 – f. 24r–27r: Nr [No.] 42 /*Fuga*/ (= No. 3, b. 28–124).
- E.43 – f. 27r: Nr [No.] 43 /“*Fantazja*”/ (= No. 35).
- E.44 – f. 27v: Nr [No.] 44 /“*Fantazja*”/ (= No. 37).
- E.45 – f. 27v: Nr [No.] 45 /*Fantazja*/ (= No. 36).
- E.46 – f. 27v–28v: Nr [No.] 46 /“*Capricio*”/ (= No. 6).
- E.47 – f. 29r–30r: Nr [No.] 47 /“*Canzona Primi Toni*”/ (= No. 3, b. 1–27).

- E.48 – f. 30r–33r: Nr [No.] 48 /*Canzona*/ (= No. 8).  
 E.49 – f. 33rv: Nr [No.] 49 /*Canzona Tri (Tertio) Toni*"/ (= No. 33).  
 E.50 – f. 34r–36r: Nr [No.] 51 /*Toccata*/ (= No. 4).  
 E.51 – f. 36v: Nr [No.] 52 /*Lectio*"/ (= No. 9).  
 E.52 – f. 36v–38r: Nr [No.] 53 /*Toccata*/ (= No. 10).  
 E.53 – f. 38r: Nr [No.] 54 /*Toccata*/ (= No. 14).  
 E.54 – f. 38v–40v: Nr [No.] 55 /*Toccata* (= No. 32).  
 E.55 – f. 40v–41r: Nr [No.] 56 /*Fuga*/ (= No. 48).  
 E.56 – f. 41r: [no heading] (= No. 51).  
 E.57 – f. 41v: Nr [No.] 58 /*Fragment kompozycji bez początku i zakończenia*  
 [Fragment of composition with no beginning and no ending]/ (= No. 1,  
 b. 9–16).  
 E.58 – f. 42r: Nr [No.] 59 /*Puer nobis natus*"/ (= No. 63).  
 E.59 – f. 42v: Nr [No.] 60 /*Nużeśmy chrześcijanie*"/ (= No. 64).  
 E.60 – f. 42v–43r: Nr [No.] 61 /*Puer natus in Bethhleem* [sic]"/ (= No. 65).  
 E.61 – f. 43rv: Nr [No.] 62 /*Narodził się Syn Boży* [sic]"/ (= No. 66).  
 E.62 – f. 43v–44r: Nr [No.] 63 /*Angelus pastoribus*"/ (= No. 67).  
 E.63 – f. 44r–45r: Nr [No.] 64 /*Vesoli nam /dzień/ dziś nastał*"/ (= No. 75).  
 E.64 – f. 45v: Nr [No.] 65 /*Surexit Christus hodie*"/ [in the word *Surexit* the  
 missing second „r” added above the first one by hand, in red] (= No. 77).  
 E.65 – f. 46r: [no heading] (= No. 78).  
 E.66 – f. 46v–47r: Nr [No.] 67 /*Surexit Christus hodie*"/ [in the word *Surexit*  
 the missing second „r” added above the first one by hand, in red] (= No. 79).  
 E.67 – f. 47rv: Nr [No.] 68 /*Przez Twoje święte znartwychwstanie* [sic]"/  
 (= No. 80).  
 E.68 – f. 47v–48r: Nr [No.] 69 /*Płacz ze* [sic] *dzisiaj*"/ (= No. 45).  
 E.69 – f. 48v: Nr [No.] 70 /*Płacz /ze* [sic] *dzisiaj*"/ (= No. 95).

## F

PL-Pu, shelfmark. 7917/III

Three music notebooks in horizontal format with dimensions 21 × 29.5 cm, numbering in total 42 sheets with foliation entered in pencil in the top right-

hand corner of recto pages. They contain copies of works from WOT made by Liliana Sikorska and Czesław Sikorski, not intended by the scribes to form a whole. Notebooks I and III are probably unfinished fair copies of the contents of the tablature in the order adopted by Chybiński in source [C]; in notebook I Liliana Sikorska entered the first seven compositions, while in notebook III Czesław Sikorski entered the first eight compositions and the first bar of the ninth. In notebook II Czesław Sikorski entered only two compositions which were not next to each other in source [C].

Notebook I (originally sixteen sheets; f. 1–14, handwriting of Liliana Sikorska, navy-blue ballpoint pen)

Front cover: at the top on left-hand side, in pencil: *III*; at the top in the centre, in pencil, shelfmark: 7917/*III*.

f. 2v, 3v, 5v–14v: vacant.

after f. 7 two sheets removed from the middle of the notebook.

Notebook II (originally thirty-two sheets; f. 15–28, handwriting of Czesław Sikorski, navy-blue ink)

Front cover: at the top on left-hand side, in pencil: *III*; at the top in the centre, in pencil, shelfmark: 7917/*III*.

Before f. 15 two sheets removed from the front of the notebook.

f. 15v, 17v–26v, 28v: vacant.

f. 17r contains only four accolades linking on the left-hand side two staves each.

After f. 19 eighteen sheets removed from the middle of the notebook.

f. 27–28 form a loose fascicle of sheets from a different music notebook in horizontal format and with dimensions 17.5 × 24.7 cm.

Notebook III (originally thirty-two sheets; f. 29–42, handwriting of Czesław Sikorski, navy-blue ink)

Front cover: at the top on left-hand side, in pencil: *III*; at the top in the centre, in pencil, shelfmark: 7917/*III*.

Eighteen sheets removed from notebook, partly after f. 29 and after f. 41, partly after f. 35 (from the middle of the notebook).

f. 29r, 32v–42v: vacant.

#### Contents:

- F.1 – f. 1r–2r: [no heading] (= No. 2).
- F.2 – f. 3r: [no heading] (= No. 16).
- F.3 – f. 3r: [no heading] (= No. 47).
- F.4 – f. 4r: [no heading] (= No. 49).
- F.5 – f. 4rv: [no heading] (= No. 50).
- F.6 – f. 5r: [no heading] (= No. 52).
- F.7 – f. 5r: [no heading] (= No. 53).
- F.8 – f. 15r: [no heading] (= No. 58).
- F.9 – f. 16rv: [no heading] (= No. 5).
- F.10 – f. 27r–28r: [no heading; contains fingering in pencil and other performance indications entered by Józef Pawlak] (= No. 2).
- F.11 – f. 29v–30r: [no heading] (= No. 2).
- F.12 – f. 30v: [no heading] (= No. 16).
- F.13 – f. 30v: [no heading] (= No. 47).
- F.14 – f. 31r: [no heading] (= No. 49).
- F.15 – f. 31r: [no heading] (= No. 50).
- F.16 – f. 31r: [no heading] (= No. 52).
- F.17 – f. 31v: [no heading] (= No. 53).
- F.18 – f. 31v: [no heading] (= No. 54).
- F.19 – f. 31v: [no heading] (= No. 55, only b. 1).
- F.20 – f. 32r: [no heading] (= No. 28, only b. 6, written in red pencil; after the bar line, in navy-blue ballpoint pen, on the lower staff of the same system entered a semibreve chord *a-c<sup>l</sup>-e<sup>l</sup>*).

## G

PL-Pu, shelfmark 7917/IV

Music notebook, originally sixteen sheets, in horizontal format with dimensions 17.5 × 25 cm, now containing 12 folios with foliation entered in pencil in the top right-hand corner of recto pages. It contains copies of works from WOT written in blue ballpoint pen by Liliana Sikorska. Probably this is, like the two notebooks of source F, an unfinished fair copy of the contents of the tablature in the order introduced by Chybiński in source [C]; Liliana Sikorska notated in it the first nine compositions.

Front cover: at the top in left-hand corner, in pencil: *IV*; at the top in the centre, in pencil, shelfmark: *7917/IV*; on the lines printed on the cover under the heading *ZESZYT DO NUT* [Music notebook], inscription written by Liliana Sikorska (?) in navy-blue ballpoint pen: *WARSZAWSKA | TABULATURA ORGANOWA | z XVII w //*.

After f. 3 ten sheets removed from the middle of the notebook.

after f. 6 fascicle made of six sheets from a music notebook glued together, sewn in with thread into the music notebook.

f. 7r–12v: vacant.

#### Contents:

- G.1 – f. 1r–2v: [no heading] (= No. 2).
- G.2 – f. 3r: [no heading] (= No. 16).
- G.3 – f. 3v: [no heading] (= No. 47).
- G.4 – f. 4r: [no heading] (= No. 49).
- G.5 – f. 4v: [no heading] (= No. 50).
- G.6 – f. 5r: [no heading] (= No. 52).
- G.7 – f. 5v: [no heading] (= No. 53).
- G.8 – f. 5v–6r: [no heading] (= No. 54).
- G.9 – f. 6rv: [no heading] (= No. 55).

## H

PL-Pu, shelfmark 7917/V

Staple of sheets from a music notebook in horizontal format, dimensions 21 × 29.5 cm, without cover, containing 15 folios with foliation entered in pencil in the top right-hand corner of recto pages. Contains copies of compositions from WOT written in ballpoint pens (colours – different shades of blue) by Liliana Sikorska. This is a fair copy of seven compositions which were published in the MO (39) edition. Typewritten headings, containing the number and title of the work, are in the form of strips of paper glued above the first system of each composition. Numbering of works in positions H.3–H.7 is moved one number higher in relation to that adopted by Chybiński in source [C].

f. 1r: at the top in the centre, in pencil, shelfmark: 7917/V.

f. 1v, 9v, 11v, 14v–15v: vacant.

Contents:

H.1 – f. 1r: *Nr* [No.] 12. *Preludium na Sanctus* (= No. 58).

H.2 – f. 2rv: *Nr* [No.] 15. *Preludium* (= No. 5).

H.3 – f. 3r–5v: *Nr* [No.] 20. *Toccata tertio toni* (= Nos. 12 and 13).

H.4 – f. 6r–9r: *Nr* [No.] 43. *Canzona* (= No. 3, b. 28–124).

H.5 – f. 10r–11r: *Nr* [No.] 48. *Canzona primi toni* (= No. 3, b. 1–27).

H.6 – f. 12rv: *Nr* [No.] 50. *Canzona* (= No. 33).

H.7 – f. 13r–14r: *Nr* [No.] 47. *Capriccio i proportia* (= No. 6).

## I

PL-Pu, shelfmark 7917/VI

Loose fascicle of two sheets from the middle of a music notebook and four sheets from a music notebook glued together, in total 6 folios in horizontal format with dimensions 17.5 × 24.7 cm, without a cover, with foliation entered in pencil in the top right-hand corner of recto pages. They contain copies of two compositions from WOT made by Czesław Sikorski in navy-blue ink, with a few elements of notation in sienna-coloured pencil.

Headings containing the number and title of the work are typewritten on strips of paper glued above the first system of each composition. Both works contain fingering entered in graphite pencil by Józef Pawlak, and in item I.1 also his proposed emendations of contrapuntal errors. Jerzy Gołos used item I.1 to prepare the CEKM (10) edition. In the heading he corrected Sikorski's error in graphite pencil and changed the version *Nr* to version *No.*; he also added the inscription *Warsaw Tablature | c. 1650* above the first system. He also entered in red pencil numbers of systems in the edition he was working on, and in blue ballpoint pen wrote at the bottom of the recto pages of both folios numbers 54 and 55.

f. 1r: at the top in the centre, in pencil, shelfmark: 7917/VI.

f. 2v, 6v: vacant.

Contents:

I.1 – f. 1r–2r: *Prelidium* [sic] *Nr* 15 (= No. 5).

I.2 – f. 3r–6r: *Nr* 42 *Fuga* (= No. 3, b. 28–124).

## J

PL-Pu, shelfmark 7917/VII

Four sheets from a music notebook in horizontal format with dimensions 17.5 × 25 cm, glued together in the top left-hand corner (now f. 1 is loose), without a cover, with pagination introduced in pencil in the top right-hand corner of recto pages. They contain a copy of one composition written in navy-blue ink by Czesław Sikorski. Typewritten heading with the number and title of composition is on a strip of paper glued above the first system. The composition has fingering in pencil entered by Józef Pawlak.

p. 1: at the top on right-hand side of the heading, in pencil, shelfmark: 7917/VII.

p. [8] contains nothing apart from three accolades linking two staves each on the left-hand side and number 67 entered in pencil in the top right-hand corner.

Contents:

pp. 1–7: *Nr 48 Canzona* [under the sticker with the heading it is possible to see handwritten inscription by Czesław Sikorski: *Canzona Nr 48*] (= No. 8).

K

PL-Pu, shelfmark 7917/VIII

Three loose sheets cut out of a music notebook in horizontal format and with dimensions 17 × 23.5 cm, without a cover, with pagination entered in navy-blue ink in the top right-hand corner of odd pages and top left-hand corner of even pages. They contain copy of one composition in navy-blue ink by Czesław Sikorski, probably on the basis of source [C]. Some elements of the notation were written in red pencil by Sikorski. Jerzy Gołos used this copy in preparing the CEKM (10) edition. He added in graphite pencil the inscription *Warsaw Tablature | c. 1650* above the first system and a small number of supplements of the music text. He also entered, in red pencil, page and system numbering in the edition he was preparing, and in blue ballpoint pen wrote at the bottom of recto pages of individual folios numbers 38, 39 and 40.

p. 1: at the top in the centre, in pencil, shelfmark: 7917/VIII.

Contents:

pp. 1–6: *Canzona* (= No. 3, b. 28–124).

L

PL-Pu, shelfmark 7917/IX

Loose sheets and fascicles of music paper and loose folios and fascicles from music notebooks, of various formats and dimensions, in total 46 folios without a cover, with foliation entered in pencil in the top right-hand corner of recto pages. They contain 30 copies or fragments of copies of various compositions from WTO that do not form a cohesive whole, made by Czesław

Sikorski and Liliana Sikorska. The numbering of compositions in items L.20, L.22, L.23, L.24, L.26, L.27, L.28 and L.30 is one number higher in relation to that adopted by Chybiński in source [C].

Contents:

- L.1 – f. 1r–3v: [without heading; three loose sheets from a music notebook; horizontal format; dimensions 15 × 21 cm; copy by Czesław Sikorski in blue and navy-blue ink with elements of notation added in red pencil; fingering and corrections of music text entered in graphite pencil by Józef Pawlak; in the top right-hand corner of recto pages foliation in red pencil: 1, 2, 3] (= No. 32).
- L.2 – f. 4rv: *Fuga* [loose sheet from a music notebook; horizontal format; dimensions 17.5 × 25 cm; copy by Czesław Sikorski in blue ink, not preserved in full] (= No. 3, b. 28–66).
- L.3 – f. 5r–6r: [without heading; two loose sheets from a music notebook (f. 6v vacat); horizontal format; dimensions 17.5 × 25 cm; copy by Czesław Sikorski in navy-blue and blue ink with elements of the notation added in red pencil and green ballpoint pen, not preserved in full and unfinished] (= No. 3, b. 48–91).
- L.4 – f. 7r–9r: [without heading; three loose sheets from a music notebook (f. 9v vacat); horizontal format; dimensions 21 × 28.3 cm; copy by Liliana Sikorska in navy-blue ballpoint pen] (= No. 12 and 13).
- L.5 – f. 10r–11v: [without heading; two loose sheets from a music notebook; horizontal format; dimensions 21 × 28.5 cm; copy by Liliana Sikorska in blue ballpoint pen, not preserved in full] (= Nos. 12 and 13 – notation breaks off on b. 66).
- L.6 – f. 12r: [without heading; loose sheet from a music notebook (f. 12v vacat); horizontal format; dimensions 21 × 29.6 cm; copy by Czesław Sikorski in navy-blue ink, not preserved in full] (= No. 18, b. 1–16, first half of b. 17).
- L.7 – f. 13r–14v: [without heading; two loose sheets from a music notebook; horizontal format; dimensions 21 × 29.5 cm; copy by Liliana Sikorska in blue ballpoint pen and navy-blue ink, not preserved in full and unfinished] (= No. 32, b. 1–39).

- L.8 – f. 15rv: [without heading; loose sheet from a music notebook; horizontal format; dimensions 21 × 29.5 cm; copy by Liliana Sikorska in blue ballpoint pen, not preserved in full] (= No. 32, b. 27–49).
- L.9 – f. 16r: [without heading; loose sheet from a music notebook (f. 16v vacat); horizontal format; dimensions 15.3 × 30.5 cm; copy by Liliana Sikorska in navy-blue ink, not preserved in full] (= No. 32, b. 44–49 and two-bar ending of the composition, supplemented without marking).
- L.10 – f. 17rv: [without heading; fascicle of two sheets from a music notebook (f. 18rv vacat); horizontal format; dimensions 21 × 29.7 cm; copy by Liliana Sikorska in navy-blue ballpoint pen, unfinished] (= No. 8, b. 1–14, first half of b. 15, b. 17).
- L.11 – f. 19r: [without heading; loose fragment of a sheet of music paper (f. 19v vacat); horizontal format; dimensions 21 × 29.5 cm; copy by Liliana Sikorska in blue ballpoint pen, fragmentary] (= No. 4, b. 39–41 notated twice).
- L.12 – f. 20r: [without heading; loose fragment of sheet from a music notebook (f. 20v vacat); horizontal format; dimensions 21 × 29.7 cm; copy by Liliana Sikorska in blue ballpoint pen, fragmentary] (= No. 4, b. 54–55 and fragment b. 56).
- L.13 – f. 21r: [without heading; fascicle of two sheets from a music notebook (f. 21v–22v vacant); horizontal format; dimensions 21 × 29.7 cm; copy by Liliana Sikorska in blue ballpoint pen, fragmentary] (= No. 10, b. 25–26 and fragment of b. 27).
- L.14 – f. 23r: *Nr 60 Nużemy chrześcijanie* [sheet cut out from music paper, upright format, dimensions ca. 21 × 28 cm; copy by Liliana Sikorska in blue ballpoint pen] (= No. 64).
- L.15 – f. 23rv: *Nr 62 Narodził się Syn Boży* [see item L.14; copy by Liliana Sikorska in blue ballpoint pen] (= No. 66).
- L.16 – f. 24r: *Nr 68 “Przez Twoje święte zmartwychwstanie* [sic] [sheet cut out from music paper (f. 24v vacat); upright format, dimensions ca. 21.3 × 24.5 cm; copy by Liliana Sikorska in blue ballpoint pen] (= No. 80).
- L.17 – f. 25rv: *Nr 50 Canzona A.Z.* [fascicle of two sheets of music paper (f. 26rv vacat); upright format, dimensions 24.7 × 34.5 cm; copy by Liliana Sikorska in blue ballpoint pen, used by Jerzy Gołos in preparing the CEKM (10) edition. Notes added by Gołos in graphite pencil: in the heading, on the left-hand side, digit ⑥; crossing out of version *Nr 50* and introduction after the title of version *No. 50*; on the right-hand side added note: *Warsaw Tablature | 17th c. No. 50 | c. 1650*; numbers of systems (also in red pencil on f. 25v); corrections of music text] (= No. 61).
- L.18 – f. 27r–28r: *Nr 64 “Vesoli nam (dzień) dziś nastał”* [fascicle of two sheets of music paper (f. 28v vacat); upright format, dimensions 24.7 × 34.5 cm; copy by Liliana Sikorska in blue ballpoint pen, used by Jerzy Gołos in preparing the CEKM (10) edition. Notes added by Gołos in graphite pencil: in the heading crossing out of version *Nr 64* and, in the title, brackets and the word “dziś” [today]; under the title entered version *No. 64*, then also crossed out; on the right-hand side added note: *Warsaw Tablature | 17th c. No. 64 | c. 1650*, all crossed out; corrections of the music text; numbers of systems and pages (majority in red pencil)] (= No. 75).
- L.19 – f. 29rv: [heading typewritten on a strip of paper glued above the first system:] *Nr 15 Preludium* [loose sheet from a music notebook; horizontal format; dimensions 21 × 29.7 cm; copy by Czesław Sikorski in navy-blue ink] (= No. 5)
- L.20 – f. 30rv: [heading typewritten on a strip of paper glued above the first system:] *Nr 27. Toccata* [fascicle of two sheets from a music notebook (f. 31rv vacat); horizontal format; dimensions 21 × 29.7 cm; copy by Liliana Sikorska in navy-blue ballpoint pen] (= No. 18).
- L.21 – f. 32r–33r: [heading typewritten on a strip of paper glued above the first system:] *Nr 39 Fuga Primi Toni* [fascicle of two sheets from a music notebook (f. 33v vacat); horizontal format; dimensions 21 × 29.7 cm; copy by Czesław Sikorski in navy-blue ink; fingering and corrections of the music text entered in graphite pencil by Józef Pawlak] (= No. 31).
- L.22 – f. 34rv: [heading typewritten on a strip of paper glued above the first system:] *Nr 42. Fuga 15* [fascicle of two sheets from a music notebook (f. 35rv vacat); horizontal format; dimensions 21 × 29.7 cm; copy by Liliana Sikorska in navy-blue ballpoint pen with a few elements of the notation added in dark ink] (= No. 62).

- L.23 – f. 36r: [heading typewritten on a strip of paper glued above the first system:] *Nr 46. – “Fantazja 17”* [fascicle of two sheets from a music notebook (f. 37v vacat); horizontal format; dimensions 21 × 29.7 cm; copy by Liliana Sikorska in blue ballpoint pen with a few elements of the notation added in red pencil; in the heading, in graphite pencil, under the number of the work added note (by Jerzy Gołos?): 45?] (= No. 36).
- L.24 – f. 36r–37r: [heading typewritten on a strip of paper glued above the first system:] *Nr 47. – „Capriccio i Proportia”* [see item L.23; copy by Liliana Sikorska in blue ballpoint pen with a few elements of the notation added in red pencil; on f. 37r typewritten heading glued above the highest system: “*Proportia*”] (= No. 6).
- L.25 – f. 38rv: [heading typewritten on a strip of paper glued above the first system:] *Nr 46 Capriccio i Proportia* [loose sheet from a music notebook; horizontal format; dimensions 21 × 29.7 cm; copy by Czesław Sikorski in navy-blue ink; fingering, performance indications and supplements to music text in graphite pencil by Józef Pawlak] (= No. 6).
- L.26 – f. 39r–41r: [heading typewritten on strip of paper glued above the first system:] *Nr 49 Canzona* [two loose fascicles of two sheets from a music notebook (f. 41v–42v vacant); horizontal format; dimensions 21 × 29.7 cm; copy by Czesław Sikorski in navy-blue ink (= No. 8).
- L.27 – f. 43rv: [heading typewritten on a strip of paper glued above the first system:] *Nr 50. – “Canzona primi toni”* [loose sheet from a music notebook; horizontal format; dimensions 21 × 29.7 cm; copy by Liliana Sikorska in blue ballpoint pen with elements of notation added in red pencil] (= No. 33).
- L.28 – f. 44rv: [heading typewritten on a strip of paper glued above the first system:] *Nr 51. Canzona A.Z.* [fascicle of two sheets from a music notebook (f. 45rv vacat); horizontal format; dimensions 21 × 29.7 cm; copy by Liliana Sikorska in navy-blue ballpoint pen] (= No. 61).
- L.29 – f. 46r: [without heading; loose sheet from a music notebook; horizontal format; dimensions 21 × 28.3 cm; copy by Liliana Sikorska in blue ballpoint pen with elements of notation added in red pencil, not preserved in full] (= No. 10, b. 25–36).

- L.30 – f. 46v: [heading typewritten on a strip of paper glued above the first system:] *Nr 55. – Niedokończony utwór bez nazwy* [No. 55 Unfinished composition without a title] [see item L.29; copy by Liliana Sikorska in blue ballpoint pen with a few elements of the notation added in red pencil] (= No. 14).

## M

Kraków, Archiwum Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, shelfmark 6/95, file 8

Copies of compositions from WOT in a file of editorial material for the edition MO (39), written in blue ink by Liliana Sikorska. In total they encompass 18 folios (f. 23–40) of music paper in upright format, with foliation entered in pencil in the top right-hand corner of recto pages. They carry fingering and other performance markings. Typewritten headings, containing the number and title of the work, are on strips of paper glued above the first system of each composition. Numbering of compositions located at M.3–M.11 is moved one number upwards in relation to that adopted by Chybiński in source [C]. All the copies contain numerous additional copy-editing notes in red pencil and graphite pencil, probably by Piotr Poźniak.

f. 24v, 28v–29v, 31v, 40v: vacant.

f. 37: in the centre a calligraphic inscription in graphite pencil: (*nr 50*) | *Canzona primi toni* | *transponowan* [sic].

## Contents:

- M.1 – f. 23rv: *Nr* [No.] 1. “*Preludium primi toni*” (= No. 2).  
 M.2 – f. 24r: *Nr* [No.] 12. “*Preludium na Sanctus*” (= No. 58).  
 M.3 – f. 25rv: *Nr* [No.] 15. “*Preludium*” (= No. 5).  
 M.4 – f. 26r–28r: *Nr* [No.] 20 “*Toccata tertio toni*” (= Nos. 12 and 13).  
 M.5 – f. 30r–31r: *Nr* [No.] 56. “*Toccata tertio toni*” (= No. 32).  
 M.6 – f. 33rv, 32vr [order of folios reversed]: *Nr* [No.] 43. “*Canzona primi toni*” [quotation marks added by hand] (= No. 3, b. 28–124).

M.7 – f. 34rv: Nr [No.] 48. *Canzona primi toni* /III/ (= No. 3, b. 1–27).  
 M.8 – f. 35r–36v: Nr [No.] 49 “*Canzona*” [quotation marks added by hand] (= No. 8).  
 M.9 – f. 37r: Nr [No.] 50. “*Canzona primi toni*” /III/ (*transponowana*) (= No. 33).  
 M.10 – f. 38rv: Nr [No.] 47. *Capriccio i Proportia* (= No. 6).  
 M.11 – f. 39r–40r: Nr [No.] 40. “*Fuga 13*” (= No. 31).

[N]

Copy of *Praeludium* by Joh. Podbielski, made from source [A] by Aleksander Poliński. Poliński made it in 1910 at the latest, and perhaps as early as in 1903, probably in connection to the presentation of this composition during a concert. This copy appears in the manuscript catalogue of Poliński’s musical collection (PL-wRzno, shelfmark 5658/I, part a, p. 4: 14[.] *Józef Podbielski z XVII w. – Preludyum* (2 str.)). Source O is its copy. Probably the same copy by Poliński after World War II came into the ownership of Kazimierz Sikorski, who passed it on to Janina Rzeszewicz. Rzeszewicz made it accessible to Jerzy Gołos, who used it in preparing the edition CEKM (10). According to Gołos this copy had the seal of Poliński’s collection. The music collection of Janina Rzeszewicz is held at the Krzysztof Penderecki Music Academy in Kraków, but Poliński’s copy is not there and at present its location is unknown.

O

PL-Pu, shelfmark 794/16

Copy from source [N] made by Jarosław Leszczyński. Leszczyński wrote it in Lviv in the first half of July 1910 on a fascicle of two sheets of music paper with upright format and dimensions 25.5 × 32.5 cm, in black ink, with pagination entered in pencil in the top right-hand corner of the recto pages. Before 16 July 1910 Leszczyński sent the copy to Adolf Chybiński, in whose collection it remained until his death. Chybiński used it to prepare the edition WDMP (18). For this reason he introduced numerous corrections of the music text in graphite pencil and pencil or crayon in blue colour.

p. 1: at the top on the left-hand side, in pencil, shelfmark 794 IV/16; at the bottom in the centre red seal *Bibl. UAM* and entered in pencil old shelfmark II. 14/16.

p. [4]: vacat.

Contents:

pp. 1–3: *Preludjum. Józef* [sic] *Podbielski z XVII w.* (= No. 7).

Sources containing concordances  
 to compositions from the “Warsaw Organ Tablature”

Berlin 1131

D-Bhm, shelfmark RH 1131 (RISM ID 1001100153)

Manuscript from the seventeenth century, of unidentified provenance, possibly originating from the Duchy of Prussia or Royal Prussia, from the collection of the former Königliches Institut für Kirchenmusik in Berlin, containing 80 folios with three pairs of six-line staves printed on each page, without title page. Notation: close to Italian keyboard notation (*intavolatura*).

Literature: Hammond 1983.

f. 2r–3r: *Praeludium* (= No. 2).

f. 32v–33r: *Praeludium* (= variant of No. 1).

Frescobaldi 1615

Girolamo Frescobaldi, *Recercari, et canzoni franzese fatte sopra diversi obblighi in partitura ... libro primo*, Roma: Bartolomeo Zannetti 1615 (RISM A/I F 1860, RISM ID 990019014).

Consulted copy: GB-Ckc. Notation: score.

pp. 42–45: *Canzon Prima* (b. 1–13 = No. 33).

### Frescobaldi 1635

Girolamo Frescobaldi, *Fiori musicali di diverse compositioni ... opera duodecima*, Venezia: Alessandro Vincenti 1635 (RISM A/I F 1871, RISM ID 990019025).

Consulted copy: I-Bc. Notation: score.

pp. 15–19: *Canzon Dopo la Pistola* (b. 1–15 = No. 13, b. 1–17).

### Kremsmünster 146

A-KR, shelfmark L 146

Manuscript from 1676 containing 68 folios. On the title page inscription: *COMPENDIUM | oder | Kurtzer Begriff, und Einführung | zur Musica. | Son- derlich einem Organistern dienlich ... Zusamben Componirt | und gesezt | durch | Der Röm: Kays: Mais: Camer | organisten. | Alessandro Poglietti | Anno. M. DC. LXXVI*. The manuscript is a copy of textbook by Alessandro Poglietti. Notation: Italian keyboard notation (*intavolatura*).

Literature: Prammer 1991, Prendl 2017.

p. 32 (2): [without title] (= No. 37).

p. 34 (4): *Rispost*. (= No. 35).

p. 34 (5): *Rispost*. (= No. 36).

pp. 44–45: *Toccatina 3tij Toni*. (= No. 41).

### München 1581

D-Mbs, shelfmark Mus.ms. 1581 (RISM ID 1001002223)

Manuscript organ tablature of South German provenance written after 1624, containing 137 folios, without a title page. Notation: letter (New German organ tablature).

Literature: Schierning 1961.

f. 129v–131r: *Canzon | Frescobaldi. |* [in pencil:] N<sup>o</sup>. 179.) (= No. 13, b. 18–71).

### Przemyśl 10

PL-PRZb, shelfmark rkp. 10

Manuscript of local provenance from the first half of the eighteenth century containing 70 folios. Notation: close to Italian keyboard notation (*intavolatura*).

Literature: Maciejewski 1999–2000, Walter-Mazur 2014.

f. 49v–50v: *Toccata* (= nr 4).

### Sandomierz 1636

PL-SA, shelfmark L 1636 (RISM ID 1001076163)

Manuscript from the first half of the eighteenth century, of unidentified provenance, containing 80 folios, without title page. Notation: close to Italian keyboard notation (*intavolatura*).

Literature: Czerwiński 2022.

f. 29r: [without title] (= No. 51).

### Wien 713

A-Wm, shelfmark XIV.713

Manuscript from 1683 containing 101 folios, original cover now missing. According to the note on f. 99v by a librarian from 1935 at one time it carried the inscription: “Sum ex Musica Fratris Wolffgangi Ordinis S. Francisci Minorum Conventualium, Laicii professi. Anno 1683 Monachum [!] collecta”. This indicates that the contents of the collection were compiled in Munich by br. Wolfgang Schwabpaur (1659–1749), who later was an organist, and from 1696 the apothecary of the Franciscan monastery in Vienna. Notation: Italian keyboard notation (*intavolatura*).

Literature: Riedel 1960, Riedel 1963.

f. 49r: *11. Fuga. Octauī Toni*: (= No. 28, notation a fifth lower in G).

## Wien 718

A-Wm, shelfmark XIV.718

Manuscript from the years ca. 1713–1715 containing 38 folios. On the front cover title inscription: *D | Varia Præludia, | Toccatae, Fugæ, et | Versiculi, ex D ♯ dur | et d ♭ mol.* On end paper of the front cover inscription: *Ad usum | P[at]ris Alexandri Giessel. | Ord: Min: S: Franc: Convent[ualium].* Manuscript belongs to the set with shelfmarks XIV.717–722, which contains, in separate notebooks, works by various composers in successive keys (C/c, D/d, E/e, F/E-flat, G/g and B-flat/b/B) and was probably produced by fr. Alexander Giessel (1694–1766), organist (from 1723) and *regens chori* (from 1726) of the Franciscan monastery in Vienna. Notation: close to Italian keyboard notation (*intavolatura*).

Literature: Riedel 1960, Riedel 1963.

f. 37v (2): *Versus in D: placet* (= No. 27).

## Wien 725

A-Wm, shelfmark XIV.725

Manuscript from the years ca. 1650–1670 containing 52 folios. On the endpaper of the front cover inscription: *Ad usum | P[at]ris Alexandri Giessel Ord: Min: S: Franc: Convent[ualium] | dono accepi | â | R[everen]do P[at]re Vincentio Höggmayr. | A[nn]o 1721 die 24 Februarij.* On f. 2r crossed out inscription: *Ex libris P. Vincentij.* These inscriptions indicate that, before fr. Giessel, the owner of the manuscript was fr. Vincentius Höggmayr (1684–1740), a Franciscan linked to the monastery in Linz, and then in Vienna, professor of mathematics. The scribe of the first part of the source (to f. 24v) was probably Johann Ferdinand Ebner, son of the court organist in Vienna Wolfgang Ebner (1612–1665); the scribe of the remaining part of the manuscript is unknown. Notation: close to Italian keyboard notation (*intavolatura*).

Literature: Riedel 1960, Riedel 1963, Rampe 2003.

f. 34r: *Vers[us] Octau[i] Toni* (= No. 21).

f. 35r (1): *Vers[us] Octau[i] Toni* (= No. 20).

f. 35r (2): *Vers[us] Octau[i] Toni* (= No. 22).

## Wien 734

A-Wm, shelfmark XIV.734

Manuscript of Viennese provenance from the first decade of the eighteenth century containing 10 folios, without a cover, written by an anonymous scribe. Notation: close to Italian keyboard notation (*intavolatura*).

Literature: Riedel 1963.

f. 9v (6): *3ij to:* (= No. 40).

## Evaluation of extant sources transmitting compositions from the “Warsaw Organ Tablature”

Since the manuscript of WOT ([A]) had been destroyed, the only source that transmits directly its readings is the photograph on p. 37 (A<sub>1</sub>, see Fig. 1), which shows merely thirteen bars of one composition. Edition B, produced on the basis of [A], had a practical aim, linked to the didactic purpose of the collection Makowski, Surzyński 1914 (see Fig. 2). In it the music text was silently corrected, and therefore it can serve to reconstruct the situation in manuscript [A] only in exceptional cases, and is not a credible source of its readings.

The other sources created directly on the basis of [A] have been lost or destroyed. The copy made by Aleksander Poliński of Podbielski’s *Praeludium* ([N]) was used for the last time by Jerzy Gołos when preparing an edition of that work in CEKM (10), which appeared in 1967; at present it is not possible to locate it. This was probably the same copy which in 1910 Poliński lent to Lviv, where preparations were taking place for *Zjazd Muzyków Polskich* [Congress of Polish Musicians].<sup>62</sup> On that occasion, in

<sup>62</sup> Szelest 2017, pp. 13–14.

mid-July 1910, a copy (O) was made from this copy for Adolf Chybiński by Jarosław Leszczyński. Source O appears to be a faithful copy of [N]. It contains elements characteristic for Poliński's copy, such as the erroneous first name of the composer, added tempo indication and performance interpretation of the final chord of the work. There are no traces of emendations of music text in O in relation to [N]; Leszczyński only marked with crosses above the staff the readings which he regarded as mistaken (see Fig. 3). On the other hand, there is no certainty to what extent the version in [N] reflected the readings of source [A]. One may suppose that – as in the case of edition B prepared by Poliński – the music text in [N] was partially corrected, but the extent of emendations cannot be established precisely.

The copy ([C]) of the remaining compositions from WOT, made by Adolf Chybiński in 1924, was intended, like many of his copies and scores from early Polish sources, above all for analytical, not editorial purposes. In such transcriptions Chybiński modernised various aspects of source notation (e.g., he would use G clefs instead of the original C clefs), sometimes he would also correct erroneous readings he observed while copying, sometimes noting this above the staff, or else would mark there places which he found doubtful. The music text could thus be characterised by a high degree of fidelity in relation to the original of the copy, but it seems that the researcher did not check again copies made in this way, unless they were to be used in working on an edition; in the case of copy [C], created over a period of only six days (19–24 April), one may suppose that making corrections was not feasible. Chybiński also did not reproduce in a satisfactory way situations that were not typical or were difficult to interpret, such as corrections or poorly legible readings in the transcribed source.<sup>63</sup> In copy [C] he did not copy Podbielski's *Praeludium*, having at his disposal copy O and clearly not considering it necessary to confront it with manuscript [A], which indicates that at that time he was not interested in philological details.

<sup>63</sup> On the subject of Chybiński's copies see Jochymczyk 2009, pp. 37–49; Szelest 2016, pp. 57–58.

The status of copy [C], produced for private research purposes, changed after the end of the Second World War; it turned out to be the only full copy of the destroyed manuscript [A]; this significantly increased its value, but it became impossible to verify its quality. Chybiński lent that copy to Czesław Sikorski, who on its basis wrote his MA thesis on the subject of WOT (Sikorski 1953) and who was the last person known with certainty to have held it. Sikorski submitted his thesis on 3 September 1953, nearly a year after Chybiński's death. It contained, inter alia, sixty-five notated music examples of varying length (not counting ca. twenty examples concerning only rhythm), notated by hand in the appropriate places in the typescript and prepared directly on the basis of [C]. These examples (source D), even though some of them undoubtedly contain errors, omissions and other minor modifications relative to their exemplar, provide important reference material when establishing the readings in copy [C].

During the eight years that followed, Sikorski probably did not work on WOT. His next involvement with this source comes in the years 1962–1965 and included efforts to have the tablature published, as well as correspondence on this subject with Jerzy Gołos. Preparing the compositions for publication, first scientific and then practical, and the interest in the contents of the tablature by Gołos, who was attempting to publish selected compositions in the USA, were the only direct reason why Sikorski and his daughter Liliana produced nearly all the extant copies of single compositions and their groups (sources E, F, G, H, I, J, K, L, M). Evaluation of this diverse material thus requires establishing as accurately as possible the time and circumstances of the creation of individual sources in order to understand their purpose and assess their content.

The first surviving trace of Sikorski's next activities is his letter dated 27 May 1962, sent to Zygmunt M. Szweykowski who at that time worked at Polskie Wydawnictwo Muzyczne, concerning the possibility of preparing an edition.<sup>64</sup> Sikorski writes there:

<sup>64</sup> PL-Kpa, shelfmark 29/2334/0/-/317 (Polskie Wydawnictwo Muzyczne in Kraków: correspondence with composers, authors – lets. S–W, 1962), p. 57. This letter does not

Concerning our conversation the other day I have the following to report to you:

As you know, the “Warsaw tablature” consisted of two parts. The first part included original organ compositions, the second – organ transcriptions of vocal works. Since Prof. Feicht was of the opinion that these transcriptions do not have major significance for the history of Polish music, I ignored them in my master’s thesis, merely listing them there. For the same reason I did not make their copy.

After receiving your proposal I began attempts to obtain the original copy made by Dr [sic] Chybiński; for a long while that copy was in my possession and then I returned it to Mrs Chybińska with Dr Szczepańska acting as intermediary. Unfortunately, as I have found, that copy went missing. After the death of Mrs Chybińska the music collection left by the professor was taken by the family of the deceased widow, but this collection did not contain the copy in question. Ms Gałuszko, who is the Chybińskis’ ward, claims that she found it only after transferring the collection to the family of the deceased widow, and vaguely recollects that she did not destroy it but passed it on to Dr Szczepańska who, in turn, is absolutely certain that she did not receive it.

In this situation I am forced to suppose that this copy has been lost.

In view of this I might be able to undertake only the editing of the first part containing, as I already mentioned, all the original organ compositions in the tablature.

In a similar although less detailed manner Sikorski described the fate of copy [C] in the commentary to the MO (39) edition:

---

contain the surname of the addressee, only the heading “Szanowny Panie Magistrze”. We learn that it was Szweykowski with whom Sikorski was corresponding on this matter from Sikorski’s letter to *Głos* from 15 December 1962 (PL-Pu, shelfmark 7917/I, f. 3). Szweykowski also signed the response to the next letter relating to the same matter (PL-Kpa, shelfmark 29/2334/0/-/317, p. 59).

Fortunately, however, a copy has been preserved, prudently made by Prof. Chybiński, who in 1952 handed it to the author of this commentary, with the instruction to take it as the subject of master’s thesis. A few years later, after the deaths of Prof. Chybiński and his wife, this copy disappeared in quite strange circumstances. Since then there exists only its copy made by the author of this edition (...).<sup>65</sup>

The story told by Sikorski raises serious doubts. If, as he claimed in his letter to Szweykowski, Chybiński’s copy remained in his possession “for a long while”, what, and at what point in time, made him return it to the professor’s widow? And if he returned it through the mediation of Maria Szczepańska, how did he know that after the death of Maria Chybińska that copy was missing from the collection which, as he claimed, was transferred to her family? How does this relate to the fact that, already from 1953, Chybiński’s legacy was deposited at the University Library in Poznań, and after the death of Maria Chybińska, in 1959, the library became the owner of that deposit?<sup>66</sup> Sikorski also claimed that he made a copy of Chybiński’s copy, but included in it only compositions from the “first part” of the tablature, i.e., totally ignored arrangements of church songs and chants, which he erroneously described as “transcriptions of vocal works”. If by 1962 Sikorski really no longer had access to source [C] but only his own copy which did not contain these arrangements, we would have to assume that it is this copy that is the subject of a note located at the end of source E, produced in 1964: “here” or – in the corrected version – “on this unfinished composition” “the copy of Warsaw Tablature made by A. Chybiński breaks off. The duplicate copy of that copy [i.e. source E – M. Sz.] was made by me during the period (...)”. However, this extant “duplicate copy” (E) contains twelve works from a group to which Sikorski referred two years earlier saying that he did make a copy of it.

---

<sup>65</sup> MO (39), p. 38.

<sup>66</sup> Michałowski 1963, pp. 93–94.

In parallel to the negotiations with PWM, Sikorski also corresponded on the subject of WTO with Jerzy Gołos.<sup>67</sup> In the first surviving letter to Gołos, from 14 October 1962,<sup>68</sup> Sikorski provides detailed locations of the compositions published in edition B:

1. “Adagio” from pages 81–82 of the textbook by Makowski and Surzyński is a copy of “Preludium Primi Toni” to be found in A. Chybiński’s copy on pages 4–5 and in my thesis is given number 1. (...).
2. “Fugetta” from pages 89–90 is not given any title in the tablature. It is located on pages 86–87 in a group of works given the collective title “fugues”, and in my thesis this is composition No. 41.
3. “Fugue” from the pages 71–74 in the original has the title “Fuga 13”, in the tablature it is to be found on pages 56–59, and in my thesis is assigned No. 39.

This information indicates that at that time Sikorski had copy [C] at his disposal. All the ranges of pages he quotes relate in fact to the location of the works in manuscript [A]. The phrase “to be found in A. Chybiński’s copy on pages 4–5” must mean that the prelude in question was located on pp. 4–5 (*recte*, according to Chybiński’s inventory, on pp. 4–6) of manuscript [A], as was recorded by Chybiński in copy [C]. The description of source [C] given in Sikorski 1953 excludes the possibility that the composition assigned No. 1 could have been located as far in as pp. 4–5 of that copy. It thus contained precise information about the location of individual compositions in [A]. Sikorski did not copy this information either in his master’s thesis or any of the copies made by him and his daughter.

Referring to source [C], Sikorski consistently described it as a “copy”, both in correspondence with Szweykowski and Gołos, in the note at the end of source E and in the text accompanying the MO (39) edition, as well as in a comment written in red in copy E.42 (“copy from copy”; see commentary

to *Canzon primi toni*, No. 3, b. 99–100, and Fig. 12). The phrase in his letter to Gołos dated 5 February 1963<sup>69</sup> “I copied for you the copy as it is in the original form” provides thus further evidence for the supposition that this source remained in his possession. In the light of these findings we need to reject the possibility of the existence of a copy of [C] made by Sikorski that is mentioned in 1962 in his letter to Szweykowski and that supposedly would have been the basis of the “duplicate copy” in the shape of source E. In reality all of Sikorski’s actions relating to WOT, at least until 10 August 1964 (the date copy E was completed), were based on Chybiński’s copy ([C]).

In his response dated 19 July 1962 to the letter from Sikorski dated 27 May 1962, Szweykowski suggested undertaking further searches for Chybiński’s copy, formulated the requirements concerning the contents of the critical commentary to the edition of the tablature, and asked for completion date, suggesting December 1963 as the deadline.<sup>70</sup> Sikorski wrote back on 9 September 1962, agreeing to undertake the editing of the tablature. He also expressed his fear that the search for Chybiński’s copy would end in failure and that he would have to rely only on the copy he made himself. On his part, he suggested September 1964 as the date for the delivery of the material.<sup>71</sup> At that time Sikorski was preparing at the Poznań University his doctoral dissertation on the subject of Bolesław Dembiński, which he planned to complete in the academic year 1963/64 and, as he wrote to Szweykowski, he needed a “time margin” in the form of three months’ time off.<sup>72</sup> Responding on 3 October 1962 Szweykowski accepted

<sup>69</sup> PL-Pu, shelfmark 7917/I, f. 4.

<sup>70</sup> PL-Kpa, shelfmark 29/2334/0/-/317, p. 55 (unsigned copy of Szweykowski’s letter to Sikorski).

<sup>71</sup> PL-Kpa, shelfmark 29/2334/0/-/317, p. 53.

<sup>72</sup> Sikorski 1964. According to the information on the title page, this dissertation “began under the supervision of Prof. Dr [sic] Maria Szczepańska, and was completed under the supervision of Prof. Dr Witold Jakóbczyk.” It was defended on 25 May 1964; it was also then that Sikorski was awarded a doctorate (Akta doktorskie, PL-Pua, shelfmark 225/11). I would like to express my thanks for this information to Andrzej Jazdon from Pracownia Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersyteckiej [Special Collections, University Library] in Poznań and Sebastian Wyrzyszczyk from Archiwum Uniwersytetu im. Ada-

<sup>67</sup> Preserved correspondence includes only four letters by Sikorski to Gołos.

<sup>68</sup> PL-Pu, shelfmark 7917/I, f. 2.

the suggested date and wrote that the “application for an agreement will go ahead in a few days”, and the agreement itself would probably reach Sikorski towards the end of the month.<sup>73</sup> However, in the copy of this letter held in the PWM materials, this last sentence is circled in pencil on the side, and next to it the word “no” was added in pencil, something Sikorski was not aware of.

PWM was also approached by Jerzy Gołos, who proposed an edition of an anthology of early Polish organ music. On 4 June 1962 the editorial office sent to Szweykowski, who was not in Kraków at that time, “on the instruction of Director Tomaszewski”, a plan of this anthology asking for his opinion. One of its points referred to “2 fugues, two preludes and toccata from Warsaw tablature from the seventeenth century”.<sup>74</sup> It is not known what the edition of these compositions was to be based on; perhaps Gołos identified some of them in source B and included them in the plan hoping that Sikorski would make them available to him; soon after that Gołos began correspondence with Sikorski. Since letters from Gołos to Sikorski have not been preserved, we know about the issues discussed in them only from Sikorski’s responses. These show that in the first letter, sent before 11 October 1962 (the date Sikorski received it), Gołos asked Sikorski to identify the three compositions from WOT known to him from edition B (see above) and offered him „help in publishing the Tablature in some foreign publishing house”.<sup>75</sup> Sikorski, who had just received a promise of a contract from PWM, wrote at the end of his letter to Gołos from 14 October 1962: „I have contracted with PWM to edit the whole Tablature, which I have undertaken to prepare for printing by October 1964”.<sup>76</sup> Sikorski did not meet the date promised

in the agreement. Another letter from Gołos arrived on 13 December 1962 and probably contained the three already mentioned compositions from the tablature, and perhaps other compositions which Gołos copied from source B with a request for corrections on the basis of the materials Sikorski had in his possession. In his reply dated 15 December 1962 Sikorski asked for guidance whether he was to prepare the corrections “according to the original version of the Tablature”, or “with a critical commentary, as was the wish of PWM”. At the same time, “after devoting deeper reflection to the matter and as a result of PWM’s excessive tardiness in finalising the agreement” he decided to take Gołos up on his earlier proposal and offered to prepare the edition together with him.<sup>77</sup>

However, Polskie Wydawnictwo Muzyczne formalised its collaboration with Sikorski, and probably offered him two separate agreements for editing the music text and for writing a scholarly introduction. Only the latter has been preserved, signed on 31 January 1963, and its subject was described as follows: “The autor undertakes to write a scholarly introduction to item RÓŻNI: UTWORY Z ORGANOWEJ TABULATURY XVII w. warszawska [Various compositions from organ tablature seventeenth century Warsaw] size 0.5 authorial sheet of 40 000 print characters per 1 sheet of authorial prose”. The field which should contain the date of delivery of the work was left blank. Since the sum of the honorarium does in fact correspond to the rate for 0.5 sheet, the editing of the music material must have been the subject of a separate agreement, and this would correspond to the legal practice of the publisher at that time.<sup>78</sup> Sikorski informed Gołos in a letter from 5 February 1963 that the “PWM has finally signed the agreement for publishing the whole Tablature and is paying 5 zloty per bar.”<sup>79</sup> Together with this letter he sent to Gołos copies of compositions

---

ma Mickiewicza [Archive of the Adam Mickiewicz University] in Poznań. On the subject of the circumstances in which this work was produced and Sikorski’s doctorate see Feicht 2008, pp. 88–91.

<sup>73</sup> PL-Kpa, shelfmark 29/2334/0/-/317, p. 59.

<sup>74</sup> PL-Kpa, shelfmark 29/2334/0/-/317, p. 231.

<sup>75</sup> PL-Pu, shelfmark 7917/I, f. 3.

<sup>76</sup> PL-Pu, shelfmark 7917/I, f. 2.

---

<sup>77</sup> PL-Pu, shelfmark 7917/I, f. 3.

<sup>78</sup> I am grateful for the information regarding the terms of the agreement to Małgorzata Fiedor-Matuszewska, Head of Copyright Department, PWM Edition (e-mail to the author dated 20 June 2023).

<sup>79</sup> PL-Pu, shelfmark 7917/I, f. 4.

from the tablature. These were mainly new copies of the compositions that Gołos sent to him for corrections:

As promised, I am sending you the original version of the works in “Warsaw Organ Tablature”. Since the disposition of voices in the edition used in the textbook of organ playing [Makowski, Surzyński 1914 – M. Sz.] is different from the original, I was forced to copy the whole again.

Basically, I copied for you the copy [i.e., Chybiński’s copy – M. Sz.] in its original form except that I made, in red pencil, the corrections which I regard as necessary and result from the copyist’s oversights.

And so the notes added in red pencil, crossed out, corrected or added signs in that colour are corrections of the copyist’s mistakes.

These copies have not been preserved, but probably they served as the basis for the edition of *Toccata* (No. 38) and *Fuga primi toni 2* (No. 39) prepared by Gołos a few years later.<sup>80</sup> However, the system of marking his own corrections in red pencil described here by Sikorski was used in some other copies he made, primarily in the fullest copy, E.

Between December 1962 and February 1963 Gołos probably withdrew from participating in editing WOT. In the new variant the compositions that he asked Sikorski to correct were to be included in the textbook on organ playing that Gołos was planning. Sikorski suggested that the textbook should also include two other compositions from the tablature: “alongside the compositions which you requested, I enclose additionally 1 *Canzona* and the initial fragment of *Toccata* numbering 90 bars”. This fragment has not been preserved, and therefore it is not known what work was involved; none of the toccatas included in the tablature come anywhere close to the length given by Sikorski. Perhaps, however, “90 bars” was the length of the canzona sent in full, which in source [C] had been given number 42 (in the present edition No. 3, b. 28–124). The copy of this composition

made by Sikorski (source K, see Fig. 4), with the title *Canzona* (and not *Fuga* as in [C]), without the ordinal number from [C] and with the corrections entered in red pencil, was later used by Gołos in preparing the CEKM (10) edition and is most probably the same as that sent to Gołos on 5 February 1963.

Copy K, produced at the turn of January and February 1963, is the only source among the group of copies by Czesław Sikorski and Liliana Sikorska that was undoubtedly produced prior to source E, dated to 3–10 August 1964. A comparison of readings in K and E.<sup>42</sup> reveals that the markings in red introduced by Sikorski are significantly different in the two copies (see commentary to *Canzon primi toni*, No. 3, from b. 28, and Fig. 4 and 12); in many situations the same detail of the music text is in navy-blue in one text and in red in the other, while both have source [C] as their base. The emergence of these divergences forces one to regard Sikorski’s markings with a large dose of caution and scepticism. In the case of the composition in question, preserved in two copies with indicated interventions, copy K seems more reliable, having been created alongside only a few others, now nonextant copies, than source E, where Sikorski included sixty-nine compositions edited in this way over a period of merely eight days of work. In the case of the other works, including compositions present only in copy E, it is not possible to verify Sikorski’s markings.

PWM’s archival materials do not contain any documents relating to Sikorski’s collaboration with the publisher for the period between the agreement to prepare edition of WOT and his death. This period was of vital significance for Sikorski’s editorial activities; it encompasses the creation of a large group of copies of compositions from WOT, including source E, and the final change of character of the edition being prepared for PWM. Evidence that such a change took place is provided by another surviving letter from Sikorski to Gołos dated 3 June 1965.<sup>81</sup> Sikorski mentions there his heart attack and the ongoing convalescence:

<sup>80</sup> Gołos 1972, pp. 404–405.

<sup>81</sup> PL-Pu, shelfmark 7917/I, f. 5.

For the last four days I have been trying to get up and move around the room a little. Under the circumstances I could only send you drafts of a few compositions from the tablature of interest to you, that is, drafts of works edited for organ performance for PWM. You did not give a specific date for your departure for the USA and that is why I could not give these compositions to a copyist for copying (...). I enclose the following works with this letter:

1. Preludium No. 12
2. Preludium No. 15
3. Fuga No. 42
4. Toccata tertio toni No. 19
5. Canzona primi toni No. 47
6. Canzona No. 48
7. Canzona tertio toni No. 49

(...) If these compositions are of interest to the publisher, then I would like to have an initial agreement prepared on the terms agreed with you and delivered to me, and one copy after the tablature has been printed.

The tablature for PWM will be ready in August of this year. I could provide you with a slightly abbreviated copy for your publisher a month later.

At the stage documented in this letter there is no longer any mention of PWM publishing the whole tablature, or rather the larger part of it that, according to the statement he made in 1962, Sikorski had at his disposal as a copy; he was supposed to deliver this material in September 1964 at the latest. Instead, in 1965 preparations were ongoing for the practical edition, containing only a selection of eleven compositions from WOT with performance indications by Józef Pawlak.<sup>82</sup> This means that Sikorski already had

<sup>82</sup> At this point I correct the different interpretation of this letter and *Zestawienie wybranych utworów* [List of selected compositions] (see below), presented in Szelest 2015, pp. 121–122 on the basis of initial analysis of source material.

at least seven compositions which he mentions in his letter to Gołos; since he could send Gołos drafts with the fingering and other comments entered by Pawlak, these compositions must have been prepared earlier as fair copies. Among the surviving sources at present there are seven such drafts (F.10 – see Fig. 22, I.1, I.2, J, L.1, L.21, L.25), but only three of them (I.1, I.2 and J) contain compositions mentioned in the letter. Source I.1 (see Fig. 23) undoubtedly belonged to Jerzy Gołos, who used it in the CEKM (10) edition. Drafts with Pawlak's indications were prepared by Sikorski after he made copy E; in copies I.2 and J Sikorski worked out the corrections and filled-in supplements of missing music text; he then copied the final versions into E, modifying its original text or glueing in additional strips of paper (cf. Fig. 24 and 14).

Source H, which contains a somewhat different set of seven compositions, is also linked to preparing the practical edition for PWM. They were copied by Liliana Sikorska; she was the “copyist” mentioned by Sikorski in his letter to Gołos quoted earlier. A confirmed sample of Sikorska's handwriting is provided by her letter to Gołos from 2 July 1971.<sup>83</sup> Identical handwriting can be seen in the headings of copies L.14–L.18, while their music script, in undoubtedly the same handwriting as that of the writer of the headings, can be seen in other copies from sources F, G, H and L. Sikorski's daughter, a teenager in the mid-1960s, was his only helper in producing copies of compositions from WOT. While source H does not have Pawlak's performance markings, Liliana Sikorska introduced there some comments regarding the use of the pedal („Ped.”) and suggested slowing the tempo (“rit.”; see Fig. 25). The music text, which was probably at the next stage of editing in relation to the draft with Pawlak's comments, also uses the supplementary material created by Sikorski after producing the basic layer of notation in source E. The numbering of all the compositions above No. 19 is moved one number upwards in relation to [C], E and the other eight copies by the Sikorskis (see below for more on this subject); this is the form it also takes in the edition MO (39). Materials for this edition, including the

<sup>83</sup> PL-Pu, shelfmark 7917/I, f. 7.

fair copies of compositions made by Liliana Sikorska (source M) and the accompanying commentary by Czesław Sikorski, arrived at the editorial office of PWM on 18 August 1965,<sup>84</sup> as he predicted two months earlier in a letter to Gołos. The latter evidently was then planning an edition of selected works from WOT by a foreign publisher, perhaps already at that stage in the American series “Corpus of Early Keyboard Music.” Sikorski, when sending to Gołos the drafts of seven compositions, asked to have an initial agreement prepared if the drafts were of interest to the publisher. It is therefore probable that the „slightly shorter” copy in relation to the set being prepared for PWM, which he offered to make for Gołos in September 1965, would have included the same compositions – seven out of the eleven published by PWM. Such a copy has not been preserved and perhaps it was never created; it is unlikely to be source H, where the shifted numbering was used, and instead of canzona No. 48 there is *Capriccio*. Regardless of the exact purpose of source H, the context presented here allows us to claim that its readings, like the drafts with Pawlak’s performance indications, are of no value in establishing the text of [C]. All these copies were produced during the last stage of Sikorski’s editorial activities relating to the preparation of the MO (39) edition, which was not intended to include a critical commentary, while the range of interventions in the source text was left to the editor’s judgment. Czesław Sikorski died on 22 January 1966, as Genowefa Sikorska informed Gołos in a letter from 7 March 1966.<sup>85</sup> Unaware of this fact, Stanisław Haraschin from PWM sent to Sikorski copy-edited version of his commentary to the MO (39) edition together with a letter dated 28 January 1966,<sup>86</sup> the only remaining trace of correspondence between PWM and Sikorski after 1962.

<sup>84</sup> Kraków, Archiwum Polskiego Wydawnictwa Muzycznego [Archive of PWM Edition], shelfmark 6/95, file 8; the date can be seen on the seal on f. 3 and 4.

<sup>85</sup> PL-Pu, shelfmark 7917/I, f. 6.

<sup>86</sup> PL-Kpa, shelfmark 29/2334/0/-/361 (Polskie Wydawnictwo Muzyczne w Krakowie: korespondencje z kompozytorami, autorami – lit. S, 1965–1966), p. 377.

The gap in correspondence between Sikorski and Gołos between 5 February 1963 and 3 June 1965, and the absence of documentation relating to the edition of the tablature in its contracted version in PWM’s archives, means that the only material on the basis of which one may attempt to reconstruct the chronology of events that led to the change of the edition’s profile from source critical to practical are the copies of the compositions made by Sikorski and the one list of them. Two documents appear to be of key importance here. The first is source E, a copy of sixty-nine compositions from WOT produced in three music notebooks. In it Sikorski marked in red his own corrections and minor supplementary material, as he described them to Gołos in the letter of 5 February 1963. However, we cannot exclude the possibility that this system evolved, and the first part of copy E was made before the date given in the footer: the first two works are notated in ink of different colour (probably in ballpoint and not a fountain pen; see Fig. 6), and in a dozen or so initial compositions there are accidentals in brackets that are almost totally absent from the later part of the manuscript, often added *ex post* in ink of lighter colour; there are also different shades of the red pencil (and partly perhaps a ballpoint), and sometimes Sikorski used sienna colour for what is clearly the same purpose. In some compositions one can see yet another layer of corrections made in pale blue ink (see Fig. 11). It is possible that Sikorski began work on E immediately after signing the agreement with PWM or even after satisfactory outcome of negotiations in October 1962, but produced the fundamental part of the copy during 3–10 August 1964. It seems that the more substantial supplementation of corrupted places, or of a number of missing bars, made in E partly in red colour, partly in navy-blue ballpoint (see Fig. 9), and most often in green colour (see Fig. 14), is a later layer of this copy, linked primarily to the preparation of the MO (39) edition. They are totally the result of Sikorski’s creative efforts (some clearly were produced in a number of stages) and have no significance for establishing the text of the present edition. The date of producing copy E entered by Sikorski coincides in time with the date due for submitting to PWM the completed edition of compositions from WOT with a critical commentary, which was a month and a half later.

In this context what also draws attention is the fact that Sikorski noted in E (mainly in red) the number of bars of each composition and successively added these numbers, undoubtedly in order to establish the final figure for the honorarium (bearing in mind that according to Sikorski's letter to Gołos from 5 February 1963 the PWM rate was 5 zloty per bar). However, copy E would not be suitable material to offer to the editorial office since, from the perspective of the requirements of source critical edition, markings in colour in the music text would be entirely useless, while the editorial interventions should be described in the critical commentary.

Another important document here is the typewritten and preserved in two copies *Zestawienie wybranych utworów z "Warszawskiej tabulatury organowej z XVII w."* [List of selected works from the "Warsaw organ tablature from the 17th century"].<sup>87</sup> This is a list of compositions with ordinal numbers, titles and numbers of bars. It includes nearly all the compositions copied by Sikorski in E; the exceptions are fragmentarily preserved compositions which in [C] are numbered 52, 54, 56, 57 and 58 (in the present edition Nos. 9, 14, 48, 51 and a fragment of composition No. 1) and the three last arrangements of melodies of songs given in [C] numbers 68–70 (*Przez Twoje święte zmartwychwstanie*, No. 80; *Płacz dziś duszo wszelka*, No. 45; *Płacz dziś [duszo wszelka]*, No. 86). The list also includes *Canzon* No. 61 (in [C] No. 50), which was omitted from E, and Podbielski's *Praeludium* – a composition which came from WOT but was not copied into [C] by Chybiński. Putting this last work on the list with the number 19, at the end of the group of preludes/preambula, meant shifting Chybiński's numbering one number up from the next number, even though at the end of *Zestawienie* there is the note: "Attention: the compositions in this list are numbered following the numbering used in the 'Tablature'". The probable purpose of creating that list, the author of which must have been Sikorski (nobody else had access to the materials that enabled its creation), was gathering in a tabular form all the accessible (above all in Sikorski's own declared copy from [C]) and publishable compositions from the tab-

lature (hence the omission of works surviving as fragments a few bars long) together with the number of bars needed to calculate the honorarium for preparing the edition. A comparison between these numbers and the sum of bars noted in copy E reveals significant divergences which indicate that the basis of calculations in *Zestawienie* was not source E, where Sikorski omitted in some works fragments from one to four bars long (see below) but, rather, copy [C]. *Zestawienie* was thus probably produced for PWM, as early as 1962, when the agreement was being prepared. The shift in the numbering of the works, caused by including Podbielski's *Praeludium* in the edition, was realised in MO (39) edition, but is also apparent in a number of extant copies of individual compositions. Alongside source H discussed earlier, these are copies L.20, L.22, L.23, L.24, L.26, L.27 (see Fig. 20), L.28 and L.30, nearly all made by Liliana Sikorska on loose sheets and paper fascicles of identical format, taken from music notebooks. They were given headings typewritten on a strip of paper glued above the first system. It seems that the majority of these copies of compositions with numbers close to each other (42, 46, 47, 49, 50, 51, 55) is a part of nonextant or unrealised larger whole, all the more likely so since compositions Nos. 46 and 47 were entered on one paper fascicle, while copy L.29, located on the reverse of the sheet with L.30, contains the last bars of the *Lectio* composition which in the shifted numbering would be No. 54. These are fair copies (although some of them contain corrections in red, this time evidently referring to mistakes and blunders present in the copies produced by Liliana Sikorska and at least in part made by her), where the music text is partially edited. However, many details in the text indicate that at least some copies from this group could not have been based on source E (for example, they contain fragments of compositions accidentally omitted in E) but, rather, on Chybiński's copy ([C]) or nonextant intermediate source, such as drafts with Sikorski's emendations from which Liliana Sikorska could have been copying. These findings indicate that the copies in question were made as part of the preparation of the complete edition of the tablature for PWM, most probably in the summer months of 1964, and they document an in-

<sup>87</sup> PL-Pu, shelfmark 7917/I, f. 12–14 and copy on f. 9–11.

intermediate stage of the editing of the music texts aimed at producing fair copies with the final version.

Sources F.1–F.7, F.11–F.19 (i.e., the contents of the first and third music notebooks which make up this library unit) and G (see Fig. 21) are probably remnants of similar activities. They comprise a similar, slightly different in length, set of a number of initial compositions from the tablature (in the order adopted in [C]). All three are fair copies with the text edited to varying degrees, but probably not on the basis of E, since in every one of them the range of interventions is somewhat different from the one established in E using markings in brackets or introduced in red. These fair copies do not have glued in headings with the numbers and titles of works. Notebook G even has the title calligraphed on the cover, which may indicate that it was to contain the final version of the text for the edition being prepared for PWM.

The same group of copies documenting various stages of work on the text of the compositions may include some others, loose and usually without headings with numbering, copies of single compositions or their fragments, such as L.4–L.9 and L.19. Some of them also contain details or fragments of text accidentally omitted in E, and therefore must originate from [C], perhaps mediated by nonextant drafts.

The fragmentary character of the surviving material, probably or presumably linked to the full edition of the tablature being prepared for PWM by Sikorski, indicates that even if some drafts had been destroyed, the work had not been completed, and in fact had not even reached the stage which might be described as advanced. It concentrated on single compositions or selected groups of them; together with the copies made somewhat later for the practical edition of selected works in MO (39) it now gives the impression of disproportionate state of preservation of the source base: some of the works were preserved by the Sikorskis in many copies with various degrees of editing of the music text, while many others are only to be found in the most complete copy E. What is also striking is the absence of any preserved traces of the critical commentary, which was to be an integral part of the source critical edition.

As the presented findings show, source E, even though it contains copies of sixty-nine compositions and, through using Sikorski's system of marking interventions gives the impression of being most faithful to Chybiński's copy ([C]), was only used to a limited extent, if at all, as the basis for the text of the planned edition for PWM. Clearly, it is impossible to establish precisely the time of creation of the materials for that edition discussed above, but it is hardly likely that source E was the last to be produced, since the work on the edition had not been finished. Rather, one might conclude that, since it was not the copy that could be presented as the proposed text of the edition, it was, in a way, created independently and for a different purpose. What draws attention above all is the note with the date and description of the source on which it is based, placed at the end of the document. In no other copy did Sikorski include such information, therefore he must have regarded it essential only for this copy. The many suppositions presented earlier lead to the conclusion that the whole note, probably apart from the date, does not correspond to the actual state of affairs. Source E is not a "duplicate of the copy of Chybiński's copy", but a direct copy from copy [C], which at that time still remained in Sikorski's possession, and the last, fragmentarily preserved, composition, where supposedly the "copy breaks off", was probably left on purpose incomplete, to add credibility to copy E being incomplete following [C]. The contents of this note also contradict the content of the title page of copy E (f. 1r, see Fig. 5), where it is correctly described as "incomplete copy of copy made by A. Chybiński". The purpose of this information was thus to mislead its expected recipient. In this context the time taken to produce copy E seems important; it only took eight days, which means that Sikorski must have worked in a hurry, copying on average eight to nine compositions a day. Although Chybiński produced source [C] in six days, the period of his stay in Warsaw was probably limited, and also he did not have to introduce editorial emendations in a different colour. On the other hand, Sikorski had unlimited access to all of the material in his own home. A possible reason for producing source E may have been the necessity of presenting to PWM's editors the basis of the source critical edition of the tablature. As

early as 1962 Sikorski declared that the only source base at his disposal was the incomplete copy made by himself of Chybiński's copy, which he had returned earlier and which then was lost. However, since in reality he did not return this copy, he also had no reason to make its copy; analysis of the materials being prepared by Sikorski while working on the edition shows that at least part of them (if not all, but it is not possible to demonstrate this on the basis of text criticism) was produced on the basis of source [C]. If, as seems likely, PWM editors asked him to provide the source, Sikorski would have had to produce, in a very short time, his own copy which he claimed existed. Describing it as a "duplicate copy" would safeguard him against being deprived of the only source of the text if it had to stay at the disposal of the editors for a longer period; he would then still have at his disposal the supposed original copy of Chybiński's copy.

Source E, in spite of the appearance of painstaking care, was produced hurriedly and carelessly, and the system of coloured markings of his own emendations adopted by Sikorski significantly lowers its value. For unknown reasons it does not include *Canzon* No. 50 (in the present edition No. 61); perhaps the final goal was to place it at the end of the second notebook (e.g., on additional glued-in sheets), since the third notebook begins with a group of incomplete compositions, but this did not happen. In the case of at least some compositions a comparison with their other, single copies, shows that Sikorski left out in E fragments of them from one to four bars in length, and in another composition he entered in one bar parts of the right and left hand of neighbouring bars (see commentary to No. 12 and Fig. 8). Copies of some other compositions in E are clearly rough, as evidenced by empty fragments of staves (see Fig. 18). As has been mentioned earlier, a comparison of editorial emendations marked in red in K and E.<sup>42</sup> shows significant divergence between these sources, indicating that markings in other works in E may also have been made carelessly and not reflect the true extent of Sikorski's intervention in the readings of source [C]. The music text of source E gives rise to many doubts, which can only partly be explained on the basis of other copies, since these usually contain already edited text, and a significant part of the compositions is preserved

only in E. Sikorski's emendations marked in red are introduced directly into the music notation. If they concern elements added to the basic layer of the notation, such as ties or accidentals, their role is similar to that of square brackets in a scholarly edition. However, changes of pitch and, at least in part, the rhythmic values of the notes, were introduced by eliminating the readings of source [C] and replacing them with notes entered in red, while the removed readings of [C] were not recorded anywhere (see e.g., Fig. 10). Therefore, regardless of the degree of care taken over these markings, they only point to the locations where Sikorski intervened, but do not specify in what way. This is one of the fundamental defects of copy E as source material. It makes it impossible to reconstruct the situation in source [C] and may have been one of the reasons for change of the conception of publishing the tablature planned by PWM if the editors concluded that it would not be possible to produce a scholarly edition on the basis of a copy prepared in this way, since the changes introduced in the music notation by Sikorski were irreversible, and he should have informed about them in the critical commentary. It is not clear why Sikorski used in E the system of marking described here, which he had applied earlier in copy K which he made for Gołos; perhaps he was not sufficiently prepared for undertaking editorial work which he had never done before, and wanted to present himself as a competent editor of the publication in this way. Most importantly, however, producing source E in this form meant that the copy made by Chybiński that Sikorski had in his possession became practically useless to him. He could not reveal that he had it because he had already earlier presented the story of its mysterious disappearance. Also, he could not make a new, better quality copy based on it, since in source E, which he had described as a faithful copy („duplicate”) of his own copy of [C], he had removed a large number of its readings. Hence, researchers to date searched in vain for the lost copy by Chybiński; in the light of the information gathered here one might conclude that Sikorski held on to it at least until the time of making copy E, and then either destroyed it or concealed it permanently in the family archive, where it might still be held.

Genowefa Sikorska, notifying Gołos in a letter of 7 March 1966 of her husband's death<sup>88</sup>, also referred to the contents of Gołos's letter to Czesław Sikorski, which arrived a month after his passing:

On 18 February I received the letter in which you express the wish to purchase the compositions already sent to you.

I agree to the terms you propose (5 zloty per bar).

Please send the remittance to my address.

If you are interested in the rest of the work, I think it would be essential to meet and discuss the matter in person.

Undoubtedly the subject of that exchange were the drafts of seven compositions which Sikorski had enclosed with his letter of 3 June 1965, but perhaps also copies sent earlier, including the extant copy K. One should also mention here the two copies made by Liliana Sikorska (L.17 and L.18), which are not mentioned in the preserved correspondence, but which were obtained by Gołos in 1966 at the latest, since he used them to prepare the CEKM (10) edition. They were made on music paper of a larger format, which may point to their creation during the last months of Sikorski's life or after his death; all the extant copies which can be linked to the years 1963–1965, with the exception of the fair copies prepared for PWM (source M), were written in small music notebooks or on sheets and fascicles taken from them, while larger music paper was used by Liliana Sikorska also for copies L.14, L.15 and L.16. They are mentioned in Liliana Sikorska's letter to Gołos from 2 July 1971, worth quoting in full:

I shall have to disappoint you: I have not found the compositions you asked for. I only have four organ transcriptions of vocal works:

No. 60 Nużeśmy chrześcijanie

No. 62 Narodził się Syn Boży

No. 64 Vesoli nam dzień dziś nastał

<sup>88</sup> PL-Pu, shelfmark 7917/I, f. 6.

No. 68 Przez Twoje święte zmartwychwstanie

Since I am going to be away from Poznań for a longer period and I don't know whether these are the works you have in mind, you'd have to contact my mum personally. I am sending you composition No. 52 "Lectio".

The context of this letter is unclear. We do not know which compositions Gołos requested from Liliana Sikorska and why he wrote to her in particular. From Liliana Sikorska's response we can conclude that at that time she did not have access to all of the materials left by her father. However, she offered to Gołos copies of four compositions which, following the erroneous nomenclature used by Czesław Sikorski, she described as "organ transcriptions of vocal works", but they were to be posted only after Gołos contacted Genowefa Sikorska, who probably was the guardian of her husband's legacy. Gołos evidently obtained three of these copies (Nos. 60, 62 and 68); these are the already mentioned sources L.14, L.15 and L.16. He had already received earlier a copy of composition No. 64 (L.18). The copy of *Lectio* enclosed with the letter has not been preserved.

It is at present impossible to establish the time and circumstances of the creation of copies L.14, L.15 and L.16. Undoubtedly they are not linked to the preparation of the scholarly edition for PWM: their format and appearance is different (the titles were entered by hand), while compositions Nos. 60 and 62, which were not next to each other in source [C], here are to be found on one sheet (see Fig. 27). It is not impossible that these copies, like L.18, were based on source E, since they contain nearly all the elements made distinct in E by being in red. On the other hand, source L.17 (see Fig. 26), containing *Canzon* No. 50 (No. 61 in the present edition) omitted in E, must originate from the copy by Chybiński ([C]). Unfortunately Gołos, who wrote that the copy of this canzona was "transmitted (...) separately" to him<sup>89</sup>, did not specify when this happened.

<sup>89</sup> Gołos 1990, p. V.

The last piece of evidence of contacts between Gołos and the Sikorski family is the following receipt from Genowefa Sikorska from 29 August 1983:

I hereby acknowledge receipt of 15000 zloty (fifteen thousand) in payment for handwritten copy of organ tablature made by my late husband Czesław, and declare that I have no further claims regarding this matter.<sup>90</sup>

According to Gołos the transaction related to a “copy of tablature”, “which became the basis of (...) publication” WTO 1990, i.e., source E, but with it he also obtained “draft and fair copy of a selection of compositions prepared for publication in the series *Miniatury organowe* No. 39”.<sup>91</sup> One may suppose that Genowefa Sikorska at that time passed to Gołos all the materials relating to WOT produced by Czesław Sikorski and Liliana Sikorska; these comprise sources E, F, G, H and most of the copies from source L. On the matter of Chybiński’s copy, Gołos presented the version of events given by Sikorski, although his narrative was incohesive (Sikorski’s copy, which was supposed to have been produced while he was working on his master’s thesis in 1953, was dated 1964)<sup>92</sup>, and he himself in correspondence from Sikorski had serious grounds for judging that version to be inconsistent with the actual state of affairs.

---

<sup>90</sup> PL-Pu, shelfmark 7917/I, f. 8.

<sup>91</sup> Gołos 1990, pp. IV and V.

<sup>92</sup> Gołos 1990, pp. III and XVII.

## SYNOPTIC TABLE

| Number of composition in this edition | Page numbers in tablature [A] <sup>93</sup> | Folio numbers in tablature [A] <sup>94</sup> | Title or content in Chybiński's inventory <sup>95</sup>                                                                    | Title in Chybiński's copy ([C]) <sup>96</sup> | Extant sources                                                 | Number in copies [C] <sup>97</sup> and E and in edition WTO 1990 |
|---------------------------------------|---------------------------------------------|----------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------|----------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------|
|                                       | 1                                           | 1r                                           | Explanations of names of notes and their values, ascending and descending scales, also chromatic ones, marked with letters |                                               |                                                                |                                                                  |
|                                       | 2                                           | 1v                                           | Examples of triple bars ("wielka proportia" and "sesquialtera")                                                            |                                               |                                                                |                                                                  |
| 1<br>(b. 9–16)                        | 2                                           | 1v                                           | Composition without name, beginning or end; at the beginning "De" as ending of the word "Vi-de"                            | [Composition without name, beginning or end]  | E.57                                                           | 58                                                               |
| (b. 1–8, 17–20)                       | 3                                           | 2r                                           | Composition without name (preludjum), at one place "mynor" and "mai(or)"                                                   | Nos. 15–18: [Assumed preludes (without name)] | E.18                                                           | 18                                                               |
| 2                                     | 4–6                                         | 2v, 3rv                                      | Praeludium primi toni                                                                                                      | Preludium primi Toni                          | E.1; B.5; F.1; F.10; F.11; G.1; M.1                            | 1                                                                |
| 3<br>(b. 1–27)                        | 7–9                                         | 4rv, 5r                                      | Canzon primi toni <sup>98</sup>                                                                                            | Canzon Primi Toni                             | E.47; H.5; M.7                                                 | 47                                                               |
| (b. 28–124)                           | 10–17                                       | 5v, 6rv, 7rv, 8rv, 9r                        | Composition without name (fugue)                                                                                           | [Fuga]                                        | E.42; H.4; I.2; K; L.2; L.3; M.6; D.39; D.40; D.43; D.63; D.64 | 42                                                               |

<sup>93</sup> Pagination introduced by Aleksander Poliński.

<sup>94</sup> Foliation, absent from manuscript, established on the basis of pagination to facilitate illustrating the location of individual items on specific folios.

<sup>95</sup> Chybiński 1936, pp. 103–105.

<sup>96</sup> Following Sikorski 1953, pp. 12–16. In square brackets names given by Chybiński to compositions without names.

<sup>97</sup> Following Sikorski 1953, pp. 12–16.

<sup>98</sup> Composition omitted in the inventory, mentioned in Chybiński 1936, p. 109.

|      |                    |                               |                                                                                                                   |                                                            |                                                                         |                             |
|------|--------------------|-------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|-----------------------------|
| 4    | 17–21              | 9rv, 10rv, 11r                | Unfinished composition without name (toccata or capriccio)                                                        | [Toccata]                                                  | E.50; L.11; L.12; D.6; D.12; D.13; D.15, D.17; D.18; D.21; D.22; D.61   | 51                          |
| 5    | 22–23              | 11v, 12r                      | Composition without name (preludjum)                                                                              | Nos. 15–18: [Assumed preludes (without names)]             | E.15; F.9; H.2; I.1; L.19; M.3; D.23; D.45; D.51                        | 15                          |
| 6    | 24–26              | 12v, 13rv                     | Capricio (!)                                                                                                      | Capricio                                                   | E.46; B.7; B.6; H.7; L.24; L.25; M.10                                   | 46                          |
| 7    | 26–30 [recte: 29?] | 13v, 14rv, 15rv [recte: 15r?] | Praeludium Joh. Podbielsky                                                                                        | –                                                          | O                                                                       | [C], E: deest WTO 1990: 15a |
|      | 30                 | 15v                           | Blank                                                                                                             |                                                            |                                                                         |                             |
|      | 31                 | 16r                           | Blank                                                                                                             |                                                            |                                                                         |                             |
| 8    | 32–36              | 16v, 17rv, 18rv               | Canzon, without ending                                                                                            | [Canzon?]                                                  | E.48; J; L.10; L.26; M.8                                                | 48                          |
| 9    | 36                 | 18v                           | –                                                                                                                 | Lectio                                                     | E.51                                                                    | 52                          |
| 10   | 37–39              | 19rv, 20r                     | Lectio, without ending                                                                                            | [Unfinished composition, form not described] <sup>99</sup> | E.52; L.13; L.29; D.7; D.20; D.26; D.30; D.42; D.57                     | 53                          |
| [11] | 40–41              | 20v, 21r                      | basso seguente or basso continuo of a composition without name; inscriptions: “breve”, “piano” (twice), “allegro” |                                                            |                                                                         |                             |
| 12   | 42–45              | 21v, 22rv, 23r                | Toccata 3 toni                                                                                                    | Toccata tri Toni                                           | E.19; H.3 ; L.4; L.5; D.5; D.8; D.9; D.10; D.24; D.25; D.56; D.58; D.60 | 19                          |
| 13   |                    |                               |                                                                                                                   |                                                            |                                                                         |                             |
| 14   | 46                 | 23v                           | Beginning of composition without name (prelude and fugue?)                                                        | [Unfinished composition, form not described]               | E.53; L.30; D.46                                                        | [C], E: 54 WTO 1990: 54+54a |

<sup>99</sup> p. 58: „Lectio”.

|    |       |                |                                                                                 |                                               |                                                                   |    |
|----|-------|----------------|---------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|----|
|    | 47    | 24r            | Blank                                                                           |                                               |                                                                   |    |
| 15 | 48    | 24v            | Composition without name (preludjum)                                            | Nos. 15–18: [Assumed preludes (without name)] | E.16                                                              | 16 |
| 16 |       |                | Prelude 3                                                                       | Prelude 3                                     | E.2; F.2; F.12; G.2                                               | 2  |
| 17 |       |                | Composition without name (preludjum)                                            | Nos. 15–18: [Assumed preludes (without name)] | E.17; D.37                                                        | 17 |
| 18 | 49–50 | 25rv           | Composition without name (toccata or capriccio)                                 | [Toccata?]                                    | E.26; L.6; L.20; D.14; D.27; D.59; D.65                           | 26 |
| 19 | 50    | 25v            | Composition without name (fugue)                                                | [Fuga]                                        | E.27; D.34                                                        | 27 |
| 20 | 51    | 26r            | Two compositions without names (fugues), at the side inscription: “litargarium” | [Fuga]                                        | E.28; D.33                                                        | 28 |
| 21 |       |                |                                                                                 | [Fuga]                                        | E.29                                                              | 29 |
| 22 | 52–53 | 26v, 27r       | Two compositions. Without names (fugues)                                        | [Fuga]                                        | E.30; D.31                                                        | 30 |
| 23 |       |                |                                                                                 | [Fuga]                                        | E.31; D.32; D.48                                                  | 31 |
| 24 | 53    | 27r            | Composition without name (fugue)                                                | [Fuga]                                        | E.32; D.31                                                        | 32 |
| 25 | 54–55 | 27v, 28r       | Two compositions without names (fugues) an Fuga 9                               | [Fuga]                                        | E.33                                                              | 33 |
| 26 |       |                |                                                                                 | [Fuga]                                        | E.34; D.32; D.62                                                  | 34 |
| 27 |       |                |                                                                                 | Fuga 9                                        | E.35; D.32                                                        | 35 |
| 28 | 55    | 28r            | Composition without name (fugue)                                                | [Fuga]                                        | E.36; F.20                                                        | 36 |
| 29 | 55–56 | 28rv           | Composition without name (fugue)                                                | [Fuga]                                        | E.37; D.31                                                        | 37 |
| 30 | 56    | 28v            | Composition without name (fugue)                                                | [Fuga]                                        | E.38                                                              | 38 |
| 31 | 56–59 | 28v, 29rv, 30r | Fugue                                                                           | Fuga 13                                       | E.39; B.2; L.21; M.11; D.35; D.41                                 | 39 |
| 32 | 60–63 | 30v, 31rv, 32r | Composition without name or ending (toccata)                                    | [Toccata]                                     | E.54; L.1; L.7; L.8; L.9; M.5; D.16; D.19; D.28, D.29; D.38; D.65 | 55 |

|      |       |          |                                                                                                                                                                     |                       |                      |                                  |
|------|-------|----------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------|----------------------|----------------------------------|
| 33   | 64–65 | 32v, 33r | Canzoni primi toni,<br>and series of tones sequentially in<br>positions of parts: Cantus, Contra Bas,<br>Minor Bas, Basus (!) generalis, Alto,<br>Excellens, Tenore | Canzon tri Toni       | E.49; H.6; L.27; M.9 | 49                               |
|      |       |          |                                                                                                                                                                     |                       |                      |                                  |
|      | 66–67 | 33v, 34r | Blank                                                                                                                                                               |                       |                      |                                  |
| [34] | 68    | 34v      | Three cadences,                                                                                                                                                     |                       |                      |                                  |
| 35   |       |          | Fantasia 15 and composition without<br>name (fantasia 16?)                                                                                                          | Fantazja              | E.43                 | 43                               |
| 36   |       |          |                                                                                                                                                                     | [Fantazja]            | E.45                 | 45                               |
| 37   | 69    | 35r      | Fantasia 17 and Tocata (!)                                                                                                                                          | Fantazja              | E.44                 | 44                               |
| 38   |       |          |                                                                                                                                                                     | Tocata                | E.20; B.4            | 20                               |
| 39   | 69–70 | 35rv     | Fuga primi toni 2                                                                                                                                                   | Fuga Primi Toni       | E.40; B.3            | 40                               |
| 40   | 70    | 35v      | Compositiō without name (toccata)                                                                                                                                   | [Toccatā]             | E.24; B.1; D.55      | 24                               |
| 41   |       |          |                                                                                                                                                                     | [Toccatā]             | E.25; B.1            | 25                               |
| 42   | 71    | 36r      | Toccatā 1                                                                                                                                                           | Tocata <sup>100</sup> | E.21                 | 21                               |
| 43   | 71–72 | 36rv     | Composition without name (toccata)                                                                                                                                  | [Toccatā]             | E.22                 | 22                               |
| 44   | 72    | 36v      | Composition without name (toccata)                                                                                                                                  | [Toccatā]             | E.23                 | 23                               |
| 45   | 72–73 | 36v, 37r | Placz że di sia duszo wszelka                                                                                                                                       | Placz że disia        | E.68                 | 69                               |
| [46] | 74–75 | 37v, 38r | Introitus, versus                                                                                                                                                   | Introitus             |                      | [C]: 91<br>E, WTO 1990:<br>deest |
|      |       |          |                                                                                                                                                                     | Versus                |                      | [C]: 92<br>E, WTO 1990:<br>deest |
| 47   | 75    | 38r      | Perambulum (!) 1                                                                                                                                                    | Perambulum 1          | E.3; F.3; F.13; G.3  | 3                                |

<sup>100</sup> p. 56: “Tocata 1”.

|    |             |               |                                                                                                        |                                                 |                                |                           |
|----|-------------|---------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------|--------------------------------|---------------------------|
| 48 | 76–77       | 38v, 39r      | Composition without name or ending (fugue), perambulum 2., perambulum 3                                | [Fugue not finished]                            | E.55                           | 56                        |
| 49 |             |               |                                                                                                        | Perambulum 2                                    | E.4; F.4; F.14; G.4; D.3; D.54 | 4                         |
| 50 |             |               |                                                                                                        | Perambulum 3                                    | E.5; F.5; F.15; G.5; D.53      | 5                         |
| 51 | 78          | 39v           | Composition without name or ending (fugue or fantasia), Perambulum 4, Perambulum na Spiritus S(anctus) | [Fugue not finished]                            | E.56                           | [C], WTO 1990: 57 E: [57] |
| 52 |             |               |                                                                                                        | Perambulum 4                                    | E.6; F.6; F.16; G.6            | 6                         |
| 53 |             |               |                                                                                                        | Perambulum na sp(irit)us <sup>101</sup> & [sic] | E.7; F.7; F.17; G.7; D.1; D.52 | 7                         |
| 54 | 79          | 40r           | Perambulum for Gloria 1, Perambulum 2, Perambulum (3)                                                  | Perambulum for gloria 1                         | E.8; F.18; G.8                 | 8                         |
| 55 |             |               |                                                                                                        | Perambulum 2                                    | E.9; F.19; G.9; D.4            | 9                         |
| 56 |             |               |                                                                                                        | Perambulum                                      | E.10; D.44                     | 10                        |
| 57 | 80          | 40v           | Perambulum for Alleluia                                                                                | Perambulum for alleluja <sup>102</sup>          | E.11                           | 11                        |
| 58 | 81–80 (!)   | 41r, 40v      | (Perambulum) for Sanctus                                                                               | [Perambulum] for Sanctus                        | E.12; F.8; H.1; M.2; D.2; D.49 | 12                        |
| 59 | 81–83       | 41rv, 42r     | Perambulum                                                                                             | Perambulum                                      | E.13; D.50                     | 13                        |
| 60 | 82(!)–83    | 41v, 42r      | Perambulum for Benedictus                                                                              | Perambulum for Benedictus                       | E.14                           | 14                        |
| 61 | 82(!)–85–84 | 41v, 43r, 42v | Canzon A. Z.                                                                                           | Canzon A.Z.                                     | L.17; L.28; D.47               | 50                        |
| 62 | 86–87–86(!) | 43v, 44r, 43v | Composition without name (fugue)                                                                       | [Fugue]                                         | E.41; B.8; L.22                | 41                        |
|    | 88          | 44v           | Blank                                                                                                  |                                                 |                                |                           |
|    | 126         | 63v           | Blank                                                                                                  |                                                 |                                |                           |

<sup>101</sup> p. 56: “Spi(rit)us”.

<sup>102</sup> p. 56: “Alleluja”.

|      |             |                  |                                                                                                                                                                                                      |                                |            |                                  |
|------|-------------|------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------|------------|----------------------------------|
| 63   | 125, 89     | 63r, 45r         | [p. 125:] beginnings of three compositions completed on p. 89 (!): Puer nobis natus, Nużeśmy (!) chrzesciani (!), Puer natus in Betleiem (!); [p. 89:] endings of three compositions began on p. 125 | Puer Nobis Natus               | E.58       | 59                               |
| 64   |             |                  |                                                                                                                                                                                                      | Nużeśmy chrześcijanie          | E.59; L.14 | 60                               |
| 65   |             |                  |                                                                                                                                                                                                      | Puer natus in Bethleem         | E.60       | 61                               |
| 66   | 90          | 45v              | Narodzał (!) sie Syn Boży                                                                                                                                                                            | Narodził się Syn Boży          | E.61; L.15 | 62                               |
| 67   | 91          | 46r              | Angelus pastoribus                                                                                                                                                                                   | Angelus pastoribus             | E.62       | 63                               |
| [68] | 92          | 46v              | Jesu dulcis                                                                                                                                                                                          | Jezu Dulcis                    |            | [C]: 81<br>E, WTO 1990:<br>deest |
| [69] | 93–92(!)–93 | 47r, 46v, 47r    | Twoja ceść (!), chwała                                                                                                                                                                               | Twoja cześć chwała             |            | [C]: 82<br>E, WTO 1990:<br>deest |
| [70] | 93–92(!)–95 | 47r, 46v, 48r    | Zdrowaś bondz Maria                                                                                                                                                                                  | Zdrowaś bądź Maria             |            | [C]: 83<br>E, WTO 1990:<br>deest |
| [71] | 94          | 47v              | cantus firmi with texts Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison                                                                                                                              |                                |            |                                  |
| [72] | 95          | 48r              | Po upadku                                                                                                                                                                                            | Po upadku                      |            | [C]: 84<br>E, WTO 1990:<br>deest |
| [73] | 96          | 48v              | Urzond Zbawi(ciała)                                                                                                                                                                                  | Urząd zbawienia                |            | [C]: 85<br>E, WTO 1990:<br>deest |
| [74] | 97–102      | 49rv, 50rv, 51rv | Patrem Wielkanocne [Easter Patrem]                                                                                                                                                                   | Patrem Wielkanocne             |            | [C]: 93<br>E, WTO 1990:<br>deest |
| 75   | 103–105     | 52rv, 53r        | Vesołi (!) nam dzień nastał                                                                                                                                                                          | Vesołi nam [dzień] dziś nastał | E.63; L.18 | 64                               |

|      |         |                       |                                                      |                                                 |            |                                  |
|------|---------|-----------------------|------------------------------------------------------|-------------------------------------------------|------------|----------------------------------|
| 76   | 106–112 | 53v, 54rv, 55rv, 56rv | Patrem                                               | Patrem                                          | D.36       | [C]: 94<br>E, WTO 1990:<br>deest |
| 77   | 112 [?] | 56v [?]               | –                                                    | Surexit Christus hodie                          | E.64       | 65                               |
| 78   | 112–113 | 56v, 57r              | Surrexit Dominus, and composition<br>without text    | Surexit Dominus                                 | E.65       | 66                               |
|      |         |                       |                                                      | [After Surexit Dominus<br>(comp. without text)] |            | [C]: 95<br>E, WTO 1990:<br>deest |
| 79   | 114     | 57v                   | Surrexit Christus hodie                              | Surexil [sic] Christus<br>hodie                 | E.66       | 67                               |
| 80   | 115     | 58r                   | Przez Twoje ś. zmartwychwstanie                      | Przez Twoje święte<br>zmartwychwstanie          | E.67; L.16 | 68                               |
| [81] | 116     | 58v                   | Grates non (!) comnes (!) (instead of nunc<br>omnes) | Grates nun omnes                                |            | [C]: 86<br>E, WTO 1990:<br>deest |
|      | 117     | 59r                   | Huic oportet                                         | Huic oportet                                    |            | [C]: 87<br>E, WTO 1990:<br>deest |
| [82] | 117–119 | 59rv, 60r             | Veni Creatur (!) Spiritus                            | Veni Creator Spiritus                           |            | [C]: 88<br>E, WTO 1990:<br>deest |
| [83] | 118–119 | 59v, 60r              | P(ieśń) o S(więtym) Francisku (!): W imię<br>Oyca    | Pieśń o św. Franciszku                          |            | [C]: 89<br>E, WTO 1990:<br>deest |
| [84] | 120–121 | 60v, 61r              | Omnium Sanctorum pia iuvamina                        | Omnium Sanctorum Pia<br>Juvamina                |            | [C]: 90<br>E, WTO 1990:<br>deest |
|      | 122–123 | 61v, 62r              | Blank                                                |                                                 |            |                                  |
| [85] | 124     | 62v                   | Krzyżu Święty                                        | Krzyżu św. nadewszystko                         |            | [C]: 72<br>E, WTO 1990:<br>deest |

|      |                     |               |                                                                                  |                                                   |      |                                  |
|------|---------------------|---------------|----------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------|------|----------------------------------|
|      | 127                 | 64r           | Blank                                                                            |                                                   |      |                                  |
| 86   | 128–129–<br>128 (!) | 64v, 65r, 64v | Płacz disai (instead of “dzisiaj”)                                               | Płacz disaj                                       | E.69 | 70                               |
| [87] | 130–131             | 65v, 66r      | Płacz disai (!), Stabat Mater                                                    | [Composition without<br>title (Płacz że dzisiaj)] |      | [C]: 71<br>E, WTO 1990:<br>deest |
| [88] |                     |               |                                                                                  | Stabat Mater                                      |      | [C]: 78<br>E, WTO 1990:<br>deest |
| [89] | 132–133             | 66v, 67r      | Rozmislaimiż (!) dziś, Dai nam Chryste<br>wspomo(żenie), O duszo wszelka nabożna | Rozmyslajmiż                                      |      | [C]: 73<br>E, WTO 1990:<br>deest |
| [90] |                     |               |                                                                                  | Daj nam Chryste<br>wspomożenie                    |      | [C]: 74<br>E, WTO 1990:<br>deest |
| [91] |                     |               |                                                                                  | O duszo wszelka                                   |      | [C]: 75<br>E, WTO 1990:<br>deest |
| [92] | 134                 | 67v           | two Stabat Mater                                                                 | Stabat Mater                                      |      | [C]: 79<br>E, WTO 1990:<br>deest |
| [93] |                     |               |                                                                                  | Stabat Mater                                      |      | [C]: 80<br>E, WTO 1990:<br>deest |
| [94] | 135                 | 68r           | Płaczy dzisiaj                                                                   | Płaczy disia                                      |      | [C]: 76<br>E, WTO 1990:<br>deest |
| [95] | 136                 | 68v           | Płaczy dzisiaj                                                                   | Płaczy disiaj                                     |      | [C]: 77<br>E, WTO 1990:<br>deest |

## EDITORIAL PRINCIPLES

The new edition of “Warsaw Organ Tablature” is in fact an attempt to reconstruct the repertoire that it contained. It has been based on sources that were created, with only one exception (O), in the second half of the twentieth century. They were produced for different purposes and with varying degrees of care on the basis of no longer extant copies ([N] and [C]) from the original manuscript of the collection ([A]), whose only relic is a reproduction of a photograph of one page (A<sub>1</sub>). These copies encompass the majority of compositions entered in manuscript [A], but twenty-three items do not survive in any form, and the theoretical material is now only known from its description by Adolf Chybiński. This edition presents for the first time the contents of WOT in the hypothetically original order in which the compositions appeared in the source (see Synoptic Table). The works were given new numbering; the numbers of the nonextant items are given in square brackets, and are omitted in the music section and in the critical commentary. Titles of the works, partially copied from manuscript [A], and partially introduced by Chybiński, appear in the sources in different versions. Versions from Chybiński’s inventory (Chybiński 1936) and his lost copy [C] are listed in the Synoptic Table, while versions from the extant sources are given in the section Sources. Titles of compositions in the music section are standardised, but their spelling, e.g., when using diphthongs (*Praeludium* / *Preludium*), is based on information about the title inscriptions in [A], because variants in this area may result from the works coming from different communities. Linguistic form and orthography of the titles of Polish songs have been partially adapted to those in general use in the seventeenth century. Square brackets indicate titles of the works which had no title inscriptions in [A] and those fragments of titles where it was deemed relevant to supplement them and which are not full versions of the abbreviations given in title inscriptions.

The degree of preservation of sources of individual compositions is very varied. Some are available in numerous copies (partly complete, partly

fragmentary), others in single copies. These materials have been produced with varying degree of care and vary as to the level of the editing of the music text. Independently of these factors, the text of some of the works does not give grounds for serious doubts, whereas readings of the others are difficult to establish unambiguously, probably because of the specific features of their transmission in [A] and the attempts at emendation in their subsequent copies, which led to the increased text corruption. This is also reflected in the text presented in the sheet music part of this edition. It results from critical reflection on the content of the available sources and from conclusions reached on its basis regarding the situation in the lost sources – Chybiński’s source ([C]) and the tablature manuscript [A]. In the case of many compositions it was possible to identify characteristic errors in transmission, such as entering notes in the wrong clef or shifted by a third. Reconstructing the location of individual works in source [A] made it possible to identify deficits resulting from the loss of one of the pages of a spread across which the music had been entered, and helped to establish the approximate dimensions of the missing fragments of other works. Revealing previously unknown concordances allowed more precise classification of readings of the available sources and filling in the missing parts of compositions transmitted incompletely. On the basis of premises established in this way the edition attempts, wherever it is possible and justified, to reconstruct the texts of the compositions as they were before corruption during the subsequent stages of their transmission. Where it was possible to establish the likely size and approximate content of the missing fragments of text, the edition suggests its supplementation in square brackets. Detailed comments regarding this issue are given next to the description of the relevant compositions in the critical commentary. The commentary includes also remarks on the works whose fragmentary state of preservations makes it impossible to supplement or reconstruct them, and emendation of the corrupted text is also possible to a limited extent.

The music text of the edition is based on the sources detailed in the description of each work in the critical commentary. Where there was more than one source, the edition was based as far as possible on those which

originate directly or almost directly from copy [C] and transmit readings that help in establishing the text. Justification for the choice of sources is also provided where more precise evaluation is relevant in relation to the description given in the section Evaluation of the extant sources. The commentary also encompasses, partially or in full, the concordances, if they served as the basis for reconstructing fragments of the text of the composition.

The edition uses clefs  $G_2$  i  $F_4$  currently in use. The same clefs have been used in all the twentieth-century sources, and therefore the edition does not provide music incipits showing the manner of notating the compositions in the sources. This also applies to *Lectio* (No. 10), whose initial fragment is preserved in source  $A_1$  (see Fig. 1). The commentary does not comment on situations where part of the material is placed in a clef different from the one in the source, regarding such changes as being of purely graphic nature.

Manuscript [A] was written as an *intavolatura*; notes placed on the upper staff were intended for the right hand, and on the lower – for the left. We may suppose that this division was to a large extent preserved in Chybiński's copy, since Czesław Sikorski wrote in a letter to Jerzy Gołos about the "original distribution" of voices: "in characteristic fragments, where three voices are held in long horizontal rhythmic values, and one of the extreme voices moves in smaller values, these three quieter voices are notated on one music system, and the fourth on the other".<sup>103</sup> The copies made by Czesław Sikorski and Liliana Sikorska are inconsistent in this respect; in many of them the distribution of music material on the staves cannot possibly reflect division between the two hands. The edition thus proposes a modified distribution in particularly glaring cases, noting this on each occasion in the commentary.

As a consequence of using the *intavolatura*, voice leading in polyphonic works is ignored; for this notation is intended to divide the material between the hands of the performer, while the understanding of polyphonic construction was left to his knowledge and experience. The copies made

by Czesław Sikorski and Liliana Sikorska show attempts to make the motion of parts more precise by using broken lines between notes (sometimes they are drawn erroneously). Since they are undoubtedly not elements of the notation of source [A], they are not included in the music part of the edition, and their appearance is noted in the commentary. No other system of marking relating to the voice leading was introduced and the direction of note stems was not changed at evident voice crossings in fugues. No consistent supplementation of rests was employed, since the *intavolatura* usually omitted resting parts. Rests were added in square brackets where they were necessary to make the description of the situation in the source or visual legibility of the notation clearer. They are not intended to standardise the number of parts in the composition and only provide, following the idea behind *intavolatura* notation, a signal to the performer that a given part ends earlier or begins within a bar.

Chromatic signs apply in a given part until the end of the bar or are cancelled. Accidentals which sometimes are repeated within a bar are noted in the critical commentary together with their location in relation to the note next to which they appear. Similar descriptions accompany other accidentals removed from the text of the edition. Accidentals which the editor regarded as necessary additions are placed within square brackets without a description in the commentary; such accidentals also apply within a bar.

In view of the problematic character and dubious value of the markings of editorial interventions used by Czesław Sikorski in some copies (primarily sources E and K), they are not reflected at all in the music text of the edition, but are described in full in the critical commentary; the colours of these markings are taken into account, but not the writing tools used; hence there are descriptions such as "in red", "in blue" etc. (sienna colour is described as "in yellow"). Only the expanded supplementations of missing text introduced by Sikorski secondarily in source E, clearly additionally composed by him and marked in green, have been totally omitted. All the supplemented parts of text and other notes by Jerzy Gołos, nearly always made in graphite pencil, sometimes signed with the initials "JG", all of them his own inventions, have also been ignored. Since none of the sources used,

<sup>103</sup> Sikorski's letter to Gołos from 5 February 1963, PL-Pu, shelfmark 7917/I, f. 4.

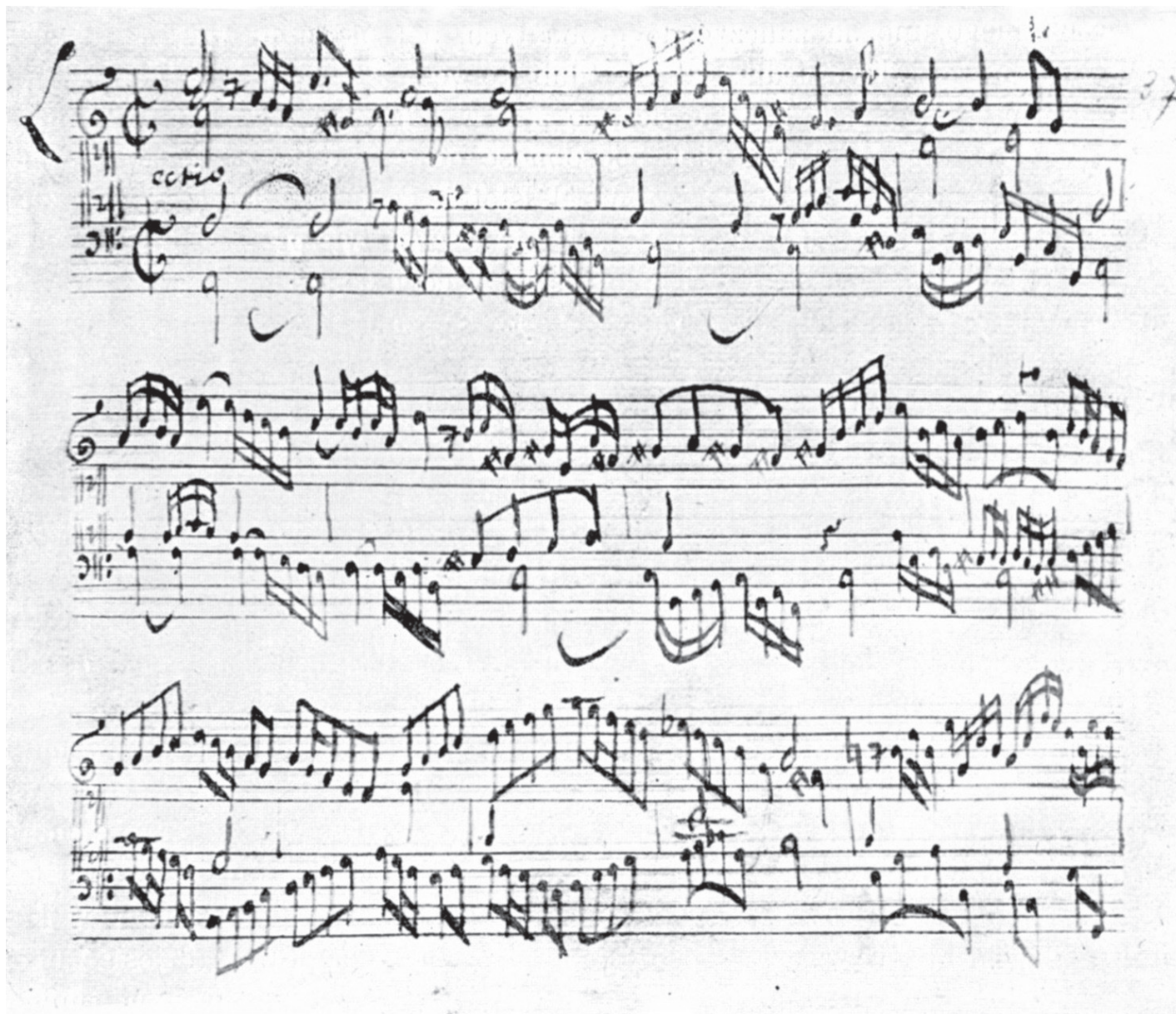
apart from A<sub>1</sub>, is a faithful copy of its original, and in many of them the scribes made editorial interventions, the commentary notes all the observed traces of corrections and erasures, providing descriptions both of the versions *ante correcturam* if they were legible, and *post correcturam*. Elements of music notation which do not come from any of the sources used but were regarded as necessary supplements are shown in the music text in square brackets and omitted from the critical commentary. However, the commentary provides all the readings of the sources that differ from the text of the edition and are not graphically distinct in the music part.

The lists of corrections use the following system: ordinal number with a dot signifies the bar number; abbreviations MD or MS relate respectively to the part of the right or the left hand, i.e., to the upper or lower staff; in cases where on a given staff more than one voice is notated in the same bar, the digit in brackets placed after that abbreviation indicates to which voice or element of chord the comment applies, while voices and elements of chords on each staff are counted from the top; numbers with colons refer to a sign or range of signs in a bar (notes and rests are counted as consecutive signs in a bar); sign, digit or comment after the colon describes the situation in the source; in cases where the commentary encompasses more than one source, description of the situation is followed by the siglum or sigla of the sources to which the comment applies, given in brackets (absence of sigla means that the comment applies to all the sources used).



## ILUSTRACJE *FIGURES*





Il. / Fig. 1. Rękopis „Warszawskiej Tabulatury Organowej”, reprodukcja s. 37 (źródło A<sub>1</sub>) w: Poliński 1907, s. 145 (nr 10: *Lectio*) /  
 Manuscript of “Warsaw Organ Tablature”, reproduction of p. 37 (source A<sub>1</sub>) in: Poliński 1907, p. 145 (No. 10: *Lectio*)

81  
1

(DODATEK.) PRZEGRYWKI W TRYBACH KOŚCIELNYCH.  
TRYB I (Dorycki)

Ze zbiorów A. Polláskiego.

Andantino.

Ze zbiorów A. Polláskiego.

2. Andante.

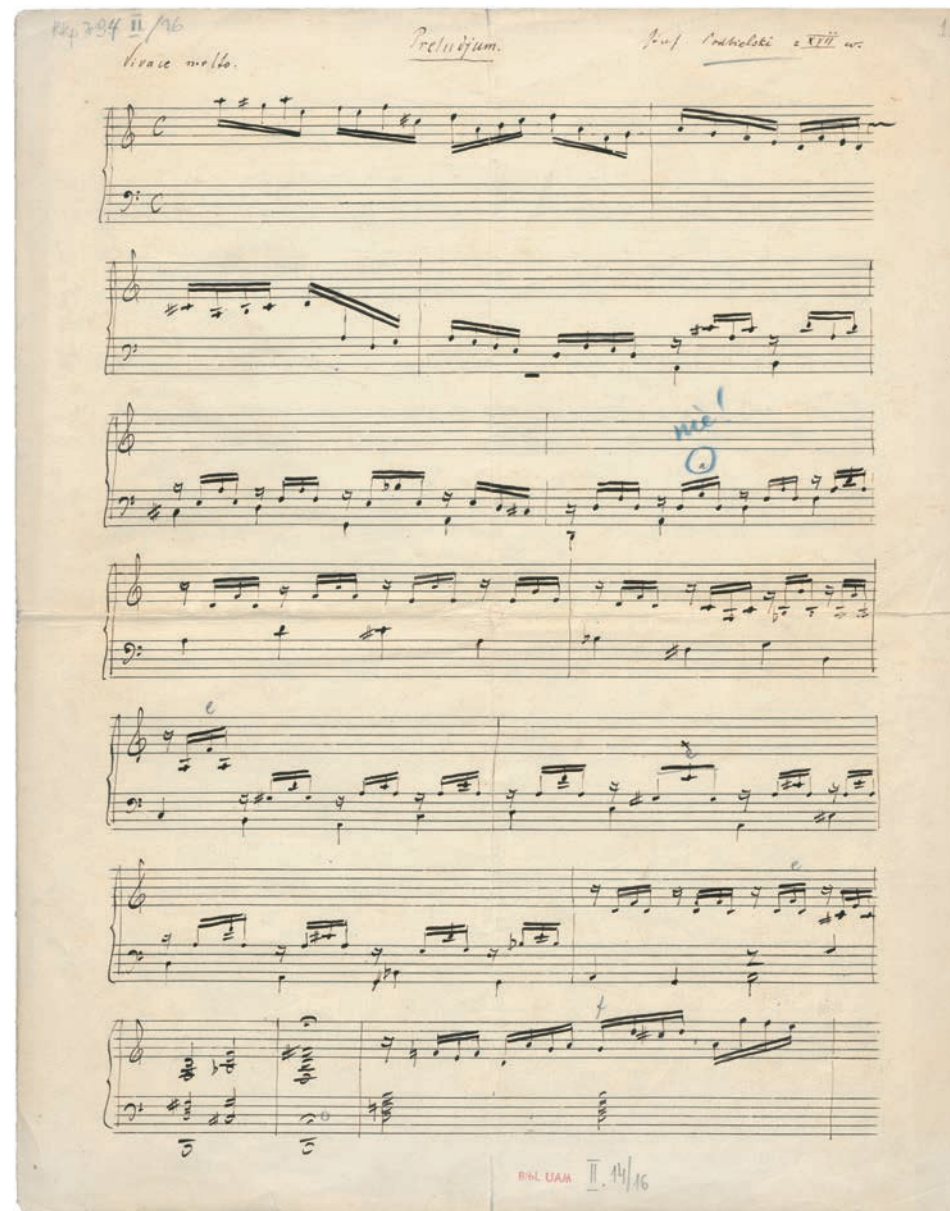
Ze zbiorów A. Polláskiego.

3. Adagio.

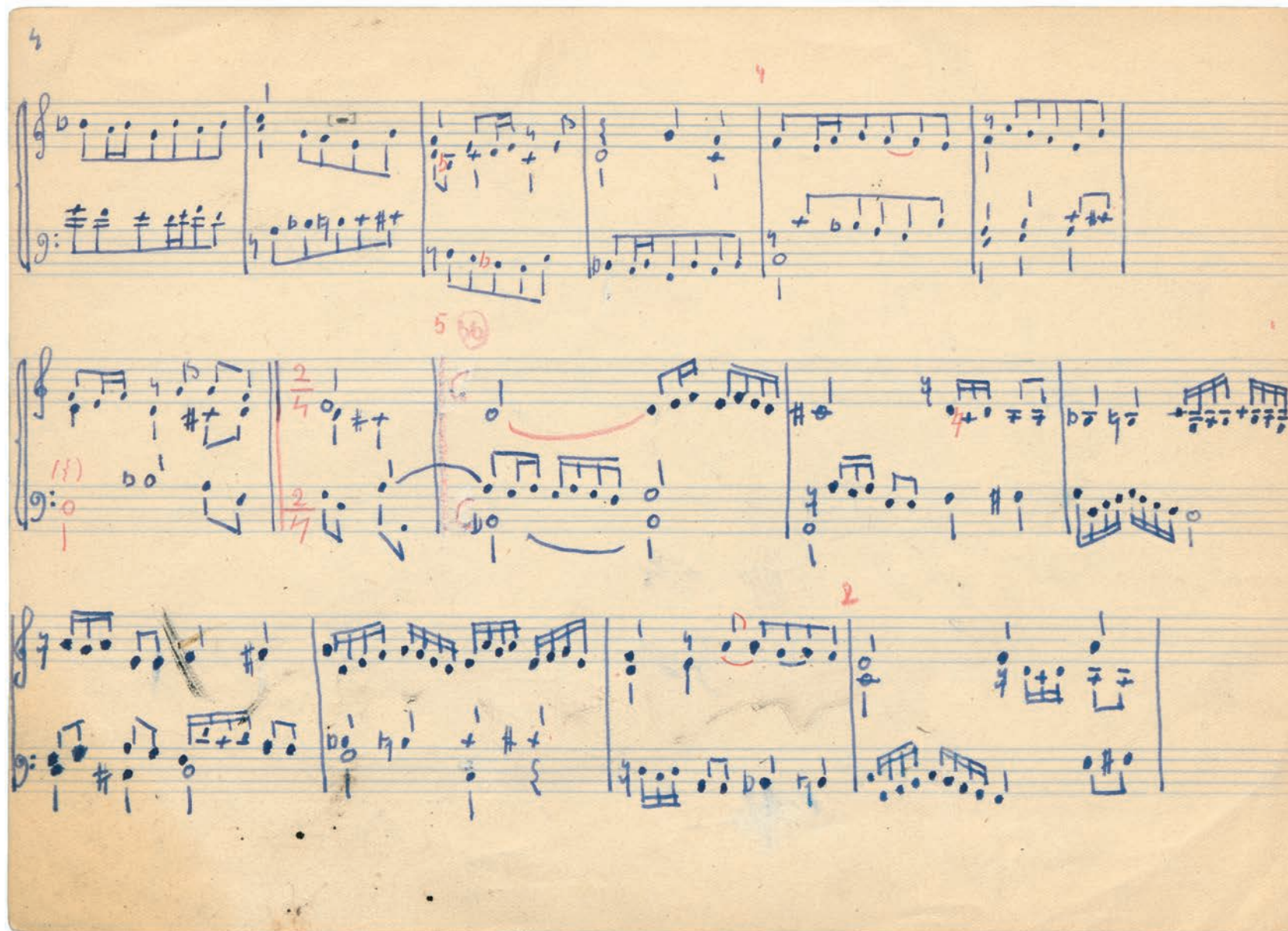
Ze zbiorów A. Polláskiego.

G 4971 W

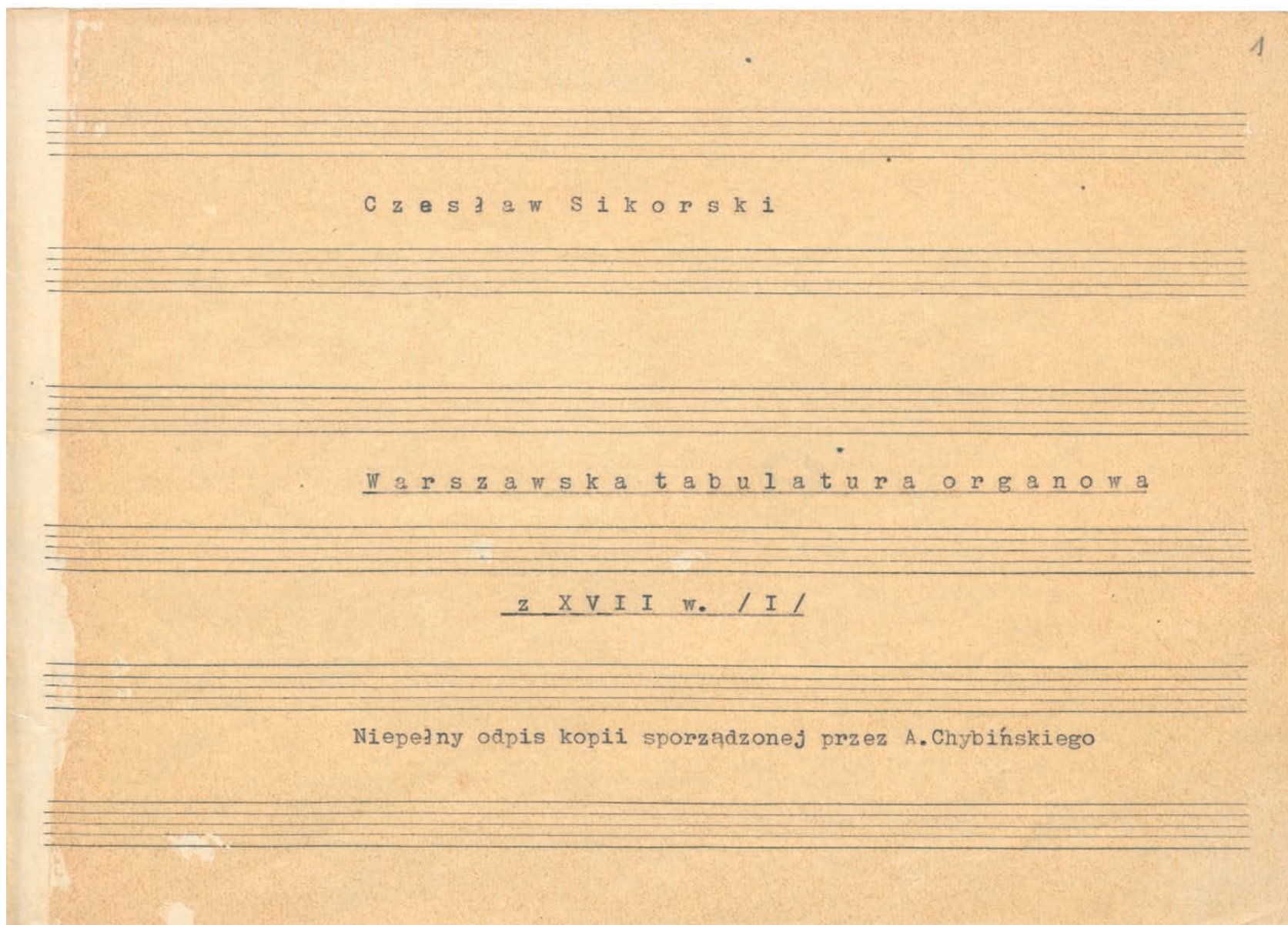
Il. / Fig. 2. Henryk Makowski, Mieczysław Surzyński, *Szkoła na organy*, cz. 2, Warszawa [1914] (źródło B), s. 81 (B.3 – nr 39: *Fuga primi toni* 2; B.4 – nr 38: *Toccata*; B.5 – nr 2: *Preludium primi toni*) / Henryk Makowski, Mieczysław Surzyński, *Szkoła na organy*, part 2, Warszawa [1914] (source B), p. 81 (B.3 – No. 39: *Fuga primi toni* 2; B.4 – No. 38: *Toccata*; B.5 – No. 2: *Preludium primi toni*)



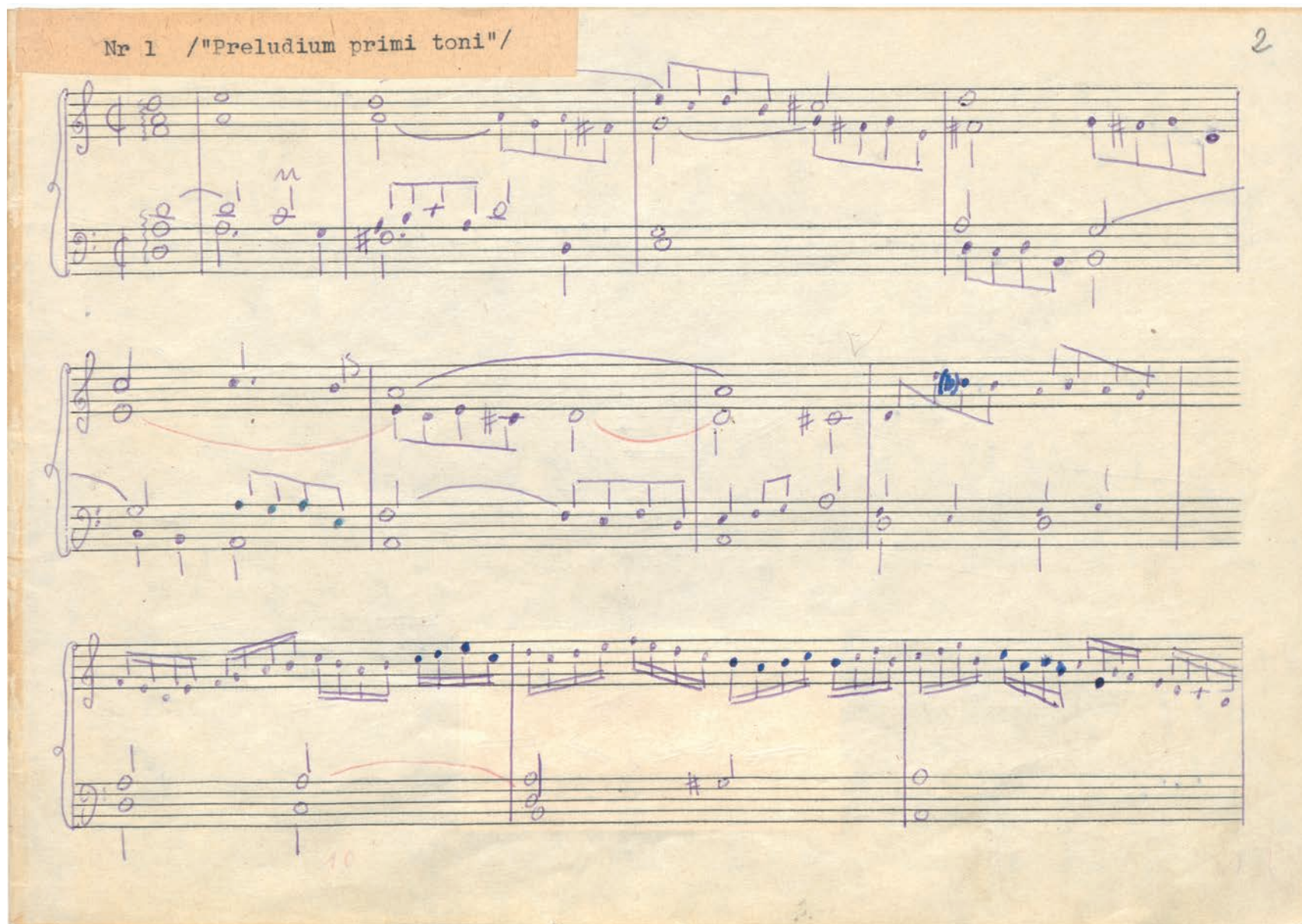
II. / Fig. 3. PL-Pu, sygn. 794/16 (źródło O), s. 1 (nr 7: Joh. Podbielski, *Praeludium*) /  
 PL-Pu, shelfmark 794/16 (source O), p. 1 (No. 7: Joh. Podbielski, *Praeludium*)



Il. / Fig. 4. PL-Pu, sygn. 7917/VIII (źródło K), s. 4 (nr 3: *Canzon primi toni*) /  
 PL-Pu, shelfmark 7917/VIII (source K), p. 4 (No. 3: *Canzon primi toni*)



Il. / Fig. 5. PL-Pu, sygn. 7917/II (źródło E), k. 1r (strona tytułowa) /  
PL-Pu, shelfmark 7917/II (source E), f. 1r (title page)



Il. / Fig. 6. PL-Pu, sygn. 7917/II (źródło E), k. 2r (E.1 – nr 2: *Preludium primi toni*) /  
 PL-Pu, shelfmark 7917/II (source E), f. 2r (E.1 – No. 2: *Preludium primi toni*)

10

✓  
Nr 18 Preludium

12  
42  
230  
242

Il. / Fig. 7. PL-Pu, sygn. 7917/II (źródło E), k. 10r (E.18 – nr 1: [*Praeludium*]) /  
PL-Pu, shelfmark 7917/II (source E), f. 10r (E.18 – No. 1: [*Praeludium*])



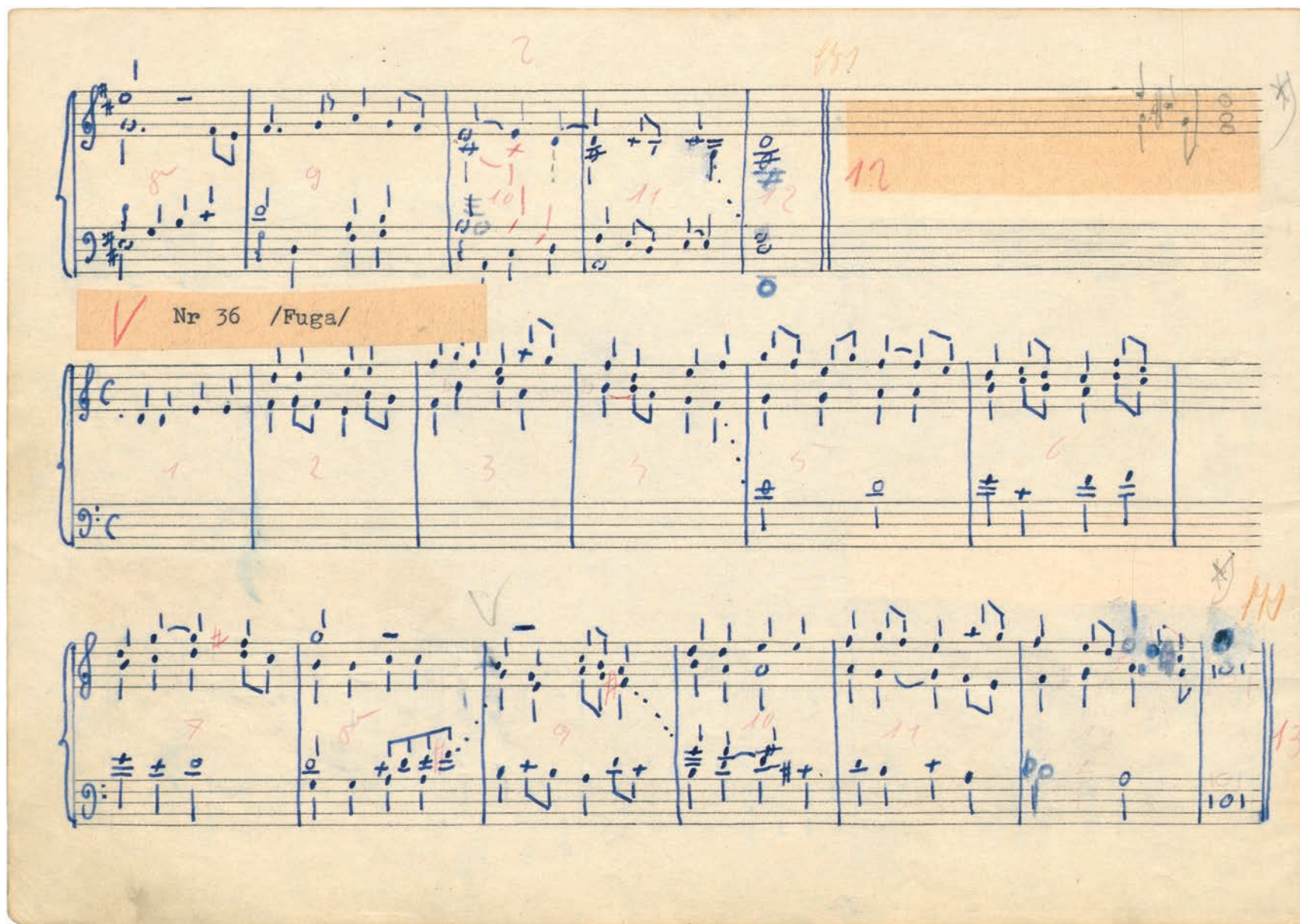
Il. / Fig. 8. PL-Pu, sygn. 7917/II (źródło E), k. 11r (E.19 – nr 12: *Toccata tertii toni*; nr 13: [Girolamo Frescobaldi], [Canzon]) / PL-Pu, shelfmark 7917/II (source E), f. 11r (E.19 – No. 12: *Toccata tertii toni*; No. 13: [Girolamo Frescobaldi], [Canzon])



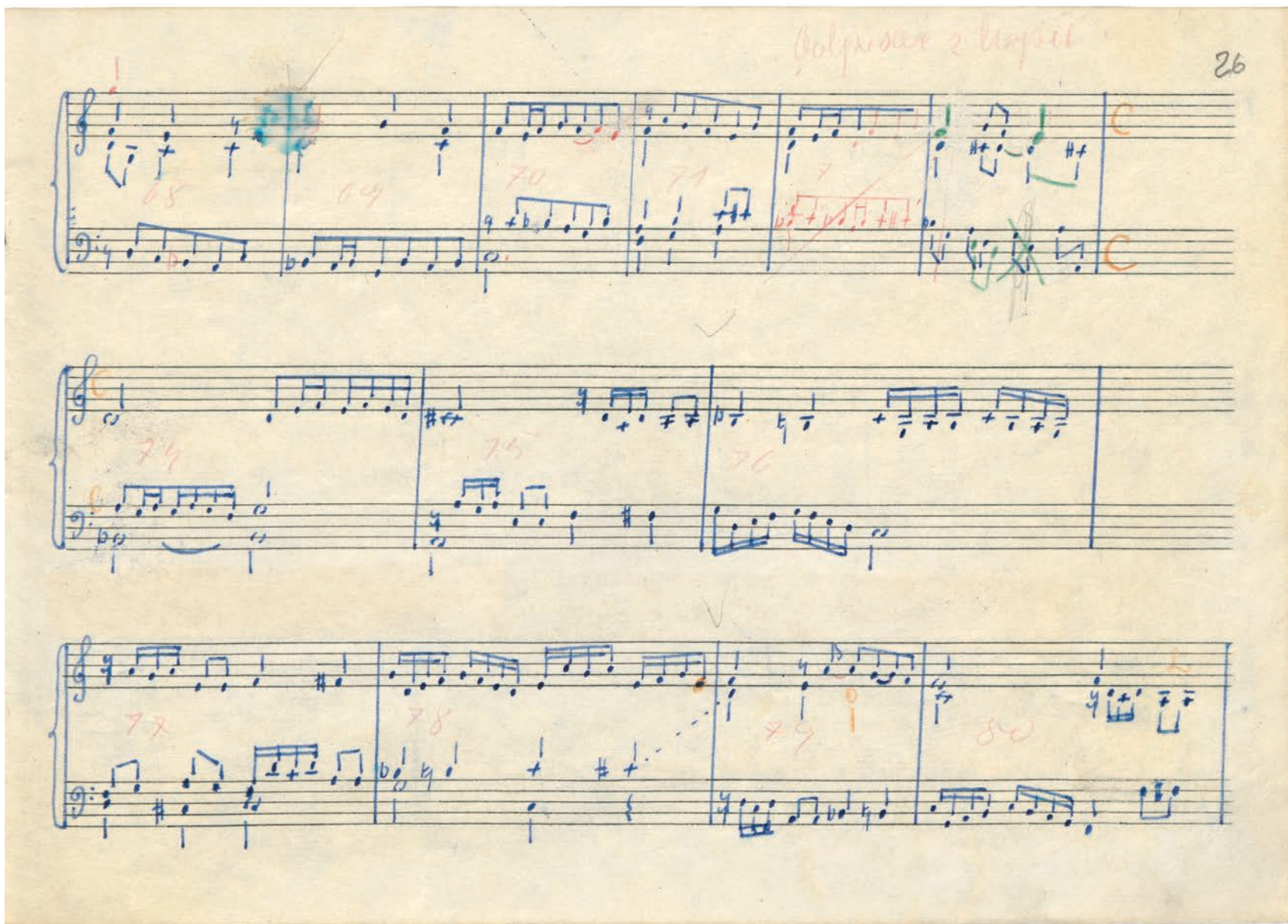
Il. / Fig. 9. PL-Pu, sygn. 7917/II (źródło E), k. 12v (E.19 – nr 13: [Girolamo Frescobaldi], [Canzon]) /  
 PL-Pu, shelfmark 7917/II (source E), f. 12v (E.19 – No. 13: [Girolamo Frescobaldi], [Canzon])



Il. / Fig. 10. PL-Pu, sygn. 7917/II (źródło E), k. 18r (E.31 – nr 23: [Fuga 5]) /  
PL-Pu, shelfmark 7917/II (source E), f. 18r (E.31 – No. 23: [Fuga 5])



II. / Fig. 11. PL-Pu, sygn. 7917/II (źródło E), k. 19v (E.35 – nr 27: *Fuga* 9; E.36 – nr 28: [*Fuga* 10]) /  
 PL-Pu, shelfmark 7917/II (source E), f. 19v (E.35 – No. 27: *Fuga* 9; E.36 – No. 28: [*Fuga* 10])



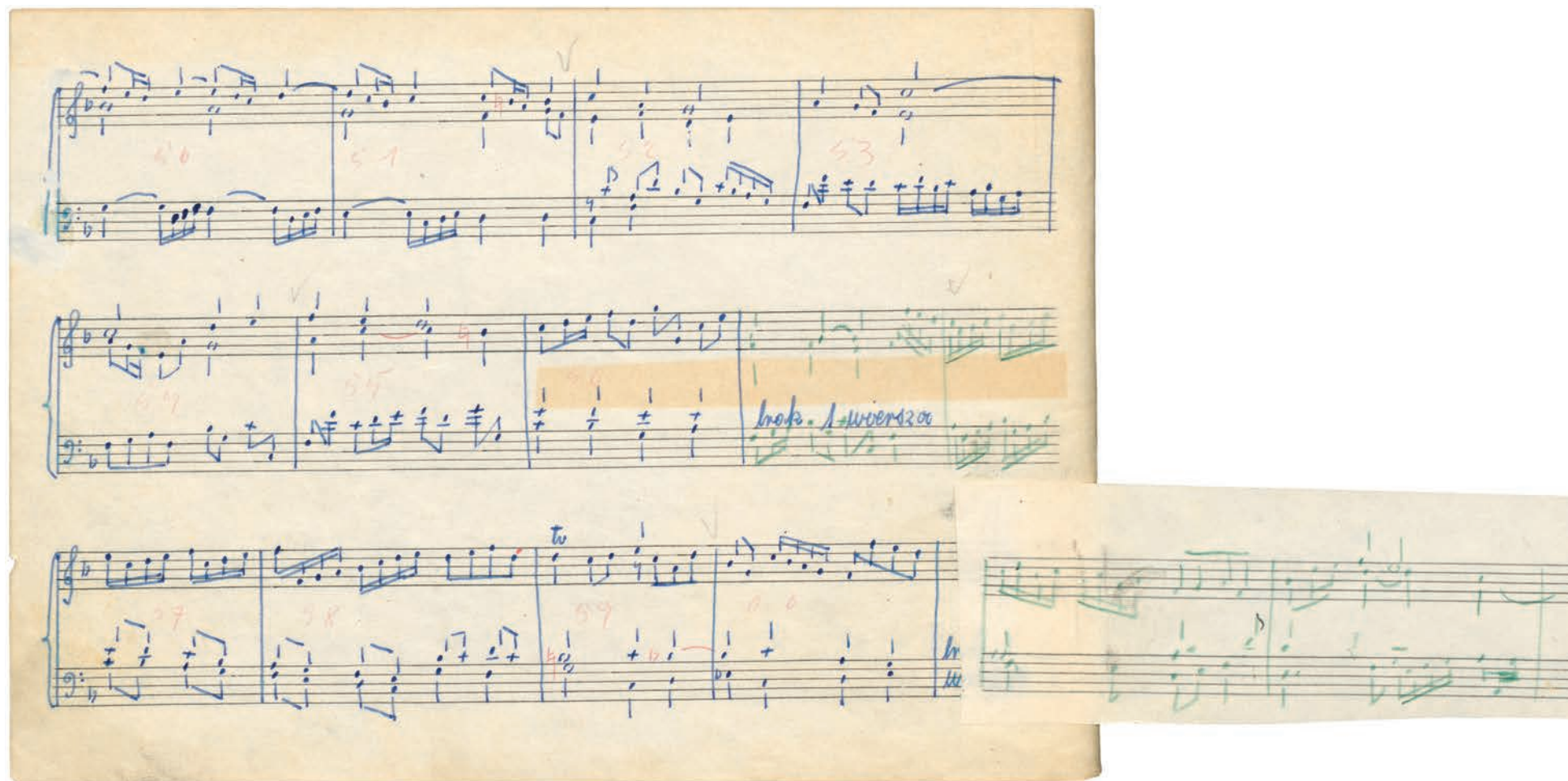
Il. / Fig. 12. PL-Pu, sygn. 7917/II (źródło E), k. 26r (E.42 – nr 3: *Canzon primi toni*) /  
 PL-Pu, shelfmark 7917/II (source E), f. 26r (E.42 – No. 3: *Canzon primi toni*)

29

Nr 47 /"Canzona Primi Toni"/

The image shows a handwritten musical score on two systems of staves. The title 'Nr 47 /"Canzona Primi Toni"/' is written on a small orange label. The music is written in blue ink on five-line staves. The first system consists of two staves, with the upper staff containing a melody and the lower staff containing a bass line. The second system also consists of two staves, continuing the melody and bass line. Red numbers 1 through 10 are written below the staves, likely indicating measures or specific notes. There are also some red markings, such as a circled '5' and a red 'x', and blue checkmarks above the staves. The paper is aged and slightly discolored.

Il. / Fig. 13. PL-Pu, sygn. 7917/II (źródło E), k. 29r (E.47 – nr 3: *Canzon primi toni*) /  
PL-Pu, shelfmark 7917/II (source E), f. 29r (E.47 – No. 3: *Canzon primi toni*)



Il. / Fig. 14. PL-Pu, sygn. 7917/II (źródło E), k. 32v (E.48 – nr 8: [Canzon]) /  
 PL-Pu, shelfmark 7917/II (source E), f. 32v (E.48 – No. 8: [Canzon])

Nr 52 /"Lectio"/ [Toccata]

Nr 53 /Toccata/ [Lectio]

The image shows a handwritten musical score on aged paper. It contains two pieces, Nr 52 and Nr 53. Nr 52 is titled 'Lectio' and is a Toccata. Nr 53 is titled 'Toccata' and is a Lectio. The score is written on two staves, with measures numbered 1 through 9. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. There are some red markings and a 'tw' (trill) symbol in the Nr 53 section.

Il. / Fig. 15. PL-Pu, sygn. 7917/II (źródło E), k. 36v (E.51 – nr 9: [Praeludium]; E.52 – nr 10: Lectio) /  
 PL-Pu, shelfmark 7917/II (source E), f. 36v (E.51 – No. 9: [Praeludium]; E.52 – No. 10: Lectio)



Il. / Fig. 16. PL-Pu, sygn. 7917/II (źródło E), k. 41r (E.55 – nr 48: [Fuga]; E.56 – nr 51: [Praelambulum]) /  
 PL-Pu, shelfmark 7917/II (source E), f. 41r (E.55 – No. 48: [Fuga]; E.56 – No. 51: [Praelambulum])

Nr 58 / Fragment kompozycji bez początku i zakończenia /

Handwritten musical score for Nr 58, a fragment of a composition without a beginning or end. The score is written on three systems of staves. The first system has four measures, the second has four measures, and the third has four measures. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. There are handwritten annotations in blue ink, including numbers 1 through 8, and a signature 'miodobkowski' in the second system. In the third system, there are red handwritten numbers '1.048' and '1.056' above the staff.

Il. / Fig. 17. PL-Pu, sygn. 7917/II (źródło E), k. 41v (E.57 – nr 1: [Praelambulum]) /  
 PL-Pu, shelfmark 7917/II (source E), f. 41v (E.57 – No. 1: [Praelambulum])

Nr 65 / "Surrexit Christus hodie" /

Handwritten musical score for "Surrexit Christus hodie" (Nr 65). The score is written on three systems of grand staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/2. The first system contains measures 57-62. The second system contains measures 63-69. The third system contains measure 70 and ends with a double bar line. Handwritten numbers in red ink are present: "15" above "1.226" and "1.235" in the third system. There are also handwritten numbers in blue ink below the notes: 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70.

Il. / Fig. 18. PL-Pu, sygn. 7917/II (źródło E), k. 45v (E.64 – nr 77: *Surrexit Christus hodie*) /  
 PL-Pu, shelfmark 7917/II (source E), f. 45v (E.64 – No. 77: *Surrexit Christus hodie*)

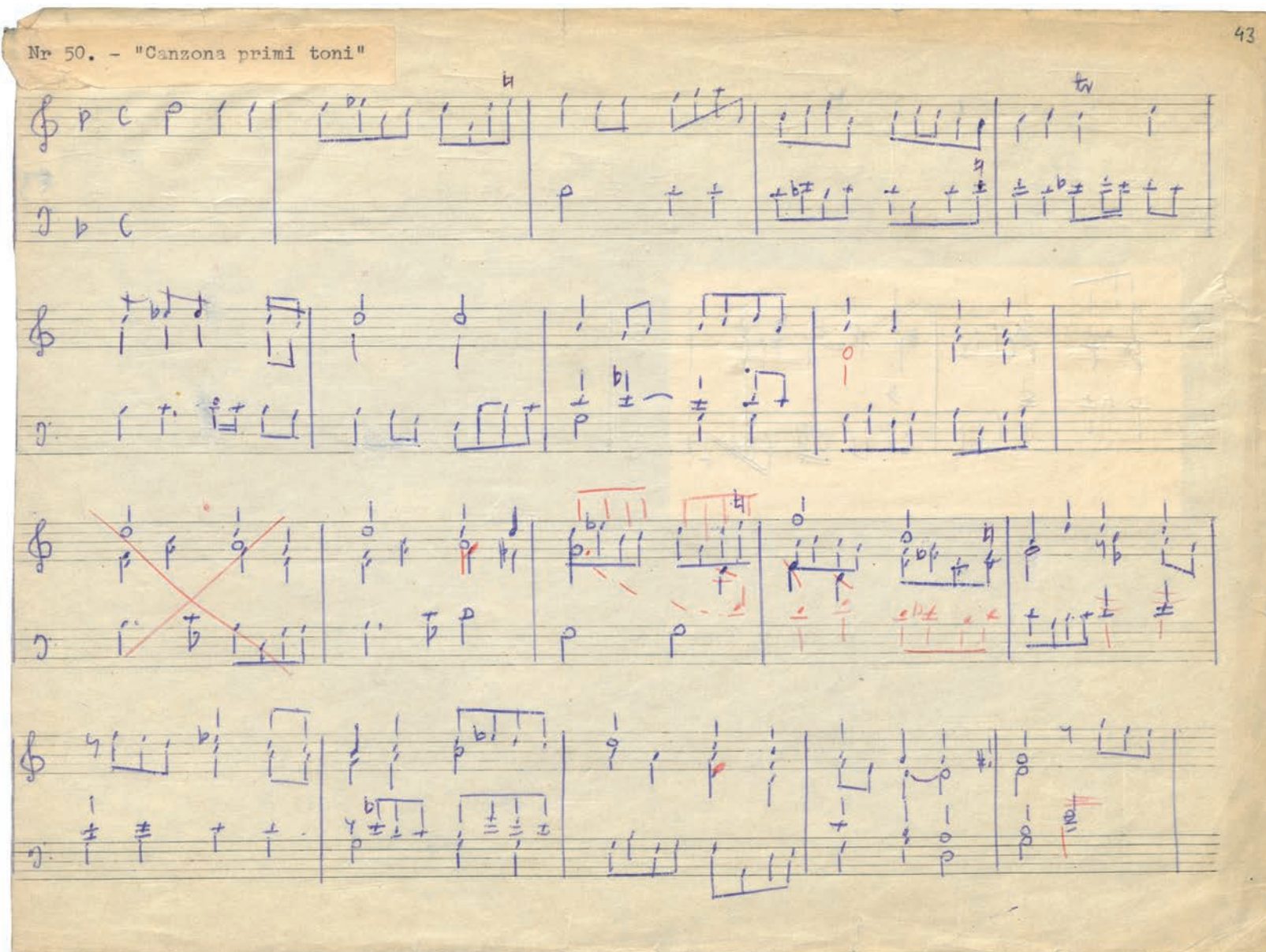
Nr 70 / "Płacz /zē/ dzisiaj" /

Na tej niedokończonej kompozycji urywa się odpis kopii Tabulatury Warszawskiej sporządzonej przez A. Chybińskiego. Wtórnik tego odpisu sporządziłem w dniach 3-10 1964 r. *M. Korolowski*

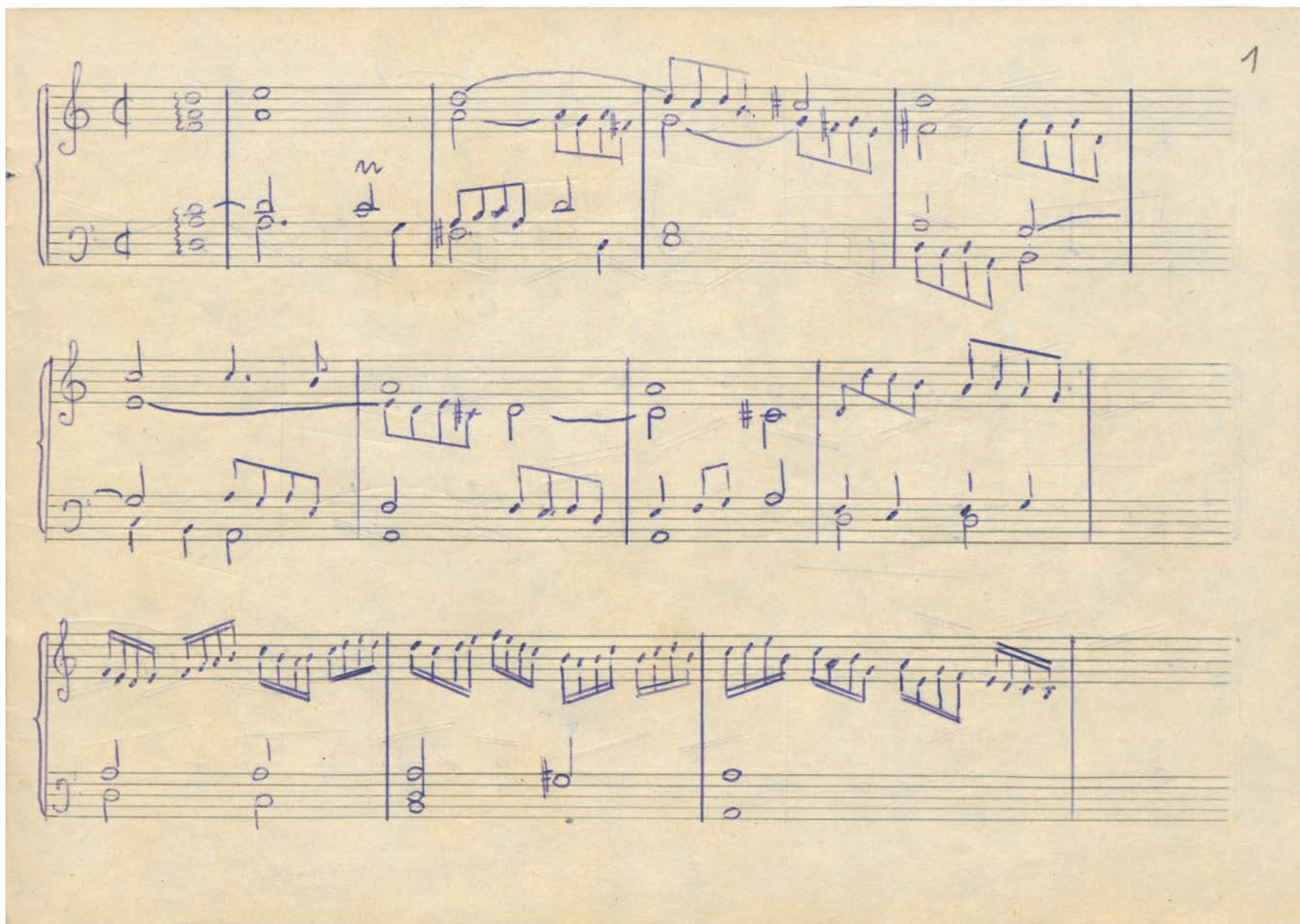
1347  
1.36.7

UNIWERSYTET  
POZNAN

Il. / Fig. 19. PL-Pu, sygn. 7917/II (źródło E), k. 48v (E.69 – nr 86: *Płacz dzisiaj* [duszo wszelka]) /  
PL-Pu, shelfmark 7917/II (source E), f. 48v (E.69 – No. 86: *Płacz dzisiaj* [duszo wszelka])



II. / Fig. 20. PL-Pu, sygn. 7917/IX (źródło L), k. 43r (L.27 – nr 33: [Girolamo Frescobaldi], *Canzona primi toni*) /  
 PL-Pu, shelfmark 7917/IX (source L), f. 43r (L.27 – No. 33: [Girolamo Frescobaldi], *Canzona primi toni*)



Il. / Fig. 21. PL-Pu, sygn. 7917/IV (źródło G), k. 1r (G.1 – nr 2: *Preludium primi toni*) /  
 PL-Pu, shefmark 7917/IV (source G), f. 1r (G.1 – No. 2: *Preludium primi toni*)



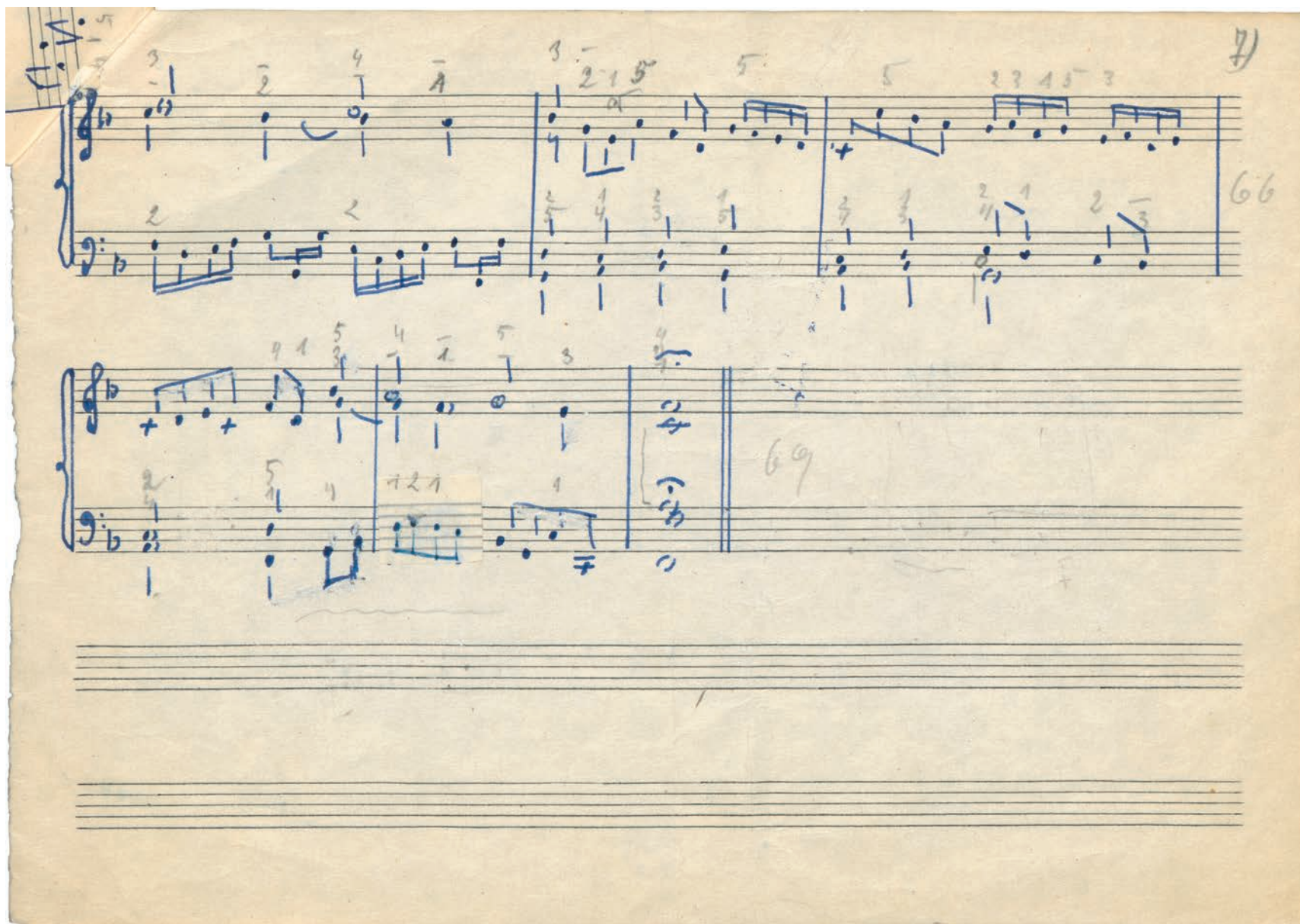
Il. / Fig. 22. PL-Pu, sygn. 7917/III (źródło F), k. 27r (F.10 – nr 2: *Preludium primi toni*) /  
 PL-Pu, shelfmark 7917/III (source F), f. 27r (F.10 – No. 2: *Preludium primi toni*)

u No. 15  
Preludium 15

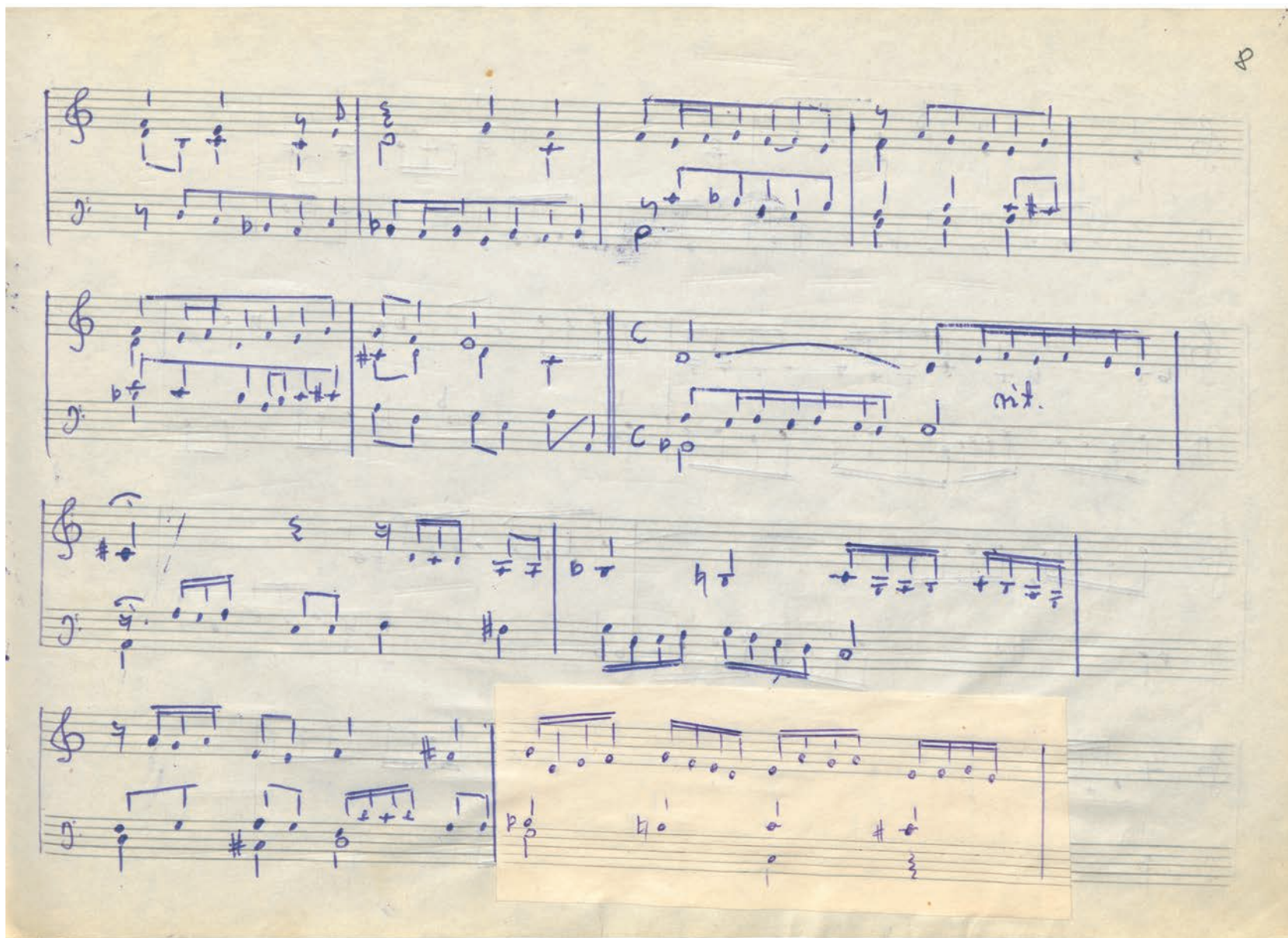
WARSAW TABLATURE  
c. 1650

54

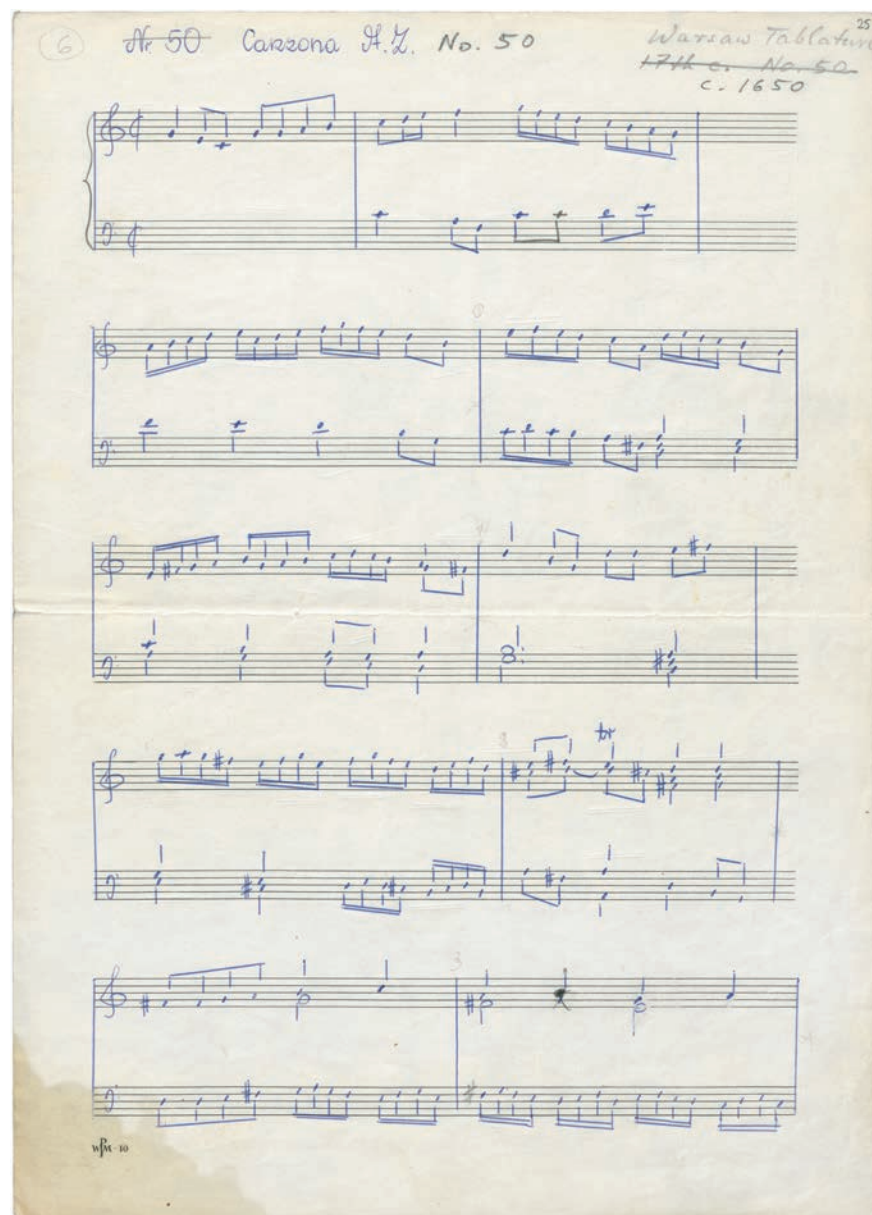
II. / Fig. 23. PL-Pu, sygn. 7917/VI (źródło I), k. 1r (I.1 – nr 5: [Preludium]) /  
PL-Pu, shelfmark 7917/VI (source I), f. 1r (I.1 – No. 5: [Preludium])



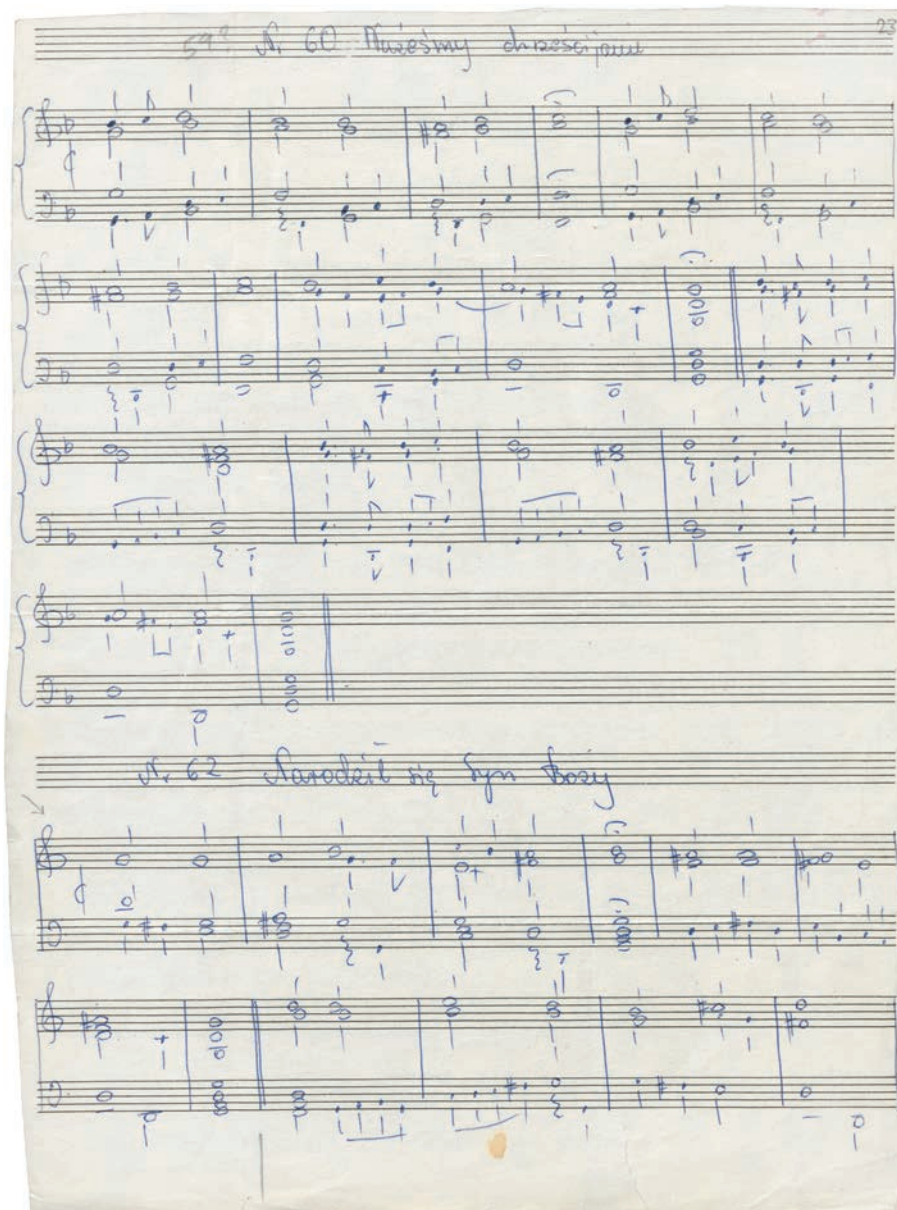
Il. / Fig. 24. PL-Pu, sygn. 7917/VII (źródło J), s. 7 (nr 8: [Canzon]) /  
 PL-Pu, shelfmark 7917/VII (source J), p. 7 (No. 8: [Canzon])



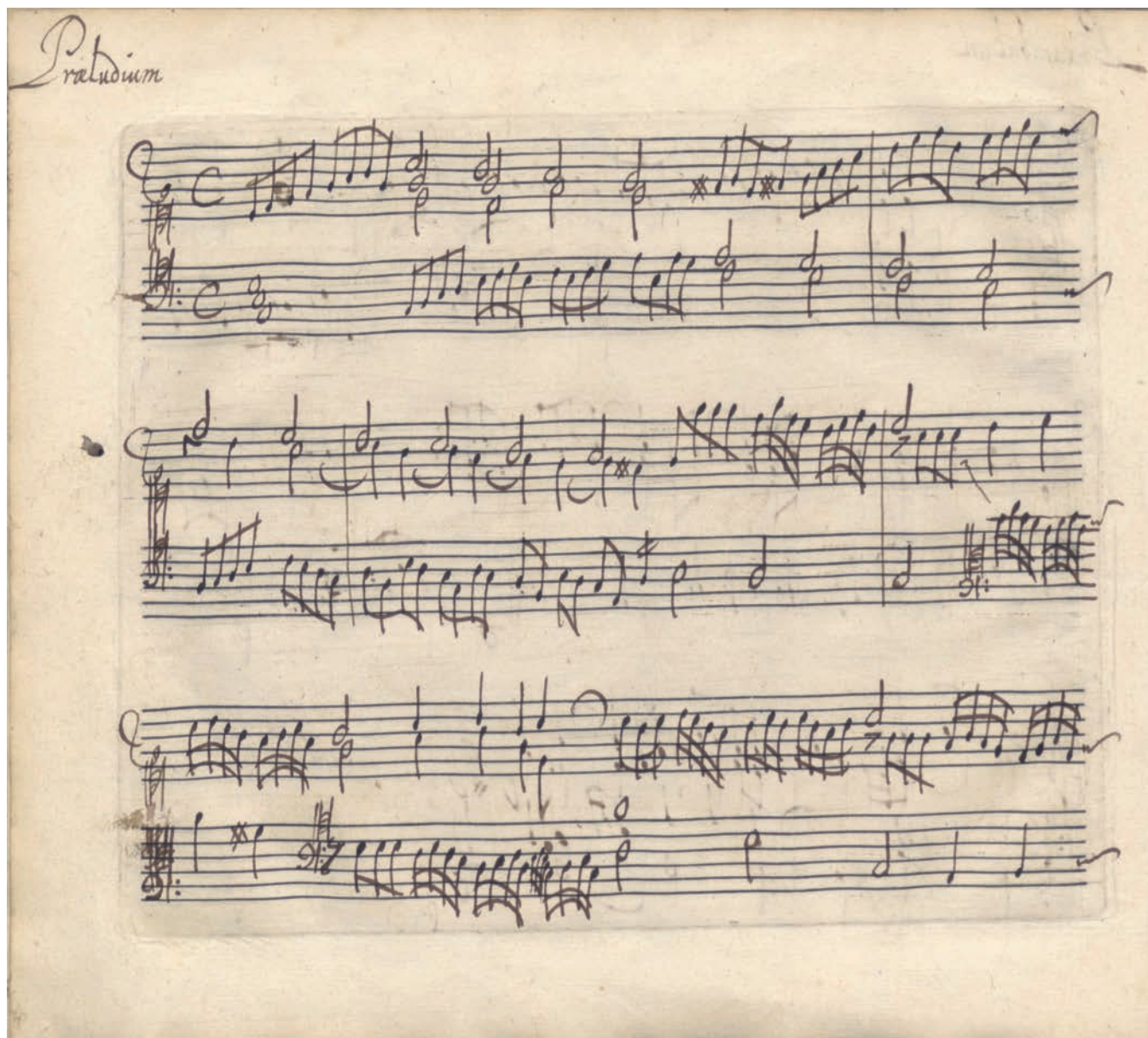
Il. / Fig. 25. PL-Pu, sygn. 7917/V (źródło H), k. 8r (H.4 – nr 3: *Canzon primi toni*) /  
 PL-Pu, shelfmark 7917/V (source H), f. 8r (H.4 – No. 3: *Canzon primi toni*)



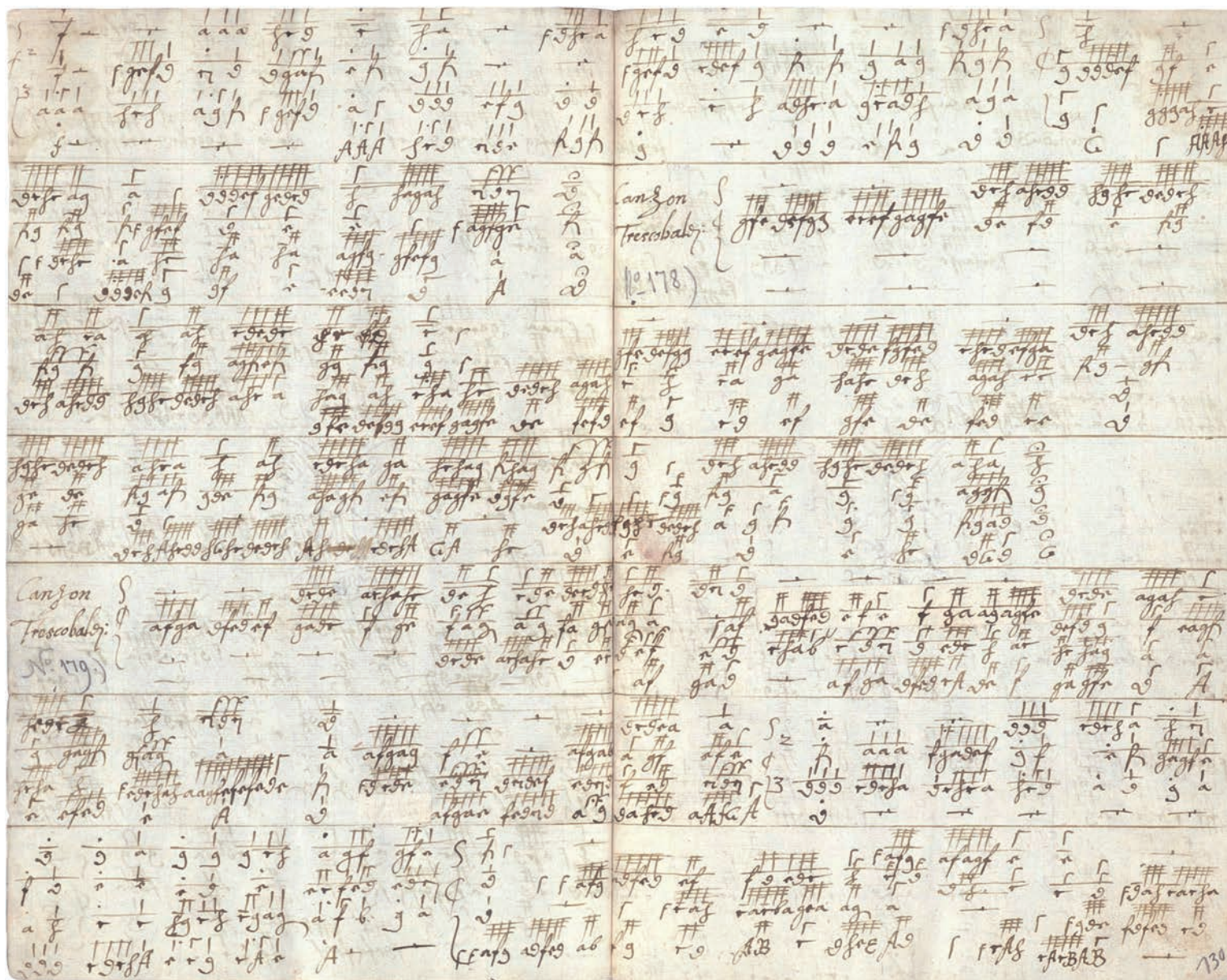
Il. / Fig. 26. PL-Pu, sygn. 7917/IX (źródło L), k. 25r (L.17 – nr 61: Canzon [na] Agnus [Dei] 2) /  
 PL-Pu, shelfmark 7917/IX (source L), f. 25r (L.17 – No. 61: Canzon [na] Agnus [Dei] 2)



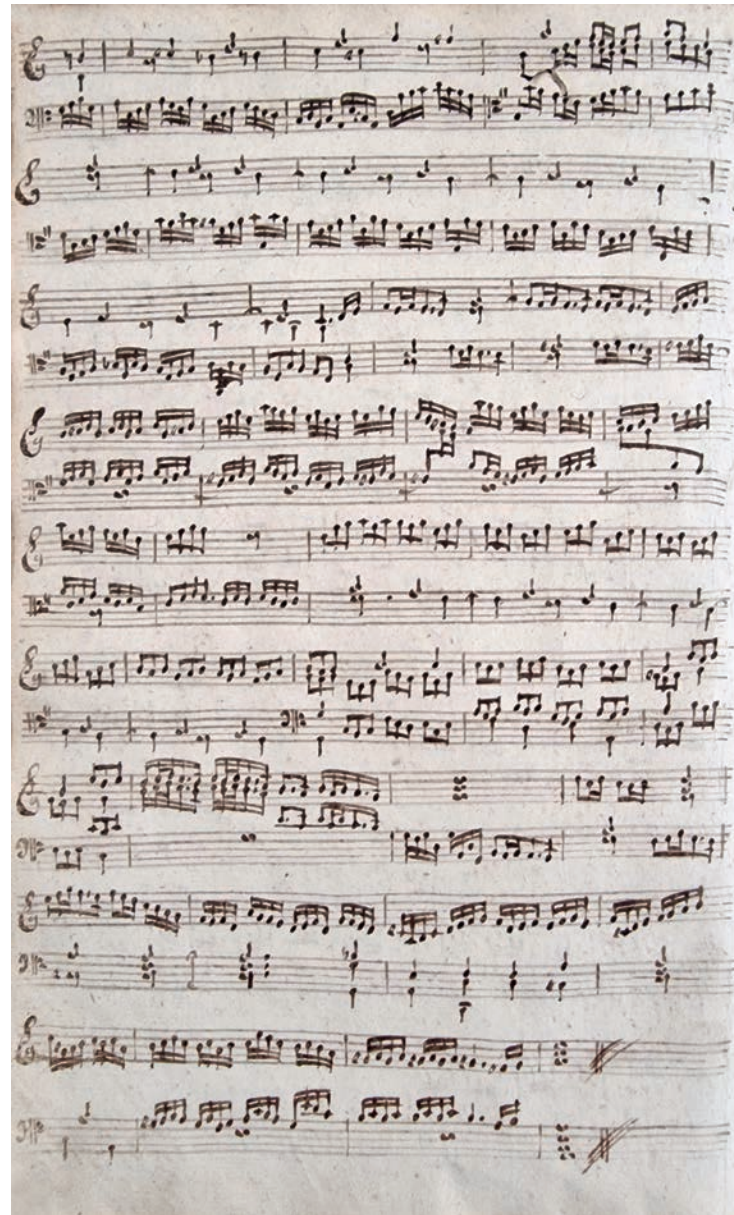
Il. / Fig. 27. PL-Pu, sygn. 7917/IX (źródło L), k. 23r (L.14 – nr 64: *Nużemy chrześcijani*; L.15 – nr 66: *Narodził się Syn Boży*) / PL-Pu, shelfmark 7917/IX (source L), f. 23r (L.14 – No. 64: *Nużemy chrześcijani*; L.15 – No. 66: *Narodził się Syn Boży*)



II. / Fig. 28. D-Bhm, sygn. RH 1131 (źródło Berlin 1131), k. 32v: *Praeludium* (= nr 1) /  
 D-Bhm, shelfmark RH 1131 (source Berlin 1131), f. 32v: *Praeludium* (= No. 1)



Il. / Fig. 29. D-Mbs, sygn. Mus.ms. 1581 (źródło München 1581), k. 129v-130r: *Canzon Frescobaldi*. (= nr 13) /  
D-Mbs, shelfmark Mus.ms. 1581 (source München 1581), f. 129v-130r: *Canzon Frescobaldi*. (= No. 13)



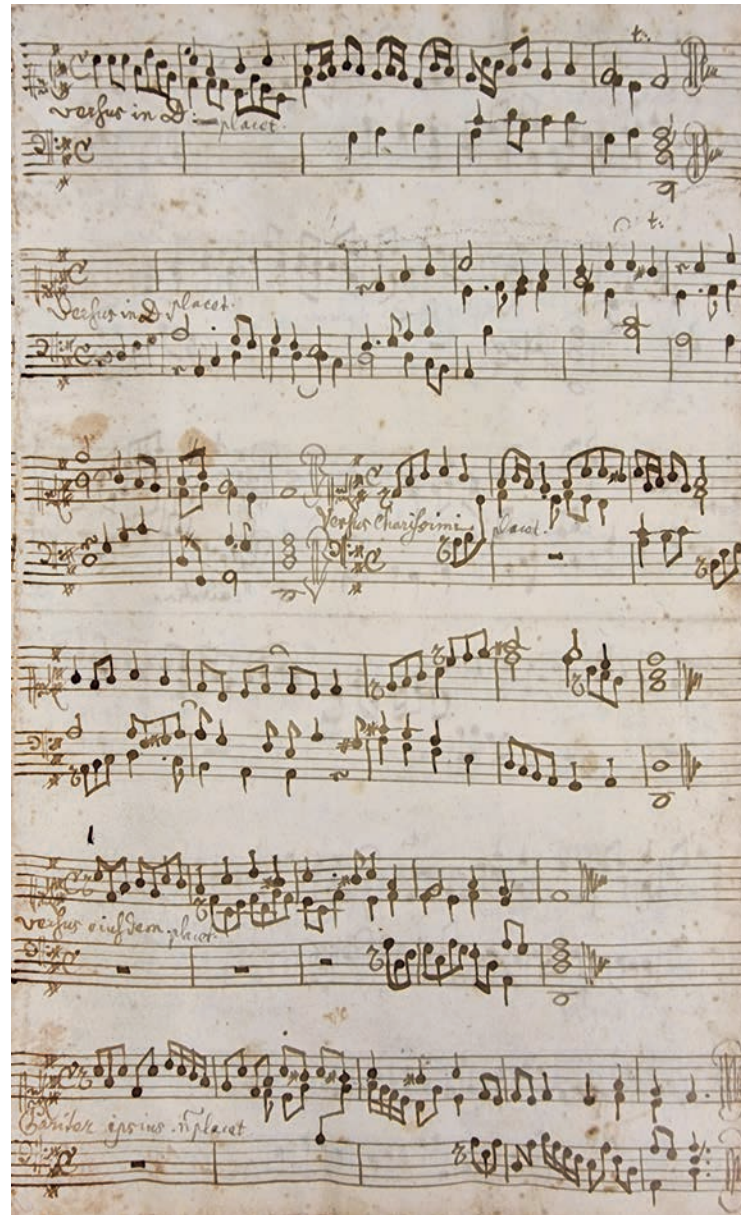
II. / Fig. 30. PL-PRZb, sygn. rkp. 10 (źródło Przemyśl 10), k. 50v: *Toccata* (= nr 4) /  
 PL-PRZb, shelfmark rkp. 10 (source Przemyśl 10), f. 50v: *Toccata* (= No. 4)



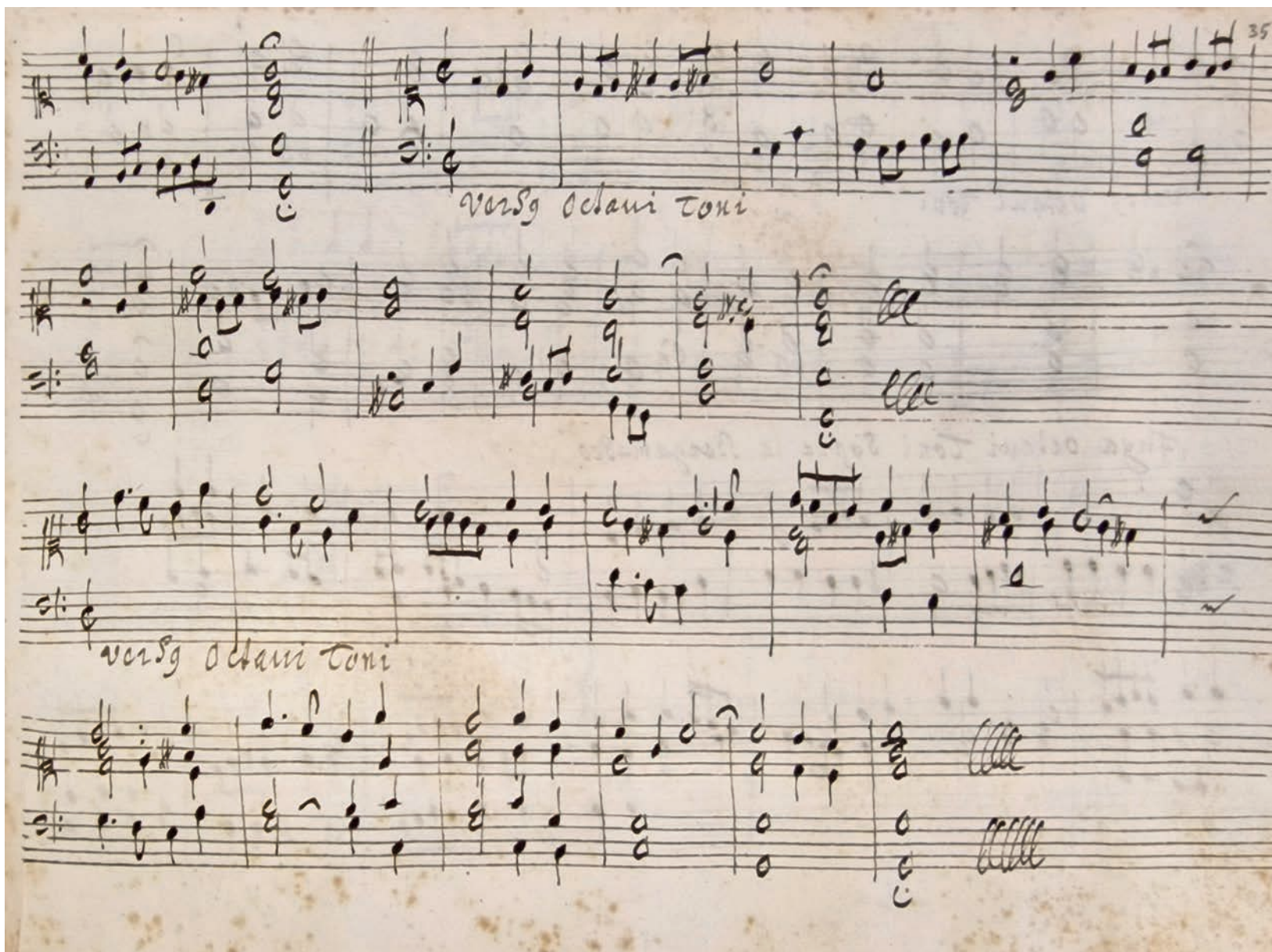
Il. / Fig. 31. PL-SA, sygn. L 1636 (źródło Sandomierz 1636), k. 29r: utwór bez tytułu (= nr 51) /  
PL-SA, shelfmark L 1636 (source Sandomierz 1636), f. 29r: composition without title (= No. 51)



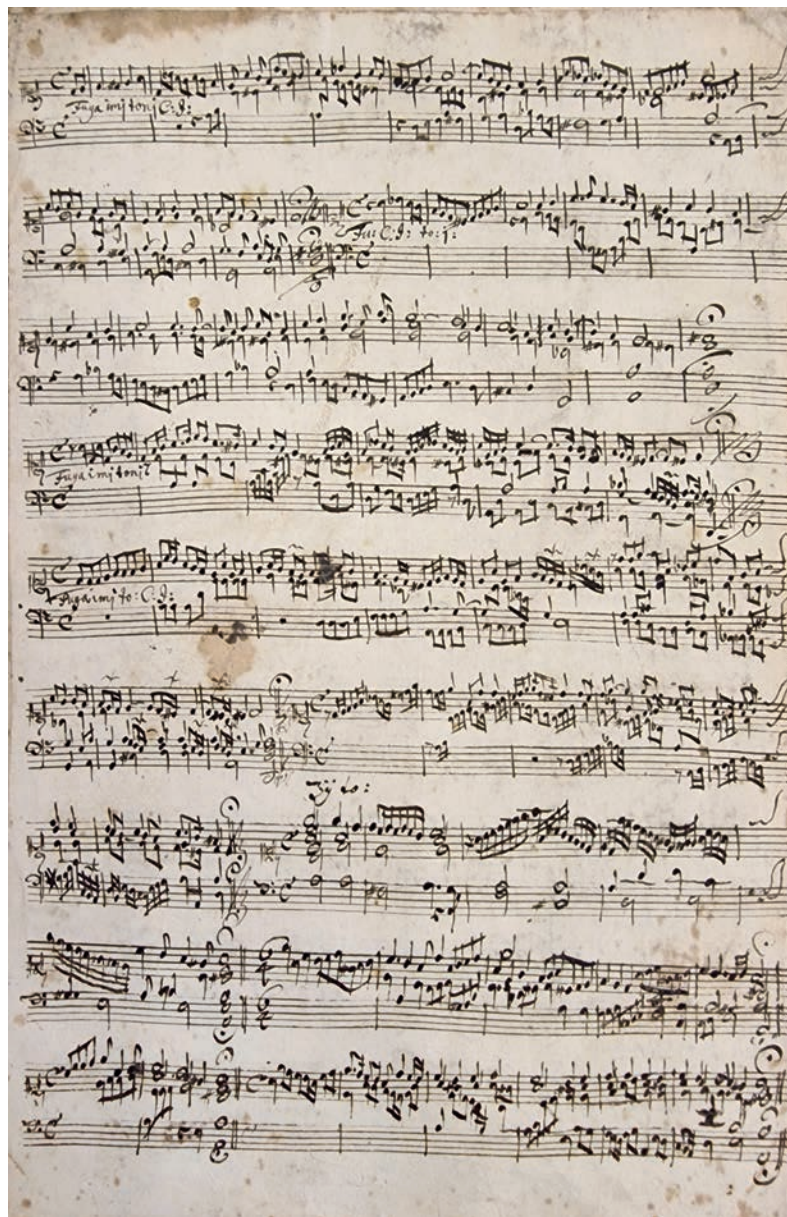
Il. / Fig. 32. A-Wm, sygn. XIV.713 (źródło Wien 713), k. 49r: 11. Fuga. Octavi Toni: (= nr 28) /  
 A-Wm, shelfmark XIV.713 (source Wien 713), f. 49r: 11. Fuga. Octavi Toni: (= No. 28)



II. / Fig. 33. A-Wm, sygn. XIV.718 (źródło Wien 718), k. 37v (2): *Versus in D: placet* (= nr 27) /  
A-Wm, shelfmark XIV.718 (source Wien 718), f. 37v (2): *Versus in D: placet* (= No. 27)



Il. / Fig. 34. A-Wm, sygn. XIV.725 (źródło Wien 725), k. 35r (1): *Vers[us] Octavi Toni* (= nr 20), (2): *Vers[us] Octavi Toni* (= nr 22) /  
A-Wm, shelfmark XIV.725 (source Wien 725), f. 35r (1): *Vers[us] Octavi Toni* (= No. 20), (2): *Vers[us] Octavi Toni* (= No. 22)



Il. / Fig. 35. A-Wm, sygn. XIV.734 (źródło Wien 734), k. 9v (6): *3ij to*: (= nr 40) /  
 A-Wm, shelfmark XIV.734 (source Wien 734), f. 9v (6): *3ij to*: (= No. 40)



## PARTYTURY SCORES



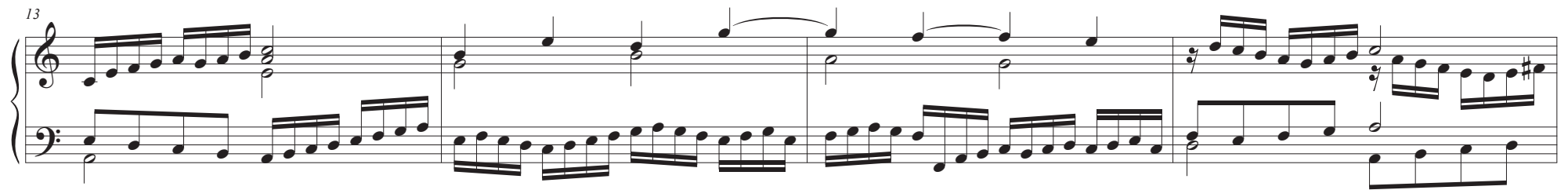
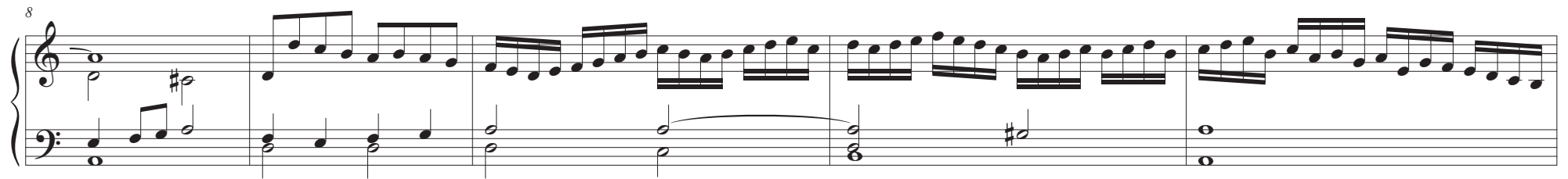
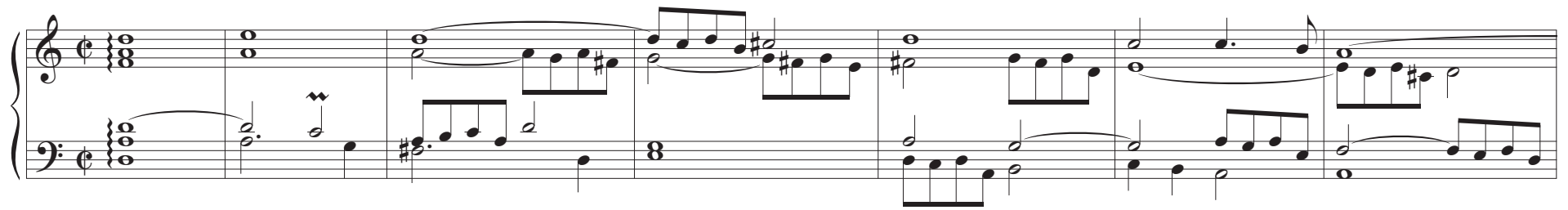
# 1. [Praeludium]

6

11

15

## 2. Preludium primi toni



21

25

### 3. Canzon primi toni

6

11

System 11: Treble and bass staves. Treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign. Bass staff provides harmonic support with chords and moving lines. A bracketed 'x' is present in the bass staff at the end of the first measure.

17

System 17: Treble and bass staves. Treble staff continues the melodic development with various note values and rests. Bass staff features a more active line with many sixteenth notes. A bracketed 'x' is present in the treble staff at the end of the first measure.

22

System 22: Treble and bass staves. Treble staff has a more static, chordal texture with some sixteenth-note runs. Bass staff is highly active with continuous sixteenth-note patterns. A sharp sign is visible in the treble staff.

26

System 26: Treble and bass staves. Treble staff shows a change in texture with some whole and half notes. Bass staff continues with active patterns. A 3/4 time signature change is indicated at the beginning of the system. A sharp sign is present in the bass staff.

35

This system contains measures 35 through 42. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes some grace notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with a mix of eighth and quarter notes, including some chords.

43

This system contains measures 43 through 51. The right hand continues the melodic development with various note values and rests. The left hand maintains a steady accompaniment pattern with some chromatic movement.

52

This system contains measures 52 through 59. The right hand has more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs. The left hand features some chords and moving lines, with a few accidentals like sharps and naturals.

60

This system contains measures 60 through 66. The right hand includes a section with rapid sixteenth-note passages. The left hand has a more active bass line with eighth-note runs and chords.

67

Musical score for measures 67-72. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) features a melody with eighth-note runs and a half-note phrase. The left staff (bass clef) provides harmonic support with chords and eighth-note patterns. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

73

Musical score for measures 73-78. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) continues the melody with various note values and rests. The left staff (bass clef) features a more active bass line with eighth-note patterns. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

79

Musical score for measures 79-84. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) has a melody with many beamed eighth notes. The left staff (bass clef) has a simpler bass line with half notes and some eighth notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

85

Musical score for measures 85-90. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) features a melody with eighth notes and some rests. The left staff (bass clef) has a bass line with eighth notes and some half notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

92

Measures 92-98 of a musical score. The system consists of two staves, Treble and Bass. Measure 92 starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The melody in the treble staff begins with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The system concludes with measure 98, which features a half note in the treble and a half note in the bass.

99

Measures 99-104 of a musical score. The system consists of two staves, Treble and Bass. Measure 99 begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The melody in the treble staff includes eighth and quarter notes, with a half note in measure 100. The bass staff continues the accompaniment. The system concludes with measure 104, which features a half note in the treble and a half note in the bass.

105

Measures 105-109 of a musical score. The system consists of two staves, Treble and Bass. Measure 105 begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The melody in the treble staff includes eighth and quarter notes, with a half note in measure 106. The bass staff continues the accompaniment. The system concludes with measure 109, which features a half note in the treble and a half note in the bass.

110

Measures 110-114 of a musical score. The system consists of two staves, Treble and Bass. Measure 110 begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The melody in the treble staff includes eighth and quarter notes, with a half note in measure 111. The bass staff continues the accompaniment. The system concludes with measure 114, which features a half note in the treble and a half note in the bass.

115

120

#### 4. [Toccata]

5

10

System 10: Treble and bass staves. Treble staff features a continuous eighth-note melody. Bass staff features a continuous eighth-note accompaniment. The system concludes with a key signature change to one sharp (F#).

14

System 14: Treble and bass staves. Treble staff features a melody with quarter and eighth notes. Bass staff features a continuous eighth-note accompaniment. The system concludes with a key signature change to two sharps (F# and C#).

18

System 18: Treble and bass staves. Treble staff features a melody with quarter and eighth notes. Bass staff features a continuous eighth-note accompaniment. The system concludes with a key signature change to one sharp (F#).

22

System 22: Treble and bass staves. Treble staff features a melody with quarter and eighth notes. Bass staff features a continuous eighth-note accompaniment. The system concludes with a key signature change to one sharp (F#).

27

Measures 27-31: The right hand plays a melodic line with eighth and quarter notes, including some ties. The left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/8.

32

Measures 32-36: The right hand continues the melodic line. The left hand's accompaniment becomes more complex, featuring sixteenth-note runs in measures 34-36. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/8.

37

Measures 37-41: The right hand continues the melodic line. The left hand maintains a consistent eighth-note accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/8.

42

Measures 42-46: This section features a dense texture with rapid sixteenth-note passages in both hands. The final measure (46) includes a repeat sign. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/8.

46

Measures 46-50. Treble clef: continuous eighth-note melody. Bass clef: melodic line with ties and a key signature change to one sharp (F#) in measure 49.

51

Measures 51-54. Treble clef: melody with some chromaticism. Bass clef: steady eighth-note accompaniment. Measure 54 has a C-clef (soprano) for the right hand.

55

Measures 55-58. Measure 55 has a whole rest in the treble. Measures 56-58 show more complex rhythmic patterns in both hands, including sixteenth-note runs.

59

Measures 59-62. Treble clef: melody with eighth-note runs. Bass clef: melodic line with ties. The piece ends with a double bar line in measure 62.

## 5. [Preludium]

12

19

26

## 6. Capriccio

The musical score for "6. Capriccio" is written in C major and 2/4 time. It consists of four systems of music, each with a piano (p) part on the left and a violin part on the right. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs), while the violin part is in a single staff with a treble clef. The score begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first system (measures 1-4) features a piano introduction with a bass line of eighth notes and a treble line of quarter notes. The second system (measures 5-8) continues the piano introduction with a more active treble line. The third system (measures 9-12) shows the piano part becoming more complex with sixteenth notes, while the violin part enters with a series of eighth notes. The fourth system (measures 13-16) concludes the piece with a final cadence in the piano part and a series of eighth notes in the violin part. The score is marked with a "p" (piano) at the beginning of the first system.

5

9

13

18 Proportia

Measures 18-23 of the piece "Proportia". The music is in 4/4 time. The right hand (treble clef) plays a melody of eighth and quarter notes, while the left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with eighth and quarter notes. The key signature has one sharp (F#). The piece concludes with a double bar line.

24

Measures 24-29 of the piece "Proportia". The music continues in 4/4 time. The right hand features a more complex melody with some triplets and rests. The left hand continues with a steady accompaniment. The piece ends with a double bar line.

## 7. Praeludium

Joh. Podbielski

Measures 1-4 of the piece "7. Praeludium" by Joh. Podbielski. The music is in common time (C). The right hand (treble clef) plays a rapid, flowing melody with many sixteenth and thirty-second notes. The left hand (bass clef) provides a steady accompaniment with eighth and quarter notes. The key signature has one sharp (F#).

5

Measures 5-8 of the piece "7. Praeludium". The right hand continues with its rapid, flowing melody. The left hand provides a steady accompaniment. The piece concludes with a double bar line.

9

System 1 (Measures 9-13): The treble staff begins with a whole rest in measure 9, followed by eighth-note patterns in measures 10 and 11. Measures 12 and 13 feature a series of eighth notes. The bass staff contains a continuous eighth-note line throughout the system. Measure 13 ends with a double bar line and repeat dots.

14

System 2 (Measures 14-17): Measure 14 has eighth notes in the treble and a whole note in the bass. Measure 15 features a long horizontal oval in the treble staff. Measures 16 and 17 contain eighth-note patterns in both staves. Measure 17 ends with a double bar line and repeat dots.

18

System 3 (Measures 18-21): Measures 18 and 19 show eighth-note patterns in both staves. Measure 20 has eighth notes in the treble and a half note in the bass. Measure 21 features a half note in the treble and a whole note in the bass. Measure 21 ends with a double bar line and repeat dots.

22

System 4 (Measures 22-25): Measures 22 and 23 contain eighth-note patterns in both staves. Measure 24 has eighth notes in the treble and a half note in the bass. Measure 25 features a half note in the treble and a whole note in the bass. Measure 25 ends with a double bar line and repeat dots.

26

30

## 8. [Canzon]

6

12



System 12: Treble and bass staves. Treble staff has a whole note chord, a half note chord, a quarter note, and a half note. Bass staff has a quarter note, an eighth note, a sixteenth note, a quarter note, a half note, and a whole note.

17



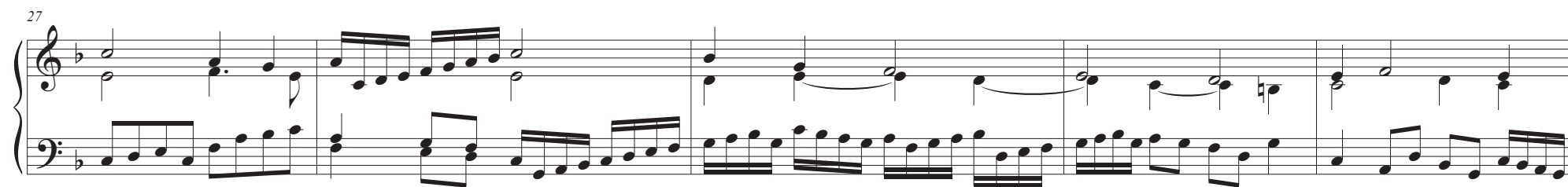
System 17: Treble staff has a quarter note, an eighth note, a sixteenth note, a quarter note, a half note, and a whole note. Bass staff has a quarter note, an eighth note, a sixteenth note, a quarter note, a half note, and a whole note.

22



System 22: Treble staff has a quarter note, an eighth note, a sixteenth note, a quarter note, a half note, and a whole note. Bass staff has a quarter note, an eighth note, a sixteenth note, a quarter note, a half note, and a whole note.

27



System 27: Treble staff has a quarter note, an eighth note, a sixteenth note, a quarter note, a half note, and a whole note. Bass staff has a quarter note, an eighth note, a sixteenth note, a quarter note, a half note, and a whole note.

32

This system contains measures 32 through 36. The right hand features a melody with half notes and quarter notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

37

This system contains measures 37 through 41. The right hand continues the melodic line with some sixteenth-note passages, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

42

This system contains measures 42 through 46. The right hand has a more active melody with eighth-note runs, and the left hand provides harmonic support with chords and moving lines. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

47

This system contains measures 47 through 51. The right hand features a melodic line with slurs, and the left hand plays a complex accompaniment with sixteenth-note patterns. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

52

52

58

58

tr

63

63

68

68

## 9. [Praeludium]

Measures 1-5 of the Praeludium. The piece is in C major, 8/8 time. The first system contains measures 1-4, and the second system contains measures 5-8. The melody in the right hand features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some rests. The left hand provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. Measure 5 is marked with a '5' above the staff.

## 10. Lectio

Measures 1-5 of the Lectio. The piece is in C major, 8/8 time. The first system contains measures 1-4, and the second system contains measures 5-8. The melody in the right hand is more active, featuring many sixteenth notes and some trills (marked 'tr'). The left hand has a more complex accompaniment with many sixteenth notes and some rests. Measure 5 is marked with a '5' above the staff.

9

System 1 (Measures 9-13): The treble staff begins with a series of eighth and sixteenth notes, followed by a half note and a quarter note. The bass staff provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. Measure 13 features a key signature change to one flat.

14

System 2 (Measures 14-18): This system continues the melodic and harmonic development. The treble staff has more complex rhythmic patterns, including triplets. The bass staff maintains a consistent eighth-note accompaniment. Measure 18 ends with a key signature change to two flats.

19

System 3 (Measures 19-22): Measures 19 and 20 feature a key signature change to two sharps. The treble staff has a more active melodic line with many sixteenth notes. The bass staff continues with a steady accompaniment. Measure 22 ends with a key signature change to one sharp.

23

tr

System 4 (Measures 23-27): Measure 23 begins with a trill (tr) in the treble staff. The system concludes with a series of chords in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The key signature remains one sharp.

28

Measures 28-31 of a musical score. The treble clef staff features a melody of eighth and sixteenth notes, while the bass clef staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The key signature has one flat (B-flat).

32

Measures 32-36 of a musical score. Measure 32 includes a sharp sign (#) and the number 8. Measures 33-36 feature trills (tr) in both the treble and bass staves. The key signature has one flat (B-flat).

37

Measures 37-41 of a musical score. Measures 37-38 show chords in the treble staff. Measures 39-41 feature a complex rhythmic pattern in the bass staff, including sixteenth and thirty-second notes. The key signature has one flat (B-flat).

## 12. Toccata tertii toni

The musical score is written for piano in C major, 4/4 time. It consists of three systems of staves.

**System 1 (Measures 1-7):** The right hand begins with a whole rest, followed by a series of chords and eighth-note patterns. The left hand starts with a whole rest, then plays a series of chords and eighth-note patterns. A trill (tr) is marked above the final note of the right hand in measure 7.

**System 2 (Measures 8-10):** Measure 8 begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), indicating a change to D major. The right hand plays a rapid sixteenth-note scale. The left hand plays a series of chords and eighth-note patterns. A trill (tr) is marked above the final note of the right hand in measure 10.

**System 3 (Measures 11-13):** Measure 11 begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), indicating a change to D major. The right hand plays a series of chords and eighth-note patterns. The left hand plays a series of chords and eighth-note patterns.

# 13. [Canzon]

[Girolamo Frescobaldi]

The musical score is written for a single melodic line on a five-line staff, using a treble clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is divided into four systems, each containing two staves of music. The first system (measures 1-6) begins with a whole rest in the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second system (measures 7-13) continues the melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. The third system (measures 14-22) features a more complex rhythmic structure with eighth and sixteenth notes, and a final measure with a whole note. The fourth system (measures 23-29) concludes the piece with a series of eighth and sixteenth notes, ending with a whole note. The score is written in a clear, legible style, with notes and rests clearly defined.

32

System 1 (Measures 32-40): The treble staff begins with a series of eighth and sixteenth notes, followed by a half note and a quarter note. The bass staff features a steady eighth-note accompaniment. Measure 35 contains a whole rest in the treble and a half note in the bass. Measure 36 shows a key signature change to one sharp (F#) in the treble staff.

41

System 2 (Measures 41-48): The treble staff has a mix of quarter and eighth notes, with some measures containing whole rests. The bass staff continues with a rhythmic pattern of eighth notes, including some beamed sixteenth notes. Measure 46 features a key signature change to two sharps (F# and C#) in the treble staff.

49

System 3 (Measures 49-54): This system shows more complex rhythmic patterns with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The treble staff has a key signature change to two sharps (F# and C#) in measure 51. The bass staff maintains a consistent eighth-note accompaniment.

55

System 4 (Measures 55-59): The treble staff features a key signature change to one sharp (F#) in measure 55. The system concludes with a key signature change to one flat (Bb) in the treble staff in measure 59. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

60

66

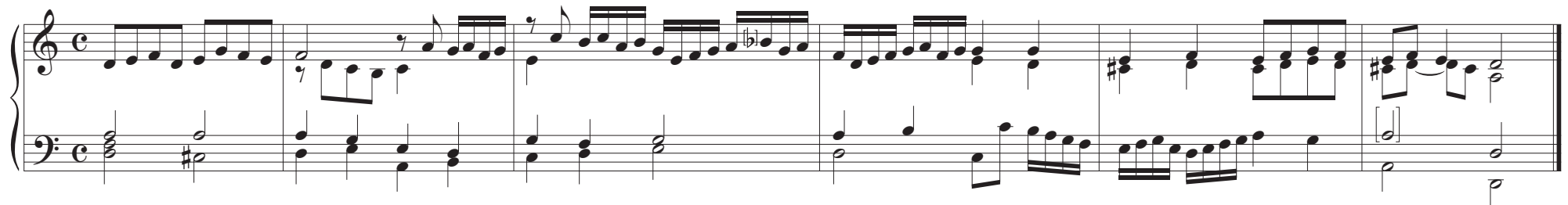
# 14. [Toccata]

7

### 15. [Fuga]



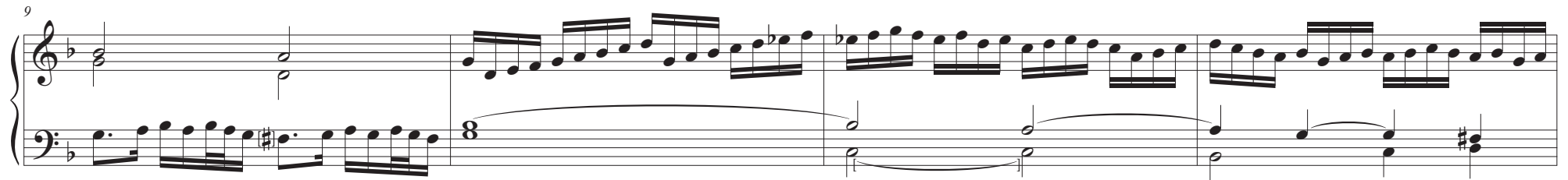
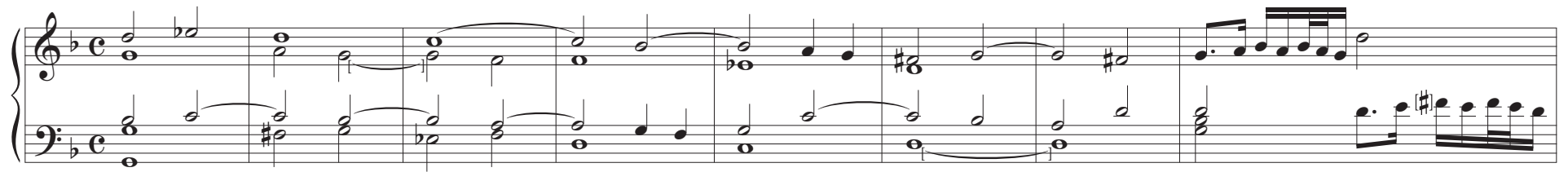
### 16. Prelude 3



### 17. [Praeludium]



## 18. [Toccata]



22

### 19. [Fuga 1]

### 20. [Fuga 2]

7

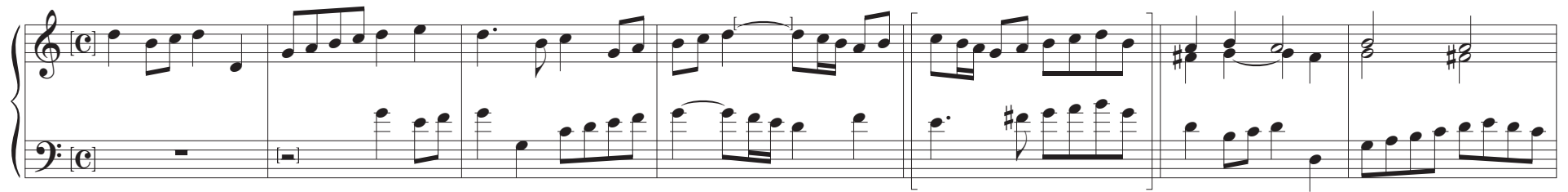
## 21. [Fuga 3]

Two systems of musical notation for Fuga 3. The first system contains measures 1 through 7, and the second system contains measure 8. The music is written in common time (C) on a grand staff with treble and bass clefs. The melody in the treble clef features a series of eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Measure 8 ends with a double bar line.

## 22. [Fuga 4]

Two systems of musical notation for Fuga 4. The first system contains measures 1 through 6, and the second system contains measure 7. The music is written in common time (C) on a grand staff with treble and bass clefs. The melody in the treble clef is characterized by dotted rhythms and eighth notes. The bass clef accompaniment includes chords and a moving line. Measure 7 ends with a double bar line.

### 23. [Fuga 5]



### 24. [Fuga 6]



### 25. [Fuga 7]



### 26. [Fuga 8]



## 27. Fuga 9

First system of Fuga 9, measures 1-6. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The score is written for piano with a grand staff (treble and bass clefs). Measures 1-3 show the right hand with whole rests and the left hand with a descending eighth-note scale. Measures 4-6 show both hands with eighth-note patterns, with the right hand having a melodic line and the left hand providing harmonic support.

## 28. [Fuga 10]

First system of Fuga 10, measures 1-6. The key signature is C major, and the time signature is common time (C). The score is written for piano with a grand staff. Measures 1-4 show the right hand with a descending eighth-note scale and the left hand with a steady eighth-note accompaniment. Measures 5-6 show the right hand with a more complex melodic line and the left hand with a supporting bass line. The piece concludes with a final chord in measure 6.

## 29. [Fuga 11]

Handwritten musical score for Fuga 11, measures 1 through 6. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) in the key of D major (two sharps) and common time (C). The melody in the treble clef begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and ends with a half note. The bass clef part starts with a quarter note, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and ends with a half note. The piece concludes with a double bar line.

## 30. [Fuga 12]

Handwritten musical score for Fuga 12, measures 1 through 5. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) in the key of B minor (two flats) and common time (C). The melody in the treble clef begins with a quarter note, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and ends with a half note. The bass clef part starts with a quarter note, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and ends with a half note. The piece concludes with a double bar line.

### 31. Fuga 13

This musical score is for Fuga 13, measures 1 through 19. It is written for a grand piano in common time (C). The key signature has one sharp (F#). The score is divided into four systems, each with a measure number at the beginning of the first staff.

- System 1 (Measures 1-6):** The right hand begins with a half note D4, followed by eighth notes E4-F#4, G4-A4, and B4. The left hand has whole rests for the first two measures, then enters in measure 3 with a half note D3, followed by eighth notes E3-F#3, G3-A3, and B3. The system ends with a repeat sign in measure 6.
- System 2 (Measures 7-11):** The right hand continues with eighth notes C5-B4, A4-G#4, and F#4. The left hand has a half note D3, followed by eighth notes E3-F#3, G3-A3, and B3. The system ends with a repeat sign in measure 11.
- System 3 (Measures 12-16):** The right hand begins with a half note D4, followed by eighth notes E4-F#4, G4-A4, and B4. The left hand has a half note D3, followed by eighth notes E3-F#3, G3-A3, and B3. The system ends with a repeat sign in measure 16.
- System 4 (Measures 17-19):** The right hand continues with eighth notes C5-B4, A4-G#4, and F#4. The left hand has a half note D3, followed by eighth notes E3-F#3, G3-A3, and B3. The system ends with a repeat sign in measure 19.

23

This system contains measures 23 through 27. The right hand features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including triplets and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines, including some triplet patterns.

28

This system contains measures 28 through 32. The right hand continues with a melodic line, showing some rests and slurs. The left hand has a more active role with frequent sixteenth-note patterns and chords.

33

This system contains measures 33 through 37. The right hand has a more melodic and spacious feel with some slurs. The left hand continues with a rhythmic accompaniment of sixteenth notes and chords.

38

This system contains measures 38 through 42, ending with a double bar line. The right hand features a melodic line that leads into a final chord. The left hand has a rhythmic accompaniment that concludes the system.

# 32. [Toccata]

This musical score is for a piece titled "32. [Toccata]". It is written for piano in common time (C) and consists of 19 measures. The score is divided into four systems, each with a treble and bass staff joined by a brace.

- Measure 1:** Treble staff has a whole chord of F#4, A4, and C5. Bass staff has a whole chord of F#2, A2, and C3.
- Measure 2:** Treble staff has a half note F#4. Bass staff has a half note F#2 with a trill (tr) and a sixteenth-note triplet (3) of G#2, A2, and B2.
- Measure 3:** Treble staff has a half note F#4. Bass staff has a half note F#2 with a sixteenth-note triplet (3) of G#2, A2, and B2.
- Measure 4:** Treble staff has a half note F#4. Bass staff has a half note F#2 with a sixteenth-note triplet (3) of G#2, A2, and B2.
- Measure 5:** Treble staff has a half note F#4. Bass staff has a half note F#2 with a sixteenth-note triplet (3) of G#2, A2, and B2.
- Measure 6:** Treble staff has a half note F#4. Bass staff has a half note F#2 with a sixteenth-note triplet (3) of G#2, A2, and B2.
- Measure 7:** Treble staff has a half note F#4. Bass staff has a half note F#2 with a sixteenth-note triplet (3) of G#2, A2, and B2.
- Measure 8:** Treble staff has a half note F#4. Bass staff has a half note F#2 with a sixteenth-note triplet (3) of G#2, A2, and B2.
- Measure 9:** Treble staff has a half note F#4. Bass staff has a half note F#2 with a sixteenth-note triplet (3) of G#2, A2, and B2.
- Measure 10:** Treble staff has a half note F#4. Bass staff has a half note F#2 with a sixteenth-note triplet (3) of G#2, A2, and B2.
- Measure 11:** Treble staff has a half note F#4. Bass staff has a half note F#2 with a sixteenth-note triplet (3) of G#2, A2, and B2.
- Measure 12:** Treble staff has a half note F#4. Bass staff has a half note F#2 with a sixteenth-note triplet (3) of G#2, A2, and B2.
- Measure 13:** Treble staff has a half note F#4. Bass staff has a half note F#2 with a sixteenth-note triplet (3) of G#2, A2, and B2.
- Measure 14:** Treble staff has a half note F#4. Bass staff has a half note F#2 with a sixteenth-note triplet (3) of G#2, A2, and B2.
- Measure 15:** Treble staff has a half note F#4. Bass staff has a half note F#2 with a sixteenth-note triplet (3) of G#2, A2, and B2.
- Measure 16:** Treble staff has a half note F#4. Bass staff has a half note F#2 with a sixteenth-note triplet (3) of G#2, A2, and B2.
- Measure 17:** Treble staff has a half note F#4. Bass staff has a half note F#2 with a sixteenth-note triplet (3) of G#2, A2, and B2.
- Measure 18:** Treble staff has a half note F#4. Bass staff has a half note F#2 with a sixteenth-note triplet (3) of G#2, A2, and B2.
- Measure 19:** Treble staff has a half note F#4. Bass staff has a half note F#2 with a sixteenth-note triplet (3) of G#2, A2, and B2.

21

21

25

25

29

29

33

33

37

41

45

49

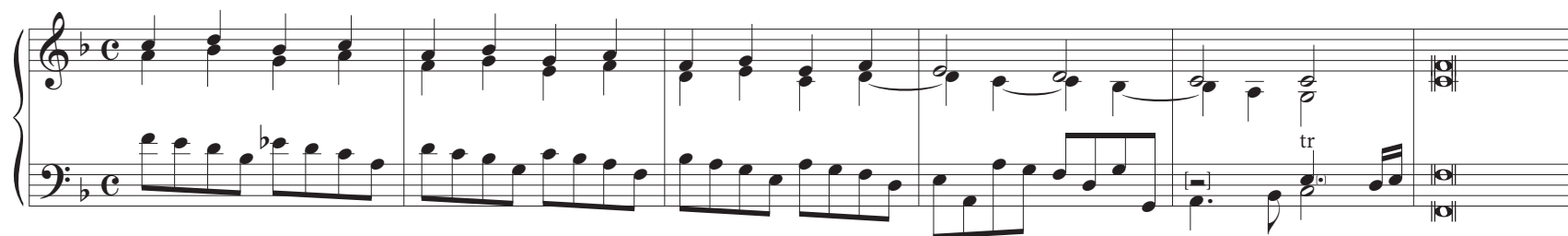
### 33. Canzona primi toni

[Girolamo Frescobaldi]

This musical score is for a piece titled "33. Canzona primi toni" by Girolamo Frescobaldi. It is written for a single melodic line on a five-line staff, using a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The score is divided into four systems, each containing six measures. The first system includes a trill (tr) in the fifth measure. The second system begins with a measure number of 7. The third system begins with a measure number of 14. The fourth system begins with a measure number of 21 and concludes with a double bar line. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps, flats, and naturals). The piece is characterized by its flowing, melodic lines and the use of the "primi toni" (first tones) scale.

### 35. Fantasia 15

[Alessandro Poglietti]



### 36. [Fantasia 16]

[Alessandro Poglietti]



### 37. Fantasia 17

[Alessandro Poglietti]



### 38. Toccata

Travis was the first to use the term "toccata" to describe a piece of music that was both technically demanding and expressive. The Toccata is a short, lively piece that is often used as an introduction to a larger work. It is characterized by its fast tempo and complex rhythmic patterns. The score for the Toccata is written in C major and 2/4 time. It begins with a treble clef and a common time signature. The first measure is a whole note chord of C4, E4, and G4. The second measure is a half note chord of C4 and E4, followed by a half note chord of G4 and B4. The third measure is a half note chord of C4 and E4, followed by a half note chord of G4 and B4. The fourth measure is a half note chord of C4 and E4, followed by a half note chord of G4 and B4. The fifth measure is a half note chord of C4 and E4, followed by a half note chord of G4 and B4. The sixth measure is a half note chord of C4 and E4, followed by a half note chord of G4 and B4. The seventh measure is a half note chord of C4 and E4, followed by a half note chord of G4 and B4. The eighth measure is a half note chord of C4 and E4, followed by a half note chord of G4 and B4. The piece ends with a double bar line.

### 39. Fuga primi toni 2

The Fuga primi toni 2 is a short, lively piece that is often used as an introduction to a larger work. It is characterized by its fast tempo and complex rhythmic patterns. The score for the Fuga primi toni 2 is written in C major and 2/4 time. It begins with a treble clef and a common time signature. The first measure is a whole note chord of C4, E4, and G4. The second measure is a half note chord of C4 and E4, followed by a half note chord of G4 and B4. The third measure is a half note chord of C4 and E4, followed by a half note chord of G4 and B4. The fourth measure is a half note chord of C4 and E4, followed by a half note chord of G4 and B4. The fifth measure is a half note chord of C4 and E4, followed by a half note chord of G4 and B4. The sixth measure is a half note chord of C4 and E4, followed by a half note chord of G4 and B4. The piece ends with a double bar line.

The Fuga primi toni 2 is a short, lively piece that is often used as an introduction to a larger work. It is characterized by its fast tempo and complex rhythmic patterns. The score for the Fuga primi toni 2 is written in C major and 2/4 time. It begins with a treble clef and a common time signature. The first measure is a whole note chord of C4, E4, and G4. The second measure is a half note chord of C4 and E4, followed by a half note chord of G4 and B4. The third measure is a half note chord of C4 and E4, followed by a half note chord of G4 and B4. The fourth measure is a half note chord of C4 and E4, followed by a half note chord of G4 and B4. The fifth measure is a half note chord of C4 and E4, followed by a half note chord of G4 and B4. The sixth measure is a half note chord of C4 and E4, followed by a half note chord of G4 and B4. The piece ends with a double bar line.

#### 40. [Toccata]

Handwritten musical score for Toccata 40. The score is written for piano in common time (C). The right hand features a series of sixteenth-note runs and trills (tr) in the first four measures, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a final chord in the right hand.

#### 41. [Toccata]

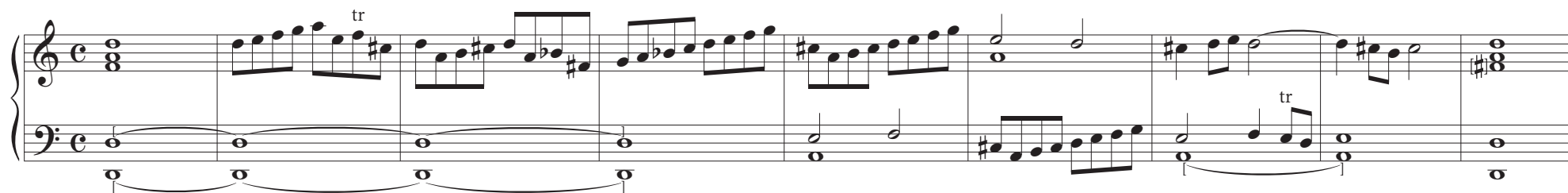
[Alessandro Poglietti]

Handwritten musical score for Toccata 41. The score is written for piano in common time (C). The right hand features a series of sixteenth-note runs and trills (tr) in the first four measures, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a final chord in the right hand.

#### 42. Toccata 1

Handwritten musical score for Toccata 1. The score is written for piano in common time (C). The right hand features a series of sixteenth-note runs and trills (tr) in the first four measures, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a final chord in the right hand.

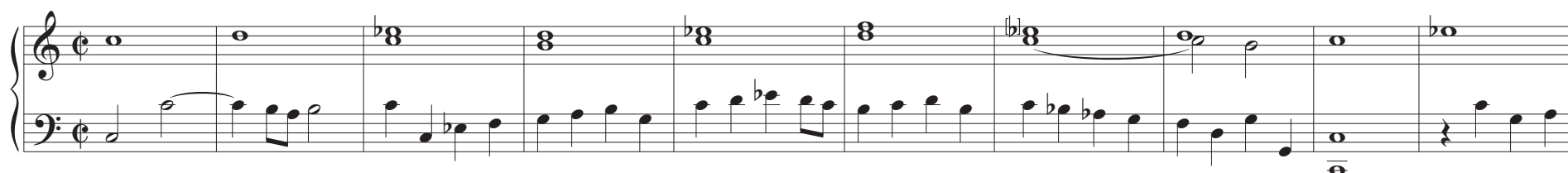
### 43. [Toccata]



### 44. [Toccata]



### 45. Płacz dzisiaj duszo wszelka



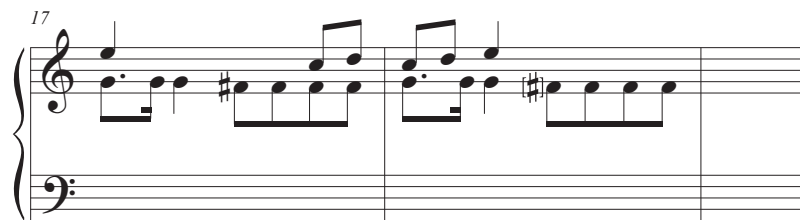
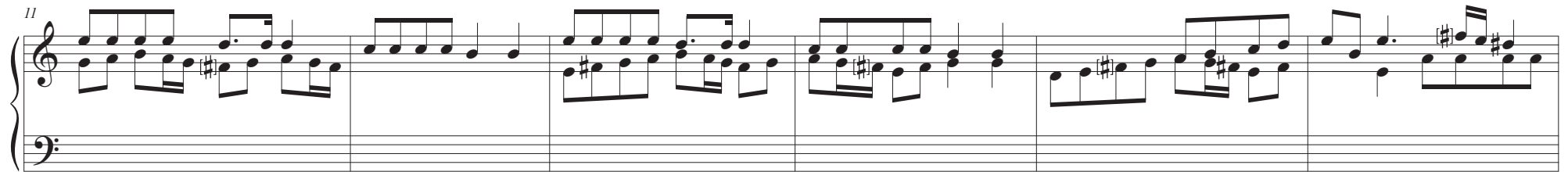
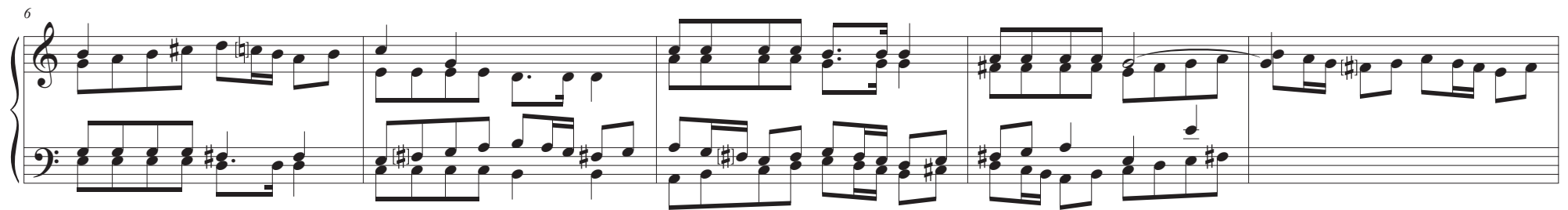
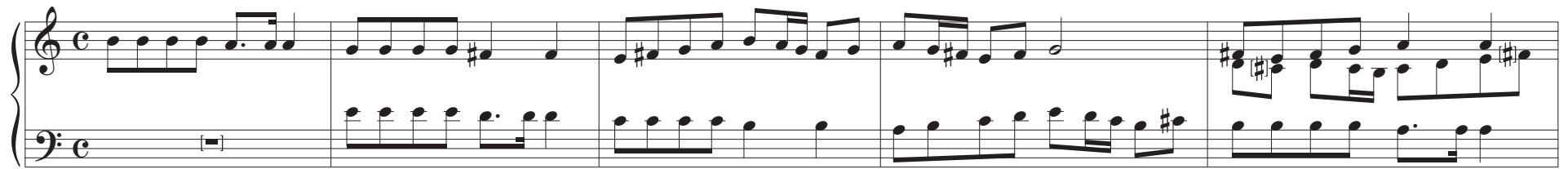
11

22

31

## 47. Preambulum [na Kyrie] 1

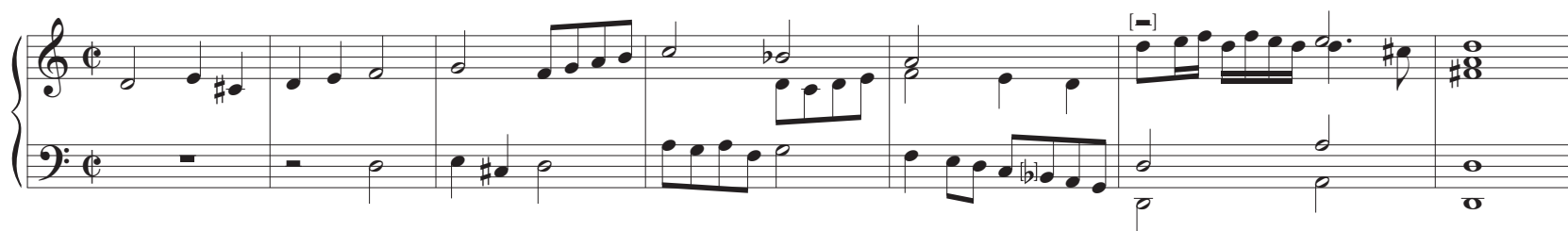
# 48. [Fuga]



### 49. Preambulum [na Kyrie] 2



### 50. Preambulum [na Kyrie] 3



### 51. [Praeambulum]



### 52. Preambulum [na Kyrie] 4



### 53. Preambulum na Spiritus 5



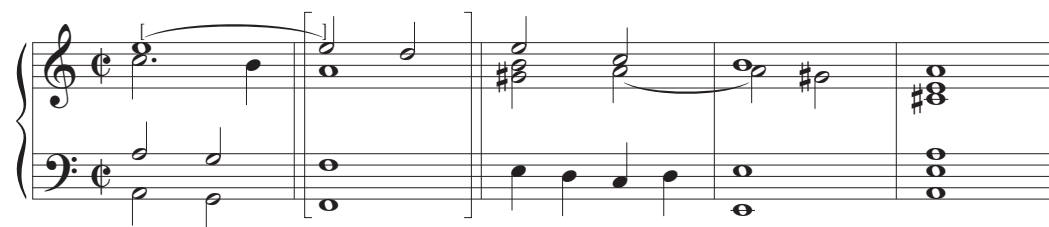
### 54. Preambulum na Gloria 1



### 55. Preambulum [na Gloria] 2



### 56. Preambulum [na Gloria 3]



### 57. Preambulum na Alleluia



# 58. [Preambulum] na Sanctus [1]

This musical score is written for piano in C major, 4/4 time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The first system (measures 1-8) features a series of chords in the left hand and a melodic line in the right hand. The second system (measures 9-16) continues the harmonic and melodic development. The third system (measures 17-20) introduces more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes and triplets. The fourth system (measures 21-24) concludes the piece with a final cadence. The score is marked with measure numbers 9, 17, and 21 at the beginning of their respective systems.

### 59. Preambulum [na Sanctus 2]



Two systems of musical notation for Preambulum [na Sanctus 2]. The first system consists of six measures. The second system begins with a measure number '7' and contains six measures. The music is written for piano in C major, 4/4 time. The first system features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the melody and bass line, ending with a final chord in the right hand and a sustained bass note in the left hand.

### 60. Preambulum na Benedictus



Two systems of musical notation for Preambulum na Benedictus. The first system consists of six measures, with trills ('tr') marked above the first and third measures. The second system begins with a measure number '9' and contains six measures. The music is written for piano in C major, 4/4 time. The first system features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the melody and bass line, ending with a final chord in the right hand and a sustained bass note in the left hand.

# 61. Canzon [na] Agnus [Dei] 2

This musical score is for a piece titled "61. Canzon [na] Agnus [Dei] 2". It is written for a grand piano in common time (C). The score is divided into four systems, each with a treble and bass staff joined by a brace. The first system (measures 1-5) features a melody in the treble staff with eighth and sixteenth notes, and a bass line with a whole rest followed by eighth notes. The second system (measures 6-10) includes a trill (tr) in the treble staff at measure 8. The third system (measures 11-15) continues the melodic and harmonic development. The fourth system (measures 16-20) concludes the piece with a final chord in the treble staff and a bass line ending on a whole note. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C).

## 62. [Fuga]

This musical score is for a piece titled "62. [Fuga]". It is written for piano in common time (C). The score is divided into four systems, each containing a grand staff (treble and bass clefs).  
- The first system (measures 1-6) begins with a treble staff featuring a trill (tr) on the first measure. The bass staff has rests in the first two measures.  
- The second system (measures 7-11) continues the melodic development in the treble staff, with a trill (tr) in measure 11. The bass staff provides a steady accompaniment.  
- The third system (measures 12-17) shows further melodic and harmonic progression. A trill (tr) appears in measure 12 of the treble staff. The bass staff continues its accompaniment.  
- The fourth system (measures 18-23) concludes the piece. The treble staff ends with a final chord in measure 23, while the bass staff continues with a few more notes before ending.

### 63. Puer nobis [nascitur]

Two systems of musical notation for the piece '63. Puer nobis [nascitur]'. The first system consists of a grand staff with a treble and bass clef, 3/8 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef features a series of eighth and quarter notes, with some chords. The bass line provides a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes. The second system, starting at measure 9, continues the melody and accompaniment, ending with a double bar line. The key signature remains one sharp.

### 64. Nużeśmy chrześcijani

Two systems of musical notation for the piece '64. Nużeśmy chrześcijani'. The first system is in common time (C) with a key signature of one flat (Bb). The melody in the treble clef includes many beamed eighth notes and some chords, with a fermata over the fourth measure. The bass line features a steady eighth-note accompaniment. The second system, starting at measure 11, continues the piece, ending with a double bar line. The key signature remains one flat.

## 65. Puer natus in Bethleem

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". It is written for a piano and voice. The score is in 2/4 time and the key signature has one flat (B-flat). The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clef). The vocal line is written in a single staff (treble clef). The score consists of two systems. The first system contains measures 1 through 8. The second system contains measures 9 through 16, with a measure number "10" written above the first measure of the system. The music features a mix of chords and single notes, with some measures containing rests for the voice.

## 66. Narodził się Syn Boży

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of two systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The first system includes a vocal melody and piano accompaniment. The second system, marked with a repeat sign, continues the melody and accompaniment. The piano part features a prominent bass line with many octaves and chords. The vocal line is written in a simple, melodic style.



### 67. Angelus pastoribus



### 75. Wesoły nam dzień nastał



II

Musical score for a piano piece, labeled 'II'. The score is written for two staves (treble and bass clef) in a key signature of one flat (B-flat). The music features complex harmonic structures, including chords and arpeggios, and is marked with a 'C' time signature (common time). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

21

Musical score for measures 21-30. The score is in 2/4 time, key of B-flat major (two flats). The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The melody consists of eighth and quarter notes, with a repeat sign at the end of measure 21. The accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand, including a triplet in measure 24. The piece concludes with a final chord in measure 30.

32

The musical score for measures 32-39 of 'The Swan' by Camille Saint-Saëns. The score is in 3/4 time, key of B-flat major, and features a piano accompaniment. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The piece is marked 'Andante' and 'Piano'. The score includes a variety of musical notations, including eighth notes, quarter notes, and half notes, as well as rests and dynamic markings. The melody is characterized by its graceful, flowing lines, while the bass line provides a steady, rhythmic accompaniment. The score is written for a single piano, and the overall mood is serene and elegant.

42

This musical score segment contains measures 42 through 48. The notation is as follows:

- Measure 42:** Treble clef has a dotted quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note Bb4. Bass clef has a half note G3 and a half note Bb3.
- Measure 43:** Treble clef has a quarter note G4, an eighth note A4, an eighth note Bb4, and a quarter note G4. Bass clef has a half note G3 and a half note Bb3.
- Measure 44:** Treble clef has a whole note G4 with a fermata. Bass clef has a half note G3 and a half note Bb3.
- Measure 45:** Treble clef has a dotted quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note Bb4. Bass clef has a half note G3 and a half note Bb3.
- Measure 46:** Treble clef has a quarter note G4, an eighth note A4, an eighth note Bb4, and a quarter note G4. Bass clef has a half note G3 and a half note Bb3.
- Measure 47:** Treble clef has a whole note G4 with a fermata. Bass clef has a half note G3 and a half note Bb3.
- Measure 48:** Treble clef has a dotted quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note Bb4. Bass clef has a half note G3 and a half note Bb3.

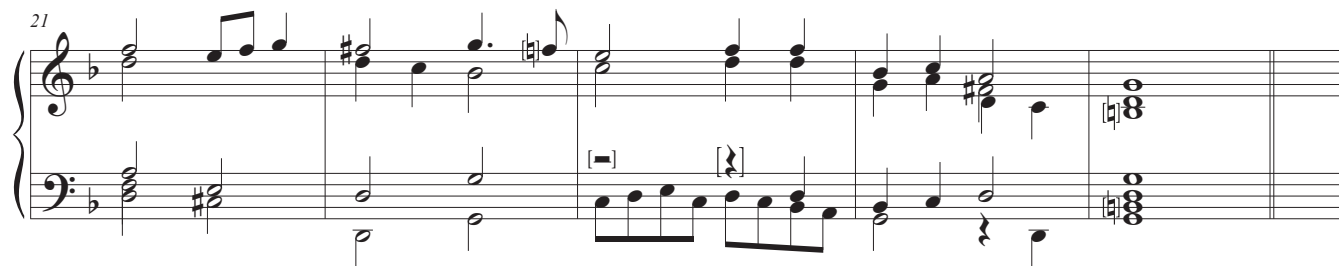
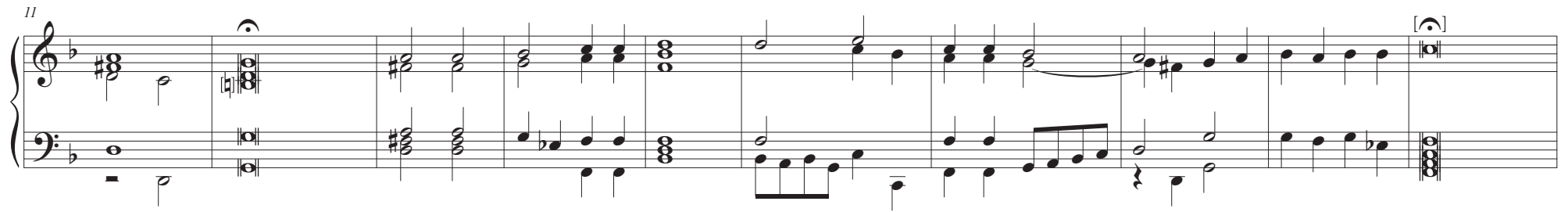
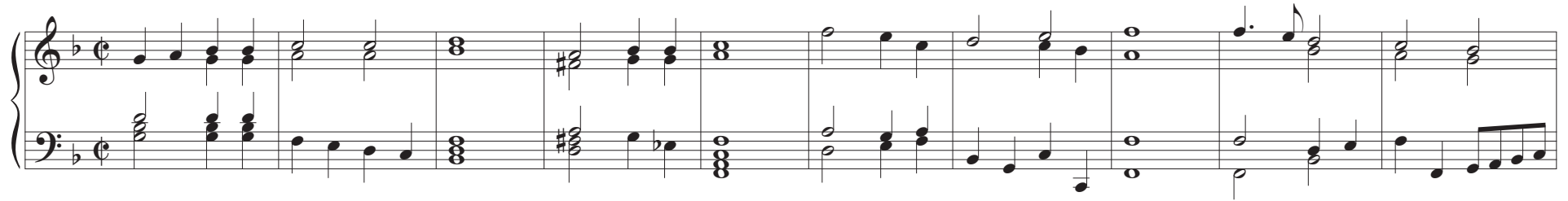
## 76. Patrem [Wielkanocne]

Two systems of musical notation for the hymn '76. Patrem [Wielkanocne]'. The first system consists of a grand staff with a treble and bass clef, containing a single melodic line in the treble. The second system is divided into two parts: the left part starts at measure 12 and shows a melodic line in the treble with a fermata; the right part starts at measure 40 and continues the melodic line in the treble. Both parts of the second system have empty staves for the bass line, with ellipses (...) indicating continuation.

## 77. Surrexit Christus hodie

Two systems of musical notation for the hymn '77. Surrexit Christus hodie'. The first system is a grand staff in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a complex accompaniment with chords and moving lines in both the treble and bass staves. The second system starts at measure 8 and continues the piece, ending with a double bar line. It maintains the same grand staff and key signature, with a more active bass line and sustained chords in the treble.

# 78. Surrexit Dominus [valeteluctus]



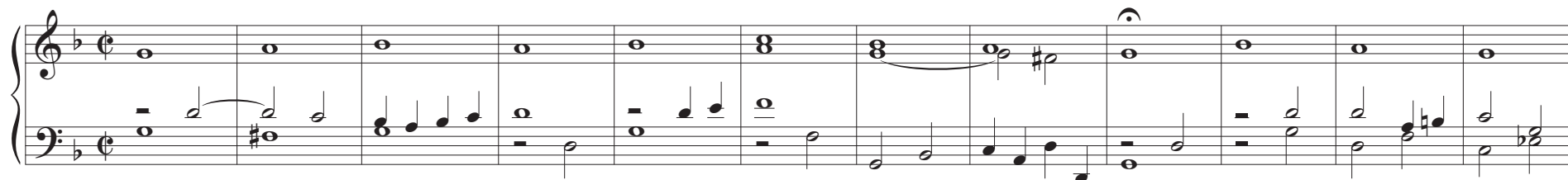
## 79. Surrexit Christus hodie

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The first system (measures 1-6) begins with a treble staff containing whole notes and a bass staff with a complex accompaniment of eighth and sixteenth notes. The second system (measures 7-13) continues the melodic and harmonic development, featuring various chordal textures and moving lines in both hands. The third system (measures 14-20) concludes the piece with a final cadence, marked by a double bar line at the end of the final measure.

## 80. Przez Twoje święte zmartwychwstanie

This musical score is written for piano in G major and 4/4 time. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The first system contains 8 measures. The second system, starting at measure 9, contains 8 measures. The third system, starting at measure 17, contains 8 measures and ends with a double bar line. The melody is primarily in the treble staff, featuring a mix of quarter, eighth, and half notes, with some rests. The bass staff provides harmonic support with chords and moving lines. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

# 86. Płacz dzisiaj [duszo wszelka]



# KOMENTARZ KRYTYCZNY



## 1. [PRAELUDIUM]

Kompozycja umieszczona była w źródle [A] na sąsiadujących stronach 2 i 3 (= k. 1v i 2r). Utwór bez nazwy, początku i zakończenia, znajdujący się na s. 2 i odpisany przez Chybińskiego w [C] pod nr. 58, był ewidentnie fragmentem innej kompozycji opuszczonym przez skryptora i dopisanym na wolnym miejscu, o czym świadczy odnotowana przez Chybińskiego w inwentarzu (Chybiński 1936, s. 103) inskrypcja na jego początku („*De*” jako zakończenie słowa „*Vi-de*”). Utwór znajdujący się na s. 3 badacz określił jako preludium i odpisał jako nr 18. Konkordancja w Berlin 1131 (zob. il. 28) świadczy jednak, że fragment ze s. 2 w rzeczywistości powinien znaleźć się wewnątrz utworu zapisanego na s. 3. W preludium Chybiński również odnotował inskrypcje (w jednym miejscu „*mynor*” i „*mai(or)*”); możliwe, że druga z nich była w rzeczywistości pierwszą częścią odnośnika („*Vi-*”) do fragmentu po lewej stronie rozkładu. Mimo iż dalszy przebieg utworu w Berlin 1131 jest odmienny od przekazanego w E, nie ulega wątpliwości, że fragment zapisany w [A] osobno na s. 2 (w [C] i E nr 58) powinien znaleźć się po t. 8 utworu utrwalonego na sąsiedniej s. 3 (w [C] i E nr 18). Fragment ten kończył się w połowie taktu, co prawdopodobnie wynikało ze skażenia przekazu w [A]; łączy się on jednak zadowalająco z t. 17, dlatego w edycji pozostawiono krótszy t. 16 bez uzupełnień.

Źródła: E.18; E.57

Konkordancja: Berlin 1131, k. 32v–33r

7. MS; 4: ślady korekty, nuta pierwotnie na czerwono, poprawiona na niebiesko

9.–16. materiał odpisany w [C] i E jako osobny fragment nr 58

13. MS; 2: *c*

14. MD; 16: nuta na czerwono

16. MS; po 2: inskrypcja: *niedokończony*

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 2. PRELUDIUM PRIMI TONI

Źródła: E.1; F.1; F.10; F.11; G.1

Konkordancja: Berlin 1131, k. 2r–3r

3. MD (1); nad 1–4.1: brak — (F.1)

5. MD (2); przed 3:  $\sharp$  (E.1, F.1); 5:  $f^I$  (bez  $\flat$ ) poprawione na  $d^I$  (E.1)

6. MD (2); pod 1–7.1: — na czerwono (E.1), brak — (F.10)

7. MD (1); nad 1–8.1: brak — (F.10, F.11, G.1)

MD (2); pod 5–8.1: — na czerwono (E.1), — (F.1, F.10, F.11, G.1)

MS (1); nad 1–2: — na czerwono (F.10), brak — (G.1)

8. MD (2); 1:  $\circ$  (F.10)

9. MD: przed 3: ( $\flat$ ) na jasnoniebiesko (E.1); 3:  $c^2$  poprawione na  $h^I$  na jasnoniebiesko (E.1)

10. MD; 16:  $d^2$  poprawione na  $c^2$  (F.11),  $d^2$  (G.1)

MS (1); nad 2–11.1: — na czerwono (E.1), brak — (F.1, F.10, F.11, G.1)

12. MS (1); zamiast 1:  $\downarrow \downarrow a a$  (F.1, F.11)

MS (2); zamiast 1:  $\downarrow \downarrow A A$  (F.1, F.11)

13. MD (1); po 9: ślady korekty, pierwotnie bezpośrednio po akordzie kreska tak-towa, usunięta (F.11)

14. MD (2); pod 1–2: — (G.1); 2: brak nuty (F.10),  $g^I$  (G.1)

17. MD (1); 2: brak  $\sharp$  (E.1, F.1, F.10), ( $\sharp$ ) (F.11)

MD (2); 6–8: zapisane tylko główki nut (F.1)

MS (1); 3–5: przy nutach zapisanych z łaskami w dół dodatkowe łaski w górę, bez belki (E.1), zapisane tylko główki nut (F.1)

18. MD; przed 2: ( $\flat$ ) (F.10, G.1)

MS (1); nad 1–2: — (F.11)

19. MS (1); 1–8: ślady korekty, pierwotnie łaski nut w dół, usunięte (F.10)

MS (2); 1:  $\downarrow$  (F.1, F.10, F.11, G.1); pod 1–2: — na czerwono (E.1); 2:  $\downarrow G$  na czerwono (E.1), ślady korekty, pierwotnie prawdopodobnie  $\downarrow e$ , usunięta (F.11)

20. takt zapisany na pasku papieru naklejonym na pierwotnie wprowadzony zapis, w którym górna pięciolinia prawdopodobnie była pusta, a na dolnej pięciolinii znajdował się materiał t. 19 (E.1)

MD (1); nad 9–21.1: inskrypcja:  $x$  nad łukiem (F.10)

MD (2); 4: ślady korekty, pierwotna wersja nieczytelna (G. 1)

MS (2); 2: nuta na czerwono (E.1),  $e$  (F.10, G.1)

21. MD (1); 1–4: ślady korekty, pierwotnie łaski nut w dół, usunięte (F.11); 5:  $\downarrow$  poprawiona na  $\downarrow$  (F.10); nad 5–6: — na czerwono (E.1), brak — (F.1)

MD (2); 10: ślady korekty, pierwotnie prawdopodobnie główka nuty na wysokości  $a^I$ , częściowo usunięta (F.11)

22. MD (1); przed 1: ślady korekty, pierwotnie  $\circ d^2$ , usunięta (F.11)

MS (1); 4:  $H$  (E.1),  $H$  poprawione na  $A$  (F.11); nad 12:  $\sharp$  (F.11)

MS (2); 1: ślady korekty, pierwotna wersja nieczytelna (F.11)

23. MS (1, 2); 5–8: ♯ (G.1)  
 24. MD (1); 1:  $g^2$  poprawione na  $f^2$  (F.11)  
     MD (2); 1:  $e^2$  poprawione na  $d^2$  (F.11)  
 25. MS (1); 1:  $f$  poprawione na  $e$  (E.1)  
     MS (2); 2: brak nuty (F.10, G.1)  
 27. takt zapisany na jasnoniebiesko na pasku papieru naklejonym na pierwotnie wprowadzony zapis, tożsamy z zaprezentowanym w edycji, z wyjątkiem akcydencji w MD przed 11 i w MS przed 3 i 9, zapisanych bez nawiasów na czerwono, oraz główki 16. nuty w MS, zapisanej na czerwono (E.1)  
     MD, MS; 1–16: ♯ (E.1)  
     MD; przed 11: ♯ (E.1, F.10, G.1); nad 11: ♯ (F.11)  
     MS; przed 3: ♯ (E.1, F.10, G.1); nad 3: ♯ (F.11); przed 9: ♯ (E.1, F.10, G.1); nad 9: ♯ (F.11)  
 28. MD; przed 3: ♯ (F.1)  
     MS (1); 2:  $e$  (F.1)  
 29. MS (1); nad 1:  $\circ a$  (G.1)  
 Ed. Makowski, Surzyński 1914: Poliński; MO (39) 1966: Sikorski; CEKM (10) 1967: Gołos, Sutkowski; WTO 1990: Gołos.

### 3. CANZON PRIMI TONI

Kompozycja umieszczona była w źródle [A] na s. 7–17. Ponieważ według inwentarza (Chybiński 1936, s. 103) odcinek rozpoczynający się w t. 28 zaczynał się na nowym rozkładzie (s. 10 = k. 5v), Chybiński uznał go za początek odrębnego utworu, pozbawionego w [A] inskrypcji tytułowej. Nadał mu nazwę „Fuga” i umieścił pod nr. 42 jako ostatnią z szeregu skopiowanych wcześniej fug (w [C] i E fugi noszą numery 27–42). Najprawdopodobniej jednak był on w rzeczywistości dalszym ciągiem *Canzony primi toni*, którą Chybiński odpisał pod nr. 47. Świadczy o tym bliskie pokrewieństwo tematów będących podstawą imitacji w poszczególnych częściach obydwu wyróżnionych przez badacza kompozycji (zob. Szelest 2015). Domniemana „Fuga” byłaby również nietypowym przykładem kilkuodcinkowego utworu imitacyjnego rozpoczynającego się od części w metrum trójdzielnym. W edycji zaproponowano połączenie w całość kompozycji uznanych przez Chybińskiego za odrębne. Jako podstawę źródłową przyjęto wyłącznie te odpisy, które Czesław Sikorski wykonał z pewnością ze źródła [C]. Źródło K ma

wartość szczególną, ponieważ powstało przed odpisem E, w roku 1963, i przekazuje stosunkowo najmniej wyedytowaną wersję t. 99–100 (zob. il. 4), których interpretacja w [C], być może odzwierciedlająca skażony tekst źródła [A], była dla Sikorskiego problematyczna (na tym miejscu urywa się fragmentaryczny odpis L.3). Próby dalszej emendacji tego miejsca są widoczne w E.42. Następnie Sikorski wypracował kolejną wersję w odpisie I.2, który zawiera aplikaturę wpisaną ołówkiem przez Józefa Pawlaka i prawdopodobnie stanowił pierwszą wersję opracowania wykonawczego do edycji MO (39). Wariant z tego odpisu Sikorski wprowadził kolorem zielonym w E.42 (zob. il. 12). Ostatecznie w materiale przesłanym do PWM (odpis M.6) znalazła się początkowo wersja jeszcze dalsza od przekazanej w K. Następnie naklejono na niej pasek papieru z wariantem bliższym zapisanemu pierwotnie w E.42. Ustalenia te pozwalają odrzucić odpis I.2 jako wtórny wobec E.42, a w szczególności wobec K, a zatem bezwartościowy dla odtworzenia tekstu źródła [C], natomiast utrwalone kolorem zielonym dopiski w E.42 należy uznać za uzupełnienia Sikorskiego przepisane z I.2. Ustalenie podstawy fragmentarycznych odpisów Sikorskiego L.2 i L.3 jest niemożliwe. Wartość tych kopii, w których skryptor zaznaczył wprowadzone emendacje jedynie w kilku miejscach, jest jednak niewielka w porównaniu z odpisami K oraz E.42.

Źródła: E.47 (t. 1–27); K (t. 28–124); E.42 (t. 28–124)

4. MD (2); po 2: inskrypcja: ? na czerwono (E.47)  
     MS; 5–8: ♯ (E.47)  
 5. MD (2); zamiast 5: ♯  $f^1$  ♯  $g^1$  na czerwono (E.47)  
     MS; od 2 do MD (2).6: linia przerywana w nawiasie (E.47)  
 7. MD (1); 1, 3: chorągiewki przy łaskach nut na czerwono (E.47)  
     MD (2); pod 4–5: — na czerwono (E.47); przed 6: ♯ (E.47)  
     MS; 4–5: ślady korekty, pierwotnie nuty połączone belką, następnie usuniętą (E.47)  
 8. MD (1); 4: kropka przy nucie na czerwono (E.47); 5: do łaski nuty dopisana na czerwono chorągiewka (E.47)  
 9. MS; 8:  $f$  (E.47)  
 10. MD (2); pod 1–2: — poprawiony na czerwono (E.47)  
 13. MS (2); po 2: (♯)  $e$ , pod nią inskrypcja: ? na niebiesko (E.47)  
 16. MS; przed 7: ♯, skreślony na czerwono (E.47); 9:  $b$  (bez ♯) (E.47)  
 17. MS (1); od 3 do MD (2).1: linia przerywana (E.47)  
 20. MD (1); 4:  $h^1$  poprawione na  $c^2$  (E.47)  
     MD (2); 4:  $g^1$  (E.47)

- MS; pod 2: inskrypcja: (?) na niebiesko (E.47)
25. MD (2); pod 1–2: pierwotnie — na czerwono, częściowo usunięty i poprawiony na granatowo (E.47); pod 6–7: — na czerwono (E.47)
26. MD (1); przed 2: ślady korekty, pierwotnie  $\downarrow e^1$  zapisana nad czwartą ósemką MS, usunięta (E.47)  
MS; 4: ślady korekty, pierwotnie główka nuty na wysokości g, usunięta (E.47)
27. MS (2); 1:  $\circ$ , ślady korekty, pierwotnie przy nucie laska, usunięta (E.47)  
MS (3); 4:  $\bullet$  – laska nuty została przykryta naklejką z tytułem następnej kompozycji (E.47)
31. MS; 2–5:  $\text{♪}$  poprawione na  $\text{♪}$  przez skreślenie na czerwono górnej belki (E.42)
32. MD (2); 1:  $d^1$  poprawione na  $f^1$  (K); pod 3–33.1: brak — (E.42)
33. MD (1); przed 3:  $\flat$  na czerwono
34. MD (1); przed 1:  $\flat$  na czerwono
36. MD (1); nad 1–37.1: — na czerwono (E.42)  
MS; 1–37.3: ślady korekty, pierwotnie laski nut w dół, usunięte (K)
37. MD (2); 1–3: nuty zakreślone na zielono; nad pięciolinia inskrypcja na zielono: *alt poprawić u p. pawlaku* [sic] (E.42)  
MS; 1: ślady korekty, pierwotnie laska nuty w dół, usunięta (E.42); pod 1–2: brak — (E.42)
38. MD (1); przed 6:  $\sharp$  na czerwono (E.42)  
MS (1); 3:  $\text{♪} f$  (K); po 3:  $\text{♪} d$ , ślady korekty, pierwotnie główka nuty na wysokości e, usunięta (K)
39. MD (1); nad 1–40.1: — na czerwono (K)  
MD (2); 2: przy nucie dodatkowa laska w górę (E.42); pod 5–40.1: brak — (E.42); nad 5–40.1: — na czerwono (K)  
MS; 1–4: ślady korekty, pierwotnie laski nut w górę, usunięte (K)
40. MD (1); przed 2:  $\flat$  na czerwono
41. MD (2); pod 2–3: — na czerwono (E.42)  
MS; 1: ślady korekty, pierwotnie główka nuty na wysokości d, usunięta (K)
42. MS (1); 1:  $\text{♪} a$ , pod nią, na żółto, dodatkowa niezaczerniona główka nuty na wysokości f (E.42)
43. MS (2); 1: kropka przy nucie na czerwono (E.42)
44. MS; przed 1:  $\flat$  na czerwono
45. MD (1); przed 3:  $\flat$  na czerwono (E.42)
48. MD (2); nad 2–49.1: — na czerwono (K)
49. MD (1); 1:  $\downarrow$  (E.42); 1: kropka przy nucie na czerwono (K)
- MS; nad 4–50.1: — na czerwono
51. MD (1); 1: brak pauzy (E.42)  
MD (1); nad 2–52.1: — na czerwono  
MS (1); 1–2: nuty pierwotnie zapisane na dolnej pięciolinii i usunięte (E.42); 1–4: nuty zapisane na górnej pięciolinii (E.42); przed 2:  $\flat$  na czerwono (K)
52. MS; przed 2:  $\flat$  na czerwono (K); 2: przy nucie dodatkowa chorągiewka (E.42)
53. MD (1); nad 3–54.1: — na czerwono (E.42)  
MD (2); 1: nuta zapisana na dolnej pięciolinii
54. MD (2); 1: laska nuty dopisana na czerwono, na dolnej pięciolinii dodatkowa  $\downarrow d^1$  (E.42); 1: nuta zapisana na dolnej pięciolinii, przy nucie kropka na czerwono (K)  
MS; 1:  $\downarrow$  (K); przed 3:  $\flat$  na czerwono
55. MD (1); nad 5–56.1: — na czerwono  
MD (2); 1: nuta i — zapisane na dolnej pięciolinii (K)
56. MD; w pierwszym pionie dodatkowa zaczerniona główka nuty na wysokości  $f^1$  (E.42)  
MD (2); nuta zapisana na dolnej pięciolinii, po niej czerwona kreska oznaczająca  $\sharp$ , na górnej pięciolinii zamiast 1: czerwona kreska oznaczająca  $\sharp$  (K)  
MS; przed 1:  $\flat$  (K)
57. MD (1); 2: brak pauzy (E.42),  $\sharp$  na czerwono (K)
58. MD (1); 1:  $\downarrow$ .
59. MD (1); nad 2–3: — na czerwono; 6: niejasna korekta na czerwono,  $\text{♪} e^1$  połączona łukiem z poprzednią nutą lub dopisana laska nuty w dół i belka poprowadzona do poprzedniej nuty (E.42)  
MD (2); 1: ślady korekty, pierwotnie prawdopodobnie  $\text{♪} d^1$  połączona łukiem z ostatnią nutą poprzedniego taktu, usunięta (K); przed 4:  $\sharp$  (K)
61. MS (1); 3: ślady korekty na czerwono, nieczytelne (E.42)
64. MS; 6:  $a$  (K)
65. MS; 1:  $d$  poprawione na czerwono na  $e$  (E.42), ślady korekty, pierwotna wersja nieczytelna (K)
66. MD; przed 4:  $\flat$  na czerwono (E.42),  $\flat$  (K); 6: główka nuty przekreślona na żółto, obok na żółto  $\text{♪} d^2$  (E.42)
68. MS (1); 1–9: nuty zapisane na górnej pięciolinii
69. MD (1); przed 3:  $\flat$  na czerwono  
MS; 6:  $a$  poprawione na czerwono na  $g$
70. MS; przed 11:  $\sharp$  na czerwono (E.42); przed 11: brak  $\sharp$  (K)
71. MD (2); przed 6:  $\flat$  na czerwono

72. MS; przed 5:  $\flat$  (E.42),  $\flat$  skreślony na czerwono (K)
73. MS; przed 4:  $\flat$  na czerwono
74. MS; 1–2: ślady korekty, pierwotnie główki nut na wysokościach  $c$   $d$ , usunięte (K); 9–11: ślady korekty, pierwotnie główki nut na wysokościach  $e$   $f$   $g$ , usunięte (E.42)
75. MS; przed 11:  $\sharp$  na czerwono (E.42); przed 11: brak  $\sharp$  (K)
76. MS; przed 8:  $\sharp$  na czerwono (E.42); 9–12:  $g$   $a$   $fis$  (bez  $\sharp$ )  $g$ , cała grupa skreślona, obok dorysowany na czerwono fragment pięciolinii z nutami o granatowych główkach oraz czerwonych laskach i belce  $\text{♪ } a \text{ ♯ } h \text{ ♯ } g$  (przed nutą  $\sharp$  na czerwono)  $\text{♪ } a$  (E.42); 9–12:  $g$  (przed nutą  $\sharp$  na czerwono)  $a$   $fis$  (bez  $\sharp$ )  $g$  (K)
77. MS (1); 1:  $a$   
MS (2); 1:  $\text{♪ } fis$  (E.42); 1:  $\text{♪ } fis$  (K); 2: do laski nuty dopisana na czerwono chorągiewka (E.42); po 2: ślady korekty, pierwotna wersja nieczytelna (K); po 3: ślady korekty, pierwotnie  $\text{♪ } c$  (?) na czerwono, częściowo usunięta (K)
79. MS (1); nad 2–80.1: — na czerwono  
MS (2); 1:  $\text{♪}$  (K)
80. MD; przed 10, 11:  $\sharp$  na czerwono (K); 12:  $e^2$  poprawione na czerwono na  $f^2$  (E.42)
81. MD; 12: ślady korekty, pierwotnie główka nuty na wysokości  $h^1$ , usunięta (E.42)
82. MS (2); 1:  $\text{♪}$  (K)
84. MS; przed 3:  $\flat$  na czerwono (E.42)
86. MD (1); 1:  $\text{♪}$
87. MD (1); po 1:  $\sharp \sharp$  na żółto (E.42)
- 88.–89. MD: zapis o oktawę wyżej
88. MD; nad 7–89.1: — na czerwono
89. MD; przed 1:  $\flat$ ; przed 6: brak  $\flat$  (E.42),  $\flat$  skreślony na czerwono (K)  
MS; zamiast 2–3:  $\text{♪ } f$  (E.42)
90. MS (1); przed 2:  $\flat$  na czerwono (K)
92. MD; przed 4:  $\flat$  na czerwono
94. MD (1); po 1:  $\text{♪ } d^2 \text{ ♯ } e^2$  na czerwono (E.42)
95. MD (1); nad 1:  $\text{♪ } f^2$  na czerwono (E.42); zamiast 2–4:  $\text{♪ } e^1$  (E.42)  
MD (2); przed 2:  $\flat$  na czerwono (K)  
MS; przed 4:  $\flat$  na czerwono
96. MD (1); 1: obok  $\sharp$  wprowadzona na czerwono  $\text{♪ } f^1$  (E.42)
97. MD; pod 5–6: — na czerwono; 6–7: główki nut na czerwono (E.42)  
MS (1); 3: ślady korekty, pierwotnie główka nuty na wysokości  $a$ , usunięta (E.42)  
MS (2); 1: kropka przy nucie na czerwono (E.42); 1:  $\text{♪}$  (K)
- 99.–100. MD; nad pięciolinia inskrypcja na czerwono: *Odpisać z kopii* (E.42)

99. MD (1); zamiast 4–5:  $\text{♪ } d^1 \text{ ♯ } f^1 \text{ ♯ } e^1 \text{ ♯ } g^1$  połączone belką z poprzednią grupą, laska pierwszej nuty oraz belka granatowe, pozostałe laski oraz główki nut czerwone (E.42); 4–5:  $\text{♯ } \text{♪}$  (K)  
MD (2); 2: brak nuty (E.42); 2:  $\text{♪}$  (K)  
MS; 1:  $\text{♪}$  na czerwono, nad nią na czerwono  $\text{♪ } d^1 \text{ ♯ } c^1 \text{ ♯ } b \text{ ♯ } a \text{ ♯ } b$  (bez  $\flat$ )  $\text{♪ } c^1 \text{ ♯ } cis^1$ , cała grupa przekreślona na czerwono (E.42),  $\text{♪}$  z laską w górę podpisana pod drugą miarą taktu, na początku taktu na czerwono  $\text{♪ } d$  z laską w dół, nad nią na czerwono ( $\sharp$ ) (K)
100. takt poprzedzony podwójną kreską taktową (lewa kreska granatowa, prawa kreska na górnej pięciolinii granatowa, poniżej czerwona, po niej oznaczenie metrum  $\frac{2}{4}$  na czerwono (K)  
MD; przed 1:  $\text{♪ } d^1$  z laską w dół, nad nią na zielono  $\text{♪ } f^1$  z laską w górę (E.42)  
MD (1); 1–2: nuty umieszczone w poprzednim takcie (K); 3:  $\text{♪}$  na zielono (E.42)  
MD (2); 1–2: nuty umieszczone w poprzednim takcie (K); pod 2–3: — na zielono (E.42); 3–4: nuty połączone zieloną belką (E.42); przed 4:  $\sharp$   
MS (1); 1: brak nuty i — (E.42)  
MS (2); przed 1:  $\text{♪ } b \text{ ♯ } g$ , pomiędzy tymi nutami ślad kreski taktowej poprowadzonej na czerwono przez obydwie pięciolinie, częściowo usuniętej (E.42); 1–2: pomiędzy nutami zapisana na zielono druga wersja  $\text{♪ } e \text{ ♯ } d$  (E.42), nuty umieszczone w poprzednim takcie (K); 3–4: nuty skreślone na zielono (E.42)
101. oznaczenie metrum  $\text{C}$  na żółto, zapisane na końcu systemu i powtórzone, również na żółto, na początku nowego systemu (E.42); takt pierwotnie poprzedzony podwójną kreską taktową (lewa kreska granatowa, prawa kreska pierwotnie granatowa, usunięta i wprowadzona na czerwono, następnie również częściowo usunięta), oznaczenie metrum  $\text{C}$  pierwotnie na granatowo, usunięte i wprowadzone na czerwono, następnie również częściowo usunięte (K)  
MD; pod 1–2: brak — (E.42); pod 1–2: — na czerwono (K)
102. MD; przed 4: brak  $\sharp$  (E.42); przed 4:  $\sharp$  na czerwono (K)
105. MD; 16: główka nuty poprawiona na żółto (E.42)  
MS (1); od 4 do 106. MD (2).1: linia przerywana (E.42)  
MS (2); 2: ślady korekty, pierwotnie główka nuty na wysokości  $e$ , usunięta (K)
106. MD (1); 3: chorągiewka przy lasce nuty dopisana na czerwono (K); pod 3–4: — na czerwono  
MD (2); 3: nuta na żółto (E.42); 3: brak nuty (K)
107. MD (1); 3: pauza na żółto (E.42); 3:  $\text{♪ } a^1$  (K)

108. MD; 3:  $d^1$  poprawione na czerwono na  $c^1$  (E.42)  
 MS; 14:  $c$  poprawione na czerwono na  $d$  (E.42); 14:  $c$  poprawione na  $d$  (K)
109. MS (1); 1: kropka przy nucie na czerwono (K)
110. MD; przed 4:  $b$  na czerwono; nad 9–111.1: brak dokończenia — na początku systemu (E.42)
113. MS (1); przed 4:  $b$  na czerwono  
 MS (2); 1: brak nuty (E.42)
114. MD (2); pod 10–115.1: brak dokończenia — na początku systemu (E.42)
115. MD (2); 3: główka nuty na czerwono (E.42)
116. MS (1); 2:  $h$  (bez  $t$ ) (E.42)
117. przed czwartą miarą kreska taktowa, usunięta (E.42)  
 MS (2); pod 2–3: — na czerwono (E.42); pod 2–3: brak — (K); przed 4:  $\sharp$
118. MD (1); przed 6:  $b$  na czerwono; pod 7–8: ślady korekty, pierwotna wersja nieczytelna (E.42); 7–10: ślady korekty, pierwotnie laski nut w dół, usunięte (K)
119. MD (1); nad 1–2: brak — (E.42)  
 MS; nad 4–5: brak — (E.42); nad 4–5: — poprawiony na czerwono (K)
121. MD (1); 5:  $g^1$  (K)  
 MD (2); 9:  $e^1$  (K)  
 MS; 7: ślady korekty, pierwotnie  $\downarrow es$ , usunięta (E.42)
122. MD (1); nad 10–123.1: brak dokończenia — na początku systemu (K)  
 MD (2); przed 5, 9:  $\sharp$  (E.42),  $\sharp$  skreślony na czerwono (K); 9: na główce nuty dopisana na czerwono niewypełniona główka nuty (E.42); po 9: na zielono  $\downarrow a$  i — do następnego taktu (E.42)  
 MS (1); 1: ślady korekty, pierwotnie główka nuty na wysokości  $G$  (?) (K); 3–9: ślady korekty, pierwotnie laski nut w dół, usunięte (K)
123. MD; pod 1:  $\downarrow a$  na zielono (E.42)  
 MS (1); 2: laska nuty poprawiona na czerwono (E.42)  
 MS (2); 1:  $\downarrow$  (K); 1–2: przy laskach nut dopisane na czerwono chorągiewki (E.42); 2:  $\downarrow$  zapisana pod drugą miarą taktu, prawdopodobnie poprawiona z  $\downarrow$  (K)  
 MS (3); przed 1:  $\circ A$  na zielono (E.42)
124. MS (3); 3: laska nuty dopisana w górę na czerwono – oryginalna granatowa laska w dół została przykryta naklejką z tytułem następnej sekcji odpisu (E.42)
- Ed. MO (39) 1966: Sikorski; CEKM (10) 1967: Gołos, Sutkowski; WTO 1990: Gołos.

#### 4. [TOCCATA]

Utwór zapisany był w źródle [A] na pięciu stronach (s. 17–21 = k. 9rv, 10rv, 11r) i według inwentarza (Chybiński 1936, s. 103) nie miał zakończenia, co potwierdza odpis Sikorskiego (E.50). Ponieważ na odwrocie s. 21 znajdował się zapis innego utworu (nr 5), brak zakończenia prawdopodobnie nie był związany z zaginięciem kolejnej karty rękopisu. Krótki fragment zamykający kompozycję mógł być pierwotnie zapisany na doklejonym do karty pasku papieru, który nie dotrwał do czasu odnalezienia tabulatury przez Polińskiego. Zgodnie z tą hipotezą w edycji umieszczono zakończenie obecne w Przemyśl 10 (zob. il. 30). Nie można jednak wykluczyć, że utwór był utrwalony w źródle [A] w postaci niedokończonej. Przekaz w Przemyśl 10 wskazuje, że w [A] opuszczono po pierwszej połowie t. 22 materiał o łącznej długości siedmiu taktów. Ponieważ w wersji odpisanej w E.50 połączenie pierwszej połowy t. 22 i następującej zaraz po niej drugiej połowy t. 29 jest błędne, w edycji uzupełniono brakujący materiał na podstawie konkordancji. W [A] pominięto również inny odcinek o łącznej długości czternastu taktów, rozpoczynający się w Przemyśl 10 w połowie t. 34, jednak w tym przypadku został on zastąpiony krótkim fragmentem innego materiału. Wskazuje to, iż wariant utrwalony w E.50 może pochodzić z odrębnej wersji utworu, która nie zawierała wspomnianego odcinka (zob. Szelest 2015), dlatego nie uzupełniono go w edycji. Jedyny zachowany w całości odpis utworu (E.50) został częściowo zweryfikowany na podstawie fragmentów odpisanych przez Sikorskiego ze źródła C w Sikorski 1953 (źródła D.21, D.22, D.61). W komentarzu ujęto lekcje Przemyśl 10 tylko we fragmentach uzupełnionych na podstawie tego źródła.

Źródła: E.50; D.6; D.21; D.22; D.61

Konkordancja: Przemyśl 10, k. 49v–50v

1. MS (1, 2, 3): brak — do następnego taktu (E.50)
2. MD; 4: ślady korekty, pierwotnie  $\sharp$  przed nutą (na czerwono?), usunięty, następnie wprowadzony  $\sharp$  nad nutą na czerwono (E.50)  
 MS (1, 2, 3): 1: brak nuty (E.50)
3. MS; 1–8: materiał zapisany na górnej pięciolinii; przed 3, 4: brak  $\sharp$  (D.61); 4: ślady korekty, pierwotnie  $\sharp$  przed nutą (na czerwono?), usunięty, następnie wprowadzony  $\sharp$  nad nutą na czerwono (E.50); 5–8:  $\downarrow$  (D.61)
7. MD; 1–4: ślady korekty, pierwotnie laski nut w dół, usunięte (E.50); przed 7:  $\sharp$  na czerwono (E.50)

- MS (1); 1–4: materiał zapisany na górnej pięciolinii (E.50)
8. MS (2); pod 1–2:  $\text{—}$  na czerwono (E.50); 2: główka nuty na granatowo i czerwono, laska nuty na czerwono (E. 50)
9. MS (1); 2–12.1: materiał zapisany na górnej pięciolinii (E.50)
10. MD; 9–10:  $h^1 c^2$  (D.22)
14. MS; 10:  $h$  poprawione na  $d^1$  (E.50)
15. MS; 1–4: ślady korekty, pierwotnie główki nut na wysokościach  $g f e d$  i laski nut w dół, usunięte (E.50)
16. MD (2); pod 4–17.1:  $\text{—}$  na czerwono (E.50)
17. MD (2); pod 3–18.2: dokończenie łuku na początku następnego systemu przekreślone (E.50)
21. MD (1); 2: uzupełniono na podstawie Przemysł 10  
MS (1); 6–10: materiał zapisany na górnej pięciolinii (E.50)  
MS (2); 1–2: materiał zapisany na górnej pięciolinii (E.50)
22. MD (1); przed 3:  $\sharp$  dopisany na jasnoniebiesko (E.50)  
od połowy taktu do połowy t. 29 materiał uzupełniono na podstawie Przemysł 10
23. MD (2); 1:  $g^1$  (Przemysł 10)
25. MS (1); 1–5: materiał zapisany na górnej pięciolinii (Przemysł 10); przed 5:  $\sharp$  (Przemysł 10)  
MS (2); 1–3, 5: materiał zapisany na górnej pięciolinii (Przemysł 10)
26. MD (2); 1: brak laski nuty (Przemysł 10)  
MS; 1: nuta zapisana na górnej pięciolinii (Przemysł 10)
28. MS (1); 2–7: materiał zapisany na górnej pięciolinii (Przemysł 10)  
MS (2); 2–3: materiał zapisany na górnej pięciolinii (Przemysł 10)
29. MD (1); 4: ślady korekty, pierwotnie  $\text{—}$   $d^2$ , usunięta (E.50)  
MD (2); 3: ślady korekty, pierwotnie główki nut na wysokościach  $fis^1 e^1 fis^1$  (bez  $\sharp$ )  $g$  i laski nut w dół, usunięte (E.50); 4: nuta na czerwono (E.50)
32. MS; 13:  $g$  poprawione na  $a$  (E.50)
33. MS (1); 6: nuta na czerwono (E.50)
34. MS (1); 1: nuta na czerwono (E.50)
35. MS; 10–36.16: materiał zapisany na górnej pięciolinii (E.50)
36. MD (2); pod 4–37.1: brak pierwszej części  $\text{—}$  na końcu systemu (E.50)
37. MS; przed 1: linia przerywana poprowadzona skośnie w dół od akolady (E.50)
39. MD (2); przed 2:  $\flat$  na czerwono (E.50)
40. MD (2); 1:  $a$  poprawione na  $h$  (E.50)

41. takt wypełniony materiałem o długości dwóch ćwierćnut, bez zmiany oznaczenia metrum (E.50)
43. MD; przed 6:  $\sharp$  uzupełniono na podstawie Przemysł 10  
MS (1); 1–16: materiał zapisany na górnej pięciolinii (E.50, D.6); nad 4: główka nuty na wysokości  $f^1$  (E.50)
44. MS (1); przed 9:  $\sharp$ , skreślony na czerwono (E.50)
45. MD; 20–23: nuty na czerwono (E.50)  
MS (1); 1–23: materiał zapisany na górnej pięciolinii (E.50)
46. MS (2); pod 1–2: brak  $\text{—}$  (D.21); pod 3–47.1: brak  $\text{—}$  (D.21)
48. MS (1); 2: nuta na czerwono (E.50)
50. MD (2); 9:  $f^1$  (E.50)
51. MS (1); przed 10:  $\sharp$ , skreślony na czerwono (E.50)  
MS (2); 4:  $\text{—}$  (E.50)
53. MS (1); 1–54.15: materiał zapisany na górnej pięciolinii (E.50)  
na górnej pięciolinii materiał zapisany na pasku papieru naklejonym na pierwotnie wprowadzony zapis, obejmujący tylko górny głos, w którym 9–14:  $e^2 d^2 e^2 d^2$  (E.50)
54. MD; 5:  $a^1$  (E.50)  
MS (2); 1: nuta na czerwono (E.50)  
po 56. inskrypcja: *brak zakończenia*
- 57.–63.: materiał uzupełniono na podstawie Przemysł 10
62. MD; przed 5, 9:  $\sharp$  (Przemysł 10)
- Ed. WTO 1990: Gołos.

## 5. [PRELUDIUM]

Źródła: E.15; D.45; D.51

7. MD (3); 1: nuta zapisana na dolnej pięciolinii; po 1:  $\text{—}$   $b$  na zielono (E.15)  
MS (2); 1–2:  $d e$  (E.15)
8. MD (1); nad 2–9.1:  $\text{—}$  na granatowo, dokończony na czerwono na początku następnego systemu (E.15)  
MD (2); 1:  $\text{—}$   $f^1$  (E.15); 2: brak nuty (E.15)
9. MD (2); zamiast 1:  $\text{—}$   $a^1$   $\text{—}$   $h$  (przed nutą  $\flat$ ) (E.15); pod 1–10.1:  $\text{—}$  na czerwono (E.15)  
MS (1); 2: ślady korekty, pierwotna wersja nieczytelna (E.15)

10. MD (1); nad 1–2: brak — (E.15)  
MD (2); przed 1: ♯ na czerwono (E.15)
  12. MD; pod 1: (♯)  $c^1$  na zielono (E.15); pod 3: (♯)  $b$  na zielono (E.15); pod 5: (♯)  $a$  na zielono (E.15)
  13. MS (2); 2: = na żółto (E.15)
  15. MD (1); 2: ślady korekty, pierwotnie główka nuty na wysokości  $a^1$ , usunięta (E.15)
  16. MD (2); 1: ślady korekty, pierwotna wersja nieczytelna (E.15)
  18. MS (1); nad 2: ♯ przekreślony na czerwono (E.15; obecność krzyżyka w [C] potwierdza też Sikorski 1953, s. 17; w edycji przyjęto, że dotyczył on prawdopodobnie ostatniej ósemki w takcie)
  19. MS (2); 3: pierwotnie ♯ połączona belką z poprzednią i następną nutą, po usunięciu belki poprawiona na ♯ (E.15); 4: nuta usunięta (E.15); dwa ostatnie pioniki w takcie połączone czerwonymi liniami wskazującymi na równoległe kwinty, pod systemem inskrypcja: ? na czerwono (E.15)
  21. MD (1); 1:  $c^2$  (E.15, D.45)  
MD (2); 1:  $a^1$  (E.15, D.45)  
MS; nad 3–4: — dopisany na niebiesko (E.15), brak — (D. 45); 4:  $g$  na czerwono poprawione na  $f$  na niebiesko (E.15)
  23. MD (1); nad 2: ślady korekty, pierwotnie ♯  $a^1$ , usunięta (E.15)  
MD (2); 1–5: laski nut w górę, na niebiesko dopisane dodatkowe laski nut w dół i dodatkowe belkowanie (E.15)
  25. MS; pod 5: dodatkowa główka nuty na wysokości  $c$  (D.51)
  27. MS; przed 2: ♭ (D.51; obecność bemola w [C] potwierdza też Sikorski 1953, s. 17)
  28. MD (2); 7: przy nucie dodatkowa laska w górę, skreślona (E.15)
  31. MD (1); 1: ♯, laska nuty na granatowo, poprawiona na czerwono (E.15)  
MD (2); 4: laska nuty w górę na granatowo, poprawiona na czerwono (E.15)
- Ed. MO (39) 1966: Sikorski; CEKM (10) 1967: Gołos, Sutkowski; WTO 1990: Gołos.

## 6. CAPRICCIO

Źródło: E.46

Tytuły w H.7, L.24 i L.25 prawdopodobnie dokumentują obecność przy odcinku utrzymanym w metrum  $\frac{9}{8}$  inskrypcji *Proportia*, która nie została skopiowana do E.46. W edycji umieszczono ją w t. 18.

1. oznaczenie metrum na czerwono  
MD (1); 5–6: druga belka na czerwono
2. MS; 3–5: przy nutach dodatkowe laski w górę i dodatkowe belkowanie; 6: przy nucie fragment dodatkowej laski w górę
4. MS (1); 1–8: materiał zapisany na górnej pięciolinii
5. MS; 1–12: materiał zapisany na górnej pięciolinii; 9–12: pierwotnie unisono z ostatnią grupą szesnastek MD, główki nut dopisane na czerwono
6. MS; 2–4: pierwotnie laski nut w górę, usunięte
7. MD (1, 2); 1: materiał zapisany na dolnej pięciolinii; zamiast 1: = po 7.: podwójna kreska taktowa
8. MS (1); 5:  $a$  poprawione na czerwono na  $g$
9. MD (1); 1: ♯ poprawiona na czerwono na ♯  
MS (2); 13:  $e$  poprawione na czerwono na  $d$
11. MS; 14: ślady korekty, pierwotna wersja nieczytelna
13. MD; 9–12:  $d^2 h^1 a^1 g^1$
- 19.–20. MS: materiał zapisany na górnej pięciolinii
20. MD; 3:  $c^2$  poprawione na  $h^1$   
MS; przed 5: ♯ przekreślony na czerwono
24. MD (1, 2); 2: ♯ na czerwono, poprawiona na granatowo na ♯
26. MD (2); przed 1: ♯ na czerwono
29. MD (2); 1, 2: ♯  
MS (1, 2); 1: ♯

Ed. Makowski, Surzyński 1914: Poliński; MO (39) 1966: Sikorski; WTO 1990: Gołos.

## 7. JOH. PODBIELSKI: PRAELUDIUM

Utwór jako jedyny w źródle [A] opatrzony był atrybucją kompozytorską, odpisaną w inwentarzu (Chybiński 1936, s. 103) jako „Joh. Podbielski”. Była to prawdopodobnie zwyczajowa forma łacińskiego dopełniacza („Podbielskij”) od nazwiska Podbielski. Kompozycja jako jedyna nie została odpisana w źródle [C] i w konsekwencji nie znalazła się w żadnej kopii Czesława Sikorskiego, ponieważ Chybiński posiadał już źródło O (zob. il. 3), będące wykonaną przez Jarosława Leszczyńskiego kopią odpisu Aleksandra Polińskiego [N] ze źródła [A]. Poliński zinterpretował zapis imienia kompozytora jako „Józef”, najprawdopodobniej błędnie (zob. Szelest 2017).

W źródle O znaki „x” nad nutami są oznaczeniami Leszczyńskiego wskazującymi na zauważone przez niego błędy, natomiast akcydencje umieszczone nad nutami stanowią zapewne sugestie Polińskiego naniesione w kopii [N]; świadczy o tym kasownik w t. 20, który z pewnością nie mógł być obecny w [A]. Interpretacją Polińskiego jest również notacja zakończenia kompozycji przekazana w O (zob. komentarz do t. 33). Wśród jego edycji utworów z WTO zamieszczonych w źródle B identycznie rozpisane zakończenie widnieje w *Toccacie* nr 38 (B.4), która w przekazie E.20 kończy się współbrzmieniem o wartości półnuty wypełniającym drugą połowę ostatniego taktu. W obecnej edycji przywrócono prawdopodobny kształt zakończenia w źródle [A]. Ponieważ ze względu na obecność niewątpliwych błędów polegających na zapisaniu nuty o oktawę wyżej lub niżej wydaje się prawdopodobne, że utwór na wcześniejszym etapie transmisji utrwalony był literową notacją tabulaturową, zaproponowano w t. 3, 7, 24 i 26 emendacje kształtu figuracji, który mógł ulec deformacji z tego samego powodu. Wątpliwości wzbudza też takt zawierający materiał o długości tylko dwóch ćwierćnut, oznaczony – zapewne przez Polińskiego – zmianą metrum na  $\frac{2}{4}$  (zob. komentarz do t. 27); w edycji zasugerowano uzupełnienie fragmentu progresji w t. 22 jako elementu, który mógł zostać opuszczony w źródle [A] lub wcześniej w toku przekazu utworu, co przypuszczalnie spowodowałoby przesunięcie kilku następnych kresek taktowych o pół taktu. Pozostawiono natomiast nieprzygotowaną septymę  $g^1$  akordu A-dur w drugiej połowie t. 30 jako element, który mógł się pojawić w kompozycji z końca XVII wieku, z zastrzeżeniem, że w źródle [A] nuta ta mogła być zapisana błędnie lub nieprecyzyjnie, a kasownik może być milczącym uzupełnieniem Polińskiego; równie prawdopodobną lekcją może być  $a^1$ . Ze względu na przejrzystość faktury i wynikający z niej czytelny podział materiału pomiędzy ręce zachowano w edycji układ nut na pięcioliniach utrwalony w źródle O.

Źródło: O

3. MS (1); 10, 12:  $cis^1$ ; 14, 16:  $d^1$
7. MD; 7:  $a$
8. MD; 3:  $f^1$
9. MS (1); 6–8:  $\text{♩}$ ; 7:  $c^1$ ; nad 7: Inskrypcja:  $x$
10. MS (2); przed 3: główka nuty na wysokości G, skreślona
14. MD; przed 2:  $\text{♯}$ ; 9:  $g^1$   
MS (2); przed 1:  $\text{♯}$
15. MS (1); 2:  $\text{♩}$ ; nad 2: inskrypcja:  $x$ ; 3–8:  $\text{♩}$
16. MS (1); przed 8:  $\text{♯}$

MS (2); 1:  $f$

19. MS; nad 7:  $\text{♯}$ ; nad 8:  $\flat$
20. MD; nad 4:  $\text{♯}$
- 22.–27.: ze względu na hipotetyczny ubytek tekstu kreski taktowe w edycji przesunięte o pół taktu względem O
23. MD; 9:  $h^1$
24. MS; 12: G; 16:  $c$
25. MD (2); przed 3:  $\flat$
26. MD; 1:  $h$ ; 2, 4:  $f^1$   
MS; nad 1–4:  $\text{♩} f \text{♩} e \text{♩} d \text{♩} g$
27. po kresce taktowej w połowie taktu oznaczenie metrum  $\frac{2}{4}$   
MS; przed 11:  $\text{♯}$
28. oznaczenie metrum  $\text{C}$   
MD; 5:  $d^1$
29. MD (2); przed 4:  $\text{♯}$
30. nad 1, 7: inskrypcja:  $x$
31. MD (1); pod 2:  $\text{—}$
- 33.:



Ed. WDMP (18) 1947, <sup>2</sup>1957, <sup>3</sup>1960, <sup>4</sup>1971, <sup>5</sup>1977, <sup>6</sup>1992: Chybiński; CEKM (10) 1967: Gołos, Sutkowski; MAP/B (2) 1969: Chybiński; BOS 1983: Gołos; WTO 1990: Gołos.

## 8. [CANZON]

Utwór zapisano prawdopodobnie na osobnej składce papieru, z której w źródle [A] zachowane były k. 16–18. Według inwentarza (Chybiński 1936, s. 103) pierwszą stroną tej składki (s. 31 = k. 16r) pozostawiono pustą, natomiast wewnątrz niej zapisu dokonano przez rozkład, o czym świadczą ubytki tekstu nutowego w zakończeniu, związane z brakiem prawej strony ostatniego rozkładu, na którym

utrwalono kompozycję. W odpisie E.48 ubytki te Sikorski oznaczył inskrypcjami *brak 1 wiersza* (dwukrotnie) i *brak zakończenia*, zapewne przepisany z [C]. Ponieważ jednak najniższy z trzech systemów na ostatnim rozkładzie musiał być zajęty przez kolejny, zachowany fragmentarycznie utwór (zob. komentarz do nr. 9), prawdopodobnie tylko w dwóch ostatnich przypadkach braki te obejmowały taką ilość materiału muzycznego, która wypełniłaby cały system na jednej stronie źródła [A], a więc trzy i pół taktu po t. 61 oraz cztery takty po t. 68. Wydaje się, że zauważony przez Chybińskiego ubytek po t. 57 występował raczej na końcu przedostatniego rozkładu. W takim jednak przypadku nie obejmowałby całego systemu, ale raczej połowę taktu, której materiał byłby optycznie podobny do drugiej połowy t. 57, co mogłoby być przyczyną opuszczenia tego fragmentu przez skryptora na początku nowego rozkładu. Zgodnie z tą hipotezą w edycji zaproponowano odpowiedniej długości uzupełnienia zidentyfikowanych ubytków.

Pozostałe odpisy Czesława Sikorskiego (J i L.26) oraz Liliany Sikorskiej (L.10) są wtórne względem E.48 i przekazują tekst wyedytowany, dlatego nie wzięto ich pod uwagę w niniejszej edycji. Miejsca ubytków zostały pierwotnie oznaczone w E.48 odpowiednimi uwagami, zapewne przepisany z kopii [C]. W odpisie J, który zawiera aplikaturę wpisaną ołówkiem przez Józefa Pawlaka i prawdopodobnie stanowił pierwszą wersję opracowania wykonawczego do edycji MO (39), Sikorski wypracował uzupełnienia brakujących fragmentów, o czym świadczą liczne ślady korekt w tych miejscach (zob. il. 24). Tekst tych uzupełnień naniósł następnie na zielono w E.48, doklejając w tym celu dwa paski wycięte z papieru nutowego do już istniejącego zapisu (zob. il. 14); wprowadził go również w nawiasach prostokątnych do L.26.

Źródło: E.48

5. MS; 2–12: materiał umieszczony na górnej pięciolinii; od 12 do 6.1: linia przerywana
6. MD (2); pod 1–2: — poprawiony na czerwono
8. MD (1); 1: ślady korekty, pierwotnie główka nuty na wysokości  $c^1$  (?), usunięta  
MD (2); 1:  $b$  poprawione na czerwono na  $c^1$ ; pod 1–2: — (?) na czerwono;  
pod 2–3: — na czerwono; przed 4:  $\sharp$  na czerwono
10. MS; 5–7: nuty zakreślone na zielono; nad systemem inskrypcja na zielono: *poprawić*
12. MS; 1:  $A$  poprawione na  $F$
13. MD (2); pod 3–14.1: — na czerwono  
MS; 6:  $F$
14. MD (2); przed 1:  $\sharp$  przekreślony na czerwono; przed 2: brak  $\sharp$

17. MS (1); nad 4–18.1: brak dokończenia — na początku systemu  
MS (2); 2:  $f$
18. MS (1); nad 4–19.1: — na czerwono
19. MS (1); 2: nuta na czerwono  
MS (2); przed 4:  $\sharp$  na czerwono
20. MS; 5:  $c^1$ ; przed 9:  $\sharp$  na czerwono
21. MD (1); 5:  $g^1$  poprawione na czerwono na  $fis^1$   
MD (2); od 5 do 22. MS (1).1: ukośna kreska (linia ciągła)
22. MS (1); przed 1:  $\sharp$  na czerwono; przed 3:  $\sharp$  na czerwono; nad 3–4: — na czerwono
23. MS (1); 1: ślady korekty, pierwotnie  $\flat$ , usunięta  
MS (2); 1: ślady korekty, pierwotnie  $\flat$ , usunięta; po 1: ślady korekty, pierwotnie  $\flat$   $e$ , usunięta
24. MS (1); przed 5:  $\sharp$  na czerwono; od 7 do 25. MD (2).1: linia przerywana  
MS (2); 2: ślady korekty, pierwotnie  $\flat$ , usunięta; po 2: ślady korekty, pierwotnie  $\flat$   $d$ , usunięta
27. MS; 5:  $d$  poprawione na fioletowo na  $f$ ; 6:  $f$  poprawione na fioletowo na  $d$ ; 7: nad granatową łaską nuty brak główki, na fioletowo dopisana  $\flat$   $g$ , nad nią na czerwono główka nuty na wysokości  $b$ ; 8:  $a$
28. MD (1); przed 8:  $\sharp$  na czerwono
33. MD (2); 3:  $c^1$  poprawione na  $d^1$ ; 4: ślady korekty, pierwotna wersja nieczytelna
36. MD (1); 4–7:  $g^1$   $b^1$   $a^1$   $g^1$   
MD (2); po 1: na zielono — i  $\flat$   $d^1$   
MS; 11: przed nutą dopisana na czerwono  $\flat$   $g$ , połączona z nią czerwoną belką, nuta przekreślona na zielono, a po niej dopisana na zielono  $\flat$   $b$  połączona zieloną belką z czerwoną  $\flat$   $g$
37. MS (1); po 1: ślady korekty, pierwotnie prawdopodobnie  $\flat$   $c^1$  na miejscu drugiej ósemki w takcie, usunięta
38. MS (2); pod 2–3: — na czerwono
41. MD; 1: ślady korekty, pierwotnie przy nucie dodatkowa łaska w górę, usunięta; pod 2:  $\flat$   $h^1$  na czerwono
42. MD; przed 7:  $\sharp$  na czerwono
43. MD; przed 3:  $\sharp$  na czerwono; pod 9–10: — na czerwono  
MS (1); nad 2–3: — na czerwono; przed 6:  $\sharp$  skreślony na czerwono
44. MD (1); przed 1:  $\sharp$  na czerwono  
MS (2); przed 3: ( $b$ ) na czerwono
46. MD; pod 4–5: — poprawiony na czerwono

47. MD; 1–14:  $c^1 c^2 b^1 a^1 g^1 f^1 e^1 d^1 d^2 c^2 b^1 a^1 g^1 f^1$   
MS (1); nad 2–3: — na czerwono
48. MD; 1–7:  $e^1 e^2 d^2 c^2 b^1 a^1 g^1$
49. MD (1); nad 4–50.1: — na czerwono  
MS; od 1 do 2: ukośna kreska (linia ciągła); 2–14: materiał zapisany na górnej pięciolinii; od 14 do 50.1: linia przerywana
50. MD (1); nad 4–5: — na czerwono; nad 8–51.1: brak pierwszej części — na końcu systemu
51. MS; 3–5:  $d e f$  poprawione na  $e f g$
52. MD (1); przed 6:  $\sharp$  na czerwono  
MS; 7:  $d$
56. MD (2); pod 2–3: — na czerwono; przed 4:  $\sharp$  na czerwono  
po 57.: inskrypcja: *brak 1 wiersza*; półtora taktu materiału muzycznego zapisanego na zielono jako uzupełnienie zaproponowane przez Czesława Sikorskiego
59. MD; 12:  $d^2$  poprawione na czerwono na  $e^2$
60. MS (1); przed 1:  $\sharp$  na czerwono; 3:  $b$ , przed nutą  $\flat$  na czerwono; nad 3–65.1: — na czerwono
61. MS (1); 1–2:  $b c^1$   
po 61.: inskrypcja: *brak 1 | wiersza*, częściowo zakryta doklejonym paskiem papieru z dwoma taktami materiału muzycznego zapisanego na zielono jako uzupełnienie zaproponowane przez Czesława Sikorskiego
65. MD (2); pod 4–66.1: — na czerwono
67. przed czwartą miarą kreska taktowa, usunięta  
MD (2); 7:  $a^1$  poprawione na  $g^1$   
pod 68.: inskrypcja: *brak zakończenia*  
po 68.: doklejony pasek papieru z trzema taktami materiału muzycznego zapisanego na zielono jako uzupełnienie zaproponowane przez Czesława Sikorskiego
- Ed. MO (39) 1966: Sikorski; CEKM (10) 1967: Gołos, Sutkowski; WTO 1990: Gołos.

## 9. [PRAELUDIUM]

Utwór zachował się w postaci fragmentu o długości czterech taktów. Sporządzając odpis [C], Chybiński prawdopodobnie uznał go za początek następnego utworu (nr 10), o czym świadczy tytuł „Lectio” przy kompozycji nr 52 na liście utworów

w Sikorski 1953 (s. 14) oraz w odpisie Sikorskiego E.51 (zob. il. 15). Następnie Chybiński wyodrębnił ów fragment jako osobny utwór, ale – zapewne nie pamiętając już sytuacji w źródle [A] – właściwą *Lectio* opisał w [C] jako „niedokończony utwór o nieoznaczonej formie”, co znalazło odzwierciedlenie w Sikorski 1953 (nazwa „Toccata” w E.51 wydaje się pochodzić od Sikorskiego). Dopiero identyfikacja zamieszczonej w Poliński 1907 fotografii zawierającej początek *Lectio* ( $A_1$ ) umożliwiła Chybińskiemu poprawne umiejscowienie tego utworu w inwentarzu (Chybiński 1936, s. 103), jednak czterotaktowy fragment będący przedmiotem pierwotnej pomyłki badacza został tam pominięty. Pomyłka ta nie byłaby możliwa, gdyby fragment ten nie poprzedzał bezpośrednio zapisu *Lectio* w źródle [A]. Musiał on zatem zajmować najniższy system na s. 36 (k. 18v). Jest to jednocześnie jedyna możliwość hipotetycznego umiejscowienia tego utworu w źródle [A] pomiędzy [*Canzon*] nr 8 (w [C] nr 48) a właściwą *Lectio* (nr 10; w [C] nr 53). Strona, na której go utrwalono, stanowiła lewą część rozkładu zawierającego ponadto zakończenie [*Canzon*] nr 8; karta zawierająca prawą część tego rozkładu nie zachowała się w [A]. Ubytki tekstu muzycznego w zakończeniu utworu nr 8 świadczą, iż zapis nutowy wprowadzony był przez rozkład. Skoro fragment nr 9 zajmował ostatni system lewej strony rozkładu, cały utwór liczył prawdopodobnie około ośmiu taktów, co uwzględniono w zaproponowanym w edycji uzupełnieniu.

Źródło: E.51

2. MD (1); pod 3: ślady korekty, pierwotnie główka nuty na wysokości  $e^1$ , usunięta po 4.: podwójna kreska taktowa

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 10. LECTIO

Utwór zapisany był w źródle [A] na trzech stronach (s. 37–39 = k. 19r, 19v, 20r) i według inwentarza (Chybiński 1936, s. 103) nie miał zakończenia, co potwierdza odpis Sikorskiego E.52. Podane przez Chybińskiego umiejscowienie kompozycji poświadcza zachowana fotografia s. 37 w Poliński 1907 ( $A_1$ ). Ponieważ na odwrocie s. 39 znajdował się zapis niezidentyfikowanej linii basso continuo, brak zakończenia prawdopodobnie nie był związany z zaginięciem kolejnej karty rękopisu. Krótki fragment zamykający kompozycję mógł być pierwotnie zapisany na doklejonym do karty pasku papieru, który nie dotrwał do czasu odnalezienia tabulatury przez Polińskiego. Zgodnie z tą hipotezą w edycji zaproponowano pięciotaktowe uzupełnienie

kończące utwór. Nie można jednak wykluczyć, że *Lectio* była utrwalona w źródle [A] w postaci niedokończonej.

Porównanie t. 1–13 na fotografii s. 37 ( $A_1$ , zob. il. 1) z odpisem E.52 (zob. il. 15) ujawnia jego niski stopień wierności względem zapisu w źródle [A]. Bezбłędny zapis w  $A_1$  kontrastuje też z licznymi budzącymi wątpliwość sytuacjami w tekście dalszego przebiegu kompozycji utrwalonym w E.52. Oprócz lekcji, które uległy emendacji w tekście edycji, zwraca uwagę bardzo podobny materiał taktów 25 i 26. Ich oparcie na identycznym planie harmonicznym zdaje się sugerować, że w t. 26 mamy do czynienia albo z alternatywną wersją t. 25, albo z wersją, która miała zastąpić wariant zapisany wcześniej w postaci t. 25. Niewykluczone też, że oznaczenia ornamentów w t. 35 powinny odnosić się raczej do rozpisanych ozdobników poprzedzających nuty, nad którymi symbole te umieścił Sikorski.

Źródła:  $A_1$  (t. 1–13); E.52 (t. 14–36); D.30; D.57

2. MS; 1: ♯
3. MD; 8: ♯ nad nutą  
MS (1); 3: ♯
6. MD; przed 13: ♯
7. MD; przed 3, 5: ♯
8. MS (1); 6: ♯ pod nutą; pod 7: ♯
13. MD; przed 1 (sic): ♯
14. MS; 4: *f*
16. MD (2); pod 12–17.1: — na czerwono  
MS; 1: *F*
17. MD (1); 5:  $e^2$ ; 9:  $d^2$   
MS (1); przed 4:  $b$
18. MS (2); 8:  $H_1$
19. MD; 12–13:  $g^2 c^2$
20. MD; 11–12:  $f^2 a^2$
21. MD; 8: ślady korekty, pierwotnie główka nuty na wysokości  $d^2$ , usunięta; 10:  $cis^2$  (bez ♯); 12:  $h^1$   
MS (2); przed 5: ♯
22. MS; przed 6: ♯
24. MD (1); nad 1: brak *tr* (E.52)
25. MD (2); pod 1: główka nuty na wysokości  $f^1$ , skreślona (D. 57)
27. MD (2); przed 3: ♯

- MS; 4: ♯ poprawiona na ♮  $A$ ; 5–6:  $a e$
28. MD (2); pod 5–6: — poprawiony na czerwono  
MS; 6: *g* poprawione na *f*
  30. MD (1); 1: ♮ (E.52); 8:  $h^2$  (E.52)  
MD (2); 1: ♮ (E.52)
  32. MD (1); 3: ♮  
MD (2); po 3: ślady korekty, pierwotnie łuk do następnej nuty zapisanej pod MD (1).7 ( $d^1?$ ), łuk i nuta usunięte
  33. MS (2); 1: *F* poprawione na *D* przez dopisanie na czerwono linii dodanej dolnej
  35. MS; 10: ♮
  - 36.: MD; 2: ♮ poprawiona na ♮  
po 36.: podwójna kreska taktowa oraz inskrypcja: *brak zakończenia*.
- Ed. BOS 1983: Gołos; WTO 1990: Gołos.

## 12. TOCCATA TERTII TONI

Utwór zatytułowany *Toccata t[e]r[ti]i toni* rozpoczynał się, według inwentarza (Chybiński 1936, s. 103) na s. 42 (= k. 21v). Sąsiednia s. 43 (= k. 22r) należała jednak do innej kompozycji, utrzymanej w pierwszym tonie i złożonej z dwóch utworów Girolama Frescobaldiego (zob. komentarz do nr. 13), a błędnego połączenia tych fragmentów w hipotetyczną całość dokonał Chybiński. Dalszy ciąg *Toccaty* należy zatem uznać za zaginiony. Utwór ten składał się prawdopodobnie z kilku kontrastujących odcinków, z których zachował się jedynie pierwszy i początkowe takty drugiego, dlatego w edycji pozostawiamy go w postaci niekompletnej. Utrwalona w odpisie E.19 wersja t. 12–13 zdaje się sugerować, że tekst t. 12 był w źródle [A] poważnie skażony, a partia lewej ręki już w drugiej połowie tego taktu zawierała materiał z canzony Frescobaldiego (zob. il. 8). Źródło D.8 przekazuje jednak inny, nieskażony tekst t. 12 i pierwszej połowy t. 13. Ponieważ podstawę przykładów nutowych w Sikorski 1953 (D) stanowił odpis Chybińskiego ([C]), tekst źródła [A] zawarty w [C] był ewidentnie poprawny, o czym świadczą również pozostałe trzy kopie utworu sporządzone przez Lilianę Sikorską: L.4, L.5 oraz H.3. W kopiach tych materiał z kompozycji Frescobaldiego nie zajął się z figuracją pierwszej połowy t. 13 i zawiera w drugiej połowie taktu (w obecnej edycji nr 13, t. 6) pełny, poprawny czterogłos (potwierdzony też

przez partię najniższego głosu przytoczoną w D.25), podczas gdy w odpisie E.19 w partii prawej ręki materiału tej połowy taktu brak. Wszystkie omawiane tu odpisy utworu powstały przed identyfikacją cytatu z pochodzącej ze zbioru *Fiori musicali* canzony Frescobaldiego. Identyfikacji tej Luigi Ferdinando Tagliavini dokonał z pewnością po roku 1972 (nie wspomina o niej Gołos 1972), zatem w kopiach Liliany Sikorskiej nie mamy w tym przypadku do czynienia z milczącą emendacją skażenia w [C]. Ustalenia te prowadzą do wniosku, że materiał zawarty na s. 42 źródła [A] urywał się w połowie t. 13. W edycji, obok odpisu E.19 i przykładów nutowych ze źródła D, wykorzystano również kopię Liliany Sikorskiej L.4, która zawiera mało wyedytowany tekst nutowy oparty bądź na [C], bądź na niezachowanym odpisie pośrednim i niezależny od E.19.

Źródła: E.19; L.4; D.5; D.8; D.60

2. MS (2); pod 1–3.1: brak — (L.4)

3. MS (2); pod 1–3.1: brak — (L.4)

4. MD (2); 1: brak nuty (D. 60)

MS (1); nad 1–2: — na czerwono (E.19), brak — (L.4, D.60)

5. MD (1); 2: brak nuty (D.60)

MD (2); po 1:  $\text{fis}^1$  (bez #)

6. MS (2); pod 1–7.1: brak — (E.19, L.4)

7. MD (2); po 2: ślady korekty, pierwotna wersja nieczytelna (L. 4)

MS (1); 3–4: ślady korekty, pierwotna wersja nieczytelna (L.4)

8. MD; 16:  $e^2$  (D.5)

MS (2); nad 1–9.1: brak — (L.4)

9. MS; 6:  $f$  poprawione na  $g$  (L.4); nad 23: brak  $tr$  (E.19, L.4); nad 24:  $tr$  (E.19)

11. MD (1); przed 7: brak  $b$  (E.19, L.4); 7:  $b$  nad nutą (L.4)

12.–13.: edycja wg L.4 i D.8; w E.19:



(nad systemem inskrypcja na czerwono: *brak kilku taktów*; w t. 13, MS (2); nad 3–4: — na czerwono)

Ed. MO (39) 1966: Sikorski; CEKM (10) 1967: Gołos, Sutkowski; WTO 1990: Gołos.

### 13. [CANZON]

Utwór prawdopodobnie zajmował w źródle [A] s. 43–45 (= k. 22r–23r) i został przez Chybińskiego, a za nim przez kolejnych badaczy, błędnie uznany za kontynuację Toccaty tertii toni (nr 12). Przekaz kompozycji w postaci zachowanej w [A] rozpoczynał się od cytatu z *Canzon Dopo la Pistola* (RISM ID 1001197695) należącej do *Messa della Domenica* w zbiorze Frescobaldi 1635. Cytat obejmował fragment od drugiej połowy t. 6 do końca t. 13 kompozycji Frescobaldiego, a następnie przechodził w inny materiał muzyczny, który można obecnie zidentyfikować jako canzonę Frescobaldiego zachowaną w rękopiśmiennej tabulaturze München 1581 pod numerem 179 (RISM ID 1001003247; ed. współczesna: CEKM (30–2); zob. il. 29). Porównanie wykonanego na podstawie [C] odpisu E.19 z kompletnym przekazem tego utworu ujawnia kilkuktaktowe braki wewnątrz pierwszego odcinka. Najprawdopodobniej w źródle [A] nuty zapisane były przez rozkład, przy czym z pierwszego rozkładu zachowała się tylko prawa strona (s. 43 = k. 22r). Na zaginionej lewej stronie znajdował się, w pierwszym z trzech systemów, początek pierwszego odcinka canzony ze zbioru *Fiori musicali*. W drugim systemie utrwalone były najpewniej ostatnie cztery takty tej części oraz trzy pierwsze takty pierwszego odcinka canzony znanej z przekazu tabulaturowego. Na tej podstawie można wnioskować, że w źródle [A] pierwsza część canzony z *Fiori musicali* nie stanowiła odrębnego utworu, ale otwierała dłuższą kompozycję, której dalsze odcinki pokrywają się z canzoną zachowaną w München 1581; nowy utwór z pewnością zostałby rozpoczęty albo w następnym systemie, albo przynajmniej od prawej strony rozkładu. W trzecim systemie znajdował się kolejny sześciotaktowy fragment tej części (w obecnej edycji t. 28–33). Drugi rozkład zapisu zachowany był w źródle [A] w całości (s. 44–45 = k. 22v–23r). Wynika stąd, że w utrwalonym tam wariacie canzony Frescobaldiego opuszczono odcinek w metrum trójdzielnym, a sąsiadujące części połączono elizyjnie, zmieniając w t. 42 czoło motywu imitowanego w t. 43–52.

Edycję oparto na źródle E.19, wzięto jednak pod uwagę również jeden z odpisów Liliany Sikorskiej (L.4), który zawiera mało wyedytowany tekst nutowy oparty bądź na [C], bądź na niezachowanym odpisie pośrednim i niezależny od E.19. Brakujące fragmenty dodano na podstawie pierwodruku Frescobaldi 1635 (t. 1–6, 14–17) oraz tabulatury München 1581 (t. 18–20, 28–33). Przekaz tabulaturowy posłużył również jako podstawa korekty lekcji uznanych za błędne w E.19 i L.4 oraz drobnych uzupełnień tekstu muzycznego. Źródła E.19 i L.4 przekazują nieco

odmienne wersje t. 70 z niekompletnym materiałem w partii lewej ręki. Na ich podstawie trudno jest z jakimkolwiek prawdopodobieństwem odtworzyć zapis w źródle [C] skopiowany ze źródła [A]. Wydaje się, że ubytki tekstu mogły być spowodowane zniszczeniem karty w [A], ewentualnie źródło [A] mogło w tym miejscu zawierać tak liczne poprawki skryptora, że odczytanie właściwej wersji było bardzo utrudnione. Wariant odczytany z [C] i uzupełniony przez Sikorskiego w E.19 jest ze stylistycznego punktu widzenia nieprawdopodobny, a jego prowizoryczność potwierdza odmienny wariant przekazany w L.4. Sikorski wypracował też zupełnie inną wersję t. 69–70, zapisaną obok zakończenia utworu w E.19 (zob. il. 9), która po drobnych zmianach przedostała się następnie do odpisu H.3 oraz do wydań MO (39) i CEKM (10). Ponieważ z niespójnych i fragmentarycznych przekazów nie można wyciągnąć żadnych wiążących wniosków, w edycji przyjęto wersję zakończenia utworu utrwaloną w München 1581.

Źródła: E.19; L.4

Konkordancje: Frescobaldi 1635, s. 42–43; München 1581, k. 129v–131r

6. (druga połowa)–7.: zob. komentarz do nr. 12, t. 12–13 (E.19)
7. MD; 2–4: przy nutach dodatkowe łaski w dół (L.4)  
MS (1); nad 3–4: — na czerwono (E.19), brak — (L.4)
8. MD; 1: przy nucie dodatkowa łaska w dół (E.19); 1–4: przy nutach dodatkowe łaski w dół (L.4)  
MS (1); nad 5–6, 7–8: — na czerwono (E.19), brak — (L.4); przed 9: ♯ (E.19)  
MS (2); pod 1–2: brak — (E.19); 2: nuta na czerwono, poprawiona na granatowo (E.19)
9. MD; 1–4: przy nutach dodatkowe łaski w dół (L.4)
10. MD (2); 1: brak nuty (L.4)  
na końcu taktu, między pięcioliniami, inskrypcja na czerwono: /?/ (E.19)
11. MD (1); przed 3: ♯ na czerwono (E.19)  
MS (1); przed 2: ♯ na czerwono (E.19)
12. MD (2); nad 2: ukośna czerwona kreska do drugiej nuty w górnym głosie (E.19); pod 3–4: brak — (L.4)
13. MD (2); pod 2–3: — na czerwono (E.19), brak — (L.4); 9:  $d^1$  poprawione na czerwono na  $e^1$  (E.19)
15. MD (1); po 3:  $\alpha$   $a^1$  (Frescobaldi 1635)
21. MD (1); 6:  $d^2$ ; nad 6–22.1: — na czerwono (E.19)

- MS; 1–3: materiał zapisany na górnej pięciolinii; 3:  $d^1$ ; na dolnej pięciolinii:  $\downarrow f$   $\text{g a}$   $\downarrow \text{g g}$  na czerwono (E.19), w drugiej połowie taktu = na granatowo (E.19),  $\downarrow f$  ♯ = (L.4)
22. MD (2); 1:  $g^1$ ; przed 1: ♯ na czerwono (E.19)  
MS; 1:  $e^1$
  24. MD (2); pod 4–25.1: brak — (L.4)
  25. MS (1); od 4 do 26. MD (2).1: linia przerywana (E.19)
  27. MS; pod 1–4:  $\downarrow e$   $\downarrow d$  na czerwono (E.19),  $\downarrow e$   $\downarrow d$  (L.4)
  33. MS (2); 2–5:  $\downarrow$  (München 1581)
  34. MD (1–2); 1: ślady korekty, pierwotna wersja nieczytelna (L.4)  
MD (2); przed 1: ♯ (L.4); pod 2–3: brak — (L.4); po 3: ślady korekty, pierwotnie  $\downarrow a^1$ , usunięta (L.4)  
MS (1); 1–7: materiał zapisany na górnej pięciolinii (L.4)
  35. MS (1); nad 1–2: — na czerwono (E.19), brak — (L.4); 6–10:  $\text{g a g e}$  (L.4)
  37. MD (2); pod 5–38.1: brak — (L.4)
  39. MD (2); po 1: ♯ = (L.4)  
MS; 5:  $H$  (L.4)
  40. MD (1); 1:  $g^1$
  41. MD (2); 1: główka nuty skreślona na czerwono (E.19); 2:  $a^1$  (L.4)
  42. MD (1); 1:  $\downarrow$  (L.4)  
MD (3); pod 2–3: brak — (L.4)
  43. MD; pod 1:  $\downarrow d^1$  na czerwono (E.19); zamiast 1:  $\downarrow d^1$  z łaskami w górę i w dół (L.4)  
MS; 1–5: dwie grupy nut połączone czerwoną belką (E.19)
  44. MD; 1–5: dwie grupy nut połączone czerwoną belką (E.19); 3: główka nuty na czerwono (E.19)
  45. MD (2); 1–3: materiał zapisany na dolnej pięciolinii, w E.19 połączony czerwoną belką z następną grupą dwóch ósemek  
MS (1); 1–4:  $d^1 c^1 h g$  poprawione na czerwono na  $b a g e$  (E.19),  $d^1 c^1 b g$  (L.4)
  46. MD (1); 1: nuta zapisana na dolnej pięciolinii; zamiast 1: = (E.19), dwie = umieszczone nad sobą (L.4)  
MS (2); zamiast 3–4:  $\text{g e g i s}$   $\text{g G}$  (E.19); zamiast 3:  $\text{g e g i s}$  (L.4)
  47. MD (1); 1–5: dwie grupy nut połączone czerwoną belką (E.19); 3:  $g^1$  poprawione na czerwono na  $a^1$  (E.19)  
MD (2); zamiast 1–2:  $\downarrow d^1$  na czerwono (E.19),  $\downarrow d^1$   $\text{g}$  (sic)  $e^1 d^1$  (L.4)
  48. MD (1); po 1:  $\downarrow a^1$  na czerwono (E.19),  $f^1$  (L.4)

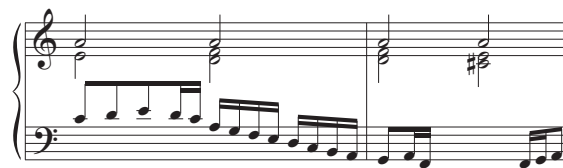
49. MD; 1–9: materiał zapisany na dolnej pięciolinii; zamiast 1–9:  $\blacksquare$  (E.19), dwie  $\blacksquare$  umieszczone nad sobą (L.4)
50. MS (1); 1: *g*  
MS (2); 1: *e*; po 1:  $\text{♩}$   $\text{♩}$  (L.4)
51. MD (1); nad 2–3:  $\text{—}$  (L.4); nad 3–4:  $\text{—}$  na czerwono (E.19)  
MD (2); przed 2:  $\flat$  na czerwono (E.19),  $\flat$  (L.4); zamiast 3: na czerwono  $\text{♩}$   $d^1$   $\text{♩}$   $c^1$   $\flat$  (bez  $\flat$ ) (E.19),  $\text{♩}$   $d^1$   $\text{♩}$   $c^1$   $\flat$  (bez  $\flat$ ) (L.4)
52. MD (2); 1:  $\text{♩}$  (L.4)  
MS (2); 1: ślady korekty, pierwotnie  $\text{♩}$ , laska nuty usunięta (E.19),  $\circ$  (L.4)
53. MS (2); po 4:  $\text{♩}$  *A* na czerwono (E.19),  $\text{♩}$  *A* (L.4)
55. MD (2); przed 3:  $\sharp$  na czerwono (E.19), brak  $\sharp$  (L.4); nad 3:  $\sharp$  (L.4)
58. MS (2); 4–10: *e^1 d^1 c^1 h a g f*
59. MS; 1: *a* poprawione na czerwono na *e* (E.19)
60. MS (1); 1: *g*  
MS (2); 2: ślady korekty, pierwotna wersja nieczytelna (L.4); 3: *e*
62. MS; zamiast 1: dwie  $\blacksquare$  umieszczone nad sobą (L.4)
63. MS; przed 11:  $\sharp$  na czerwono (E.19), brak  $\sharp$  (L.4); nad 11:  $\sharp$  (L.4)
66. MS (1); zamiast 1–4: na czerwono  $\text{♩}$   $c^1$   $\text{♩}$   $e^1$  (E.19)
67. MD (2); pod 2–3:  $\text{—}$  na czerwono (E.19)  
MS; 1: *f* poprawione na czerwono na *a* (E.19)
68. MD (1); 6:  $e^2$
- 69.–70.: edycja według München 1581; wersja pierwotna, na granatowo (E.19):



- (70. MD (2); 1: nuta poprawiona na czerwono); wersja uzupełniona o nuty dopisane na czerwono (E.19):



(L.4):



Ed. MO (39) 1966: Sikorski; CEKM (10) 1967: Gołos, Sutkowski; WTO 1990: Gołos.

#### 14. [TOCCATA]

Utwór zachował się w postaci fragmentu o długości dwunastu taktów, który według inwentarza (Chybiński 1936, s. 103) wypełniał w źródle [A] s. 46 (= k. 23v). Ciąg dalszy zaginął, a jego długość i zawartość jest niemożliwa do określenia, dlatego w edycji pozostawiono kompozycję w postaci niekompletnej. Tekst muzyczny przekazany w źródle E.53 wzbudza liczne wątpliwości. Nie wiadomo, czy utwór pisany był na pojedynczych stronach czy przez rozkład; w tym drugim przypadku zachowany materiał mógł nawet pochodzić z dwóch różnych kompozycji. Możliwe, że dolna część karty w źródle [A] była zniszczona (zob. komentarz do utworu nr 13, którego zakończenie znajdowało się na odwrocie tej samej karty), co tłumaczyłoby ewidentnie błędny i niekompletny zapis dwóch ostatnich zachowanych taktów; wydaje się, że chromatyczny temat, zaprezentowany w t. 9–10, powinien być następnie imitowany w kolejnych głosach. Pozostałe wątpliwości mogły wynikać zarówno z niskiej jakości tekstu w źródle [A], jak i błędów popełnionych przez Chybińskiego w [C], a następnie przez Sikorskiego w E.53. Nie ma pewności, czy podstawą odpisu Liliany Sikorskiej L.30 było źródło [C] czy E.53. Na pierwszą ewentualność wskazywałyby np. ostatnie nuty w partii lewej ręki t. 12, nieobecne w E.53 i należące do kategorii *lectio difficilior*; na drugą – lekcje poprawione względem E.53, np. w t. 3 i 6.

Źródła: E.53; L.30

2. MD (1); 2:  $\text{♩}$  poprawiona na  $\text{♩}$  (E.53)  
MD (2); pod 2–3:  $\text{—}$  (E.53)
3. MD (1); 4–5:  $\text{♩}$  (E.53)  
MD (2); 1:  $\text{♩}$ ; od 1 do MS (1).1: linia przerywana (L.30)

- MS (1); 1:  $\downarrow$  umieszczona nad *cis* w dolnym głosie (E.53)
4. MD (1); 4–7:  $\uparrow$  poprawione na  $\downarrow$  (L.30); nad 7:  $\sharp$  (L.30)  
MS (1); 1:  $\downarrow$  *h*; nad 2–5.1: brak  $\text{—}$  (E.53)
5. MD (1); nad 2:  $\sharp$  (L.30)  
MD (2); 2: *cis'*; przed 4:  $\sharp$   
MS (1); nad 2:  $\sharp$  (L.30)
6. MD (1); 1; przy nucie dodatkowa laska w dół (L.30); 4–5:  $\uparrow$  (E.53)  
MS (1); przed 1:  $\flat$  (L.30); 1: brak nuty (E.53)
7. MD (2); 1:  $\downarrow$ ; po 1: ślady korekty, pierwotnie dodatkowa  $\uparrow$  *e'* połączona belką z następną nutą, usunięta (E.53); 2: brak nuty (L.30); 5–6:  $\uparrow$  (E.53),  $\uparrow$  z czerwonymi laskami i belką (L.30); pod 7–8.1: brak  $\text{—}$  (L.30)  
MS (2); 1–2: nuty zapisane na drugiej mierze taktu, przekreślone na czerwono i wprowadzone na czerwono na prawidłowym miejscu (L.30)
8. MD (1); 1:  $\downarrow$ . (L.30)  
MD (2); przed 2:  $\sharp$  na czerwono (E.53); przed 6:  $\sharp$ ; po 6:  $\uparrow$  *e'*  
MS (1); nad 3–4:  $\text{—}$  poprawiony na czerwono (E.53)
9. MD; 3: *f* (przed nutą  $\flat$ )
10. MD; przed 1: ( $\sharp$ ) na czerwono (E.53), ( $\sharp$ ) (L.30)
- 11.–12. (E.53):



(L.30):



po 12. inskrypcja: *niedokończone* (L.30)

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 15. [FUGA]

Utwór został określony przez Chybińskiego, a za nim przez Sikorskiego, jako „Preludium”, wbrew konsekwentnie imitacyjnej fakturze właściwej dla fug. Być może powodem takiej klasyfikacji była chęć wykazania, że wszystkie fugi zawarte w źródle [A] tworzyły dużą, spójną grupę, w której zachowały się ślady numeracji kolejnych kompozycji (*Fuga* 9, nr 27; *Fuga* 13, nr 31); uznanie utworu nr 15 za fugę spowodowałoby niewłaściwe, z punktu widzenia badacza, umiejscowienie numerowanych kompozycji w tej grupie. Wydaje się jednak, że zwartą grupę fug tworzyły utwory nr 19–31 (zob. komentarz do nr. 19), natomiast podstawą odpisu kompozycji nr 15 w [A] mógł być inny rękopis.

Źródło: E.16

- 1.–3.: takty zapisane na pasku papieru naklejonym na pierwotnie wprowadzony zapis t. 1–2, w którym wysokości nut są tożsame z wersją *post correcturam*, a w t. 2 nuty w MS mają laski poprowadzone w górę i w dół
4. MD (1); nad 2–5.1:  $\text{—}$  na czerwono
5. MD (1); nad 2–6.1:  $\text{—}$  na czerwono
6. MD (2); pod 3–4:  $\text{—}$  na czerwono
- Ed. WTO 1990: Gołos.

## 16. PRELUDE 3

Źródła: E.2; F.2; F.12; G.2

1. MD; 1–4:  $\uparrow$  (F.12)
2. MD (1); od 7 do 3. MD (2).1: linia przerywana (E.2, F.12)  
MD (2); przed 4: pierwotnie  $\flat$  na czerwono, usunięty i zastąpiony przez ( $\flat$ ) na jasnoniebiesko (E.2)  
MS (2); przed 4: ( $\flat$ ) na jasnoniebiesko (E.2)
3. MD (1); 2:  $d^2$  (E.2, G.2); przed 3: ( $\flat$ ) na jasnoniebiesko (E.2)
5. MD (1); 3–6: ślady korekty, pierwotnie  $\text{—}$ , dolna belka usunięta (F.2)  
MD (2); przed 3: ślady korekty, pierwotnie  $\sharp$ , usunięty (E.2)
6. MD (2); pod 2–3:  $\text{—}$  poprawiony na czerwono (E.2), brak  $\text{—}$  (F.2, G.2)
- Ed. WTO 1990: Gołos.

## 17. [PRAELUDIUM]

Źródło: E.17

2. MS (1); przed 1:  $\flat$

MS (2); 1: nuta na czerwono

4. MS (2); 2:  $e$ , przed nutą ( $\flat$ ) dopisany na niebiesko, poprawiony na czerwono

5. MD (2); przed 4:  $\sharp$

6. MS (3); 1: nuta zapisana na dolnej pięciolinii

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 18. [TOCCATA]

Utwór zachował się, obok odpisu E.26, w dwóch niezależnych od niego kopiach sporządzonych przez Czesława Sikorskiego (niekompletny odpis L.6) i Lilianę Sikorską (L.20). We wszystkich odpisach partię lewej ręki w t. 14 wypełnia osiem ósemek; lekcja ta pochodzi prawdopodobnie z kopii Chybińskiego ([C]), jednak nagłe zwolnienie wzoru figuracyjnego wydaje się mało prawdopodobne. W edycji zaproponowano zatem zachowanie w t. 14 ruchu szesnastkowego. Spowodowało to przesunięcie kresek taktowych o pół taktu względem zachowanych kopii i umiejscowienie końcowego akordu na początku taktu. Odpis E.26 zdaje się wskazywać, iż rozwiązanie to mogło być obecne w źródle [A]: w t. 14 ośmiu ósemkom w basie towarzyszy w górnym planie współbrzmienie o długości półnuty, natomiast w ostatnim taktie łaski półnut na dolnej pięciolinii Sikorski oznaczył na czerwono, sugerując, że w [C] widniały w tym miejscu całe nuty. Odpisy L.6 i L.20, mimo iż zawierają tekst wyedytowany, przekazują materiał obejmujący w edycji drugą połowę t. 15 i pierwszą połowę t. 16, ewidentnie opuszczony przez Sikorskiego w E.26.

Źródła: E.26; L.6; L.20

3. MD (2); 1: ślady korekty, pierwotnie główka nuty na wysokości  $f^1$ , usunięta (E.26)

MS (1); nad 2–4.1:  $\text{—}$  skreślony na czerwono (E.26)

4. MD (1); nad 2–5.1:  $\text{—}$  na czerwono (E.26)

MD (2); 1:  $\flat$  (E.26, L.6)

MS (2); 1:  $f$  (L.20)

8. MS (1); 1:  $b$ , nuta zapisana na górnej pięciolinii (E.26); 2–8: materiał zapisany na górnej pięciolinii; 2:  $\flat$  (L.20)

MS (2, 3); 1:  $\circ$

9. MD (1); 2: nuta na czerwono z dodatkową łaską w dół i fragmentem belki (E.26);  $b^1$  (L.6, L.20)

MD (2); 2:  $\flat$  na czerwono (E.26); po 2: na czerwono  $\flat e^1 \flat f^1 \flat e^1 \flat f^1 \flat e^1 \flat d^1$  (E.26); 2:  $g^1$  (L.6, L.20)

10. MD; 7–9:  $f^1 g^1 b^1$

11. MS (1); nad 2:  $\flat c^1$

12. MS (1); nad 2–3: brak  $\text{—}$  (E.26, L.20)

13. MD (2); pod 1–2: brak  $\text{—}$  (L.20)

MS; 16:  $d$  poprawione na czerwono na  $e$  (E.26),  $d$  (L.6),  $e$  (L.20)

14. MD (1, 2); 1:  $\circ$  (L.6, L.20)

MS (1); 1–8:  $\flat$

14.–27.: kreski taktowe w edycji przesunięte o pół taktu w lewo

15. od połowy taktu do połowy t. 16 materiał opuszczony (E.26)

16. MD (2); przed 7: ( $\flat$ ) na czerwono (E.26)

17. MS (2); pod 2–3: brak pierwszej części  $\text{—}$  na końcu systemu (E.26)

18. MD (2); 2:  $\flat$

19. MS; 16:  $a$  (E.26)

20. MS (1); nad 4–5:  $\text{—}$  na czerwono (E.26)

21. MD (1); nad 1–2: brak  $\text{—}$  (E.26)

MD (2); pod 2–22.1: brak  $\text{—}$  (E.26)

MS (1); przed 2:  $\flat$  na czerwono (E.26)

22. MD (2); przed 4:  $\flat$  na czerwono (E.26); 4:  $\flat$  nad nutą (L.20)

MS (1); nad 1–2: brak  $\text{—}$  (E.26)

23. MD (2); po 1:  $\flat b^1$  na czerwono (E.26),  $\flat b^1$  (L.20)

MS (1); 2: ślady korekty, pierwotnie  $\flat$ , łaska nuty usunięta (E.26)

MS (2); 5:  $g$

24. MD (1); nad 1–2: brak  $\text{—}$  (E.26)

25. MS (1); nad 1–2: brak  $\text{—}$  (L.20); przed 3:  $\sharp$  na czerwono (E.26), brak  $\sharp$  (L.20);

przed 8:  $\flat$  na czerwono (E.26); 8:  $d^1$  (L.20)

MS (2); 1:  $b$ ; po 1:  $\flat a$  na czerwono (E.26)

26. MD (1); nad 1–2:  $\text{—}$  na czerwono (E.26); nad 5–6:  $\text{—}$  poprawiony na czerwono (E.26)

MD (2); pod 8–27.1:  $\text{—}$  na czerwono, poprawiony na granatowo (E.26)

27. MD (1); nad 1–2:  $\text{—}$  na czerwono (E.26)

MD (2); przed 6:  $\sharp$  na czerwono (E.26), brak  $\sharp$  (L.20); przed 8:  $\sharp$

28. MD (1, 2, 3): 1:  $\downarrow$   
MS (1, 2); 1:  $\downarrow$ , laski nut na czerwono (E.26),  $\downarrow$  (L.20)

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 19. [FUGA 1]

Utwory nr 19–31 tworzyły w [A] zwartą grupę trzynastu kompozycji kontrapunktycznych, którą zapisano na s. 50–59 (= k. 25v–30r). Wydaje się nieprzypadkowe, że dwie z nich, dziewiąta i trzynasta, opatrzone były tytułami „Fuga 9” i „Fuga 13”. Być może podstawą odpisu w [A] był nieznany rękopis, w którym numery porządkowe nosiły bądź kolejne „fugi”, bądź też kolejne utwory, jeżeli śladami kontynuowania tej numeracji są „Fantasia 15” (nr 35) i „Fantasia 17” (nr 37).

Źródło: E.27

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 20. [FUGA 2]

Źródło: E.28

Konkordancja: Wien 725, k. 35r (1)

3. MS; 2: *e* poprawione na *g*
4. MD; przed 1:  $\sharp$  na czerwono
6. MS (2); przed 1:  $\sharp$  na czerwono
8. MS (1); po 1: ślady korekty, pierwotnie  $\text{—}$  na czerwono do następnego taktu, usunięty  
MS (2); 2: *e*
9. MS (1); 2:  $\downarrow$  z laską w dół, poprawiono na podstawie Wien 725; po 2: ślady korekty, pierwotnie  $\downarrow a$  na czerwono, usunięta  
MS (2); 1: ślady korekty, pierwotnie  $\downarrow a$  (?)  $\downarrow cis$  (?) na czerwono, usunięte, poprawiono na podstawie Wien 725
12. MD (3); nad 1: brak linii dodanej dolnej

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 21. [FUGA 3]

Źródło: E.29

Konkordancja: Wien 725, k. 34r

2. MD; 1–3.6: materiał zapisany na dolnej pięciolinii
3. MS (1); nad 1–4.1:  $\text{—}$  poprawiony na czerwono
5. MD; nad 7–6.1:  $\text{—}$  na czerwono  
MS (1); 2–4: nuty zapisane na górnej pięciolinii
6. MD (2); 1:  $c^1$   
MS (1); 1: ślady korekty, pierwotnie główka nuty na wysokości *f* (?), usunięta;  
po 1:  $\downarrow a$  na czerwono
7. MD (2); 3: *h*, poprawiono na podstawie Wien 725  
MS (1); 1: nuta na czerwono; 3: *g*, poprawiono na podstawie Wien 725
8. MS (1); 1–9.2: nuty zapisane na górnej pięciolinii
9. MS (1); 1: laska nuty na czerwono
10. MD (2); pod 4–11.1:  $\text{—}$  na czerwono  
MS (2); 3:  $\downarrow c$ , ślady korekty, pierwotna wersja nieczytelna
11. MD (3); 1: nuta zapisana na dolnej pięciolinii

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 22. [FUGA 4]

Źródło: E.30

Konkordancja: Wien 725, k. 35r (2)

1. MS; 1:  $\text{—}$
2. MS (1); 1–6.4: materiał zapisany na górnej pięciolinii
3. MS; 1:  $f^1$
5. MD; 6: ślady korekty, pierwotnie przy nucie dodatkowa laska w dół, usunięta  
MS (1); 1: główka nuty poprawiona na czerwono, laska nuty na czerwono; 2:  $\downarrow$  na czerwono, pod nią na czerwono inskrypcja: ?  
MS (2); 1:  $d$ ; nad 1:  $\downarrow d^1$  na czerwono
6. MS (1); przed 4:  $\sharp$
7. MD (3); 1–2: nuty zapisane na dolnej pięciolinii

8. MD (2); 1:  $\circ$  na czerwono  
 9. MS (2); 2: *e*, poprawiono na podstawie Wien 725; 3: nuta na czerwono  
 Ed. WTO 1990: Gołos.

### 23. [FUGA 5]

Jedyny przekaz utworu, E.31, zawiera liczne ubytki tekstu muzycznego uzupełnione przez Sikorskiego na czerwono. Nie jest jasne, w jakim zakresie luki te były obecne w źródle [A] lub/i w kopii Chybińskiego ([C]), a w jakim wynikają z manipulowania tekstem przez Sikorskiego podczas sporządzania odpisu E.31. Niektóre lekcje wprowadzone granatowym atramentem zostały usunięte i zastąpione czerwonymi poprawkami, w innych sytuacjach nuty zapisane na czerwono wypełniły puste miejsca pozostawione na pięcioliniach (zob. il. 10). Pierwotny tekst nie zawsze można odtworzyć, natomiast część uzupełnień Sikorskiego wydaje się nieuzasadniona. Źródło D.48 przekazuje wersję przedostatniego taktu skopiowaną bezpośrednio ze źródła [C]. Zawiera ona ostatni pion w partii lewej ręki, nieobecny w odpisie E.31, w którym na pięciolinii pozostało puste miejsce; ponadto takt ten nosi w przykładzie numer 21, co może wskazywać, iż w [C] utwór liczył dwadzieścia dwa takty, a nie, jak w E.31, dwadzieścia jeden (liczbę 22 taktów podaje też Sikorski w sporządzonym na podstawie [C] *Zestawieniu wybranych utworów z „Warszawskiej tabulatury organowej z XVII w.”*, PL-Pu, sygn. 7917/I, k. 13). Wydaje się, że Sikorski mógł opuścić w E.31 jeden takt po t. 4; w edycji zaproponowano jego uzupełnienie.

Źródła: E.31; D.48

2. MS; 2–4.6: materiał zapisany na górnej pięciolinii  
 3. MD; 1: laska nuty na czerwono  
     MS; przed 6:  $\sharp$  na czerwono  
 6. MD (2); pod 2–3:  $\text{—}$  na czerwono  
 8. MD (3); 1: nuta zapisana na dolnej pięciolinii  
     MS; 2–3:  $\text{♪}$   
 10. MD; 1:  $\text{—}$  na czerwono  
     MS (1); przed 6:  $\sharp$   
 11. MD; od 3 do MS (1).4: linia przerywana; 4: nuta zapisana na dolnej pięciolinii  
     MS (1); przed 3:  $\sharp$ ; od 4 do 12. MD.1: linia przerywana

12. MD; 1–4: nuty na czerwono; pod 4: inskrypcja: ?  
     MS (1); przed 2:  $\sharp$  na czerwono; przed 5:  $\sharp$   
     MS (2); 2: *d*  
 13. MS (1); nad 4–14.1:  $\text{—}$  na czerwono  
     MS (2); 2: nuta na czerwono  
 14. MD (1); 1–3: nuty na czerwono  
     MD (2); 2: nuta na czerwono  
     MS (2); 3:  $\text{♪c}$  na czerwono  
 15. MD; 1:  $\text{♪}$ ; 2:  $\text{♪g}^1$ ; 3:  $\text{d}^1$  poprawione na czerwono na  $\text{c}^1$   
     MS (1); zamiast 1–2: na czerwono  $\text{♪d}^1 \text{♪h} \text{♪c}^1$ ; 3–6: nuty na czerwono  
     MS (2); 1: ślady korekty, pierwotnie dwie główki nut na wysokości *c* (bez kropki) i *e* (z kropką), usunięte, poprawione na czerwono na  $\text{♪H}$  z pierwotną, granatową laską; 2:  $\text{♪e}$ , laska w górę usunięta i dopisana na czerwono laska w dół; po 2:  $\text{♪f}$  usunięta, na jej miejscu dopisana na czerwono  $\text{♪f}$   
 16. MS (1); 1–17.3: materiał zapisany na górnej pięciolinii  
 17. MS (2); pod 3:  $\text{♪c}^1$  na czerwono, przekreślona na czerwono  
 18. MD (2); 3: nuta usunięta  
     MD (3); 1: nuta zapisana na dolnej pięciolinii, przekreślona na czerwono; zamiast 3: na czerwono  $\text{♪h} \text{♪a}$   
 20. MD (1); 1–3: laski nut na czerwono; 1: przy nucie dodatkowa laska w dół na czerwono; nad 1–2:  $\text{—}$  na czerwono  
     MD (2); 1:  $\text{c}^1$  na czerwono; 2–4: nuty na czerwono; 5:  $\text{♪}$  na czerwono; po 5: na czerwono  $\text{♪a}^1$  oraz  $\text{♪d}^1$ , przekreślona na czerwono  
     MS (1); po 1:  $\text{♪h}$  na czerwono poprawiona na  $\text{♪a}$  na czerwono,  $\text{♪h}$  na czerwono  
 21. MD (1); 7–14:  $\text{♪}$   
     MS (1); 1:  $\text{♪c}^1$  na czerwono (E.31), brak nuty (D.48); 3: *g*; 4: brak nuty (E.31)  
     MS (2); 4: brak nuty (E.31)

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 24. [FUGA 6]

Źródło: E.32

3. MS; przed 1:  $\flat$  na czerwono

4. MD (1); przed 1:  $\flat$  na czerwono

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 25. [FUGA 7]

Źródło: E.33

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 26. [FUGA 8]

Źródło: E.34

3. MD (1); 1–2:  $g^I g^I$

MD (2); 1–2:  $e^I e^I$

6. MS; 5–6:  $G A$  poprawione na  $F G$ ; 7:  $H$  poprawiona na  $A$ ; po 7:  $H$

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 27. FUGA 9

Źródło: E.35

Konkordancja: Wien 718, k. 37v (2)

4. MS (1); od 4 do 5. MD (2).1: linia przerywana na żółto

5. MD (1); 2: ślady korekty, pierwotnie  $a^I$ , usunięta

MD (2); 3–4: ślady korekty, pierwotna wersja nieczytelna

MS; 3–4: nuty pierwotnie na żółto, poprawione na niebiesko; nad 4–6. MS (2).1: ślady korekty, pierwotnie  $\text{—}$ , usunięty; od 4 do 6. MS (1).1: linia przerywana na niebiesko

6. MD; pod 2–3:  $\text{—}$  na czerwono lub żółto, poprawiony na granatowo

MS (1); 1: nuta zapisana na górnej pięciolinii; 2: nuta zapisana pierwotnie na dolnej pięciolinii, usunięta i wprowadzona na górnej pięciolinii najpierw na czerwono, następnie poprawiona na niebiesko

MS (2); 1–2: ślady korekty, pierwotnie laski nut w górę, usunięte

10. MD (2); po 1: na czerwono  $\text{—}$   $cis^I$ ; nad pięciolinia: na czerwono inskrypcja: ?

MS (1); 1: laska nuty skreślona na niebiesko; po 1:  $a$  na niebiesko; 2–3: nuty na czerwono

11. MD (2); 1:  $\flat$ ; przed 2: ślady korekty, pierwotna wersja nieczytelna; od 2 do 12.

MS (1).1: linia przerywana

12. MD (2); pod 1:  $f$   $is$  dopisana na niebiesko

MS (1); 1: nuta skreślona na niebiesko

MS (2); pod 1:  $D$  dopisana na niebiesko

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 28. [FUGA 10]

Źródło: E.36

Konkordancja: Wien 713, k. 49r

1. MS; 1–4.5: materiał zapisany na górnej pięciolinii

3. MS; przed 2: ślady korekty, pierwotnie  $\flat$  na czerwono, usunięty

4. MS; przed 1: ślady korekty, pierwotnie  $\flat$  na czerwono, usunięty; 1:  $h^I$ ; pod 1–2:  $\text{—}$  na czerwono; od 5 do 5.1: linia przerywana

6. MS; 4:  $f^I$ , poprawiono na podstawie Wien 713

7. MD (1); przed 4:  $\sharp$  na czerwono

8. MS (1); przed 5:  $\sharp$  na czerwono; od 5 do 9. MD (2).1: linia przerywana

9. MD (1); nad 1–2:  $\text{—}$

MD (2); przed 5:  $\sharp$  na czerwono; od 5 do 10. MS (1).1: linia przerywana

12. MD (1); 2: ślady korekty, pierwotna wersja nieczytelna, nuta wprowadzona na niebiesko

MD (2); 4–5: prawdopodobnie pierwotnie  $\text{—}$  (wskazuje na to ich położenie względem innych nut na pięciolinii), granatowa belka usunięta i zastąpiona czerwona, następnie również usunięta; przed 5: ( $\sharp$ ) na niebiesko

MD (3); między 1–2, 2–3: ślady usuniętych dopisków na czerwono, nieczytelne; 3: kropka przy nucie poprawiona na niebiesko

MS; 1: ślady korekty (położenie zachowanej granatowej laski wskazuje prawdopodobnie na pierwotną lekcję  $c^1$  lub  $d^1$ ), na miejscu usuniętej nuty  $\flat$  na niebiesko z osobną laską; między 1–2:  $\flat$  (?)  $e^1$  na czerwono, usunięta

13. MD (1); 1: ślady korekty, pierwotna wersja usunięta przez razurę, która spowodowała powstanie dziury w papierze, przerobionej następnie na niebiesko na  $\circ f^2$   
MD (2): pod 1:  $\equiv f^1$  na czerwono, usunięta  
MS; nad 1:  $\equiv a$  na czerwono, usunięta

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 29. [FUGA 11]

Utwór jest wersją [*Fugi*] nr 21, przetransponowaną o kwintę w górę i zanotowaną z dwoma krzyżykami przy kluczu.

Źródło: E.37

Konkordancja: Wien 725, k. 34r

3. MD; pod 7–4. MD (2).1:  $\text{—}$  na czerwono  
4. MD (2); przed 4:  $\flat$  na czerwono  
6. MD (1); przed 2:  $\sharp$   
MS (1); 2:  $\flat$ , skreślona na żółto  
8. MD; 3:  $\flat$  na czerwono  
MS (1); 1–2: nuty zapisane na górnej pięciolinii; 1: wysokość nuty niepewna ( $d^1$  lub  $e^1$ )  
MS (2); 1: nuta na czerwono, zapisana na górnej pięciolinii; 2: nuta na niebiesko, nad nią na czerwono inskrypcja: ?  
10. MS (1); od 3 do 11. MD (3).1: linia przerywana  
11. MD (1); 2:  $d^2$  poprawione na czerwono na  $e^2$   
MD (2); pod 2–3:  $\text{—}$  na czerwono; 3–4:  $cis^2 h^1$   
MD (3); od 2 do 12. MS (1).1: linia przerywana  
13. MD (1); 1:  $h^1$   
MS (2); 1: nuta na czerwono

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 30. [FUGA 12]

Jedyny przekaz utworu w E zawiera na przełomie t. 2 i 3 nadmiar materiału, którego nie da się wykonać na instrumencie klawiszowym, ponieważ partie obydwu rąk krzyżują się ze sobą i na siebie nachodzą. W edycji przyjęto założenie, że w źródle [A] zapisano w tym miejscu na dolnej pięciolinii opuszczony wcześniej fragment o długości połowy taktu, natomiast wadliwe połączenie tego dodatku z dalszym materiałem mogło być wynikiem nieczytelnych korektur w rękopisie, niewłaściwie zinterpretowanych przez Chybińskiego w źródle [C]. Spowodowało to przesunięcie w edycji kresek taktowych o pół taktu względem E i umiejscowienie końcowego akordu na początku taktu.

Źródło: E.38

2.–4. (pierwsza połowa taktu):



5. MD (1); 7:  $e^1$   
MD (2); przed 1:  $\flat$  na czerwono  
MS; przed 1:  $\flat$   
6. MD (1); 6: przy nucie dodatkowa laska w górę bez chorągiewki  
MS (1); nad 1–2:  $\text{—}$  na czerwono; 2:  $f$ ; 3:  $c^1$  poprawione na czerwono na  $a$   
7. MS (1); nad 4–5:  $\text{—}$  na czerwono  
8. MD (2); przed 4:  $\sharp$   
9.:



( $\sharp$  skreślona na czerwono; nad  $\flat$  inskrypcja na czerwono: ?)

Ed. WTO 1990: Gołos.

### 31. FUGA 13

Jedyny przekaz utworu oparty na źródle [C], E.39, zawiera poważne skażenie tekstu na przestrzeni ponad trzech taktów po t. 33. Skażenie to było z pewnością obecne już w źródle [A], ponieważ potwierdza je źródło B.2. Materiał taktu następującego w źródle po t. 33 nie łączy się zadowalająco, nawet po próbach uzupełnienia, ani z t. 33, ani z t. 34; nie pasuje również dobrze do żadnego innego miejsca w kompozycji. Być może stanowił on błąd skryptora na wcześniejszym etapie transmisji utworu i przedostał się do [A] omyłkowo. Od t. 34 do pierwszej miary t. 36 następuje kumulacja kilku nieprawidłowych kontrapunktycznie figur szesnastkowych, którym towarzyszy jedyny w kompozycji pokaz tematu od IV stopnia. Skok kwarty w górę przed figurą szesnastkową kończącą temat (pierwsza połowa t. 36) wskazuje, iż przyczyną skażenia była prawdopodobnie niezauważona zmiana kluczy: w dolnym systemie nuty zapisane w kluczu basowym zostały skopiowane w kluczu tenorowym, a w górnym – nuty zapisane w kluczu wio- linowym zostały skopiowane w kluczu mezzosopranowym; błąd ten usiłowano zapewne naprawić przez zmianę kształtu figur szesnastkowych na początku t. 34 i 36. W edycji dokonano hipotetycznej rekonstrukcji tego fragmentu: opuszczono takt następujący w źródle E.39 po t. 33, natomiast niemal cały materiał wypełnia- jący t. 34, 35 i pierwszą miarę t. 36 przeniesiono o kwintę w górę.

Źródło: E.39

- 2. MD; 3:  $g^2$  poprawione na czerwono na  $f^2$
- 3. MS; 1–5.3: materiał zapisany na górnej pięciolinii
- 4. MS; 3:  $a^1$  poprawione na czerwono na  $h^1$
- 7. MD (2); 2:  $c^2$
- 8. MD; 10: nuta na czerwono  
MS (1); nad 3–4: — na czerwono; od 5 do MD: ukośna linia
- 14. MS; 4:  $c^1$
- 15.: w połowie taktu kreska taktowa, usunięta
- 18. MD (1); przed 5: #
- 20. MS (1); 1–4: ♩ ♩ umieszczone w drugiej połowie taktu
- 23. MD; przed 9: #
- 24. MD (1); nad 10–25.1: — na czerwono  
MD (2); 1:  $e^1$   
MS (1); nad 3–4: — na czerwono
- 25. MD (1); nad 5–6: — na czerwono

- MS (2); pod 1–2, 6–7: — na czerwono; 7–10: ♩ poprawione na czerwono na ♩; od 10 do 26.1: linia przerywana
- 26. MD; 16:  $d^2$  poprawione na czerwono na  $cis^2$  (bez #)  
MS; 1–16: materiał zapisany na górnej pięciolinii; w dolnej pięciolinii = (sic) na czerwono
- 29.: w połowie taktu kreska taktowa, usunięta  
MS; przed 12: # na czerwono; nad 12: (#)
- 31. MD; 7:  $c^2$
- 32. MS; 2–3, 6–10: nuty zapisane na górnej pięciolinii; od 10 do 33.1: linia przerywana
- 33. MD; 4: nuta na czerwono  
MS; 2–16: nuty zapisane na górnej pięciolinii po 33. (dodatkowy takt), 34.–36.:



- (w t. 34 i 35 bemole dopisane na czerwono; w t. 35, MS, nuty 7–8 zapisane na górnej pięciolinii)
- 37. MS (2); przed 7: #
- 38. MS (1); 6:  $h$  poprawione na czerwono na  $c^1$   
MS (2); 5: (♩)
- 39. MD; 10–12:  $c^2 h^1 a^1$   
MS (1); 8–10:  $e^1 d^1 c^1$
- 40. MD (1); przed 8: #
- 41. MD; 4:  $c^2$  poprawione na  $h^1$

Ed. Makowski, Surzyński 1914: Poliński; MO (39) 1966: Sikorski; CEKM (10) 1967: Gołos, Sutkowski; WTO 1990: Gołos.

### 32. [TOCCATA]

Utwór zachował się, obok odpisu Czesława Sikorskiego (E.54), w trzech częściowo niezależnych od niego fragmentarycznych kopiach sporządzonych przez Lilianę Sikorską (L.7, L.8 i L.9), które w sumie obejmują cały materiał kompozycji. Tekst muzyczny został w nich w różnym stopniu wyedytowany, co oznaczono tylko częściowo, np. przez umieszczenie niektórych akcydencji nad nutami. Odpisy L.7 i L.8 przekazują jednak materiał obejmujący w edycji t. 33–36, opuszczone przez Sikorskiego w E.54. Konsekwentna w kopii L.7 notacja pozbawionych kropek ćwierćnut i półnut w t. 7–18 (potwierdzona również przez odpis L.1 – zob. niżej) wskazuje, że Sikorski prawdopodobnie próbował dostosować sposób zapisu tego fragmentu w E.54 do niezanotowanej zmiany metrum na  $\frac{12}{8}$ ; ponieważ nic nie wskazuje, aby zmiana taka była obecna w źródłach [A] i [C], w edycji pozostawiono notację odpowiadającą metrum  $\text{C}$  z triolami ósemkowymi.

Kompozycja umieszczona była w źródle [A] na dwóch rozkładach (s. 60–63 = k. 30v–32r) i według inwentarza (Chybiński 1936, s. 104) nie miała zakończenia, co potwierdzają odpisy E.54 i L.8. Ponieważ na odwrocie k. 32r znajdował się inny utwór (nr 33), brak zakończenia prawdopodobnie nie był związany z zaginięciem kolejnej karty rękopisu. Krótki fragment zamykający kompozycję mógł być pierwotnie zapisany na doklejonym do k. 32r pasku papieru, który nie dotrwał do czasu odnalezienia tabulatury przez Polińskiego. Zgodnie z tą hipotezą w edycji zaproponowano czterotaktowe uzupełnienie kończące utwór. Nie można jednak wykluczyć, że był on skopiowany w źródle [A] w postaci niedokończonej.

W edycji nie wzięto pod uwagę odpisu Sikorskiego z naniesioną aplikaturą Józefa Pawlaka (L.1). Kopia ta została przygotowana w związku z planowanym wydaniem MO (39). Nie zawiera ona żadnych nowych wariantów tekstu w stosunku do pozostałych źródeł. Sikorski oznaczył w niej kolorem czerwonym tylko niektóre propozycje akcydencji przed lub nad nutami; część innych emendacji wprowadził usuwając wersję pierwotną. Dodał również do niekompletnie zachowanego utworu dwutaktowe zakończenie, obecne także w L.9 i pominięte w niniejszej edycji. Uwzględniono natomiast zaczerpnięte z kompozycji przykłady nutowe w Sikorski 1953 (D), których podstawą był z pewnością odpis Chybińskiego (źródło [C]).

Źródła: E.54; L.7; L.8; L.9; D.16; D.28; D.29; D.38

2. MD; nad 1: *tr* (E.54); nad 2:  $\blacksquare$  (L.7); 4–7:  $\text{♪}$  poprawione na czerwono na  $\text{♪}$  (E.54), 6–7:  $a^1 g^1$  poprawione na czerwono na  $g^1 fis^1$  (bez  $\sharp$ ) (E.54),  $g^1 fis^1$  (bez  $\sharp$ )

(L.7); po 7:  $\text{♪}$   $e^1$  na czerwono (E.54);  $\text{♪}$   $e^1$  (L.7); pierwotną wersję E.54, przyjętą w edycji, potwierdza D.28

MS (1); 1–7: materiał zapisany na górnej pięciolinii; nad 1: brak *tr*; 3–6:  $\text{♪}$  (L.7) MS (2); 1: nuta na czerwono, połączona na czerwono łukiem z *g* w poprzednim takcie (E.54); pod 1:  $\text{♪}$  *G* na czerwono, połączona na czerwono łukiem z *G* w poprzednim takcie (E.54),  $\text{♪}$  *G* (L.7)

MD; przed 12:  $\sharp$  na czerwono (E.54)

MS (3); pod 1–2: brak  $\text{—}$  (L.7); pod 2–4.1:  $\text{—}$  na czerwono (E.54)

4. MD (1); 5:  $c^2$ ; 6:  $g^1$  poprawione na czerwono na  $h^1$  (E.54),  $g^1$  (D.16),  $h^1$  (L.7); 7–8:  $a^1 fis^1$ ; 12: ślady korekty, pierwotna wersja nieczytelna (E.54)

MD (2); 4: ślady korekty, pierwotna wersja nieczytelna (E.54); 6:  $d^1$

MS (1); od 4 do 5: linia przerywana; 5–8: materiał zapisany na górnej pięciolinii; 8:  $fis^1$  poprawione na czerwono na  $d^1$  (E.54),  $d^1$  (L.7); pod 9–5.1:  $\text{—}$  na czerwono (E.54), brak  $\text{—}$  (L.7)

MS (2); pod 1–MS (1).9:  $\text{—}$  (E.54); pod 2–5.1:  $\text{—}$  na czerwono (E.54), brak  $\text{—}$  (L.7)

5. MD (1); 9:  $\text{♪}$  (L.7)

6. MD (2); przed 9:  $\sharp$  (E.54)

7. MS (2); przed 1:  $\sharp$  na czerwono (E.54)

8. MD; nad 6–9.1: brak  $\text{—}$  (L.7)

MS (1); nad 7–8: brak  $\text{—}$  (L.7); przed 10: brak  $\flat$ ; nad 10:  $\flat$  (L.7)

MS (2); 3: brak nuty (E.54)

9. MD; przed 2:  $\sharp$  na czerwono (E.54); przed 7:  $\flat$  na czerwono (E.54), brak  $\flat$  (L.7); nad 7:  $\flat$  (L.7)

MS (1); nad 1–2: brak  $\text{—}$  (L.7)

10. MD (1); 1–2: przy nutach dodatkowe łaski w dół (L.7); 3:  $\text{♪}$  (E.54, D.38); przed 4:  $\sharp$  (E.54, D.38); 6:  $\text{♪}$  (E.54)

MD (2); 4: brak nuty (E.54),  $\text{♪}$  (D.38); przed 5:  $\sharp$  (E.54, D.38); przed 6: brak  $\sharp$  (E.54, L.7)

11. MD (1); przed 5, 6:  $\sharp$  na czerwono (E.54); przed 6:  $\sharp$  (L.7); przed 10:  $\sharp$  (E.54, D.38)

MD (2); 3:  $\text{♪}$  (E.54, D.38), brak nuty (L.7); przed 5:  $\sharp$  (D.38)

MS; przed 5:  $\sharp$  (E.54, D.38); przed 9:  $\sharp$  na czerwono (E.54),  $\sharp$  (L.7)

12. MD (1); 1:  $\text{♪}$  (E.54, D.38); 5:  $\text{♪}$  (E.54)

MD (2); 4: brak nuty (D.38); 4, 8:  $\text{♪}$  (E.54); pod 8–13.1:  $\text{—}$  na czerwono (E.54)

- MS; 1–2: ♯ (E.54, D.38); 3: ♯ (E.54), nad 3–4: brak — (L.7)
13. MD (1); 1, 2, 6: ♯ (E.54); nad 3: *tr*, skreślony na czerwono (E.54); nad 4: *tr* na czerwono (E.54), brak *tr* (L.7); nad 6–14.1: — na czerwono (E.54)  
MD (2); przed 10: ♯ na czerwono (E.54)  
MS; nad 1–2: brak — (L.7); 2: ♯ (E.54)
14. MD (1); 1, 2: ♯ (E.54); nad 2–15.1: — na czerwono (E.54)  
MD (2); 1, 2: ♯ (E.54)
15. MD (1); 1–3: ♯ (E.54); nad 2–3: — na czerwono (E.54)  
MD (2); 1, 2: ♯ (E.54)
16. MD; 4: ♯ (E.54)  
MS (1); nad 1–2: brak — (E.54); 3–4: *c<sup>1</sup> d<sup>1</sup>*; 5: ♯ (E.54)  
MS (2); 2: ♯ (E.54)
17. MD; 1, 2: ♯ (E.54); przed 3: ♯ (E.54); 3: przy nucie dodatkowa laska w górę (E.54); 8: brak linii dodanej górnej (E.54)  
MS (1); 1–6: nuty zapisane na górnej pięciolinii; 7, 8: ♯ (E.54)  
MS (2); 1: ♯ (E.54)
18. MD; 1, 5: ♯ (E.54); 1–5: ślady korekty, pierwotnie laski nut w górę, usunięte (E.54)  
MS (1); przed 3: ♯ na czerwono (E.54), ♯ (L.7); 3: ślady korekty, pierwotna wersja nieczytelna (E.54); 4, 8: ♯ (E.54); przed 6: brak ♯ (L.7); przed 8: ♯ (E.54)  
MS (2); 1: ♯ (E.54)
19. MD (1); nad 1–2: — (L.7)  
MD (2); 2–4: ślady korekty, pierwotna wersja nieczytelna (E.54); przed 4: ♯  
MS (1); przed 1: ♯ (L.7); nad 3–20.1 — (L.7)  
MS (2); przed 1: ♯ na czerwono (E.54), ♯ (L.7)
20. MD (2); pod 3–21.1: — na czerwono (E.54)  
MS (1); 4: ♯ (E.54), 5–8: ♯ (L.7); 6: *e<sup>1</sup>* poprawione na *d<sup>1</sup>* (E.54)  
MS (2); 1: ♯ poprawiona na czerwono na ♯, po niej ♯ *g* na czerwono (E.54)
21. MD (2); przed 1: ♯ (L.7); 2, 5: *g<sup>1</sup>*  
MS (2); nad 8–22. MS (1).1: — na czerwono (E.54)
22. MD; 1: ♯; nad 1: ♯ poprawiona na czerwono na ♯ (E.54), ♯ (L.7); 2–8: *g<sup>1</sup> a<sup>1</sup> e<sup>1</sup> fis<sup>1</sup>* (przed nutą ♯, w E.54 na czerwono) *g<sup>1</sup> a<sup>1</sup> fis<sup>1</sup>* (bez ♯)  
MS (1); nad 2–3: — na czerwono (E.54)  
MS (2); 1: *e* (L.7); przed 2: ♯ na czerwono (E.54), ♯ (L.7); 3: *d* (L.7)
23. MD (1); zamiast 1–2: ♯ *c<sup>2</sup>* (L.7)  
MS (2); 3–8: *A H G A H c*
24. MD; 1–3: ślady korekty, pierwotnie laski nut w dół (E.54); 2–5: *e<sup>1</sup> fis<sup>1</sup>* (w E.54 przed nutą ♯ na czerwono, w L.7 ♯ nad nutą) *dis<sup>1</sup> e<sup>1</sup>*; 6: *fis<sup>1</sup>* (bez ♯) (E.54), *g<sup>1</sup>* (L.7); 7: *g<sup>1</sup>*; przed 9, 14: ♯ na czerwono (E.54); 14: główka nuty na czerwono (E.54)  
MS (2); przed 2: ♯ na czerwono (E.54); 2: *H* (L.7), pod 3–25.1: brak — (E.54)
25. MD; 10: *d<sup>1</sup>* (E.54)  
MS (1); 1–4: ślady korekty, pierwotnie laski nut w dół i pod nimi belki, usunięte (E.54); 5–8: przy nutach dodatkowe laski w dół i pod nimi belki (E.54); 9: ślady korekty, pierwotnie laska nuty w dół, usunięta (E.54); przed 14: ♯ (E.54); 16: *e* poprawione na czerwono na *fis*, ♯ przed nutą na czerwono (E.54)  
MS (2); 2: brak nuty (L.7)
27. MD (2); przed 4: ♯
28. MD (1); nad 4–29.1: brak pierwszej części — na końcu systemu (E.54)  
MD (2); pod 2–3: — na czerwono (E.54), brak — (L.8)  
MS; 1–4, 9–12: ślady korekty, pierwotnie laski nut w dół, usunięte (L.8); 5–8: przy nutach dodatkowe laski w dół (L.8); nad 7: ♯ (L.7); przed 9: ♯ (L.8)
29. MD (2); 3–5: *e<sup>1</sup> fis<sup>1</sup>* (bez ♯) *g<sup>1</sup>* (E.54, L.8); 6: *a<sup>1</sup>* (E.54)  
MS; przed 3: brak ♯; nad 3: ♯ (L.7); przed 7: ♯ na czerwono (E.54); od 8 do MD (2).2: linia przerywana (L.7); nad 9–30.1: brak — (L.7)
30. MD (1); 1: *h<sup>1</sup>* (E.54, L.7)  
MD (2); 1: *a<sup>1</sup>* (E.54); przed 2: ślady korekty, pierwotna wersja nieczytelna (E.54); 2–3: ♯ (L.7); od 3 do MS.2: linia przerywana (E.54); przed 4: ♯ (L.8)  
MS; 2: ♯ (E.54, L.8, D.29); nad 4: brak *tr* (L.7, D.29); 9: *h* (D.29)
31. MD (1); pod 1: ♯ *fis<sup>1</sup>* (L.7)  
MS; 2–8: nuty zapisane na górnej pięciolinii; przed 4: ♯ (L.7); 9: ♯ (E.54); przed 15: brak ♯; nad 15: ♯ (L.7, L.8)
32. MD (1, 2); materiał zapisany na pasku papieru naklejonym na pierwotnie wprowadzony zapis, w którym pierwszy pion pochodził z t. 32, a trzy następne z t. 36, ostatecznie opuszczonego (E.54)  
MD (1); nad 2: ♯ (L.8); nad 4–33.1: brak — (E.54), brak dokończenia — na początku systemu (L.8)  
MD (2); przed 5: ♯  
MS; nad 4: ♯ (L.7), ♯ (L.8); nad 9, 10: ♯ (L.7, L.8)
- 33.–36.: materiał opuszczony (E.54)
33. MD (1); nad 2: brak *tr* (L.7, L.8); przed 3: brak ♯ (L.7, L.8); nad 3: *tr* (L.7, L.8), ♯ (L.8); nad 4–34.1: brak — (L.7)

- MD (2); pod 1–2: brak — (L.8)  
MS (1); 4–7: ♯ (L.7, L.8)
34. MD; przed 3: brak ♯ (L.7, L.8); nad 3: ♯ (L.8); 9–16: ślady korekty, pierwotnie laski nut w górę, usunięte (L.8); nad 11: ♯ (L.8)  
MS (1); nad 1–2, 3–35.1: brak — (L.8)  
MS (2); pod 2–35.1: brak — (L.8)
35. MD; 13–15:  $d^2 e^2 f^2$  (L.7, L.8); 13–16: ślady korekty, pierwotnie laski nut w górę, usunięte (L.8); 16:  $h^1$  (L.8)
36. MD (1); nad 2–3: brak — (L.8); przed 4: brak ♯ (L.7, L.8); nad 4: ♯ (L.7)  
MS; 13–15:  $a h c^1$  (L.7, L.8); 16:  $e$  poprawione na  $h$  (L.8)
37. MD; nad 2–3: — na czerwono (E.54), brak — (L.8)
38. MD (1); przed 5: ♯ (E.54, L.8)  
MD (2); 10–13:  $a^1 h^1 c^2 d^2$   
MS (1); 1: brak nuty (L.7), nuta zapisana na górnej pięciolinii (E.54, L.8)  
MS (2); pod 3–39.1: brak — (E.54, L.8)
39. MD (1); nad 3–40.1: — na czerwono (E.54)  
MS; 5: ślady korekty, pierwotnie laska nuty w dół, usunięta (E.54); 6–16: nuty zapisane na górnej pięciolinii; 13–15:  $e^1 fis^1$  (bez ♯)  $g^1$
40. MD (1); przed 1: ♯ na czerwono (E.54); 1: nuta na czerwono (E.54)  
MD (2); przed 4: brak ♯; nad 4: ♯ (L.7); pod 4–41.1: brak — (L.7)  
MS; 1–4: nuty zapisane na górnej pięciolinii; od 4 do 5: linia przerywana (L.8); przed 10: ślady korekty, pierwotnie ♭ (?), usunięty (L.8)
41. MS; 5–8: ♯ (L.7); 6–16: nuty zapisane na górnej pięciolinii
42. MD (2); pod 4–43.1: brak pierwszej części — na końcu systemu (E.54)  
MS; przed 10: brak ♯ (L.8); nad 10: ♯ (L.8); nad 14: ♯ (L.7); przed 15: brak ♯
43. od czwartej miary tego taktu do drugiej miary t. 46 materiał zapisany na pasku papieru naklejonym na pierwotnie wprowadzony zapis, nieczytelny (L.8)  
MS; 13:  $H$  (E.54, L.8)
44. MS; 13:  $h$  (L.8)
45. MD (1); nad 3: ♯ (L.9)
47. MD (2); 1: ♯ (E.54)  
MS; 5:  $h$  (E.54),  $d$  (L.9); przed 7: brak ♯; nad 7: ♯ (L.9); nad 11: ♯ (L.8, L.9); 13:  $e$  poprawione na  $f$  (L.8); 14: nuta na czerwono (E.54),  $e$  (L.8)
48. MD (2); 4–7: ♯ (L.9)

- MS; 1: przy nucie dodatkowa chorągiewka (E.54); po 2, 6: ślady korekty dotyczącej prawdopodobnie belkowania nut; 10–13: ♯ (L.9)
- 49.: materiał pierwszej połowy taktu zapisany na pasku papieru naklejonym na pierwotnie wprowadzony zapis, nieczytelny (L.8)  
MD (1); 4–7: ♯ (E.54)  
MS (2); 1–2: ♯ z laskami w górę i ♯ z laskami w dół (L.8); 3–6: ♯ (L.9); 8: brak nuty (L.9)  
po 49.: inskrypcja: *brak zakończenia* (E.54, L.8)
- Ed. MO (39) 1966: Sikorski; WTO 1990: Gołos.

### 33. CANZONA PRIMI TONI

Utwór stanowi wariant pierwszego odcinka (w pierwodruku t. 1–13) canzony Girolama Frescobaldiego ze zbioru Frescobaldi 1615 (*Canzona Prima, Primo Tono*; RISM ID 1001200972). W odpisie E.49 Czesław Sikorski opuścił t. 6, który zachował się w niezależnej od niego kopii Liliany Sikorskiej (L.27; zob. il. 20).

Źródła: E.49; L.27

2. MD; przed 8: brak ♯; nad 8: ♯ (L.27)
4. MS; przed 8: brak ♯; nad 8: ♯ (L.27)
6. materiał tego taktu opuszczony (E.49)  
MD; 1–5: przy nutach dodatkowe laski w górę, przekreślone (L.27)
7. MD; 1–2: przy nutach dodatkowe laski w górę (L.27)  
MS; 5–6: ♯ (E.49)
8. MS (1); przed 2: brak ♯; nad 2: ♯ (L.27)
9. MD (2); 1: nuta na czerwono (L.27)
- 10.: materiał tego taktu zapisany błędnie i przekreślony na czerwono, następnie cały takt zapisany ponownie obok (L.27)  
MD (2); 3: ♯ (E.49), laska nuty na czerwono (L.27)  
MD (3); 3: główka nuty poprawiona na czerwono (L.27)  
MS; 3: nuta poprawiona na czerwono (E.49)
11. MD (1); 1–8: przy nutach laski w dół na granatowo oraz laski w górę na czerwono (L.27); przed 8: brak ♯; nad 8: ♯ (L.27)

- MD (2); 1: kropka przy nucie na czerwono (L.27); 2: nuta skreślona na czerwono i zapisana jako  $\text{♩ } d^1$  na dolnej pięciolinii, następnie poprawki na czerwono usunięte (E.49), nuta skreślona na czerwono i zapisana jako  $\text{♩ } d^1$  na dolnej pięciolinii, od 1 do 2 linia przerywana na czerwono (L.27)
12. MD (2); przed 8: brak  $\sharp$ ; nad 8:  $\sharp$  (L.27)  
MS; 1–6: nuty zapisane pierwotnie na górnej pięciolinii, dwie pierwsze nuty przekreślone na czerwono, następnie wszystkie nuty zapisane na czerwono na dolnej pięciolinii (L.27)
13. MD (1); 4: brak nuty (E.49)  
MD (2); 1:  $\text{♩ } d^1$ , nad nią na zielono główka nuty  $f^1$  w nawiasie (E.49)  
MS; 5–6: przy nutach laski w górę na granatowo, przekreślone na czerwono, oraz laski w dół na czerwono (L.27)
15. MS (1); 1: ślady korekty, pierwotna wersja nieczytelna (E.49); przed 2: brak  $\flat$ ; nad 2:  $\flat$  (L.27); 5–8: ślady korekty, pierwotnie laski nut w dół, usunięte (E.49)
16. MD (3); 2:  $d^1$  poprawione na czerwono na  $f^1$  (L.27)
17. MD (1); nad 2–3:  $\text{—}$  na czerwono (E.49), brak  $\text{—}$  (L.27)  
MD (2); pod 3–4:  $\text{—}$  (L.27)
18. MS (2); 2: przy nucie laska w górę na granatowo, skreślona na czerwono, oraz laska w dół na czerwono (L.27)
19. MS; od 2 do 3: linia przerywana; 3–20.4: nuty zapisane na górnej pięciolinii
20. MS; pod 2–3: brak  $\text{—}$  (E.49)  
MS (1); przed 6:  $\flat$  (L.27)
22. MD (1); nad 2–3:  $\text{—}$  na czerwono (E.49)  
MS; nad 5–6:  $\text{—}$  (L.27)
23. MD (1); 3: brak nuty (E.49)  
MD (2); 5–8: nuty na czerwono (E.49)  
MS (1); po 2:  $\text{♩ } b \text{ ♩ } e^1$  (E.49)
24. MD (1); 1–2:  $f^2 g^2$   
MD (2); 1–2:  $\text{♩}$  (E.49)  
MS; nad 3:  $\text{♩ } f^1$  (L.27)
25. MD (3); przed 4:  $\sharp$   
MS; przed 2: brak  $\sharp$  (L.27); nad 2:  $\sharp$  (L.27); 9–12:  $\text{♩}$  (E.49)
- Ed. MO (39) 1966: Sikorski; CEKM (10) 1967: Gołos, Sutkowski; WTO 1990: Gołos.

### 35. FANTASIA 15

Utwory nr 35–37 są ćwiczeniami pochodzącymi z podręcznika Alessandra Pogliettiego *Compendium oder Kurtzer Begriff und Einführung zur Musica* (Kremsmünster 146). W źródle tym nie są one opatrzone tytułami ani numerami porządkowymi, nie tworzą też zwartej grupy. Dwa z nich (nr 35 i 37) zostały w [A] określone jako „fantasie” z numerami porządkowymi 15 i 17, prawdopodobnie zatem utwór nr 36 powinien nosić tytuł „Fantasia 16”, co odnotował Chybiński w inwentarzu (Chybiński 1936, s. 104). Informacje te skopiowano zapewne do [A] z nieznanego rękopisu będącego podstawą odpisu kompozycji Pogliettiego, być może tożsamego z tym, z którego zaczerpnięto zestaw trzynastu fug (nr 19–31), również zawierający ślady numeracji (zob. komentarz do nr. 19).

Źródło: E.43

Konkordancja: Kremsmünster 146, s. 34 (4)

3. MD (2); 2:  $d^1$  poprawione na czerwono na  $e^1$

4. MS; 1–2:  $g G$ , poprawiono na podstawie Kremsmünster 146

5. MD (2); 3:  $a$  poprawione na czerwono na  $g$

Ed. WTO 1990: Gołos.

### 36. [FANTASIA 16]

Utwór przekazany w odpisie E.45 w skażonej postaci (brak oznaczenia przykładowego, zdeformowany kształt figuracji w MD) poprawiono na podstawie konkordancji.

Źródło: E.45

Konkordancja: Kremsmünster 146, s. 34 (5)

1. MD; 4:  $a^1$ ; 8:  $g^1$

2. MD; 4:  $f^1$ ; 8:  $e^1$

3. MD; 4:  $d^1$ ; 8: ślady korekty, pierwotnie  $c^1$ , usunięte

4. MD; 6:  $f^1$  poprawione na czerwono na  $g^1$

MS (1); 4:  $h$ , przed nutą  $\flat$  na czerwono

Ed. WTO 1990: Gołos.

### 37. FANTASIA 17

Źródło: E.44

Konkordancja: Kremsmünster 146, s. 32 (2)

1. MD, MS;  $\flat$  przy kluczu, poprawiono na podstawie Kremsmünster 146
3. MS; 5–6: *e E*, poprawiono na podstawie Kremsmünster 146
5. MD (2); przed 2:  $\sharp$
6. MS (1); nad 1: ślady korekty, pierwotnie główka nuty na wysokości *e*, usunięta  
MD, MS (1, 2); zamiast 1:  $\flat$

Ed. WTO 1990: Gołos.

### 38. TOCCATA

Źródło: E.20

1. MD (3); pod 1–2. MD (2).1:  $\text{—}$
2. MD (2); 1:  $d^l$   
MS; 1: przy nucie dodatkowa laska w górę; przed 2:  $\sharp$
3. MD (2); pod 2–3:  $\text{—}$  na czerwono
5. MS (2); przed 6:  $\sharp$  na czerwono
6. MD (2); 1:  $\flat$ ; pod 3–7.1:  $\text{—}$
7. MD (2); 1:  $f^l$   
MS (2); 2–3: ślady korekty, pierwotnie laski nut w górę, usunięte
8. MD (1); nad 2–9.1:  $\text{—}$  na czerwono  
MD (2); pod 3: *tr* zapisany pomiędzy nutami na górnej i dolnej pięciolinii należy prawdopodobnie do nuty  $e^l$ , ponieważ jego wykonanie na dźwięku  $d^l$  jest niemożliwe  
MS (2); 2: przy nucie laska w dół na granatowo, przekreślona na czerwono, oraz laska w górę na czerwono; nad 2–MS (1).2:  $\text{—}$  na czerwono
9. MD (1); nad 2–3:  $\text{—}$  poprawiony na czerwono; 4: nuta poprawiona na czerwono
10. MD (2); 3:  $c^l$   
MD (3); 3: *a*, przed nutą  $\sharp$  na czerwono  
MS (2); nad 1:  $\flat$  *a* na czerwono, połączona  $\text{—}$  na czerwono z 9. MS (1).2

Ed. Makowski, Surzyński 1914: Poliński; Gołos 1972: Gołos; WTO 1990: Gołos.

### 39. FUGA PRIMI TONI 2

Źródło: E.40

1. oznaczenie metrum na czerwono
2. MS; 1:  $\text{—}$  na czerwono
5. MD (1); 2:  $\flat$   $d^2$ , po niej  $\sharp$  na czerwono  
MD (3); 1–3: nuty zapisane na dolnej pięciolinii
6. MD (2); 1: nuta zapisana na dolnej pięciolinii; 5:  $d^l$   
MS; od 4 do MD (2).2: linia przerywana
7. MS (2); 2: nuta na czerwono

Ed. Makowski, Surzyński 1914: Poliński; Gołos 1972: Gołos; WTO 1990: Gołos.

### 40. [TOCCATA]

Źródła: E.24; D.55

Konkordancja: Wien 734, k. 9v (6)

1. MD (1); nad 1–2:  $\text{—}$  na czerwono (E.24); przed 4:  $\sharp$  przekreślony na czerwono (E.24)  
MS (2); pod 1–2: brak  $\text{—}$  (E.24)
2. MD (2, 3); 1:  $\flat$  (D.55)  
MS (1); zamiast 2–3:  $\flat$  *a* na czerwono (E.24)  
MS (2); 2: brak nuty (E.24), nuta zapisana w połowie taktu (D.55), poprawiono na podstawie Wien 734
3. MD; przed 11:  $\sharp$  przekreślony na czerwono (E.24); nad 15: brak *tr* (D.55); 16:  $d^l$  (D.55)  
MS (2); przed 2:  $\sharp$  przekreślony na czerwono (E.24)
5. MS (1); 2:  $\flat$ ; 4–5:  $\flat$   $\flat$

Ed. Makowski, Surzyński 1914: Poliński; CEKM (10) 1967: Gołos, Sutkowski; WTO 1990: Gołos.

#### 41. [TOCCATA]

Utwór pochodzi ze zbioru krótkich kompozycji w ośmiu tonach zamieszczonego w podręczniku Alessandra Pogliettiego *Compendium oder Kurtzer Begriff und Einführung zur Musica* (Kremsmünster 146).

Źródło: E.25

Konkordancja: Kremsmünster 146, s. 44–45

2. MD (1); przed 7:  $\flat$  na czerwono

MD (2); pod 8:  $\flat$  na żółto

3. MS (1); 7: ślady korekty, pierwotnie prawdopodobnie  $\sharp$ , usunięty

Ed. Makowski, Surzyński 1914: Poliński; CEKM (10) 1967: Gołos, Sutkowski; WTO 1990: Gołos.

#### 42. TOCCATA 1

Źródło: E.21

1. MS (1); przed 2:  $\sharp$  na czerwono

2. MS; przed 4:  $\sharp$  na czerwono

3. MD (3); 1:  $\flat$

MS; przed 2:  $\flat$  na czerwono

5. MD (3); 1:  $\flat$

6. MD (2); przed 3:  $\sharp$  na czerwono

7. MS (1); przed 1:  $\sharp$  na czerwono

8. MD (1); 1: ślady korekty, pierwotnie  $\flat$ , laska nuty usunięta

MD (2); przed 1:  $\sharp$  na czerwono

Ed. WTO 1990: Gołos.

#### 43. [TOCCATA]

Źródło: E.22

3. MD; nad 7: *tr* na czerwono

Ed. WTO 1990: Gołos.

#### 44. [TOCCATA]

Źródło: E.23

3. MD (2); przed 1:  $\sharp$

4. MD (1); 2–3:  $\flat$ ; 7–8: ślady korekty, pierwotnie prawdopodobnie  $\flat$ , poprawione na  $\flat$ .

5. MD; przed 3, 4:  $\flat$  na czerwono

6. MD; 3–4:  $e^1 f^1$  poprawione na czerwono na  $d^1 e^1$

MS; 5: kropka przy nucie na czerwono

7. MS; nad 5: *tr* na czerwono

Ed. WTO 1990: Gołos.

#### 45. PŁACZŻE DZISIA DUSZO WSZELKA

Źródło: E.68

7. MD (2); pod 1–8.1:  $\text{—}$  na czerwono

MS; przed 2:  $\flat$  na czerwono

13. MS; 1: ślady korekty, pierwotnie główka nuty na wysokości *f*, usunięta

15. MS; przed 3:  $\sharp$  na czerwono

25. MS; 5: ślady korekty, pierwotnie główka nuty na wysokości *a* lub *h*, usunięta

30. MS; 1–4: *f e d c*

33. MS; 4: *f*

34. MS; 4: *g*

36. MS; 2–3:  $\flat$

37. MD (2); pod 1–38.1:  $\text{—}$  na czerwono

Ed. CEKM (10) 1967: Gołos, Sutkowski; Gołos 1972: Gołos; BOS 1983: Gołos; WTO 1990: Gołos.

#### 47. PREAMBULUM [NA KYRIE] 1

Preambula opatrzone numerami porządkowymi 1–4 (nr 47, 49, 50, 52) stanowiły prawdopodobnie zestaw wersetów organowych do Kyrie. Wskazuje na to

ich umiejscowienie w [A] pomiędzy niezachowanym utworem nr [46] (*Introitus, Versus*) a *Preambulum na Gloria* (nr 54). Następujące po nim dwa praeambula (nr 55 i 56) były zapewne kolejnymi wersetami do Gloria, na co wskazuje ich wspólna z utworem nr 54 tonacja. Zapisane po pojedynczym wersecie „na Alleluia” (nr 57) trzy preambula, utrzymane w jednej tonacji, służyły zapewne jako wersety do Sanctus (nr 58: [*Preambulum*] *na Sanctus*, nr 59: *Preambulum*, nr 60: *Preambulum na Benedictus*). Jest to zatem niemal kompletny cykl liturgiczny, który umieszczono w [A] przed obszerną grupą opracowań pieśni i melodii chorałowych (nr 63–96). Cykl ten mógł być pierwotnie utrwalony na odrębnej składce papieru, obejmującej k. 37–44. *Canzon* (nr 61) wykazuje wyraźne podobieństwa do poprzedzających ją wersetów w zakresie faktury i wykorzystanych rodzajów figuracji. Według Chybińskiego była ona opatrzona monogramem „A.Z.”, który jednak można było odczytać również jako „A. 2.” (Chybiński 1936, s. 101–102). Możliwe, że utwór ten, utrzymany w tej samej tonacji co wersety do Sanctus i Benedictus, miał stanowić zakończenie cyklu liturgicznego i przeznaczony był do wykonania przed lub po Agnus Dei (w rękopisie Sandomierz 1636 na k. 21v–22r znajduje się dość obszerna, czternastotaktowa kompozycja o charakterze toccaty z inskrypcją tytułową *ante Agnus Paschale*). Wówczas „A” byłoby skrótem od „Agnus”, a „2” – liczebnikiem porządkowym; Chybiński zwrócił uwagę na podobieństwo tej litery/cyfry z cyfrą „2” w inskrypcji przy *Preambulum* nr 49. Ze względu na kształt motywu inicjalnego *Praeambulum* nr 47 oraz dobór tonacji poszczególnych ogniw cyklu wydaje się prawdopodobne, że jest on związany z częściami *ordinarium missae* przeznaczonymi na niedzielę okresu zwykłego (*Dominicus diebus post Pentecosten usque ad Adventum, et post octavam Epiphaniae usque ad Septuagesimam* – zob. Graduale 1614, s. VII–VIII i XXXVIII–XXXIX). Utwory nieliturgiczne, zachowane w całości (nr 62) bądź fragmentarycznie (nr 48 i 51), zapewne dodano w późniejszym czasie na stronach, które pozostały częściowo lub w całości niezapełnione, natomiast poprzedzające całą grupę opracowanie *Placzące dzisiaj duszo wszelka* (nr 45) mogło zostać dopisane na ostatniej stronie poprzedniej składki i pierwszej, niezapisanej stronie składki zawierającej utwory liturgiczne. *Preambulum* nr 53 ze względu na swoje umiejscowienie powinno być ostatnim werselem Kyrie. Jego tytuł, odpisany przez Chybińskiego w inwentarzu (Chybiński 1936, s. 104) jako *na Spiritus S(anctus)*, a przez Sikorskiego na podstawie [C] jako *na sp(irit)us S*, może być błędny lub odnosić się do tropowanego Kyrie, a przekreślona litera „S” mogła być w rzeczywistości zdeformowaną cyfrą „5”.

Źródła: E.3; F.3; F.13; G.3

2. MD (1); przed 1: (b) na niebiesko (E.3), brak b (F.3, F.13), (b) (G.3); nad 1: b (F.13)
3. MS (1); 1: j (F.3)

5. MD (1); nad 2: inskrypcja ołówkiem: ?h (F.13)

MS (1); nad 1: ślady korekty, pierwotnie wprowadzony materiał następnego taktu, usunięty (E.3)

6. MS (2); 1: j A na czerwono, pod nią ślady korekty, być może pierwotnie j F na czerwono, usunięta przez razurę, która spowodowała powstanie dziury w papierze (E.3), brak =, inskrypcja ołówkiem: a? (F.13), j A (G.3)

Ed. WTO 1990: Gołos.

#### 48. [FUGA]

Utwór zapisany był w [A] w postaci fragmentarycznej, co odnotował Chybiński w inwentarzu (Chybiński 1936, s. 104). W kopii Sikorskiego (E.55) począwszy od t. 10 dolna pięciolinia jest całkowicie pusta (nie zawiera nut ani pauz, tylko przeciągnięte od górnej pięciolinii kreski taktowe). Sąsiadujące ze sobą dwa pokazy tematu w sopranie od tego samego dźwięku (t. 11–12 i 13–14) w połączeniu z brakiem innego materiału w t. 11 każą przypuszczać, że po t. 12 na którymś etapie transmisji utworu opuszczono nieznaną długość fragment. W E.55 po t. 12 widnieje odnośnik do trzech taktów zapisanych w systemie poniżej (zob. komentarz do sytuacji po t. 12 oraz il. 16). Możliwe, że Sikorski początkowo opuścił je podczas kopiowania, nie można jednak wykluczyć, że taki sposób notacji jest odzwierciedleniem zapisu Chybińskiego w źródle [C] związanego z wątpliwościami dotyczącymi przyporządkowania materiału chaotycznie utrwalonego w [A]. Podobieństwo materiału t. 17 i 18 pozwala przypuszczać, że obydwie te takty mogą stanowić alternatywne wersje odczytania tego samego fragmentu. Niewykluczone, że nagromadzenie błędów w źródle [A] było przyczyną pozostawienia odpisu utworu w postaci niedokończonoj. Brak zidentyfikowanych konkordancji i możliwości określenia długości kompozycji nie pozwala na jej rekonstrukcję.

Źródło: E.55

- 2.–4. MS: materiał zapisany na górnej pięciolinii

6. MD (2); 1: h<sup>1</sup>

MS (2); 6: j

7. MS (1); 5–9: ślady korekty, pierwotnie laski nut w dół i pod nimi belki, usunięte; 6–7: ślady korekty, pierwotnie główki nut na wysokości c<sup>1</sup> h (?), usunięte

8. MD (2); 1–4: g<sup>1</sup> g<sup>1</sup> g<sup>1</sup> g<sup>1</sup>

9. MS (2); 1–5: ślady korekty belkowania, pierwotna wersja nieczytelna; 8–9: h c<sup>1</sup>

12. MD; 1–4: ślady korekty, pierwotnie główki nut na wysokości  $a^1 a^1 a^1 a^1$ , usunięte po 12.: nad pięciolinia znak  $\vee$ , który kieruje do trzytaktowego fragmentu (t. 13–15) zapisanego w systemie poniżej, również oznaczonego na początku znakiem  $\vee$ ; fragment ten Sikorski prawdopodobnie początkowo opuścił podczas kopiowania z [C]

13. MD (2); 5–8:  $\text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$ ; przed 8:  $\sharp$

14. MD (2); przed 2:  $\sharp$

15. MD (2); 6–7:  $\text{♪}$

pod 15.: inskrypcja: *niedokończona*.

16. MD (1); 4–5:  $\text{♪} \text{♪}$ ; 6: nuta zapisana nad MD (2).5

18. MD (1); po 2: główka nuty na wysokości  $d^2$

po 18.: brak kreski taktowej; na górnej pięciolinii inskrypcja: *niedokończony takt*

Ed. WTO 1990: Gołos.

#### 49. PREAMBULUM [NA KYRIE] 2

Źródła: E.4; F.4; F.14; G.4; D.54

1. MD, MS: brak  $\flat$  przy kluczu (D.54)

MS (1); pod 1:  $\text{♪} A$  i  $D$  na czerwono (E.4),  $\text{♪} A$  i  $D$  (G.4); 2, 3: łaski nut poprawione na czerwono i doprowadzone do MS (2) (E.4)

MS (3); przed 1:  $\flat$ , usunięty (E.4),  $\flat$  (F.4, D.54)

2. MS (2); przed 3:  $\text{♯}$  na czerwono, usunięty (E.4); 4:  $e$  (F.4)

3. MD (1); zamiast 3:  $\text{♪} f^1 \text{♪} g^1$

MD (2); pod 6–7: brak  $\text{—}$  (F.14)

MS (1); przed 3:  $\text{♯}$ , skreślony na czerwono, nad nim ślady korekty, nieczytelne (E.4)

Ed. WTO 1990: Gołos.

#### 50. PREAMBULUM [NA KYRIE] 3

Źródła: E.5; F.5; F.15; G.5; D.53

4. MD (1); 1:  $\text{♯}$   $\text{♪} d^1$  (F.5); 2: brak nuty (D.53)

MS; 1–4:  $\text{♪}$  (E.5),  $\text{♪}$  poprawione na  $\text{♪}$  (G.5)

5. MD (1); po 1:  $\text{♪} c^2$  na czerwono (E.5),  $\text{♪} c^2$  (F.5, G.5)

MS; nad 1–6.1: klamra narysowana linią przerywaną, nad nią inskrypcja: *zepsute miejsce* (E.5)

6. MD (2); pod 7–8: ślady korekty, pierwotnie  $\text{—}$  na czerwono, usunięty (E.5),  $\text{—}$  (F.5, F.15)

Ed. WTO 1990: Gołos.

#### 51. [PRAEAMBULUM]

W odpisie E.56 kompozycja zachowała się w postaci pięciotaktowego fragmentu z adnotacją *niedokończona* (zob. il. 16). Jak wynika z inwentarza (Chybiński 1936, s. 104), na s. 78 (= k. 39v) znajdowały się oprócz niego dwa kolejne utwory, nr 52 i 53. Nie jest jasne, czy utwór nr 51 utrwalono w [A] w całości, której znaczna część nie dotrwała do czasu odnalezienia tabulatury przez Polińskiego (np. w wyniku zaginięcia jednej karty lub doklejonego do k. 39 paska papieru), czy też zapis w [A] był niekompletny. W edycji zaprezentowano go na podstawie E.56 oraz konkordancji w Sandomierz 1636 (zob. il. 31), którą w całości objęto komentarzem.

Źródło: E.56

Konkordancja: Sandomierz 1636, k. 29r

1. MD (1, 2): klucz  $C_1$  (Sandomierz 1636)

MD (2); 1: brak  $\sharp$  (Sandomierz 1636)

MS: klucz  $C_4$  (Sandomierz 1636)

3. MD (2); pod 1–2:  $\text{—}$  (Sandomierz 1636)

MS (2); 2:  $\text{♪} c$  na czerwono (E.56)

4. MD (1, 2), MS (1, 2); 4:  $\text{♪}$  (E.56)

MD (2); zamiast 1–2:  $\text{♪} e^1$  (Sandomierz 1636)

MS (1); 2:  $e$  (Sandomierz 1636); nad 2:  $\text{♪} c^1$  na czerwono (E.56)

MS (2); 2: brak nuty (E.56)

5. MS: w całym takcie pusta pięciolinia (E.56)

po 5.: inskrypcja: *niedokończona* (E.56)

6. MS; przed 1: klucz  $F_4$  zapisany po kluczu  $C_4$  na początku systemu; 2: ślady korekty, pierwotnie współbrzmienie  $\text{H}$  (z laską w dół)  $\text{d}$  (z laską w górę), następnie  $\text{H}$  usunięta, nad  $\text{d}$  dopisana  $\text{a}$  z laską w górę
7. MS (1, 2); przed 1: klucz  $C_4$ ; 2: ślady korekty, pierwotnie współbrzmienie  $\text{g}$   $\text{d}'$ , usunięte  
MS (2); 4:  $\text{d}$
8. MD (2); pod 3–4:  $\text{—}$   
MS (2); 3:  $\text{a}$
10. MD (2); przed 4:  $\sharp$   
MS; przed 1: klucz  $F_4$
12. MS; przed 1: klucz  $C_4$
17. MS (1); nad 2:  $\text{e}'$
18. MS (2); nad 4:  $\text{e}$   
po 19. MD, MS:  $\text{||:}$
- Ed. WTO 1990: Gołos.

## 52. PREAMBULUM [NA KYRIE] 4

Źródła: E.6; F.6; F.16; G.6

1. MS (1); 6:  $\text{g}$  (E.6, F.6)
3. MD; przed 2: brak  $\sharp$  (E.6, G.6)
5. MD (2); pod 3–4: ślady korekty, pierwotnie  $\text{—}$ , usunięty (E.6),  $\text{—}$  (F.16); przed 5:  $\sharp$
6. MD (3); pod 1:  $\sharp$  ołówkiem (F.16)
- Ed. WTO 1990: Gołos.

## 53. PREAMBULUM NA SPIRITUS 5

Źródła: E.7; F.7; F.17; G.7; D.1; D.52

1. MS; przed 3: ( $\sharp$ ) na niebiesko (E.7), brak  $\sharp$  (F.7, F.17, G.7, D.52),  $\sharp$  (D.1); nad 3: ślady korekty, pierwotnie prawdopodobnie  $\sharp$ , usunięty (E.7),  $\sharp$  (F.7, F.17, D.52)

5. MD (1); przed 1: ( $\sharp$ ) na niebiesko (E.7); nad 1:  $\sharp$  ołówkiem (F.17)
- Ed. WTO 1990: Gołos.

## 54. PREAMBULUM NA GLORIA 1

Źródła: E.8; F.18; G.8

3. MD; nad 1: brak  $\text{tr}$  (E.8, G.8)  
MS (2, 3); 1:  $\text{J}$  z przekreśloną laską (E.8),  $\text{J}$  (F.18)
7. MD; 6–8:  $\text{d}^2 \text{c}^2 \text{h}^1$  poprawione na czerwono na  $\text{c}^2 \text{h}^1 \text{a}^1$  (E.8)
10. MD (3); przed 1: brak  $\sharp$  (E.8, G.8)
- Ed. WTO 1990: Gołos.

## 55. PREAMBULUM [NA GLORIA] 2

Źródła: E.9; F.19; G.9

1. MD; przed 2: ( $\sharp$ ) (E.9), brak  $\sharp$  (F.19, G.9); nad 2:  $\sharp$  (F.19)
2. MD; nad 5–6:  $\text{—}$  na czerwono (E.9), brak  $\text{—}$  (G.9); przed 7:  $\sharp$  (E.9, G.9)  
MS (1); 3–4: nuty zapisane na górnej pięciolinii (E.9, G.9)
4. MD (1); 10:  $\text{a}^1$  poprawione na czerwono na  $\text{g}^1$  (E.9),  $\text{a}^1$  (G.9)  
MS; 7, 8:  $\text{J}$  (G.9); przed 8: ( $\sharp$ ) (E.9)
5. MD (1); nad 9–10:  $\text{—}$  na czerwono (E.9); zamiast 10:  $\text{a}^1 \text{a}^1$  (G.9)  
MD (2); 2:  $\text{Jf}^1$ , laska nuty na czerwono (E.9),  $\text{Jf}^1$  (G.9); po 2: na czerwono  $\text{cis}^1$   
 $\text{Jd}^1$  (E.9)

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 56. PREAMBULUM [NA GLORIA 3]

Źródła: E.10; D.44

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 57. PREAMBULUM NA ALLELUIA

Źródło: E.11

2. MS (1); 3: ślady korekty, pierwotnie główka nuty na wysokości *f*, usunięta
4. MD (1); przed 5:  $\sharp$  na czerwono
6. MD (2); przed 4:  $\sharp$  na czerwono w niebieskim nawiasie

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 58. [PREAMBULUM] NA SANCTUS [1]

Źródła: E.12; F.8; D.2

1. MD (3); pod 1–2.1: brak  $\text{—}$  (E.12, D.2)  
MS (1); nad 1:  $\circ$  *g* na zielono (E.12); nad 1–2.1:  $\text{—}$  (F.8)  
MS (2, 3); pod 1–2.1: brak  $\text{—}$  (E.12, D.2)
2. MS (1); 1: *e*; nad 1:  $\circ$  *f* na zielono (E.12)
3. MD (3); pod 1–4. MD (2).1: brak  $\text{—}$  (D.2)  
MS (1); nad 1:  $\circ$  *g* na zielono (E.12)
4. MD (2); 1:  $\circ$  (E.12)  
MS (1, 2); zamiast 1: materiał t. 5 (D.2)
5. takt opuszczony (D.2)
7. MD (1); nad 1–8.1:  $\text{—}$  na czerwono (E.12)  
MS (1); nad 1:  $\circ$  *g* na zielono (E.12)
8. MD (1); 4–7:  $c^2 h^1 a^1 g^1$  (D.2)  
MD (2); 1: brak nuty (D.2)
9. MD (2); pod 3–10.1:  $\text{—}$  na czerwono (E.12), brak  $\text{—}$  (F.8, D.2)  
MS (1); nad 1–2:  $\text{—}$  na czerwono (E.12)
10. MS (1); pod 1: ( $\circ$ ) *c* na zielono (E.12); nad 2:  $\downarrow$  *a* na zielono (E.12)
11. MD (2); pod 3–12.1:  $\text{—}$  na czerwono (E.12), brak  $\text{—}$  (F.8)  
MS (1); nad 2: ślady korekty, pierwotnie  $\downarrow$  *a*, usunięta (E.12)
12. MS (1); nad 1: ( $\circ$ ) *g* na zielono (E.12); pod 2: ( $\circ$ ) *e* na zielono (E.12)
13. MD (2); pod 3–14.1: brak  $\text{—}$  (F.8)  
MS (1); nad 1:  $\circ$  *a* na zielono (E.12); nad 2: ( $\circ$ ) *a* na zielono (E.12)
14. MS (1); nad 1:  $\downarrow$  *h* na zielono (E.12); nad 2: ( $\downarrow$ ) *h* na zielono (E.12)

15. MD (2); pod 3–16.1:  $\text{—}$  na czerwono (E.12), brak  $\text{—}$  (F.8)
16. MS (1); nad 1: ślady korekty, pierwotnie  $\downarrow$  *h*, usunięta (E.12); pod 2: ( $\circ$ ) *fis* (bez  $\sharp$ ) na zielono (E.12)
17. MD (2); 1:  $\downarrow$   $c^1$  (E.12)
19. MS (2); 2–3: ślady korekty, pierwotnie przy nutach dodatkowe laski w górę, usunięte (E.12), przy nutach dodatkowe laski w górę (F.8); pod 2–3:  $\downarrow$  *E*  $\downarrow$  *F* na zielono (E.12)
21. MS (1); 2: brak *f* (E.12); 4: brak *g* (E.12)
24. MD (1); 2–4:  $f^1 g^1 a^1$ ; nad 5–6:  $\text{—}$  na czerwono (E.12)  
MS (1); nad 2:  $\bullet$  *g* na zielono (E.12); nad 3:  $\bullet$  *f* na zielono (E.12); pod 4:  $\bullet$  *d* na zielono (E.12)
25. MS (1); nad 1:  $\circ$  *g* na zielono (E.12)  
MS (2); 1: *E* (F.8)

Ed. MO (39) 1966: Sikorski; CEKM (10) 1967: Gołos, Sutkowski; WTO 1990: Gołos.

## 59. PREAMBULUM [NA SANCTUS 2]

Źródła: E.13; D.50

2. MS (1); 3: brak nuty (E.13)  
MS (2); 7: brak nuty (E.13), *G* (D.50)
  4. MS; przed 8:  $\sharp$  przekreślony na czerwono (E.13),  $\sharp$ , nad nim inskrypcja: (!) (D.50)
  5. MD (2); pod 2–3:  $\text{—}$  na czerwono (E.13)
  7. MS; przed 10:  $\sharp$  przekreślony na czerwono (E.13)
  10. MD; 5–8:  $g^1 a^1 h^1 c^2$  poprawione na czerwono na  $e^1 f^1 g^1 a^1$ ; przed 10:  $\sharp$  na czerwono (E.13)  
MS; po 4:  $\downarrow$  *c* poprawiona na czerwono, po niej  $\text{—}$  na czerwono do 5 (E.13); 5–8:  $\downarrow$  (E.13)
  12. MD (2); pod 3–4:  $\text{—}$  na czerwono (E.13)
- Ed. WTO 1990: Gołos.

## 60. PREAMBULUM NA BENEDICTUS

Źródło: E.14

1. MD (1); nad 1–2.1: — na czerwono  
MS (2); nad 1–3:  $\text{♩} e \text{♩} d \text{♩} e$
  2. MD (1); nad 1: *tr*; nad 2: brak *tr*
  3. MD (1); nad 1–4.1: — na czerwono  
MS; nad 1–4: na czerwono  $\text{♩} g^1 \text{♩} fis^1 \text{♩} g^1 \text{♩} d^1$ ; przed 2:  $\sharp$  na czerwono
  4. MD (1); nad 1: *tr* na czerwono; nad 2: *tr* przekreślony na czerwono
  5. MS (2); nad 1–3: na czerwono  $\text{♩} d^1 \text{♩} cis^1 \text{♩} d^1$
  6. MD (1); nad 1: *tr* na czerwono
  7. MD (1); nad 1–8.1: — na czerwono  
MD (2); pod 4:  $\text{♩} g$  na czerwono  
MS (2); po 1:  $\text{♩} Gis$  na czerwono
  8. MD (1); nad 1: *tr* na czerwono
  9. MD (1); 1–3:  $d^1$  (przed nutą  $\flat$ )  $e^1 f^1$   
MD (2); 1–3:  $h c^1 d^1$
  10. MS (1); 1–3:  $e f g$   
MS (2); 1–3:  $E F G$
  15. MD (2); pod 1–2: — na czerwono
- Ed. WTO 1990: Gołos.

## 61. CANZON [NA] AGNUS [DEI] 2

Utwór nie został przez Sikorskiego skopiowany w całościowym odpisie E. Zachował się wyłącznie w dwóch kopiach Liliany Sikorskiej. Odpis L.17 (zob. il. 26) został wykonany prawdopodobnie ze źródła [C] dla Jerzego Gołosa, który na podstawie tego odpisu wydał utwór w edycji CEKM (10) (na kopii widnieją ołówkowe dopiski Gołosa w języku angielskim oraz oznaczenia łamania tekstu nutowego). Przekazany w nim tekst kompozycji jest w większości wiarygodny. Odpis L.28 został zapewne sporządzony w związku z planowanym wydaniem całości tabulatury w PWM, o czym świadczy przesunięta względem [C] numeracja utworu. Kopia ta zawiera dwa poważne błędy związane z opuszczeniem fragmentów tekstu oraz nieoznaczone emendacje względem lekcji należących w L.17 do kategorii *lectio*

*difficilior*. Ze względu na wprowadzone zmiany metrum w t. 13 i 14 nie można jednak wykluczyć, że opuszczenie drugiej połowy t. 13 w L.28 nie jest przypadkowym błędem, ale odzwierciedla sytuację w źródle [C], a w odpisie L.17 dokonano w tym miejscu milczącego uzupełnienia materiału. W edycji pozostawiono wersję z kopii L.17, natomiast L.28 objęto w całości komentarzem, uznając obydwa warianty – z drugą połową t. 13 i bez niej – za równie prawdopodobne.

Źródła: L.17; L.28; D.47

2. MD; 9–12: brak nut (L.28)  
MS; 4: ślady korekty, pierwotnie  $\text{♩} c^1 \text{♩} c^1$ , pierwsza  $\text{♩}$  poprawiona na  $\text{♩}$ , belka między nutami i druga  $\text{♩}$  usunięte (L.17), brak nuty (L.28)
3. MD; 14:  $c^2$  (L.28)
5. MS (1); 4:  $h$  (L.28)  
MS (2); pod 3–4:  $\text{♩} d \text{♩} e$  (L.28); 4:  $g$  (L.28)
6. MS (1, 2); 1:  $\text{♩}$  (L.28)
7. MS (2); przed 6:  $\sharp$
8. MD (1); nad 3: brak *tr* (L.28)  
MD (2); nad 3: *tr* (L.28); pod 3–4: brak — (L.28)
10. MD (1); 2:  $g^1$  (L.17); 3–4: ślady korekty, pierwotnie główki nut na wysokości  $e^1 f^1$ , usunięte (L.17)  
MD (2); 2: ślady korekty, pierwotnie główka nuty na wysokości  $c^1$ , usunięta (L.17)
12. MS; 4:  $F$  (L.28)
13. na początku taktu oznaczenie metrum  $\frac{2}{4}$  (L.28); druga połowa taktu opuszczona (L.28); na końcu taktu przerywana kreska taktowa (L.28)
14. na początku taktu oznaczenie metrum  $\text{♩}$  (L.28)
16. MD (2); 4–5: brak nut (L.28); pod 5–6: brak — (L.28)
18. MD (2); pod 16–19.1: —
19. MD (2); 1:  $a^1$ ; pod 2–3: brak — (L.17, L.28)

Ed. CEKM (10) 1967: Gołos, Sutkowski; Gołos 1972: Gołos; BOS 1983: Gołos; WTO 1990: Gołos.

## 62. [FUGA]

Źródła: E.41; L.22

1. MD; 3–4: ♫ poprawione na czerwono na ♫ (E.41)
- 3.–5. MS: materiał zapisany na górnej pięciolinii (E.41)
3. MD; 1, 2, 4: ślady korekty, pierwotnie laski nut w dół, usunięte (E.41); 3: przy nucie dodatkowa laska w dół (E.41)  
MS; 3–4: ślady korekty, pierwotna wersja nieczytelna (E.41)
4. MD; 4: ♫; 5: brak nuty (E.41), ♫ (L.22)  
MS; 5–7: nuty zapisane na górnej pięciolinii (L.22); nad 6: brak *tr* (E.41)
5. MS; 2–3: ślady korekty, pierwotnie główki nut na wysokości  $g^1 f^1$ , usunięte (E.41);  
8: nuta zapisana na pięciolinii górnej (z —) i dolnej (bez —) (L.22); pod 8–6.  
MS (1).1: — na czerwono (E.41)
6. MS (1); 1–3: nuty zapisane na górnej pięciolinii  
MS (2); po 1: ślady korekty, pierwotnie ♫  $e^1$  na miejscu drugiej ćwierćnuty w takcie, usunięta (E.41)
8. MD (1); nad 8–9.1: brak — (E.41)  
MD (2); przed 5: ♫ na czerwono (E.41)
10. MD (2); 4:  $a^1$
11. MD (1); nad 3: brak *tr* (E.41)  
MS; przed 3: ♫ na czerwono (E.41)
12. MD (1); nad 3: brak *tr* (E.41)  
MD (3); 1–2: materiał zapisany na dolnej pięciolinii  
MS (2); 1–2: nuta i pauza na czerwono (E.41)
14. MS; po 4: ♫  $g^1$
15. MD (2); przed 2: ♯ na czerwono (E.41), ♯ (L.22)
16. MS; przed 6: ♫ na czerwono (E.41)
18. MD (1); 1: brak ■ (E.41)  
MS (2); przed 3: (b) (E.41)
20. MS (1); 5: nuta na czerwono (E.41)  
MS (2); zamiast 3: ♫  $e$  ♫  $d$  (L.22)
21. MD (2); przed 3: (♯) ciemniejszym atramentem (L.22)  
MS (1); nad 4: ♯ ciemniejszym atramentem (L.22)

Ed. Makowski, Surzyński 1914: Polišski; WTO 1990: Gołos.

## 63. PUER NOBIS [NASCITUR]

Tytuł utworu odpisany przez Chybińskiego, *Puer nobis natus*, jest prawdopodobnie błędny. Zachowane źródła wokalne przekazują opracowaną w nim melodię z tekstem o incipie *Puer nobis nascitur*.

Źródło: E.58

5. MS; przed 4: ♫
6. MD (2); pod 2–7.1: — na czerwono
7. MD (1); 1: ♫  
MD (2); 1: ślady korekty, pierwotnie prawdopodobnie ♫, usunięta
10. MS; pod 1: ślady korekty, pierwotnie prawdopodobnie laska nuty w dół, usunięta
12. MD (1, 2); 1: ♫
14. MD (2); 1–2: ♫ ♫
15. MD (1, 2), MS (1, 2); 1: ♫.

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 64. NUŻEŚMY CHRZEŚCIJANI

Źródła: E.59; L.14

4. MS (1); nad 1: ♫ na czerwono (E.59), ♫ (L.14)
6. MS (1); 2–3: ślady korekty, pierwotnie główki nut na wysokości  $d e$ , usunięte (E.59)
9. MD (2); pod 5–10.1: — na czerwono (E.59)
10. MD (1); 1: laska nuty na czerwono (E.59)
11. MS (1); nad 1: ♫ na czerwono (E.59)
12. MD (2); przed 2: ♯ na czerwono (E.59)
14. MS (1); 1: ślady korekty, pierwotnie prawdopodobnie główka nuty z kropką na wysokości  $e$ , usunięta (E.59)
16. MD (1); nad 1: ♫  $d^2$  przekreślona na czerwono (E.59)  
MD (2); 1: ślady korekty, pierwotna wersja nieczytelna (E.59)  
MS (1); 2: ♫ poprawiona na ♫ (E.59)

MS (2); 1: B; 3: brak łaski przy nucie (E.59)  
18. MD (1), MS (1); nad 1: ♯ na czerwono (E.59)

Ed. BOS 1983: Gołos; WTO 1990: Gołos.

## 65. PUER NATUS IS BETHLEEM

Źródło: E.60

1. MS (3): *F* poprawione na czerwono na *G*
  3. MD (2); przed 2: ♯  
MS; 1–4: ślady korekty, pierwotnie ♯, belka łącząca nuty usunięta
  10. MD (2); 1: ♯, ślady korekty, pierwotnie główka nuty na wysokości *g*<sup>1</sup>, usunięta
  11. MD (1, 2), MS (1); 1: ♯; po 1: ♯  
MS (2); po 1: ♯
- Ed. WTO 1990: Gołos.

## 66. NARODZIŁ SIĘ SYN BOŻY

Źródła: E.61; L.15

2. MS (2); przed 1: ♯ na czerwono (E.61)
3. MD (2); 1: ♯. (E.61), po 1: + (skreślona kropka?) (L.15)
4. MS (1); nad 1: ♯ na czerwono (E.61), ♯ (L.15)
5. MD (2); pod 2–6.1: brak — (L.15)
6. MD (2); przed 1: ♯
9. MD (2); 1: ślady korekty, pierwotnie główka nuty na wysokości *g*<sup>1</sup> (?), usunięta (E.61)  
MS (1, 2); 1: ♯
14. MS (2); 1: ślady korekty, pierwotnie łaska nuty w górę, usunięta (E.61)
16. MS (1); nad 1: ♯ na czerwono (E.61), ♯ (L.15)
18. MD (2); przed 1: ♯
20. MD (1); nad 1: brak ♯ (E.61)  
MS (1); nad 1: ♯ (L.15)

23. MD (1); 1–2: ♯  
MS (2); 3: ♯ poprawiona na ♯ (E.61), ♯ (L.15)
24. MS (1); nad 1: ♯ (L.15)
26. MD (1): po 1: fragment główki nuty na wysokości *f*<sup>1</sup>
27. MD (2); 1: ♯  
MD (3); 1: ♯ (L.15)
31. MD (1, 2); 1: ♯ (L.15)

Ed. BOS 1983: Gołos; WTO 1990: Gołos.

## 67. ANGELUS PASTORIBUS

Źródło: E.62

1. MD; przed 1: ♯ *g*<sup>1</sup>
  7. MD (1); 1: ♯  
MS (2); 2: *A*
  9. MS (1); pod 3–4: ślady korekty, pierwotna wersja nieczytelna
  10. MS; przed 4: ♯ na czerwono
  11. MS; 5: *A* poprawione na czerwono na *G*
  13. MS; przed 4: ♯ na czerwono
  14. MD (2); pod 1: ♯ *d*<sup>1</sup>, dopisana później (?)  
MS (1); 1: nuta przekreślona na czerwono; nad 1: ♯ na czerwono
- Ed. WTO 1990: Gołos.

## 75. WESOŁY NAM DZIEŃ NASTAŁ

Źródła: E.63; L.18

1. MD (1); 3: ♯ (E.63)  
MS (1); 2: *c*<sup>1</sup>
2. MS; 1: przy nucie dodatkowa łaska w dół (E.63)
3. MD (2); pod 2–3: brak — (L.18)
4. MS (1); nad 1: ♯ (L.18)

- MS (3); 1: *B*
5. MS (1); 2: *f* (L.18)  
MS (2); zamiast 2:  $\text{♩ } B \text{ ♩ } A$  (L.18)
6. MD (2); po 1:  $\text{♩ } a^1$  na czerwono (E.63),  $\text{♩ } a^1$  (L.18)
9. MS; 5: ślady korekty, pierwotnie prawdopodobnie główka nuty na wysokości *A* (?), usunięta (E.63)
10. MS (1); nad 1:  $\text{♩}$  (L.18)
11. MS (1); 1–2: nuty zapisane na górnej pięciolinii; 2:  $c^1$ ; 3:  $d^1$  na czerwono (E.63),  $d^1$  (L.18)
13. MD (1); 1:  $\text{♩}$  poprawiona na  $\text{♩}$  (E.63)  
MD (3); 1:  $\text{♩}$  poprawiona na  $\text{♩}$  (E.63)
16. MD (2); 1: brak nuty (L.18)
22. MS (2); 1:  $\text{♩}$  (L.18)
24. MD (2); pod 1–2:  $\text{—}$  na czerwono (E.63)
25. MS (1); nad 1:  $\text{♩}$  na czerwono (E.63),  $\text{♩}$  (L.18)
- 26; MS (1); 3: nuta na czerwono (E.63)
28. MD (1); 5:  $\text{♩}$
29. MS (2); 1: ślady korekty, pierwotnie  $\text{♩}$ , laska nuty usunięta (E.63)
30. MD; pod 1: dodatkowa  $\text{—}$
32. takt opuszczony (L.18)
36. MS (1); nad 1:  $\text{♩}$  (L.18)
37. MS (1); po 1: inskrypcja na czerwono: ? (E.63); 2: brak nuty (E.63)
39. MS; 4: *A* (L.18)
41. MS (1); 3: *c*
42. MD; 3:  $c^2$  (E.63); 4: ślady korekty, pierwotnie główka nuty na wysokości  $b^1$ , usunięta (E.63)  
MS (2); 3: ślady korekty, pierwotnie główka nuty na wysokości *B*, usunięta (E.63)
43. MD; 1:  $\text{♩}$  (E.63)  
MS (2); nad 2–3: dodatkowe główki nut na wysokości *B c* (E.63)
46. MD (2); 1: nuta na czerwono (E.63), brak nuty (L.18)  
MS; nad 1–5: dodatkowy materiał wprowadzony na czerwono:  $\text{♩ } c^1 \text{ ♩ } d^1 \text{ ♩ } c^1$ , nad nim inskrypcja na czerwono: ? (E.63)
- Ed. CEKM (10) 1967: Gołos, Sutkowski; Gołos 1972: Gołos; WTO 1990: Gołos.

## 76. PATREM [WIELKANOCNE]

Sikorski nie odpisał tego utworu ze źródła [C] w całości. Zachował się on fragmentarycznie w postaci dwóch cytatów użytych w nim melodii pieśni wielkanocnych, które Sikorski przytoczył w przykładzie nutowym D.36. Cytaty te pochodzą prawdopodobnie z najwyższego głosu kompozycji. Pierwszy z nich obejmuje t. 1–12, natomiast drugi opatrzony jest podpisem „Takt 40–45”, mimo że zawiera osiem taktów. Można przypuszczać, że Sikorski pomylił raczej numer końcowy (45 zamiast 47) niż początkowy (40 zamiast 38). Nie zachowały się informacje dotyczące długości utworu poza jego umiejscowieniem w [A], podanym przez Chybińskiego w inwentarzu (Chybiński 1936, s. 104). Zapis *Patrem* zajmował siedem stron (s. 106–112 = k. 53v–56v), przy czym prawdopodobnie na ostatniej z nich pomieszczono również opracowanie *Surrexit Christus hodie* (nr 77), które Chybiński opuścił w inwentarzu. Pozwala to oszacować długość *Patrem* na ok. 80 taktów. W podpisie przykładu D.36 Sikorski oznaczył kompozycję numerem 92, mimo że w opisie zawartości źródła [C] (Sikorski 1953, s. 12–16) dwa opracowania *Patrem* noszą numery 93 i 94. Niezgodność ta może być związana ze sposobem liczenia utworów dwuczęściowych. W opisie zawartości źródła [C] wyszczególnione są osobno *Grates nunc omnes* i *Huic oportet* (nr 86 i 87, w obecnej edycji nr [81]) oraz *Introitus* i *Versus* (nr 91 i 92, w obecnej edycji nr [46]). Sikorski mógł je postrzegać, zgodnie ze stanem faktycznym, jako całości, którym powinny być przyporządkowane pojedyncze numery porządkowe. W takiej wersji obydwie *Patrem* rzeczywiście nosiłyby numery 91 i 92, Sikorski jednak nie odniósł się do zagadnienia numeracji w żadnym miejscu pracy. Na s. 34, przed przykładem D.36, napisał jedynie: „[m]elodyka utworów zawartych w drugiej części tabulatury, a stanowiących organowe opracowania znanych na ogół katolickich pieśni nabożnych, mniej nas interesuje. Wyjątek pod tym względem stanowią utwory nr 91 i 92, którymi są dwa różnie opracowane *Patrem Wielkanocne*. Melodyka tych utworów interesuje nas z tego powodu, że kompozytor użył do ich budowy polskich pieśni wielkanocnych”. Z tej krótkiej wzmianki wynika, że istotnie cytaty z kompozycji opatrzonej przez niego w D.36 numerem 92 pochodzą z opracowania *Patrem*, i to z drugiego z przekazanych w [A], którego tytuł nie zawierał określenia *Wielkanocne*. Informacja o oparciu obydwu *Patrem* na melodiach pieśni wielkanocnych wspiera z ich umiejscowieniem w [A]. W edycji przedstawiamy wyłącznie zachowane fragmenty opracowania nr 76.

Źródło: D.36

Ed. Utwór nie był dotychczas wydany.

## 77. SURREXIT CHRISTUS HODIE

Utwory nr 77 i 79 są opracowaniami dwóch utrzymanych w metrum trójdzielnym melodii pieśni *Surrexit Christus hodie*. W stosunku do wokalnych przekazów jednogłosowych obydwie charakteryzują się nieprawidłowym lub częściowo zaburzonym ujęciem niektórych fraz melodii w ramy taktów (np. w opracowaniu nr 77 fraza zawarta w t. 5–8 powinna rozpoczynać się od przedtaktu; podobnie pierwsza fraza w opracowaniu nr 79). Wydaje się jednak, że przekaz w źródle E odzwierciedla sytuację w [C] i [A]. Świadczą o tym szczegóły harmonizacji, która została dopasowana do takiego ujęcia rytmicznego melodii (por. nr 77, t. 5 i 13; nr 79, t. 13). W edycji nie skorygowano tych niezręczności, uzupełniono jedynie defekty tekstu muzycznego w źródle E (zob. il. 18).

Źródło: E.64

5. MS (1, 2); 1:  $\circ$

6. MD: w tym takcie zapisana tylko  $\circ$  *cis*<sup>2</sup>, pod nią zaczerniona główka nuty na wysokości *g*<sup>1</sup>

MS: w całym takcie pusta pięciolinia

7. MS (1); 3:  $\downarrow$

MS (2); przed 2:  $\sharp$

11. MD (2); 1:  $\circ$

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 78. SURREXIT DOMINUS [VALETE LUCTUS]

Utwór jest opracowaniem wariantu melodii tenoru wielogłosowej pieśni *Surrexit Dominus valet luctus* do słów Andrzeja Krzyckiego. Wariant ten jest od t. 16 silnie zniekształcony w stosunku do innych znanych przekazów melodii. We wszystkich tych przekazach pieśń kończy się odcinkiem w metrum trójdzielnym, którego brak w źródle E. Prawdopodobnie odcinek ten był obecny w [A], o czym świadczy zapis Chybińskiego w inwentarzu (Chybiński 1936, s. 104): na rozkładzie obejmującym s. 112–113 (= k. 56v–57r) znajdowały się według niego „*Surrexit Dominus* oraz utwór bez tekstu”. Ów „utwór bez tekstu” stanowił najpewniej ostatnią część opracowania *Surrexit Dominus*, Chybiński jednak, który najwyraźniej tej pieśni nie znał, umieścił go – być może ze względu na

odmienne metrum – na końcu swojego odpisu [C] jako nr 95. Nie zachowała się żadna kopia tego odcinka. W edycji przedstawiono utwór nr 78 w postaci zachowanej fragmentarycznie w źródle E.

Źródło: E.65

6. MD; 3: *d*<sup>2</sup>

7. MD (1); pod 1:  $\downarrow$  *b*<sup>1</sup> na czerwono

MS; przed 1:  $\flat$

13. MD (1); 1: ślady korekty, pierwotnie główka nuty na wysokości *b*<sup>1</sup>, usunięta

14. MS (1); 1–2: ślady korekty, pierwotna wersja nieczytelna; pod 1:  $\downarrow$  *G* na czerwono

16. MS (2); 5: przy nucie dodatkowa laska w górę

21. MS (1); 1: laska nuty przekreślona na czerwono

22. MD (2); przed 3:  $\flat$

23. MS (1); 3: *f*

MS (2); 6–8: *e d c*

24. MS (1); 1–3: *d e f*

MS (2); 1: *B*; 3: *F*

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 79. SURREXIT CHRISTUS HODIE

Źródło: E.66

3. MS (2); 6: przy nucie dodatkowa laska w górę

4. MD (3); 1: *d*<sup>1</sup>

5. MS; 7–8: *c d*

6. MS (1); 1: *e*

10. MD (2); od 2 do MS (1).2: linia przerywana

12. MS (1); 2–3:  $\circ$

17. MS; 7–9: *G A H*

19. MD; przed 8:  $\sharp$

MS (2); 1: ślady korekty, pierwotnie  $\sharp$ , boczne kreski usunięte

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 80. PRZEZ TWOJE ŚWIĘTE ZMARTWYCHWSTANIE

Źródła: E.67; L.16

1. MD (1); 3–4: ♮ (L.16)  
MS (1); od 2 do MD (2).2: linia przerywana (E.67)
2. MD (1); 1: ♯ (E.67)
4. MD (1); 1: ♮
7. MS (1): nad 4–8.1: brak dokończenia — na początku systemu (E.67), brak — (L.16)
9. MD (2); pod 3–10.1: — na czerwono (E.67), brak — (L.16)  
MS (1); od 3 do MD (2).2: linia przerywana (E.67)  
MS (2); 6–7: ♮
12. MS (2); 4: ♮ (L.16)
14. MD (1); 1: nuta na czerwono (E.67)
17. MS; 1–3: *G F E*
20. MD; 4: ślady korekty, pierwotnie główka nuty na wysokości  $h^l$ , usunięta (E.67)
23. MS (1); 3: *g*
24. MD (1); 1: ♯

Ed. BOS 1983: Gołos; WTO 1990: Gołos.

*ry Warszawskiej | sporządzonej przez A. Chybińskiego. | Wtórnik tego odpisu sporządziłem w dniach 3–10 [sic] 1964 r. [odręczny podpis] CzSikorski*

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 86. PŁACZ DZISIA [DUSZO WSZELKA]

Źródło: E.69

2. MS (2); 1: ♮
  3. MS (1); 2: ślady korekty, pierwotnie niezaczerniona (?) główka nuty na wysokości *g*, usunięta
  13. MS (2); nad 2: ślady korekty, pierwotna wersja nieczytelna
  22. MS (1); 2–4: ♮
- po 25.: inskrypcja: *na tym urywa się odpis koppi [sic] Tabulatury | Warszawskiej sporządzonej przez A. Chybińskiego. | wtórnik odpisu sporządziłem w dniach 3[–]10 VIII 1964 | CzSikorski*, na niej naklejona kartka z notatką napisaną na maszynie: *Na tej niedokończonej kompozycji urywa | się odpis kopii Tabulatu-*



# CRITICAL COMMENTARY



## 1. [PRAELUDIUM]

The composition was located in source [A] on neighbouring pages 2 and 3 (= f. 1v and 2r). A work without a title, beginning or ending, entered on p. 2 and copied by Chybiński in [C] under No. 58, was evidently a fragment of another composition missed by the scribe and added in an available blank space. This is confirmed by the inscription at its beginning (“*De*” jako zakończenie słowa “*Vi-de*” [“*De*” as the ending of the word “*Vi-de*”]), reported by Chybiński in the inventory (Chybiński 1936, p. 103). The work on p. 3 was described by the researcher as a prelude and copied as No. 18. However, a concordance with Berlin 1131 (see Fig. 28) indicates that the fragment from p. 2 should in fact be placed inside the work notated on p. 3. In the prelude Chybiński also recorded inscriptions (*w jednym miejscu* “*mynor*” i “*mai(or)*” [in one place “*mynor*” and “*ma(i)or*”]); possibly the second of them was the first part of reference (“*Vi-*”) to the fragment on the left-hand side of the spread. Even though the later course of the work in Berlin 1131 is different from that in E, there is no doubt that the fragment notated in [A] separately on p. 2 (in [C] and E No. 58) should be located after b. 8 of the work entered on the neighbouring p. 3 (in [C] and E No. 18). This fragment ended in the middle of a bar, which was probably caused by corruption of the version in [A]; however, it combines satisfactorily with b. 17, and for this reason the present edition retains the shorter b. 16 without supplementation.

Sources: E.18; E.57

Concordance: Berlin 1131, f. 32v–33r

7. MS; 4: traces of correction, note originally in red, corrected in blue

9.–16.: material copied in [C] and E as separate fragment of No. 58

13. MS; 2: *c*

14. MD; 16: note in red

16. MS; after 2: inscription: *niedokończony* [unfinished]

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 2. PRELUDIUM PRIMI TONI

Sources: E.1; F.1; F.10; F.11; G.1

Concordance: Berlin 1131, f. 2r–3r

3. MD (1); above 1–4.1: missing — (F.1)

5. MD (2); before 3:  $\sharp$  (E.1, F.1); 5:  $f^1$  (without  $\flat$ ) corrected to  $d^1$  (E.1)

6. MD (2); under 1–7.1: — in red (E.1), missing — (F.10)

7. MD (1); above 1–8.1: missing — (F.10, F.11, G.1)

MD (2); under 5–8.1: — in red (E.1), — (F.1, F.10, F.11, G.1)

MS (1); above 1–2: — in red (F.10), missing — (G.1)

8. MD (2); 1:  $\circ$  (F.10)

9. MD: before 3: ( $\flat$ ) in pale blue (E.1); 3:  $c^2$  corrected to  $b^1$  in pale blue (E.1)

10. MD; 16:  $d^2$  corrected to  $c^2$  (F.11),  $d^2$  (G.1)

MS (1); above 2–11.1: — in red (E.1), missing — (F.1, F.10, F.11, G.1)

12. MS (1); instead of 1:  $\downarrow \downarrow a a$  (F.1, F.11)

MS (2); instead of 1:  $\downarrow \downarrow A A$  (F.1, F.11)

13. MD (1); after 9: traces of correction, originally directly after the chord a bar line, removed (F.11)

14. MD (2); under 1–2: — (G.1); 2: missing note (F.10),  $g^1$  (G.1)

17. MD (1); 2: missing  $\sharp$  (E.1, F.1, F.10), ( $\sharp$ ) (F.11)

MD (2); 6–8: only note heads entered (F.1)

MS (1); 3–5: at the notes entered with stems downwards additional stems upwards, without a beam (E.1), only note heads entered (F.1)

18. MD; before 2: ( $\flat$ ) (F.10, G.1)

MS (1); above 1–2: — (F.11)

19. MS (1); 1–8: traces of corrections, originally note stems downwards, removed (F.10)

MS (2); 1:  $\downarrow$  (F.1, F.10, F.11, G.1); under 1–2: — in red (E.1); 2:  $\downarrow G$  in red (E.1), traces of correction, originally probably  $\downarrow e$ , removed (F.11)

20.: bar written on a strip of paper glued onto the original entry in which the upper staff was probably blank and the lower staff contained material from b. 19 (E.1)

MD (1); above 9–21.1: inscription:  $x$  above tie (F.10)

MD (2); 4: traces of correction, original version illegible (G.1)

MS (2); 2: note in red (E.1),  $e$  (F.10, G.1)

21. MD (1); 1–4: traces of correction, originally note stems downwards, removed (F.11); 5:  $\downarrow$  corrected to  $\downarrow$  (F.10); above 5–6: — in red (E.1), missing — (F.1)

MD (2); 10: traces of correction, originally probably the note head at the level of  $a^1$ , partially removed (F.11)

22. MD (1); before 1: traces of correction, originally  $\circ d^2$ , removed (F.11)  
MS (1); 4: *B* (E.1), *B* corrected to *A* (F.11); above 12:  $\sharp$  (F.11)  
MS (2); 1: traces of correction, original version illegible (F.11)
23. MS (1, 2); 5–8:  $\text{♩}$  (G.1)
24. MD (1); 1:  $g^2$  corrected to  $f^2$  (F.11)  
MD (2); 1:  $e^2$  corrected to  $d^2$  (F.11)
25. MS (1); 1:  $f$  corrected to  $e$  (E.1)  
MS (2); 2: note missing (F.10, G.1)
- 27.: bar entered in pale blue on a strip of paper glued onto the original entry, identical to that presented in the edition with the exception of accidentals in MD before 11 and in MS before 3 and 9, entered without brackets in red, and the head of the 16th note in MS, entered in red (E.1)  
MD, MS; 1–16:  $\text{♩}$  (E.1)  
MD; before 11:  $\text{♩}$  (E.1, F.10, G.1); above 11:  $\text{♩}$  (F.11)  
MS; before 3:  $\text{♩}$  (E.1, F.10, G.1); above 3:  $\sharp$  (F.11); before 9:  $\text{♩}$  (E.1, F.10, G.1); above 9:  $\text{♩}$  (F.11)
28. MD; before 3:  $\sharp$  (F.1)  
MS (1); 2:  $e$  (F.1)
29. MS (1); above 1:  $\circ a$  (G.1)

Ed. Makowski, Surzyński 1914: Poliški; MO (39) 1966: Sikorski; CEKM (10) 1967: Gołos, Sutkowski; WTO 1990: Gołos.

### 3. CANZON PRIMI TONI

The composition was entered in source [A] on pp. 7–17. Since according to the inventory (Chybiński 1936, p. 103) the section beginning in b. 28 was started on a new spread (p. 10 = f. 5v), Chybiński identified it as the beginning of a separate work without the title inscription in [A]. He gave it the name “Fuga” and entered it as No. 42, last in a series of fugues copied earlier (in [C] and E fugues are numbered 27–42). Most probably, however, it was in fact a continuation of *Canzona primi toni*, copied by Chybiński as No. 47. Evidence for this comes from the close kinship between the themes on which imitation is based in individual sections of the two compositions identified by the researcher (see Szelest 2015). The alleged “Fuga” would also be an untypical example of a multi-sectional imitative composition beginning with a section in triple time. The current edition

proposes to combine into a whole the compositions which Chybiński regarded as separate. It is based only on the copies that Czesław Sikorski undoubtedly made from source [C]. Source K is of particular value, since it was produced before copy E, in 1963, and transmits the relatively least edited version of b. 99–100 (see Fig. 4), whose interpretation in [C], perhaps reflecting the corrupted text of source [A], was problematic for Sikorski (the fragmentary copy L.3 breaks off at that point). Attempts at deeper emendation of this place are visible in E.42. Sikorski then worked out another version in copy I.2, which contains fingering entered in pencil by Józef Pawlak and was probably the first version of performance arrangement for edition MO (39). A variant from this copy was introduced by Sikorski in green colour in E.42 (see Fig. 12). Finally the material sent to PWM (copy M.6) included initially a version even further removed from the one transmitted in K. Then a strip of paper with a variant closer to that originally entered in E.42 was glued over it. Establishing these facts allow us to reject copy I.2 as secondary in relation to E.42, and in particular to K, and therefore of no value in reconstructing the text of source [C], while the added notes in green in E.42 should be regarded as Sikorski’s supplementations copied from I.2. It is impossible to establish the basis of Sikorski’s fragmentary copies L.2 and L.3. The value of those copies in which the scribe indicated the introduced emendations in only a few places is, however, low in comparison with copies K and E.42.

Sources: E.47 (b. 1–27); K (b. 28–124); E.42 (b. 28–124)

4. MD (2); after 2: inscription: ? in red (E.47)  
MS; 5–8:  $\text{♩}$  (E.47)
5. MD (2); instead of 5:  $\text{♩} f^1 \text{♩} g^1$  in red (E.47)  
MS; from 2 to MD (2).6: dotted line in brackets (E.47)
7. MD (1); 1, 3: flags on note stems in red (E.47)  
MD (2); under 4–5:  $\text{—}$  in red (E.47); before 6:  $\sharp$  (E.47)  
MS; 4–5: traces of correction, originally notes connected by a beam then removed (E.47)
8. MD (1); 4: dot at the note in red (E.47); 5: flag added in red to note stem (E.47)
9. MS; 8:  $f$  (E.47)
10. MD (2); under 1–2:  $\text{—}$  corrected in red (E.47)
13. MS (2); after 2:  $\text{♩}$   $e$ , under it inscription: ? in blue (E.47)
16. MS; before 7:  $b$ , crossed out in red (E.47); 9: *b-flat* (without  $b$ ) (E.47)
17. MS (1); from 3 to MD (2).1: dotted line (E.47)
20. MD (1); 4:  $b^1$  corrected to  $c^2$  (E.47)

- MD (2); 4:  $g^i$  (E.47)  
MS; under 2: inscription: (?) in blue (E.47)
25. MD (2); under 1–2: originally  $\text{—}$  in red, partially removed and corrected in navy-blue (E.47); under 6–7:  $\text{—}$  in red (E.47)
26. MD (1); before 2: traces of correction, originally  $\text{♩} e^i$  notated above the fourth quaver of MS, removed (E.47)  
MS; 4: traces of correction, originally note head at the level of  $g$ , removed (E.47)
27. MS (2); 1:  $\text{♩}$ , traces of correction, originally stem by the note, removed (E.47)  
MS (3); 4:  $\text{♩}$  – stem of the note covered with a sticker with the title of next composition (E.47)
31. MS; 2–5:  $\text{♩}$  corrected to  $\text{♩}$  by crossing out upper beam in red (E.42)
32. MD (2); 1:  $d^i$  corrected to  $f^i$  (K); under 3–33.1: missing  $\text{—}$  (E.42)
33. MD (1); before 3:  $\flat$  in red
34. MD (1); before 1:  $\flat$  in red
36. MD (1); above 1–37.1:  $\text{—}$  in red (E.42)  
MS; 1–37.3: traces of correction, originally note stems downwards, removed (K)  
MD (2); 1–3: notes circled in green; above the staff inscription in green: *alt poprawić u p. pawlaku* [sic] [alto to be corrected at Mr. Pawlak] (E.42)  
MS; 1: traces of correction, originally note stem downwards, removed (E.42); under 1–2: missing  $\text{—}$  (E.42)
38. MD (1); before 6:  $\sharp$  in red (E.42)  
MS (1); 3:  $\text{♩} f$  (K); after 3:  $\text{♩} d$ , traces of correction, originally note head at the level of  $e$ , removed (K)
39. MD (1); above 1–40.1:  $\text{—}$  in red (K)  
MD (2); 2: at the note additional stem upwards (E.42); under 5–40.1: missing  $\text{—}$  (E.42); above 5–40.1:  $\text{—}$  in red (K)  
MS; 1–4: traces of correction, originally stems upwards, removed (K)
40. MD (1); before 2:  $\flat$  in red
41. MD (2); under 2–3:  $\text{—}$  in red (E.42)  
MS; 1: traces of correction, originally note head at the level of  $d$ , removed (K)
42. MS (1); 1:  $\text{♩} a$ , under it, in yellow, additional not blackened note head at the level of  $f$  (E.42)
43. MS (2); 1: dot at the note in red (E.42)
44. MS; before 1:  $\flat$  in red
45. MD (1); before 3:  $\flat$  in red (E.42)
48. MD (2); above 2–49.1:  $\text{—}$  in red (K)
49. MD (1); 1:  $\text{♩}$  (E.42); 1: dot at the note in red (K)  
MS; above 4–50.1:  $\text{—}$  in red
51. MD (1); 1: rest missing (E.42)  
MD (1); above 2–52.1:  $\text{—}$  in red  
MS (1); 1–2: notes originally entered on lower staff and removed (E.42); 1–4: notes entered on upper staff (E.42); before 2:  $\flat$  in red (K)
52. MS; before 2:  $\flat$  in red (K); 2: additional flag by the note (E.42)
53. MD (1); above 3–54.1:  $\text{—}$  in red (E.42)  
MD (2); 1: note entered on lower staff
54. MD (2); 1: note stem added in red, on lower staff additional  $\text{♩} d^i$  (E.42); 1: note entered on lower staff, at the note a dot in red (K)  
MS; 1:  $\text{♩}$  (K); before 3:  $\flat$  in red
55. MD (1); above 5–56.1:  $\text{—}$  in red  
MD (2); 1: note and  $\text{—}$  entered on lower staff (K)
56. MD: in the first vertical axis additional blackened note head at the level of  $f^i$  (E.42)  
MD (2): note entered on lower staff, after it a red line indicating  $\text{—}$ , on the upper staff instead of 1: red line indicating  $\text{—}$  (K)  
MS; before 1:  $\sharp$  (K)
57. MD (1); 2: rest missing (E.42),  $\sharp$  in red (K)
58. MD (1); 1:  $\text{♩}$ .
59. MD (1); above 2–3:  $\text{—}$  in red; 6: unclear correction in red,  $\text{♩} e^i$  linked by a tie to preceding note or added note stem downwards and beam connected to the previous note (E.42)  
MD (2); 1: traces of correction, originally probably  $\text{♩} d^i$  linked by tie with the last note of preceding bar, removed (K); before 4:  $\sharp$  (K)
61. MS (1); 3: traces of correction in red, illegible (E.42)
64. MS; 6:  $a$  (K)
65. MS; 1:  $d$  corrected in red to  $e$  (E.42), traces of correction, original version illegible (K)
66. MD; before 4:  $\flat$  in red (E.42),  $\flat$  (K); 6: note head crossed through in yellow, next to it in yellow  $\text{♩} d^2$  (E.42)
68. MS (1); 1–9: notes entered on upper staff
69. MD (1); before 3:  $\flat$  in red  
MS; 6:  $a$  corrected in red to  $g$

70. MS; before 11:  $\sharp$  in red (E.42); before 11: missing  $\sharp$  (K)
71. MD (2); before 6:  $\flat$  in red
72. MS; before 5:  $\flat$  (E.42),  $\flat$  crossed out in red (K)
73. MS; before 4:  $\flat$  in red
74. MS; 1–2: traces of correction, originally note heads at the level of  $c d$ , removed (K); 9–11: traces of correction, originally note heads at the level of  $e f g$ , removed (E.42)
75. MS; before 11:  $\sharp$  in red (E.42); before 11: missing  $\sharp$  (K)
76. MS; before 8:  $\sharp$  in red (E.42); 9–12:  $g a f\text{-sharp}$  (without  $\sharp$ )  $g$ , whole group crossed out, alongside added a fragment of staff, drawn in red, with notes with navy-blue heads and red stems and beam  $\text{♪ } a \text{ ♯ } b \text{ ♯ } g$  (before note  $\sharp$  in red)  $\text{♪ } a$  (E.42); 9–12:  $g$  (before note  $\sharp$  in red)  $a f\text{-sharp}$  (without  $\sharp$ )  $g$  (K)
77. MS (1); 1:  $a$   
MS (2); 1:  $\text{♪ } f\text{-sharp}$  (E.42); 1:  $\text{♪ } f\text{-sharp}$  (K); 2: flag added in red to note stem (E.42); after 2: traces of correction, original version illegible (K); after 3: traces of correction, originally  $\text{♪ } c$  (?) in red, partially removed (K)
79. MS (1); above 2–80.1:  $\text{—}$  in red  
MS (2); 1:  $\text{♪}$  (K)
80. MD; before 10, 11:  $\sharp$  in red (K); 12:  $e^2$  corrected in red to  $f^2$  (E.42)
81. MD; 12: traces of correction, originally note head at the level of  $b^1$ , removed (E.42)
82. MS (2); 1:  $\text{♪}$  (K)
84. MS; before 3:  $\flat$  in red (E.42)
86. MD (1); 1:  $\text{♪}$
87. MD (1); after 1:  $\text{♪ } \text{♪}$  in yellow (E.42)
- 88.–89. MD: entered an octave higher
88. MD; above 7–89.1:  $\text{—}$  in red
89. MD; before 1:  $\flat$ ; before 6: missing  $\flat$  (E.42),  $\flat$  crossed out in red (K)  
MS; instead of 2–3:  $\text{♪ } f$  (E.42)
90. MS (1); before 2:  $\flat$  in red (K)
92. MD; before 4:  $\flat$  in red
94. MD (1); after 1:  $\text{♪ } d^2 \text{ ♯ } e^2$  in red (E.42)
95. MD (1); above 1:  $\text{♪ } f^2$  in red (E.42); instead of 2–4:  $\text{♪ } e^1$  (E.42)  
MD (2); before 2:  $\flat$  in red (K)  
MS; before 4:  $\flat$  in red
96. MD (1); 1: next to  $\text{♪}$  introduced in red  $\text{♪ } f^1$  (E.42)
97. MD; under 5–6:  $\text{—}$  in red; 6–7: note heads in red (E.42)  
MS (1); 3: traces of correction, originally note head at the level of  $a$ , removed (E.42)  
MS (2); 1: dot at the note in red (E.42); 1:  $\text{♪}$  (K)
- 99.–100. MD; above the staff inscription in red: *Odpisać z kopii* [Copy from copy] (E.42)
99. MD (1); instead of 4–5:  $\text{♪ } d^1 \text{ ♯ } f^1 \text{ ♯ } e^1 \text{ ♯ } g^1$  linked by beam with preceding group, stem of first note and beam navy-blue, other stems and note heads red (E.42); 4–5:  $\text{♪}$  (K)  
MD (2); 2: note missing (E.42); 2:  $\text{♪}$  (K)  
MS; 1:  $\text{♪}$  in red, above it in red  $\text{♪ } d^1 \text{ ♯ } c^1 \text{ ♯ } b \text{ ♯ } a \text{ ♯ } b\text{-flat}$  (without  $\flat$ )  $\text{♪ } c^1 \text{ ♯ } c\text{-sharp}^1$ , whole group crossed through in red (E.42),  $\text{♪}$  with stem upwards notated under the second beat of the bar, at the beginning of the bar in red  $\text{♪ } d$  with stem downwards, above it in red ( $\text{♪}$ ) (K)
- 100.: bar preceded by double bar line (left line navy-blue, right line on upper staff navy-blue, below red, and after it time signature  $\frac{2}{4}$  in red (K)  
MD; before 1:  $\text{♪ } d^1$  with stem downwards, above it in green  $\text{♪ } f^1$  with stem upwards (E.42)  
MD (1); 1–2: notes placed in preceding bar (K); 3:  $\text{♪}$  in green (E.42)  
MD (2); 1–2: notes placed in preceding bar (K); under 2–3:  $\text{—}$  in green (E.42); 3–4: notes linked by green beam (E.42); before 4:  $\sharp$   
MS (1); 1: missing note and  $\text{—}$  (E.42)  
MS (2); before 1:  $\text{♪ } b\text{-flat} \text{ ♯ } g$ , between these notes trace of a bar line led in red through both staves, partially removed (E.42); 1–2: between notes a second version entered in green  $\text{♪ } e \text{ ♯ } d$  (E.42), notes placed in preceding bar (K); 3–4: notes crossed out in green (E.42)
- 101.: time signature **C** in yellow, entered at the end of the system and repeated, also in yellow, at the beginning of new system (E.42); bar previously preceded by a double bar line (left line navy-blue, right line originally navy-blue, removed and introduced in red, then also partially removed), time signature **C** originally navy-blue, removed and introduced in red, then also partially removed (K)  
MD; under 1–2: missing  $\text{—}$  (E.42); under 1–2:  $\text{—}$  in red (K)
102. MD; before 4: missing  $\sharp$  (E.42); before 4:  $\sharp$  in red (K)
105. MD; 16: note head corrected in yellow (E.42)  
MS (1); from 4 to 106. MD (2).1: dotted line (E.42)

- MS (2); 2: traces of correction, originally note head at the level of *e*, removed (K)
106. MD (1); 3: flag at the note stem added in red (K); under 3–4: — in red  
MS (2); 3: note in yellow (E.42); 3: note missing (K)
107. MD (1); 3: rest in yellow (E.42); 3: ♯*a*<sup>1</sup> (K)
108. MD; 3: *d*<sup>1</sup> corrected in red to *c*<sup>1</sup> (E.42)  
MS; 14: *c* corrected in red to *d* (E.42); 14: *c* corrected to *d* (K)
109. MS (1); 1: dot at the note in red (K)
110. MD; before 4: ♭ in red; above 9–111.1: second part of — missing at the beginning of the system (E.42)
113. MS (1); before 4: ♭ in red  
MS (2); 1: note missing (E.42)
114. MD (2); under 10–115.1: second part of — missing at the beginning of the system (E.42)
115. MD (2); 3: note head in red (E.42)
116. MS (1); 2: *b* (without ♯) (E.42)
- 117.: bar line before fourth beat, removed (E.42)  
MS (2); under 2–3: — in red (E.42); under 2–3: missing — (K); before 4: ♯
118. MD (1); before 6: ♭ in red; under 7–8: traces of correction, original version illegible (E.42); 7–10: traces of correction, originally note stems downwards, removed (K)
119. MD (1); above 1–2: missing — (E.42)  
MS; above 4–5: missing — (E.42); above 4–5: — corrected in red (K)
121. MD (1); 5: *g*<sup>1</sup> (K)  
MD (2); 9: *e*<sup>1</sup> (K)  
MS; 7: traces of correction, originally ♯*e-flat*, removed (E.42)
122. MD (1); above 10–123.1: second part of — missing at the beginning of the system (K)  
MD (2); before 5, 9: ♯ (E.42), ♯ crossed out in red (K); 9: hollow note head added in red on note head (E.42); after 9: in green ♯*a* and — to the next bar (E.42)  
MS (1); 1: traces of correction, originally note head at the level of *G* (?) (K); 3–9: traces of correction, originally stems downwards, removed (K)
123. MD; under 1: ♯*a* in green (E.42)  
MS (1); 2: stem of note corrected in red (E.42)  
MS (2); 1: ♯ (K); 1–2: flags added to note stems in red (E.42); 2: ♯ written under the second beat of the bar, probably corrected from ♯ (K)

MS (3); before 1: ♯*A* in green (E.42)

124. MS (3); 3: upward note stem added in red – original navy-blue stem downwards covered with a sticker with the title of the next section of the copy (E.42)

Ed. MO (39) 1966: Sikorski; CEKM (10) 1967: Gołos, Sutkowski; WTO 1990: Gołos.

#### 4. [TOCCATA]

The composition was notated in source [A] on five pages (pp. 17–21 = f. 9rv, 10rv, 11r) and according to the inventory (Chybiński 1936, p. 103) did not have an ending; this was confirmed by Sikorski's copy (E.50). Since another work (No. 5) was entered on the reverse of p. 21, the absence of ending was unlikely to involve loss of another sheet from the manuscript. A short fragment closing the composition may have been originally notated on a strip of paper glued to the sheet which did not survive until Poliński's discovery of the tablature. Following this hypothesis, the present edition provides the ending given in Przemyśl 10 (see Fig. 30). However, we cannot exclude the possibility that the composition was entered in source [A] in an unfinished form. The version in Przemyśl 10 indicates that in [A], after the first half of b. 22, material seven bars long in total was omitted. Since in the version copied in E.50 the connection of the first half of b. 22 to the second half of b. 29 which follows immediately is erroneous, this edition supplements the missing material on the basis of the concordance. [A] also omitted another section, its total length fourteen bars, which in Przemyśl 10 begins in the middle of b. 34; however, in this case it was replaced with a short fragment of different material. This indicates that the variant recorded in E.50 may have come from another version of the composition, which did not include the section in question (see Szelest 2015), and for this reason it was not supplemented in this edition. The only copy of the work preserved in full (E.50) was partially verified on the basis of fragments copied by Sikorski from source C in Sikorski 1953 (sources D.21, D.22, D.61). The commentary covers readings of Przemyśl 10 only in the fragments supplemented on the basis of this source.

Sources: E.50; D.6; D.21; D.22; D.61

Concordance: Przemyśl 10, f. 49v–50v

1. MS (1, 2, 3): missing — to the next bar (E.50)
2. MD; 4: traces of correction, originally ♯ before the note (in red?), removed, then ♯ introduced above the note in red (E.50)

- MS (1, 2, 3): 1: note missing (E.50)
3. MS; 1–8: material notated on the upper staff; before 3, 4: # missing (D.61); 4: traces of correction, originally # before the note (in red?), removed, then # introduced above the note in red (E.50); 5–8: ♪ (D.61)
7. MD; 1–4: traces of correction, originally stems of notes downwards, removed (E.50); before 7: # in red (E.50)  
MS (1); 1–4: material notated on upper staff (E.50)
8. MS (2); under 1–2: — in red (E.50); 2: note head in navy-blue and red, note stem in red (E.50)
9. MS (1); 2–12.1: material notated on upper staff (E.50)
10. MD; 9–10:  $b^1 c^2$  (D.22)
14. MS; 10:  $b$  corrected to  $d^1$  (E.50)
15. MS; 1–4: traces of correction, originally note heads at the levels of  $g f e d$  and note stems downwards, removed (E.50)
16. MD (2); under 4–17.1: — in red (E.50)
17. MD (2); under 3–18.2: end of the tie crossed through at the beginning of the next system (E.50)
21. MD (1); 2: supplemented on the basis of Przemyśl 10  
MS (1); 6–10: material notated on upper staff (E.50)  
MS (2); 1–2: material notated on upper staff (E.50)
22. MD (1); before 3: # added in pale blue (E.50)  
from the middle of the bar to the middle of b. 29 material supplemented on the basis of Przemyśl 10
23. MD (2); 1:  $g^1$  (Przemyśl 10)
25. MS (1); 1–5: material notated on upper staff (Przemyśl 10); before 5: # (Przemyśl 10)  
MS (2); 1–3, 5: material notated on upper staff (Przemyśl 10)
26. MD (2); 1: note stem missing (Przemyśl 10)  
MS; 1: note entered on upper staff (Przemyśl 10)
28. MS (1); 2–7: material notated on upper staff (Przemyśl 10)  
MS (2); 2–3: material notated on upper staff (Przemyśl 10)
29. MD (1); 4: traces of correction, originally ♪  $d^2$ , removed (E.50)  
MD (2); 3: traces of correction, originally note heads at the levels of  $f$ -sharp<sup>1</sup>  $e^1 f$ -sharp<sup>1</sup> (without #)  $g$  and note stems downwards, removed (E.50); 4: note in red (E.50)
32. MS; 13:  $g$  corrected to  $a$  (E.50)

33. MS (1); 6: note in red (E.50)
34. MS (1); 1: note in red (E.50)
35. MS; 10–36.16: material notated on upper staff (E.50)
36. MD (2); under 4–37.1: first part of — missing at the end of system (E.50)
37. MS; before 1: dotted line slanting down from accolade (E.50)
39. MD (2); before 2: ♯ in red (E.50)
40. MD (2); 1:  $a$  corrected to  $b$  (E.50)
- 41.: bar filled with material two crotchets long, no change of time signature (E.50)
43. MD; before 6: # supplemented on the basis of Przemyśl 10  
MS (1); 1–16: material notated on upper staff (E.50, D.6); above 4: note head at the level of  $f^1$  (E.50)
44. MS (1); before 9: #, crossed out in red (E.50)
45. MD; 20–23: notes in red (E.50)  
MS (1); 1–23: material notated on upper staff (E.50)
46. MS (2); under 1–2: missing — (D.21); under 3–47.1: missing — (D.21)
48. MS (1); 2: note in red (E.50)
50. MD (2); 9:  $f^1$  (E.50)
51. MS (1); before 10: #, crossed out in red (E.50)  
MS (2); 4: ♪ (E.50)
53. MS (1); 1–54.15: material notated on upper staff (E.50)  
on upper staff material notated on a strip of paper glued onto the originally entered version, with only upper voice, where 9–14:  $e^2 d^2 e^2 d^2 e^2 d^2$  (E.50)
54. MD; 5:  $a^1$  (E.50)  
MS (2); 1: note in red (E.50)  
after 56.: inscription: *brak zakończenia* [ending missing]
- 57.–63.: material supplemented on the basis of Przemyśl 10
62. MD; before 5, 9: # (Przemyśl 10)

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 5. [PRELUDIUM]

Sources: E.15; D.45; D.51

7. MD (3); 1: note entered on lower staff; after 1: ♭  $b$ -flat in green (E.15)  
MS (2); 1–2:  $d e$  (E.15)

8. MD (1): above 2–9.1:  in navy-blue, completed in red at the beginning of next system (E.15)  
MD (2); 1:  $\circ f^1$  (E.15); 2: note missing (E.15)
9. MD (2); instead of 1:  $\downarrow a^1 \downarrow b$  ( $\sharp$  before the note) (E.15); under 1–10.1:  in red (E.15)  
MS (1); 2: traces of correction, original version illegible (E.15)
10. MD (1); above 1–2: missing  (E.15)  
MD (2); before 1:  $\sharp$  in red (E.15)
12. MD; under 1: ( $\downarrow$ )  $c^1$  in green (E.15); under 3: ( $\downarrow$ )  $b$ -flat in green (E.15); under 5: ( $\downarrow$ )  $a$  in green (E.15)
13. MS (2); 2:  $\sharp$  in yellow (E.15)
15. MD (1); 2: traces of correction, originally note head at the level of  $a^1$ , removed (E.15)
16. MD (2); 1: traces of correction, original version illegible (E.15)
18. MS (1); above 2:  $\sharp$  crossed through in red (E.15; presence of a sharp in [C] is also confirmed by Sikorski 1953, p. 17; this edition assumes that it probably relates to the last quaver in the bar)
19. MS (2); 3: originally  $\downarrow$  linked by a beam with the preceding and following note, after removing the beam corrected to  $\downarrow$  (E.15); 4: note removed (E.15); the two last verticals in the bar linked by red lines indicating parallel fifths, under the system inscription: ? in red (E.15)
21. MD (1); 1:  $c^2$  (E.15, D.45)  
MD (2); 1:  $a^1$  (E.15, D.45)  
MS; above 3–4:  added in blue (E.15), missing  (D. 45); 4:  $g$  in red corrected to  $f$  in blue (E.15)
23. MD (1); above 2: traces of correction, originally  $\downarrow a^1$ , removed (E.15)  
MD (2); 1–5: note stems upwards, additional note stems downwards and additional beaming entered in blue (E.15)
25. MS; under 5: additional note head at the level of  $c$  (D.51)
27. MS; before 2:  $b$  (D.51; presence of a flat in [C] also confirmed by Sikorski 1953, p. 17)
28. MD (2); 7: at the note additional stem upwards, crossed out (E.15)
31. MD (1); 1:  $\downarrow$ , note stem in navy-blue, corrected in red (E.15)  
MD (2); 4: note stem upwards in navy-blue, corrected in red (E.15)

Ed. MO (39) 1966: Sikorski; CEKM (10) 1967: Gołos, Sutkowski; WTO 1990: Gołos.

## 6. CAPRICCIO

Source: E.46

Titles in H.7, L.24 and L.25 probably document the presence at the segment in time signature  $\frac{6}{4}$  of the inscription *Proportia*, which had not been copied into E.46. In this edition it is placed in b. 18.

- 1.: time signature in red  
MD (1); 5–6: second beam in red
2. MS; 3–5: at the notes additional stems upwards and additional beaming; 6: fragment of additional upward stem at the note
4. MS (1); 1–8: material notated on upper staff
5. MS; 1–12: material notated on upper staff; 9–12: originally unison with the last group of semiquavers MD, note heads added in red
6. MS; 2–4: originally note stems upwards, removed
7. MD (1, 2); 1: material notated on lower staff; instead of 1:  $\sharp$  after 7.: double bar line
8. MS (1); 5:  $a$  corrected in red to  $g$
9. MD (1); 1:  $\downarrow$  corrected in red to  $\downarrow$   
MS (2); 13:  $e$  corrected in red to  $d$
11. MS; 14: traces of correction, original version illegible
13. MD; 9–12:  $d^2 b^1 a^1 g^1$
- 19.–20. MS; material notated on upper staff
20. MD; 3:  $c^2$  corrected to  $b^1$   
MS; before 5:  $\sharp$  crossed out in red
24. MD (1, 2); 2:  $\downarrow$  in red, corrected in navy-blue to  $\downarrow$
26. MD (2); before 1:  $\sharp$  in red
29. MD (2); 1, 2:  $\downarrow$   
MS (1, 2); 1:  $\circ$

Ed. Makowski, Surzyński 1914: Poliński; MO (39) 1966: Sikorski; WTO 1990: Gołos.

## 7. JOH. PODBIELSKI: PRAELUDIUM

The only composition in source [A] with composer attribution, copied in the inventory (Chybiński 1936, p. 103) as “Joh. Podbielsky”. This was probably the customary form of Latin Genitive (“Podbielskij”) of the surname Podbielski. It is the only composition not to have been copied in source [C] and as a consequence was not included in any of the copies made by Czesław Sikorski, since Chybiński already had source O (see Fig. 3), a copy made by Jarosław Leszczyński of the copy by Aleksander Poliński [N] from source [A]. Poliński interpreted the entry of the composer’s name as “Józef”, most probably erroneously (see Szelest 2017). In source O the “x” signs above the notes are Leszczyński’s markings indicating the errors he noticed, while the accidentals placed above the notes are presumably Poliński’s suggestions entered in copy [N]; this is indicated by the natural in b. 20, which certainly could not have been present in [A]. The notation of the ending of composition transmitted in O is also Poliński’s interpretation (see commentary to b. 33). Among his editions of works from WOT in source B an identically written out ending is to be found in *Toccata* No. 38 (B.4), which in the copy E.20 ends in a chord with the value of a minim which fills the second half of the last bar. In the present edition the probable shape of the ending in source [A] has been restored. Because of the presence of unquestionable errors consisting of entering the note an octave higher or lower it seems probable that at an earlier stage of transmission the work was notated in letter tablature notation, and therefore in b. 3, 7, 24 and 26 emendations of the shape of figuration are suggested, since it may have been deformed for the same reason. Doubts also arise in relation to the bar containing material only two crotchets long, marked – presumably by Poliński – with change of time signature to  $\frac{2}{4}$  (see commentary to b. 27); this edition suggests supplementing the fragment of progression in b. 22 as the element which might have been omitted in source [A] or earlier during transmission of the composition; this would presumably have caused a few of the following bar lines to shift by half a bar. On the other hand, the unprepared  $g^1$  – the seventh of A-major chord – in the second half of b. 30 was retained as an element which could have appeared in a composition from the end of the seventeenth century, with the caveat that in source [A] this note might have been entered erroneously or imprecisely, and the natural might be a silent supplement by Poliński; an equally probable reading might be  $a^1$ . In view of the transparent texture and the legible division of material between the hands that results from it, the edition retains the distribution of notes on staves given in source O.

Source: O

3. MS (1); 10, 12: *c-sharp*<sup>1</sup>; 14, 16:  $d^1$
7. MD; 7: *a*
8. MD; 3:  $f^1$
9. MS (1); 6–8:  $\text{♩}$ ; 7:  $c^1$ ; above 7: inscription: *x*
10. MS (2); before 3: note head at the level of G, crossed out
14. MD; before 2:  $\text{♩}$ ; 9:  $g^1$   
MS (2); before 1:  $\text{♩}$
15. MS (1); 2:  $\text{♩}$ ; above 2: inscription: *x*; 3–8:  $\text{♩}$
16. MS (1); before 8:  $\sharp$   
MS (2); 1: *f*
19. MS; above 7:  $\text{♩}$ ; above 8:  $\flat$
20. MD; above 4:  $\text{♩}$
- 22.–27.: in view of the hypothetical loss of text bar lines in this edition are shifted by half a bar in relation to O
23. MD; 9:  $b^1$
24. MS; 12: G; 16: *c*
25. MD (2); before 3:  $\flat$
26. MD; 1: *b*; 2, 4:  $f^1$   
MS; above 1–4:  $\text{♩} f e d g$
- 27.: after bar line in the middle of bar time signature  $\frac{2}{4}$   
MS; before 11:  $\sharp$
28. time signature **C**  
MD; 5:  $d^1$
29. MD (2); before 4:  $\sharp$
30. above 1, 7: inscription: *x*
31. MD (1); under 2:  $\text{—}$
- 33.:



Ed. WDMP (18) 1947, <sup>2</sup>1957, <sup>3</sup>1960, <sup>4</sup>1971, <sup>5</sup>1977, <sup>6</sup>1992: Chybiński; CEKM (10) 1967: Gołos, Sutkowski; MAP/B (2) 1969: Chybiński; BOS 1983: Gołos; WTO 1990: Gołos.

## 8. [CANZON]

Composition probably notated on a separate paper fascicle, from which in source [A] f. 16-18 were preserved. According to the inventory (Chybiński 1936, p. 103) the first page of this fascicle (p. 31 = f. 16r) was left blank, while inside the notation was done across the spread, as is evidenced by the losses of music text in the ending, caused by the absence of the right page of the final spread on which the composition was notated. In copy E.48 Sikorski marked these losses with the inscriptions *brak 1 wiersza* [1 line missing] (twice) and *brak zakończenia* [ending missing], probably copied from [C]. However, since the lowest of the three systems on the last spread must have been taken up by the next composition, preserved as a fragment (see commentary to No. 9), probably only in the last two cases these losses encompassed such amount of music material that would fill the whole system on one page of source [A], thus three and a half bars after b. 61 and four bars after b. 68. It seems that the loss after b. 57 noted by Chybiński was more likely to have taken place at the end of the penultimate spread. However, in that case the loss would not encompass the whole system but, rather, half of the bar the material of which would be optically similar to the second half of b. 57; this might have caused the scribe to omit this fragment at the beginning of the new spread. In accordance with this hypothesis, the edition here proposes supplements of appropriate length in place of the identified losses.

The remaining copies by Czesław Sikorski (J and L.26) and Liliana Sikorska (L.10) are secondary in relation to E.48 and transmit edited text, and for this reason they were not taken into consideration in this edition. The locations of lost material were originally indicated in E.48 by corresponding comments, presumably copied from copy [C]. In copy J, which contains the fingering penciled in by Józef Pawlak and probably constituted the first version of performance arrangement for the MO (39) edition, Sikorski worked out supplements to replace the missing fragments, as is evidenced by numerous traces of correction in these locations (see Fig. 24). The text of these supplements was then entered in green in E.48, by glueing two strips cut out of music paper into the already existing entry (see Fig. 14); he also introduced it in square brackets into L.26.

Source: E.48

- 5. MS; 2-12: material notated on upper staff; from 12 to 6.1: dotted line
- 6. MD (2); under 1-2:  corrected in red

- 8. MD (1); 1: traces of correction, originally note head at the level of  $c^1$  (?), removed  
MD (2); 1: *b-flat* corrected in red to  $c^1$ ; under 1-2:  (?) in red; under 2-3:  in red; before 4:  $\sharp$  in red
- 10. MS; 5-7: notes circled in green; above the system inscription in green: *poprawić* [to be corrected]
- 12. MS; 1: *A* corrected to *F*
- 13. MD (2); under 3-14.1:  in red  
MS; 6: *F*
- 14. MD (2); before 1:  $\sharp$  crossed through in red; before 2: missing  $\sharp$
- 17. MS (1); above 4-18.1: second part of  missing at the beginning of the system  
MS (2); 2: *f*
- 18. MS (1); above 4-19.1:  in red
- 19. MS (1); 2: note in red  
MS (2); before 4:  $\sharp$  in red
- 20. MS; 5:  $c^1$ ; before 9:  $\sharp$  in red
- 21. MD (1); 5:  $g^1$  corrected in red to *f-sharp*<sup>1</sup>  
MD (2); from 5 to 22. MS (1).1: slanting line (continuous line)
- 22. MS (1); before 1:  $\sharp$  in red; before 3:  $\flat$  in red; above 3-4:  in red
- 23. MS (1); 1: traces of correction, originally  removed  
MS (2); 1: traces of correction, originally  removed; after 1: traces of correction, originally  *e*, removed
- 24. MS (1); before 5:  $\sharp$  in red; from 7 to 25. MD (2).1: dotted line  
MS (2); 2: traces of correction, originally  removed; after 2: traces of correction, originally  *d*, removed
- 27. MS; 5: *d* corrected in purple to *f*; 6: *f* corrected in purple to *d*; 7: above the navy-blue note stem head missing, in purple added  *g*, above it in red note head at the level of *b-flat*; 8: *a*
- 28. MD (1); before 8:  $\sharp$  in red
- 33. MD (2); 3:  $c^1$  corrected to  $d^1$ ; 4: traces of correction, original version illegible
- 36. MD (1); 4-7:  $g^1$  *b-flat*<sup>1</sup>  $a^1$   $g^1$   
MD (2); after 1: in green  and   $d^1$   
MS; 11: before the note  *g*, added in red, linked to it by a red beam, note crossed out in green, after it  *b-flat* added in green linked by a green beam to red  *g*

37. MS (1); after 1: traces of correction, originally probably  $\text{♩ } c^1$  in place of the second quaver in the bar, removed
38. MS (2); under 2–3:  $\text{—}$  in red
41. MD; 1: traces of correction, originally at the note additional stem upwards, removed; under 2:  $\text{♩ } b^1$  in red
42. MD; before 7:  $\text{♩}$  in red
43. MD; before 3:  $\text{♩}$  in red; under 9–10:  $\text{—}$  in red  
MS (1); above 2–3:  $\text{—}$  in red; before 6:  $\text{♯}$  crossed out in red
44. MD (1); before 1:  $\text{♩}$  in red  
MS (2); before 3:  $(b)$  in red
46. MD; under 4–5:  $\text{—}$  corrected in red
47. MD; 1–14:  $c^1 c^2 b\text{-flat}^1 a^1 g^1 f^1 e^1 d^1 d^2 c^2 b\text{-flat}^1 a^1 g^1 f^1$   
MS (1); above 2–3:  $\text{—}$  in red
48. MD; 1–7:  $e^1 e^2 d^2 c^2 b\text{-flat}^1 a^1 g^1$
49. MD (1); above 4–50.1:  $\text{—}$  in red  
MS; from 1 to 2: slanting line (continuous line); 2–14: material notated on the upper staff; from 14 to 50.1: dotted line
50. MD (1); above 4–5:  $\text{—}$  in red; above 8–51.1: first part of  $\text{—}$  missing at the end of the system
51. MS; 3–5:  $d e f$  corrected to  $e f g$
52. MD (1); before 6:  $\text{♩}$  in red  
MS; 7:  $d$
56. MD (2); under 2–3:  $\text{—}$  in red; before 4:  $\text{♩}$  in red  
after 57.: inscription: *brak 1 wiersza* [one line missing]; one and a half bar of music material notated in green as supplement suggested by Czesław Sikorski
59. MD; 12:  $d^2$  corrected in red to  $e^2$
60. MS (1); before 1:  $\text{♩}$  in red; 3:  $b\text{-flat}$ , before the note  $b$  in red; above 3–65.1:  $\text{—}$  in red
61. MS (1); 1–2:  $b\text{-flat } c^1$   
after 61.: inscription: *brak 1 | wiersza* [one line missing], partially covered by the glued on strip of paper with two bars of music material notated in green as supplement suggested by Czesław Sikorski
65. MD (2); under 4–66.1:  $\text{—}$  in red
- 67.: bar line before fourth beat, removed  
MD (2); 7:  $a^1$  corrected to  $g^1$
- under 68.: inscription: *brak zakończenia* [ending missing]

after 68.: glued on strip of paper with three bars of music material notated in green as supplement proposed by Czesław Sikorski

Ed. MO (39) 1966: Sikorski; CEKM (10) 1967: Gołos, Sutkowski; WTO 1990: Gołos.

## 9. [PRAELUDIUM]

The composition has survived in the form of a fragment four bars long. When making copy [C], Chybiński probably identified it as a copy of the following work (No. 10), as is indicated by the title “Lectio” next to the composition No. 52 on the list of compositions in Sikorski 1953 (p. 14) and in Sikorski’s copy E.51 (see Fig. 15). Chybiński then separated out this fragment as a different work but – probably forgetting the situation in source [A] – he described the actual *Lectio* in [C] as “an unfinished work of indeterminate form”, and this was reflected in Sikorski 1953 (the title “Toccata” in E.51 seems to have originated from Sikorski). It was only the identification of the photograph of the beginning of *Lectio* ( $A_1$ ) in Poliński 1907 that enabled Chybiński to correctly locate this work in the inventory (Chybiński 1936, p. 103), but the four-bar fragment that was the subject of the researcher’s original error was omitted there. This error would not have been possible if this fragment had not directly preceded the entry of *Lectio* in source [A]. It must have thus occupied the lowest system on p. 36 (f. 18v). This is also the only possible hypothetical location of this work in source [A] between [*Canzon*] No. 8 (in [C] No. 48) and the actual *Lectio* (No. 10; in [C] No. 53). The page on which it had been entered was the left-hand part of the spread which also contained the ending of [*Canzon*] No. 8; the folio containing the right-hand side of this spread did not survive in [A]. The lost material in the musical text in the ending of composition No. 8 provides evidence that the music notation was carried across the spread. Since fragment No. 9 occupied the last system of the left-hand side of the spread, the whole work probably consisted of about eight bars, and this was taken into consideration in the supplement proposed in the current edition.

Source: E.51

2. MD (1); under 3: traces of correction, originally note head at the level of  $e^1$ , removed

after 4.: double bar line

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 10. LECTIO

The composition was notated in source [A] on three pages (pp. 37–39 = f. 19r, 19v, 20r) and, according to the inventory (Chybiński 1936, p. 103), did not have an ending, as is confirmed by Sikorski's copy E.52. The location of the composition given by Chybiński is confirmed by the surviving photograph of p. 37 in Poliński 1907 (A<sub>1</sub>). Since the reverse of p. 39 contained the entry of an unidentified basso continuo line, the absence of an ending probably was not connected with the loss of the next folio of the manuscript. The short fragment closing the composition may have originally been entered on a strip of paper glued onto the folio and not survived until the tablature was discovered by Poliński. In accordance with this hypothesis, this edition proposes a five-bar supplement that ends the composition. However, we cannot exclude the possibility that *Lectio* was entered in source [A] in incomplete form.

Comparison of b. 1–13 in the photograph on p. 37 (A<sub>1</sub>, see Fig. 1) with copy E.52 (see Fig. 15) reveals its low degree of faithfulness to the notation in source [A]. The fully accurate entry in A<sub>1</sub> also contrasts with many doubtful situations in the text of the further course of the composition recorded in E.52. Apart from the readings which were emended in the text of the edition, attention is drawn to the very similar material of bars 25 and 26. Their reliance on an identical harmonic plan seems to suggest that in b. 26 we are dealing either with an alternative version of b. 25, or with a version which was supposed to replace the variant entered previously in b. 25. It is also not impossible that the ornament markings in b. 35 should, rather, refer to the written out ornaments preceding the notes, over which Sikorski placed these symbols.

Sources: A<sub>1</sub> (b. 1–13); E.52 (b. 14–36); D.30; D.57

2. MS; 1: ♯
3. MD; 8: ♯ above the note  
MS (1); 3: ♯
6. MD; before 13: ♯
7. MD; before 3, 5: ♯
8. MS (1); 6: ♯ under the note; under 7: ♯
13. MD; before 1 (sic): ♯
14. MS; 4: *f*
16. MD (2); under 12–17.1: — in red

MS; 1: *F*

17. MD (1); 5: *e*<sup>2</sup>; 9: *d*<sup>2</sup>  
MS (1); before 4: ♮
18. MS (2); 8: *B*<sub>1</sub>
19. MD; 12–13: *g*<sup>2</sup> *c*<sup>2</sup>
20. MD; 11–12: *f*<sup>2</sup> *a*<sup>2</sup>
21. MD; 8: traces of correction, originally note head at the level of *d*<sup>2</sup>, removed; 10: *c-sharp*<sup>2</sup> (without ♯); 12: *b*<sup>1</sup>  
MS (2); before 5: ♯
22. MS; before 6: ♯
24. MD (1); above 1: missing *tr* (E.52)
25. MD (2); under 1: note head at the level of *f*<sup>1</sup>, crossed out (D.57)
27. MD (2); before 3: ♯  
MS; 4: ♯ corrected to ♮ *A*; 5–6: *a e*
28. MD (2); under 5–6: — corrected in red  
MS; 6: *g* corrected to *f*
30. MD (1); 1: ♮ (E.52); 8: *b*<sup>2</sup> (E.52)  
MD (2); 1: ♮ (E.52)
32. MD (1); 3: ♮  
MD (2); after 3: traces of correction, originally tie to the next note entered under MD (1).7 (*d*<sup>1</sup>?), tie and note removed
33. MS (2); 1: *F* corrected to *D* by adding in red a ledger line below the staff
35. MS; 10: ♮
36. MD; 2: ♮ corrected to ♮  
after 36.: double bar line and inscription: *brak zakończenia*. [ending missing.]

Ed. BOS 1983: Gołos; WTO 1990: Gołos.

## 12. TOCCATA TERTII TONI

The work titled *Toccata t[e]r[ti]i toni*, according to the inventory (Chybiński 1936, p. 103) began on p. 42 (= f. 21v). However, the neighbouring p. 43 (= f. 22r) belongs to another composition, written in the first tone and made up of two works by Girolamo Frescobaldi (see commentary to No. 13), and the erroneous linking of these fragments into a hypothetical whole was the work of Chybiński. For this

reason, the rest of the *Toccata* needs to be regarded as lost. It was probably made up of a number of contrasting sections, of which only the first one and the beginning bars of the second one survive; for this reason, in this edition it remains in incomplete form. The version of b. 12–13 entered in copy E.19 seems to suggest that the text of b. 12 was seriously corrupted in source [A], and the part of the left hand contained material from Frescobaldi's canzona as early as the second part of that bar (see Fig. 8). However, source D.8 transmit a different, uncorrupted text of b. 12 and the first half of b. 13. Since the music examples in Sikorski 1953 (D) were based on Chybiński's copy ([C]), the text of source [A] given in [C] was clearly correct, as is evidenced also by the other three copies of this composition made by Liliana Sikorska: L.4, L.5 and H.3. In these copies the material from Frescobaldi's composition does not mesh with the figuration of the first half of b. 13 and in the second part of the bar (No. 13 b. 6 in this edition) contains the correct version of all four voices (also confirmed by the part of the lowest voice quoted in D.25), while in copy E.19 in the part of the right hand the material of this half of the bar is missing. All the copies discussed here were made before the identification of the quotation that comes from a canzona from Frescobaldi's collection *Fiori musicali*. This identification was made by Luigi Ferdinando Tagliavini undoubtedly after 1972 (there is no mention of it in Gołos 1972), and therefore in the case of Liliana Sikorska's copies we are not dealing with silent emendation of contamination in [C]. These findings lead to the conclusion that the material contained on p. 42 of source [A] broke off in the middle of b. 13. The current edition also makes use, alongside copy E.19 and music examples from source D, of copy L.4 made by Liliana Sikorska, which contains musical text with few editorial interventions, based either on [C] or on a nonextant intermediate copy, and independent of E.19.

Sources: E.19; L.4; D.5; D.8; D.60

2. MS (2); under 1–3.1: missing — (L.4)
3. MS (2); under 1–3.1: missing — (L.4)
4. MD (2); 1: note missing (D.60)  
MS (1); above 1–2: — in red (E.19), missing — (L.4, D.60)
5. MD (1); 2: note missing (D.60)  
MD (2); after 1:  $\text{f-sharp}^1$  (without #)
6. MS (2); under 1–7.1: missing — (E.19, L.4)
7. MD (2); after 2: traces of correction, original version illegible (L.4)  
MS (1); 3–4: traces of correction, original version illegible (L.4)
8. MD; 16:  $e^2$  (D.5)

MS (2); above 1–9.1: missing — (L.4)

9. MS; 6: *f* corrected to *g* (L.4); above 23: missing *tr* (E.19, L.4); above 24: *tr* (E.19)

11: MD (1); before 7: missing  $\flat$  (E.19, L.4); 7:  $\flat$  above the note (L.4)

12.–13.: edition following L.4 and D.8; in E.19:



(above the system inscription in red: *brak kilku taktów* [some bars missing]; in b. 13, MS (2); above 3–4: — in red)

Ed. MO (39) 1966: Sikorski; CEKM (10) 1967: Gołos, Sutkowski; WTO 1990: Gołos.

### 13. [CANZON]

The composition was probably located in source [A] on pp. 43–45 (= f. 22r–23r); it was erroneously identified by Chybiński, and other researchers after him, as continuation of *Toccata tertii toni* (No. 12). The version of this composition in the form preserved in [A] began with a quotation from *Canzon Dopo la Pistoia* (RISM ID 1001197695) belonging to *Messa della Domenica* in the collection Frescobaldi 1635. The quotation encompassed a fragment from the second half of b. 6 to the end of b. 13 of Frescobaldi composition, and was followed by another music material which can now be identified as Frescobaldi's canzona preserved in manuscript tablature München 1581 with the number 179 (RISM ID 1001003247; modern ed.: CEKM (30–2); see Fig. 29). A comparison between copy E.19 made on the basis of [C] and the full version of that work reveals several deficits of a few bars within the first section. Most probably in source [A] the notes were written across the spread, and only the right-hand page of the first spread survived (p. 43 = f. 22r). The lost left-hand side contained, in the first of the three systems, the beginning of the first section of the canzona from the collection *Fiori musicali*. The second system probably contained the last three bars of this section and the first three bars of the first section of the canzona known from the tablature version. On this basis one can conclude that in source [A] the first section of the canzona from *Fiori musicali* did not constitute a separate composition but opened a longer work whose later sections correspond to the canzona preserved in München 1581;

the new work would undoubtedly have been begun either in the next system or at least on the right-hand side of the spread. The third system contained the next six-bar fragment of this section (b. 28–33 in this edition). The second spread of the notation was preserved in full in source [A] (pp. 44–45 = f. 22v–23r). This leads to the conclusion that in the variant of Frescobaldi's canzona preserved there the section in triple metre was omitted and the neighbouring sections were linked by changing in b. 42 the head of the motif imitated in b. 43–52.

This edition is based on source E.19, but it also takes into consideration one of the copies made by Liliana Sikorska (L.4), containing music text with little editorial intervention, based either on [C], or an intermediate copy that has not survived and was independent of E.19. The missing fragments were added on the basis of the first print of Frescobaldi 1635 (b. 1–6, 14–17) and the tablature München 1581 (b. 18–20, 28–33). The tablature version also served as the basis for the correction of the readings judged to be erroneous in E.19 and L.4 and minor fillings in of music notation. Sources E.19 and L.4 transmit somewhat different versions of b. 70 with incomplete material in the part of the left hand. On their basis it is difficult to reconstruct the text of source [C], copied from source [A], with any degree of probability. It appears that the losses of text may have been caused by the destruction of a folio in [A], or possibly source [A] had so many corrections by the scribe at that point that reading the correct version was made very difficult. The variant that Sikorski read from [C] and supplemented in E.19 is improbable from the stylistic point of view, and its provisional nature is confirmed by a different variant transmitted in L.4. Sikorski also worked out a totally different version of b. 69–70, entered next to the ending of the work in E.19 (see Fig. 9), which after minor changes then found its way into copy H.3 and to the editions MO (39) and CEKM (10). Since the versions transmitted are incohesive and fragmentary it is not possible to draw any binding conclusions on their basis; therefore this edition adopts the version of the ending of the composition given in München 1581.

Sources: E.19; L.4

Concordances: Frescobaldi 1635, pp. 42–43; München 1581, f. 129v–131r

6. (second half)–7. see commentary to No. 12, b. 12–13 (E.19)
7. MD; 2–4: at the notes additional stems downwards (L.4)  
MS (1); above 3–4: — in red (E.19), missing — (L.4)
8. MD; 1: at the note additional stem downwards (E.19); 1–4: at the notes additional stems downwards (L.4)  
MS (1); above 5–6, 7–8: — in red (E.19), missing — (L.4); before 9: # (E.19)

- MS (2); under 1–2: missing — (E.19); 2: note in red, corrected to navy-blue (E.19)
9. MD; 1–4: at the notes additional stems downwards (L.4)
10. MD (2); 1: note missing (L.4)  
at the end of bar, between staves, inscription in red: /?/ (E.19)
11. MD (1); before 3: ♯ in red (E.19)  
MS (1); before 2: ♯ in red (E.19)
12. MD (2); above 2: slanting red line to the second note in the upper voice (E.19); under 3–4: missing — (L.4)
13. MD (2); under 2–3: — in red (E.19), missing — (L.4); 9:  $d^1$  corrected in red to  $e^1$  (E.19)
15. MD (1); after 3:  $\infty$   $a^1$  (Frescobaldi 1635)
21. MD (1); 6:  $d^2$ ; above 6–22.1: — in red (E.19)  
MS; 1–3: material notated on upper staff; 3:  $d^1$ ; on lower staff:  $\downarrow f \downarrow g a \downarrow g g$  in red (E.19), in the second half of bar = in navy-blue (E.19),  $\downarrow f \downarrow$  = (L.4)
22. MD (2); 1:  $g^1$ ; before 1: # in red (E.19)  
MS; 1:  $e^1$
24. MD (2); before 4–25.1: missing — (L.4)
25. MS (1); from 4 to 26. MD (2).1: dotted line (E.19)
27. MS; under 1–4:  $\downarrow e \downarrow d$  in red (E.19),  $\downarrow e \downarrow d$  (L.4)
33. MS (2); 2–5:  $\downarrow$  (München 1581)
34. MD (1–2); 1: traces of correction, original version illegible  
MD (2); before 1: # (L.4); under 2–3: missing — (L.4); after 3: traces of correction, originally  $\downarrow a^1$ , removed (L.4)  
MS (1); 1–7: material notated on upper staff (L.4)
35. MS (1); above 1–2: — in red (E.19), missing — (L.4); 6–10:  $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$
37. MD (2); under 5–38.1: missing — (L.4)
39. MD (2); after 1:  $\downarrow$  = (L.4)  
MS; 5:  $B$  (L.4)
40. MD (1); 1:  $g^1$
41. MD (2); 1: note head crossed out in red (E.19); 2:  $a^1$  (L.4)
42. MD (1); 1:  $\downarrow$  (L.4)  
MD (3); under 2–3: missing — (L.4)
43. MD; under 1:  $\downarrow d^1$  in red (E.19); instead of 1:  $\downarrow d^1$  with stems upwards and downwards (L.4)

- MS; 1–5: two groups of notes linked by red beam (E.19)
44. MD; 1–5: two groups of notes linked by red beam (E.19); 3: note head in red (E.19)
45. MD (2); 1–3: material notated on lower staff, in E.19 linked by red beam to the next group of two quavers  
MS (1); 1–4: *d<sup>1</sup> c<sup>1</sup> b g* corrected in red to *b-flat a g e* (E.19), *d<sup>1</sup> c<sup>1</sup> b-flat g* (L.4)
46. MD (1); 1: note entered on lower staff; instead of 1:  $\text{—}$  (E.19), two  $\text{—}$  placed one above the other (L.4)  
MS (2); instead of 3–4: *e g-sharp G* (E.19); instead of 3: *e g-sharp* (L.4)
47. MD (1); 1–5: two groups of notes linked by red beam (E.19); 3: *g<sup>1</sup>* corrected in red to *a<sup>1</sup>* (E.19)  
MD (2); instead of 1–2: *d<sup>1</sup>* in red (E.19), *d<sup>1</sup>*  $\text{—}$  (sic) *e<sup>1</sup> d<sup>1</sup>* (L.4)
48. MD (1); after 1: *a<sup>1</sup>* in red (E.19), *f<sup>1</sup>* (L.4)
49. MD; 1–9: material entered on lower staff; instead of 1–9:  $\text{—}$  (E.19), two  $\text{—}$  placed one above the other (L.4)
50. MS (1); 1: *g*  
MS (2); 1: *e*; after 1:  $\text{z z}$  (L.4)
51. MD (1); above 2–3:  $\text{—}$  (L.4); above 3–4:  $\text{—}$  in red (E.19)  
MD (2); before 2: *b* in red (E.19), *b* (L.4); instead of 3: in red *d<sup>1</sup> c<sup>1</sup> b-flat* (without *b*) (E.19), *d<sup>1</sup> c<sup>1</sup> b-flat* (without *b*) (L.4)
52. MD (2); 1:  $\text{—}$  (L.4)  
MS (2); 1: traces of correction, originally  $\text{—}$ , note stem removed (E.19),  $\text{—}$  (L.4)
53. MS (2); after 4: *A* in red (E.19), *A* (L.4)
55. MD (2); before 3:  $\sharp$  in red (E.19), missing  $\sharp$  (L.4); above 3:  $\sharp$  (L.4)
58. MS (2); 4–10: *e<sup>1</sup> d<sup>1</sup> c<sup>1</sup> b a g f*
59. MS; 1: *a* corrected in red to *e* (E.19)
60. MS (1); 1: *g*  
MS (2); 2: traces of correction, original version illegible (L.4); 3: *e*
62. MS; instead of 1: two  $\text{—}$  placed one above the other (L.4)
63. MS; before 11:  $\sharp$  in red (E.19), missing  $\sharp$  (L.4); above 11:  $\sharp$  (L.4)
66. MS (1); instead of 1–4: in red *c<sup>1</sup> e<sup>1</sup>* (E.19)
67. MD (2); under 2–3:  $\text{—}$  in red (E.19)  
MS; 1: *f* corrected in red to *a* (E.19)
68. MD (1); 6: *e<sup>2</sup>*

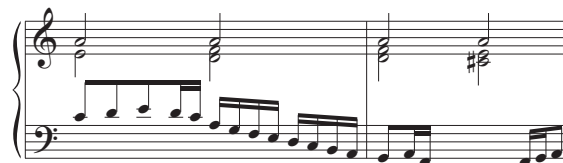
69.–70.: edition following München 1581; original version, in navy-blue (E.19):



(70. MD (2); 1: note corrected in red); version supplemented with notes added in red (E.19):



(L.4):



Ed. MO (39) 1966: Sikorski; CEKM (10) 1967: Gołos, Sutkowski; WTO 1990: Gołos.

## 14. [TOCCATA]

The work has been preserved as a fragment twelve-bar long which, according to the inventory (Chybiński 1936, p. 103) filled p. 46 (= f. 23v) in source [A]. The rest of it has been lost, and its length and content is impossible to determine, hence this edition leaves the composition incomplete. The musical text transmitted in source E.53 gives rise to many doubts. It is not known whether the work was written on single pages or across a spread; in the latter case the surviving material might have even come from two different compositions. It is possible that the lower part of the folio in source [A] was destroyed (see commentary to composition No. 13, the ending of which was notated on the reverse of the same folio), which would explain the obviously erroneous and incomplete notation of the last two preserved bars; it seems that the chromatic subject, presented in b. 9–10, should then be imitated in the following

voices. The remaining doubts might result both from the low quality of the text in source [A], and errors committed by Chybiński in [C], and then by Sikorski in E.53. It is not certain whether the basis of copy L.30 by Liliana Sikorska was source [C] or E.53. The first interpretation would be indicated by, for example, the last notes in the part of the left hand in b. 12, absent from E.53 and belonging to the *lectio difficilior* category; the second – by the readings corrected in relation to E.53, e.g., in b. 3 and 6.

Sources: E.53; L.30

2. MD (1); 2: ♭ corrected to ♮ (E.53)  
MD (2); under 2–3: — (E.53)
3. MD (1); 4–5: ♯ (E.53)  
MD (2); 1: ♯; from 1 to MS (1).1: dotted line (L.30)  
MS (1); 1: ♯ placed above *c-sharp* in the lower voice (E.53)
4. MD (1); 4–7: ♯ corrected to ♮ (L.30); above 7: ♯ (L.30)  
MS (1); 1: ♯ *b*; above 2–5.1: missing — (E.53)
5. MD (1); above 2: ♯ (L.30)  
MD (2); 2: *c-sharp*<sup>1</sup>; before 4: ♯  
MS (1); above 2: ♯ (L.30)
6. MD (1); 1: at the note additional stem downwards (L.30); 4–5: ♯ (E.53)  
MS (1); before 1: ♯ (L.30); 1: note missing (E.53)
7. MD (2); 1: ♯; after 1: traces of correction, originally additional ♯ *e*<sup>1</sup> linked by a beam to the next note, removed (E.53); 2: note missing (L.30); 5–6: ♯ (E.53), ♯ with red stems and beam (L.30); under 7–8.1: missing — (L.30)  
MS (2); 1–2: notes entered on the second beat of the bar, crossed out in red and entered in red in the correct location (L.30)
8. MD (1); 1: ♯ (L.30)  
MD (2); before 2: ♯ in red (E.53); before 6: ♯; after 6: ♯ *e*<sup>1</sup>  
MS (1); above 3–4: — corrected in red (E.53)
9. MD; 3: *f* (♯ before the note)
10. MD; before 1: (♯) in red (E.53), (♯) (L.30)
- 11.–12. (E.53.):



(L.30):



after 12.: inscription: *niedokończzone* [unfinished] (L.30)

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 15. [FUGA]

This composition was described by Chybiński, and by Sikorski after him, as “Preludium”, in spite of its consistently imitative texture proper to fugues. Perhaps the reason for classifying it in this way was the desire to show that all the fugues in source [A] constituted a large, cohesive group, where there remain traces of the numbering of consecutive items (*Fuga* 9, No. 27; *Fuga* 13, No. 31); identifying composition No. 15 as a fugue would cause incorrect locating, from the researcher’s point of view, of the numbered compositions in this group. It seems, however, that it was compositions No. 19–31 that constituted a consolidated group (see commentary to No. 19), while a different manuscript may have served as the basis of the copy of composition No. 15 in [A].

Source: E.16

- 1.–3.: bars notated on a strip of paper glued onto the originally entered b. 1–2, where the pitches of notes are identical to the version *post correcturam*, and in b. 2 the notes in MS have stems upwards and downwards
4. MD (1); above 2–5.1: — in red
5. MD (1); above 2–6.1: — in red
6. MD (2); under 3–4: — in red

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 16. PRELUDE 3

Sources: E.2; F.2; F.12; G.2

1. MD; 1–4:  (F.12)
2. MD (1); from 7 to 3. MD (2).1: dotted line (E.2, F.12)  
MD (2); before 4: originally  in red, removed and replaced with  in pale blue (E.2)  
MS (2); before 4:  in pale blue (E.2)
3. MD (1); 2:  $d^2$  (E.2, G.2); before 3:  in pale blue (E.2)
5. MD (1); 3–6: traces of correction, originally , lower beam removed (F.2)  
MD (2); before 3: traces of correction, originally , removed (E.2)
6. MD (2); under 2–3:  corrected in red (E.2), missing  (F.2, G.2)

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 17. [PRAELUDIUM]

Source: E.17

2. MS (1); before 1:   
MS (2); 1: note in red
4. MS (2); 2:  $e$ , before the note  added in blue, corrected in red
5. MD (2); before 4: 
6. MS (3); 1: note entered on lower staff

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 18. [TOCCATA]

The work survives, alongside copy E.26, in two copies independent of it made by Czesław Sikorski (incomplete copy L.6) and Liliana Sikorska (L.20). In all the copies the part of the left hand in b. 14 is filled by eight quavers; this reading probably comes from Chybiński's copy ([C]), but the sudden slowing of the figurative pattern does not seem very probable. This edition therefore proposes retaining semiquaver motion in b. 16. This meant moving the bar lines by half a bar in relation to the

extant copies and placing the final chord at the beginning of the bar. Copy E.26 seems to indicate that this solution may have been present in source [A]: in b. 14 the eight quavers in the bass are accompanied by a minim in the upper plan, while in the last bar the stems of minims are marked in red by Sikorski which suggests that [C] had semibreves at that point. Copies L.6 and L.20, although they contain edited text, transmit material which in this edition encompasses the second half of b. 15 and first half of b. 16, clearly omitted by Sikorski in E.26.

Sources: E.26; L.6; L.20

3. MD (2); 1: traces of correction, originally note head at the level of  $f^1$ , removed (E.26)  
MS (1); above 2–4.1:  crossed out in red (E.26)
4. MD (1); above 2–5.1:  in red (E.26)  
MD (2); 1:  (E.26, L.6)  
MS (2); 1:  $f$  (L.20)
8. MS (1); 1:  $b$ -flat, note entered on upper staff (E.26); 2–8: material notated on upper staff; 2:  (L.20)  
MS (2, 3); 1: 
9. MD (1); 2: note in red with additional stem downwards and fragment of a beam (E.26);  $b$ -flat<sup>1</sup> (L.6, L.20)  
MD (2); 2:  in red (E.26); after 2: in red   $e^1$    $f^1$    $e^1$    $f^1$    $e^1$    $d^1$  (E.26); 2:  $g^1$  (L.6, L.20)
10. MD; 7–9:  $f^1$   $g^1$   $b$ -flat<sup>1</sup>
11. MS (1); above 2:   $c^1$
12. MS (1); above 2–3: missing  (E.26, L.20)
13. MD (2); under 1–2: missing  (L.20)  
MS; 16:  $d$  corrected in red to  $e$  (E.26),  $d$  (L.6),  $e$  (L.20)
14. MD (1, 2); 1:  (L.6, L.20)  
MS (1); 1–8: 
- 14.–27.: bar lines in the edition moved half a bar to the left
15. from middle of bar to middle of b. 16 material omitted (E.26)
16. MD (2); before 7:  in red (E.26)
17. MS (2); under 2–3: missing first part of  at the end of system (E.26)
18. MD (2); 2: 
19. MS; 16:  $a$  (E.26)
20. MS (1); above 4–5:  in red (E.26)

21. MD (1); above 1–2: missing — (E.26)  
MD (2); under 2–22.1: missing — (E.26)  
MS (1); before 2:  $\flat$  in red (E.26)
22. MD (2); before 4:  $\flat$  in red (E.26); 4:  $\flat$  above the note (L.20)  
MS (1); above 1–2: missing — (E.26)
23. MD (2); after 1:  $\flat b\text{-flat}^i$  in red (E.26),  $\flat b\text{-flat}^i$  (L.20)  
MS (1); 2: traces of correction, originally  $\flat$ , note stem removed (E.26)  
MS (2); 5:  $g$
24. MD (1); above 1–2: missing — (E.26)
25. MS (1); above 1–2: missing — (L.20); before 3:  $\sharp$  in red (E.26), missing  $\sharp$  (L.20);  
before 8:  $\flat$  in red (E.26); 8:  $d^i$  (L.20)  
MS (2); 1:  $b\text{-flat}$ ; after 1:  $\flat a$  in red (E.26)
26. MD (1); above 1–2: — in red (E.26); above 5–6: — corrected in red (E.26)  
MD (2); under 8–27.1: — in red, corrected  $d$  in navy-blue (E.26)
27. MD (1); above 1–2: — in red (E.26)  
MD (2); before 6:  $\sharp$  in red (E.26), missing  $\sharp$  (L.20); before 8:  $\sharp$
28. MD (1, 2, 3): 1:  $\flat$   
MS (1, 2); 1:  $\flat$ , note stems in red (E.26),  $\flat$  (L.20)

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 19. [FUGA 1]

Compositions Nos. 19–31 in [A] were a compact group of thirteen contrapuntal works notated on pp. 50–59 (= f. 25v–30r). It does not seem coincidental that two of them, ninth and thirteenth, had the titles “Fuga 9” and “Fuga 13”. Perhaps the copy in [A] was based on an unknown manuscript where ordinal numbers were assigned to consecutive “fugues” or consecutive works if the numbering of “Fantasia 15” (No. 35) and “Fantasia 17” (No. 37) is regarded as traces of continuation of this numbering.

Source: E.27

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 20. [FUGA 2]

Source: E.28

Concordance: Wien 725, f. 35r (1)

3. MS; 2:  $e$  corrected to  $g$
4. MD; before 1:  $\sharp$  in red
6. MS (2); before 1:  $\sharp$  in red
8. MS (1); after 1: traces of correction, originally — in red to the next bar, removed  
MS (2); 2:  $e$
9. MS (1); 2:  $\flat$  with stem downwards, corrected on the basis of Wien 725; after 2: traces of correction, originally  $\flat a$  in red, removed  
MS (2); 1: traces of correction, originally  $\flat a$  (?)  $\flat c\text{-sharp}$  (?) in red, removed, corrected on the basis of Wien 725
12. MD (3); above 1: missing ledger line

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 21. [FUGA 3]

Source: E.29

Concordance: Wien 725, f. 34r

2. MD; 1–3.6: material notated on lower staff
3. MS (1); above 1–4.1: — corrected in red
5. MD; above 7–6.1: — in red  
MS (1); 2–4: notes entered on upper staff
6. MD (2); 1:  $c^i$   
MS (1); 1: traces of correction, originally note head at the level of  $f$  (?), removed; after 1:  $\flat a$  in red
7. MD (2); 3:  $b$ , corrected on the basis of Wien 725  
MS (1); 1: note in red; 3:  $g$ , corrected on the basis of Wien 725
8. MS (1); 1–9.2: notes entered on upper staff
9. MS (1); 1: note stem in red
10. MD (2); under 4–11.1: — in red

MS (2); 3:  $\downarrow c$ , traces of correction, original version illegible  
11. MD (3); 1: note entered on lower staff

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 22. [FUGA 4]

Source: E.30

Concordance: Wien 725, f. 35r (2)

1. MS; 1:  $\blacksquare$

2. MS (1); 1–6.4: material notated on upper staff

3. MS; 1:  $f^i$

5. MD; 6: traces of correction, originally at the note additional stem downwards, removed

MS (1); 1: note head corrected in red, note stem in red; 2:  $\downarrow$  in red, under it inscription in red: ?

MS (2); 1:  $d$ ; above 1:  $\downarrow d^i$  in red

6. MS (1); before 4:  $\sharp$

7. MD (3); 1–2: notes entered on lower staff

8. MD (2); 1:  $\circ$  in red

9. MS (2); 2:  $e$ , corrected on the basis of Wien 725; 3: note in red

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 23. [FUGA 5]

The only version of this work, E.31, contains numerous deficits of music text, filled in by Sikorski in red. It is not clear to what extent these gaps were present in source [A] and/or in Chybiński's copy ([C]), and to what extent they result from Sikorski manipulating the text while making copy E.31. Some readings entered in navy-blue ink were removed and replaced by corrections in red, while in other situations the notes entered in red fill blank spaces left on staves (see Fig. 10). It is not always possible to reconstruct the original text, while some of Sikorski's supplements seem unjustified. Source D.48 transmits the version of the penultimate bar copied directly from source [C]. It contains the last vertical in the part of the left hand, absent from copy E.31, where a blank space remained on the staff; moreover, in the example this bar has number 21, which may indicate that in [C]

the work had twenty-two bars and not twenty-one, as in E.31 (Sikorski also gives the number of bars as 22 in his *Zestawienie wybranych utworów z "Warszawskiej tabulatury organowej z XVII w."* [List of selected works from the "Warsaw organ tablature from the 17th century"], PL-Pu, shelfmark 7917/I, f. 13, produced on the basis of [C]). It seems that Sikorski might have omitted one bar after b. 4 in E.31; in this edition we propose to supplement it.

Sources: E.31; D.48

2. MS; 2–4.6: material notated on upper staff

3. MD; 1: note stem in red

MS; before 6:  $\sharp$  in red

6. MD (2); under 2–3:  $\curvearrowright$  in red

8. MD (3); 1: note entered on lower staff

MS; 2–3:  $\downarrow$

10. MD; 1:  $\blacksquare$  in red

MS (1); before 6:  $\sharp$

11. MD; from 3 to MS (1).4: dotted line; 4: note entered on lower staff

MS (1); before 3:  $\sharp$ ; from 4 to 12. MD.1: dotted line

12. MD; 1–4: notes in red; under 4: inscription: ?

MS (1); before 2:  $\sharp$  in red; before 5:  $\sharp$

MS (2); 2:  $d$

13. MS (1); above 4–14.1:  $\curvearrowright$  in red

MS (2); 2: note in red

14. MD (1); 1–3: notes in red

MD (2); 2: note in red

MS (2); 3:  $\downarrow c$  in red

15. MD; 1:  $\downarrow$ ; 2:  $\downarrow g^i$ ; 3:  $d^i$  corrected in red to  $c^i$

MS (1); instead of 1–2: in red  $\downarrow d^i \downarrow b \downarrow c^i$ ; 3–6: notes in red

MS (2); 1: traces of correction, originally two note heads at the level of  $c$  (without dot) and  $e$  (with dot), removed, corrected in red to  $\downarrow B$  with original, navy-blue stem; 2:  $\downarrow e$ , stem upwards removed and stem downwards added in red; after 2:  $\downarrow f$  removed, in its place added in red  $\downarrow f$

16. MS (1); 1–17.3: material notated on upper staff

17. MS (2); under 3:  $\downarrow c^i$  in red, crossed in red

18. MD (2); 3: note removed

MD (3); 1: note entered on lower staff, crossed through in red; instead of 3: in red  $\text{♩} b \text{♩} a$

20. MD (1); 1–3: note stems in red; 1: at the note additional stem downwards in red; above 1–2:  $\text{—}$  in red

MD (2); 1:  $c^1$  in red; 2–4: notes in red; 5:  $\text{♩}$  in red; after 5: in red  $\text{♩} a^1$  and  $\text{♩} d^1$ , crossed through in red

MS (1); after 1:  $\text{♩} b$  in red corrected to  $\text{♩} a$  in red,  $\text{♩} b$

21. MD (1); 7–14:  $\text{♩}$

MS (1); 1:  $\text{♩} c^1$  in red (E.31), note missing (D.48); 3:  $g$ ; 4: note missing (E.31)

MS (2); 4: note missing (E.31)

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 24. [FUGA 6]

Source: E.32

3. MS; before 1:  $b$  in red

4. MD (1); before 1:  $b$  in red

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 25. [FUGA 7]

Source: E.33

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 26. [FUGA 8]

Source: E.34

3. MD (1); 1–2:  $g^1 g^1$

MD (2); 1–2:  $e^1 e^1$

6. MS; 5–6:  $G A$  corrected to  $F G$ ; 7:  $B$  corrected to  $\text{♩} A$ ; after 7:  $\text{♩} B$

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 27. FUGA 9

Source: E.35

Concordance: Wien 718, f. 37v (2)

4. MS (1); from 4 to 5. MD (2).1: dotted line in yellow

5. MD (1); 2: traces of correction, originally  $\text{♩} a^1$ , removed

MD (2); 3–4: traces of correction, original version illegible

MS; 3–4: notes originally in yellow, corrected in blue; above 4–6. MS (2).1: traces of correction, originally  $\text{—}$ , removed; from 4 to 6. MS (1).1: dotted line in blue

6. MD; under 2–3:  $\text{—}$  in red or yellow, corrected in navy-blue

MS (1); 1: note entered on upper staff; 2: note entered originally on lower staff, removed and entered on upper staff first in red, then corrected in blue

MS (2); 1–2: traces of correction, originally note stems downwards, removed

10. MD (2); after 1: in red  $\text{♩} c\text{-sharp}^1$ ; above staff: inscription in red: ?

MS (1); 1: note stem crossed out in blue; after 1:  $\text{♩} a$  in blue; 2–3: notes in red

11. MD (2); 1:  $\text{♩}$ ; before 2: traces of correction, original version illegible; from 2 to

12. MS (1).1: dotted line

12. MD (2); under 1:  $\text{♩} f\text{-sharp}$  added in blue

MS (1); 1: note crossed out in blue

MS (2); under 1:  $\text{♩} D$  added in blue

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 28. [FUGA 10]

Source: E.36

Concordance: Wien 713, f. 49r

1. MS; 1–4.5: material entered on upper staff

3. MS; before 2: traces of correction, originally  $b$  in red, removed

4. MS; before 1: traces of correction, originally  $b$  in red, removed; 1:  $b^1$ ; under 1–2:  $\text{—}$  in red; from 5 to 5.1: dotted line

6. MS; 4:  $f^1$ , corrected on the basis of Wien 713

7. MD (1); before 4:  $\sharp$  in red

8. MS (1); before 5:  $\sharp$  in red, from 5 to 9. MD (2).1: dotted line
9. MD (1); above 1–2:  $\text{—}$   
 MD (2); before 5:  $\sharp$  in red; from 5 to 10. MS (1).1: dotted line
12. MD (1); 2: traces of correction, original version illegible, note entered in blue  
 MD (2); 4–5: probably originally  $\text{♩}$  (as indicated by their position in relation to the other notes on the staff), navy-blue beam removed and replaced with a red one, also then removed; before 5: ( $\sharp$ ) in blue  
 MD (3); between 1–2, 2–3: traces of removed annotations in red, illegible; 3: at the note dot corrected in blue  
 MS; 1: traces of correction (position of remaining navy-blue stem indicates probable original reading  $c^1$  or  $d^1$ ), in place of removed note  $\text{♩}$  *b-flat* in blue with a separate stem; between 1–2:  $\text{♩} (?) e^1$  in red, removed
13. MD (1); 1: traces of correction, original version removed by erasure which caused a hole in the paper, then turned in blue into  $\text{♩} f^2$   
 MD (2); under 1:  $\text{♩} f^1$  in red, removed  
 MS; above 1:  $\text{♩} a$  in red, removed

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 29. [FUGA 11]

The composition is a version of [*Fuga*] No. 21, transposed a fifth up and notated with two sharps at the clef.

Source: E.37

Concordance: Wien 725, f. 34r

3. MD; under 7–4. MD (2).1:  $\text{—}$  in red
4. MD (2); before 4:  $\text{♩}$  in red
6. MD (1); before 2:  $\sharp$   
 MS (1); 2:  $\text{♩}$ , crossed out in yellow
8. MD; 3:  $\text{♩}$  in red  
 MS (1); 1–2: notes entered on upper staff; 1: pitch of note uncertain ( $d^1$  or  $e^1$ )  
 MS (2); 1: note in red, entered on upper staff; 2: note in blue, above it inscription in red: ?
10. MS (1); from 3 to 11. MD (3).1: dotted line

11. MD (1); 2:  $d^2$  corrected in red to  $e^2$   
 MD (2); under 2–3:  $\text{—}$  in red; 3–4: *c-sharp*<sup>2</sup>  $b^1$   
 MD (3); from 2 to 12. MS (1).1: dotted line
13. MD (1); 1:  $b^1$   
 MS (2); 1: note in red

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 30. [FUGA 12]

The only copy of this composition in E contains at the turn of bars 2 and 3 an excess of material which could not be performed on a keyboard instrument because the parts of both hands cross and overlap each other. This edition adopted the assumption that at this point in source [A] on the lower staff a half-a-bar long fragment was entered which had been omitted earlier; the mistaken linking of this addition to the following material may have been the result of illegible corrections in the manuscript incorrectly interpreted by Chybiński in source [C]. This caused moving the bar lines in this edition by half a bar in relation to E and placing the final chord at the beginning of the bar.

Source: E.38

2.–4. (first half of bar):



5. MD (1); 7:  $e^1$   
 MD (2); before 1:  $\flat$  in red  
 MS; before 1:  $\flat$
6. MD (1); 6: at the note additional stem upwards without flag  
 MS (1); above 1–2:  $\text{—}$  in red; 2:  $f$ ; 3:  $c^1$  corrected in red to  $a$
7. MS (1); above 4–5:  $\text{—}$  in red
8. MD (2); before 4:  $\sharp$

9.:



( $\sharp$  crossed out in red; above  $\gamma$  inscription in red: ?)

Ed. WTO 1990: Gofos.

### 31. FUGA 13

In E.39, the only copy of this composition based on [C], there is a serious text corruption over the range of three bars after b. 33. The corruption was undoubtedly already present in source [A], since it is confirmed by source B.2. The material of the bar which follows b. 33 in the source does not link satisfactorily, even after attempts at filling in, either with b. 33 or b. 34; neither does it fit in well at any other point in this composition. Perhaps it was an error by the scribe at an earlier stage of the work's transmission which found its way into [A] by mistake. From b. 34 to the first beat of b. 36 there is a cumulation of a number of contrapuntally incorrect semiquaver figures accompanied by a presentation of the subject from the fourth degree, the only one in this composition. The upward leap of the fifth before the semiquaver figure which ends the subject (first half of b. 36) indicates that the reason for the corruption was probably a change of clefs that went unnoticed: in the lower system the notes entered in the bass clef were copied in the tenor clef, and in the upper – the notes entered in the violin clef were copied in the mezzosoprano clef; probably attempts were made to correct this error by changing the shape of semiquaver figures at the beginning of b. 34 and 36. This edition offers a hypothetical reconstruction of this fragment: the bar which follows b. 33 in source E39 has been omitted, while nearly all the material which takes up b. 34, 35 and the first beat of b. 36 has been moved a fifth upwards.

Source: E.39

2. MD; 3:  $g^2$  corrected in red to  $f^2$

3. MS; 1–5.3: material notated on upper staff

4. MS; 3:  $a^1$  corrected in red to  $b^1$

7. MD (2); 2:  $c^2$

8. MD; 10: note in red

MS (1): above 3–4:  $\text{—}$  in red, from 5 to MD: slanting line

14. MS; 4:  $c^1$

15.: bar line in the middle of bar, removed

18. MD (1); before 5:  $\sharp$

20. MS (1); 1–4:  $\text{♪ ♪}$  located in the second half of bar

23. MD; before 9:  $\sharp$

24. MD (1); above 10–25.1:  $\text{—}$  in red

MD (2); 1:  $e^1$

MS (1); above 3–4:  $\text{—}$  in red

25. MD (1); above 5–6:  $\text{—}$  in red

MS (2); under 1–2, 6–7:  $\text{—}$  in red; 7–10:  $\text{♪}$  corrected in red to  $\text{♪}$ ; from 10 to

26.1: dotted line

26. MD; 16:  $d^2$  corrected in red to  $c\text{-sharp}^2$  (without  $\sharp$ )

MS; 1–16: material entered on upper staff; on lower staff  $\blacksquare$  (sic) in red

29.: bar line in the middle of bar, removed

MS; before 12:  $\sharp$  in red; above 12: ( $\sharp$ )

31. MD; 7:  $c^2$

32. MS; 2–3, 6–10: notes entered on upper staff; from 10 to 33.1: dotted line

33. MD; 4: note in red

MS; 2–16: notes entered on upper staff  
after 33. (additional bar), 34.–36.:



(in b. 34 and 35 flats added in red; in b. 35, MS, notes 7–8 entered on upper staff)

37. MS (2); before 7:  $\sharp$

38. MS (1); 6: *b* corrected in red to *c*<sup>1</sup>

MS (2); 5: ♯

39. MD; 10–12: *c*<sup>2</sup> *b*<sup>1</sup> *a*<sup>1</sup>

MS (1); 8–10: *e*<sup>1</sup> *d*<sup>1</sup> *c*<sup>1</sup>

40. MD (1); before 8: ♯

41. MD; 4: *c*<sup>2</sup> corrected to *b*<sup>1</sup>

Ed. Makowski, Surzyński 1914: Poliński; MO (39) 1966: Sikorski; CEKM (10) 1967: Gołos, Sutkowski; WTO 1990: Gołos.

### 32. [TOCCATA]

This composition has been preserved, alongside the copy by Czesław Sikorski (E.54), in three partially independent of it fragmentary copies made by Liliana Sikorska (L.7, L.8 and L.9), which together encompass the whole material of the work. The music text has been edited in them to varying degrees, which has only been partly indicated by, for example, placing some accidentals above the notes. However, copies L.7 and L.8 transmit material which in this edition figures in b. 33–36 and which was omitted by Sikorski in E.54. The consistent notation in copy L.7 of crotchets and minims without dots in b. 7–18 (confirmed also by copy L.1 – see below) indicates that Sikorski probably tried to adapt the notation of this fragment in E.54 to the unrecorded change of time signature to  $\frac{12}{8}$ ; since there are no indications that such a change was present in sources [A] and [C], in the present edition we retain the notation corresponding to time signature **C** with quaver triplets.

In source [A] the composition occupied two spreads (pp. 60–63 = f. 30v–32r) and according to the inventory (Chybiński 1936, p. 104) it had no ending, something confirmed by copies E.54 and L.8. Since on the reverse of f. 32r there was a different composition (No. 33), the absence of an ending probably was not linked to another folio missing from the manuscript. The short fragment closing the composition may have originally been notated on a strip of paper glued to f. 32r that did not survive until the discovery of the tablature by Poliński. Following this hypothesis, the present edition suggests a four-bar supplement that ends the composition. However, it is also not impossible that the work had been copied into source [A] in incomplete form.

The present edition does not take into account Sikorski's copy with the fingering entered by Józef Pawlak (L.1). That copy was prepared in connection with the planned edition MO (39). It does not contain any new text variants in relation to the other sources. In it Sikorski marked in red only some of the suggested accidentals before or above the notes; he introduced some of the other emendations removing the original version. He also added a two-bar ending to the incompletely preserved composition, present also in L.9 and omitted in this edition. However, the present edition takes into account music examples taken from the composition given in Sikorski 1953 (D), which were undoubtedly based on the copy by Chybiński (source [C]).

Sources: E.54; L.7; L.8; L.9; D.16; D.28; D.29; D.38

2. MD; above 1: *tr* (E.54); above 2: ♯ (L.7); 4–7: ♯ corrected in red to ♯ (E.54), 6–7: *a*<sup>1</sup> *g*<sup>1</sup> corrected in red to *g*<sup>1</sup> *f-sharp*<sup>1</sup> (without ♯) (E.54), *g*<sup>1</sup> *sharp*<sup>1</sup> (without ♯) (L.7); after 7: ♯ *e*<sup>1</sup> in red (E.54); ♯ *e*<sup>1</sup> (L.7); original version of E.54, adopted in this edition, is confirmed by D.28

MS (1); 1–7: material entered on upper staff, above 1: missing *tr*; 3–6: ♯ (L.7)

MS (2); 1: note in red, linked by a tie in red with *g* in preceding bar (E.54); under 1: ♯ *G* in red, linked by a tie in red with *G* in preceding bar (E.54), ♯ *G* (L.7)

3. MD; before 12: ♯ in red (E.54)

MS (3); under 1–2: missing — (L.7); under 2–4.1: — in red (E.54)

4. MD (1); 5: *c*<sup>2</sup>; 6: *g*<sup>1</sup> corrected in red to *b*<sup>1</sup> (E.54), *g*<sup>1</sup> (D.16), *b*<sup>1</sup> (L.7); 7–8: *a*<sup>1</sup> *f-sharp*<sup>1</sup>; 12: traces of correction, original version illegible (E.54)

MD (2); 4: traces of correction, original version illegible (E.54); 6: *d*<sup>1</sup>

MS (1); from 4 to 5: dotted line; 5–8: material entered on upper staff; 8: *f-sharp*<sup>1</sup> corrected in red to *d*<sup>1</sup> (E.54), *d*<sup>1</sup> (L.7); under 9–5.1: — in red (E.54), missing — (L.7)

MS (2); under 1–MS (1).9: — (E.54); under 2–5.1: — in red (E.54), missing — (L.7)

5. MD (1); 9: ♯ (L.7)

6. MD (2); before 9: ♯ (E.54)

7. MS (2); before 1: ♯ in red (E.54)

8. MD; above 6–9.1: missing — (L.7)

MS (1); above 7–8: missing — (L.7); before 10: missing ♯; above 10: ♯ (L.7)

MS (2); 3: note missing (E.54)

9. MD; before 2: ♯ in red (E.54); before 7: ♯ in red (E.54), missing ♯ (L.7); above 7: ♯ (L.7)

- MS (1); above 1–2: missing — (L.7)
10. MD (1); 1–2: at the notes additional stems downwards (L.7); 3: ♯ (E.54, D.38); before 4: ♯ (E.54, D.38); 6: ♯ (E.54)  
MD (2); 4: note missing (E.54), ♯ (D.38); before 5: ♯ (E.54, D.38); before 6: missing ♯ (E.54, L.7)
11. MD (1); before 5, 6: ♯ in red (E.54); before 6: ♯ (L.7); before 10: ♯ (E.54, D.38)  
MD (2); 3: ♯ (E.54, D.38), note missing (L.7); before 5: ♯ (D.38)  
MS; before 5: ♯ (E.54, D.38); before 9: ♯ in red (E.54), ♯ (L.7)
12. MD (1); 1: ♯ (E.54, D.38); 5: ♯ (E.54)  
MD (2); 4: note missing (D.38); 4, 8: ♯ (E.54); under 8–13.1: — in red (E.54)  
MS; 1–2: ♯ (E.54, D.38); 3: ♯ (E.54), above 3–4: missing — (L.7)
13. MD (1); 1, 2, 6: ♯ (E.54); above 3: *tr*, crossed out in red (E.54); above 4: *tr* in red (E.54), missing *tr* (L.7); above 6–14.1: — in red (E.54)  
MD (2); before 10: ♯ in red (E.54)  
MS; above 1–2: missing — (L.7); 2: ♯ (E.54)
14. MD (1); 1, 2: ♯ (E.54); above 2–15.1: — in red (E.54)  
MD (2); 1, 2: ♯ (E.54)
15. MD (1); 1–3: ♯ (E.54); above 2–3: — in red (E.54)  
MD (2); 1, 2: ♯ (E.54)
16. MD; 4: ♯ (E.54)  
MS (1); above 1–2: missing — (E.54); 3–4: *c'* *d'*; 5: ♯ (E.54)  
MS (2); 2: ♯ (E.54)
17. MD; 1, 2: ♯ (E.54); before 3: ♯ (E.54); 3: at the note additional stem upwards (E.54); 8: missing ledger line (E.54)  
MS (1); 1–6: notes entered on upper staff; 7, 8: ♯ (E.54)  
MS (2); 1: ♯ (E.54)
18. MD; 1, 5: ♯ (E.54); 1–5: traces of correction, originally note stems upwards, removed (E.54)  
MS (1); before 3: ♯ in red (E.54), ♯ (L.7); 3: traces of correction, original version illegible (E.54); 4, 8: ♯ (E.54); before 6: missing ♯ (L.7); before 8: ♯ (E.54)  
MS (2); 1: ♯ (E.54)
19. MD (1); above 1–2: — (L.7)  
MD (2); 2–4: traces of correction, original version illegible (E.54); before 4: ♯  
MS (1); before 1: ♯ (L.7); above 3–20.1: — (L.7)  
MS (2); before 1: ♯ in red (E.54), ♯ (L.7)
20. MD (2); under 3–21.1: — in red (E.54)
- MS (1); 4: ♯ (E.54), 5–8: ♯ (L.7); 6: *e'* corrected to *d'* (E.54)  
MS (2); 1: ♯ corrected in red to ♯, after it ♯ *g* in red (E.54)
21. MD (2); before 1: ♯ (L.7); 2, 5: *g'*  
MS (2); above 8–22. MS (1).1: — in red (E.54)
22. MD; 1: ♯; above 1: ♯ corrected in red to ♯ (E.54), ♯ (L.7); 2–8: *g' a' e' f-sharp'* (before note ♯, in E.54 in red) *g' a' f-sharp'* (without ♯)  
MS (1); above 2–3: — in red (E.54)  
MS (2); 1: *e* (L.7); before 2: ♯ in red (E.54), ♯ (L.7); 3: *d* (L.7)
23. MD (1); instead of 1–2: ♯ *c'* (L.7)  
MS (2); 3–8: *A B G A B c*
24. MD; 1–3: traces of correction, originally note stems downwards (E.54); 2–5: *e' f-sharp'* (in E.54 before the note ♯ in red, in L.7 ♯ above the note) *d-sharp'* *e'*; 6: *f-sharp'* (without ♯) (E.54), *g'* (L.7); 7: *g'*; before 9, 14: ♯ in red (E.54); 14: note head in red (E.54)  
MS (2); before 2: ♯ in red (E.54); 2: *B* (L.7), under 3–25.1: missing — (E.54)
25. MD; 10: *d'* (E.54)  
MS (1); 1–4: traces of correction, originally note stems downwards and beams under them, removed (E.54); 5–8: at the notes additional stems downwards and beams under them (E.54); 9: traces of correction, originally note stem downwards, removed (E.54); before 14: ♯ (E.54); 16: *e* corrected in red to *f-sharp'*, ♯ before the note in red (E.54)  
MS (2); 2: note missing (L.7)
27. MD (2); before 4: ♯
28. MD (1); above 4–29.1: missing first part of — at the end of system (E.54)  
MD (2); under 2–3: — in red (E.54), missing — (L.8)  
MS; 1–4, 9–12: traces of correction, originally note stems downwards, removed (L.8); 5–8: at notes additional stems downwards (L.8); above 7: ♯ (L.7); before 9: ♯ (L.8)
29. MD (2); 3–5: *e' f-sharp'* (without ♯) *g'* (E.54, L.8); 6: *a'* (E.54)  
MS; before 3: missing ♯; above 3: ♯ (L.7); before 7: ♯ in red (E.54); from 8 to MD (2).2: dotted line (L.7); above 9–30.1: missing — (L.7)
30. MD (1); 1: *b'* (E.54, L.7)  
MD (2); 1: *a'* (E.54); before 2: traces of correction, original version illegible (E.54); 2–3: ♯ (L.7); from 3 to MS.2: dotted line (E.54); before 4: ♯ (L.8)  
MS; 2: ♯ (E.54, L.8, D.29); above 4: missing *tr* (L.7, D.29); 9: *b* (D.29)

31. MD (1); under 1:  $\text{♩}$  *f-sharp*<sup>1</sup> (L.7)  
MS; 2–8: notes entered on upper staff; before 4:  $\sharp$  (L.7); 9:  $\text{♯}$  (E.54); before 15: missing  $\sharp$ ; above 15:  $\sharp$  (L.7, L.8)
32. MD (1, 2); material written on strip of paper glued over original notation where the first vertical came from b. 32, and the following three from b. 36, finally omitted (E.54)  
MD (1); above 2:  $\sharp$  (L.8); above 4–33.1: missing  $\text{—}$  (E.54), missing second part of  $\text{—}$  at the beginning of the system (L.8)  
MD (2); before 5:  $\sharp$   
MS; above 4:  $\sharp$  (L.7),  $\sharp$  (L.8); above 9, 10:  $\sharp$  (L.7, L.8)
- 33.–36.: material omitted (E.54)
33. MD (1); above 2: missing *tr* (L.7, L.8); before 3: missing  $\sharp$  (L.7, L.8); above 3: *tr* (L.7, L.8),  $\sharp$  (L.8); above 4–34.1: missing  $\text{—}$  (L.7)  
MD (2); under 1–2: missing  $\text{—}$  (L.8)  
MS (1); 4–7:  $\text{♩}$  (L.7, L.8)
34. MD; before 3: missing  $\sharp$  (L.7, L.8); above 3:  $\sharp$  (L.8); 9–16: traces of correction, originally mote stems upwards, removed (L.8); above 11:  $\sharp$  (L.8)  
MS (1); above 1–2, 3–35.1: missing  $\text{—}$  (L.8)  
MS (2); under 2–35.1: missing  $\text{—}$  (L.8)
35. MD; 13–15:  $d^2 e^2 f^2$  (L.7, L.8); 13–16: traces of correction, originally mote stems upwards, removed (L.8); 16:  $b^1$  (L.8)
36. MD (1); above 2–3: missing  $\text{—}$  (L.8); before 4: missing  $\sharp$  (L.7, L.8); above 4:  $\sharp$  (L.7)  
MS; 13–15:  $a b c^1$  (L.7, L.8); 16:  $e$  corrected to  $b$  (L.8)
37. MD; above 2–3:  $\text{—}$  in red (E.54), missing  $\text{—}$  (L.8)
38. MD (1); before 5:  $\sharp$  (E.54, L.8)  
MD (2); 10–13:  $a^1 b^1 c^2 d^2$   
MS (1); 1: note missing (L.7), note entered on upper staff (E.54, L.8)  
MS (2); under 3–39.1: missing  $\text{—}$  (E.54, L.8)
39. MD (1); above 3–40.1:  $\text{—}$  in red (E.54)  
MS; 5: traces of correction, originally note stem downwards, removed (E.54); 6–16: notes entered on upper staff; 13–15:  $e^1 f\text{-sharp}^1$  (without  $\sharp$ )  $g^1$
40. MD (1); before 1:  $\sharp$  in red (E.54); 1: note in red (E.54)  
MD (2); before 4: missing  $\sharp$ ; above 4:  $\sharp$  (L.7); under 4–41.1: missing  $\text{—}$  (L.7)  
MS; 1–4: notes entered on upper staff; from 4 to 5: dotted line (L.8); before 10: traces of correction, originally  $\flat$  (?), removed (L.8)
41. MS; 5–8:  $\text{♩}$  (L.7); 6–16: notes entered on upper staff
42. MD (2); under 4–43.1: missing first part of  $\text{—}$  at the end of the system (E.54)  
MS; before 10: missing  $\sharp$  (L.8); above 10:  $\sharp$  (L.8); above 14:  $\sharp$  (L.7); before 15: missing  $\sharp$
- 43.: from the fourth beat of this bar until the second beat of b. 46 material written on strip of paper glued over original notation, illegible (L.8)  
MS; 13:  $B$  (E.54, L.8)
44. MS; 13:  $b$  (L.8)
45. MD (1); above 3:  $\sharp$  (L.9)
47. MD (2); 1:  $\text{♩}$  (E.54)  
MS; 5:  $b$  (E.54),  $d$  (L.9); before 7: missing  $\sharp$ ; above 7:  $\sharp$  (L.9); above 11:  $\sharp$  (L.8, L.9); 13:  $e$  corrected to  $f$  (L.8); 14: note in red (E.54),  $e$  (L.8)
48. MD (2); 4–7:  $\text{♩}$  (L.9)  
MS; 1: additional flag at the note (E.54); after 2, 6: traces of correction, probably concerning beaming; 10–13:  $\text{♩}$  (L.9)
- 49.: material of the first half of the bar written on strip of paper glued over original notation, illegible (L.8)  
MD (1); 4–7:  $\text{♩}$  (E.54)  
MS (2); 1–2:  $\text{♩}$  with stems upwards and  $\text{♩}$  with stems downwards (L.8); 3–6:  $\text{♩}$  (L.9); 8: note missing (L.9)  
after 49.: inscription: *brak zakończenia* [ending missing] (E.54, L.8)
- Ed. MO (39) 1966: Sikorski; WTO 1990: Gołos.

### 33. CANZONA PRIMI TONI

The composition is a variant of the first section (b. 1–13 in the print) of canzona by Girolamo Frescobaldi from the collection Frescobaldi 1615 (*Canzona Prima, Primo Tono*; RISM ID 1001200972). In copy E.49 Czesław Sikorski omitted b. 6, preserved in a copy by Liliana Sikorska independent of it (L.27; see Fig. 20).

Sources: E.49; L.27

2. MD; before 8: missing  $\sharp$ ; above 8:  $\sharp$  (L.27)
4. MS; before 8: missing  $\sharp$ ; above 8:  $\sharp$  (L.27)
- 6.: material of this bar omitted (E.49)  
MD; 1–5: at the notes additional stems upwards, crossed out (L.27)

7. MD; 1–2: at the notes additional stems upwards (L.27)  
MS; 5–6: ♯ (E.49)
8. MS (1); before 2: missing ♭; above 2: ♭ (L.27)
9. MD (2); 1: note in red (L.27)
- 10.: material of this bar notated incorrectly and crossed out in red, then the whole bar notated again next to it (L.27)  
MD (2); 3: ○ (E.49), note stem in red (L.27)  
MD (3); 3: note head corrected in red (L.27)  
MS; 3: note corrected in red (E.49)
11. MD (1); 1–8: at the notes stems downwards in navy-blue and stems upwards in red (L.27); before 8: missing ♯; above 8: ♯ (L.27)  
MD (2); 1: dot at the note in red (L.27); 2: note crossed out in red and notated as ♯ *d*<sup>1</sup> on lower staff, then corrections in red removed (E.49), note crossed out in red and notated as ♯ *d*<sup>1</sup> on lower staff, from 1 to 2 dotted line in red (L.27)
12. MD (2); before 8: missing ♯; above 8: ♯ (L.27)  
MS; 1–6: notes originally entered on upper staff, first two notes crossed out in red, then all the notes entered in red on lower staff (L.27)
13. MD (1); 4: missing note (E.49)  
MD (2); 1: ♯ *d*<sup>1</sup>, above it in green note head *f*<sup>1</sup> in brackets (E.49)  
MS; 5–6: at the notes stems upwards in navy-blue, crossed out in red, and stems downwards in red (L.27)
15. MS (1); 1: traces of correction, original version illegible (E.49); before 2: missing ♭; above 2: ♭ (L.27); 5–8: traces of correction, originally note stems downwards, removed (E.49)
16. MD (3); 2: *d*<sup>1</sup> corrected in red to *f*<sup>1</sup> (L.27)
17. MD (1); above 2–3: — in red (E.49), missing — (L.27)  
MD (2); under 3–4: — (L.27)
18. MS (2); 2: at the note stem upwards in navy-blue, crossed out in red, and stem downwards in red (L.27)
19. MS; from 2 to 3: dotted line; 3–20.4: notes entered on upper staff
20. MS; under 2–3: missing — (E.49)
21. MS (1); before 6: ♭ (L.27)
22. MD (1); above 2–3: — in red (E.49)  
MS; above 5–6: — (L.27)
23. MD (1); 3: note missing (E.49)  
MD (2); 5–8: note in red (E.49)

- MS (1); after 2: ♯ *b-flat* ♯ *e*<sup>1</sup> (E.49)
24. MD (1); 1–2: *f*<sup>2</sup> *g*<sup>2</sup>  
MD (2); 1–2: ♯ (E.49)  
MS; above 3: ♯ *f*<sup>1</sup> (L.27)
  25. MD (3); before 4: ♯  
MS; before 2: missing ♯ (L.27); above 2: ♯ (L.27); 9–12: ♯ (E.49)
- Ed. MO (39) 1966: Sikorski; CEKM (10) 1967: Gołos, Sutkowski; WTO 1990: Gołos.

### 35. FANTASIA 15

Compositions Nos. 35–37 are exercises from the textbook by Alessandro Poglietti *Compendium oder Kurtzer Begriff und Einführung zur Musica* (Kremsmünster 146). In that source they have neither titles nor ordinal numbers, nor do they form a cohesive group. Two of them (Nos. 35 and 37) are described in [A] as “fantasias” with ordinal numbers 15 and 17, and therefore composition No. 16 should probably be titled “Fantasia 16”, as noted by Chybiński in the inventory (Chybiński 1936, p. 104). This information was probably copied into [A] from an unknown manuscript on which the copy of Poglietti’s compositions was based, perhaps the same as the one that was the source of the thirteen fugues (Nos. 19–31) that also contain traces of numbering (see commentary to No. 19).

Source: E.43

Concordance: Kremsmünster 146, p. 34 (4)

3. MD (2); 2: *d*<sup>1</sup> corrected in red to *e*<sup>1</sup>
4. MS; 1–2: *g* *G*, corrected on the basis of Kremsmünster 146
5. MD (2); 3: *a* corrected in red to *g*

Ed. WTO 1990: Gołos.

### 36. [FANTASIA 16]

Composition transmitted in copy E.45 in corrupted form (missing key signatures, deformed shape of figuration in MD), corrected on the basis of the concordance.

Source: E.45

Concordance: Kremsmünster 146, p. 34 (5)

1. MD; 4:  $a^l$ ; 8:  $g^l$
2. MD; 4:  $f^l$ ; 8:  $e^l$
3. MD; 4:  $d^l$ ; 8: traces of correction, originally  $c^l$ , removed
4. MD; 6:  $f^l$  corrected in red to  $g^l$   
MS (1); 4:  $b$ , before the note  $b$  in red

Ed. WTO 1990: Gołos.

### 37. FANTASIA 17

Source: E.44

Concordance: Kremsmünster 146, p. 32 (2)

1. MD, MS;  $b$  at the clef, corrected on the basis of Kremsmünster 146
3. MS; 5–6:  $e$   $E$ , corrected on the basis of Kremsmünster 146
5. MD (2); before 2:  $b$
6. MS (1); above 1: traces of correction, originally note head at the level of  $e$ , removed  
MD, MS (1, 2); instead of 1:  $\circ \downarrow \circ$

Ed. WTO 1990: Gołos.

### 38. TOCCATA

Source: E.20

1. MD (3); under 1–2. MD (2).1:  $\text{—}$
2. MD (2); 1:  $d^l$   
MS; 1: at the note additional stem upwards; before 2:  $\sharp$
3. MD (2); under 2–3:  $\text{—}$  in red
5. MS (2); before 6:  $\sharp$  in red
6. MD (2); 1:  $\downarrow$ ; under 3–7.1:  $\text{—}$
7. MD (2); 1:  $f^l$   
MS (2); 2–3: traces of correction, originally note stems upwards, removed

8. MD (1); above 2–9.1:  $\text{—}$  in red

MD (2); under 3:  $tr$  entered between the notes on upper and lower staves probably belongs to note  $e^l$ , since it is impossible to apply it to note  $d^l$

MS (2); 2: at the note stem downwards in navy-blue, crossed out in red, and stem upwards in red; above 2–MS (1).2:  $\text{—}$  in red

9. MD (1); above 2–3:  $\text{—}$  corrected in red; 4: note corrected in red

10. MD (2); 3:  $c^l$

MD (3); 3:  $a$ , before the note  $\sharp$  in red

MS (2); above 1:  $\downarrow a$  in red, linked by  $\text{—}$  with 9. MS (1).2

Ed. Makowski, Surzyński 1914: Poliński; Gołos 1972: Gołos; WTO 1990: Gołos.

### 39. FUGA PRIMI TONI 2

Source: E.40

- 1.: time signature in red
2. MS; 1:  $\text{—}$  in red
5. MD (1); 2:  $\downarrow d^2$ , after it  $\text{?}$  in red  
MD (3); 1–3: notes entered on lower staff
6. MD (2); 1: note entered on lower staff; 5:  $d^l$   
MS; from 4 to MD (2).2: dotted line
7. MS (2); 2: note in red

Ed. Makowski, Surzyński 1914: Poliński; Gołos 1972: Gołos; WTO 1990: Gołos.

### 40. [TOCCATA]

Sources: E.24; D.55

Concordance: Wien 734, f. 9v (6)

1. MD (1); above 1–2:  $\text{—}$  in red (E.24); before 4:  $\sharp$  crossed through in red (E.24)  
MS (2); under 1–2: missing  $\text{—}$  (E.24)
2. MD (2, 3); 1:  $\circ$  (D.55)  
MS (1); instead of 2–3:  $\downarrow a$  in red (E.24)

MS (2); 2: note missing (E.24), note entered in the middle of bar (D.55), corrected on the basis of Wien 734

3. MD; before 11: # crossed through in red (E.24); above 15: missing *tr* (D.55); 16: *d*<sup>l</sup> (D.55)

MS (2); before 2: # crossed through in red (E.24)

5. MS (1); 2: ♯; 4–5: ♯ ♯

Ed. Makowski, Surzyński 1914: Poliński; CEKM (10) 1967: Gołos, Sutkowski; WTO 1990: Gołos.

#### 41. [TOCCATA]

The composition comes from a collection of short compositions in eight tones found in Alessandro Poglietti's textbook *Compendium oder Kurtzer Begriff und Einführung zur Musica* (Kremsmünster 146).

Source: E.25

Concordance: Kremsmünster 146, p. 44–45

2. MD (1); before 7: ♯ in red

MD (2); under 8: ♯ in yellow

3. MS (1); 7: traces of correction, originally probably #, removed

Ed. Makowski, Surzyński 1914: Poliński; CEKM (10) 1967: Gołos, Sutkowski; WTO 1990: Gołos.

#### 42. TOCCATA 1

Source: E.21

1. MS (1); before 2: # in red

2. MS; before 4: # in red

3. MD (3); 1: ♯

MS; before 2: ♯ in red

5. MD (3); 1: ♯

6. MD (2); before 3: # in red

7. MS (1); before 1: # in red

8. MD (1); 1: traces of correction, originally ♯, note stem removed

MD (2); before 1: # in red

Ed. WTO 1990: Gołos.

#### 43. [TOCCATA]

Source: E.22

3. MD; above 7: *tr* in red

Ed. WTO 1990: Gołos.

#### 44. [TOCCATA]

Source: E.23

3. MD (2); before 1: #

4. MD (1); 2–3: ♯; 7–8: traces of correction, originally probably ♯, corrected to ♯. ♯

5. MD; before 3, 4: ♯ in red

6. MD; 3–4: *e*<sup>l</sup> *f*<sup>l</sup> corrected in red to *d*<sup>l</sup> *e*<sup>l</sup>

MS; 5: dot at the note in red

7. MS; above 5: *tr* in red

Ed. WTO 1990: Gołos.

#### 45. PŁACZŻE DZISIA DUSZO WSZELKA

Source: E.68

7. MD (2); under 1–8.1: — in red

MS; before 2: ♯ in red

13. MS; 1: traces of correction, note head originally at the level of *f*, removed

15. MS; before 3: # in red

25. MS; 5: traces of correction, originally note head at the level of *a* or *b*, removed  
 30. MS; 1–4: *f e d c*  
 33. MS; 4: *f*  
 34. MS; 4: *g*  
 36. MS; 2–3:  $\downarrow$   
 37. MD (2); under 1–38.1:  $\text{—}$  in red

Ed. CEKM (10) 1967: Gołos, Sutkowski; Gołos 1972: Gołos; BOS 1983: Gołos; WTO 1990: Gołos.

#### 47. PREAMBULUM [NA KYRIE] 1

Preambula given the ordinal numbers 1–4 (Nos. 47, 49, 50, 52) were probably a set of organ versets for Kyrie. This is indicated by their location in [A] between the nonextant composition No. [46] (*Introitus, Versus*) and *Preambulum na* [for] *Gloria* (No. 54). The two preambula that follow (Nos. 55 and 56) were probably the consecutive versets for Gloria, as is indicated by the key they share with No. 54. Three preambula in one key, notated after the single verset “for Alleluia” (No. 57), probably served as versets for Sanctus (No. 58: [*Preambulum*] *na* [for] *Sanctus*, No. 59: *Preambulum*, No. 60: *Preambulum na* [for] *Benedictus*). It is therefore a nearly complete liturgical cycle, which in [A] was placed before the extensive group of arrangements of songs and chant melodies (Nos. 63–96). This cycle may originally have been notated on a separate paper fascicle encompassing f. 37–44. *Canzon* (No. 61) shows clear similarities to the versets which precede it in terms of texture and kinds of figuration used. According to Chybiński it was accompanied by the monogram “A.Z.”, which could, however, also be interpreted as “A. 2.” (Chybiński 1936, pp. 101–102). Possibly this work, in the same key as the versets for Sanctus and Benedictus, was to provide the ending for the liturgical cycle and was intended to be performed before or after Agnus Dei (in the manuscript Sandomierz 1636 on f. 21v–22r there is quite an extensive fourteen-bar toccata-like composition with the title inscription *ante Agnus Paschale*). In such a case “A” would be an abbreviation of “Agnus”, and “2” – an ordinal numeral; Chybiński drew attention to the similarity between that letter/digit and the digit “2” in the inscription next to *Preambulum* No. 49. Taking into consideration the shape of the initial motif of *Praeambulum* No. 47 and the selection of keys of individual sections of the cycle, it seems likely that it is linked to the parts of *ordinarium*

*missae* intended for Sundays in ordinary time (*Dominicis diebus post Pentecosten usque ad Adventum, et post octavam Epiphaniae usque ad Septuagesimam* – see Graduale 1614, p. VII–VIII i XXXVIII–XXXIX). Non-liturgical works preserved in full (No. 62) or in fragments (Nos. 48 and 51) were probably added at a later time on pages that had been only partially filled or remained totally blank, while the arrangement *Placzące dzisiaj duszo wszelka* (No. 45), which precedes the whole group, may have been added on the last page of the preceding fascicle and the first, blank page of the fascicle with liturgical works. *Preambulum* No. 53 in view of its location should be the last verset of Kyrie. Its title, copied by Chybiński in the inventory (Chybiński 1936, p. 104) as *na* [for] *Spiritus S(anctus)*, and by Sikorski on the basis of [C] as *na* [for] *sp(irit)us S*, may be erroneous or may refer to troped Kyrie, and the crossed through letter “S” may in fact have been a distorted digit “5”.

Sources: E.3; F.3; F.13; G.3

2. MD (1); before 1: (*b*) in blue (E.3), missing *b* (F.3, F.13), (*b*) (G.3); above 1: *b* (F.13)  
 3. MS (1); 1:  $\downarrow$  (F.3)  
 5. MD (1); above 2: inscription in pencil:  $\text{?}\downarrow$  (F.13)  
 MS (1); above 1: traces of correction, originally entered material from the next bar, removed (E.3)  
 6. MS (2); 1:  $\downarrow$  A in red, traces of correction under it, perhaps originally  $\downarrow$  F in red, removed by erasure which caused a hole in the paper (E.3), missing  $\text{—}$ , inscription in pencil: *a?* (F.13),  $\downarrow$  A (G.3)

Ed. WTO 1990: Gołos.

#### 48. [FUGA]

Composition entered in [A] in fragmentary form, as noted by Chybiński in the inventory (Chybiński 1936, p. 104). In Sikorski’s copy (E.55) beginning from b. 10 the lower staff is totally blank (contains no notes and no rests, only bar lines drawn from the upper staff). The neighbouring two expositions of the theme in soprano from the same note (b. 11–12 and 13–14) combined with the absence of other material in b. 11 lead one to suppose that, after b. 12, at some stage of the transmission of the work, a fragment of the work was omitted, its length unknown. In E.55 after b. 12 there is a sign referring to three bars notated on the system

below (see commentary to the situation after b. 12 and Fig. 16). Perhaps Sikorski initially omitted them during copying, but it is also possible that that this way of notating reflects Chybiński's notation in source [C] because of doubts as to assigning material chaotically entered in [A]. Similarity of material in b. 17 and 18 allows one to suppose that the two bars are alternative versions of reading the same fragment. Possibly the accumulation of errors in [A] was the reason why the copy of the work was left incomplete. The absence of identified concordances and the impossibility of estimating the length of the composition also means that it is impossible to reconstruct it.

Source: E.55

2.–4. MS: material notated on upper staff

6. MD (2); 1: *b*<sup>1</sup>

MS (2); 6: 

7. MS (1); 5–9: traces of correction, originally note stems downwards and beams under them, removed; 6–7: traces of correction, originally note heads at the level of *c*<sup>1</sup> *b* (?), removed

8. MD (2); 1–4: *g*<sup>1</sup> *g*<sup>1</sup> *g*<sup>1</sup> *g*<sup>1</sup>

9. MS (2); 1–5: traces of correction of beaming, original version illegible; 8–9: *b* *c*<sup>1</sup>

12. MD; 1–4: traces of correction, originally note heads at the level of *a*<sup>1</sup> *a*<sup>1</sup> *a*<sup>1</sup> *a*<sup>1</sup>, removed

after 12.: above staff the sign <sup>v</sup>, directing to three-bar fragment (b. 13–15) entered on the system below, also marked at the beginning with the sign <sup>v</sup>; probably Sikorski initially missed out this fragment during copying from [C]

13. MD (2); 5–8: ; before 8: *#*

14. MD (2); before 2: *#*

15. MD (2); 6–7: 

under 15.: inscription: *niedokończona*. [unfinished]

16. MD (1); 4–5: ; 6: note entered above MD (2).5

18. MD (1); after 2: note head at the level of *d*<sup>2</sup>

after 18.: bar line missing; on the upper staff inscription: *niedokończony takt* [unfinished bar]

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 49. PREAMBULUM [NA KYRIE] 2

Sources: E.4; F.4; F.14; G.4; D.54

1. MD, MS: missing  at the clef (D.54)

MS (1); under 1:  *A* and *D* in red (E.4),  *A* and *D* (G.4); 2, 3: note stems corrected in red and led to MS (2) (E.4)

MS (3); before 1: *b*, removed (E.4), *b* (F.4, D.54)

2. MS (2); before 3:  in red, removed (E.4); 4: *e* (F.4)

3. MD (1); instead of 3:  *f*<sup>1</sup>  *g*<sup>1</sup>

MD (2); under 6–7: missing  (F.14)

MS (1); before 3: , crossed out in red, above it traces of correction, illegible (E.4)

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 50. PREAMBULUM [NA KYRIE] 3

Sources: E.5; F.5; F.15; G.5; D.53

4. MD (1); 1:  (F.15); under 1:  *d*<sup>1</sup> (F.5); 2: note missing (D.53)

MS; 1–4:  (E.5),  corrected to  (G.5)

5. MD (1); after 1:  *c*<sup>2</sup> in red (E.5),  *c*<sup>2</sup> (F.5, G.5)

MS; above 1–6.1: brace drawn in dotted line, above it inscription: *zepsute miejsce* [spoiled place] (E.5)

6. MD (2); under 7–8: traces of correction, originally  in red, removed (E.5),  (F.5, F.15)

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 51. [PRAEAMBULUM]

In copy E.56 this composition is preserved as a five-bar fragment with the annotation *niedokończona* [unfinished] (see Fig. 16). According to the inventory (Chybiński 1936, p. 104), apart from it on p. 78 (= f. 39v) there were also two consecutive works, Nos. 52 and 53. It is not clear whether composition No. 51 had been

entered in [A] in full and a significant part of it did not survive until the tablature was discovered by Poliński (e.g., because a folio or a strip of paper glued to f. 39 were lost), or whether the notation in [A] was incomplete. This edition presents it on the basis of E.56 and concordance in Sandomierz 1636 (see Fig. 31), covered in full in the commentary.

Source: E.56

Concordance: Sandomierz 1636, f. 29r

1. MD (1, 2): clef C<sub>1</sub> (Sandomierz 1636)  
MD (2); 1: missing ♯ (Sandomierz 1636)  
MS; clef C<sub>4</sub> (Sandomierz 1636)
  3. MD (2); under 1–2: — (Sandomierz 1636)  
MS (2); 2: ♯ c in red (E.56)
  4. MD (1, 2), MS (1, 2); 4: ♯ (E.56)  
MD (2); instead of 1–2: ♯ e<sup>l</sup> (Sandomierz 1636)  
MS (1); 2: e (Sandomierz 1636); above 2: ♯ c<sup>l</sup> in red (E.56)  
MS (2); 2: note missing (E.56)
  5. MS; blank staff throughout the bar (E.56)  
after 5.: inscription: *niedokończona* [unfinished] (E.56)
  6. MS; before 1: clef F<sub>4</sub> entered after clef C<sub>4</sub> at the beginning of the system; 2: traces of correction, originally chord ♯ B (with stem downwards) ♯ d (with stem upwards), then ♯ B removed, above ♯ d added ♯ a with stem upwards
  7. MS (1, 2); before 1: clef C<sub>4</sub>; 2: traces of correction, originally chord ♯ g ♯ d<sup>l</sup>, removed  
MS (2); 4: d
  8. MD (2); under 3–4: —  
MS (2); 3: a
  10. MD (2); before 4: ♯  
MS; before 1: clef F<sub>4</sub>
  12. MS; before 1: clef C<sub>4</sub>
  17. MS (1); above 2: ♯ e<sup>l</sup>
  18. MS (2); above 4: ♯ e  
after 19. MD, MS: †
- Ed. WTO 1990: Gołos.

## 52. PREAMBULUM [NA KYRIE] 4

Sources: E.6; F.6; F.16; G.6

1. MS (1); 6: g (E.6, F.6)
3. MD; before 2: missing ♯ (E.6, G.6)
5. MD (2); under 3–4: traces of correction, originally —, removed (E.6), — (F.16); before 5: ♯
6. MD (3); under 1: ♯ in pencil (F.16)

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 53. PREAMBULUM NA SPIRITUS 5

Sources: E.7; F.7; F.17; G.7; D.1; D.52

1. MS; before 3: (♯) in blue (E.7), missing ♯ (F.7, F.17, G.7, D.52), ♯ (D.1); above 3: traces of correction, originally probably ♯, removed (E.7), ♯ (F.7, F.17, D.52)
5. MD (1); before 1: (♯) in blue (E.7); above 1: ♯ in pencil (F.17)

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 54. PREAMBULUM NA GLORIA 1

Sources: E.8; F.18; G.8

3. MD; above 1: missing *tr* (E.8, G.8)  
MS (2, 3); 1: ♯ with stem crossed through (E.8), ♯ (F.18)
7. MD; 6–8: d<sup>2</sup> c<sup>2</sup> b<sup>l</sup> corrected in red to c<sup>2</sup> b<sup>l</sup> a<sup>l</sup> (E.8)
10. MD (3); before 1: missing ♯ (E.8, G.8)

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 55. PREAMBULUM [NA GLORIA] 2

Sources: E.9; F.19; G.9

1. MD; before 2: (#) (E.9), missing # (F.19, G.9); above 2: # (F.19)
2. MD; above 5–6: — in red (E.9), missing — (G.9); before 7: # (E.9, G.9)  
MS (1); 3–4: notes entered on upper staff (E.9, G.9)
4. MD (1); 10: *a*<sup>1</sup> corrected in red to *g*<sup>1</sup> (E.9), *a*<sup>1</sup> (G.9)  
MS; 7, 8: ♭ (G.9); before 8: (♯) (E.9)
5. MD (1); above 9–10: — in red (E.9); instead of 10: ♪ *a*<sup>1</sup> ♪ *a*<sup>1</sup> (G.9)  
MD (2); 2: ♭ *f*<sup>1</sup>, note stem in red (E.9), ♭ *f*<sup>1</sup> (G.9); after 2: in red ♪ *c-sharp*<sup>1</sup> ♪ *d*<sup>1</sup> (E.9)

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 56. PREAMBULUM [NA GLORIA 3]

Sources: E.10; D.44

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 57. PREAMBULUM NA ALLELUIA

Source: E.11

2. MS (1); 3: traces of correction, originally note head at the level of *f*, removed
4. MD (1); before 5: # in red
6. MD (2); before 4: # in red in blue brackets

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 58. [PREAMBULUM] NA SANCTUS [1]

Sources: E.12; F.8; D.2

1. MD (3); under 1–2.1: missing — (E.12, D.2)

MS (1); above 1: ♫ *g* in green (E.12); above 1–2.1: — (F.8)

MS (2, 3); under 1–2.1: missing — (E.12, D.2)

2. MS (1); 1: *e*; above 1: ♫ *f* in green (E.12)
3. MD (3); under 1–4. MD (2).1: missing — (D.2)  
MS (1); above 1: ♫ *g* in green (E.12)
4. MD (2); 1: ♫ (E.12)  
MS (1, 2); instead 1: material of b. 5 (D.2)
5. bar omitted (D.2)
7. MD (1); above 1–8.1: — in red (E.12)  
MS (1); above 1: ♫ *g* in green (E.12)
8. MD (1); 4–7: *c*<sup>2</sup> *b*<sup>1</sup> *a*<sup>1</sup> *g*<sup>1</sup> (D.2)  
MD (2); 1: note missing (D.2)
9. MD (2); under 3–10.1: — in red (E.12), missing — (F.8, D.2)  
MS (1); above 1–2: — in red (E.12)
10. MS (1); under 1: (♫) *c* in green (E.12); above 2: ♭ *a* in green (E.12)
11. MD (2); under 3–12.1: — in red (E.12), missing — (F.8)  
MS (1); above 2: traces of correction, originally ♭ *a*, removed (E.12)
12. MS (1); above 1: (♫) *g* in green (E.12); under 2: (♫) *e* in green (E.12)
13. MD (2); under 3–14.1: missing — (F.8)  
MS (1); above 1: ♫ *a* in green (E.12); above 2: (♫) *a* in green (E.12)
14. MS (1); above 1: ♭ *b* in green (E.12); above 2: (♭) *b* in green (E.12)
15. MD (2); under 3–16.1: — in red (E.12), missing — (F.8)
16. MS (1); above 1: traces of correction, originally ♭ *b*, removed (E.12); under 2: (♫) *f-sharp* (without #) in green (E.12)
17. MD (2); 1: ♭ *c*<sup>1</sup> (E.12)
19. MS (2); 2–3: traces of correction, originally at the notes additional stems upwards, removed (E.12), at the notes additional notes upwards (F.8); under 2–3: ♪ *E* ♪ *F* in green (E.12)
21. MS (1); 2: missing *f* (E.12); 4: missing *g* (E.12)
24. MD (1); 2–4: *f*<sup>1</sup> *g*<sup>1</sup> *a*<sup>1</sup>; above 5–6: — in red (E.12)  
MS (1); above 2: ♫ *g* in green (E.12); above 3: ♫ *f* in green (E.12); under 4: ♫ *d* in green (E.12)
25. MS (1); above 1: ♫ *g* in green (E.12)  
MS (2); 1: *E* (F.8)

Ed. MO (39) 1966: Sikorski; CEKM (10) 1967: Gołos, Sutkowski; WTO 1990: Gołos.

## 59. PREAMBULUM [NA SANCTUS 2]

Sources: E.13; D.50

2. MS (1); 3: note missing (E.13)  
MS (2); 7: note missing (E.13), G (D.50)
4. MS; before 8:  $\sharp$  crossed through in red (E.13),  $\sharp$ , above it inscription: (!) (D.50)
5. MD (2); under 2–3:  $\text{—}$  in red (E.13)
7. MS; before 10:  $\sharp$  crossed through in red (E.13)
10. MD; 5–8:  $g^1 a^1 b^1 c^2$  corrected in red to  $e^1 f^1 g^1 a^1$ ; before 10:  $\sharp$  in red (E.13)  
MS; after 4:  $\downarrow c$  corrected in red, after it  $\text{—}$  in red to 5 (E.13); 5–8:  $\downarrow$  (E.13)
12. MD (2); under 3–4:  $\text{—}$  in red (E.13)

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 60. PREAMBULUM NA BENEDICTUS

Source: E.14

1. MD (1); above 1–2.1:  $\text{—}$  in red  
MS (2); above 1–3:  $\downarrow e \downarrow d \downarrow e$
2. MD (1); above 1: *tr*; above 2: missing *tr*
3. MD (1); above 1–4.1:  $\text{—}$  in red  
MS; above 1–4: in red  $\downarrow g^1 \downarrow f\text{-sharp}^1 \downarrow g^1 \downarrow d^1$ ; before 2:  $\sharp$  in red
4. MD (1); above 1: *tr* in red; above 2: *tr* crossed through in red
5. MS (2); above 1–3: in red  $\downarrow d^1 \downarrow c\text{-sharp}^1 \downarrow d^1$
6. MD (1); above 1: *tr* in red
7. MD (1); above 1–8.1:  $\text{—}$  in red  
MD (2); under 4:  $\downarrow g$  in red  
MS (2); after 1:  $\downarrow G\text{-sharp}$  in red
8. MD (1); above 1: *tr* in red
9. MD (1); 1–3:  $d^1$  (before note  $\sharp$ )  $e^1 f^1$   
MD (2); 1–3:  $b c^1 d^1$
10. MS (1); 1–3:  $e f g$   
MS (2); 1–3:  $E F G$
15. MD (2); under 1–2:  $\text{—}$  in red

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 61. CANZON [NA] AGNUS [DEI] 2

Sikorski did not copy this composition in the complete copy of works, source E. It survives only in two copies by Liliana Sikorska. Copy L.17 (see Fig. 26) was probably made from source [C] for Jerzy Gołos, who on the basis of this copy published the composition in the CEKM (10) edition (on the copy there are pencil annotations by Gołos in English and markings for typesetting of the music text). On the whole the text of the composition transmitted here is credible. Copy L.28 was presumably made in connection with the planned edition of the whole tablature by PWM, as is indicated by the numbering of the work shifted in relation to [C]. This copy contains two serious errors relating to the omission of fragments of the text and unmarked emendations of readings which in L.17 belong to the *lectio difficilior* category. In view of the changes of time signature in b. 13 and 14 we also cannot exclude the possibility that omitting the second half of b. 13 in L.28 is not an accidental error but reflects the situation in source [C], and copy L.17 at this point silently supplements the material. The present edition retains the version from copy L.17, while the whole of L.28 is covered in the commentary, recognising both variants – the one with the second half of b. 13 and the one without it – as equally probable.

Sources: L.17; L.28; D.47

2. MD; 9–12: notes missing (L.28)  
MS; 4: traces of correction, originally  $\downarrow c^1 \downarrow c^1$ , first  $\downarrow$  corrected to  $\downarrow$ , beam between notes and the second  $\downarrow$  removed (L.17), note missing (L.28)
3. MD; 14:  $c^2$  (L.28)
5. MS (1); 4:  $b$  (L.28)  
MS (2); under 3–4:  $\downarrow d \downarrow e$  (L.28); 4:  $g$  (L.28)
6. MS (1, 2); 1:  $\downarrow$  (L.28)
7. MS (2); before 6:  $\sharp$
8. MD (1); above 3: missing *tr* (L.28)  
MD (2); above 3: *tr* (L.28); under 3–4: missing  $\text{—}$  (L.28)
10. MD (1); 2:  $g^1$  (L.17); 3–4: traces of correction, originally note heads at the level of  $e^1 f^1$ , removed (L.17)  
MD (2); 2: traces of correction, originally note head at the level of  $c^1$ , removed (L.17)
12. MS; 4:  $F$  (L.28)
13. at the beginning of the bar time signature  $\frac{3}{4}$  (L.28); second half of bar omitted (L.28); at the end of bar dotted bar line (L.28)

14. time signature  $\text{C}$  at the beginning of bar (L.28)  
 16. MD (2); 4–5: notes missing (L.28); under 5–6: missing  $\text{—}$  (L.28)  
 18. MD (2); under 16–19.1:  $\text{—}$   
 19. MD (2); 1:  $a^1$ ; under 2–3: missing  $\text{—}$  (L.17, L.28)  
 Ed. CEKM (10) 1967: Gołos, Sutkowski; Gołos 1972: Gołos; BOS 1983: Gołos;  
 WTO 1990: Gołos.

## 62. [FUGA]

Sources: E.41; L.22

1. MD; 3–4:  $\text{♪}$  corrected in red to  $\text{♪}$  (E.41)  
 3.–5. MS: material notated on upper staff (E.41)  
 3. MD: 1, 2, 4: traces of correction, originally note stems downwards, removed (E.41);  
 3: at the note additional stem downwards (E.41)  
 MS; 3–4: traces of correction, original version illegible (E.41)  
 4. MD; 4:  $\text{♪}$ ; 5: note missing (E.41),  $\text{♪}$  (L.22)  
 MS; 5–7: note entered on upper staff (L.22); above 6: missing *tr* (E.41)  
 5. MS; 2–3: traces of correction, originally note heads at the level of  $g^1 f^1$ , removed (E.41); 8: note entered on upper staff (with  $\text{—}$ ) and lower staff (without  $\text{—}$ ) (L.22); under 8–6. MS (1).1:  $\text{—}$  in red (E.41)  
 6. MS (1); 1–3: notes entered on upper staff  
 MS (2); after 1: traces of correction, originally  $\text{♪ } e^1$  in the position of the second crotchet in the bar, removed (E.41)  
 8. MD (1); above 8–9.1: missing  $\text{—}$  (E.41)  
 MD (2); before 5:  $\text{♯}$  in red (E.41)  
 10. MD (2); 4:  $a^1$   
 11. MD (1); above 3: missing *tr* (E.41)  
 MS; before 3:  $\text{♯}$  in red (E.41)  
 12. MD (1); above 3: missing *tr* (E.41)  
 MD (3); 1–2: material notated on lower staff  
 MS (2); 1–2: note and rest in red (E.41)  
 14. MS; after 4:  $\text{♪ } g^1$   
 15. MD (2); before 2:  $\text{♯}$  in red (E.41),  $\text{♯}$  (L.22)  
 16. MS; before 6:  $\text{♯}$  in red (E.41)

18. MD (1); 1: missing  $\text{—}$  (E.41)  
 MS (2); before 3:  $\text{♯}$  (E.41)  
 20. MS (1); 5: note in red (E.41)  
 MS (2); instead of 3:  $\text{♪ } e \text{ ♯ } d$  (L.22)  
 21. MD (2); before 3:  $\text{♯}$  in darker ink (L.22)  
 MS (1); above 4:  $\text{♯}$  in darker ink (L.22)

Ed. Makowski, Surzyński 1914: Poliński; WTO 1990: Gołos.

## 63. PUER NOBIS [NASCITUR]

The title of the composition, *Puer nobis natus*, copied by Chybiński, is probably wrong. Extant vocal sources transmit the melody arranged in it with a text whose incipit is *Puer nobis nascitur*.

Source: E.58

5. MS; before 4:  $\text{♯}$   
 6. MD (2); under 2–7.1:  $\text{—}$  in red  
 7. MD (1); 1:  $\text{♪}$   
 MD (2); 1: traces of correction, originally probably  $\text{♪}$ , removed  
 10. MS; under 1: traces of correction, originally probably note stem downwards, removed  
 12. MD (1, 2); 1:  $\text{♪}$   
 14. MD (2); 1–2:  $\text{♪ } \text{♪}$   
 15. MD (1, 2), MS (1, 2); 1:  $\text{♩}$ .  
 Ed. WTO 1990: Gołos.

## 64. NUŻEŚMY CHRZEŚCIJANI

Sources: E.59; L.14

4. MS (1); above 1:  $\text{♩}$  in red (E.59),  $\text{♩}$  (L.14)  
 6. MS (1); 2–3: traces of correction, originally note heads at the level of  $d e$ , removed (E.59)

9. MD (2); under 5–10.1: — in red (E.59)
  10. MD (1); 1: note stem downwards (E.59)
  11. MS (1); above 1: ♯ in red (E.59)
  12. MD (2); before 2: ♯ in red (E.59)
  14. MS (1); 1: traces of correction, originally probably note head with dot at the level of *e*, removed (E.59)
  16. MD (1); above 1:  $\circ d^2$  crossed through in red (E.59)  
MD (2); 1: traces of correction, original version illegible (E.59)  
MS (1); 2: ♭ corrected to ♮ (E.59)  
MS (2); 1: *B*; 3: note stem missing (E.59)
  18. MD (1), MS (1); above 1: ♯ in red (E.59)
- Ed. BOS 1983: Gołos; WTO 1990: Gołos.

## 65. PUER NATUS IN BETHLEEM

Source: E.60

1. MS (3): *F* corrected in red to *G*
  3. MD (2); before 2: ♯  
MS; 1–4: traces of correction, originally ♮, beam linking notes removed
  10. MD (2); 1: ♭, traces of correction, originally note head at the level of *g*<sup>1</sup>, removed
  11. MD (1, 2), MS (1); 1: ♭; after 1: ■  
MS (2); after 1: ■
- Ed. WTO 1990: Gołos.

## 66. NARODZIŁ SIĘ SYN BOŻY

Sources: E.61; L.15

2. MS (2); before 1: ♯ in red (E.61)
3. MD (2); 1: ♭. (E.61), after 1: + (crossed out dot?) (L.15)
4. MS (1); above 1: ♯ in red (E.61), ♯ (L.15)

5. MD (2); under 2–6.1: missing — (L.15)
  6. MD (2); before 1: ♯
  9. MD (2); 1: traces of correction, originally note head at the level of *g*<sup>1</sup> (?), removed (E.61)  
MS (1, 2); 1:  $\circ$
  14. MS (2); 1: traces of correction, originally note stem upwards, removed (E.61)
  16. MS (1); above 1: ♯ in red (E.61), ♯ (L.15)
  18. MD (2); before 1: ♯
  20. MD (1); above 1: missing ♯ (E.61)  
MS (1); above 1: ♯ (L.15)
  23. MD (1); 1–2: ♮  
MS (2); 3: ♭ corrected to ♮ (E.61), ♭ (L.15)
  24. MS (1); above 1: ♯ (L.15)
  26. MD (1); after 1: fragment of note head at the level of *f*<sup>1</sup>
  27. MD (2); 1: ♭  
MD (3); 1: ♭ (L.15)
  31. MD (1, 2); 1: ♭ (L.15)
- Ed. BOS 1983: Gołos; WTO 1990: Gołos.

## 67. ANGELUS PASTORIBUS

Source: E.62

1. MD; before 1:  $\circ g^1$
  7. MD (1); 1: ♭  
MS (2); 2: *A*
  9. MS (1); under 3–4: traces of correction, original version illegible
  10. MS; before 4: ♯ in red
  11. MS; 5: *A* corrected in red to *G*
  13. MS; before 4: ♯ in red
  14. MD (2); under 1:  $\circ d^1$ , added later (?)  
MS (1); 1: note crossed through in red; above 1: ♯ in red
- Ed. WTO 1990: Gołos.

## 75. WESOŁY NAM DZIEŃ NASTAŁ

Sources: E.63; L.18

1. MD (1); 3: ♯ (E.63)  
MS (1); 2:  $c^l$
2. MS; 1: at the note additional stem downwards (E.63)
3. MD (2); under 2–3: missing — (L.18)
4. MS (1); above 1: ♯ (L.18)  
MS (3); 1: *B-flat*
5. MS (1); 2: *f* (L.18)  
MS (2); instead of 2: ♯ *B-flat* ♯ *A* (L.18)
6. MD (2); after 1: ♯  $a^l$  in red (E.63), ♯  $a^l$  (L.18)
9. MS; 5: traces of correction, originally note head probably at the level of *A* (?), removed (E.63)
10. MS (1); above 1: ♯ (L.18)
11. MS (1); 1–2: notes entered on upper staff; 2:  $c^l$ ; 3:  $d^l$  in red (E.63),  $d^l$  (L.18)
13. MD (1); 1: ♯ corrected to ♯ (E.63)  
MD (3); 1: ♯ corrected to ♯ (E.63)
16. MD (2); 1: note missing (L.18)
22. MS (2); 1: ♯ (L.18)
24. MD (2); under 1–2: — in red (E.63)
25. MS (1); above 1: ♯ in red (E.63), ♯ (L.18)
26. MS (1); 3: note in red (E.63)
28. MD (1); 5: ♯
29. MS (2); 1: traces of correction, originally ♯, note stem removed (E.63)
30. MD; under 1: additional —
- 32.: bar omitted (L.18)
36. MS (1); above 1: ♯ (L.18)
37. MS (1); after 1: inscription in red: ? (E.63); 2: note missing (E.63)
39. MS; 4: *A* (L.18)
41. MS (1); 3: *c*
42. MD; 3:  $c^2$  (E.63); 4: traces of correction, originally note head at the level of *b-flat*<sup>l</sup>, removed (E.63)  
MS (2); 3: traces of correction, originally note head at the level of *B-flat*, removed (E.63)

43. MD; 1: ♯ (E.63)

MS (2); above 2–3: additional note heads at the level of *B-flat c* (E.63)

46. MD (2); 1: note in red (E.63), note missing (L.18)

MS; above 1–5: additional material entered in red: ♯  $c^l$  ♯  $d^l$  ♯  $c^l$ , above it inscription in red: ? (E.63)

Ed. CEKM (10) 1967: Gołos, Sutkowski; Gołos 1972: Gołos; WTO 1990: Gołos.

## 76. PATREM [WIELKANOCNE]

Sikorski did not copy this composition from source [C] in full. Only two its fragments, consisting of the melodies of Easter songs used in it, were quoted by Sikorski in his music example D.36. These quotations probably come from the highest voice of the composition. The first of them encompasses b. 1–12, while the second one has the caption “Takt 40–45” [bar 40–45], even though it contains eight bars. One may suppose that Sikorski is more likely to have made a mistake in the final number (45 instead of 47) rather than the initial one (40 instead of 38). There is no extant information about the length of the composition beyond its location in [A], given by Chybiński in the inventory (Chybiński 1936, p. 104). The entry of *Patrem* took up seven pages (pp. 106–112 = f. 53v–56v), and the last of them probably also contained the arrangement of *Surrexit Christus hodie* (No. 77), omitted by Chybiński in the inventory. This allows one to estimate the length of *Patrem* as about 80 bars. In the caption to example D.36 Sikorski numbered the composition as 92, even though in the description of the contents of source [C] (Sikorski 1953, pp. 12–16) the two arrangements of *Patrem* are numbered 93 and 94. This inconsistency may be linked to the manner of counting two-part works. The description of the contents of source [C] specifies separately *Grates nunc omnes* and *Huic oportet* (Nos. 86 and 87, in the present edition No. [81]) and *Introitus* and *Versus* (Nos. 91 and 92, in this edition No. [46]). Sikorski may have regarded them, in accordance with the actual state of affairs, as wholes which should be assigned single ordinal numbers. In such a version both *Patrem* would in fact be numbered 91 and 92, but Sikorski did not refer to the issue of numbering at any point in his thesis. On p. 34, before example D.36, he only wrote: “the melodies of compositions in the second part of the tablature, which are organ arrangements of generally known Catholic religious songs, are of less interest to us. The exception in this respect are compositions Nos. 91 and 92, representing two differently

arranged *Patrem Wielkanocne* [Easter Patrem]. The melodic of these works are of interest to us because the composer used Polish Easter songs for their construction. This brief mention indicates that the quotations from the composition given by him No. 92 in D.36 do indeed come from the arrangement of *Patrem*, namely the second of the two transmitted in [A], the title of which did not include the description *Wielkanocne* [Easter]. Information about both *Patrem* being based on the melodies of Easter songs fits in with their location in [A]. In this edition we present only the extant fragments of arrangement No. 76.

Source: D.36

Ed. This composition has not been published previously.

## 77. SURREXIT CHRISTUS HODIE

Compositions Nos. 77 and 79 are arrangements of two melodies of the song *Surrexit Christus hodie* set in triple time. In relation to the vocal monodic versions both are characterised by incorrect or partially disturbed placement of some melody phrases within bars (e.g. in arrangement No. 77 the phrase in b. 5–8 should begin with an upbeat; similarly in the case of the first phrase in No. 79). It seems, however, that the version in source E reflects the situation in [C] and [A]. Evidence for this is provided by details of harmonisation, made to fit such a rhythmic approach to the melody (cf. No. 77, b. 5 and 13; No. 79, b. 13). This edition does not correct these infelicities, only supplements defects of the music text in source E (see Fig. 18).

Source: E.64

5. MS (1, 2); 1:  $\circ$

6. MD; in this bar only  $\circ$  *c-sharp*<sup>2</sup> entered, under it blackened note head at the level of *g*<sup>1</sup>

MS; empty staff throughout the bar

7. MS (1); 3:  $\downarrow$

MS (2); before 2:  $\sharp$

11. MD (2); 1:  $\circ$

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 78. SURREXIT DOMINUS [VALETE LUCTUS]

The composition is an arrangement of variant of the tenor melody of polyphonic song *Surrexit Dominus valet luctus* with words by Andrzej Krzycki. From b. 16 this variant is seriously deformed in relation to other known versions of this melody. In all these versions the song ends with a section in triple time which is missing in source E. Probably this section was present in [A], as evidenced by a note by Chybiński in the inventory (Chybiński 1936, p. 104): according to him, the spread encompassing pp. 112–113 (= f. 56v–57r) contained “*Surrexit Dominus oraz utwór bez tekstu*” [*Surrexit Dominus and a work without the words*]. This “work without the words” most probably constituted the final unit of the arrangement of *Surrexit Dominus*, but Chybiński, who apparently did not know this song, placed it – perhaps because of its different metre – at the end of his copy [C] as No. 95. However, there are no extant copies of this section. This edition presents composition No. 78 in the fragmentary form preserved in source E.

Source: E.65

6. MD; 3: *d*<sup>2</sup>

7. MD (1); under 1:  $\downarrow$  *b-flat*<sup>1</sup> in red

MS; before 1:  $\flat$

13. MD (1); 1: traces of correction, originally note head at the level of *b-flat*<sup>1</sup>, removed

14. MS (1); 1–2: traces of correction, original version illegible; under 1:  $\downarrow$  *G* in red

16. MS (2); 5: at the note additional stem upwards

21. MS (1); 1: note stem crossed through in red

22. MD (2); before 3:  $\flat$

23. MS (1); 3: *f*

MS (2); 6–8: *e d c*

24. MS (1); 1–3: *d e f*

MS (2); 1: *B-flat*; 3: *F*

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 79. SURREXIT CHRISTUS HODIE

Source: E.66

3. MS (2); 6: at the note additional stem upwards
4. MD (3); 1:  $d^1$
5. MS; 7–8:  $c d$
6. MS (1); 1:  $e$
10. MD (2); from 2 to MS (1).2: dotted line
12. MS (1); 2–3:  $\circ$
17. MS; 7–9:  $G A B$
19. MD; before 8:  $\#$   
MS (2); 1: traces of correction, originally  $\equiv$ , side slashes removed

Ed. WTO 1990: Gołos.

## 80. PRZEZ TWOJE ŚWIĘTE ZMARTWYCHWSTANIE

Sources: E.67; L.16

1. MD (1); 3–4:  $\downarrow$  (L.16)  
MS (1); from 2 to MD (2).2: dotted line (E.67)
2. MD (1); 1:  $\circ$  (E.67)
4. MD (1); 1:  $\downarrow$
7. MS (1); above 4–8.1: second part of  $\frown$  missing at the beginning of system (E.67),  
missing  $\frown$  (L.16)
9. MD (2); under 3–10.1:  $\frown$  in red (E.67), missing  $\frown$  (L.16)  
MS (1); from 3 to MD (2).2: dotted line (E.67)  
MS (2); 6–7:  $\downarrow$
12. MS (2); 4:  $\downarrow$  (L.16)
14. MD (1); 1: note in red (E.67)
17. MS; 1–3:  $G F E$
20. MD; 4: traces of correction, originally note head at the level of  $b^1$ , removed (E.67)
23. MS (1); 3:  $g$
24. MD (1); 1:  $\circ$

Ed. BOS 1983: Gołos; WTO 1990: Gołos.

## 86. PŁACZ DZISIA [DUSZO WSZELKA]

Source: E.69

2. MS (2); 1:  $\downarrow$
  3. MS (1); 2: traces of correction, originally unblackened (?) note head at the level  
of  $g$ , removed
  13. MS (2); above 2: traces of correction, original version illegible
  22. MS (1); 2–4:  $\downarrow$
- after 25.: inscription: *na tym urywa się odpis koppi [sic] Tabulatury | Warszawskiej  
sporządzonej przez A. Chybińskiego. | wtórniki odpisu sporządziłem w dniach  
3[–]10 VIII 1964 | CzSikorski* [here breaks off the copy of the copy of Warsaw  
Tablature made by A. Chybiński. I made a duplicate of this copy during 3[–]10  
VIII 1964 CzSikorski], glued on it a sheet with typewritten note: *Na tej niedo-  
kończonej kompozycji urywa | się odpis kopii Tabulatury Warszawskiej | spo-  
rządzonej przez A. Chybińskiego. | Wtórnik tego odpisu sporządziłem w dniach  
3–10 [sic] 1964 r.* [On this unfinished composition breaks off the copy of the  
copy of Warsaw Tablature made by A. Chybiński. I made a duplicate of this copy  
between 3–10 [sic] 1964] [handwritten signature] *CzSikorski*

Ed. WTO 1990: Gołos.





