

VESPERAE IN F

ED.: JAKUB STRUŻYŃSKI





NARODOWY PROGRAM
ROZWOJU HUMANISTYKI

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

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

WILHELM ADOLPH

1729–1781

VESPERAE IN F

ed. Jakub Strużyński

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

Fontes Musicae in Polonia

www.fontesmusicae.pl

seria C, vol. XXX

Redaktorzy serii | General Editors

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

Rada Naukowa | Scientific Council

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

dr hab. Agnieszka Leszczyńska, Uniwersytet Warszawski

dr hab. Aleksandra Patalas, prof. Uniwersytetu Jagiellońskiego

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

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

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

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

Recenzent | Review

dr Jakub Chachulski, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk ( 0000-0002-8972-1490)

Na okładce | Cover photo

Wilhelm Adolph, *Vesperae in F*

Warszawa, Biblioteka Bobolanum M.R.0002, *Canto*, k. / fol. 4v

Redakcja językowa | Text editing

Elżbieta Sroczyńska

Korekta językowa | Proofreading

Halina Stykowska

Projekt i wykonanie układu graficznego | Graphic design and page layout

Weronika Sygowska-Pietrzyk

Skład i adiustacja części nutowej | Music typesetting

Jakub Strużyński

© 2021 by Jakub Strużyński & Uniwersytet Warszawski

Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego

Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa

ISBN: 978-83-66546-64-6

ISMN: 979-0-801569-32-5

WSTĘP

Wilhelm Adolph¹ był kompozytorem muzyki liturgicznej, tworzącym na potrzeby katolickich kościołów archidiakonatu głogowskiego, ziem znajdujących się najpierw pod panowaniem habsburskiej Austrii, a od 1741 roku – Królestwa Prus. Jego utwory zachowały się w rękopisach, których najwcześniejsze znaki proveniencyjne wiążą je jednak głównie z terenem dawnego Królestwa Polskiego – Obrą, Grodziskiem Wiel-

¹ Prócz pierwszego imienia, które jako jedyne pojawia się w atrybucjach autorskich i notach proveniencyjnych rękopisów powiązanych z jego osobą, Wilhelm Adolph występuje w źródłach także pod trzema innymi: Balthasar, Rudolph oraz Johann. Imię „Johann” pojawia się tylko raz, u Gustava Zerndta w jego *Geschichte von Stadt Schwiebus und Kreis Schwiebus*, imię „Rudolph” również raz: w *Schlesische Instantien-Notitz* [dalej jako *SI-N* z odnośnym rocznikiem] z roku 1759, zaś imię „Balthasar” – w *SI-N* z lat 1748, 1752 oraz 1753, a także w pięciu metrykach: przy jego własnym chrzcie z roku 1729 i ślubie z roku 1748, pogrzebie syna, Wilhelma Josepha, z 1758 roku oraz chrztach: córki Anny Elżbiety Dominiki z 1761 roku i syna Johanna Chrysostoma Alojzego Sebastiana z 1766 roku. Przy wszystkich wskazanych wystąpieniach Adolph jest zawsze określany imieniem Wilhelm. Zob. Gustav Zerndt, *Geschichte von Stadt und Kreis Schwiebus*, cz. III, Schwiebus: C. Wagner, s.a. [post 1925], s. 508–510; *SI-N* 1748, s. 148; *SI-N* 1752, s. 196; *SI-N* 1753, s. 205; *SI-N* 1759, s. 223; Archiwum Archidiecezji Wrocławskiej [dalej jako AAWr] 148b, k. 179r; AAWr 148h (księga ślubów), k. 16r; AAWr 83a, s. 586, 609; AAWr 83b, s. 892. Zerndt w swojej monografii napomyka o jakimś Wilhelmie Balzerze, który miał przejąć kantorat w Świebodzinie jeszcze przed Wilhelmem (Johannem) Adolphem, jest to jednak ewidentna pomyłka. Autor potraktował bowiem znalezione przez siebie w dokumentach imię „Balzer” jako nazwisko, podczas gdy jest to popularne zdrobnienie „Balthasara”, którym to imieniem posługiwał się Wilhelm Adolph. Tezę o tożsamości Wilhelma Adolpha i Wilhelma Balzera potwierdza sam Zerndt, pisząc w innym miejscu o pojawieniu się nowego kantora w Świebodzinie dopiero rok po śmierci Johanna (Hansa) Jakoba Hillego (Hüllego), która miała miejsce 3 maja 1746 – zbiega się to dokładnie z czasem przejęcia tego urzędu przez Wilhelma Adolpha w roku 1747 albo 1748 według *SI-N* (których roczniki wydawane były w marcu kolejnych lat). Zob. Gustav Zerndt, *op. cit.*, cz. II, Schwiebus: C. Wagner, s.a. [1911?], s. 440; Joachim von Schwarzkopf, *Über Staats- und Adress-Calender. Ein Beytrag zur Staatenkunde*, Berlin: Heinrich August Rottmann 1792, s. 114–115. Wariant nazwiska „Adolf” pojawia się u Zerndta oraz na grzbiecie *Missa ex C* (München, Bayerische Staatsbibliothek [dalej jako D-Mbs] Mus.ms. 4987), zaś „Adolff” – w rękopisie *Litaniae De Beata Virgine Maria Sub Titulo Mater Divin[a]e Gratiae* (Poznań, Archiwum Archidiecezji [dalej jako PL-Pa] Muz GR IV/8); pod ostatnią wersją notowany bywa w metrykach ojciec kompozytora, np. przy swoim pierwszym ślubie oraz przy ślubie syna, Wilhelma. Zob. Gustav Zerndt, *op. cit.*, cz. III, s. 508; AAWr, 44c, k. 135r; AAWr 83b, s. 663.

INTRODUCTION

Wilhelm Adolph¹ was a composer of liturgical music written for the needs of Catholic churches in the Głogów (Germ. Glogau) Archdeaconry, an area which in that period was first under the Austrian Habsburg rule, and from 1741 became part of the Kingdom of Prussia. Adolph's works have been preserved in manuscripts whose earliest provenance marks relate them, however, mainly to the territories of the then King-

¹ Apart from his first Christian name, which is the only one found in composer attributions and manuscript provenance notes referring to him, Wilhelm Adolph also appears in sources under three other names: Balthasar, Rudolph, and Johann. The reference to Johann appears once only, in Gustav Zerndt's *Geschichte von Stadt Schwiebus und Kreis Schwiebus*. Rudolph is also mentioned once, in the 1759 edition of *Schlesische Instantien-Notitz* [hereafter as *SI-N* + year of publication]. The last of the three, Balthasar, can be found in *SI-N* of 1748, 1752, and 1753, as well as five certificates: of the composer's baptism in 1729, his marriage in 1748, the funeral of his son Wilhelm Joseph in 1758, as well as on the occasion of the baptisms of his daughter Anna Elisabeth Dominica in 1761 and son Johann Chrysostomus Aloysius Sebastianus in 1766. In all the said occurrences, Adolph's first name is invariably Wilhelm. Cf. Gustav Zerndt, *Geschichte von Stadt und Kreis Schwiebus*, part III, Schwiebus: C. Wagner, n.d. [post 1925], pp. 508–510; *SI-N* 1748, p. 148; *SI-N* 1752, p. 196; *SI-N* 1753, p. 205; *SI-N* 1759, p. 223; Archiwum Archidiecezji Wrocławskiej [Archdiocesan Archives in Wrocław, hereafter as AAWr] 148b, fol. 179r; AAWr 148h (marriage register), fol. 16r; AAWr 83a, pp. 586, 609; AAWr 83b, p. 892. In his monograph, Zerndt mentions one Wilhelm Balzer, who supposedly held the post of cantor in Świebodzin (Germ. Schwiebus) before Wilhelm (Johann) Adolph, but this is an evident mistake. The author interpreted the name “Balzer” found in documents as a surname, while in fact it was a popular diminutive form for “Balthasar”, that is, Wilhelm Adolph's second name. That Wilhelm Adolph and Wilhelm Balzer were one and the same person is confirmed by Zerndt himself, when he writes in another place that a new cantor only arrived in Świebodzin a year after the death of Johann (Hans) Jakob Hille (Hülle), which took place on 3rd May 1746. This information precisely agrees with the time Wilhelm Adolph took over this post, which happened in 1747 or 1748 according to *SI-N* (whose successive year-books were published in March of the following year). Cf. Gustav Zerndt, *op. cit.*, part II, Schwiebus: C. Wagner, n.d. [1911?], p. 440; Joachim von Schwarzkopf, *Über Staats- und Adress-Calender. Ein Beytrag zur Staatenkunde*, Berlin: Heinrich August Rottmann 1792, pp. 114–115. One variant surname spelling, “Adolf”, occurs in Zerndt and on the spine of *Missa ex C* (München, Bayerische Staatsbibliothek [hereafter as D-Mbs] Mus.ms. 4987), while another, “Adolff” – in the manuscript of *Litaniae De Beata Virgine Maria Sub Titulo Mater Divin[a]e Gratiae* (Poznań, Archiwum Archidiecezji [Archdiocesan Archives in Poznań, hereafter as PL-Pa] Muz GR IV/8). That latter spelling is also sometimes used in registers for the composer's father, as e.g. in the context of his first marriage and the marriage of his son Wilhelm. Cf. Gustav Zerndt, *op. cit.*, part III, p. 508; AAWr, 44c, fol. 135r; AAWr 83b, p. 663.

kopolskim oraz Warszawą². Jest to twórca dotąd bliżej nieznany, na co wpływ ma zapewne skromny stan zachowania jego spuścizny i lokalny charakter poświadczanej działalności kompozytorskiej.

Przyszły twórca ochrzczony został jako Wilhelm Balthasar Adolph w kościele parafialnym pw. św. Katarzyny Aleksandryjskiej w Górze Śląskiej (Guhrau) 9 stycznia 1729 roku³. Był najstarszym z czwórki dzieci⁴ Andreasa Josepha (1676/1677–1756), księgowego kasy miejskiej (*Casse-Buchhalter*) i handlarza solą (*Saltzversilber*), późniejszego ławnika i asesora sądowego⁵, oraz Anny Cathariny, córki Sebastiana Gräbnera, chirurga miejskiego i rajcy w Górze oraz zarządcy kasy tamtejszego kościoła parafialnego⁶. Andreas Joseph pochodził prawdopodobnie z miejscowości Králíky (Grulich), leżącej na pograniczu Czech, Śląska i Moraw – gdzie jego z kolei ojciec, Tobiasz, był czapnikiem (*Barethmacher*); zanim przeprowadził się do Góry, mieszkał we Wrocławiu i pracował na stanowisku kasjera urzędu skarbowego księcia biskupa (*Hochfürstl[ichen]. Bischoffl[ichen]. Steuer Ambts Cassirer*)⁷. Rodzice kompozytora należeli w Górze do miejskiej elity⁸, prawdopodobnie aż do śmierci mieszkali w tym mieście⁹.

² Czwarty z nich pochodzi ze zbiorów kapeli klasztoru augustianów w Żaganiu. Późniejszy zasięg kompozycji tego twórcy jest szerszy: wspomniane rękopisy dotarły także do Poznania, Świętej Lipki, Wrocławia i Monachium.

³ AAWr 148b, k. 179r.

⁴ Jego rodzeństwem byli Barbara Dorothea (ur. 1730), Anna Catharina Julianna Susanna (ur. 1733) oraz Carolus Josephus Caspar (ur. 1736). Zob. AAWr 148b, k. 207r, 241r; AAWr 148c, k. 31r.

⁵ AAWr 148b, k. 179r, 207r, 241r; AAWr 148c, k. 31r; AAWr 148g, [s.p.]; AAWr 148h, k. 16r (księga ślubów), 225r (księga pogrzebów); AAWr 83b, s. 663; SI-N 1745 (s. 168), 1747 (s. 185–186), 1748 (s. 184), 1752 (s. 191), 1753 (s. 199).

⁶ AAWr 148g, [s.p.].

⁷ AAWr 44c, k. 135r.

⁸ Poświadczają to odnotowane w księgach metrykalnych koligacje z miejscową szlachtą von Fengler, von Kreckwitz i von Langer, archiprezbiterem Melchioriem Leopoldem Blasgudem, sołtysiem dziedzicznym (*Erbscholtz*) pobliskiej Jastrzębi (Jästersheim) Mathaeusem Ignatiusem Kintzelem, radnymi Johannem Jacobem Langerem i Adamem Zweiglem czy Johannem Bernhardem Meffridtem, burmistrzem miasta w latach 1713–1728, i jego żoną Marią Teresą. Andreas Joseph zawarł zresztą swój pierwszy związek małżeński z Anną Marią Meffriedt, córką zmarłego notariusza Caspara Bernharda, krewną przyszłego burmistrza, 24 września 1711 roku; zob. AAWr 44c, k. 135r.

⁹ Pobrali się w Górze 26 listopada 1723 roku, wszystkie ich dzieci urodziły się w tym mieście, tam też Andreas Joseph był ławnikiem w latach 1745–1753 i został pochowany 18 czerwca 1756 roku.

dom of Poland – to Obra, Grodzisk Wielkopolski, and Warsaw.² The artist remains little known, largely due to the rather modest number of surviving works and the local character of his composing activity as we know it today.

The future composer was baptised Wilhelm Balthasar Adolph. The ceremony took place at the parish Church of St Catherine of Alexandria in Góra Śląska (Germ. Guhrau) on 9th January 1729.³ He was the eldest of four children⁴ born to Andreas Joseph (1676/1677–1756), municipal treasury bookkeeper (*Casse-Buchhalter*) and salt merchant (*Saltzversilber*), later lay judge and associate judge,⁵ and Anna Catharina, daughter of Sebastian Gräbner, city surgeon and town councillor in Góra as well as treasurer of the town's parish church.⁶ Wilhelm's father most likely came from Králíky (Germ. Grulich) in the Bohemian-Silesian-Moravian borderland, where his father Tobias had been a capmaker (*Barethmacher*). Before moving to Góra, Andreas Joseph lived in Wrocław (Germ. Breslau), where he held the post of cashier in the Prince-Bishop's revenue office (*Hochfürstl[ichen]. Bischoffl[ichen]. Steuer Ambts Cassirer*).⁷ In Góra, the composer's parents were part of the town's elite,⁸ and probably lived there until their death.⁹

² The fourth manuscript comes from the collection of the Augustinian monastery's ensemble in Żagań (Germ. Sagan). The later range of his music's reception was wider, since the above-mentioned manuscripts also reached Poznań, Święta Lipka (Germ. Heiligelinde), Wrocław, and Munich.

³ AAWr 148b, fol. 179r.

⁴ His siblings were: Barbara Dorothea (b. 1730), Anna Catharina Julianna Susanna (b. 1733), and Carolus Josephus Caspar (b. 1736). Cf. AAWr 148b, fols 207r, 241r; AAWr 148c, fol. 31r.

⁵ AAWr 148b, fols 179r, 207r, 241r; AAWr 148c, fol. 31r; AAWr 148g, [s.p.]; AAWr 148h, fol. 16r (marriage register), 225r (funeral register); AAWr 83b, p. 663; SI-N 1745 (p. 168), 1747 (pp. 185–186), 1748 (p. 184), 1752 (p. 191), and 1753 (p. 199).

⁶ AAWr 148g, [s.p.].

⁷ AAWr 44c, fol. 135r.

⁸ This is confirmed by the Adolphs' connections (evident from church registers) to the local nobility, namely the von Fengler, von Kreckwitz, and von Langer families, the archpresbyter Melchior Leopold Blasgude, Mathaeus Ignatius Kintzel (hereditary *Schultheiß*, or *Erbscholtz* in the sources, of the nearby Jastrzębia, Germ. Jästersheim), town councillors Johann Jacob Langer and Adam Zweigel, as well as Johann Bernhard Meffridt (mayor of Góra in 1713–1728), and the latter's wife Maria Teresa. Andreas Joseph's first wife (married on 24th September 1711) was Anna Maria Meffriedt, daughter of the late notary Caspar Bernhard and relative of the would-be mayor. Cf. AAWr 44c, fol. 135r.

⁹ They got married on 26th November 1723 in Góra; all of their children were born in that town, where Andreas Joseph served as lay judge in 1745–1753, and where he was buried on 18th June 1756.

Nie wiadomo, gdzie kształcił się Wilhelm Adolph. Muzyki mógł się uczyć u przyjaciela rodziny, lokalnego organisty i konrektora parafialnej szkoły w Górze, Josepha Ignaza Schobera (1684/1685–1765)¹⁰, czy też miejscowego katolickiego kantora i rektora, Antona Leopolda Bartscha (ur. 1681/1682, zm. po 1722) lub jego syna i następcy na tych stanowiskach, Georga Antona (1705–1767)¹¹. Należy wspomnieć, że jeden z krewnych kompozytora, Frantz Adolph (fl. 1748), również był muzykiem¹².

W wieku niespełna dziewiętnastu lat Wilhelm Adolph został kantorem przy katolickim kościele pw. św. Michała Archanioła w Świebodzinie (Schwiebus)¹³. Prawdopodobnie od samego początku sprawował jednocześnie funkcję rektora szkoły, podobnie jak jego poprzednicy¹⁴. Do jego obowiązków jako kantora należało kształcenie uczących się w szkole parafialnej chłopców, jak również dbanie o poziom śpiewu przykościelnego chóru¹⁵. Niedługo potem, 26 lutego 1748, ożenił się z Anną Rosiną Lange (zm. po 1781), córką zmarłego Antona Frantza, poborcy celnego w Zielonej Górze (Grünberg) i zarządcy dóbr cysterek

We do not know where Wilhelm Adolph was educated, but he may have studied music with the family's friend Joseph Ignaz Schober (1684/1685–1765, the local organist and con-rector of Góra's parish school¹⁰), with Anton Leopold Bartsch (b. 1681/1682, d. after 1722, Góra's Catholic cantor and rector), or with the latter's son Georg Anton (1705–1767),¹¹ who succeeded him in these posts. Notably, one of Wilhelm's relatives, Frantz Adolph (fl. 1748), was likewise a musician.¹²

At barely nineteen, Wilhelm Adolph became the cantor of the Roman Catholic Church of Saint Michael the Archangel in Świebodzin (Germ. Schwiebus).¹³ Most likely, like his predecessors, he also held from the very start the post of the school's rector.¹⁴ His duties as cantor included educating boys at the parish school and maintaining the standards of the church choir.¹⁵ Soon afterwards, on 26th February 1748, Wilhelm Adolph married Anna Rosina Lange (d. after 1781), daughter of the late Anton Frantz, customs collector in Zielona Góra (Germ. Grünberg), who had also

¹⁰ O bliskich związkach Josepha Schobera z Adolphami świadczy fakt, że był on ojcem chrzestnym trójki młodszego rodzeństwa Wilhelma Adolpha oraz świadkiem na ślubie tego ostatniego. Por. AAWr 148b, k. 207r, 241r; AAWr 148c, k. 31r, AAWr 83b, s. 663. Pochodził prawdopodobnie z rodziny o tradycjach muzycznych, bowiem w Górze równolegle z nim działał muzyk i duchowny o tym nazwisku imieniem Johann. Zob. relacja z wizytacji archidiaconatu glogowskiego z lat 1704–1705, AAWr II b 149, k. 222v: „Sacellanus V[ir]: Joannes Schober [...] vir pius et doctus et bonus musicus”; Wincenty Urban, *Z dziejów duszpasterstwa katolickiego w archidiaconacie opolskim i glogowskim w czasach nowożytnych* [From the History of Catholic Clergy in the Opole and Głogów Archdeaconries in the Early Modern Age], part 2: *Archidiaconat Glogowski* [Głogów Archdeaconry], Warszawa: Akademia Teologii Katolickiej 1975, s. 46.

¹¹ Akta miasta Góra, AAWr XI Guhrau 16, [s.p.].

¹² Frantz Adolph pojawia w księdze ślubów z Góry bez wskazania powiązań rodzinnych jako świadek na ślubie Wilhelma. Zob. AAWr 148h, k. 16r (księga ślubów).

¹³ Pełnił tę funkcję nieprzerwanie w latach 1747/1748–1765; zob. SI-N 1748 (s. 188), 1752 (s. 196), 1753 (s. 205), 1759 (s. 222–223), 1765 (s. 238).

¹⁴ Zob. relacje z wizytacji archidiaconatu glogowskiego z lat 1716 i 1722: AAWr II b 153, k. 357v („Ecclesia habet Cantorem Thobiam Ulrich [...] simulq(ue) agit Ludirectorem”); AAWr II b 164, s. 306 („Cantor et Ludirector Simul vocatur Joannes Jacobus Hüller”). W latach 1765–1766 Adolph notowany jest w protokole z wizytacji szkolnej inspektoratu żagańskiego jako dyrektor (*Schulmeister*) szkół w Świebodzinie, Ługowie (Luge), Brójcach (Brätz) i Żółkowie (Salckau); zob. AAWr VII B 3 a, k. 58v–59r.

¹⁵ Por. Remigiusz Pośpiech, *Muzyka wielogłosowa w celebracji eucharystycznej na Śląsku w XVII i XVIII wieku*, Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego 2004, s. 144, 145.

¹⁰ That Joseph Schober had close connections to the Adolph family is corroborated by the fact that he became godfather to all three of Wilhelm Adolph's younger siblings and witness at the composer's wedding. Cf. AAWr 148b, fols 207r, 241r; AAWr 148c, fol. 31r, AAWr 83b, p. 663. Schober probably came from a musical family since another musician and clergyman of the same surname, Johann Schober, was active in Góra at the same time. See the report on a visitation in Głogów Archdeaconry in 1704–1705, AAWr II b 149, fol. 222v: “Sacellanus V[ir]: Joannes Schober [...] vir pius et doctus et bonus musicus”; Wincenty Urban, *Z dziejów duszpasterstwa katolickiego w archidiaconacie opolskim i glogowskim w czasach nowożytnych* [From the History of Catholic Clergy in the Opole and Głogów Archdeaconries in the Early Modern Age], part 2: *Archidiaconat Glogowski* [Głogów Archdeaconry], Warszawa: Akademia Teologii Katolickiej 1975, p. 46.

¹¹ The municipal acts of Góra, AAWr XI Guhrau 16, [s.p.].

¹² Frantz Adolph is listed in Góra's marriage register, without reference to family relations, as a witness at Wilhelm's wedding. Cf. AAWr 148h, fol. 16r (marriage register).

¹³ He held this position uninterruptedly in 1747/1748–1765; cf. SI-N 1748 (p. 188), 1752 (p. 196), 1753 (p. 205), 1759 (pp. 222–223), and 1765 (p. 238).

¹⁴ Cf. reports on visitations in Głogów Archdeaconry in 1716 and 1722: AAWr II b 153, fol. 357v (“Ecclesia habet Cantorem Thobiam Ulrich [...] simulq(ue) agit Ludirectorem”); AAWr II b 164, fol. 306 (“Cantor et Ludirector Simul vocatur Joannes Jacobus Hüller”). In 1765–1766 Adolph is listed in the protocol of a school inspection in the Żagań Inspectorate as the director (*Schulmeister*) of schools in Świebodzin, Ługów (Germ. Luge), Brójce (Germ. Brätz), and Żółków (Germ. Salckau); cf. AAWr VII B 3 a, fols 58v–59r.

¹⁵ Cf. Remigiusz Pośpiech, *Muzyka wielogłosowa w celebracji eucharystycznej na Śląsku w XVII i XVIII wieku* [Polyphonic Music in the Celebration of the Eucharist in 17th- and 18th-Century Silesia], Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego 2004, pp. 144, 145.

z Trzebnicy (Trebnitz) w okręgu świebodzińskim¹⁶. Mieli pięcioro dzieci¹⁷. W 1766 roku przenieśli się do rodzinnej Góry, gdzie Adolph otrzymał posadę konrektora szkoły przy kościele parafialnym pw. św. Katarzyny Aleksandryjskiej¹⁸. Już w roku 1768 nazywany jest w dokumentach rektorem i określany jako „pracowity”¹⁹. Zmarł w 1781 roku²⁰, pozostawiając na stano-

been the administrator of the Cistercian nuns’ of Trzebnica (Germ. Trebnitz) estate in Świebodzin district.¹⁶ The Adolphs had five children.¹⁷ In 1766 they moved to Wilhelm’s hometown of Góra, where Adolph was appointed con-rector of the parish school operating at the Church of St Catherine of Alexandria.¹⁸ Already in 1768 sources refer to him as ‘rector’ and describe him as ‘industrious’.¹⁹ Wilhelm died in 1781,²⁰ leaving a va-

¹⁶ AAWr 148h, k. 16r (księga ślubów); AAWr 83b, s. 663. Mimo że ślub odbył się w Górze, poza okręgiem świebodzińskim, fakt ten został odnotowany w księdze metrykalnej nie tylko katolickiej parafii w Górze, ale też fary w Świebodziń, jako dotyczący zatrudnionego już tam kantora. W dwóch wersjach świadectwa zawarcia małżeństwa Wilhelma w księgach ślubów obu tych parafii występuje istotna rozbieżność w kwestii drugiego świadka: w Świebodziń notowany jest w tym miejscu Joseph Schober, w Górze zaś – Frantz Adolph.

¹⁷ Najpierw urodził się Johann Frantz Adalbert (ur. 1750, zm. po 1774), potem Wilhelm Joseph (1753–1758), Clara Benedicta Francisca (ur. 1756, zm. po 1781), Anna Elisabeth Dominica (ur. 1761, zm. po 1788) i Johann Chrysostomus Aloysius Sebastianus (1766–1771). Zob. AAWr 83a, s. 333, 402, 502, 586, 609; AAWr 83b, s. 892; AAWr 148e, k. 47v (księga ślubów), [s.p.] (księga pogrzebów i spis *communicantes*).

¹⁸ Protokół z wizytacji szkolnej inspektoratu sławskiego (który obejmował szkoły Świebodziń i Góry) z roku 1766 informuje, że Adolph nie pracował już wówczas w Świebodziń. Rubryka dotycząca Góry nie została tam wypełniona, gdyż ówczesny archiprezbiter górski, Bernhard Kinzel, nie wywiązał się z obowiązku dostarczenia inspektorowi wyciągów z pracy szkół; zob. AAWr VII B 3 a, k. 66r, 67v–68r. Gustav Zerndt, *op. cit.*, cz. III, s. 508.

¹⁹ Protokół z wizytacji szkolnej inspektoratu żagańskiego z 1768 roku, AAWr VII B 3 b, [s.p.]; spis uczęszczających do komunii w mieście Góra z 1768 roku, poz. 91, AAWr 148e, [s.p.]. Funkcję tę zaczął pełnić zapewne niedługo przed śmiercią dotychczasowego rektora Georga Antona Bartscha, zmarłego 16 października 1767. Zob. AAWr 148e, 2v–3r (księga pogrzebów). Jako rektor Adolph notowany jest regularnie w kolejnych spisach *communicantes* (z lat 1768–1781), rachunkach parafii (z lat 1770–1779 i 1781) oraz w *SI-N*. Zob. AAWr 148e, [s.p.] (spis *communicantes*); akta miasta Góra, AAWr XI Guhrau 7 i 8, [s.p.]; *SI-N* 1770 (s. 235), 1778 (s. 242), 1779 (s. 250), 1780 (s. 242), 1781 (s. 187) i – błędnie (zob. przypis niżej) – 1783 (s. 204).

²⁰ Notowany jest jeszcze w spisie *communicantes* i rachunkach parafialnych z 1781 roku, ale zapis z 17 października tego roku w aktach wizytacyjnych określa go jako zmarłego; zob. relacja Philippa Kintzela z wizytacji archiprezbiteratu górskiego z 1781 roku, AAWr II b 201, [s.p.]: „Parochia Guhraviensis visitata est 17ma Octobris [...] Wilhelmus Adolph Rector Chori, et Scholae ibidem defunctus est, et quamprimum Magistratus, quā Patronus, qui proventus unius anni relictæ viduæ indulsit, alium praesentaverit praesentationem hanc pro gratissima Confirmatione submittam. Interim Choro per Adjuvantes, et Scholae per Conrectorem Carolum Schade provisum est”. Księgi zmarłych z Góry z okresu po 1780 roku zaginęły. *SI-N* błędnie wymieniają Adolpha na stanowisku rektora w Górze jeszcze w 1783 roku; zob. *SI-N* 1783, s. 204.

¹⁶ AAWr 148h, fol. 16r (marriage register); AAWr 83b, p. 663. Though the wedding took place in Góra, that is, outside the Świebodziń district, it was listed not only in the register of Góra’s Catholic parish, but also of Świebodziń’s parish church, since it concerned the latter church’s cantor. The two versions of Wilhelm’s marriage certificate differ in the name of the second witness: Joseph Schober is quoted under this rubric in Świebodziń, and Frantz Adolph – in Góra.

¹⁷ Their first-born was Johann Frantz Adalbert (b. 1750, d. after 1774), followed by Wilhelm Joseph (1753–1758), Clara Benedicta Francisca (b. 1756, d. after 1781), Anna Elisabeth Dominica (b. 1761, d. after 1788), and Johann Chrysostomus Aloysius Sebastianus (1766–1771). Cf. AAWr 83a, pp. 333, 402, 502, 586, 609; AAWr 83b, p. 892; AAWr 148e, fol. 47v (marriage register), [s.p.] (funeral register and the list of *communicantes*).

¹⁸ The protocol of a 1766 school inspection in the Sława (Germ. Schlawa) Inspectorate (which included schools in Świebodziń and Góra) informs us that Adolph no longer worked in Świebodziń. There is no name under the rubric for Góra, since the then archpresbyter of Góra, Bernhard Kinzel, failed to supply the inspector with the promised reports on school operations; cf. AAWr VII B 3 a, fols 66r, 67v–68r. Gustav Zerndt, *op. cit.*, part III, p. 508.

¹⁹ The protocol of a 1768 school inspection in the Żagań Inspectorate, AAWr VII B 3 b, [s.p.]; list of *communicantes* in Góra for 1768, item 91, AAWr 148e, [s.p.]. He took up this post probably shortly before the death of the previous rector, Georg Anton Bartsch, who passed away on 16th October 1767. Cf. AAWr 148e, fols 2v–3r (funeral register). Adolph is regularly mentioned as rector in the successive lists of *communicantes* (from 1768–1781), in the parish accounts (of 1770–1779 and 1781), as well as in *SI-N*. Cf. AAWr 148e, [s.p.] (list of *communicantes*); the municipal acts of Góra, AAWr XI Guhrau 7 and 8, [s.p.]; *SI-N* 1770 (p. 235), 1778 (p. 242), 1779 (p. 250), 1780 (p. 242), 1781 (p. 187), and, erroneously, also in 1783 (p. 204; see footnote below).

²⁰ His name can still be found in the list of *communicantes* and parish accounts for 1781, but an entry in the visitation acts of 17th October of the same year refers to him as deceased; cf. Philipp Kintzel’s report on a visitation in Góra Archpresbyterate in 1781, AAWr II b 201, [s.p.]: “Parochia Guhraviensis visitata est 17ma Octobris [...] Wilhelmus Adolph Rector Chori, et Scholae ibidem defunctus est, et quamprimum Magistratus, quā Patronus, qui proventus unius anni relictæ viduæ indulsit, alium praesentaverit praesentationem hanc pro gratissima Confirmatione submittam. Interim Choro per Adjuvantes, et Scholae per Conrectorem Carolum Schade provisum est.” The death registers from Góra for the period after 1780 have been lost. *SI-N* erroneously list Adolph as rector in Góra as late as 1783; cf. *SI-N* 1783, p. 204.

wisku wakat, który wypełnił dopiero Laurenz Johann Joseph Teichert w 1783 roku²¹.

Niewykluczone, że na którymś etapie swojego życia Adolph związany był z klasztorem cystersów w należącej wówczas jeszcze do Rzeczypospolitej Obrze²², ponieważ większość znanych nam rękopisów oznaczonych jako pochodzące ze zbiorów własnych kompozytora zawiera stosowną notę, która potwierdza ich obrzańską proveniencję²³. Możliwe jest też, że źródła te trafiły do Obry za pośrednictwem któregoś z powiązanych ze Świebodzinem cysterskich klasztorów: męskiego w Gościkowie-Paradyżu (Paradies), położonego kilka kilometrów na północ od miasta, lub żeńskiego w Trzebnicy, który sprawował wówczas patronat nad świebodzińską faram²⁴. Przy obu z nich utrzymywane były kapele²⁵.

²¹ SI-N 1784, s. 204; relacja Philippa Kintzela z 1783 roku z wizytacji archiprezbiteratu górskiego, AAWr II b 201, [s.p.]: „Parochia Guhraviensis visitata est 4 Novembris [...] Est hic Ludi Magister Teichert. Et Organista Schade”.

²² Śladów potwierdzających związku kompozytora z tamtejszym klasztorem nie udało się odnaleźć w parafialnych księgach metrykalnych z Obry. Zob. PL-Pa, PM 197/01-04 (mkr 285, 286) (metryki z lat 1742–1781 zaginęły).

²³ Wszystkie skopiowane zostały tą samą ręką. Do ich liczby należy prawdopodobny autograf *Missa ex C* (D-Mbs Mus.ms. 4987), *Dixit Dominus* i *Magnificat* Johanna Friedricha Agricoli (D-Mbs Mus.ms. 4988, Mus.ms. 4989), *Missa Pastoritia* Františka Xavera Brixego (D-Mbs Mus.ms. 5010), *Missa ex F* Valentina Fechnera (D-Mbs Mus.ms. 5040) oraz dwie kontrafakture chóru i arii z chórem z oratorium *Lazarus* Johanna Heinricha Rollego (D-Mbs Mus.ms. 5085). *Missa Ex D* Karla Dittersa von Dittersdorfa (D-Mbs Mus.ms. 5036) nie wskazuje Adolpha jako posesora, a *Sinfonia in C z Il trionfo di Clelia* Johanna Adolpha Hassego (Hannover, Bibliothek der Hochschule für Musik, Theater und Medien Rara/Musikhandschriften 17085) – klasztoru w Obrze.

²⁴ Cysterki z Trzebnicy do końca XVIII wieku sprawowały patronat nad świątynią i tym samym miały prawo powoływania proboszcza i arcykapłana parafii. Por. Tomasz Kałuski, *Wstęp*, w: *Inwentarz archiwalny parafii rzymskokatolickiej p.w. św. Michała Archaniola w Świebodzinie do 1945 roku*, oprac. Tomasz Kałuski, Świebodzin: Muzeum Regionalne w Świebodzinie 2010, s. 6. Tę drugą hipotezę wzmacnia fakt bliskich związków kompozytora z rodziną Johanna Chryzostoma Paula Rescha, administratora dóbr trzebnickich m.in. w Świebodzinie, Chociulach (Kutschlau) i Skąpem (Scampe) – wszystkie dzieci Wilhelma Adolpha miały bowiem za chrzestnych Johanna Chryzostoma bądź jego córkę, Benediktę. Należy przypomnieć, że zarządcą tych samych dóbr był wcześniej teść kompozytora, Anton Frantz Lange.

²⁵ Przy trzebnickim klasztorze funkcjonowała kapela, dla której tworzyli Carl Sedlack (młodszy) czy Joseph Kühn, w kapele paradyjskiej działali zaś m.in. Laurenz Teichert i Benedykt Cichoszewski. Gustav Zerndt, *op. cit.*, cz. III, s. 509; Alina Mądry, *Historia muzyki polskiej. Barok*, cz. 2: 1697–1795. *Muzyka religijna i jej barokowy „modus operandi”*, Warszawa: Sutkowski Edition 2013, s. 274–277; Grzegorz Joachim, *Casus atrybucji utworów Carla Sedlacka z tabulatur lutniowych cystersów krzeszowskich*

cancy that was only filled by Laurenz Johann Joseph Teichert in 1783.²¹

Adolph may also have been associated with the Cistercian Abbey in Obra, then in the Polish-Lithuanian Commonwealth,²² since most of the manuscripts marked as belonging to the composer's own collection have a provenance note confirming that they were once kept in Obra.²³ These sources may have reached Obra via one of the Cistercian monasteries maintaining contacts with Świebodzin: the male one in Gościkowo-Paradyż (Germ. Paradies), several kilometres north of the town, or the female one in Trzebnica, which assumed patronage over the Świebodzin parish church in that period.²⁴ Both monasteries had their music ensembles.²⁵

²¹ SI-N 1784, p. 204; Philipp Kintzel's 1783 report on a visitation in Góra Archpresbyterate, AAWr II b 201, [s.p.]: „Parochia Guhraviensis visitata est 4 Novembris [...] Est hic Ludi Magister Teichert. Et Organista Schade”.

²² No traces of the composer's links to Obra's monastery have been discovered in the parish registers. Cf. PL-Pa, PM 197/01-04 (mkr 285, 286) (the registers for 1742–1781 have been lost).

²³ All of them were copied in the same hand. They include what is probably the autograph of *Missa ex C* (D-Mbs Mus.ms. 4987), *Dixit Dominus* and *Magnificat* by Johann Friedrich Agricola (D-Mbs Mus.ms. 4988, Mus.ms. 4989), *Missa Pastoritia* by František Xaver Brix (D-Mbs Mus.ms. 5010), *Missa ex F* by Valentin Fechner (D-Mbs Mus.ms. 5040), and two contrafacta of a chorus and an aria with chorus from Johann Heinrich Rolle's oratorio *Lazarus* (D-Mbs Mus.ms. 5085). Two manuscripts do not specify at once both Adolph and Obra monastery as owners: *Missa Ex D* by Karl Ditters von Dittersdorf (D-Mbs Mus.ms. 5036) and *Sinfonia in C* from *Il trionfo di Clelia* by Johann Adolph Hasse (Hanover, Bibliothek der Hochschule für Musik, Theater und Medien Rara/Musikhandschriften 17085).

²⁴ The Cistercian nuns from Trzebnica assumed patronage over the church till the end of the 18th century. They thus had the right to appoint the parish priest and the archpresbyter. Cf. Tomasz Kałuski, *Wstęp* [Introduction], in: *Inwentarz archiwalny parafii rzymskokatolickiej p.w. św. Michała Archaniola w Świebodzinie do 1945 roku* [Inventory of the Archive of the Parish of Saint Michael the Archangel in Świebodzin till 1945], ed. Tomasz Kałuski, Świebodzin: Muzeum Regionalne w Świebodzinie 2010, p. 6. The latter hypothesis is supported by the composer's strong links to the family of Johann Chrysostom Paul Resch, administrator of Trzebnica estates in, among others, Świebodzin, Chociule (Germ. Kutschlau), and Skąpe (Germ. Scampe). All of Wilhelm Adolph's children had either Johann Chrysostom or his daughter Benedicta as godparents. Importantly, the composer's father-in-law Anton Frantz Lange had previously been the administrator of the same estates.

²⁵ Composers writing for the ensemble that performed at Trzebnica monastery included Carl Sedlack Jr and Joseph Kühn. Active in the Paradyż ensemble were Laurenz Teichert and Benedykt Cichoszewski. Cf. Gustav Zerndt, *op. cit.*, part III, p. 509; Alina Mądry, *Historia muzyki polskiej. Barok* [History of Polish Music. The Baroque], part 2: 1697–1795. *Muzyka religijna i jej barokowy „modus operandi”* [1697–1795: Sacred Music and Its Modus Operandi]

Niektóre ze wspomnianych rękopisów są datowane na lata 1766–1769, co oznacza, że powstawały one na początku działalności Adolpha jako konrektora i rektora w Górze; zalicza się do nich także *Missa ex C* z 1766 roku, co sugeruje, że kompozytor mógł pisać ten utwór z myślą o wykonaniu w nowym miejscu pracy²⁶. Na to, że po zmianie miejsca zatrudnienia współpracował z jakąś kapelą muzyczną, wskazuje fakt, że wśród jego muzykaliów znajdują się także – sporządzone tą samą ręką, co reszta jego rękopisów – dwie kontrafaktury, które należy datować na przełom lat 70. i 80. XVIII wieku. Są to ofertoria *Gentes applaudite* (*Preis dem Erwecker Preis!*) oraz *Te magne Deus amor meus* (*O daß mit Himmelsharmonien*) wykorzystujące materiał muzyczny chórów z niemieckojęzycznego oratorium *Lazarus* Johanna Heinricha Rollego z 1777 roku²⁷; tworząc swoje kontrafaktury, Adolph oparł się na wydaniu tego utworu w formie wyciągu fortepianowego z roku 1779²⁸.

w kontekście odnalezionych dokumentów archiwalnych, w: *Tradycje Śląskiej Kultury Muzycznej*, red. Andrzej Wolański i zespół, t. 13, Wrocław: Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego 2015, s. 111–129.

²⁶ W XVIII w. obowiązki rektora w Górze obejmowały jakąś formę kantoratu, która – jako funkcja mniej istotna od rektora – była w spisach *SI-N* co do zasady pomijana. Sam Adolph, jak i wszyscy jego poprzednicy na stanowisku rektora w Górze w XVIII wieku (Jeremias Adalbert Neumann, Anton Leopold Bartsch i Georg Anton Bartsch) notowani są w dokumentach kościelnych jako pełniący tam jednocześnie obie funkcje; zob. relacja z wizytacji archiprezbiteratu górowskiego z roku 1781, AAWr II b 201, [s.p.] („Wilhelmus Adolph Rector Chori, et Scholae”); akta wizytacji archidiakonalnej z lat 1687–1688, AAWr II b 42c, za: Joseph Jungnitz, *Visitationsberichte der Diözese Breslau. [Dritter Band.] Archidiakonat Glogau. Erster Teil*, Breslau: G. P. Aderholz 1907, s. 472 („Rector ecclesiae et praefectus chori est Hieremias Adalbertus Neumann”), AAWr 44c, za: akta miasta Góra, AAWr XI Guhrau 16, [s.p.] („H. Leopoldus Bartsch scholae et chori Rector alhier”), AAWr 148e, k. 2v–3r (księga zmarłych) („Herr Rector Scholae und Cantor bey hiesiger Kirch George Anthon Bartsch”). Wiemy również, że jego następcy na tym stanowisku (Laurenz Teichert i Joseph Berthold) byli kantorami; zob. *SI-N* 1790, s. 219 („Herr Joseph Berthold, Rector und Cantor”; nie jest jasne, czy to ta sama osoba, która była jednocześnie kantorem i organistą w Ślawie, pełniącą tę funkcję w latach 1770–1795), *SI-N* 1778, s. 255 („[Herr] Lorentz Teuchert, Cantor”). Wypada tutaj wspomnieć, że Teichert, następca Adolpha zarówno w Świebodzinie, jak i w Górze, kształcił się na muzyka w jednym z najważniejszych lokalnych ośrodków muzycznych, opactwie cystersów w wielkopolskim Paradyżu. Por. Gustav Zerndt, *op. cit.*, cz. III, s. 509.

²⁷ Thomas Bauman, Janet B. Pyatt, *Rolle, Johann Heinrich*, hasło w: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23711> [dostęp 16.08.2020].

²⁸ Rękopis wiernie powtarza wersję z tego druku włącznie z błędami i nieprecyzyjnymi oznaczeniami, wynikającymi z ograniczeń

Some of the said manuscripts are dated 1766–1769, which means they were compiled in the early period of Adolph's work as con-rector and then rector in Góra. They include *Missa ex C* of 1766, which suggests the composer may have written this piece for performance at his new workplace.²⁶ That he collaborated with some music ensemble after taking up his new position is also confirmed by the presence in the manuscripts of two *contrafacta*, entered in the same hand as the rest and datable to the late 1770s / the early 1780s. These offertories, *Gentes applaudite* (*Preis dem Erwecker Preis!*) and *Te magne Deus amor meus* (*O daß mit Himmelsharmonien*) use the music material of the German-language oratorio *Lazarus* by Johann Heinrich Rolle (1777).²⁷ For his *contrafacta*, Adolph drew on a piano transcript of that work published in 1779.²⁸

in the Baroque], Warszawa: Sutkowski Edition 2013, pp. 274–277; Grzegorz Joachimiak, *Casus atrybucji utworów Carla Sedlacka z tabulatur lutniowych cystersów krzeszowskich w kontekście odnalezionych dokumentów archiwalnych* [The Case of Attributing Carl Sedlack's Works from the Cistercian Lute Tablatures of Krzeszów, in the Context of Collected Archive Documents], in: *Tradycje Śląskiej Kultury Muzycznej* [Traditions of Silesian Music Culture], ed. Andrzej Wolański and his team, vol. 13, Wrocław: Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego 2015, pp. 111–129.

²⁶ The responsibilities of the rector in Góra in the 18th century also included some form of cantorate, which, as a position inferior to that of rector, was generally omitted from the listings printed in *SI-N*. Adolph and all the previous 18th-century rectors in Góra (Jeremias Adalbert Neumann, Anton Leopold Bartsch, and Georg Anton Bartsch) are mentioned in church documents as holding both positions simultaneously; cf. report on a visitation in Góra Archpresbyterate in 1781, AAWr II b 201, [s.p.] („Wilhelmus Adolph Rector Chori, et Scholae”); acts of the archdeacon's visitation in 1687–1688, AAWr II b 42c, quoted after: Joseph Jungnitz, *Visitationsberichte der Diözese Breslau. [Dritter Band.] Archidiakonat Glogau. Erster Teil*, Breslau: G. P. Aderholz 1907, p. 472 („Rector ecclesiae et praefectus chori est Hieremias Adalbertus Neumann”), AAWr 44c, after: the municipal acts of Góra, AAWr XI Guhrau 16, [s.p.] („H. Leopoldus Bartsch scholae et chori Rector alhier”), AAWr 148e, fols 2v–3r (death register): („Herr Rector Scholae und Cantor bey hiesiger Kirch George Anthon Bartsch”). Adolph's successors in this post (Laurenz Teichert and Joseph Berthold) were also cantors; cf. *SI-N* 1790, p. 219 („Herr Joseph Berthold, Rector und Cantor”; it could possibly be the same person who held the positions of cantor and organist in Ślawia in 1770–1795); *SI-N* 1778, p. 255 („[Herr] Lorentz Teuchert, Cantor”). Notably, Teichert, who succeeded Adolph in both Świebodzin and Góra, received his music education in one of the region's most important music centres, the Cistercian Abbey in Paradyż in Greater Poland. Cf. Gustav Zerndt, *op. cit.*, part III, p. 509.

²⁷ Thomas Bauman, Janet B. Pyatt, the entry for *Rolle, Johann Heinrich*, in: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23711> [accessed on 16th August 2020].

²⁸ The manuscript faithfully follows the print, including the same errors and imprecise markings resulting from the limitations

Nie posiadamy informacji na temat kapel, które mogły podlegać kompozytorowi w Świebodzinie i Górze; ich możliwe rozmiary sugeruje jednak obsada komponowanych przezeń i kopiowanych na jego potrzeby (prawdopodobnie przez niego samego) dzieł: w pierwszym wypadku obejmuje ona trio kościelne – dwoje skrzypiec i basso (zwykle organy) – rozbudowywane o altówkę, parę instrumentów dętych blaszanych (rogi naturalne lub clarini) oraz pełny chór CATB; w drugim powyższy skład jest poszerzany jeszcze o parę dodatkowych obojów obbligato w *Missa ex D* Karla Dittersa von Dittersdorfa, parę fletów w *Sinfonia in C* z *Il trionfo di Clelia* Johanna Adolfa Hassego, a także kotły w *Dixit Dominus* i *Magnificat* Johanna Friedricha Agricoli.

Już przed wkroczeniem Fryderyka II w 1740 roku Śląsk był głęboko podzielony wyznaniowo; szacuje się, że na zajętych wówczas przez Prusy terenie liczba protestantów dorównywała liczbie katolików²⁹. W wielu miastach Dolnego Śląska, mimo prowadzonej przez Habsburgów intensywnej akcji rekateolizacyjnej, protestanci stanowili większość³⁰; tak też było w Świebodzinie w czasach działalności Wilhelma Adolpha³¹. Utrzymanie budynków należących do ka-

Nothing is known about the music ensembles which the composer may have supervised in Świebodzin and Góra. The performing forces at his disposal can, however, be reconstructed on the basis of the pieces he either composed or ordered to be copied (possibly copied himself). The former ones are scored for a *Kirchentrio* (two violins and *basso*, usually an organ), with the addition of a viola, a couple of brass instruments (natural horns or clarini) and a full CATB choir. In the latter, the same complement of musicians is extended so as to include two obbligato oboes (in Karl Ditters von Dittersdorf's *Missa ex D*), two flutes (in Johann Adolf Hasse's *Sinfonia in C* from *Il trionfo di Clelia*), and timpani in Johann Friedrich Agricola's *Dixit Dominus* and *Magnificat*.

Already before Friedrich II's army entered Silesia in 1740, the region was deeply divided with respect to religious denominations. It has been estimated that in the territory then annexed by Prussia, the number of Protestants was approximately the same as that of Catholics.²⁹ In many Lower Silesian cities Protestants constituted the majority, despite the intense re-Catholicisation campaign waged by the Habsburg rulers.³⁰ This was also the case in Świebodzin in the period when Wilhelm Adolph worked there.³¹ The town council and

zczionki drukarskiej (zob. *Te magne Deus amor meus*, *Canto*, t. 35, n. 1–3). Dodany tekst słowny nie przedstawia szczególnych wartości poetyckich i operuje bardzo prostą łaciną, ograniczoną do szeregu wezwań wiernych do uroczystego celebrowania nabożeństwa. Aranżacja polega tu na ponownej instrumentacji głosów VI I, II, Cor I, II, Clno I, II oraz basso continuo (tu realizowanego przez organy) na podstawie wyciągu fortepianowego; por. Johann Heinrich Rolle, *Lazarus, oder die Feyer der Auserstehung, ein musikalisches Drama, in Musik gesetzt, und als ein Auszug zum Singen beym Klaviere herausgegeben*, Leipzig: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf 1779.

²⁹ Gabriela Wąs, *Dzieje Śląska od 1526 do 1806 roku*, w: *Historia Śląska*, wyd. 2, red. Marek Czapliński, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2007, s. 196–204, 236.

³⁰ *Ibid.*, s. 236.

³¹ W roku 1763 na 318 osób dysponujących majątkiem w mieście jedynie trzydzieści z nich było wyznania katolickiego, co – licząc proporcjonalnie – dawałoby w skali wszystkich 1755 mieszkańców zanotowanych w tym roku parafię liczącą około 160 wiernych, była ona jednak zapewne znacznie mniejsza. Zob. Samuel Gotthilf Knispel, *Geschichte der Stadt Schwiebus, von ihrem Ursprung an, bis auf das Jahr 1763, beschrieben von Samuel Gotthilf Knispel, evangelischem Prediger daselbst*, Züllichau: Schindler u. Theurichschen Schriften s.a. [1763?], s. [358]; Friedrich Albert Zimmermann, *Beyträge zur Beschreibung von Schlesien*, t. 10, Brieg: Johann Ernst Tramp 1791, s. 517; Małgorzata Konopnicka, Świebodzin w latach 1740–1806, w: *Dzieje Świebodzina*, red. Wojciech Strzyżewski; zespół aut. Jarosław Algierski [i in.], Świebodzin – Zielona Góra: Muzeum Regionalne w Świebodzinie 2007, s. 117, 122.

of the printer's types then in use (cf. *Te magne Deus amor meus*, *Canto*, bar 35, notes 1–3). The added text has no particular value as poetry. It is written in very simple Latin limited to a number of calls on the faithful solemnly to celebrate the service. The pieces were basically instrumented anew (the parts are VI I, II, Cor I, II, Clno I, II, and basso continuo, here performed by an organ) on the basis of the piano transcript; cf. Johann Heinrich Rolle, *Lazarus, oder die Feyer der Auserstehung, ein musikalisches Drama, in Musik gesetzt, und als ein Auszug zum Singen beym Klaviere herausgegeben*, Leipzig: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf 1779.

²⁹ Gabriela Wąs, *Dzieje Śląska od 1526 do 1806 roku* [History of Silesia from 1526 to 1806], in: *Historia Śląska* [History of Silesia], 2nd edn, ed. Marek Czapliński, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2007, pp. 196–204, 236.

³⁰ *Ibid.*, p. 236.

³¹ Of the 318 persons who owned property in Świebodzin in 1763, only thirty were Catholics. If the same proportions were also preserved among the non-owners, then among the total of 1755 inhabitants listed in that year, the congregation of the parish might have consisted of about 160 people, but in reality it was most likely much smaller. Cf. Samuel Gotthilf Knispel, *Geschichte der Stadt Schwiebus, von ihrem Ursprung an, bis auf das Jahr 1763, beschrieben von Samuel Gotthilf Knispel, evangelischem Prediger daselbst*, Züllichau: Schindler u. Theurichschen Schriften s.a. [1763?], p. [358]; Friedrich Albert Zimmermann, *Beyträge zur Beschreibung von Schlesien*, vol. 10, Brieg: Johann Ernst Tramp 1791, p. 517; Małgorzata Konopnicka, Świebodzin w latach 1740–1806 [Świebodzin in the Years 1740–1806], in: *Dzieje Świebodzina* [The History of Świebodzin], ed. Wojciech Strzyżewski; authors incl. Jarosław Algierski [et al.],

tolickiej parafii³², jak i wynagradzanie wszystkich zatrudnionych w niej pracowników należało wówczas do obowiązków magistratu miejskiego, który składał się wyłącznie z ewangelików³³. Wybór kantora katolickiego także leżał w gestii ewangelickiego magistratu – po konsultacji z kamerą głogowską (Kriegs- und Domänenkammer zu Glogau)³⁴.

Nie zachowało się zbyt wiele informacji na temat życia muzycznego miasta z okresu pobytu Adolpha. Akta wizytacji biskupich z początku wieku wymieniają fundacje śpiewanych mszy żałobnych za dusze poprzednich archiprezbiterów parafii oraz legendarnych założycieli tejże – Henryka I Brodatego, jego rodziców, a także żony, św. Jadwigi Śląskiej³⁵. Wspomniane dokumenty wskazują również, że w muzycznej oprawie niedzielnych nabożeństw i świąt udział mieli zatrudniani przez parafię „trębacze” prowadzeni przez Georga Richtera (fl. 1718–1742)³⁶, a rodzaj muzyki na potrzeby ślubów kantor konsultował z nowożeńcami³⁷. W Świebodzinie poza świątynią katolicką muzyka rozbrzmiewała w nowo wybudowanym w latach 1747–1750 zborze ewangelickim, jedynej protestanckiej świątyni miasta³⁸, jak również na uroczystościach prywatnych i państwowych. Magistrat bowiem co najmniej od 1684 roku zatrudniał z publicznej kasy muzyka miejskiego (*Stadtmusicus*, *Kunstpfeifer*, *Stadtpeifer*), który dbał o należytą oprawę miejskich uroczystości, prowadząc lokalną kapelę dętą podczas świąt, jarmarków, imprez prężnie działającego tutaj bractwa strzeleckiego i cechu sukienników, jak rów-

officials, all of whom were Protestants,³² were obliged to pay for the maintenance of the buildings belonging to the Catholic parish³³ and to remunerate all of its employees. The Protestant town authorities were also in charge of appointing the Catholic cantor, after consulting the Kriegs- und Domänenkammer (War and Domain Chamber) in Glogów.³⁴

From the years of Adolph's employment in Świebodzin, we have little information about music life in that town. The acts of bishops' canonical visitations from the early years of the century mention foundations for the singing of *Requiem* Masses for the souls of the previous archpresbyters of the parish and for its legendary founders, Henry I the Bearded, his parents, and his wife, St Hedwig of Silesia.³⁵ In the same documents, we find information about 'trumpeters' employed by the parish to play during church services on Sundays and other feast days, led by Georg Richter (fl. 1718–1742).³⁶ The choice of music to accompany marriage ceremonies, we learn, was consulted by the cantor with the bride and the bridegroom.³⁷ Apart from the Catholic church, music was performed at the town's only Protestant church, newly built in 1747–1750,³⁸ as well as at private and state ceremonies. As of 1684 or earlier, the town hall employed a musician (*Stadtmusicus*, *Kunstpfeifer*, *Stadtpeifer*), paid from the public budget to provide suitable music at municipal ceremonies and lead the local wind band at festivals, fairs, weddings, and events organised by the town's very active marksmen's fraternity as well as the

³² Do ich liczby zaliczały się miejska fara, kościół pw. św. Anny, kaplica Świętej Trójcy, plebania, szpitale Świętego Ducha i św. Anny oraz szkoła. Zob. Friedrich Albert Zimmermann, *op. cit.*, s. 500–510.

³³ Małgorzata Konopnicka, *op. cit.*, s. 123; Gabriela Wąs, *op. cit.*, s. 229.

³⁴ Małgorzata Konopnicka, *op. cit.*, s. 123.

³⁵ Zob. wizytacje archidiakonu głogowskiego z lat 1704–1705, 1716 i 1722; AAWr II b 149, k. 283r–v; AAWr II b 153, k. 356v–357r; AAWr II b 164, s. 303–304. Brak dokumentów tego rodzaju z czasów działalności Adolpha w Świebodzinie.

³⁶ Zob. wizytacja archidiakonu głogowskiego z 1722, AAWr II b 164, s. 308: „Tubicini Civitatis Georgio Richter quem Civitas suscipit, et ex sustentationem providet pro obsequijs quae Ecclesiae per instrumenta musica et Festis et Dominicis praestat per se et socios suos, contribuit Ecclesia annuatim 9. Imp.”

³⁷ *Ibid.*, s. 307: „Quoad musicam, si quam tempore copulationis cum Cantore facit convenire debent cum Sponsis juxta consuetudinem”.

³⁸ Małgorzata Konopnicka, *op. cit.*, s. 117.

Świebodzin – Zielona Góra: Muzeum Regionalne w Świebodzinie 2007, pp. 117, 122.

³² Małgorzata Konopnicka, *op. cit.*, p. 123; Gabriela Wąs, *op. cit.*, p. 229.

³³ These buildings were the parish church, St Anne's Church, the Chapel of the Holy Trinity, the presbytery, the hospitals of the Holy Spirit and St Anne, as well as the school. Cf. Friedrich Albert Zimmermann, *op. cit.*, pp. 500–510.

³⁴ Małgorzata Konopnicka, *op. cit.*, p. 123.

³⁵ Cf. the visitations in Glogów Archdeaconry in 1704–1705, 1716, and 1722; AAWr II b 149, fol. 283r–v; AAWr II b 153, fols 356v–357r; AAWr II b 164, pp. 303–304. We have no documents of this kind from the time of Adolph's work in Świebodzin.

³⁶ Cf. The visitation in Glogów Archdeaconry in 1722, AAWr II b 164, p. 308: “Tubicini Civitatis Georgio Richter quem Civitas suscipit, et ex sustentationem providet pro obsequijs quae Ecclesiae per instrumenta musica et Festis et Dominicis praestat per se et socios suos, contribuit Ecclesia annuatim 9. Imp.”

³⁷ *Ibid.*, p. 307: “Quoad musicam, si quam tempore copulationis cum Cantore facit convenire debent cum Sponsis juxta consuetudinem.”

³⁸ Małgorzata Konopnicka, *op. cit.*, p. 117.

niez ślubów³⁹. Być może to właśnie muzyków z tego zespołu miał Adolph do dyspozycji we własnej pracy. W okresie jego pobytu w Świebodzinie w mieście tym działało troje kolejnych muzyków miejskich: Josefa Beate Richter, wdowa po swoim poprzedniku, Georgu Richterze, a następnie Johann Georg Schmidt⁴⁰ i Johann Gottlob Haberland (fl. 1763)⁴¹.

O ile zawierucha trzech wojen śląskich ominęła właściwie Świebodzin, to podczas ostatniej z nich znacząco ucierpiała Góra – najpierw obciążona regularnymi kontrybucjami wojennymi, następnie splądrowana i z przyczyn strategicznych doszczętnie spalona 10 października 1759 roku przez wojska rosyjskie i austriackie. Według danych z archiwum miejskiego ogień strawił wszystkie prywatne domy w obrębie murów, jak i budynki użyteczności publicznej, w tym ratusz, świątynię i szkoły⁴².

Adolph wrócił do rodzinnej Góry w okresie intensywnej odbudowy miasta po tych zniszczeniach; do pojawienia się nowego rektora udało się już zresztą odtworzyć większość miejskiej zabudowy⁴³, wyłączając jednak budynek katolickiej szkoły⁴⁴. Inaczej niż w przypadku Świebodzina w mieście tym nieznacznie przeważali katolicy⁴⁵, choć jeszcze na początku wieku liczba protestantów na obszarze parafii górrowskiej miała przewyższać liczbę katolików o 2/3⁴⁶. Kapitał górrowskiej parafii katolickiej był znaczący i przekraczał 20 tys. talarów⁴⁷; suma ta w znacznym

clothiers' guild.³⁹ It was possibly members of this band that Adolph had at his disposal. Three town musicians worked in succession in Świebodzin during the composer's stay there: Josefa Beate Richter (widow of her predecessor Georg Richter), followed by Johann Georg Schmidt⁴⁰ and Johann Gottlob Haberland (fl. 1763).⁴¹

The three Silesian Wars mostly spared Świebodzin. Góra, however, suffered badly during the last of them. The town was first made to pay regular war tribute, then looted, and eventually entirely burnt down on 10th October 1759 by the Russian and Austrian armies. According to data found in the municipal archive, the fire consumed all the private houses within the town walls, as well as public buildings including the town hall, churches, and schools.⁴²

Adolph returned to Góra when his hometown was in the process of intensive reconstruction after this damage. By the time the new rector arrived in town, most of the houses had already been rebuilt,⁴³ except, however, for the Catholic school.⁴⁴ Unlike in Świebodzin, the slight majority of Góra's population was now Catholic,⁴⁵ though early in the same century the number of Protestants living within the borders of the Góra parish had been two thirds higher than that of followers of the Roman faith.⁴⁶ The Catholic parish had a substantial capital, exceeding twenty thousand thalers,⁴⁷ which largely

³⁹ Relacja z wizytacji archidiakonatu glogowskiego z 1722 roku, AAWr II b 164, s. 308; Gustav Zerndt, *op. cit.*, cz. III, s. 506–507; Małgorzata Konopnicka, *op. cit.*, s. 131–132.

⁴⁰ Gustav Zerndt, *op. cit.*, cz. III, s. 506–508.

⁴¹ Samuel Gotthilf Knispel, *op. cit.*, s. 389.

⁴² [Boleslaus] Ziotecki, *Geschichte der Stadt Guhrau 1300–1900*, Guhrau: A. Ziehlke 1900, s. 161–162.

⁴³ *Ibid.*, s. 164.

⁴⁴ Protokół z wizytacji szkolnej inspektoratu żagańskiego z 1768 roku, AAWr VII B 3 b, [s.p.].

⁴⁵ Friedrich Albert Zimmermann, *op. cit.*, s. 398.

⁴⁶ Akta wizytacji archidiakonatu glogowskiego z lat 1704–1705, AAWr II b 149, k. 221v: „Haereticorum numerus excedit duabus tertijs numerum catholicum”; zob. Wincenty Urban, *op. cit.*, s. 118.

⁴⁷ Parafia obejmowała wówczas miejską farę ze znajdującym się na dziedzińcu kościołkiem Świętego Krzyża (kleine Kirche zum heilige Kreuz) oraz kościoły i kaplice poza murami miasta pod wezwaniem św. Mikołaja (Nicolaikirche, Hospital Kirchel), Błogosławionej Maryi Dziewicy (Marienkirche, Knappenkirche), Świętego Krzyża (Bleichkirche, Kreutzkirche), Bożego Ciała (Frohnleichnamskirche) i św. Jadwigi w Kajęcinie (Klosterkirche, Minch Kirchel), jak również filię pw. św. św. Jerzego i Jakuba Większego w Starej Górze. Zob. Friedrich Albert Zimmermann, s. 390–396; wizytacja archidiakonatu glogowskiego z 1722 roku, AAWr II b 164, s. 1–22; wizytacja archiprezbiteratu górowskiego z lat 1763–1764, AAWr I D 2 a, [s.p.].

³⁹ Cf. The report on a visitation in Głogów Archdeaconry in 1722, AAWr II b 164, p. 308; Gustav Zerndt, *op. cit.*, part III, pp. 506–507; Małgorzata Konopnicka, *op. cit.*, pp. 131–132.

⁴⁰ Gustav Zerndt, *op. cit.*, part III, pp. 506–508.

⁴¹ Samuel Gotthilf Knispel, *op. cit.*, p. 389.

⁴² [Boleslaus] Ziotecki, *Geschichte der Stadt Guhrau 1300–1900*, Guhrau: A. Ziehlke 1900, pp. 161–162.

⁴³ *Ibid.*, p. 164.

⁴⁴ Cf. The protocol of a 1768 school inspection in the Żagań Inspectorate, AAWr VII B 3 b, [s.p.].

⁴⁵ Friedrich Albert Zimmermann, *op. cit.*, p. 398.

⁴⁶ Cf. The acts of a visitation in Głogów Archdeaconry in 1704–1705, AAWr II b 149, fol. 221v: “Haereticorum numerus excedit duabus tertijs numerum catholicum”; cf. Wincenty Urban, *op. cit.*, p. 118.

⁴⁷ The parish comprised the parish church along with the small Church of the True Cross situated in the churchyard (kleine Kirche zum heilige Kreuz) as well as churches and chapels outside the city walls, dedicated to St Nicolas (Nicolaikirche, Hospital Kirchel), the Blessed Virgin Mary (Marienkirche, Knappenkirche), the True Cross (Bleichkirche, Kreutzkirche), the Most Holy Body of Christ (Frohnleichnamskirche), and St Hedwig in Kajęcin (Klosterkirche, Minch Kirchel in Kainzen), as well as filial Church of SS George and James the Greater in Stara Góra (Germ. Alt Guhrau). Cf. Friedrich Albert Zimmermann, pp. 390–396; cf. the visitation in Głogów Archdeaconry in 1722, AAWr II b 164, pp. 1–22; the visitation in Góra Archdeaconry in 1763–1764, AAWr I D 2 a, [s.p.].

stopniu pokryła koszty remontu zabudowań kościelnych po pożodze. Kościół pw. św. Katarzyny otrzymał wówczas – choć prawdopodobnie dopiero w 1783 roku, a więc już po śmierci Adolpha – nowe organy, pochodzące z warsztatu miejscowego mistrza Martina Benjamina Liebeherra, które zastąpiły dotychczasowe, znajdujące się tam od schyłku XVI wieku⁴⁸. Miasto najpóźniej od początku XVII stulecia zatrudniało muzyka miejskiego⁴⁹.

Rachunki kościelne z Góry z czasów działalności Adolpha informują o fundacjach przeznaczonych na śpiew m.in. podczas sobotnich litanii, mszy za zmarłych (w tym dorocznych: *Zalaskisches* oraz *Grossisches Requien*⁵⁰, w intencji archiprezbitera Georga Aleksego Abara, jak również zbiorową za dusze dobroczyńców kaplicy Świętego Krzyża⁵¹), nabożeństwa pasyjnego (*cursus S. Crucis*, *Creutz Curs*) przy kaplicy Świętego Krzyża⁵², mszy w święta: Matki Boskiej Śnieżnej (w intencji Andreasa Nerlicha), Najświętszego Imienia Maryi i św. Jerzego oraz sumy i niesporów w święto patrona diecezji, św. Jana Chrzciciela⁵³. Opłacani z tych fundacji byli: organista – konrektor Carl Schade (fl. 1769–1784), kalikanci, a przy wybranych świętach również muzyk miejski (*Stadtmusicus*, *Kunstpfeifer*) nazwiskiem Krügel, względnie Krugel (fl. 1770–1781)⁵⁴. Rachunki parafialne podają także

covered the cost of renovating the church buildings after the conflagration. It was then (but probably not until 1783, that is after Adolph's death) that St Catherine's Church received a new organ constructed by a local organ builder, Martin Benjamin Liebeherr, which replaced the previous one, used here from the end of the 16th century.⁴⁸ Not later than in the early 17th century, Góra also began to employ a town musician.⁴⁹

Church accounts from the period of Adolph's work in Góra confirm the existence of foundations for the singing of, among others, the Saturday litanies, Masses for the dead (including the annual *Zalaskisches* and *Grossisches Requien*,⁵⁰ for Archpresbyter Georg Alexius Abar, as well as Masses for the collective intention of saving the souls of donators funding the Chapel of the True Cross);⁵¹ the Passion (*cursus S. Crucis*, *Creutz Curs*) celebrated near the said chapel;⁵² Masses on the feast days of Our Lady of the Snows (for Andreas Nerlich), the Most Holy Name of the Blessed Virgin Mary, and St George; the High Mass and Vespers on the feast day of the diocese's patron, St John the Baptist.⁵³ These foundations covered the fees of the organist and con-rector Carl Schade (fl. 1769–1784), the organ blowers, and (on selected feast days) also the town musician (*Stadtmusicus*, *Kunstpfeifer*) by the name of Krügel or Krugel (fl. 1770–1781).⁵⁴ Also con-

⁴⁸ Johann Anton David Range, *Geschichte der Stadt Guhrau von ihrem Ursprung bis auf das Jahr 1801*, s. 30, w: *Geschichte der Stadt Guhrau und Feier des neunzehnten Jahrhunderts*, Glogau: Neue Günthersche Buchdruckerei 1801; Friedrich Albert Zimmermann, *op. cit.*, s. 391, 393; Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Guhrau*, hasło w: *Schlesisches Musiklexikon*, red. Lothar Hoffmann-Erbrecht, Augsburg: Wißner 2001, s. 236.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Pierwszą z mszy żałobnych ufundował być może Augustinus Salaski (fl. 1693–1705), organista i konrektor parafialnej szkoły w Górze lub któryś z jego krewnych, występujących pod wieloma wariantami nazwiska (Schalaski, Zalasky itp.); drugą – zapewne Georg Anton Groß (zm. po 1753), archiprezbiter górowski, proboszcz miejskiej fary. Zob. akta miasta Góra, AAWr XI Guhrau 16, [s.p.].

⁵¹ W roku 1782 opłaconych zostało w sumie 19 śpiewanych requiem, wliczając cykliczne. Zob. akta miasta Góra, AAWr XI Guhrau 8, [s.p.].

⁵² Prawdopodobnie omawiane tutaj fundacje przypisane do kaplicy Świętego Krzyża dotyczą tej z dwóch świątyń, która znajdowała się w obrębie murów miejskich.

⁵³ Akta miasta Góra, AAWr XI Guhrau 7 i 8, [s.p.]; spis fundacji parafialnych załączonych do wizytacji archiprezbiteratu górowskiego w 1777 roku, AAWr I D 2 m, [s.p.].

⁵⁴ Zapewne tożsamy jest on z muzykiem miejskim o tym samym nazwisku, zasiadającym – obok producenta instrumentów Scholza – w miejscowym ewangelickim kolegium kościelnym

⁴⁸ Johann Anton David Range, *Geschichte der Stadt Guhrau von ihrem Ursprung bis auf das Jahr 1801*, p. 30, in: *Geschichte der Stadt Guhrau und Feier des neunzehnten Jahrhunderts*, Glogau: Neue Günthersche Buchdruckerei 1801; Friedrich Albert Zimmermann, *op. cit.*, pp. 391, 393; Lothar Hoffmann-Erbrecht, the entry for *Guhrau* in: *Schlesisches Musiklexikon*, ed. Lothar Hoffmann-Erbrecht, Augsburg: Wißner 2001, p. 236.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ The former of these *Requiems* was possibly endowed by Augustinus Salaski (fl. 1693–1705), organist and con-rector of the parish school in Góra, or by one of his relatives, whose surname was variously spelled as Schalaski, Zalasky, etc.; the latter – most likely by Georg Anton Groß (died after 1753), archpresbyter and parish priest in Góra. Cf. the municipal acts of Góra, AAWr XI Guhrau 16, [s.p.].

⁵¹ Altogether, 19 sung *Requiems* were endowed in 1782, including cyclic performances in this number. Cf. the municipal acts of Góra, AAWr XI Guhrau 8, [s.p.].

⁵² Most likely the foundations listed here concern that Chapel of the True Cross (one of two located in the parish) which was situated within the town walls.

⁵³ Cf. the municipal acts of Góra, AAWr XI Guhrau 7 and 8, [s.p.]; a list of parochial foundations enclosed with the acts of a visitation in the Archpresbyterate of Góra in 1777, AAWr I D 2 m, [s.p.].

⁵⁴ He is probably identical with a town musician of the same surname mentioned by Johann Anton David Range in 1801, who served, along with the instrument builder Scholz, on the council

sumy przeznaczone na rzecz chóru chłopięcego (*Singeknaben*) w Oelberg, czyli podmiejskiej kalwarii wybudowanej przy filialnym kościele pw. Bożego Ciała⁵⁵, oraz kwoty wypłacane muzykom za śpiew podczas sumy w kościele pw. św. św. Jerzego i Jakuba Większego w Starej Górze (Alt Guhrau). W przygotowanie muzycznej oprawy wspomnianych nabożeństw zaangażowany był również rektor Adolph, na co wskazują podane w rachunkach jego honoraria, znacznie wyższe od przeznaczonych dla innych zatrudnionych przy tych okazjach muzyków⁵⁶.

* * *

Do naszych czasów przetrwały tylko cztery utwory Wilhelma Adolpha (w tym dwa niekompletne); wszystkie w pojedynczych egzemplarzach. Dwa z nich – *Vesperae in F* oraz *Missa* [in D] – posiadają na okładkach nieprecyzyjną atrybucję autorską pozbawioną imienia, odpowiednio: „Authore Adolpho” i „Del Sig[nore] Adolph”. Identyfikacja kompozytora pierwszego z tych dzieł była możliwa dzięki ustaleniu zgodności ręki kopisty tego utworu oraz autora kopii *Missa ex C* (FIG. 5), należącej do zbiorów Wilhelma Adolpha i jemu atrybuowanej przez autora rękopisu. Atrybucję tę potwierdzają także argumenty natury warsztatowej, m.in. podobna budowa arii i fug we wspomnianych cyklach. Dwa ze wspomnianych rękopisów – *Vesperae in F* oraz *Missa ex C* – są być może autografami, na co wskazuje stosunkowo mała liczba błędów w źródłach, jak również fakt, że sporządzone zostały one przez tę samą osobę, co rękopisy z prywatnych zbiorów kompozytora⁵⁷.

(*Kirchenkollegium*), o którym wspomina Johann Anton David Range w 1801 roku. Zob. Johann Anton David Range, *op. cit.*, s. 25–26.

⁵⁵ Friedrich Bernhard Werner, *Topographia Seu Compendium Silesiae, Pars V* (rękopis), [ante 1776]; <https://www.biblioteka cyfrowa.pl/dlibra/show-content/publication/edition/16345> [dostęp 08.02.2021], s. 164 [192]: „Unweit der Stadt [Guhrau] ist der berühmte Oelberg oder Calvari berg...”.

⁵⁶ Np. w przypadku *Grossischen Requiem* otrzymywał $\frac{2}{3}$ stawki muzyka miejskiego Krügela, który musiał z niej opłacić resztę instrumentalistów, oraz dwukrotność stawki konkretnego Schadego.

⁵⁷ Żaden z dwóch wymienionych rękopisów nie zawiera adnotacji autorskich typu „manu propria” czy „ad me”, które by jednoznacznie potwierdzały, że są to autografy. Wszystkie utwory z oznaczeniem proveniencyjnym „Ex musicalibus | Wilhelmi Adolph” spisane jednak zostały tą samą ręką i mają formę czystopisów bez informacji o skrypcie. Przepisywane były na przestrzeni półtora dekady od roku 1766 po początek lat 80. XVIII wieku.

tained in the parish accounts are the sums designated for the boys' choir (*Singeknaben*) performing in Oelberg (a suburban Calvary built near the filial Church of the Most Holy Body of Christ),⁵⁵ as well as fees paid to musicians for singing during the High Mass at the Church of SS George and James the Greater in Stara Góra (Germ. Alt Guhrau). Rector Adolph was personally involved in preparing the musical settings for these religious services, as evident from his remuneration listed in the accounts, which was much higher than those of the musicians employed on these occasions.⁵⁶

* * *

Only four compositions by Wilhelm Adolph (including two incomplete ones) have survived to our times, all of them in single copies. Two of them, *Vesperae in F* and *Missa* [in D], bear imprecise attributions on their covers (only the surname), respectively “Authore Adolpho” and “Del Sig[nore] Adolph”. The composer of the former has been identified thanks to establishing that it was copied by the same scribe as *Missa ex C* (FIG. 5), which belonged to Wilhelm Adolph's collection and was attributed to him by the author of the manuscript. This attribution is also confirmed by analyses of composition technique: among others, the arias and the fugues have similar structure in these two cycles. Two of the handwritten records, those of *Vesperae in F* and *Missa ex C*, may be autographs, as suggested by the relatively small number of mistakes in the sources as well as the fact that they were entered by the same scribe as works in the manuscripts found in the composer's private collection.⁵⁷

(*Kirchenkollegium*) of the local Protestant church. Cf. Johann Anton David Range, *op. cit.*, pp. 25–26.

⁵⁵ Friedrich Bernhard Werner, *Topographia Seu Compendium Silesiae, Pars V* (manuscript), [ante 1776]; <https://www.biblioteka cyfrowa.pl/dlibra/show-content/publication/edition/16345> [accessed on 8th February 2021], p. 164 [192]: “Unweit der Stadt [Guhrau] ist der berühmte Oelberg oder Calvari berg...”.

⁵⁶ E.g. for the *Grossischen Requiem* Adolph received two thirds of the fee of town musician Krügel, though the latter had to cover the other instrumentalists' wages from his remuneration; Adolph's pay was twice higher than that of con-rector Schade.

⁵⁷ Neither of the two manuscripts in question bears any authorial notes such as “manu propria” or “ad me”, which could confirm beyond any doubt that these are indeed the composer's autographs. Nevertheless, all the music works bearing the provenance note “Ex musicalibus | Wilhelmi Adolph” were entered in the same hand as fair copies, without the scribe's name, over the period of around 15 years between 1766 and the early 1780s.

Zachowane kompozycje Wilhelma Adolpha to:

1. *Litaniae de Beata Virgine Maria sub titulo Mater Divin[a]e Gratiae* na CTB, 2 Vl, 2 Clno, Org⁵⁸;
2. *Missa ex C* na CATB, 2 Vl, [2 Cor], Org⁵⁹;
3. *Missa* [in D] na CATB, 2 Vl, Vla, 2 Clno, Org⁶⁰;
4. *Vesperae in F* na CATB, 2 Vl, Cb, 2 Cor, [2 Clno], Org⁶¹.

Liczba zachowanych dzieł kompozytora jest niewielka, ich cechy warsztatowe pozwalają jednak umieścić Adolpha wśród twórców stylu galant, działających w okresie między barokiem i klasycyzmem. W jego utworach przeważa faktura homofoniczna, wolny rytm harmoniczny, krótkie motywy, klarowne, periodyczne frazowanie, durowy tryb, proste relacje tonalne, a także pełna lekkość, śpiewna melodia, ubarwiona ornamentacją: pochodami triol, appoggiaturami i trylami⁶². Także ustępy kontrapunktyczne, proste fugi i fugata charakteryzują się raczej nowoczesną melodyką tematów (ich przebieg urozmaicony jest różnorodną, dynamiczną

The preserved compositions by Wilhelm Adolph are as follows:

1. *Litaniae de Beata Virgine Maria sub titulo Mater Divin[a]e Gratiae* for CTB, 2 Vl, 2 Clno, Org;⁵⁸
2. *Missa ex C* for CATB, 2 Vl, [2 Cor], Org;⁵⁹
3. *Missa* [in D] for CATB, 2 Vl, Vla, 2 Clno, Org;⁶⁰
4. *Vesperae in F* for CATB, 2 Vl, Cb, 2 Cor, [2 Clno], Org.⁶¹

Despite the small number of surviving works, the qualities of their technique allow us to classify Adolph as a composer in the galant style, working between the Baroque and Classical eras. The textures are predominantly homophonic, the harmonic rhythm – slow, motifs – short, phrasing – distinct and periodic. They are set in the major mode. Tonal relations are simple, the melody – eminently light and vocal, enriched with ornamentation, which includes triplet progressions, appoggiaturas, and trills.⁶² The theme melodies are rather modern also in the contrapuntal passages, the simple fugues and fuga-

⁵⁸ Rękopis został spisany w 1757 roku przez M. Kubickiego. Jego późniejszym właścicielem został Adam Ścigalski (1747–1821), brat Stanisława i stryj Franciszka, a potem znajdował się on w zbiorach kościoła farnego pw. św. Jadwigi Śląskiej w Grodzisku Wielkopolskim. Obecnie przechowywany jest w PL-Pa pod sygnaturą Muz GR IV/8. Zob. Danuta Idaszak, *Grodzisk Wielkopolski. Katalog tematyczny muzykaliów*, Kraków: Musica Iagellonica 1993, s. 41–42, nr 1. Autorka błędnie podaje, że posesorem rękopisu był Stanisław, a nie Adam Ścigalski. Za dodatkowe informacje na temat tożsamości wspomnianego posesora dziękuję dr hab. Alinie Mądry, prof. UAM.

⁵⁹ Rękopis z 1766 roku, pochodzący z prywatnej kolekcji Wilhelma Adolpha, następnie przechowywany w opactwie cysterskim w Obrze, obecnie w zbiorach D-Mbs jako Mus.ms. 4987. Źródło to do niedawna było błędnie skatalogowane pod dwiema sygnaturami: Mus.ms. 4987 (głosy VI II, Clno I, II) i Mus.ms. 5009 (głosy C, A, T, B i Org umieszczone w okładce rękopisu nieznanego bliżej G. Brauna) – autorowi niniejszego wydania udało się ten błąd odnaleźć i skompletować kompozycję bez głosu VI I. Rękopis zawiera też partie Clno I, II nieuwzględnione na karcie tytułowej, a dodane później do rękopisu.

⁶⁰ Odpis sporządzony przez kilku kopistów w XVIII wieku pochodzi z klasztoru augustianów w Żaganiu, obecnie przechowywany jest w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie [dalej jako PL-Wu] RM 4305. Brak głosów Clno I, II. Zob. Katarzyna Spurgiasz, *Osiemnastowieczne muzykalie kanoników regularnych z klasztoru w Żaganiu w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie*, Uniwersytet Warszawski 2015 (praca magisterska), s. 35, 57–58.

⁶¹ Opis źródła: zob. komentarz rewizyjny.

⁶² Daniel Hertz, Bruce Alan Brown, *Galant*, hasło w: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10512> [dostęp 25.04.2021]; Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, New York: Oxford University Press 2007, s. 3–19; Heinrich Christoph Koch, *Styl, Schreibart*, hasło w: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main: August Hermann der Jüngere 1802, szp. 1450–1456.

⁵⁸ This manuscript was copied in 1757 by M. Kubicki. It was later in possession of Adam Ścigalski (1747–1821), Stanisław's brother and Franciszek's paternal uncle, and subsequently became part of the collection of the parish Church of St Hedwig of Silesia in Grodzisk Wielkopolski. It is currently kept at PL-Pa, shelf mark Muz GR IV/8. Cf. Danuta Idaszak, *Grodzisk Wielkopolski. Katalog tematyczny muzykaliów* [Grodzisk Wielkopolski. a Thematic Catalogue of Music-Related Sources], Kraków: Musica Iagellonica 1993, pp. 41–42, no. 1. Idaszak erroneously informs that the manuscript belonged to Stanisław rather than Adam Ścigalski. I am grateful to Prof. Alina Mądry of the Adam Mickiewicz University, PhD, Habil., for additional information concerning the identity of the manuscript's possessor.

⁵⁹ A manuscript of 1766, from the private collection of Wilhelm Adolph, later kept at the Cistercian Abbey in Obra, now at D-Mbs, shelf mark Mus.ms. 4987. Until recently this source was wrongly catalogued under two different shelf marks: Mus.ms. 4987 (the VI II, Clno I and II parts) and Mus.ms. 5009 (the C, A, T, B, and Org parts, placed in the cover of a manuscript by one otherwise unknown G. Braun). The author of this edition has been able to discover and correct this mistake, thus bringing together all the parts of the composition except for VI I. The Clno I and II parts were added to the manuscript later and are not listed on the title page.

⁶⁰ An 18th-century copy from the Augustinian monastery in Żagań, made by several scribes and currently kept at the University of Warsaw Library [hereafter as PL-Wu] RM 4305. The Clno I and II parts are missing. Cf. Katarzyna Spurgiasz, *Osiemnastowieczne muzykalie kanoników regularnych z klasztoru w Żaganiu w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie* [18th-Century Music-Related Sources from the Monastery of Canons Regular in Żagań], Uniwersytet Warszawski 2015 (MA thesis), pp. 35, 57–58.

⁶¹ For a description of the source, see editorial notes below.

⁶² Daniel Hertz, Bruce Alan Brown, the entry for *Galant*, in: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10512> [accessed on 25th April 2021]; Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, New York: Oxford University Press 2007, pp. 3–19; Heinrich Christoph Koch, the entry for *Styl, Schreibart*,

rytmiką, częstymi skokami i rozłożonymi akordami, wyrażenie podkreślającymi ich harmoniczną podstawę⁶³ oraz częstymi nawrotami do homorytmii. W mniejszym stopniu obecny jest w jego twórczości archaizujący styl kościelny, widoczny w częstszym stosowaniu trybu molowego, dysonujących opóźnieniach, a nawet chromatyce oraz w fakturze quasi-motetowej (niekoniecznie imitacyjnej), tj. w chórach prowadzonych w długich wartościach a nawiązujących do stylu *a cappella* z dublowaniem partii wokalnych przez instrumenty⁶⁴.

Obsada jego utworów jest typowa dla tego okresu i składa się na nią najczęściej czterogłos wokalny chóru z wyróżnionymi partiami solowymi oraz zespół instrumentalny oparty o trio kościelne (*Kirchentrio*) – dwoje skrzypiec i realizowane zwykle przez organy *basso continuo* – poszerzane o altówkę lub parę instrumentów dętych blaszanych (rogi, clarini).

Zgodnie z tendencją epoki utwory liturgiczne Adolpha skomponowane są w tzw. formie kantatowej ze znaczącą rolą techniki koncertującej i partii solowych; istotna część ogniw cykliw składa się z mniejszych, zamkniętych muzycznie ustępów⁶⁵: w *Missa* [in D] dotyczy to wszystkich stałych części, zaś w *Vesperae in F* i *Missa ex C* – dwóch z nich. Przeważa w nich zasada kontrastu realizowana przez zmianę dynamiki, trybu, obsady czy faktury (rozrzedzenie lub zagęszczenie faktury wokalfnej i/lub instrumentalnej, zestawienie odcinków *solo* i *tutti* oraz zmiany między homofonią a polifonią). Stosuje ponadto znacznej długości ritornele instrumentalne, a w przypadku *Litaniae de B.V.M.* – sinfonie.

This means that diversity is introduced in the form of varied and dynamic rhythms, frequent leaps, and broken chords, which clearly bring out the harmonic base.⁶³ There are frequent returns to homorhythmic patterns. The archaising church style, occurring in Adolph's compositions to a smaller extent, manifests itself in more frequent use of the minor mode, dissonant delays or even chromaticisms and motet-like (though not necessarily imitative) textures, that is, choral voice-leading in long values in a manner similar to *a cappella* style, but with the vocal parts doubled by the instruments.⁶⁴

The pieces are scored typically for that period, generally for a four-part choir with distinguished solo parts and an instrumental ensemble based on a *Kirchentrio* (two violins and a *basso continuo* part, usually played by an organ), extended so as to include a viola or a couple of brass instruments (horns or clarini).

In accordance with the trends of the age, Adolph's liturgical works were composed in the so-called cantata form, which gives a prominent role to the vocal concerto technique and the solo parts; a significant proportion of the cycle movements consist of smaller, musically autonomous segments.⁶⁵ Such subdivisions are present in all the Mass Ordinary components of *Missa* [in D] as well as two parts each of the *Vesperae in F* and *Missa ex C*. The predominant principle in such fragments is that of contrasting segments by varying dynamics, modes, performing forces, and textures (thinning down or densifying the vocal and/or instrumental texture, juxtaposing *solo* and *tutti* segments, as well as alternating between homo- and polyphonic fragments). The composer also introduces instrumental *ritornelli* of considerable length, and (in the *Litaniae de B.V.M.*) a sinfonia.

⁶³ Maciej Jochymczyk, *Amandus Ivanschiz. His Life and Music. With a Thematic Catalog of Works*, Kraków: Musica Iagellonica 2016, s. 297–305.

⁶⁴ *Ibid.*, s. 296.

⁶⁵ Thomas Hochradner, *Das 18. Jahrhundert*, w: *Handbuch der musikalischen Gattungen*, t. 9: *Messe und Motette*, red. Horst Leuchtmann, Siegfried Mauser, Laaber: Laaber 1998, s. 191–196; Maciej Jochymczyk, *op. cit.*, s. 174–178; Hubert Unverricht, *Die orchesterbegleitete Kirchenmusik von den Neapolitanern bis Schubert*, w: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Bd. II: *Von Tridentinum bis zur Gegenwart*, Kassel: Bärenreiter-Verlag 1976, s. 171. Używa się określenia „kantatowy” wobec różnych gatunków liturgicznych *per analogiam* do utrwalonego w literaturze terminu *mszy kantatowej*. Zob. Joseph Dyer, *Roman Catholic Church Music. IV. The 18th century 2. 'Missa solemnis' and 'missa brevis'*, hasło w: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46758> [dostęp 16.08.2020].

in: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main: August Hermann der Jüngere 1802, col. 1450–1456.

⁶³ Maciej Jochymczyk, *Amandus Ivanschiz. His Life and Music. With a Thematic Catalog of Works*, Kraków: Musica Iagellonica 2016, pp. 297–305.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 296.

⁶⁵ Thomas Hochradner, *Das 18. Jahrhundert*, in: *Handbuch der musikalischen Gattungen*, vol. 9: *Messe und Motette*, eds Horst Leuchtmann, Siegfried Mauser, Laaber: Laaber 1998, pp. 191–196; Maciej Jochymczyk, *op. cit.*, pp. 174–178; Hubert Unverricht, *Die orchesterbegleitete Kirchenmusik von den Neapolitanern bis Schubert*, in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Bd. II: *Von Tridentinum bis zur Gegenwart*, Kassel: Bärenreiter-Verlag 1976, p. 171. The epithet “cantata” is used for various liturgical genres by analogy to the term “cantata mass”, frequent in the literature of the subject. Cf. Joseph Dyer, the entry for *Roman Catholic Church Music. IV. The 18th century 2. 'Missa solemnis' and 'missa brevis'*, in: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46758> [accessed on 16th August 2020].

Jego kompozycje są zrównoważone pod względem podziału materiału między wokalne głosy solowe, również ambitus tych partii jest podobny, sięgający około duodecymy, zauważalna jest jednak predylekcja autora do obsadzania w eksponowanych rolach głosów niższych, szczególnie basu. Adolph często prowadzi chóry w szybkim tempie w blokach akordowych. Dla opracowywanych tekstów liturgicznych, których budowa z zasady nie uwzględniała powtórzeń tekstu, Adolph używa konsekwentnie popularnej od początku XVIII wieku formy, nazywanej arią kościelną (*Kirchenarie*), kształtem przypominającej sekcję A arii *da capo*.

Wśród rzadkich ustępów polifonicznych w twórczości Adolpha na szczególną uwagę zasługuje chromatyczne fugato *Et misericordia ejus* z nieszpornego *Magnificat*, a także cztery fugi – *Sicut erat* ze wspomnianego *Magnificat*, *Osanna* i *Kyrie eleison* z *Missa* [in D] (ostatnia powtórzona w finale cyklu na słowach *Dona nobis*) oraz *Dona nobis* z *Missa ex C*.⁶⁶ Trzy z nich zgodnie z konwencją wieńczę przypisane im cykle mszalne bądź nieszporne. Wspomniane fugi mają bardzo prostą budowę i konstruowane są według tego samego schematu formalnego.

Missa ex C i *Vesperae in F* są najpewniej utworami późniejszymi; kompozytor znacznie swobodniej operuje w nich głosami wokalnymi, urozmaica fakturę poprzez kontrastowanie partii jednogłosowych z partiami zespołowymi, dzieląc chór na dwugłosowe grupy (CA–TB, CT–AB i CB–AT), przy czym jednak rzadko stosuje unisono (zwykle w motywach czolowych ukształtowanych jako *imitatio tubarum*, np. w *Laudate pueri* czy *Fecit potentiam* części *Magnificat* z *Vesperae in F*). Zmiany pisowni kluczy i pauz w rękopisach ze zbiorów Adolpha pozwalają wskazać przybliżoną kolejność powstawania tych źródeł, a więc także prawdopodobną chronologię kompozycji⁶⁷. W *Vesperae in F*, w porównaniu z rękopisami z lat 1766–1768, konsekwentnie stosuje on pisownię

Adolph's compositions are well-balanced with respect to the division of material between the solo vocal parts. The ambitus of those parts is similar (up to about a twelfth), but with an evident preference for assigning the more prominent parts to the lower voices, especially the bass. Adolph frequently leads the voices in his choirs in fast tempi in blocks of chords. When setting liturgical texts whose structure principally does not allow for text repetition, Adolph consistently applies the form known as the church aria (*Kirchenarie*), popular from the early 18th century onwards, similar in shape to segment a of an aria *da capo*.

Of special interest among Adolph's rare polyphonic passages is the chromatic fugato *Et misericordia ejus* from the Vespers setting of *Magnificat*, as well as four fugues: *Sicut erat* from the same *Magnificat*, *Osanna* and *Kyrie eleison* from *Missa* [in D] (the latter is repeated at the end of the cycle on the words *Dona nobis*), and *Dona nobis* from *Missa ex C*.⁶⁶ In accordance with the convention of the age, three of these fugues end the Mass or Vespers cycle. All the fugues are very simple in structure and follow the same formal pattern.

Missa ex C and *Vesperae in F* are most likely later than the other compositions. In these two works, Adolph handles the vocal parts much more freely and diversifies the ensemble texture by contrasting one-part with ensemble segments or dividing the choir into two-part subsets (CA–TB, CT–AB, and CB–AT). The unison is rarely used here (mostly in the head motifs, shaped as the *imitatio tubarum*, as in *Laudate pueri* and *Fecit potentiam* from the *Magnificat* belonging to *Vesperae in F*). Analysis of changes in the notation of clefs and rests in manuscripts belonging to Adolph's collection makes it possible approximately to arrange the sources by the date of copying, which is also the likely date of composition.⁶⁷ Unlike in the manuscripts from 1766–1768, in *Vesperae in F* Adolph consistently follows the more recent form of notation as also represented by the handwritten collection of

⁶⁶ Do liczby obszerniejszych części polifonicznych należy doliczyć ustępy *In gloria* (*Gloria*) oraz *Qui propter nos homines* (*Credo*) z *Missa* [in D]. Te fugaty – podobnie jak *Et misericordia ejus* z *Vesperae in F* – przybierają pod względem formy kształt zbliżony do ekspozycji fug Adolpha.

⁶⁷ Niekonsekwentna pisownia kluczy i pauz nie ma znamion wariantowości, ale raczej wynika z nieuważnego powrotu do wcześniejszych przyzwyczajęń. Pisownia tych znaków na przestrzeni pojedynczego rękopisu jest stabilna, zwykle dominuje jeden rodzaj ortografii konkretnych znaków z pojedynczymi przypadkami zastosowania starszej ortografii.

⁶⁶ The other substantial polyphonic segments are *In gloria* (*Gloria*) and *Qui propter nos homines* (*Credo*) from *Missa* [in D]. These fugatos, like *Et misericordia ejus* from *Vesperae in F*, are formally akin to Adolph's fugue expositions.

⁶⁷ The inconsistent spelling of clefs and rests results from a careless relapse into earlier habits rather than from the use of variant forms. These symbols are notated consistently within a single manuscript, with usually one predominant form of each symbol and some individual cases of using older forms.

zgodną z nowszą tendencją, którą reprezentuje manuskrypt kontrafaktur arii z oratorium Rollego. Stanowi to ważną poszlakę, że *Vesperae in F* mogą być utworem późniejszym od *Missa ex C*. Z tychże dwójga *Nieszpory* wydają się ponadto utworem dojrzałym pod względem zarówno skali zastosowanych form, jak i ich skomplikowania, jednak nie kosztem klarowności architektonicznej. Cechuje je zdecydowanie bogatsza inwencja melodyczna, harmoniczna i fakturalna, większe wymagania wokalne i znaczna niezależność partii rogów od reszty zespołu, a przy tym większy zakres środków zaczerpniętych z retoryki muzycznej. Wysoka jakość muzyczna kompozycji w zestawieniu z informacją, że jej twórca był dotychczas właściwie nieznanym kapelmistrzem, nasuwa podejrzenie, iż przynajmniej fragmenty tego utworu są zapożyczeniami (np. kontrafakturami arii). Mimo poszukiwań nie udało się jednak autorowi niniejszego opracowania odnaleźć żadnej tego rodzaju konkordancji.

W *Vesperae in F* Wilhelma Adolpha opracowany został najpopularniejszy zestaw psalmów – 110 (109) *Dixit Dominus*, 111 (110) *Confitebor*, 112 (111) *Beatus vir*, 113 (112) *Laudate pueri* i 117 (116) *Laudate Dominum*, pierwotnie związany ze świętami męczenników i wyznawców (*de martyre* i *de confessore*)⁶⁸ oraz pierwszymi nieszporami święt apostołów i ewangelistów (*de apostolis* i *de evangelistis*)⁶⁹, który – zgodnie z powszechną praktyką XVIII wieku – stał się zbiorem stosowanym także na zwykłe nieszpory niedzielne (*de dominica*)⁷⁰. Kompozycja Adolpha obejmuje ponadto, prócz opracowania psalmów i kantyku maryjnego, także wezwanie *Domine ad adjuvandum me festina*.

contrafacta based on arias from Rolle's oratorio. This is a major piece of evidence supporting the claim that *Vesperae in F* may be later than *Missa ex C*. Of these two works, the *Vespers* also seem more mature in terms of both the scale of the forms applied and their complexity, which does not detract from the cycle's architectural clarity. The melodic, harmonic, and textural invention are definitely richer, the demands placed on the vocalists – higher, and the horn parts are largely independent from those of the rest of the ensemble. The range of musical-rhetorical elements is also greater. In the light of the fact that the artist was a local *Kapellmeister* who has so far remained virtually unknown, the cycle's high musical standards invite the suspicion that at least some sections in *Vesperae in F* may have been borrowed from other composers (for instance, as *contrafacta* of arias). However, despite research, the author of this edition has been unable to identify any such concordances.

Wilhelm Adolph's *Vesperae in F* incorporate the most popular set of psalms: 110 (109) *Dixit Dominus*, 111 (110) *Confitebor*, 112 (111) *Beatus vir*, 113 (112) *Laudate pueri*, and 117 (116) *Laudate Dominum*. Originally sung on the feast days of martyrs and confessors of the faith (*de martyre* and *de confessore*)⁶⁸ as well as the first Vespers on days dedicated to the apostles and the Evangelists (*de apostolis* and *de evangelistis*)⁶⁹, in common 18th-century practice this set also came to be performed during ordinary Sunday Vespers (*de dominica*).⁷⁰ Apart from the psalm settings and the Cantic of Mary, Adolph's cycle also comprises the invocation *Domine ad adjuvandum me festina*.

⁶⁸ John Harper, *Formy i układ liturgii zachodniej od X do XVIII wieku*, tłum. Małgorzata Kowalska, Kraków: Musica Iagellonica 2002, s. 178.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Było to podyktowane względami pragmatycznymi – w miejsce długiego 26-wersetowego psalmu obecnie dzielonego na dwa 114 i 115 (w Wulgacie pod numerem 113) *In exitu Israel de Aegypto* stosowano krótszy psalm 117 (116) *Laudate Dominum*. Por. Magda Marx-Weber, *Vesper. I. Die katholische Vesper*, hasło w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, wyd. 2, cz. A: *Sachteil*, t. 9: *Sydney – Zypern*, red. Ludwig Finscher, Kassel: Bärenreiter-Verlag 1998, szp. 1468; Alina Mądry, *op. cit.*, s. 496, 499; Hubert Prochota, [Wstęp], w: Marcin Józef Żebrowski, *Vesperae in D*, oprac. Hubert Prochota, Kraków – Częstochowa: Klasztor OO. Paulinów Jasna Góra – PWM 2008 (*Musica Claromontana*, 8), s. 6.

⁶⁸ John Harper, *The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth Century: a Historical Introduction and Guide for Students and Musicians*, Oxford: Clarendon Press 1991, p. 160.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ This set was introduced for pragmatic reasons. Instead of the longer 26-stanza psalm now split into two as 114 and 115 (in the Vulgate: 113) *In exitu Israel de Aegypto*, a shorter one, 117 (116) *Laudate Dominum*, was performed. Cf. Magda Marx-Weber, the entry for *Vesper. I. Die katholische Vesper*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd edn, part A: *Sachteil*, vol. 9: *Sydney – Zypern*, ed. Ludwig Finscher, Kassel: Bärenreiter-Verlag 1998, col. 1468; Alina Mądry, *op. cit.*, pp. 496, 499; Hubert Prochota, [Introduction], in: Marcin Józef Żebrowski, *Vesperae in D*, ed. Hubert Prochota, Kraków – Częstochowa: Klasztor OO. Paulinów Jasna Góra – PWM 2008 (*Musica Claromontana*, 8), p. 6.

Utwór Wilhelma Adolpha należy określić mianem nieszporów „uroczystych” (*solemnes*)⁷¹: są cyklem o znacznych rozmiarach⁷², podniosłym charakterze (obecność trąbek), wymagającym znacznej liczby wykonawców i trwającym około 60 minut. Jest to utwór różnorodny, utrzymany w *stylus mixtus*, obejmujący zarówno przejrzyste solowe arie w stylu galant (*Tecum principium* czy *Dominus a dextris* z *Dixit Dominus*), jak również koncertujące chóry (*Confitebor*, *Beatus vir* i *Laudate pueri*), podniosłe fugi i fugata (ustępy *Et misericordia* i *Sicut erat* z *Magnificat*) oraz części wolne nawiązujące do *stile antico* (*Laudate Dominum*).

Jak już wspomniano, utwór składa się z kilkunastu niezależnych od siebie ustępów, poszczególne psalmy nieszporów zostały zintegrowane poprzez zastosowanie formy ritornelowej, ritornelowo-rondowej bądź lukowej. Pierwszy przypadek reprezentuje *Laudate pueri*, drugi – *Confitebor* i *Beatus vir*, zaś trzeci – *Domine ad adjuvandum me festina*, *Dixit Dominus* i *Laudate Dominum*. Adolph konsekwentnie korzysta tutaj z powszechnego wówczas konceptualnego zabiegu opartego o grę słów „jak było na początku”, przytaczając w ostatniej części *Sicut erat* materiał muzyczny z pierwszego odcinka części. Stosuje go we wszystkich częściach cyklu z wyjątkiem *Laudate pueri* i *Magnificat*.

W opracowaniu psalmów *Confitebor* i *Beatus vir* kompozytor stosuje ciekawe rozwiązanie formalne, urozmaicające ich przebieg: części te mają budowę rondową, przy czym sam refren ma wyraźnie dwudzielną strukturę z początkowym homorytmicznym chórem i oddzielnym czysto instrumentalnym fragmentem zakończeniowym o swobodniejszej fakturze. Przy powtórzeniach ritornelu czasem pojawia się on w całości, czasem zaś tylko fragmentarycznie jako ustęp choralny, a jeszcze innym razem sam ustęp instrumentalny w pełnej lub skróconej wersji. Budowę tę można także uznać za skrzyżowanie formy rondowej z ritornelową, ponieważ chóry pojawiają się zawsze w niezmienionej formie i tej samej tonacji wyjściowej, zaś ritornele instrumentalne zachowują znaczną niezależność od refrenu choralnego, występują w różnym kształcie i różnych tonacjach.

Kompozytor dostosowuje melodykę do akcentu i reguł prozodii, budowę wersetową tekstu podkreślając

Adolph's *Vespers* can be labelled as 'solemn' (*solemnes*)⁷¹ because of their considerable dimensions,⁷² lofty character (the presence of trumpets), large performing forces and duration (c. 60 minutes). It is a varied cycle in *stylus mixtus*, which includes lucid solo galant arias (*Tecum principium* and *Dominus a dextris* from *Dixit Dominus*), choral concerto forms (*Confitebor*, *Beatus vir*, and *Laudate pueri*), solemn fugues and fugatos (*Et misericordia* and *Sicut erat* from the *Magnificat*), as well as slow movements with elements of the *stile antico* (*Laudate Dominum*).

As mentioned above, the cycle consists of about a dozen independent sections. The psalms are integrated by using three formal models: *ritornello*, *rondo-ritornello*, and arch forms. *Laudate pueri* exemplifies the first of these, *Confitebor* and *Beatus vir* – the second, *Domine ad adjuvandum me festina*, *Dixit Dominus*, and *Laudate Dominum* – the third. Adolph consistently applies the then common device (based on a word play: "as it was in the beginning") of quoting in the last segment (*Sicut erat*) the musical material of the first one. Such repetition can be found in all the parts of the cycle except for *Laudate pueri* and *Magnificat*.

In Adolph's settings of *Confitebor* and *Beatus vir*, we find an interesting type of formal diversification. The sections follow the rondo form. The refrain itself is clearly bipartite, with a homorhythmic initial choir and a separate, purely instrumental closing segment characterised by less strictly organised texture. In repetitions, the *ritornello* returns now as a whole, now in fragments as a choral segment, and in some cases – only in the form of the complete or abbreviated instrumental segment. This can be interpreted as a cross between the rondo and *ritornello* forms, since the choirs invariably recur unchanged and in the same initial key, while the instrumental *ritornelli* are to a considerable extent independent from the choral refrain and return in different shape and keys.

The composer adjusts the melodies to the prosodic rules and accents. Text versification is emphasised in the musical setting by cadences and declamatory rhythmic patterns. In *Vesperae in F*, Wilhelm Adolph

⁷¹ Magda Marx-Weber, *op. cit.*, szp. 1467.

⁷² Jest to zresztą jego najobszerniejszy utwór, o jedną trzecią dłuższy od następnego w kolejności. Wliczając wszystkie powtórzenia, na *Vesperae in F* składają się 1193 takty, na *Missa* [in D] – 894 takty, *Litaniae de B.V.M.* – 605 taktów, a *Missa ex C* – 493 takty.

⁷¹ Magda Marx-Weber, *op. cit.*, col. 1467.

⁷² The *Vespers* are also Adolph's most extensive cycle, one third longer than his second longest one. Including all the repetitions, his cycles comprise: *Vesperae in F* – 1193 bars, *Missa* [in D] – 894 bars, *Litaniae de B.V.M.* – 605 bars, and *Missa ex C* – 493 bars.

w opracowaniu kadencjami oraz deklamacyjną rytmiką. W *Vesperae in F* Wilhelm Adolph ujawnia się jako kompozytor wrażliwy na semantykę tekstu słownego: w jego opracowaniach pojawiają się elementy ilustracyjności, jak i retoryki muzycznej, uwypuklającej wynikające z tekstu słownego afekty⁷³.

* * *

Skąpe wiadomości dotyczące życia Wilhelma Adolpha, jak również brak oryginalnej obwoluty rękopisu z jego *Vesperae in F* nie pozwalają na ustalenie, kiedy i w jaki sposób przekaz ten znalazł się w Warszawie. Być może stało się to za sprawą działającego tam bractwa św. Benona lub ich następców przy kościele pod tym wezwaniem – zakonu redemptorystów, którzy za konfratrami przyjęli miano benonitów. Nie udało się bowiem wykazać bliższych związków Wilhelma Adolpha z żadnym z tych środowisk poza ich wspólną przynależnością do kręgu kultury niemieckiej. Konfraternia – zwana Bractwem Niemieckim – założona została przez niemieckiego kaznodzieję, jezuitę Georga Leiera (1583–1650), późniejszego towarzysza i spowiednika przyszłego króla (wówczas jeszcze księcia) Jana Kazimierza Wazy, oraz grupę niemieckich mieszczan w 1623 roku⁷⁴, zaś warszawskie zgromadzenie – przez posługujących się niemiecką Morawianina Klemensa Marię Hofbauera (1751–1820) i Czecha Tadeusza (Thaddäusa) Hübla (1761–1807) w 1788 roku⁷⁵. Obie instytucje swoją

demonstrates his sensitivity to textual semantics. His settings comprise both illustrative and rhetorical elements, bringing out the affects in the verbal text.⁷³

* * *

Little as we know about Wilhelm Adolph's life, and with the original cover of the manuscript comprising his *Vesperae in F* now missing, it is impossible to establish when and how this source found its way to Warsaw. This may have been due to the work of the Confraternity of St Benno or the Redemptorists who succeeded the former in the church dedicated to this saint and adopted the name of Bennonites, originally used by the members of the brotherhood. We have been unable to demonstrate any closer links between Wilhelm Adolph and either of these environments, apart from their shared roots in the German culture. The confraternity, known as the German Brotherhood, was set up by the German Jesuit preacher Georg Leier (1583–1650), would-be companion and confessor of the then prince and later king John II Casimir Vasa, along with a group of German burghers in 1623,⁷⁴ while the Warsaw congregation of the Redemptorists was founded in 1788 by German-speaking clergymen: Klemens Maria Hofbauer (1751–1820), a native of Moravia, and the Czech Thaddäus Hübl (1761–1807).⁷⁵ Both these institutions supported the local immigrant communi-

⁷³ Np. słowa „dentibus sui fremet” podkreślane są tremolami (*Beatus vir*, t. 228–235), „manet in aeternum” – zatrzymaniem większości głosów na swoich wysokościach (*Laudate Dominum*, t. 36–48), „exaltavit humiles” – gwałtowną redukcją faktury i zmianą dynamiki na piano (*Magnificat*, t. 166–176). W opracowaniu refrenu chóralnego części *Beatus vir* (t. 0–7, 102–109) kompozytor wprowadził nieprzygotowaną zmianę trybu z dur na moll, odzwierciedlającą zawarte w psalmie kontrasty i paradoksy – „Beatus vir, qui timet Dominum” czy „Jucundus homo, qui miseretur”.

⁷⁴ Wspólnotę tę tworzyli rzemieślnicy i kupcy w liczbie około stu osób. Zob. Ryszard Mączyński, *Kościół św. Benona w Warszawie. Nieznane karty z dziejów Bractwa Niemieckiego, zakonu redemptorystów i początków stołecznego przemysłu*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2008, s. 17–18. Statut bracki wydrukowany po łacinie w Paryżu (1640) i po niemiecku w Warszawie (1683) stanowił, iż wśród urzędników konfraterni „wszyscy powinni być Niemcami, a dyrektor, o ile to możliwe, winien być jezuitą”. Przekład za: Ryszard Mączyński, *Kościół...*, s. 16.

⁷⁵ *Ibid.*, s. 85–87.

⁷³ For instance, the words “dentibus sui fremet” are emphasised by tremolos (*Beatus vir*, bars 228–235), “manet in aeternum” – by the pitch remaining unchanged on these words in most parts (*Laudate Dominum*, bars 36–48), “exaltavit humiles” – by a rapid change of texture and of dynamics to piano (*Magnificat*, bars 166–176). In the setting of the choral refrain in *Beatus vir* (bars 0–7, 102–109), the composer introduces an unprepared change of mode from major to minor, which reflects the contrasts and paradoxes inherent in the psalm text: e.g. “Beatus vir, qui timet Dominum” and “Jucundus homo, qui miseretur”.

⁷⁴ The brotherhood consisted of about a hundred craftsmen and merchants. Cf. Ryszard Mączyński, *Kościół św. Benona w Warszawie. Nieznane karty z dziejów Bractwa Niemieckiego, zakonu redemptorystów i początków stołecznego przemysłu* [The Warsaw Church of St Benno. Unknown Episodes from the History of the German Brotherhood, the Redemptorist Congregation, and Early Industry in Warsaw], Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2008, pp. 17–18. The brotherhood's statute, printed in Latin in Paris (1640) and in German in Warsaw (1683), stipulated that its officials “all ought to be Germans, while its director ought to be a Jesuit if possible”. Quoted after: Ryszard Mączyński, *Kościół...*, p. 16.

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 85–87.

opieką otaczały lokalne mniejszości imigranckie⁷⁶, w których liczbowo dominowali Niemcy – dlatego prowadzonym przez nie mszom towarzyszyły kazania w języku niemieckim⁷⁷.

O ile nie mamy żadnej wiedzy o kapeli warszawskiej konfraterni św. Benona⁷⁸, to aktywność muzyczna działającej przy tym samym kościele w latach 1788–1807 Kongregacji Najświętszego Odkupiciela jest dobrze opisana w literaturze przedmiotu⁷⁹. Bogata oprawa muzyczna nabożeństw miała bowiem, zdaniem pierwszego przełożonego i założyciela tego „wikariatu zaalpejskiego”, Klemensa Marii Hofbauera, istotne znaczenie dla działalności misyjnej podległych mu redemptorystów⁸⁰ i dlatego stanowiła stały ele-

ties,⁷⁶ the majority of whose members were Germans. For this reason, the Masses held by both the confraternity and the Redemptorists were accompanied by sermons in the German language.⁷⁷

While we are not aware of any music ensemble being maintained by the Warsaw Confraternity of St Benno,⁷⁸ the musical activity of the Congregation of the Most Holy Redeemer, which was based in the same church in 1788–1807, is well attested to in the literature of the subject.⁷⁹ Sumptuous musical settings of religious services were, in the opinion of Klemens Maria Hofbauer, the first superior and founder of this ‘transalpine vicariate’, an important aspect of his Redemptorists’ missionary activity.⁸⁰ Such music therefore accompanied services

⁷⁶ Zgodnie z regułą zakonu redemptorystów ich duszpasterstwo było adresowane do wszystkich, „bez różnicy wyznania”. *Ibid.*, s. 18, 90–91.

⁷⁷ *Ibid.*, s. 17, 96–97.

⁷⁸ Nie informują o niej statuty brackie ani dekrety z 1640, 1683, 1709 i 1736 roku. Por. Ryszard Mączyński, *Kościół...*, s. 16–17, 45–46. Wiadomo jedynie, że za czasów duszpasterstwa jezuickiego uroczystym nabożeństwom w tym kościele towarzyszył śpiew chłopięcego chóru prowadzonego przez członków Towarzystwa Jezusowego; gdy zaś opiekę nad muranowskim domem poprawy sprawowali franciszkanie – jednym z działań służących resocjalizacji jego mieszkańców było „śpiewanie pieśni i litanii”; p. *ibid.*, s. 17, 40, 66. Zastanawia brak wzmianek o życiu muzycznym konfraterni wobec jej znacznych obrotów finansowych. Bractwo dysponowało licznymi nieruchomościami (wybudowanym przez siebie murowanym kościołem z bogatą snycerką oraz kilkoma kamienicami czynszowymi), znacznym kapitałem uzyskanym z jałmużn i darowizn, jak również działalności rolniczej, piwowarskiej, sukienniczej, usługowej, dzierżawnej i pożyczkowej. Dzięki temu mogli oni prowadzić rozległą działalność charytatywną: szpital, sierociniec, dom dla ubogich, schronisko dla podróżnych, szkołę dla chłopców (z kształceniem rzemieślniczym) oraz kasę zapomogową dla biednych i doświadczonego nieszczęściem. Por. *ibid.*, s. 16–17, 19, 22–27, 41, 45, 53, 74–75, 77–79.

⁷⁹ Por. cytowane teksty w: Ryszard Mączyński, *Koncerty u benonitów. Z dziejów życia muzycznego Warszawy na przełomie XVIII i XIX wieku*, „Muzyka” 34/4 (1989), s. 65–102. Dalsze uwagi nt. działalności muzycznej redemptorystów oparte są na ustaleniach tego autora.

⁸⁰ Stała się ona zresztą przyczyną interwencji generała zakonu Pietra Paola Blasucciego, zaniepokojonego zaangażowaniem się benonitów w działalność niezwiązaną z ich głównym powołaniem. Por. dyskusję na temat miejsca muzyki w działalności zakonu między generałem Blasuccim a Klemensem Marią Hofbauerem: Ryszard Mączyński, *Koncerty...*, s. 91–93; Adam Owczarski, *Redemptoryści benonici w Warszawie 1787–1808*, Kraków: Homo Dei 2000, s. 119–120, 122; *Monumenta Hofbaueriana* [dalej jako: *MH*], t. 8, Torunia: Sumptu Congr. SS. Redemptoris 1936, s. 82–90.

⁷⁶ In accordance with the Redemptorist rule, their teaching was addressed to everyone “regardless of denomination”. *Ibid.*, pp. 18, 90–91.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 17, 96–97.

⁷⁸ No such ensemble is mentioned in the confraternity’s statutes and decrees of 1640, 1683, 1709, and 1736. Cf. Ryszard Mączyński, *Kościół...*, pp. 16–17, 45–46. We know, however, that under the Jesuit care solemn services in that church were accompanied by a boys’ choir led by members of the Society of Jesus, while in the offenders’ home in Muranów run by the Franciscans, one of the activities aiming to rehabilitate the inmates was “the singing of songs and litanies”. Cf. *ibid.*, pp. 17, 40, 66. The lack of mention of any music life within the brotherhood itself is puzzling, considering its substantial funding and turnover. The confraternity owned much fixed property (including a brick church with rich woodcarvings which they had erected and several tenement houses); it also had a considerable capital derived from alms and donations as well as from farming, beer brewing, clothing production, services, rents, and loans. All this allowed them to engage in extensive charity work, including a hospital, an orphanage, a house for the poor, a hostel for travellers, a boys’ school (teaching crafts), as well as a relief fund for the poor and for victims of various misfortunes. Cf. *ibid.*, pp. 16–17, 19, 22–27, 41, 45, 53, 74–75, and 77–79.

⁷⁹ Cf. texts quoted in: Ryszard Mączyński, *Koncerty u benonitów. Z dziejów życia muzycznego Warszawy na przełomie XVIII i XIX wieku* [The Concerts at St Benno’s. From Warsaw’s Music History at the Turn of the 18th and 19th Centuries], “Muzyka” 34/4 (1989), pp. 65–102. My further comments on the Redemptorists’ musical activity are based on the findings of this author.

⁸⁰ This commitment to music-making led to an intervention by Pietro Paolo Blasucci, Rector Major of the entire Redemptorist Institute, who was concerned about the Bennonites engaging in an activity unrelated to their central mission. Cf. the debate about the place of music in Redemptorist work between Blasucci and Klemens Maria Hofbauer: Ryszard Mączyński, *Koncerty...*, pp. 91–93; Adam Owczarski, *Redemptoryści benonici w Warszawie 1787–1808* [The Bennonite Redemptorists in Warsaw, 1787–1808], Kraków: Homo Dei 2000, pp. 119–120, 122; *Monumenta Hofbaueriana* [hereafter as *MH*], vol. 8, Torunia: Sumptu Congr. SS. Redemptoris 1936, pp. 82–90.

ment dziennego porządku nabożeństw⁸¹. Józef Elsner w swoim *Sumariuszu* pisze nawet o tym, że offertorium *In Te Domine speravi Es-dur* (z około 1806 roku) dedykował „dla kościoła ojców benonów”⁸², a *Veni Creator G-dur* (wyd. 1826) – jednemu z ojców, który dyrygował redemptorystowskimi koncertami, Karolowi Jestersheinowi⁸³. Zespół wokально-instrumentalny miał towarzyszyć przede wszystkim uroczystym nabożeństwom niedzielnym i świątecznym – sumie⁸⁴ i niesporom⁸⁵. Redemptoryści dbali o to, by w ich zbiorach znajdowały się najnowsze kompozycje popularnych twórców, szczególnie pochodzenia austriackiego⁸⁶, co było możliwe za sprawą ich licznych kontaktów oraz

in that church on a daily basis.⁸¹ In his *Sumariusz* [Catalogue] Józef Elsner informs us that his *In Te Domine speravi in E-flat major* (of c. 1806) was dedicated “to the church of the fathers of St Benno”,⁸² while his *Veni Creator in G major* (publ. 1826) – to one of the priests, Karol Jestershein, who directed the Redemptorist concerts.⁸³ A vocal-instrumental ensemble accompanied, first and foremost, the solemn High Mass⁸⁴ and Vespers⁸⁵ on Sundays and feast days. The Redemptorists took care to incorporate most recent works by popular composers into their collection, especially music of Austrian origin.⁸⁶ This was made possible by their numerous con-

⁸¹ Karol Jestershein pisze wręcz o znaczącym obciążeniu pracą siebie i zapewne także innych zakonników, wynikającym z wykonywania muzyki na co dzień; zob. list Jestersheina do Klemensa Hofbauera z 30 grudnia 1797, w: *MH*, t. 1, Krakau: Verlag der PP. Redemptoristen in Krakau XXII 1915, s. 15–16: „Music ist bey uns fast etwas tägliches geworden und fällt mir oft zur Last, wenn ich nicht daran denke, dass es zur Ehre Gottes ist”; zob. też tamtejszy codzienny plan nabożeństw z około 1802 roku wedle relacji Hofbauera: Klemens Maria Hofbauer, *Succinta relatio de operationibus Congregationis Ss. Redempt. in domo Varsaviensi ad S. Bennonem*, w: *MH*, t. 2, Toruniae: [s.n.] 1929, s. 43–44, rozwinęty przez Giovanniego Sabelliego, jego sekretarza, w spisanej około 1821 roku relacji, zob. Giovanni Sabelli, *Relazioni delle divozioni praticate da'Padri della Congregazione del SSmo Redentore in Varsavia...*, w: *MH*, t. 5, Toruniae: [s.n.] 1933, s. 118–150; por. Ryszard Mączyński, *Koncerty...*, s. 69; Adam Owczarski, *op. cit.*, s. 178–183.

⁸² Józef Elsner, *Sumariusz moich utworów muzycznych z objaśnieniami o czynnościach i działaniach moich jako artysty muzycznego*, oprac. Alina Nowak-Romanowicz, Kraków: PWM 1957, s. 33.

⁸³ *Ibid.*, s. 36. Co więcej, według Mączyńskiego większość nut ze zbiorów warszawskich redemptorystów stanowiła osobistą własność Jestersheina, przeznaczoną jednak do wspólnego użytkowania; zob. Ryszard Mączyński, *Koncerty...*, s. 73, por. list Karola Jestersheina do Ministra Spraw Wewnętrznych z 25 listopada 1811, w: *MH*, vol. 9, Toruniae: Sumptu Congr. SS. Redemptoris 1937, s. 84–85.

⁸⁴ Klemens Hofbauer, *Succinta relatio...*, w: *MH*, t. 2, s. 43: „Hora 8^a singulis diebus [...] venit iuventus scholastica in ecclesiam et est Missa solemnis musicalis”; Giovanni Sabelli, *Relazioni...*, w: *MH*, t. 5, s. 119–120: „La terza [Messa] era solenne, e cantavasi colla musica”.

⁸⁵ Klemens Hofbauer, *Succinta relatio...*, w: *MH*, t. 2, s. 44: „...hora 4^a concio germanica, postea Vesperae solemnes musicales”; Giovanni Sabelli, *Relazioni...*, w: *MH*, t. 5, s. 122: „Terminata l'ultima predica, venivano cantate le Vespere coll'esposizione del Ssmo [Sacramento]. Le quali erano musicali, e coll'assistenza in dalmatiche, nei giorni delle Domeniche, e delle feste maggiori”.

⁸⁶ Por. inwentarz nut w kościele św. Benona z 30 listopada 1808, cyt. za: Adam Królikiewicz, Stanisław Treter, *Inwentarz różnych kościelnych ruchomości po XX. Benonach pozostałych, jakie się w kościele, murach i domach, które do tychże Xięży należały...*, w: *MH*, t. 9, Toruń 1937, s. 58–61; Ryszard Mączyński, *Koncerty...*, s. 78.

⁸¹ Karol Jestershein openly admitted that, for himself and probably also other congregation members, the daily music performances entailed a considerable workload. Cf. a letter from Jestershein to Klemens Hofbauer of 30th December 1797, in: *MH*, vol. 1, Krakau: Verlag der PP. Redemptoristen in Krakau XXII 1915, pp. 15–16: “Music ist bey uns fast etwas tägliches geworden und fällt mir oft zur Last, wenn ich nicht daran denke, dass es zur Ehre Gottes ist”; cf. also the daily timetable of services at St Benno's in c. 1802, included in Hofbauer's report: Klemens Maria Hofbauer, *Succinta relatio de operationibus Congregationis Ss. Redempt. in domo Varsaviensi ad S. Bennonem*, in: *MH*, vol. 2, Toruniae: [s.n.] 1929, pp. 43–44, which was extended by his secretary Giovanni Sabelli in a report compiled in c. 1821, cf. Giovanni Sabelli, *Relazioni delle divozioni praticate da'Padri della Congregazione del SSmo Redentore in Varsavia...*, in: *MH*, vol. 5, Toruniae: [s.n.] 1933, pp. 118–150; cf. Ryszard Mączyński, *Koncerty...*, p. 69; Adam Owczarski, *op. cit.*, pp. 178–183.

⁸² Józef Elsner, *Sumariusz moich utworów muzycznych z objaśnieniami o czynnościach i działaniach moich jako artysty muzycznego* [Catalogue of My Music Works, with Comments on My Work and Activities as An Artist-Musician], ed. Alina Nowak-Romanowicz, Kraków: PWM 1957, p. 33.

⁸³ *Ibid.*, p. 36. What is more, according to Mączyński the majority of the music in the collection of the Warsaw Redemptorists was Jestershein's personal property, though he made it available for use by the congregation. Cf. Ryszard Mączyński, *Koncerty...*, p. 73, cf. a letter from Karol Jestershein to the Minister of Internal Affairs of 25th November 1811, in: *MH*, vol. 9, Toruniae: Sumptu Congr. SS. Redemptoris 1937, pp. 84–85.

⁸⁴ Klemens Hofbauer, *Succinta relatio...*, in: *MH*, vol. 2, p. 43: “Hora 8^a singulis diebus [...] venit iuventus scholastica in ecclesiam et est Missa solemnis musicalis”; Giovanni Sabelli, *Relazioni...*, in: *MH*, vol. 5, pp. 119–120: “La terza [Messa] era solenne, e cantavasi colla musica.”

⁸⁵ Klemens Hofbauer, *Succinta relatio...*, in: *MH*, vol. 2, p. 44: “...hora 4^a concio germanica, postea Vesperae solemnes musicales”; Giovanni Sabelli, *Relazioni...*, in: *MH*, vol. 5, p. 122: “Terminata l'ultima predica, venivano cantate le Vespere coll'esposizione del Ssmo [Sacramento]. Le quali erano musicali, e coll'assistenza in dalmatiche, nei giorni delle Domeniche, e delle feste maggiori.”

⁸⁶ Cf. the inventory of music kept at the Church of St Benno, compiled on 30th November 1808, quoted after: Adam Królikiewicz, Stanisław Treter, *Inwentarz różnych kościelnych ruchomości po XX. Benonach pozostałych, jakie się w kościele, murach i domach, które do tychże Xięży należały...* [Inventory of Various Church Movables Left

podróży zakonników do Drezna, Pragi i Wiednia⁸⁷. W taki też sposób, niejako „po drodze” z Moraw czy Śląska, mogli oni pozyskać kopię *Vesperae in F* Wilhelma Adolpha⁸⁸. Repertuar redemptorystów obejmował bowiem nie tylko utwory w nowym stylu, ale także dzieła wcześniejsze, w tym kompozycje z pierwszej połowy XVIII wieku autorów takich, jak Georg Friedrich Händel, Carl Heinrich Graun, Giovanni Battista Pergolesi czy Niccolò Jommelli.

O repertuarze wykonywanym w tym kościele świadczy inwentarz przechowywanych w nim nut, sporządzony na potrzeby aukcji po kasacie zakonu. Obejmuje on ponad 300 utworów blisko 70 kompozytorów⁸⁹, prawdopodobnie nie jest to jednak komplet muzykaliów benonickich, gdyż już w pierwszych dniach po wypędzeniu zakonników ich majątek został w znaczącym stopniu rozkradzony i sprzedany przez rozlokowanych w konwencie artylerzystów⁹⁰. *Vesperae in F* nie zostały we wspomnianym spisie odnotowane (nawet anonimowo), co oznacza, że rękopis ten nie znajdował się już wówczas w redemptorystowskiej bibliotece.

Prawdopodobne jest, że nota proveniencyjna z karty tytułowej *Vesperae in F* nie pochodzi od kompozytora, a źródło przywieziono do Warszawy bez jego udziału⁹¹. Z pewnością jednak utwór ten stanowi *unicum*, jest jedynym dziełem wokalnie-instrumentalnym powiązanym

tacts and by the congregation members' journeys to Dresden, Prague, and Vienna.⁸⁷ It was probably also in this manner, as if 'on their way' from Moravia or Silesia, that they may have obtained the copy of Wilhelm Adolph's *Vesperae in F*.⁸⁸ The Redemptorist repertoire comprised not only works in the new style, but also earlier ones, including pieces from the 1st half of the 18th century by such composers as Georg Friedrich Händel, Carl Heinrich Graun, Giovanni Battista Pergolesi, and Niccolò Jommelli.

The inventory of music kept in that church, compiled after the congregation's dissolution for the needs of an auction, reflects the repertoire that was performed there. It comprises more than 300 works by nearly 70 composers.⁸⁹ The list is, however, probably incomplete, since already in the first days after the missionaries had been driven out, their possessions were largely stolen and sold by the artillerymen who were stationed in the mission's buildings.⁹⁰ Since the cycle of *Vesperae in F* is missing from the said list (even as an anonymous work), it was no longer found at the Redemptorist library at the time of the inventory's compilation.

The provenance note on the title page of *Vesperae in F* most likely does not come from the composer, and he personally had no part in the transfer of this source to Warsaw.⁹¹ The composition is unique in being the only surviving vocal-instrumental piece asso-

⁸⁷ Ryszard Mączyński, *Koncerty...*, s. 77 i 85. Możliwym łącznikiem jest urodzony w Saksonii (choć określany w dokumentach jako Ślązak) Karol Jestershein, który ukończywszy studia na Uniwersytecie Wrocławskim, wstąpił do warszawskiego konwentu w 1788 roku. Por. zeznania Jestersheina przed Baltazarem Jasińskim z 13 czerwca 1810, w: *MH*, t. 9, s. 77; zob. Adam Owczarski, *op. cit.*, s. 73.

⁸⁸ Brak utworu Adolpha wśród kompozycji niespornych notowanych we wspomnianym inwentarzu; kompozycja ta byłaby prawdopodobnie najstarszą spośród wyliczonych; w sumie wymieniono tam 12 cykli niespornych, w tym sześć autorstwa Wacława Raszka (około 1765–1845) i pięć Johanna Melchiora Dreyera (1747–1824).

⁸⁹ Zob. Ryszard Mączyński, *Koncerty...*, s. 67. Prace nad spisem ukończono 30 listopada 1808, niespełna pół roku po wywiezieniu redemptorystów poza granice Księstwa Warszawskiego 20 czerwca 1808 m.in. do twierdzy Kostrzyn, położonej niedaleko dzisiejszego miasta Kostrzyn nad Odrą; por. Adam Owczarski, *op. cit.*, s. 246–247.

⁹⁰ Zob. list urzędowy zastępcy prefekta departamentu warszawskiego Franciszka Nakwaskiego do ministra policji Aleksandra Potockiego z 22 czerwca 1808, w: *MH*, t. 9, s. 4.

⁹¹ Treść muzyczna zapisana na papierze, który posłużył później za obwolutę rękopisu, łączy ten przekaz z warszawskim środowiskiem operowym – okładka ta najprawdopodobniej została sporządzona już w Warszawie. Zapisana jest ona ponadto inną ręką niż reszta rękopisu.

Behind by the Bennonite Fathers, which Belonged to the Said Fathers within the Church, Houses, and the Precincts], in: *MH*, vol. 9, Toruń 1937, pp. 58–61; Ryszard Mączyński, *Koncerty...*, p. 78.

⁸⁷ Ryszard Mączyński, *Koncerty...*, pp. 77 and 85. One possible link is Karol Jestershein, born in Saxony (though referred to in documents as a Silesian), who, having graduated from the University in Breslau, joined the Warsaw Redemptorists in 1788. Cf. K. Jestershein's testimony given to Baltazar Jasiński on 13th June 1810, in: *MH*, vol. 9, p. 77; cf. Adam Owczarski, *op. cit.*, p. 73.

⁸⁸ Adolph's composition is not mentioned in the said inventory; it would most likely have been the oldest of those included there; 12 Vespers cycles are listed, including six by Wacław Raszek (c. 1765–1845) and five by Johann Melchior Dreyer (1747–1824).

⁸⁹ Cf. Ryszard Mączyński, *Koncerty...*, p. 67. Work on the inventory was completed on 30th November 1808, nearly half a year after the Redemptorists had been transported (on 20th June 1808) outside the Duchy of Warsaw, among others to the Küstrin fort, situated near the present-day town of Kostrzyn on the Oder River; cf. Adam Owczarski, *op. cit.*, pp. 246–247.

⁹⁰ Cf. an official letter from deputy prefect of Warsaw Department Franciszek Nakwaski to the Minister of Police Aleksander Potocki, of 22nd June 1808, in: *MH*, vol. 9, p. 4.

⁹¹ The music found on the paper sheet later used as the manuscript's dust jacket relates the history of this manuscript to Warsaw's operatic circles, so this cover was most likely added already

z bogatą działalnością muzyczną tej warszawskiej świątyni, który dotrwał do naszych czasów.

Niewykluczone, że źródło trafiło do pojezuickiego sanktuarium maryjnego w Świętej Lipce (Heiligelinde) za sprawą któregoś z redemptorystów odesłanych na Warmię poprzez miasta na granicy pruskiej przez władze napoleońskie⁹² bądź przy okazji wcześniejszej podróży do Świętej Lipki samego Klemensa Hofbauera, który w 1799 roku rozważał przejęcie opieki nad tym sanktuarium po wygnanych stamtąd jezuitach⁹³. Jeśli jednak źródło to należało do zbiorów konfraterni, a nie zakonu⁹⁴, to mogło trafić do Świętej Lipki za pośrednictwem (eks)jezuitów, ci byli bowiem założycielami zarówno świętolipskiego sanktuarium, jak i bractwa św. Benona, które z kolei po kasacie Towarzystwa Jezusowego przejęło pojezuicki kościół pw. Narodzenia Najświętszej Maryi Panny i św. Ignacego przy ul. Świętojańskiej (obecnie pw. Matki Bożej Łaskawej) i opiekowało się tą świątynią między 1781 a 1819 rokiem⁹⁵. W inwentarzu zbiorów muzycznych kościoła w Świętej Lipce z roku 1854 nie pojawia się nazwisko Adolpha; być może więc rękopis jego kompozycji został odnotowany jako jedno z czterech anonimowych niesporów⁹⁶ lub należał do prywatnych zbiorów osoby powiązanej z tamtejszym sanktuarium.

⁹² Do grupy wywiezionych do Działdowa należeli ojcowie: Walenty Langanki, Kazimierz Langanki, Karol Blumenau-Kwiatkowski, Szymon Schrötter i Wojciech Schrötter, z których ostatni trafił zresztą do pojezuickiego sanktuarium w Świętej Lipce. Por. Adam Owczarski, *op. cit.*, s. 246–247; *MH*, t. 7, Toruniae: Sumptu Congr. SS. Redemptoris 1934, s. 68, 81–82, 92; *MH*, t. 1, s. 85–86.

⁹³ List Lorenza Litty do Klemensa Hofbauera z Wenecji, 11 lutego 1800, *MH*, t. 8, s. 193–194.

⁹⁴ W świetle znaczących śladów dotyczących działalności muzycznej redemptorystów i braku takowej odnoszącej się do bractwa – hipoteza taka wydaje się bardzo mało prawdopodobna.

⁹⁵ Zob. Adam Owczarski, *op. cit.*, s. 16–21; Ryszard Mączyński, *Kościół...*, s. 80–82. Jezuita we wspomnianym już statucie bractwa wydanego w 1640 roku zobowiązywali się do stałej opieki duchowej nad konfraternią, jednakże od roku 1671 „od tej czynności ekskuzowali się” w zupełności. *Ibid.*, s. 40. Kolejnymi dyrektorami bractwa byli karmelici bosci (Leon Steindorffer, 1671–1675 i Jakob Federle, 1675–1694), następnie księża świeccy (Johann Georg Hass i Heinrich Ehrentreich), od 1736 działający przy kościele na Nowym Mieście franciszkanie, a od 1815 – paulini. *Ibid.*, s. 40, 43, 47, 64, 82.

⁹⁶ *Verzeichniß der zur Kirche Heiligelinde gehörigen Musikalien*, in: *Acta Specialia der Bischöfl. Ermland. Curie 1854*, Archivum Archidiecezji Warmińskiej w Olsztynie [Archives of the Warmia Archdiocese in Olsztyn, hereafter as AAWO] AB III, H9, s. 37–52.

ciated with the busy music activity once taking place in that Warsaw church.

The manuscript then found its way to the former Jesuit Marian shrine in Święta Lipka (Heiligelinde), either via one of the Redemptorists fathers sent to Warmia (Germ. Ermland) via towns on the Prussian border by the Napoleonic authorities,⁹² or thanks to Klemens Hofbauer himself, who in 1799 considered taking that sanctuary over from the expelled Jesuits.⁹³ If the source belonged to the German Brotherhood rather than the Congregatio Sanctissimi Redemptoris,⁹⁴ it might have reached Święta Lipka via the (ex-)Jesuits, who had founded both the Święta Lipka shrine and the Confraternity of St Benno. After the suppression of the Society of Jesus, the brotherhood took over the former Jesuit Church of the Nativity of the Mother of God and St Ignatius in Warsaw's Świętojańska Street (now the Church of the Gracious Mother of God) and looked after it between 1781 and 1819.⁹⁵ Adolph's surname is not found in the inventory of music-related sources from Święta Lipka's church (compiled in 1854). It is possible that the manuscript was listed there as one of the four anonymous Vespers cycles⁹⁶ or that it belonged to the private collection of some person connected with that sanctuary.

in Warsaw. It bears inscriptions written in a different hand from the rest of the manuscript.

⁹² Those transported to Działdowo included fathers Walenty Langanki, Kazimierz Langanki, Karol Blumenau-Kwiatkowski, Szymon Schrötter, and Wojciech Schrötter. That last one actually resided later at the post-Jesuit sanctuary in Święta Lipka. Cf. Adam Owczarski, *op. cit.*, pp. 246–247; *MH*, vol. 7, Toruniae: Sumptu Congr. SS. Redemptoris 1934, pp. 68, 81–82, 92; *MH*, vol. 1, pp. 85–86.

⁹³ A letter from Laurentius Litta to Klemens Hofbauer in Venice, dated 11th February 1800, *MH*, vol. 8, pp. 193–194.

⁹⁴ Since, however, we have ample evidence for the Redemptorists' musical activity and none at all for the brotherhood, this hypothesis seems highly unlikely.

⁹⁵ Cf. Adam Owczarski, *op. cit.*, pp. 16–21; Ryszard Mączyński, *Kościół...*, pp. 80–82. In the already mentioned statute of the confraternity, published in 1640, the Jesuits undertook to provide permanent spiritual care to the brotherhood, but as of 1671 they completely “excused themselves from this work.” Cf. *ibid.*, p. 40. The brotherhood's later directors were Discalced Carmelites (Leon Steindorffer, 1671–1675 and Jakob Federle, 1675–1694), then secular clergy (Johann Georg Hass and Heinrich Ehrentreich), from 1736 – Franciscans from the church in Warsaw's New Town, and from 1815 – Pauline Fathers. Cf. *ibid.*, pp. 40, 43, 47, 64, 82.

⁹⁶ *Verzeichniß der zur Kirche Heiligelinde gehörigen Musikalien*, in: *Acta Specialia der Bischöfl. Ermland. Curie 1854*, Archivum Archidiecezji Warmińskiej w Olsztynie [Archives of the Warmia Archdiocese in Olsztyn, hereafter as AAWO] AB III, H9, pp. 37–52.

Choć papież Klemens XIV zdelegalizował działalność jezuitów w brewe *Dominus ac Redemptor* już w 1773 roku, kasatę zakonu w Prusach wprowadzono w życie dopiero w roku 1783, gdy sanktuarium w Świętej Lipce oficjalnie wróciło pod bezpośredni zarząd kapituły katedralnej we Fromborku⁹⁷. Przy sanktuarium (zbudowanym w latach 1688–1693⁹⁸) utrzymywali oni własnym sumptem⁹⁹ bursę muzyczną od co najmniej 1700 roku, kiedy po raz pierwszy odnotowano funkcję prefekta muzyki¹⁰⁰. Funkcjonowała ona bez dłuższej przerwy do początków XX wieku¹⁰¹. Do działających przy świątyni orkiestry i chóru rekrutowali się kształceni w bursie nastoletni chłopcy, wywodzący się z uboższego stanu, prawdopodobnie spośród chłopów i drobnych rzemieślników¹⁰². Każdy z nich kształcił się w grze na instrumentach smyczkowych, dętych i klawiszowych (fortepianie i organach) oraz śpiewie¹⁰³. Wykonywali repertuar kościelny, jak również świecki, brali bowiem udział poza nabożeństwami także w obchodach świeckich i państwowych¹⁰⁴. Na podstawie inwentarzy instrumentów kościelnych sporządzonych w latach 1783, 1789 i 1798 możemy zrekonstruować kształt kapeli z końca wieku: składały się na nią sekcje instrumentów smyczkowych (skrzypce, altówka, wiolonczela, kontrabas), dętych drewnianych (flety, oboje, oboje d'amore, rożki angielskie, klarnety, fagoty) i dętych blaszanych (puzony tenorowe – „zwykłe”, altowe i basowe, rogi naturalne i waltornie oraz trąbki), a także kotły i fortepian¹⁰⁵. Kapela dysponowała więc zasobem nie tylko wykonawców, ale też instrumentarium, wy-

Even though Pope Clement XIV banned Jesuit activity in his brief *Dominus ac Redemptor* issued as early as 1773, the suppression of the order was only carried out in Prussia in 1783, when direct supervision over the Święta Lipka sanctuary was officially restored to the Cathedral Chapter in Frombork.⁹⁷ At the sanctuary (built in 1688–1693⁹⁸), the Jesuits maintained (at their own expense⁹⁹) a music boarding school, set up not later than in 1700 (when the first *praefectus musicae* was listed).¹⁰⁰ This school continued to operate without any major breaks until the early 20th century.¹⁰¹ The Święta Lipka church orchestra and choir recruited that school's students and alumni, who were teenage boys of humble birth, most likely from peasant and poor craftsmen's families.¹⁰² Each of them learned to sing and play string, wind, and keyboard (piano and organ) instruments.¹⁰³ They performed both sacred and secular music, since, apart from church services, they also took part in lay and state ceremonies.¹⁰⁴ On the basis of inventories of church instruments compiled in 1783, 1789, and 1798 we can reconstruct the makeup of the Święta Lipka ensemble in the late 18th century. It consisted of sections of strings (violin, viola, cello, double bass), woodwinds (flutes, oboes, oboes d'amore, English horns, clarinets, bassoons) and brass ('ordinary' tenor as well as alto and bass trombones; natural and French horns; trumpets), timpani, and piano.¹⁰⁵ The ensemble

⁹⁷ Opóźnienie to wynikało z umyślnej zwłoki biskupa warmińskiego Ignacego Krasickiego z ogłoszeniem kasaty, które nastąpiło dopiero w 1780 roku. Por. Jan Obląk, *Szkoła Muzyczna w Świętej Lipce*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 3 (1960), s. 354.

⁹⁸ *Ibid.*, s. 352.

⁹⁹ Marian Otap, *Religijna kultura muzyczna na Warmii w latach 1466–1772*, Lublin: Instytut Muzykologii Kościelnej KUL 1989 (dysertacja doktorska pod kier. Karola Mrowca), s. 219.

¹⁰⁰ Ludwik Grzebień, Jerzy Kochanowicz, *Słownik geograficzny jezuickich burs muzycznych*, Kraków: Wydawnictwo WAM 2002, s. 219.

¹⁰¹ Jan Obląk, *op. cit.*, s. 369–371.

¹⁰² Marian Otap, *op. cit.*, s. 218; Jan Obląk, *op. cit.*, s. 353–354.

¹⁰³ Jan Obląk, *op. cit.*, s. 356–357; patrz wykaz nauczycieli i studentów z tego roku: *ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*, s. 353.

¹⁰⁵ *Ibid.*, s. 355; por. *Inventarium Ecclesiae-Lindanae 1783*, AAWO B 27, k. 7r–v; *Inventarium Ecclesiae-Lindanae. Status Ecclesiae, et Loci Lindensis Anno 1783. examinatus, et, ut in praesentibus adnotatur, constare inventus*, AAWO B 80, k. 85r; Jan Obląk, *op. cit.*, s. 357–358; por. *Acta Visitationis Generalis Ad Sacram Tiliam 1798*, AAWO B 49, k. 17v–18r, 48r–v.

⁹⁷ This delay was the result of Ignacy Krasicki's, Bishop of Warmia, deliberate decision to put off the announcement of the suppression, which he eventually did in 1780. Cf. Jan Obląk, *Szkoła Muzyczna w Świętej Lipce* [The Music School in Święta Lipka], „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 3 (1960), p. 354.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 352.

⁹⁹ Marian Otap, *Religijna kultura muzyczna na Warmii w latach 1466–1772* [Sacred Music Culture in Warmia, 1466–1772], Lublin: Instytut Muzykologii Kościelnej KUL 1989 (PhD dissertation supervised by Karol Mrowiec), p. 219.

¹⁰⁰ Ludwik Grzebień, Jerzy Kochanowicz, *Słownik geograficzny jezuickich burs muzycznych* [A Geographic Dictionary of Jesuit Music Boarding Schools], Kraków: Wydawnictwo WAM 2002, p. 219.

¹⁰¹ Jan Obląk, *op. cit.*, pp. 369–371.

¹⁰² Marian Otap, *op. cit.*, p. 218; Jan Obląk, *op. cit.*, pp. 353–354.

¹⁰³ Jan Obląk, *op. cit.*, pp. 356–357; see the list of teachers and pupils for that year, *ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 353.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 355; cf. *Inventarium Ecclesiae-Lindanae 1783*, AAWO B 27, fol. 7r–v; *Inventarium Ecclesiae-Lindanae. Status Ecclesiae, et Loci Lindensis Anno 1783. examinatus, et, ut in praesentibus adnotatur, constare inventus*, AAWO B 80, fol. 85r; Jan Obląk, *op. cit.*, pp. 357–358; cf. also *Acta Visitationis Generalis Ad Sacram Tiliam 1798*, AAWO B 49, fols 17v–18r, 48r–v.

konanie *Vesperae in F* Adolpha leżało więc w ramach jej możliwości.

* * *

Vesperae in F Wilhelma Adolpha są znakomitym przykładem wysokiej jakości kompozycji pochodzącej od twórcy działającego poza dobrze rozpoznanymi centrami kulturalnymi XVIII w., a tym samym ważnym dowodem bujnego życia muzycznego mniejszych ośrodków miejskich Dolnego Śląska. Niniejsze wydanie jest próbą przywrócenia szerszemu obiegowi muzycznemu i muzykologicznemu jednego z zapomnianych małych mistrzów tego kręgu kulturowego i naniesienie na mapę katolickiej kultury muzycznej okresu dwóch miast, Świebodzina i Góry, dotąd w tym kontekście w literaturze niewymienianych. Przybliżenie zawartości rękopisu tego utworu jest także sposobem dania głosu unikatowemu źródłu, szczęśliwie ocalałemu świadkowi historii, którego krótkie studium przypadku rzuca światło na skomplikowane losy transmisji kościelnego repertuaru swoich czasów.

thus possessed not only the performing forces but also the instruments needed for possible performances of Adolph's Vespers.

* * *

Vesperae in F by Wilhelm Adolph are an excellent example of a high-quality music composition created by an artist who lived and worked away from the 18th century's well-recognised cultural centres. Importantly, the music thus testifies to the flourishing of music life in smaller urban communities in Lower Silesia. Our edition aims to restore one of the forgotten minor masters belonging to that culture to wider circulation among both performers and musicologists, and to place two more towns, Świebodzin and Góra, previously not mentioned in this role in the literature of the subject, on the map of that period's Catholic music culture. The edition of the manuscript also makes it possible for a unique source, which is a witness of and survivor from bygone times, to speak for itself, and it sheds more light on the complexities of church repertoire transmission in that age.

KOMENTARZ REWIZYJNY

Niniejszą edycję przygotowano w oparciu o rękopis (być może autograf) przechowywany w Bibliotece Bobolanum w Warszawie pod sygnaturą M.R.0002, a pochodzący z kolekcji muzykaliów z sanktuarium maryjnego w Świętej Lipce. Zawiera on dziesięć oddzielnych partii głosowych (łącznie 42 karty numerowane w sposób ciągły) w formie zszytych nicią fascykułów o wymiarach 355 × 220 mm oraz obwolutę (FIG. 1). Rękopis nosi ślady użytkowania, widoczne w szczególności w partii Organo. Po wpisaniu tekstu nutowego zostały sporządzone wyklejki mające chronić integralność książek głosowych, które przykryły nieznaczną część zapisu w okolicy wewnętrznego marginesu trzech głosów wokalnych (C, A i T: k. 5r, 10r, 15r).

Na przedniej stronie obwoluty zapisano „Vesperae in F. | a | Canto Alto Tenore Basso | Violino primo et secundo | Cornu primo et secundo, et Organo | Contra Basso || Authore Adolpho. || Ad S[anctum]. Ben(n)onem | Varsoviae”. Obwoluta sporządzona została przez inną osobę niż autor manuskryptu, zaś znajdująca się tam atrybucja autorska została zapisana przez kolejnego kopistę – ręką inną niż reszta treści karty tytułowej. Na górze przedniej strony obwoluty dopisano różnymi charakterami pisma trzy oznaczenia katalogowe „Nro 4”, „No: 7” (oba czarnym atramentem) oraz „44” (niebieskim długopisem).

Na wszystkich pozostałych stronach okładki (z tyłu i wewnątrz) zapisany został szkic kompozycji na sopran z instrumentalną podstawą basową, odwrócony o 180 stopni w stosunku do kierunku pisma strony tytułowej *Vesperae in F* (FIG. 2). Jest to zredukowany do dwóch wspomnianych głosów początek i koniec (ustępy A i A₁; 57 ze 155 taktów) arii da capo Zemiry *La fauvette avec ses petits* z *comédie-ballet* pt. *Zémire et Azor* André Ernesta Modeste’a Grétry’ego (akt III, scena 5) napisanej do libretta Jeana-François Marmontele w polskim tłumaczeniu Stanisława Kuszewskiego (fl. 1780)¹⁰⁶. Wariant tekstu słownego znajdujący się w rękopisie jest nieznacznie odmienny od druku tego

EDITORIAL NOTES

The present edition is based on a manuscript (possibly an autograph) now kept at Warsaw’s Bobolanum Library (shelf mark M.R.0002), which once belonged to the music collection of the Marian shrine in Święta Lipka. The manuscript comprises ten separate vocal and instrumental parts (42 folios with continuous numbering in total) in the form of fascicles sewn together with thread, 355 × 220 mm, and a dust jacket (FIG. 1). The manuscript bears marks of use, especially in the Organo partbook. After the music had been entered, endpapers were added to protect the integrity of the partbooks. These endpapers covered a small proportion of the notated music near the inner margins of three vocal parts (C, A, and T, on fols 5r, 10r, 15r).

On the front of the dust jacket, we find the inscription: “Vesperae in F. | a | Canto Alto Tenore Basso | Violino primo et secundo | Cornu primo et secundo, et Organo | Contra Basso || Authore Adolpho. || Ad S[anctum]. Ben(n)onem | Varsoviae”. The jacket was made by a person different from the manuscript author, and the attribution found thereon was entered by another copyist in a different hand than the rest of the title page. At the top of the front page of the cover and in different hands, we find three catalogue numbers: “Nro 4”, “No: 7” (both in black ink) as well as “44” (in blue ballpoint pen).

All the remaining pages of the cover (back and inside) comprise the draft of a composition for soprano with an instrumental bass, positioned upside down in relation to inscriptions on the title page of *Vesperae in F* (FIG. 2). This is a two-part reduction of the opening and closing fragments (segments a and A₁; 57 out of 155 bars) of Zémire’s *da capo* aria *La fauvette avec ses petits* (Act III, Scene 5) from André Ernest Modeste Grétry’s *comédie-ballet* titled *Zémire et Azor*, to a libretto by Jean-François Marmontel in Polish translation by Stanisław Kuszewski (fl. 1780).¹⁰⁶ The text variant found on the manuscript cover is slightly different

¹⁰⁶ Felix Bentkowski, *Historia literatury polskiej*, t. 1, Warszawa – Wilno: Zawadzka i Komp. 1814, s. 553; Ludwik Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*, t. 2: *Notatki i studia*, Lwów: Wydawnictwo Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich 1925, s. 321; Karol Estreicher, *Bibliografia polska*, t. 22: *Stolecie XV–XVIII*, Kraków: Akademia Umiejętności 1908, s. 184–185; *Id.*, *Bibliografia polska*, t. 20: *Stolecie XV–XVIII*, Kraków: Akademia Umiejętności 1905, s. 411.

¹⁰⁶ Felix Bentkowski, *Historia literatury polskiej* [A History of Polish Literature], vol. 1, Warszawa – Wilno: Zawadzka i Komp. 1814, p. 553; Ludwik Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta* [Theatre, Drama, and Music under Stanislaus II Augustus], vol. 2: *Notatki i studia* [Notes and Studies], Lwów: Wydawnictwo Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich 1925, p. 321; Karol Estreicher, *Bibliografia polska* [A Polish Bibliography], vol. 22: *Stolecie XV–XVIII* [The 15th to 18th Centuries], Kraków: Akademia Umiejętności 1908, pp. 184–185; *Id.*, *Bibliografia polska*, vol. 20: *Stolecie XV–XVIII*, Kraków: Akademia Umiejętności 1905, p. 411.

przekładu i wydaje się pochodzić z roboczej wersji tłumaczenia, różni się bowiem od niego większą dosłownością i wiernością składni, a przez to mniejszą dokładnością metryczną¹⁰⁷. Pozwala to ustalić przybliżony *terminus post quem* sporządzenia okładki rękopisu *Vesperae in F* na rok 1782, kiedy opera została wystawiona w wersji polskiej w Warszawie¹⁰⁸.

Na pierwszej stronie każdego z fascykułów zapisano pośrodku na górze nazwę głosu; poszczególne partie zanotowano na następujących kartach: *Canto* (k. 1r–5v), *Alto* (k. 6r–10r), *Tenore* (k. 11r–15v), *Basso* (k. 16r–21r), *Basso 2do* (k. 22r–v), *Violino Primo* (k. 23r–28r), *Violino Secondo* (k. 29r–33v), *Cornu 1mo in F* (k. 34r–35v), *Cornu 2do in F* (k. 36r–37v), *Organo* (k. 38r–42v). Partie Clno I, II zapisane są w głosach Cor I, II i oznaczone w obu jako *Clarino in D*, wykonywane były zatem prawdopodobnie – co typowe – przez tych samych muzyków. Głosy Clno I, II oraz B II pojawiające się wyłącznie w opracowaniu psalmu *Laudate pueri* nie zostały uwzględnione na obwolucie.

¹⁰⁷ Ośmioletni oryginał oddany jest wiernie ośmioletniemu w drukowanym przekładzie, zaś w rękopisie mamy do czynienia z wersem dziewięciosylabowym. W rękopisie *Vesperae in F*, „reine” tłumaczona jest jako „krolowa” (w druku: „pani”), zaś „de leur [petits de la fauvette] réveil” tłumaczone jest jako „które [pisklęty] skoro się przebudzą” (w druku: „który [gaj], gdy się przebudzą”). Wariant tekstu z okładki rękopisu *Vesperae in F* brzmi „Dzierlatka z swoimi pisklętą / Krolowa gaju byds się mieni / Ktore skoro się przebudzą / [...] bywa przeięty”; w druku Michała Gröll’a (Warszawa, 1782) przybiera on kształt „Dzierlatka z swemi pisklętą, / Panią się gaju, być mieni; / Który, gdy się przebudzą, / Piskiem ich bywa przeięty”; podczas gdy we francuskim oryginale z pierwodruku (Paryż, 1771) czytamy: „La fauvette avec ses petits / Se croit la reine du bocage. / De leur réveil, par son ramage / Tous les échos sont avertis”. Zob. Jean-François Marmontel, tłum. Stanisław Kuszewski, *Zemira y Azor, opera w czterech aktach z Francuskiego na Polski język przetłumaczona. Przez aktorów narodowych J. K. Mci na Teatrze publicznym. Dnia 9. Maia Roku 1782. reprezentowana*, Warszawa: Michał Gröll 1782, s. 57; André-Ernest-Modeste Grétry, Jean-François Marmontel, *Œuvre VIIe. Zemire et Azor. Comédie-ballet. En Vers et en Quatre Actes. Représentée devant sa Majesté à Fontainebleau le 9 novemb. 1771. et à la Comédie Italienne le lundi 16 Décembre 1771. Dédiée à Madame La Comtesse Du Barry par M. Gretry. Pensionnaire du Roi. Et de l’Académie des Philharmoniques de Boulogne*, Paris: Dezauche, François Montulay, Houbaut, Jean-Antoine Castaud s.a. [1771?]; <https://uurl.kbr.be/1564002> [dostęp 08.10.2020], s. 135–146.

¹⁰⁸ Zbigniew Raszewski podaje jako datę wystawienia opery w wersji polskiej rok 1781, Alina Żórawska-Witkowska poprawia tę informację na przełom lat 1781/1782. Por. Zbigniew Raszewski, *Staroświecczyzna i postęp czasu. O teatrze polskim (1765–1865)*, Warszawa: PIW 1963, s. 36, 62; Alina Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Warszawa: Zamek Królewski w Warszawie 1995, s. 218.

from the printed version of the Polish text and may represent a rough draft of the translation, since it is more literal and syntactically true to the original, but metrically less precise.¹⁰⁷ The approximate *terminus post quem* when this dust jacket was added to the *Vesperae in F* is thus the Warsaw production of the opera’s Polish-language version, 1782.¹⁰⁸

On the first pages of each fascicle (top middle), we find the name of the given part. The parts are found on the following folios of the manuscript: *Canto* (fols 1r–5v), *Alto* (fols 6r–10r), *Tenore* (fols 11r–15v), *Basso* (fols 16r–21r), *Basso 2do* (fol. 22r–v), *Violino Primo*

¹⁰⁷ The original octosyllabic verse is faithfully rendered as octosyllable in the printed translation. In the manuscript, however, we have nine syllables in verses. The word “reine” is translated as “krolowa” (“queen”) in the manuscript, and “pani” (“lady”) in the print; “de leur [petits de la fauvette] réveil” is rendered as “ktore [pisklęty] skoro się przebudzą” (“which [chicks] when they wake up”), and in the print as “który [gaj], gdy się przebudzą” (“which [the grove] when they wake up”). In the text found on the cover of *Vesperae in F* we thus read: “Dzierlatka z swoimi pisklętą / Krolowa gaju byds się mieni / Ktore skoro się przebudzą / [...] bywa przeięty.” (“The lark with her chicks / calls herself queen of the grove / which [plural], when they wake up / [...] is oftentimes filled [...]”), and in Michał Gröll’s print (Warszawa, 1782): “Dzierlatka z swemi pisklętą, / Panią się gaju, być mieni; / Który, gdy się przebudzą, / Piskiem ich bywa przeięty.” (“The lark with her chicks / calls herself lady of the grove / which [singular], when they wake up / is oftentimes filled with their squeals”). The French original as printed in the first edition (Paris, 1771) reads as follows: “La fauvette avec ses petits / Se croit la reine du bocage. / De leur réveil, par son ramage / Tous les échos sont avertis.” Cf. Jean-François Marmontel, trans. Stanisław Kuszewski, *Zemira y Azor, opera w czterech aktach z Francuskiego na Polski język przetłumaczona. Przez aktorów narodowych J. K. Mci na Teatrze publicznym. Dnia 9. Maia Roku 1782. reprezentowana* [Zemira and Azor, Opera in Four Acts Translated from the French into the Polish Language. Presented by the National Actors of His Royal Majesty in the Public Theatre on 9th May 1782], Warszawa: Michał Gröll 1782, p. 57; André-Ernest-Modeste Grétry, Jean-François Marmontel, *Œuvre VIIe. Zemire et Azor. Comédie-ballet. En Vers et en Quatre Actes. Représentée devant sa Majesté à Fontainebleau le 9 novemb. 1771. et à la Comédie Italienne le lundi 16 Décembre 1771. Dédiée à Madame La Comtesse Du Barry par M. Gretry. Pensionnaire du Roi. Et de l’Académie des Philharmoniques de Boulogne*, Paris: Dezauche, François Montulay, Houbaut, Jean-Antoine Castaud s.a. [1771?]; <https://uurl.kbr.be/1564002> [accessed on 8th October 2020], pp. 135–146.

¹⁰⁸ Zbigniew Raszewski quotes 1781 as the year of staging this opera in Polish. This date has been corrected by Alina Żórawska-Witkowska to the late 1781 / early 1782. Cf. Zbigniew Raszewski, *Staroświecczyzna i postęp czasu. O teatrze polskim (1765–1865)* [Old-Fashioned Trends and the Progress of Time. On Polish Theatre (1765–1865)], Warszawa: PIW 1963, pp. 36, 62; Alina Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta* [Music at Stanislaus II Augustus’ Court and Theatre], Warszawa: Zamek Królewski w Warszawie 1995, p. 218.

Brak dodatkowego głosu *Contra Basso* wskazanego na obwolucie, który zapewne dublował partię *Organo*. Na papierze, na którym zapisana jest kompozycja, znaleziono wyłącznie jeden typ znaku wodnego, wyobrażający literę „W” w koronie, pochodzący z jednej ze śląskich papierni, najprawdopodobniej z podwrocławskiej Oławy z drugiej połowy lat 60. XVIII wieku¹⁰⁹ (FIG. 4).

Aria basowa *Dominus a dextris* (*Dixit Dominus*, t. 158–186) oraz duet sopranu i basu *Esurientes* (*Magnificat*, t. 177–241) – obydwie fragmenty z towarzyszeniem pary rogów i organów – zostały wykreślone ze źródła (FIG. 3). Materiał ten jest jednak widoczny pod skreśleniami, dlatego możliwe było uwzględnienie go w edycji bez konieczności rekonstrukcji. Skreśleń dokonała inna osoba niż kopista rękopisu, co można stwierdzić na podstawie charakteru pisma – naniesionych przy tej okazji – dopisków „Gloria tacet” w głosie Cor I (k. 34r), „Segu[e]: Gloria” w głosie Cor II (k. 36r) i „Segu[e] Gloria” w głosie Org (k. 38v) przed wykreśloną arią *Dominus a dextris* oraz dopisków „Vlti Subito” w głosie Cor II (k. 37r) i „V[olti]: S[ubito]:” w głosie Canto (k. 5r) przed wykreślonym duetem *Esurientes* z części *Magnificat* na końcu strony. Wybiórcze skreślenia tych dwóch odcinków wskazują na dostosowanie utworu do możliwości dostępnego zespołu.

Rękopis ma formę czystopisu przeznaczonego do wykonania. Wyłączając późniejsze skreślenia ustępów, zdecydowana większość naniesionych poprawek pochodzi od głównego kopisty. Obejmują one przede wszystkim korekty tekstu słownego i wynikające z nich zmiany rytmu w miejscach, gdzie zaszła kolizja tekstów słownych między głosami wokalnymi.

(fols 23r–28r), *Violino Secondo* (fols 29r–33v), *Cornu 1mo in F* (fols 34r–35v), *Cornu 2do in F* (fols 36r–37v), and *Organo* (fols 38r–42v). The Cln I, II parts were entered in the Cor I, II partbooks and marked in both as *Clarino in D*. This suggests that they were probably performed by the same musicians (in accordance with typical practice). The Cln I, II as well as B II parts appear only in the setting of the psalm *Laudate pueri*, and were not listed on the dust jacket. The missing additional *Contra Basso* part, listed on the cover, probably doubled the *Organo* part. There is only one type of watermark on the paper on which this composition was copied. It represents the crowned letter “W” and comes from one of the Silesian paper mills, most likely from Oława (Germ. Ohlau) near Wrocław. The paper has been dated to the late 1760s (FIG. 4).¹⁰⁹

The bass aria *Dominus a dextris* (*Dixit Dominus*, bars 158–186) and the duet of soprano and bass *Esurientes* (*Magnificat*, bars 177–241) – both accompanied by two horns and organ – were crossed out from the source (FIG. 3), but the music material is still visible underneath and so we have been able to include it in our edition without the need to reconstruct the music. The crossings-out were made by a person different from the original manuscript scribe, as evident from the handwriting found in comments added on that occasion: “Gloria tacet” in Cor I (fol. 34r), “Segu[e]: Gloria” in Cor II (fol. 36r) and “Segu[e] Gloria” in Org (fol. 38v) before the crossed-out aria *Dominus a dextris*, as well as “Vlti Subito” in Cor II (fol. 37r) and “V[olti]: S[ubito]:” in Canto (fol. 5r) preceding the crossed-out duet *Esurientes* from the *Magnificat* at the end of the page. The selective deletion of these two segments alone indicates that this was done in order to adjust the music to the performing forces available.

¹⁰⁹ Ten znak wodny jest właściwie identyczny z filigranem z papierni oławskiej, datowanym na około 1766 rok; por. znak wodny z rękopisu *Symfonii g-moll* (MicWka 418) Georga Christopha Wagenseila (D-Bsa SA 2524): https://www.wasserzeichen-online.de/wzis/struktur.php?ref=DE0945-Wagenseil2524_5, *Wasserzeichen-Informationssystem*, Landesarchiv Baden-Württemberg [dostęp 01.09.2020]. Jedyną różnicą jest odmiana żebrowania, tzn. umiejscowienie znaku wodnego w stosunku do kresów (zwanych dawniej *pontiseaux*), tj. grubszych drucików sita papierniczego. Znak wodny w postaci litery „W” w koronie, typowy dla papierni wrocławskich, zaczyna być około połowy wieku XVIII używany również w innych papierniach. Por. Kazimiera Maleczyńska, *Dzieje starego papiernictwa śląskiego*, Wrocław: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich 1961, s. 127.

¹⁰⁹ This watermark is virtually identical with one used by the Oława paper mill and dated to c. 1766; cf. the watermark found in the manuscript of Georg Christoph Wagenseil's *Symphony in G minor* (MicWka 418) (D-Bsa SA 2524): https://www.wasserzeichen-online.de/wzis/struktur.php?ref=DE0945-Wagenseil2524_5, *Wasserzeichen-Informationssystem*, Landesarchiv Baden-Württemberg [accessed on 1st September 2020]. The only difference lies in the type of ribbing, specifically in the placement of the watermark in relation to the chain lines (formerly known as *pontiseaux*), that is, to the thicker wires in the mould's wire sieve. The crowned “W” is a watermark typical of the Wrocław area, but it began to be used by other paper mills as well around the mid-18th century. Cf. Kazimiera Maleczyńska, *Dzieje starego papiernictwa śląskiego* [The History of Early Paper-Making in Silesia], Wrocław: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich 1961, p. 127.

Podstawą wydania jest źródło w kształcie *post correcturam*, czyli w ostatecznej wersji pozostawionej przez pierwotnego skrybę rękopisu. Najbardziej rozległa korekta tego rodzaju miała miejsce w głosie altu, w *Magnificat*, t. 30–50, gdzie część tekstu słownego została skreślona i poprawiona na zgodną z resztą głosów. Wszelkie późniejsze skreślenia i poprawki, takie jak usunięcie dwóch fragmentów z towarzyszeniem rogów, nie zostały uwzględnione w tekście niniejszego wydania, wzmiankowano je jednak w wykazie korektur.

W głosach instrumentalnych notowane są w większości wypadków incipity słowne kolejnych ustępów utworu, a część z nich – mianowicie opracowania kolejnych psalmów i kantyku maryjnego – została wyróżniona dodatkowo inicjałem.

Na przestrzeni całego utworu ustalono jednolity układ podwójnych końcowych kresiek taktowych, wybierając zawsze opcję częściej reprezentowaną w rękopisie. Odstępstwa od tego zapisu zostały odnotowane w wykazie korektur.

Wszystkie fermaty nad kreskami taktowymi przeniesiono nad poprzedzające je pauzy lub nuty. Tremola ósemkowe i szesnastkowe zostały rozpisane na drobne wartości, zapis skrótowy pozostawiono jedynie dla tremol trzydziestodwójkowych. Wprowadzono współczesną ortografię tryli (*tr*), które historycznie notowano znakiem dziś stosowanym na oznaczenie mordentu (♯). Uwspółcześniono pisownię triol i kwintol, których w XVIII wieku zwykle nie oznaczano cyframi „3” czy „5”, a jedynie odpowiednim belkowaniem oraz łukami, które z kolei w edycji pominięto. Pominięto oznaczenia obsady (*Tutti* i *Solo*) w partii Organo, gdzie pełnią funkcję porządkową na użytek prowadzącego kapelę organisty. Brakujące oznaczenia tego rodzaju w głosach wokalnych uzupełniono w nawiasach kwadratowych. W partiach skrzypiec umieszczono pod jedną łaską wielodźwięki, którym w rękopisie przypisano podwójne łaski i belkowania, bez zaznaczenia tego faktu w wykazie korektur. Grupowanie nut (tj. belkowanie) zostało ujednolicone wedle współczesnej praktyki. Zrezygnowano z łuków zaznaczających melizmaty w partiach wokalnych. W wypadku głosów wokalnych do wydania wprowadzono występujące w rękopisie ligatury wyłącznie w dwóch wypadkach: gdy sylaba utrzymana na jednej wysokości przekraczała granicę taktu oraz gdy niemożliwy był odmienny zapis w postaci jednego znaku wartości rytmicznej. Uwspółcześniono pisownię oznaczeń

The manuscript is a fair copy made for the performance needs. Apart from the later crossings-out, the substantial majority of the corrections come from the main scribe and primarily concern the verbal text as well as the resulting changes of rhythm where the verbal text did not fit in with the notation in the vocal parts.

As the basis for our edition, we have accepted the source *post correcturam*, that is, in its final version left behind by the original scribe. The most extensive correction of the kind signalled above is found in the Alto part in the *Magnificat*, bars 30–50, where part of the verbal text has been crossed out and re-entered in a form adjusted to the other vocal parts. All the later crossings-out and corrections, such as the deletion of two horn-accompanied fragments, have not been represented in the text of this edition but are indicated in the list of corrections.

In the instrumental parts we find, in most cases, the verbal incipits of the successive segments of the cycle. Some of them (namely, the psalm and *Magnificat* settings) are additionally distinguished by an initial.

The occurrences of final double bar lines have been unified throughout the cycle; we always chose the version more frequently represented in the manuscript. Departures from this form of notation have been indicated in the list of corrections.

All the fermatas found above the bar lines have been moved to a position above the preceding notes or rests. Quaver and semiquaver tremolos have been represented in full as small rhythmic values, while the abbreviated form of notation has only been retained for demisemiquaver tremolos. Trills historically marked with the sign that designates a mordent nowadays (♯) have been represented in our edition in modern form (*tr*). The notation of triplets and quintuplets, which in the 18th century were indicated by means of note-beaming and arcs (the latter have been omitted here), without the digits “3” and “5”, has been modernised. The scoring indications *Tutti* and *Solo* in the Organo part, meant to support the organist in organising the performance and leading the ensemble, have been omitted from our edition, while missing markings of this kind in the vocal parts have been supplemented in square brackets. In the violin parts, chords notated in the manuscript with double stems and beams have been placed under one stem, without this change being indicated in the list of corrections. Note-grouping (beaming) has been unified in accordance with present-day practice. Slurs indicating melismata in the vocal parts have been omitted.

dynamicznych, których kilka wariantów stosował kopista (np. *fr*, *for*, *f* dla *forte*; *pia*, *p* dla *piano*). Zachowano przypominające oznaczenia dynamiczne tam, gdzie pojawiały się one po pauzie bądź po dłuższym przebiegu utworu.

Zdecydowano się na ograniczoną ingerencję w materiał źródłowy: poprawiono przede wszystkim jednoznaczne błędy, jak również uzupełniono i ujednolicono frazowanie, artykulację, ornamentację (tryle i appoggiatury) oraz dynamikę sukcesywnie (tj. w tym samym głosie) i symultanicznie (tj. w jednocześnie brzmiących głosach w obrębie grupy). Brakujące w źródle nuty, pauzy, akcydencje oraz fragmenty tekstu zostały w niniejszym wydaniu uzupełnione w nawiasach kwadratowych. Brakującą artykulację odnotowano zbiorczo w wykazie korektur na początku każdej części, jeśli zaś artykulację usunięto lub zmieniono, sytuację zastaną w źródle zapisano w uwagach szczegółowych. Wystąpienia tautologicznego *tenuto* wobec wskazanej artykulacji *legato* zdecydowano się usunąć.

Nie uzupełniano brakującego ani niekompletnego cyfrowania *basso continuo*, w razie potrzeby tylko korygując ewidentne błędy. Pozostawiono także zamienianą ortografię cyfrowania z przestawną kolejnością znaków (np. ^{7b} oraz ^{b7}). W przypadku gdy cyfrowanie basu umieszczone zostało pomiędzy nutami, przesunięto je nad pierwszą z grupy (zwykle z dwóch). W zgodzie z kształtem harmonicznym wynikającym z układu pozostałych głosów rozdzielono i rozmieszczono nad właściwymi nutami zapisywane za pomocą jednego znaku konwencjonalne opóźnienie kadencyjne ^{4 3} bez odnotowania tego faktu w wykazie korektur. Podobnie uczyniono w wypadku rozpisanych do postaci rytmicznej tremoli, którym przypisano kilka ocyfrowań.

W rękopisie znak poziomej kreski różnej długości w partii Organo oznacza nie tylko zatrzymanie dodanych dźwięków przy ruchu basu, ale również – nietypowo – powtórzenie cyfrowania basu nad kolejnym dźwiękiem. Pojedyncze przypadki zastosowania kreski w drugiej z wymienionych funkcji zdecydowano się zastąpić odpowiednim cyfrowaniem, odnotowując ten fakt każdorazowo w wykazie korektur. Wszystkie kreski w tradycyjnej roli (przetrzymania poprzedzającego współbrzmienia) usunięto.

Ortografia, pisownia wielkich liter i interpunkcja tekstu słownego zostały ujednolicone na podstawie weneckiego wydania Biblii sykstoklementyńskiej

Ligatures have been represented in our edition's vocal parts exclusively in two cases: a) where a syllable sung on one pitch crosses the bar line, or b) where notation using a single rhythmic value has proved impossible. Dynamic markings have been modernised; the scribe applied several different variants (e.g. *fr*, *for*, and *f* for *forte*; *pia*, *p* for *piano*). Reminders concerning dynamics have been preserved where they occur after a rest or after a longer unmarked passage.

We have opted for limited interference in the source material. The key editorial interventions are as follows: obvious mistakes have been corrected; phrasing, articulation, ornamentation (trills and appoggiaturas), and dynamics have been unified both horizontally in each part and vertically in simultaneously sounding parts within a given group. Notes, ornaments (excluding appoggiaturas), rests, accidentals, and text fragments missing from the source have been supplemented in our edition in square brackets. Articulation markings missing from the source have been indicated in the list of corrections (collectively at the start of each section). Wherever such markings have been deleted or changed, the original situation in the source has been described in the detailed comments. We have decided to omit the *tenuto* indications where they are tautological with the *legato* articulation markings present.

The missing or incomplete *basso continuo* figuring has not been supplemented; only evident mistakes have been corrected in the *b.c.* part where necessary. We have preserved the original alternative figuring with an inverted sequence of figures (e.g. ^{7b} and ^{b7}). Wherever the bass figuring was entered between the notes, it has been moved to a position above the first note in the group (usually the first of two). In agreement with the harmonic relations resulting from the other parts, the conventional single-symbol indication of a cadence with suspension ^{4 3} has been subdivided and placed above the appropriate notes, without this fact being indicated in the list of corrections. The same has been done in the case of tremolos represented here as separate rhythmic values, to which several figures have been assigned.

In the manuscript's organ part, a horizontal line of varying length refers not only to sustaining the added pitches with the bass moving, but also (untypically) – to the repetition of the bass figuring pertaining to the note that follows. In the individual *loci* where the lines were used in that latter role, we have decided to replace them with appropriate figuring, indicating this fact in each case in the list of corrections. All the lines

z 1784 roku¹¹⁰, wszystkie skróty zostały rozwinięte, słowa zanotowane w rękopisie za pomocą konwencjonalnego znaku powtórzenia (≋) zaznaczono kursywą, usunięto dawniej stosowane akcenty (m.in. nad przyimkiem „a”). Brakujące fragmenty psalmów zaznaczono w końcowym wykazie tekstu słownego w nawiasach kwadratowych, wszelkie inne zmiany, także w typowym kształcie doksologii, zaznaczono tamże kursywą. W doksologiach zastąpiono niekonsekwentną pisownię wielkich liter w taki sposób, że trzy Osoby Boskie zapisane są w wydaniu wielką literą.

used in the source in the traditional way (i.e. to indicate that the preceding harmony has been sustained) have been removed.

In the verbal text, spelling, punctuation and the use of capital letters have been unified in accordance with the 1784 Venetian edition of the Sixto-Clementine Vulgate.¹¹⁰ All the abbreviations have been expanded. The words represented in the manuscript by the conventional repetition sign (≋) are printed here in italics. Old accents (e.g. above the preposition “a”) have been removed. Psalm fragments missing from the manuscript have been placed in square brackets in the verbal text listings printed in the end, while all the other alterations, also in the typical wording of the doxology, have been marked in those listings with italics. Inconsistent spelling of capital letters in the doxologies has been unified so that all the three Divine Persons are spelled in our edition with capital letters.

Translated by Tomasz Zymer

¹¹⁰ *Biblia Sacra Vulgatae Editionis, Sixti V. Pontificis Max. Jussu Recognita, Et Clementis VIII. Auctoritate edita; Versiculis Distincta, Et ad singula Capita Argumentis, Indicibusque acta, Cum Optimis Editionibus tum Grecis, tum Latinis diligentissime comparata*, Venetiis: Antonius Cominus. Sumptibus Remondinianis 1784, s. 393, 407–408, 731.

¹¹⁰ *Biblia Sacra Vulgatae Editionis, Sixti V. Pontificis Max. Jussu Recognita, Et Clementis VIII. Auctoritate edita; Versiculis Distincta, Et ad singula Capita Argumentis, Indicibusque acta, Cum Optimis Editionibus tum Grecis, tum Latinis diligentissime comparata*, Venetiis: Antonius Cominus. Sumptibus Remondinianis 1784, pp. 393, 407–408, 731.

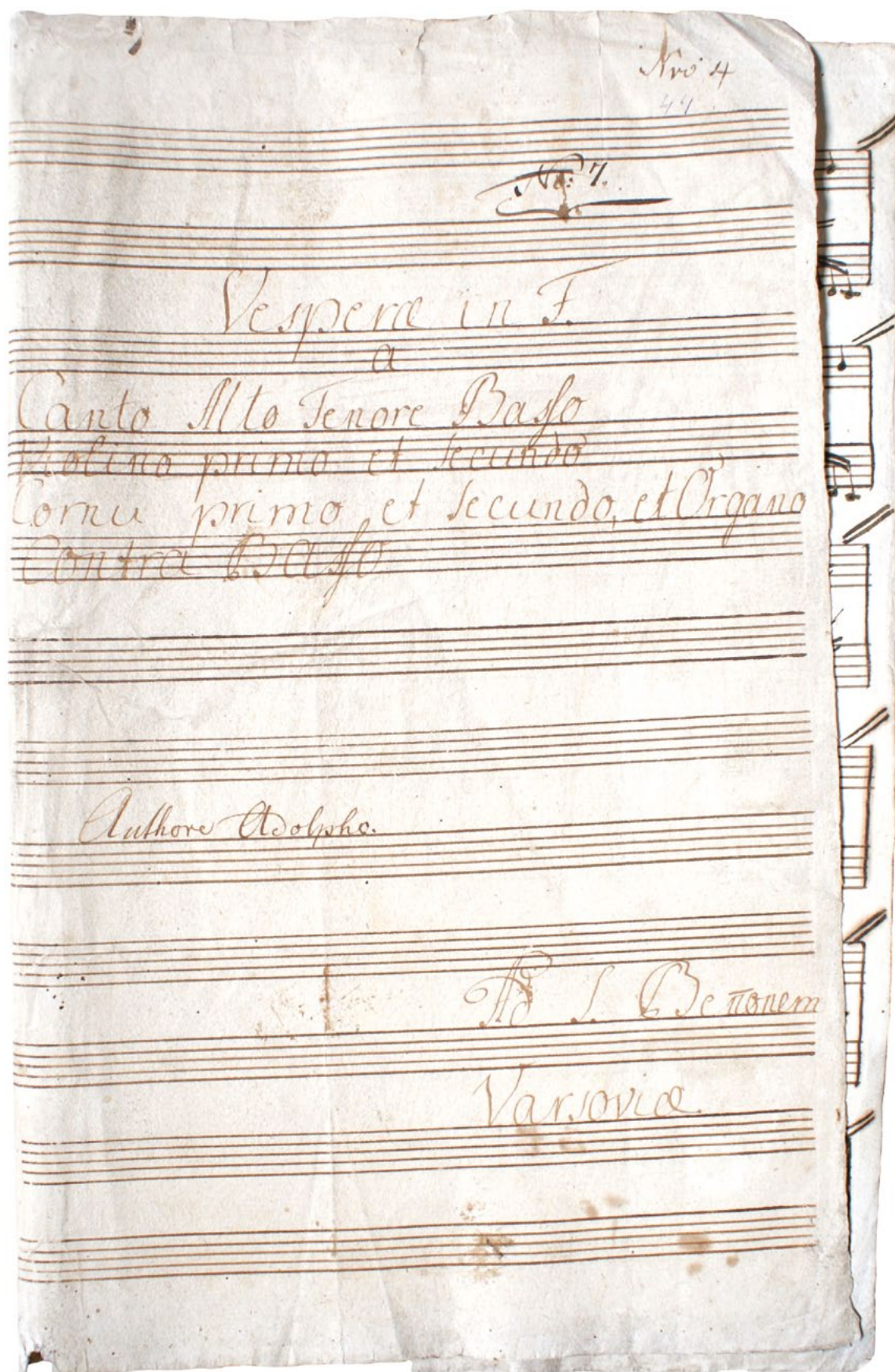


Fig. 1. Wilhelm Adolph, *Vesperae in F*, PL-Wb M.R.0002,
okładka, strona tytułowa / dust cover, title page



Fig. 2. Wilhelm Adolph, *Vesperae in F*, PL-Wb M.R.0002, zapis muzyczny z wnętrza okładki / music written on the inner side of dust cover, początek arii / beginning of the aria
La fauvette avec ses petits (André Ernest Modeste Grétry, *Zémire et Azor*)



Fig. 3. Wilhelm Adolph, *Vesperae in F*, PL-Wb M.R.0002, *Organo*, wykreślony duet basu i sopranu / the crossed-out basso and soprano duet *Esurientes* (k. / fol. 42v)

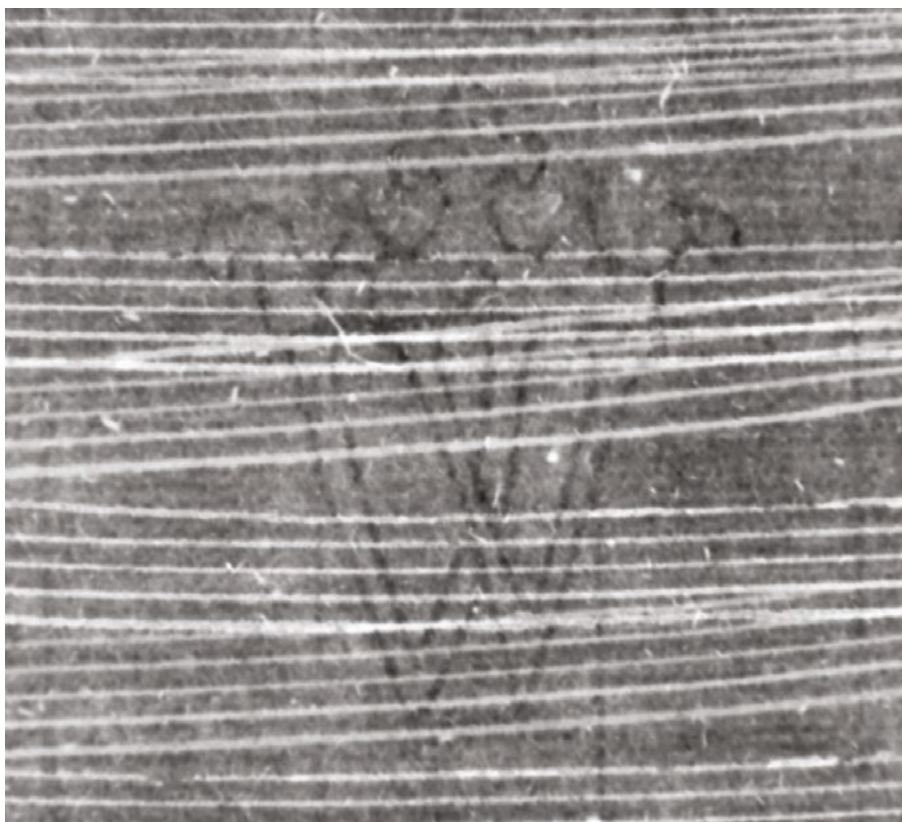


Fig. 4. Wilhelm Adolph, *Vesperae in F*, PL-Wb M.R.0002,
znak wodny / watermark (k. / fol. 10)

Andante *Canto*

K

Kyrie eleison

elei-son elei-son elei-

son elei-son *Christe eleison eleison eleison*

leison *Christe* *Christe elei-son elei-*

son *He elei-son* *Kyrie eleison*

elei-son *Kyrie* *eleison*

eleison

Tutti

fiat bonae voluntatis *laudamus te bene-*

dicamus te adoramus te glorifi-amus te gratias agimus tibi

magnam gloriam tuam *magna gloriam tu-am* *Domine fili*

Unigenite *Jesu* *Christe* *Jesu* *Christe* *Jesu* *Christe*

Qui tollis peccata mundi miserere nobis miserere nobis

Fig. 5. Wilhelm Adolph, *Missa ex C*, D-Mbs Mus.ms. 4987, *Canto*,
początek utworu / beginning of the piece [s.p.]

WYKAZ KOREKTUR

W uwagach szczegółowych pierwsza liczba oznacza numer taktu, po kropce następuje nazwa głosu, cyfra po średniku oznacza kolejną nutę w takcie, po dwukropku podana jest sytuacja w źródle. Na przykład: 3. C; 4: a^1 , oznacza, że w takcie 3 w sopranie czwartą nutą jest a^1 . W razie potrzeby w nawiasie umieszczono informację o korekcie wprowadzonej w niniejszym wydaniu. W korektach partii rogów i trąbek podano dźwięk widniejący w zapisie oraz – w nawiasie – wysokość realnie brzmiącą.

Zastosowane skróty / Abbreviations

A – Alto, b. – bar, B – Basso, C – Canto, Clno – Clarino, Cor – Corno, I – Primo, II – Secondo, n. – nuta / note, Org – Organo, t. – takt, T – Tenore, Vl – Violino

Domine ad adjuvandum

1. Vl I, Vl II, A; brak oznaczenia tempa / tempo indication missing
1. Vl II, C, B; oznaczenie metrum / time signature: c
1. Org; oznaczenie tempa / tempo indication: *Tardè*
7. Vl II; zamiast / instead of 4: $\text{♩} f^1 e^1$; przed / before 4: brak przednutki / appoggiatura missing
12. Vl I; przed / before 6: ♩
13. Vl I; przed / before 7: ♩
13. Vl II; przed / before 8: ♩
15. Org; nad / over: 3–6: - - (zamieniono na odpowiednie cyfrowanie / replaced with respective figuring)
16. Org; nad / over: 3–6: - (zamieniono na odpowiednie cyfrowanie / replaced with respective figuring)
- po / after 18. Org: $\parallel$
19. Cor I, II; oznaczenie tempa / tempo indication: *gravè*
24. Vl I; nad / over 1: ♩
28. Cor I, II, Vl II, A, T, Org; brak oznaczenia tempa / tempo indication missing
28. C; pod / under 2–3 tekst / text: *A-men*
29. C; pod / under 1–2: oznaczenie powtórzenia poprzedniego słowa (*A-men*) / repetition mark of the preceding word (*A-men*)
- po / after 29. Cor I, Vl I, A, B: $\parallel$

Dixit Dominus

Dodano oznaczenia artykulacyjne w taktach / supplementary articulation marks have been added in bars – Cor I: 29; Vl I: 22 (n. 5), 23 (n. 1, 10), 34–35, 44, 76, 80, 96; Vl II: 23 (n. 1, 10), 73.

1. Cor I, II, A; oznaczenie metrum / time signature: ♩
1. Org; oznaczenie tempa / tempo indication: *Tardè*
3. Cor II; 1–2: ♩
5. Vl II; przed / before 5: ♩
6. Cor I; przed / before 3: ♩
7. Org; przed / before 3: ♩
8. A; 3: a^1
12. C; przed / before 1: ♩
13. Cor II; nad / over 1: *tr*
14. Cor II; oznaczenie tempa / tempo indication: *All(egr)o* dopisane inną ręką / added by another hand

18. A; 3: brak przednutki / appoggiatura missing
21. VI II; przed / before 3, 5: ♯
21. T; przed / before 5: ♯
21. Org; nad / over 6: ⁶
22. VI I; przed / before 13: ♭
23. VI II; przed / before 13: ♯
24. VI II; 1–2, 3–4: $\frown$ (zastąpiono łukiem między / changed to slur between 1–4)
28. C; przed / before 8: ♭
28. A; przed / before 5: ♭
29. VI II; przed / before 7: ♭
29. A; przed / before 3: ♭
29. B; po / after 5: brak ligatury / tie missing
34. VI II; 3: *a*¹ poprawione na / corrected to *f*¹
37. VI II; pod / under 1: *f* (przeniesiono do t. / moved to b. 35)
42. VI II; pod / under 4: *f* (przeniesiono pod 5 i zastąpiono: / moved under 5 and changed to: *ff*)
42. Org; 4: *E*
- po / after 43. VI I, Cor II: ||
51. VI I; zamiast / instead of 5–6: $\downarrow d^2$; przed / before 5: przednutka / appoggiatura *e*²
54. VI I; nad całym taktem / over the whole bar: $\frown$; VI II; po 2, nad pauzą / after 2, over the rest: $\frown$ oznaczająca zakończenie po powtórzeniu *Da Capo* / $\frown$ marking the place where the music ends after the *Da Capo* repeat
63. C; nad / over 3: # (przeniesiono przed / moved before 3)
69. C; pod / under 5 tekst / text: *nu-* (przeniesiono pod / moved under 4)
82. VI I; przed / before 3: ♯
92. VI I; przed / before 2: ♯
- 96–106. VI I, II: zapisane jako powtórzenie *Da Capo* t. 44–54 / notated as a *Da Capo* repetition of bb. 44–54
102. Org; przed / before 3: ♯; nad / over 4: $\frac{4}{2}$ (przeniesiono nad / moved over 3)
103. VI I; zamiast / instead of 5–6: $\downarrow d^2$; przed / before 5: przednutka / appoggiatura *e*²
- po / after 106. VI I, II: brak podwójnej kreski taktowej / double bar line missing
107. A, T, Org; oznaczenie tempa / tempo indication: *Gravè*
107. B; oznaczenie metrum / time signature: ϕ
108. A; przed / before 2: #
108. Org; 2–3: zapisane w kluczu C1 / written in C1 clef
109. Org; 1: zapisane w kluczu C1 / written in C1 clef; 2–3: zapisane w kluczu C3 / written in C3 clef
111. VI I; 5: $\sharp$; po / after 5: brak ligatury / tie missing
113. A; 1: *g*¹
114. B; przed / before 3: ♯
114. Org; nad / over 1: $\frac{7}{3}$; przed / before 3, 4: ♯
115. C; pod / under 2–5 tekst / text: *et non poe-ni-*
116. C; pod / under 1–2 tekst / text: *-te-bit e-um*
120. C; przed / before 1: przednutka / appoggiatura *e*² (w miejscu / instead of *f*²)
121. T; 1–2: $\downarrow \downarrow$
128. VI II; nad / over 1: *ff* (przeniesiono nad / moved over 2)
133. Org; przed / before 2: ♯
134. Cor I; przed / before 3: ♯
138. Org; przed / before 3: #
143. B; 1–2: $\downarrow \downarrow \sharp$
147. Cor I; 1: $\downarrow$.
150. Cor I; 1: $\downarrow$.
150. T; przed / before 1: ♭

po / after 157. Cor I: „Gloria tacet”; Cor II: „Segu[e]: Gloria”; Org: „Segu[e] Gloria”, wszystkie trzy komentarze dopisane czarnym atramentem inną ręką / all three annotations added in black ink by another hand

po / after 157. VI II, Org: ||

157. Org; 1: ♯

158–192: Aria *Dominus a dextris* została wykreślona czarnym atramentem we wszystkich głosach / *Dominus a dextris* aria was crossed out in black ink in all voices

158. Cor I; oznaczenie metrum / time signature: ♢

163. Cor II; nad / over 5: **tr**

164. Cor I; po 6, nad pauzą / after 6, over the rest; Cor II; po 5, nad pauzą / after 5, over the rest; Org; nad 5 i po 5, nad pauzą / over 5 and after 5, over the rest: ∩ oznaczająca zakończenie po powtórzeniu *Da Capo* / ∩ marking the place where the music ends after the *Da Capo* repeat

164. Cor II; nad / over 4: **tr**

po / after 167. Cor I: zbędne powtórzenie poprzedniego taktu / redundant repetition of the preceding bar

171. B; przed / before 5: ♯

174. Cor I; przed / before 2: ♯; przed / before 5: ♯

181. B; przed / before 9: ♯

182. Cor II; 5–8, 9–12, 13–16: ∩ (zastąpiono łukami między / changed to slurs between 5–6, 7–8, 9–10, 11–12, 13–14, 15–16)

183. Org; przed / before 2: ♯

186–192. Cor I, II, Org; zapisane jako powtórzenie *Da Capo* t. 158–164 / notated as a *Da Capo* repetition of bb. 158–164

po / after 192. Cor I, II, Org: brak podwójnej kreski taktowej po *Da Capo* / double bar line missing after *Da Capo*

193. A; oznaczenie tempa / tempo indication: *Tardè*

193–205. Org: zapisane w kluczu C4 / written in C4 clef

193. Org: brak oznaczenia tempa / tempo indication missing

po / after 205. VI I, B; nad kreską taktową / over the bar line: ∩

206. Cor II; oznaczenie metrum / time signature: c

210. B; 6: *d*

212. VI I; 3–5: ∩ (zastąpiono ligaturą między / changed to tie between 3–4)

213. Org; 5: ♯

Confitebor

Dodano oznaczenia artykulacyjne w taktach / supplementary articulation marks have been added in bars – VI I: 2–3, 11 (n. 1), 12, 13 (n. 3–5, 8, 11), 15, 23, 28, 29 (n. 3–5), 42–43, 68 (n. 4), 69, 71, 85, 86 (n. 1), 102 (n. 4), 105 (n. 1), 111, 112 (n. 1); VI II: 3 (n. 7–10), 23, 55, 56 (n. 1–3).

przed / before 1. B; oznaczenie metrum / time signature: ♢

2. VI I; pod / under 16: **p** (przeniesiono pod 1 w t. 3 / moved under 1 in b. 3)

2. VI II; pod / under 14: **p** (przeniesiono pod 1 w t. 3 / moved under 1 in b. 3)

3. VI II; 11–12, 13–14: ∩ (zastąpiono łukiem między / changed to slur between 11–14)

7–8. Org: częściowo zapisane w kluczu C3 / partly written in C3 clef

11. A; 1: główka nuty zamazana i nieczytelna / the head of the note is smeared and its placement is impossible to determine

19. B; przed / before 1: ♯

21. VI I; pod / under 4: **mf** (przeniesiono pod / moved under 1)

25. VI I; przed / before 4: ♯

25. A; przed / before 6: ♯

26. A; przed / before 10: ♯

30. VI I; przed / before 2: ♯

30. VI II; przed / before 5: brak przednutki / appoggiatura missing

35. VI I; przed / before 8: ♯
35. T; przed / before 3: ♯
35. Org; przed / before 1: ♯
38. VI I; zamiast / instead of 1: ♯
38. T; przed / before 2: ♯
39. VI I; przed / before 2, 6: ♯
39. T; przed / before 2, 6: ♯
40. VI I; przed / before 2: ♯
40. VI II; przed / before 4: ♯
40. T; przed / before 2: ♯
43. Org; nad / over: 3–4: - (zamieniono na odpowiednie cyfrowanie / replaced with respective figuring)
47. T; zamiast / instead of 1–4: ♯¹
- 47–48. Org; częściowo zapisane w kluczu C3 / partly written in C3 clef
47. Org; nad / over 3: ⁶ (przeniesiono nad / moved over 2)
48. A; 10–11: nadpisane nad / written over ♯
49. A; takt zapisany na górnym marginesie strony / bar written on the top margin of the page
53. B; pod / under 6–7 tekst / text: -*num* (zamieniono na / changed to: -*nu-um* i przypisano sylaby oddzielnym nutom / and assigned to separate notes)
55. VI I; przed / before 2 (*h*¹), 5: ♯
55. VI II; przed / before 5: ♯
55. B; przed / before 5: ♯
55. Org; przed / before 2: ♯ ; pod / under 4: *mf* (przeniesiono pod / moved under 3)
56. Org; nad / over 1: ♯
57. Org; przed / before 4: ♯ ; pod / under 5: *p* (przeniesiono pod / moved under 6)
58. VI II; 4–6: *a*¹ *a*¹ *a*¹ poprawione na / corrected to *gis*¹ *gis*¹ *gis*¹
61. T; przed / before 5: ♯
62. T; przed / before 5: ♯
63. VI I; przed / before 2: ♯
63. VI II; przed / before 2: ♯
63. T; przed / before 2: ♯
70. VI II; po / after 1: kreska taktowa / bar line; po / after 3: brak kreski taktowej / bar line missing
71. VI II; przed / before 3: brak przednutki / appoggiatura missing; po / after 3: zbędna kreska taktowa / unnecessary bar line
75. VI I; przed / before 1: ♯
76. VI I; przed / before 5: ♯
76. Org; przed / before 1: ♯
77. A, T: brak oznaczenia tempa / tempo indication missing
78. VI I; przed / before 5, 10: ♯
78. VI II; przed / before 9: ♯
79. VI I; przed / before 5: ♯
79. C; przed / before 5: ♯
79. A; przed / before 5: ♯; przed / before 6: ♯
80. VI I; przed / before 2: ♯
80. VI II; przed / before 4: ♯
80. C; przed / before 2: ♯
80. A; przed / before 9: ♯
80. T; przed / before 5: ♯
81. T; przed / before 2: ♯
81. Org; przed / before 3, 4: ♯
82. VI I; przed / before 13: ♯
82. C; przed / before 7: ♯

84. C; przed / before 1: ♪
84. B; przed / before 3: ♪
85. VI I; przed / before 10: ♪
85. VI II; przed / before 9: ♪
85. C; przed / before 2: ♪
86. VI I; przed / before 3, 8: ♪
86. VI II; przed / before 1, 5: ♪
86. A, B: brak oznaczenia tempa / tempo indication missing
86. T; przed / before 1: ♪
86. Org; przed / before 2: ♪
93. VI II; 2–3: $e^2 e^2$
93. A; 6: h^1 poprawione na / corrected to c^2
93. Org; 2: e
100. A; pod / under 1–6 tekst / text: *ma-net in sae-cu-lum*
106, 108. C; nad / over 1: $\uparrow$
106. C; przed / before 9: ♪
109. VI I; przed / before 10: ♪
109. C; przed / before 10: ♪
109. Org; przed / before 4: ♪
114. VI I; przed / before 2: ♪; przed / before 9: brak przednutki / appoggiatura missing
117, 118. VI I; 9–16: $\neg$ (zastąpiono łukami między / changed to slurs between 9–12, 13–16)
122–123. Org; częściowo zapisane w kluczu C3 / partly written in C3 clef
123. A; przed / before 2, 4: ♪
125. T; pod / under 1–5 tekst / text: *sae-cu-lo-rum*

Beatus vir

Dodano oznaczenia artykulacyjne w taktach / supplementary articulation marks have been added in bars – VI I: 14, 27 (n. 1–4), 30 (n. 5–8), 32, 34, 38 (n. 1–3), 64, 66, 72, 116, 129 (n. 1–4), 132 (n. 5–8), 133 (n. 4–6), 134 (n. 5–6), 135, 158 (n. 3–6), 179, 180 (n. 1), 181, 252; VI II: 14, 116, 179 (n. 1), 180 (n. 1), 227 (n. 1, 5), 265; Org: 13, 118.

1-2. T; tekst / text:



1. C; 4: d^2 poprawione na / corrected to g^2
1. VI I, Org; oznaczenie tempa / tempo indication: *Vivace moderato*; VI II: brak oznaczenia tempa / tempo indication missing
5. B; przed / before 1: #
6. Org; nad / over 1: 7
8. C; przed / before 4: ♯
19. VI I; przed / before 1: #
19. C; przed / before 1: #
- 19–22. Org; zapisane częściowo w kluczu C4 / partly written in C4 clef
- 33, 35. VI I; 1–2: $\frown$; przed / before 2: brak przednutki / appoggiatura missing
49. C; 2: g^2
55. Org; nad / over 2: 3
56. Org; nad / over: 2–4: – (zamieniono na odpowiednie cyfrowanie / replaced with respective figuring)
59. Org; nad / over 4: 3
65. VI I; 1–2: $\frown$
67. VI I; przed / before 1, 2: $\frown$

76. VI I; 2–3: ♩ .
87. B; przed / before 1: ♩
87. Org; przed / before 1: ♩ ; przed / before 2: ♯ ; przed / before 3: ♩
88. VI I; przed / before 1: ♩
89. VI I; przed / before 3: ♯
90. VI II; przed / before 1: ♯
90. B; przed / before 1: ♯
91. VI I; przed / before 1: ♯
91. VI II; przed / before 3: ♯
92. VI II; przed / before 3: ♯
93. VI I; przed / before 1, 3: ♯
93. VI II; przed / before 3: ♯
95. VI I; przed / before 1: ♯
95. B; przed / before 1: ♯
97. Org; przed / before 1: ♯
99. VI I; przed / before 1: ♯
99. B; przed / before 1: ♯
100. Org; przed / before 1: ♩
103. Org; nad / over 2: ♯
104. VI I; przed / before 1: ♩
104. Org; nad / over 2: ♯
105. C; zamiast / instead of 3–4: ♩ a^1 ; przed / before 3: przednutka / appoggiatura h^1
108. T; 4: ♩
108. Org; nad / over 1: ♯
121. VI I; przed / before 1: ♯
- 121–124. Org; częściowo zapisane w kluczu C4 / partly written in C4 clef
135. VI I; zamiast / instead of 1–2: ♩ ♩ h^2 a^2 a^2 g^2 ; przed / before 1, 2: brak przednutek / appoggiaturas missing
137. VI I; zamiast / instead of 1–2: ♩ ♩ h^1 a^1 a^1 g^1 ; przed / before 1, 2: brak przednutek / appoggiaturas missing
144. VI I; przed / before 1: ♯
144. VI II; przed / before 1: ♩
146. VI I; przed / before 1: ♯
- przed / before 148. T: sześć wykreślonych, błędnie wpisanych taktów bez słów, pochodzących z głosu A (t. 255–260)
/ six crossed-out, mistakenly written bars without lyrics that belong to A part (bb. 255–260)
157. VI II; 1–2: ~
158. VI II; przed / before 3: ♩ ; 3–5: ~ (zastąpiono łukami między / changed to slurs between 2–3, 4–5)
161. T; przed / before 2: ♯
163. T; przed / before 3: ♯
164. VI I; przed / before 2: ♩
174. VI I; przed / before 1: ♩
174. VI II; przed / before 2: ♩
176. B; przed / before 2: ♩
177. VI II; przed / before 1: ♩
178. B; przed / before 2: brak przednutki / appoggiatura missing
185. VI II; przed / before 1: ♩
188. VI II; przed / before 1: brak przednutki / appoggiatura missing
188. B; pod / under 1 tekst / text: -as
190. B; pod / under 1 tekst / text: -as
- 191, 192, 193. VI II; zamiast / instead of 1–4: ♩ ♩ ♩ ♩
- 191, 192. B; pod / under 3 tekst / text: -as
197. Org; przed / before 1: ♩
199. C; zamiast / instead of 3–4: ♩ a^1 ; przed / before 3: przednutka / appoggiatura h^1

202. Org; nad / over 1: ⁷
215. VI I; przed / before 1: #
- pod / under 215–223. A; tekst / text: *qui-a in ae- | -ter-num | non com-mo- | -ve-bi-tur non | non non non | non non | non com-mo- | -ve-bi- | -tur* (identyczny jak w t. / same as in bb. 121–129)
- 215–218. Org; częściowo zapisane w kluczu C4 / partly written in C4 clef
217. T; zamiast / instead of 1: ♭
218. A; zamiast / instead of 5–6: ♭
219. A; zamiast / instead of 3–4: ♭
220. A; zamiast / instead of 1–2: ♭
224. Org; przed / before 4: ♯ (zamiast / instead of ♯)
230. VI I; przed / before 1: #
230. B; przed / before 1: #
233. B; przed / before 5: ♭
234. VI I; przed / before 1: #
238. B; przed / before 2: ♯
243. B; przed / before 1: ♯
257. VI I; nad / over 5–6: | (zastąpiono łukiem / changed to slur)
258. VI I; nad / over 5–6: | (zastąpiono łukiem / changed to slur)
261. VI II; pod / under 1: **mf**
266. Org; nad / over 1: ⁷
270. Org; nad / over 1: ⁵/₄
- 279–282. Org; częściowo zapisane w kluczu C4 / partly written in C4 clef

Laudate pueri

Dodano oznaczenia artykulacyjne w taktach / supplementary articulation marks have been added in bars – VI I: 6 (n. 3), 12 (n. 3), 23 (n. 1), 40 (n. 2), 49 (n. 7–10), 71 (n. 1), 72 (n. 1–4), 85, 129 (n. 3), 156, 158 (n. 1), 159; VI II: 19, 21 (n. 1); 22 (n. 1), 23 (n. 1), 63 (n. 3), 71 (n. 1), 72 (n. 1–4), 85 (n. 1), 123 (n. 3), 156 (n. 1), 158 (n. 1); Org: 111 (n. 1), 136 (n. 1).

6. VI I; 1–3: ^ (przeniesiono między / moved between 1–2); nad / over 2: # (przeniesiono przed / moved before 2)
8. Org; nad / over 1: ⁶/₅
12. VI I; 3–4: ^ (przeniesiono między / moved between 4–6)
12. VI I, II; 5–6: *fis*¹ *e*¹
16. Org; przed / before 5: ♯
18. VI II; przed / before 7: ♯
20. VI I; 2–6: ^ (zastąpiono łukami między / changed to slurs between 2–4, 5–6)
21. VI II; 1–4: ^ (przeniesiono między / moved between 2–4)
22. VI I; 2–6: ^ (zastąpiono łukami między / changed to slurs between 2–4, 5–6)
22. VI II; 1–3, 4–6: ^ (przeniesiono między / moved between 2–4, 5–6)
23. VI I; 1–2, 3–4: ^ (zastąpiono łukiem między / changed to slur between 2–4)
23. VI II; 1–4: ^ (przeniesiono między / moved between 2–4)
34. VI II; 1–2: ^ (przeniesiono między / moved between 1–3)
36. VI I, II; nad / over 4: **f** (przeniesiono pod / moved under 2)
45. Org; zamiast / instead of 1–6: ♭
51. B II; nad / over 5: # (przeniesiono przed / moved before 5)
63. VI II; 1–6: ^ (zastąpiono łukami między / changed to slurs between 1–2, 4–6)
71. VI II; 1–6: ^ (zastąpiono łukami między / changed to slurs between 2–4, 5–6)
73. VI II; 2–6: ^ (zastąpiono łukami między / changed to slurs between 2–4, 5–6)
77. Org; przed / before 4: ♯

82. VI I; przed / before 3: ♯
 82. B I; przed / before 2: ♯
 82. B II; przed / before 1: ♯
 85. VI I, II; nad / over 5: *f* (przeniesiono pod / moved under 2)
 88. VI II; przed / before 3: ♯
 88. B I; przed / before 2: ♯
 89. VI I; przed / before 2: ♯
 89. B I, II; przed / before 2: ♯
 121. B I; pod / under 3 tekst / text: *glo-*
 121. B II; po / after 3: ligatura / tie
 122. B I; pod / under 2–3 tekst / text: *-ri-a*
 123. VI I; 5–6: *fis*² *e*²
 123. VI II; 1–3, 4–6: $\frown$ (przeniesiono między / moved between 1–2, 4–6)
 129. VI I; 1–6: $\frown$ (zastąpiono łukami między / changed to slurs between 1–2, 4–6)
 129. VI I, II; 5–6: *fis*¹ *e*¹
 132. VI II; nad / over 6: *f* (przeniesiono pod / moved under 2)
 137. VI II; przed / before 7: ♯
 139. VI I; przed / before 3: ♯
 139. VI II; przed / before 4: ♯
 139. C; przed / before 3: ♯
 140. VI I; przed / before 7: ♯
 142. C; przed / before 1: ♯
 142. VI I: zapisane jako powtórzenie t. / notated as a repetition of b. 141
 145. T; 1: *e*¹
 148. VI II; pod / under 5: *f* (przeniesiono pod / moved under 2)
 151. C; przed / before 3: brak przednutki / appoggiatura missing
 156. VI II; 1–4: $\frown$ (przeniesiono między / moved between 2–4)
 158. VI I, II; 2–6: $\frown$ (zastąpiono łukami między / changed to slurs between 2–4, 5–6)

Laudate Dominum

Dodano oznaczenia artykulacyjne w taktach / supplementary articulation marks have been added in bars – VI I: 33, 35, 48–51, 94 (n. 1); VI II: 48–51, 92–95; Org: 50 (n. 1).

1. VI I, II, C, Org: brak oznaczenia tempa / tempo indication missing
 3. Org; nad / over: 2: - (zamieniono na odpowiednie cyfrowanie / replaced with respective figuring)
 7. T, B: 1: $\downarrow$
 9. A, B: 1: $\downarrow$
 17. VI I, II; przed / before 8: ♯
 25. VI I; przed / before 2: ♯
 28. B; przed / before 1: ♯
 28. Org; przed / before 1: ♯
 29. VI II; przed / before 2: ♯
 30. Org; nad / over 2: $\frac{7}{5}$
 31. VI I; przed / before 3: ♯
 31. VI II; przed / before 1: ♯
 31. Org; przed / before 2: ♯
 32. VI I; przed / before 5: ♯
 33. VI I; przed / before 3: ♯
 33. B; przed / before 1: ♯
 35. A: 3: $\downarrow$

36. VI II; 1: *tenuto*
- 37–39. C: brak ligatur / ties missing
37. Org; nad / over: 2–5: - - (zamieniono na odpowiednie cyfrowanie / replaced with respective figuring)
38. Org; nad / over: 1–4: - - (zamieniono na odpowiednie cyfrowanie / replaced with respective figuring)
- 39–40. A: ligatura między nutami / tie between notes
39. Org; nad / over: 1–5: - - (zamieniono na odpowiednie cyfrowanie / replaced with respective figuring)
40. VI II; przed / before 6: ♯
41. VI II; 1: *tenuto*
- 41–45. Org: takty częściowo zapisane w kluczu C4 / partly written in C4 clef
- 42–44. C: brak ligatur / ties missing
43. Org; nad / over: 2–4: - (zamieniono na odpowiednie cyfrowanie / replaced with respective figuring)
44. Org; nad / over: 1: - (zamieniono na odpowiednie cyfrowanie / replaced with respective figuring)
46. VI I; przed / before 2: ♯
50. VI II; przed / before 2: ♯
52. VI I; przed / before 2: ♯
- po / after 61. VI I, II; nad kreską taktową / over the bar line: ∞
62. VI I, II, C, A, T, Org: brak oznaczenia tempa / tempo indication missing
64. Org; nad / over: 2: - (zamieniono na odpowiednie cyfrowanie / replaced with respective figuring)
68. T: 1: ♯
70. A: 1: ♯
76. Org; przed / before 1: ♯
77. C; przed / before 2: ♯
77. T: 3: ♯
79. C; przed / before 2: ♯
79. B: 2: ♯
80. VI II; 1: *tenuto*
80. Org; nad / over: 2–5: - - (zamieniono na odpowiednie cyfrowanie / replaced with respective figuring)
- 81–83. C: brak ligatur / ties missing
81. Org; nad / over: 1–4: - - (zamieniono na odpowiednie cyfrowanie / replaced with respective figuring)
- 82–83. T: brak ligatury / tie missing
82. Org; nad / over: 1–5: - - (zamieniono na odpowiednie cyfrowanie / replaced with respective figuring)
84. VI II; przed / before 6: ♯
- 85–89. Org: częściowo zapisane w kluczu C4 / partly written in C4 clef
- 86–88. C: brak ligatur / ties missing
- 88–89. VI II: ligatura między nutami / tie between notes
- 89–90. T:



(takty błędnie przepisane z t. 45–46 / bars mistakenly copied from bb. 45–46)

90. VI I; przed / before 2: ♯
92. VI II; pod / under 1: *ff* (przeniesiono pod / moved under 2)
96. VI I; przed / before 2: ♯

Magnificat

Dodano oznaczenia artykulacyjne w taktach / supplementary articulation marks have been added in bars – VI I: 38–39, 50, 61 (n. 9), 77 (n. 9), 79 (n. 9); VI II: 24.

- przed / before 1. Cor I: „in F” zapisane ołówkiem / “in F” written in pencil
1. Cor II; oznaczenie metrum / time signature: ♯

- nad / over 3–9. A: skreślone „6” i poprawione inną ręką na „7” oznaczające liczbę taktów tacet / “6” crossed-out and changed to “7” by another hand indicating number of tacet bars
5. Org; nad / over 2: ♩^6
6. VI I; 4: ♩
9. Cor II; nad / over 7: *tr*
9. VI II; 1–3: ♩ ; przed / before 12: brak przednutki / appoggiatura missing; zamiast / instead of 12: $\text{♩}^1 a^1 g^1$
9. Org; nad / over 2: ♩^6 (przeniesiono nad / moved over 3); nad / over 3: $\text{♩}^6 \text{♩}^5$ (przeniesiono nad / moved over 4)
11. Cor I; 5: $\text{♩}^2 (f^1)$
15. VI I; 2–5, 6–9: portato (zastąpiono łukami między / changed to slurs between 2–3, 4–5, 6–7, 8–9); 3: ♩^2 ; przed / before 9: ♩
15. VI II; przed / before 1: ♩
16. VI I; przed / before 5: ♩
16. VI II; przed / before 1: ♩
21. VI I; przed / before 15: ♩
21. VI II; przed / before 8: ♩
24. Cor I; przed / before 5: ♩
24. T; pod / under 5–6 tekst / text: *me me-*
24. T; przed / before 7: ♩
26. VI I; przed / before 10: ♩
28. VI I; przed / before 11: ♩
28. VI II; przed / before 8: ♩
31. Cor I; przed / before 4: ♩
31. VI I; przed / before 13: brak przednutki / appoggiatura missing
32. VI II; pod / under 5: *p* (przeniesiono pod / moved under 3)
33. C; przed / before 6: ♩
35. VI I, II; przed / before 7: ♩
36. VI II; pod / under 2: *f* (przeniesiono pod / moved under 1)
37. VI II; przed / before 8: brak przednutki / appoggiatura missing
37. C; przed / before 9: brak przednutki / appoggiatura missing
38. VI I; przed / before 8: ♩
38. VI II; przed / before 2: ♩
38. C; przed / before 8: ♩
38. A; przed / before 2: ♩
39. VI II; 3–6: ♩ (zastąpiono łukami między / changed to slurs between 3–4, 5–6)
39. A; przed / before 8: ♩
41. VI I, II, Org; przed / before 6: ♩
45. VI II; nad / over 5–6: ♩
- 45–46. Org: częściowo zapisane w kluczu C1 / partly written in C1 clef
49. Cor II; nad / over 7: *tr*
49. VI I; przed / before 9: brak przednutki / appoggiatura missing
49. VI II; 1–3: ♩ ; przed / before 7: brak przednutki / appoggiatura missing
50. VI II; 2–4: ♩ (przeniesiono między / moved between 1–2, 3–4)
- po / after 51. Org: ||
52. Cor I, II; oznaczenie metrum / time signature: $\frac{2}{4}$
53. VI; nad / over 1: *f* (przeniesiono pod t. 52, n. 1 / moved under b. 52, n. 1)
62. VI I; przed / before 3: ♩
62. Org; przed / before 1: ♩
64. VI I; przed / before 1: brak przednutki / appoggiatura missing
67. VI I; przed / before 1: ♩
68. VI II; przed / before 3: ♩
77. VI II; przed / before 1: ♩

80. VI I; przed / before 3: ♯
86. VI I; przed / before 1: brak przednutki / appoggiatura missing
88. VI I; przed / before 3: ♯
88. Org; przed / before 1: ♯
91. VI I; przed / before 7: ♯
92. VI I; przed / before 4: ♯
93. Org; przed / before 2: ♯
99. Org; przed / before 3: ♯
102. VI II; przed / before 2: ♯
111. T; przed / before 6: ♯
113. T; przed / before 2: ♯
116. VI II; przed / before 1: ♯
118. VI II; przed / before 1: ♯
121. Cor I, II, VI I, II, C, T; oznaczenie metrum / time signature: ♢
- 121–125. Org; zapisane w kluczu C1 / written in C1 clef
123. C; przed / before 1: ♯
124. C; przed / before 3: ♯
124. Org; przed / before 3 (e^2): ♯
- 125–127. Org; zapisane w kluczu C4 / written in C4 clef
126. A; przed / before 4: ♭
126. Org; przed / before 1: ♭
127. T; przed / before 5: ♯
128. T; przed / before 4: ♯
128. Org; nad / over 1: ⁶ ⁷
129. C; przed / before 7: ♯
131. C, A, T, B; pod / under 1 tekst / text: *im*; A, T; pod / under 2–5 tekst / text: *pro-ge-ni-e*
135. C; przed / before 2: ♯; przed / before 5: ♯
135. T; przed / before 2: ♯
136. Org; 2: ♭
- po / after 136. Org: ||
137. Cor I, II; oznaczenie tempa / tempo indication: *Vivacè*
143. Cor I; przed / before 2: brak przednutki / appoggiatura missing
143. VI I; przed / before 4: brak przednutki / appoggiatura missing
143. VI II; przed / before 4: brak przednutki / appoggiatura missing; zamiast / instead of 4: ♭ ♭ f^1 e^1
158. B; 1: ♭ (zamieniono na / replaced with ♭ ♯)
160. Cor I; przed / before 2: brak przednutki / appoggiatura missing; zamiast / instead of 2: ♭ ♭ g^2 f^2 (c^2 b^1)
160. VI I; przed / before 4: brak przednutki / appoggiatura missing
164. VI II; przed / before 3: ♭
165. VI I; przed / before 5: ♭
168. C; przed / before 2: ♯
173. Cor I, II, VI I, II, C, A, T, B, Org; nad / over 1: ∞ dopisana czarnym atramentem inną ręką / added in black ink by another hand
- pod / under 173. Cor II: „*Volti subito*” dopisane czarnym atramentem inną ręką, sugerujące pominięcie następujących potem i znajdujących się na tej samej stronie, a skreślonych taktów / added in black ink by another hand suggesting omitting bars following on the same page that were crossed-out
- po / after 173. VI I: || dopisana czarnym atramentem inną ręką / added in black ink by another hand
- 174–176. Cor I, II, VI I, II, C, A, T, B, Org; fragment został wykreślony czarnym atramentem inną ręką we wszystkich głosach / following bars were crossed out in black ink by another hand in all of the voices
174. T; po 1: brak ligatury / tie missing
176. B; zamiast / instead of 1: ♭ ♯
- po / after 176. T: ||

- 177–241: duet *Esurientes* został wykreślony czarnym atramentem inną ręką we wszystkich głosach, które biorą w nim udział (Cor I, II, C, B, Org), włącznie z adnotacjami „tacet” w pozostałych głosach / *Esurientes* duet was crossed out in black ink by another hand in all voices that partake in it (Cor I, II, C, B, Org) including annotations „tacet” in all of the remaining parts
177. B: brak oznaczenia tempa / tempo indication missing
185. Cor II; nad / over 4: **tr**
- pod / under 187. Cor I, II: **p** (przeniesiono pod t. / moved under b. 189, n. 1)
198. Cor I; przed / before 2, 5: ♯
201. C; przed / before 1: ♭
202. Cor I; przed / before 2: ♭
218. Cor II; nad / over 2: **tr**
219. Org; pod / under 3: **p** (przeniesiono pod / moved under 2)
- 226–228. B: brak ligatur / ties missing
240. Cor II; nad / over 4: **tr**
- po / after 241. Cor II: ||
242. Cor II, C, T, Org; oznaczenie metrum / time signature: c
242. Cor I, II, B; oznaczenie tempa / tempo indication: *Gravè*
245. Org; zapisane częściowo w kluczu C1 / partly written in C1 clef
- po / after 250. T: ||
251. VI I, C, T, B, Org; brak oznaczenia metrum / time signature missing; Org: brak oznaczenia tempa / tempo indication missing
251. VI I; przed / before 8: ♭
- 251–256. Org; zapisane w kluczu C1 / written in C1 clef
256. VI I; przed / before 13: ♭
256. C; przed / before 13: ♭
256. Org; przed / before 13 (*h¹*): ♭
- 257–260. Org; zapisane w kluczu C4 / written in C4 clef
259. C; zamiast / instead of 2: ♯ bez ligatury / without a tie
261. T; przed / before 2: ♯
262. VI I; przed / before 13: ♭
262. C; zamiast / instead of 2: ♯
262. T; przed / before 13: ♭
264. Org; nad / over 1: $\frac{6}{4}$; nad / over 2: $\frac{5}{3}$ (przeniesiono nad / moved over 1)
265. VI I; 1–4, 5–8: ~ (zastąpiono jednym łukiem / replaced with a single slur); przed / before 10: ♯
266. C; przed / before 4: ♯
267. VI I; przed / before 8: ♯
267. A; przed / before 3: ♭
267. T; przed / before 5: ♭
- 267–270. Org; zapisane w kluczu C4 / written in C4 clef
267. Org; przed / before 6: ♭
270. Cor II; po 5 (w miejscu pauzy) / after 5 (instead of a rest): ♯ *e¹* (*a*)
270. VI II; przed / before 10: ♯
270. T; pod / under 3 tekst / text: *a-* (pominięto jako nadmiarowy / omitted as redundant)
270. B; pod / under 1 tekst / text: *a-* (pominięto jako nadmiarowy / omitted as redundant)
271. VI II; przed / before 3: ♯
271. T; przed / before 2: ♯
272. C; zamiast / instead of 1: ♯
273. VI I; przed / before 8: ♭
276. Org; przed / before 2: ♭
277. T; zamiast / instead of 2: ♯

Vesperae in F

DOMINE AD ADJUVANDUM

Grave **Allegro**

Cornu 1mo in F

Cornu 2do in F

Violino Primo

Violino Secondo

Canto

Alto

Tenore

Basso

Organo

Tutti

Do - mi - ne Do - mi - ne

f

[f]

Do - mi - ne Do - mi - ne

Do - mi - ne Do - mi - ne

Do - mi - ne Do - mi - ne

Do - mi - ne Do - mi - ne

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

tr

tr

p

f

p

f

7

7

6

6 5

6 5

6 4 3

8

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

f *p* *f* *[p]* *[f]*

Do - mi-ne ad ad - ju - van-dum me ad ad - ju - van-dum me ad ad - ju - van-dum me *ad*

Do - mi-ne ad ad - ju - van-dum me ad ad - ju - van-dum me ad ad - ju - van-dum me *ad*

Do - mi-ne ad ad - ju - van-dum me ad ad - ju - van-dum me *ad*

Do - mi-ne ad ad - ju - van-dum me ad ad - ju - van-dum me *ad*

7 7 6

12

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

tr

ad - ju - van-dum me ad ad - ju - van-dum me fes - ti - na fes - ti - na fes - ti - na fes -

ad - ju - van-dum me ad ad - ju - van-dum me fes - ti - na fes - ti - na fes - ti - na fes -

ad - ju - van-dum me ad ad - ju - van-dum me fes - ti - na fes - ti - na fes - ti - na fes -

ad - ju - van-dum me ad ad - ju - van-dum me fes - ti - na fes - ti - na fes - ti - na fes -

7 7 6 6 6 6 6 6 6

16

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

- ti - na fes - ti - na ad ad - ju - van - dum me fes - ti - na.

- ti - na fes - ti - na ad ad - ju - van - dum me fes - ti - na.

- ti - na fes - ti - na ad ad - ju - van - dum me fes - ti - na.

- ti - na fes - ti - na ad ad - ju - van - dum me fes - ti - na.

6 6 6 6 6 6 6 4 3

19 **Tarde**

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto.

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto.

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto.

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto.

7 6 6 6 5 # # 6 5 6 4 #

23 **Allegro**

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et in

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et in

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et in

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et in

7 7 6

26 **Tarde**

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men. Al - le - lu - ja.

sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men. Al - le - lu - ja.

sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men. Al - le - lu - ja.

sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men. Al - le - lu - ja.

6 4 3 6

DIXIT DOMINUS

Grave

Cornu 1mo in F

Cornu 2do in F

Violino Primo

Violino Secondo

Canto *[Tutti]*

Alto *Tutti*

Tenore *Tutti*

Basso *Tutti*

Organo

Di - xit Do - mi-nus Do - mi-no me - o Do - mi-no me - o:

6 5/3 6/4 5/3 7 7 4/2 5/3

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

Se - de se - de a dex - tris a dex - tris me - is

Se - de se - de a dex - tris a dex - tris me - is

Se - de se - de a dex - tris a dex - tris me - is

Se - de se - de a dex - tris a dex - tris me - is se - de

4/2 6 4 6 4

7

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

se - de a dex - tris dex - tris me - is se - de

se - de a dex - tris dex - tris me - is

se - de a dex - tris dex - tris me - is

se - de se - de a dex - tris dex - tris me - is

6 6 4 3

10

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

se - de se - de se - de se - de se - de a dex - tris

se - de se - de se - de se - de a dex - tris

se - de se - de se - de se - de a dex - tris

se - de se - de se - de se - de a dex - tris

8 3 7^b 3 5 3 6 5 5 3 6

13 *tr* **Allegro**

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

me - is, Do - nec po - nam do - nec po - nam

me - is, Do - nec po - nam do - nec po - nam

me - is, Do - nec po - nam do - nec po - nam

me - is, Do - nec po - nam do - nec po - nam do - nec

4 3 5 3

16

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

do - nec po - nam i - ni - mi - cos tu - os i - ni - mi - cos tu - os

i - ni - mi - cos tu - os i - ni - mi - cos tu - os

do - nec po - nam i - ni - mi - cos tu - os i - ni - mi - cos tu - os

po - nam i - ni - mi - cos tu - os i - ni - mi - cos tu - os sca - bel - lum

7 7 7 7

19

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

sca - bel - lum pe - dum tu - o - rum sca - bel - lum sca - bel - lum pe - dum tu -

sca - bel - lum pe - dum tu - o - rum sca - bel - lum sca - bel - lum pe - dum tu -

sca - bel - lum pe - dum pe - dum tu - o - rum sca - bel - lum sca - bel - lum pe - dum tu -

pe - dum pe - dum tu - o - rum sca - bel - lum sca - bel - lum pe - dum tu -

6 7 6 8 7 5 4 6 6 6 6 6 6 6

22

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

- o - rum.

- o - rum.

- o - rum.

- o - rum.

- o - rum.

Vir - gam

Vir - gam

4 6 5 7 6 4 5 3

f

25

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

Vir - gam vir - gam vir - gam vir - gam vir - tu - tis tu -

Vir - gam vir - gam vir - gam vir - gam vir - tu - tis tu -

vir - gam vir - gam vir - gam vir - gam vir - tu - tis tu -

vir - gam vir - gam vir - gam vir - gam vir - tu - tis tu -

6 6 7 7

28

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

-ae vir - tu - tis tu - ae e - mit - tet Do - - -

-ae vir - tu - tis tu - ae e - mit - tet Do - - -

-ae vir - tu - tis tu - ae e - mit - tet Do - - -

-ae vir - tu - tis tu - ae e - mit - tet Do - - -

6 6 7^b 3 6 7 7 7

38

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

do - mi - na - re do - mi - na - re do - mi - na - re in

- na - re do - mi - na - re do - mi - na - re in

- na - re do - mi - na - re do - mi - na - re in

do - mi - na - re do - mi - na - re do - mi - na - re in

41

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

me - di - o i - ni - mi - co - rum tu - o - rum.

me - di - o i - ni - mi - co - rum tu - o - rum.

me - di - o i - ni - mi - co - rum tu - o - rum.

me - di - o i - ni - mi - co - rum tu - o - rum.

5 5 5 6 5 4 3

Tecum principium

44 *Andante*

VI I

VI II

C

Org

49

VI I

VI II

C

Org

55

VI I

VI II

C

Org

60

VI I

VI II

C

Org

Te - cum prin - ci - pi-um in di - e vir-tu - tis tu - ae in di - e vir-tu - tis

tu - ae in splen - do - ri-bus san - cto - - - -

66

VI I

VI II

C

Org

rum: ex u - te-ro an - te lu - ci - fe-rum ge - nu - i te.

f

f

f

72

VI I

VI II

C

Org

[p]

p

[f]

[f]

[tr]

78

VI I

VI II

C

Org

p

p

Te - cum prin - ci - pi-um in di - e vir-tu - tis tu - ae te - cum prin -

p

83

VI I

VI II

C

Org

-ci - pi-um in di - e vir - tu - tis tu - ae in splen -

p

87

VI I

VI II

C

Org

-do - ri - bus in splen - do - ri - bus in splen - do - ri - bus san -

6

92

VI I

VI II

C

Org

-cto - rum: ex u - te - ro an - te lu - ci - fe - rum ge - nu - i te.

6 6 7 4

f

97

VI I

VI II

C

Org

p *f*

[*p*] [*f*]

6 6 4 3 6 6 4 3 6 5

102

VI I

VI II

B

Org

[*tr*] [*tr*] [*tr*]

4 2 3 4 2 6 4 3

Juravit

107 Adagio

[tr]

tr

Tutti

Ju - ra - vit ju - ra - vit ju - ra - vit Do - mi - nus, et non poe - ni -

Tutti

Ju - ra - vit ju - ra - vit ju - ra - vit ju - ra - vit Do - mi - nus, et non poe - ni -

Tutti

Ju - ra - vit ju - ra - vit ju - ra - vit ju - ra - vit Do - mi - nus, et non poe - ni -

Tutti

Ju - ra - vit ju - ra - vit ju - ra - vit ju - ra - vit Do - mi - nus, et non poe - ni -

Org

7 # 5 3 3 3 3

112

- te - bit e - um poe - ni - te - bit e - um:

- te - bit non poe - ni - te - bit e - um:

- te - bit non poe - ni - te - bit e - um:

- te - bit non poe - ni - te - bit e - um:

Org

7 3 3 3 3 3 7 3 3 3 7 7 4 #

Tu es sacerdos

117 **Vivace**

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

Tu *tu* tu es sa - cer - dos in ae - ter - num

Tu *tu* tu es sa - cer - dos in ae - ter - num

Tu *tu* tu es sa - cer - dos in ae - ter - num

Tu *tu* tu es sa - cer - dos in ae - ter - num

6 6 7

123

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

se - cun - dum or - di - nem se - cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech.

se - cun - dum or - di - nem *se - cun - dum* or - di - nem Mel - chi - se - dech.

se - cun - dum or - di - nem *se - cun - dum* or - di - nem Mel - chi - se - dech.

se - cun - dum or - di - nem *se - cun - dum* or - di - nem Mel - chi - se - dech.

5 3 6 6 6 7 6 6 4 6

ff

129

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

136

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

p

p

Tu tu tu es sa - cer - dos tu tu tu es sa - cer - dos

Tu tu tu es sa - cer - dos tu tu tu es sa - cer - dos

Tu tu tu es sa - cer - dos tu tu tu es sa - cer - dos

Tu tu tu es sa - cer - dos tu tu tu es sa - cer - dos

6 5 7 6

[*p*]

144

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

in ae - ter - num se - cun - dum or - di - nem se - cun - dum or - di - nem se - cun - dum

in ae - ter - num se - cun - dum or - di - nem se - cun - dum or - di - nem se - cun - dum

in ae - ter - num se - cun - dum or - di - nem se - cun - dum or - di - nem se - cun - dum

in ae - ter - num se - cun - dum or - di - nem se - cun - dum or - di - nem se - cun - dum

6 6 6

151

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

or - di - nem Mel - chi - se - dech.

or - di - nem Mel - chi - se - dech.

or - di - nem Mel - chi - se - dech.

or - di - nem Mel - chi - se - dech.

6 4 3 6 7 6 4 3

ff

Dominus a dextris

158 **Andante**

Cor I

Cor II

B

Org

161

Cor I

Cor II

B

Org

164

Cor I

Cor II

B

Org

167

Cor I

Cor II

B

Org

Do - mi-nus a dex - tris a dex - tris tu - is a

dex - tris tu - is, con - fre - git in di-e i-rae su - ae con - fre - git con-fre - git con-fre - git in

69

170

Cor I

Cor II

B

Org

di - e in di - e i - rae su - ae re - ges.

f

f

173

Cor I

Cor II

B

Org

Ju - di - ca - bit in

p

176

Cor I

Cor II

B

Org

na - ti - o - ni - bus ju - di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus, im -

179

Cor I

Cor II

B

Org

-ple - bit im - ple - bit ru - i - nas: con - quas - sa - bit ca - pi - ta con - quas - sa - bit ca - pi - ta in

182

Cor I *p*

Cor II

B *[p]*

Org

ter - - - ra in ter - ra in ter - ra mul -

7 7 6

185

Cor I

Cor II

B *tr*

Org

-to - - - rum.

6 4 3 8 7 5 3 6

188

Cor I

Cor II

B

Org

3 5 6 5 6

190

Cor I *tr*

Cor II

B

Org

6 6 4 3 6 6 6 4 3

Gloria Patri

193 **Grave**
Tutti

C Glo - ri - a Pa - tri, glo - ri - a Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto

A [Tutti] Glo - ri - a Pa - tri, glo - ri - a Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto

T [Tutti] Glo - ri - a Pa - tri, glo - ri - a Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto

Org

199

C et Spi - ri - tu - i San - cto et Spi - ri - tu - i San - cto.

A et Spi - ri - tu - i San - cto et Spi - ri - tu - i San - cto.

T et Spi - ri - tu - i San - cto et Spi - ri - tu - i San - cto.

Org

Sicut erat

206 **Allegro**

Cor I

Cor II

VII

VI II

C [Tutti] Sic - ut e - rat sic - ut e - rat

A [Tutti] Sic - ut e - rat sic - ut

T [Tutti] Sic - ut e - rat sic - ut

B Tutti Sic - ut e - rat sic - ut e - rat

Org

208

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

in prin - ci - pi-o, et nunc, et sem - per et nunc, et sem -

e - rat in prin - ci - pi-o, et nunc, et sem - per et nunc, et sem -

e - rat in prin - ci - pi-o, et nunc, et sem - per et nunc, et sem -

in prin - ci - pi-o, et nunc, et sem - per et nunc, et sem -

7 7 7 7

211

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

-per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men a - men.

-per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men a - men.

-per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men a - men.

-per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men a - men.

6 8 7 6 4 3

CONFITEBOR

Moderato

Violino Primo

Violino Secondo

Canto

Alto

Tenore

Basso

Organo

[f] *tr* *p*

[f] *tr* *p*

Tutti *tr* *p*

Tutti *p*

Tutti *p*

Tutti *[p]*

Con-fi - te - bor ti - bi, Do - mi - ne, in to - to cor - de me - o in

Con-fi - te - bor ti - bi, Do - mi - ne, in to - to cor - de me - o in

Con-fi - te - bor ti - bi, Do - mi - ne, in to - to cor - de me - o in

Con-fi - te - bor ti - bi, Do - mi - ne, in to - to cor - de me - o in

6 6 6 7 6 6 6 6 6 6

[p]

VII

VI II

C

A

T

B

Org

p *[f]*

p *[f]*

f

f

f

[f]

to - to cor - de me - o, in con - si - li - o jus -

to - to cor - de me - o, in con - si - li - o jus -

to - to cor - de me - o, in con - si - li - o jus -

to - to cor - de me - o, in con - si - li - o jus -

6 6 6 $\frac{5}{3}$ 6

[f]

5

VII

VI II

C

A

T

B

Org

- to - rum et con - gre - ga - ti - o - ne

- to - rum et con - gre - ga - ti - o - ne in con -

tr - to - rum et con - gre - ga - ti - o - ne in con -

- to - rum et con - gre - ga - ti - o - ne

7 7# 7 6 5 6 4 #

tr

tr

tr

8

VII

VI II

C

A

T

B

Org

in con - si - li - o jus - to - rum et con - gre - ga - ti - o -

- si - li - o jus - to - rum in con - si - li - o jus - to - rum et con - gre - ga - ti - o -

tr - si - li - o jus - to - rum in con - si - li - o jus - to - rum et con - gre - ga - ti - o -

in con - si - li - o jus - to - rum et con - gre - ga - ti - o -

8 5 4 3 3 3 3 6 4 3

11

VII *f* ³ ₃

VI II *f*

C -nc.

A -nc.

T ₈ -nc.

B -nc.

Org ^{6 6} _[f] ^{6 6} ⁶

==

14

VII ^[tr] *p* ₃ ₃

VI II *p*

C

A

T ₈

B Solo Ma-gna *ma - gna* o-pe-ra Do-mi - ni, ex - qui -

Org ^{4 3} *p* ^{6 6 6} ^{6 5} ^{6 6}

18

VII

VI II

C

A

T

B

Org

mf

mf

- si - ta ex - qui - si - ta in om - nes vo - lun - ta - tes e - jus in om - nes vo - lun - ta - tes

6 6 $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{\sharp}$ $\sharp$ 3 3 6

22

VII

VI II

C

A

T

B

Org

p

p

Solo

Con-fes - si - o et ma - gni - fi - cen - ti - a o - pus e - jus: et jus-

Solo

Con-fes - si - o et ma - gni - fi - cen - ti - a o - pus e - jus: et jus-

e - jus.

$\frac{5}{3}$ $\sharp$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{\sharp}$

p

25

VII

VI II

C

A

T

B

Org

- ti - ti - a e - jus ma - net in sae - cu - lum sae - cu - li.

- ti - ti - a e - jus ma - net in sae - cu - lum sae - cu - li.

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

f

3

3

f

f

8

28

VII

VI II

C

A

T

B

Org

6 6 # 6 4+ 2 6 6 6 4 #

3

3

[tr]

8

31

VII

VI II

C

A

T

B

Org

p

p

Me-mo-ri-am fe-cit mi-ra-bi-li-um mi-ra-bi-li-um su-o-rum mi-se-ri-cors *mi-*

6
4

5
3

4
2

5
3

4
2

6

p

35

VII

VI II

C

A

T

B

Org

se-ri-cors et mi-se-ra-tor Do-mi-nus: Es-cam de-dit ti-men-ti-bus ti-

4
2

6

7 6

5 4 3

6

6 5

6 5
4 #

8

5 4

6

39

VII

VI II

C

A

T

B

Org

f

[f]

Tutti

Me-mor e - rit me - mor e - rit in

Me-mor e - rit me - mor e - rit in

8 -men - ti-bus ti - men - ti-bus ti - men - ti-bus se. Me-mor e - rit me - mor e - rit in

Me-mor e - rit me - mor e - rit in

6 $\flat$ 6 $\frac{6}{3}$ $\flat$ $\sharp$ 6 6 6

42

VII

VI II

C

A

T

B

Org

p

p

p

[p]

[p]

[p]

[p]

sae - cu - lum tes - ta - men - ti tes - ta - men - ti su - i:

sae - cu - lum tes - ta - men - ti tes - ta - men - ti su - i:

8 sae - cu - lum tes - ta - men - ti tes - ta - men - ti su - i:

sae - cu - lum tes - ta - men - ti tes - ta - men - ti su - i:

6 6 6 6 6 6 6 6 6

[p]

44

VII *f*

VI II *f*

C *[f]*
Vir - tu - tem o - pe - rum su - o - rum an - nun - ti -

A *[f]*
Vir - tu - tem o - pe - rum su - o - rum

T *[f]*
8 Vir - tu - tem o - pe - rum su - o - rum

B *[f]*
Vir - tu - tem o - pe - rum su - o - rum

Org *[f]*
5 3 6 7 7#

46

VII *tr*

VI II *tr*

C *tr*
- a - bit po - pu - lo su - o an - nun - ti -

A
an - nun - ti - a - bit po - pu - lo su - o an - nun - ti - a - bit po - pu - lo su - o an - nun - ti -

T
8 an - nun - ti - a - bit po - pu - lo su - o an - nun - ti - a - bit po - pu - lo su - o an - nun - ti -

B
an - nun - ti - a - bit po - pu - lo su - o an - nun - ti -

Org
7 6 5 6 4 # 8

56

VII

VI II

C

A

T

B

Org

p

mf

p

mf

Solo

Fi - de - li - a om - ni - a

ve - ri - tas, et ju - di - ci - um ve - ri - tas ve - ri - tas, et ju - di - ci - um.

p

6 4 5 6 6 #

60

VII

VI II

C

A

T

B

Org

p

[*p*]

man - da - ta e - jus: con - fir - ma - ta in sae - cu - lum sae - cu - li con - fir - ma - ta in

6 # 5 #

63

VII

VI II

C

A

T

B

Org

8 sae - cu - lum sae - cu - li, fac - ta in ve - ri - ta - te et ae - qui - ta -

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

67

VII

VI II

C

A

T

B

Org

8 - - te.

4 # 6 6 # 6 6 # 6

70

VII

VI II

C

A

T

B

Org

[tr]

p

f

p

f

Solo

Re-dem-pti-o - nem mi-sit po-pu-lo su - o: man-

Solo

Re-dem-pti-o - nem mi-sit po-pu-lo su - o: man-

6 6 4 # 5 3 6 4 7 7 #

p

≡

74

VII

VI II

C

A

T

B

Org

p

p

- da - vit in ae - ter - num man - da - vit in ae - ter - num tes - ta - men - tum

- da - vit in ae - ter - num man - da - vit in ae - ter - num tes - ta - men - tum

6 5 4 6 5 6 7 6

Tarde

77

f **p**

[f] **p**

Tutti

su - um. San - ctum san - ctum san - ctum

su - um. San - ctum san - ctum san - ctum

San - ctum san - ctum

San - ctum san - ctum

6 5 4 3 b

Org

79

san - ctum san - ctum, et ter - ri - bi - le ter - ri - bi - le ter - ri - bi - le no - men

san - ctum san - ctum, et ter - ri - bi - le ter - ri - bi - le ter - ri - bi - le no - men

san - ctum, et ter - ri - bi - le ter - ri - bi - le ter - ri - bi - le no - men

san - ctum, et ter - ri - bi - le ter - ri - bi - le ter - ri - bi - le no - men

b7 b 7b

Org

81

VII

VI II

C

A

T

B

Org

e - jus: i - ni - ti - um sa - pi - en - ti - ae ti - mor Do - mi -

6^b 5 4 8 6 6 5 ^b 6 4 4

83

VII

VI II

C

A

T

B

Org

- ni ti - mor ti - mor ti - mor Do - mi -

6^b 5 6 4 ^b 6 4 4

Moderato

86

f

3 3 3 3

VI I

VI II

f

C

- ni.

A

- ni.

Solo

In - tel -

T

8 - ni

Solo

In - tel -

B

- ni.

Org

6 6 6 6 6

[*f*]

89

p

f

VI I

VI II

p

f

C

A

- lec - tus in - tel - lec - tus bo - nus om - ni - bus fa - ci - en - ti - bus e - um:

T

8 - lec - tus in - tel - lec - tus bo - nus om - ni - bus fa - ci - en - ti - bus e - um:

B

Solo

lau - da - ti - o e - jus ma - net

Org

7 2

p

92

VII

VI II

C

A

T

B

Org

lau - da - ti - o ma - net in sae - cu - lum sae - cu - li ma - net ma - net ma - net in

ma - net ma - net in sae - cu - lum sae - cu - li ma - net ma - net

6 4 3 6 7 6 7 6

95

VII

VI II

C

A

T

B

Org

sae - cu - lum in sae - cu - lum ma - net ma - net ma - net ma - net in

sae - cu - lum in sae - cu - lum ma - net ma - net ma - net ma - net in

in sae - cu - lum ma - net ma - net ma - net ma - net

5 6 6 6 6 6 6 6 6

98

VII

VI II

C

A

T

B

Org

sae - cu-lum sae - cu - li ma-net ma - net ma - net ma - net in

sae - cu-lum sae - cu - li ma-net *ma - net* ma - net *ma - net* in

jus - ti - ti - a e - jus ma-net ma - net in

7 5 6 7 5 6 5

==

101

VII

VI II

C

A

T

B

Org

f 3 *f* 3

Solo

Glo - ri - a

sae - cu-lum sae - cu - li.

sae - cu-lum sae - cu - li.

sae - cu-lum sae - cu - li.

6 4 # 6 6 # 6 6 #

f

110

VII

VI II

C

A

T

B

Org

f

f

f

Fi-li-o, et Spi-ri-tu-i San-cto.

tr

6 5 6 4 3 6 6 6

f

=

113

VII

VI II

C

A

T

B

Org

f

f

f

Tutti

Sic-ut

Tutti

Sic-ut

Tutti

Sic-ut

Tutti

Sic-ut

4 3

116

VII *f* *tr* *[p]*

VI II *[p]*

C *[tr]* *[p]*
e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc et nunc, et sem - per et nunc et nunc, et

A *p*
e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc et nunc, et sem - per et nunc et nunc, et

T *p*
e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc et nunc, et sem - per et nunc et nunc, et

B *[p]*
e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc et nunc, et sem - per et nunc et nunc, et

Org 6 6 6 6 6 6 *p*

VII *[f]*

VI II *[f]*

C *[f]*
sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum in sae - cu - la

A *f*
sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum

T *f*
sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum

B *[f]*
sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum

Org 6 7 7 *f*

121

VII

VI II

C

A

T

B

Org

sae - cu - lo - rum. A - men et in

sae - cu - lo - rum. A - men et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum et in

in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum et in

sae - cu - lo - rum. A - men et in

7 6 5 6 4 # 8

124

VII

VI II

C

A

T

B

Org

sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men a - men a - men.

sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men a - men a - men a - men.

sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men a - men a - men a - men.

sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men a - men a - men a - men.

7 5 4 3 3 3 3 6 4 3

BEATUS VIR

Andante poco vivace

Violino Primo

Violino Secondo

Canto

Alto

Tenore

Basso

Organo

[*f*]

[*f*]

[Tutti]

Be - a - tus vir be - a - tus vir be - a - tus be - a - tus

[Tutti]

Be - a - tus vir be - a - tus vir be - a - tus

Tutti

Be - a - tus vir be - a - tus vir be - a - tus

[Tutti]

Be - a - tus vir be - a - tus vir be - a - tus

5 7 5 5 7 5 6 6 #

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

4

vir, qui ti - met qui ti - met Do - mi - num: in man -

vir, qui ti - met qui ti - met Do - mi - num: in man -

vir, qui ti - met qui ti - met Do - mi - num: in man -

vir, qui ti - met qui ti - met Do - mi - num: in man -

b 3 6 3 6

8

VII

VI II

C

-da - tis e - jus vo - let in man - da - tis e - jus vo - let vo - let

A

-da - tis e - jus vo - let in man - da - tis e - jus vo - let vo - let

T

8 -da - tis e - jus vo - let in man - da - tis e - jus vo - let vo - let

B

-da - tis e - jus vo - let in man - da - tis e - jus vo - let

Org

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

12

VII

VI II

C

ni - mis. e - rit se - men e - jus

A

ni - mis. e - rit se - men e - jus

T

8 ni - mis.

B

Po - tens in ter - ra po - tens in ter - ra

Org

6 5 4 #

17

VII

VI II

C

A

T

B

Org

e - rit se - men e - jus: ge - ne - ra - ti - o

e - rit se - men e - jus: ge - ne - ra - ti - o

ge - ne - ra - ti - o

po - tens in ter - ra

5# 6/4 7# 6/4

21

VII

VI II

C

A

T

B

Org

ge - ne - ra - ti - o rec - to - rum rec - to - rum

ge - ne - ra - ti - o rec - to - rum rec - to - rum

ge - ne - ra - ti - o rec - to - rum rec - to - rum

rec - to - rum rec - to - rum

5# 6/4 7/5 6/4 5/3 7#

36

f

f

tr [*tr*] [*tr*] [*tr*]

VII

VI II

C

A

T

B

Org

f



41

VII

VI II

C

A

T

B

Org

46

VII

p

VI II

p

C

Solo

Glo - ri - a, et di - vi - ti - ae in do - mo e - jus: in do - mo do - mo do - mo

A

T

8

B

Org

p

3 3 7 7 6 6

==

51

VII

VI II

C

e - jus: et jus - ti - ti - a et jus - ti - ti - a e - jus ma - net

A

T

8

B

Org

#

65

VII

VII II

C

A

T

B

Org

6

$\frac{4}{2}$

6

6

$\sharp$

6

f

70

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

6

6

6

5

#

75

VII

VI II

C

A

T

B

Org

mf

mf

Solo

Ex - or - tum est in te - ne - bris in

p

6 5 # 6 #

80

VII

VI II

C

A

T

B

Org

p

p

te - ne - bris lu - men rec - tis: mi - se - ri - cors, et mi - se -

5 #

85

VII

VI II

C

A

T

B

Org

- ra - tor, et jus - tus mi - se - ra - tor, et jus - tus mi -

7 8 7

90

VII

VI II

C

A

T

B

Org

- se - ri - cors, et mi - se - ra - tor, et jus - tus mi - se -

[pp] pp

6 b

95

VII

VI II

C

A

T

B

Org

- ri - cors, et mi - se -

100

VII

VI II

C

A

T

B

Org

f

f

Tutti

Ju - cun - dus ju -

Tutti

Ju - cun - dus ju -

Tutti

Ju - cun - dus ju -

Tutti

Ju - cun - dus ju -

- ra - tor, et jus - tus. Ju - cun - dus ju -

104

VII

VI II

C

A

T

B

Org

-cun - dus ju - cun - dus ho - mo, qui mi - se -

5 3 7

3 6

108

VII

VI II

C

A

T

B

Org

-re - tur, et com - mo - dat, dis - po - net ser - mo - nes su - os dis -

-re - tur, et com - mo - dat, dis - po - net ser - mo - nes su - os dis -

-re - tur, et com - mo - dat, dis - po - net ser - mo - nes su - os dis -

-re - tur, et com - mo - dat, dis - po - net ser - mo - nes su - os dis -

3 6 5 6 5

112

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

-po - net ser - mo - nes su - os in ju - di - ci - o: non

- po - net ser - mo - nes su - os in ju - di - ci - o: non

-po - net ser - mo - nes su - os in ju - di - ci - o:

-po - net ser - mo - nes su - os Qui - a in ae - ter - num

5/3 6/4 5/3



116

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

p

p

non non com - mo - ve - bi - tur non non com - mo -

non non com - mo - ve - bi - tur non non com - mo -

qui - a in ae - ter - num

120

VII

VI II

C

A

T

B

Org

mf

[mf]

-ve - bi - tur qui - a in ae - ter - num non com - mo -

-ve - bi - tur qui - a in ae - ter - num non com - mo -

qui - a in ae - ter - num non com - mo -

non com - mo - ve - bi - tur

5# 6/4 7# 6/4 5# 6/4

124

VII

VI II

C

A

T

B

Org

- ve - bi - tur non non non non non non non com - mo -

- ve bi tur non non non non non non non com - mo -

- ve - bi - tur non non non non non non non com - mo -

non non non non non non non com - mo -

7# 6/4 5/3 5 6 6

128

VII

VI II

C

A

T

B

Org

f

f

-ve - bi - tur.

-ve - bi - tur.

-ve - bi - tur.

-ve - bi - tur.

4 # 4 3 4 3 4 3 6 5

[*f*]



133

VII

VI II

C

A

T

B

Org

p

p

3

4+ 2 6 6 4+ 2 6 6

[*p*]

138

f

[*tr*] [*tr*] [*tr*] [*tr*]

VII

VI II

f

C

A

T

B

Org

f

6

6

6

6

6

6

143

VII

VI II

C

A

T

B

Org

6

6

6

6

6

6

148

VII

p

VI II

p

C

A

T

Solo

8

In me - mo - ri - a ae - ter - na in me - mor - i - a ae - ter - na e - rit

B

Org

p

6

6

6

6

6

7

==

153

VII

VI II

C

A

T

8

jus - tus: ab au - di - ti - o - ne ma - la non non non ti - me - bit

B

Org

7

6

5

158

VII

VI II

C

A

T

B

Org

8

ab au - di - ti - o - ne ma - la non *non non* ti - me - bit non *non non*

6 7 6 6 6

163

VII

VI II

C

A

T

B

Org

8

non non *non* ti - me - bit non *non* ti - me - bit.

Solo

Pa - ra - tum cor e - jus spe-

6 7 # 7 7 7

168

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

-ra - re in Do - mi - no spe - ra - re spe - ra - re in Do - mi - no, Con - fir -

173

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

- ma - tum est cor e - jus con - fir - ma - tum

178

VII

VI II

C

A

T

B

Org

est cor e - jus: non com-mo - ve - bi - tur non com-mo - ve-bi-tur, do - nec de -

184

VII

VI II

C

A

T

B

Org

-spi - ci-at i - ni - mi - cos su - os do - nec de - spi - ci - at do -

189

VII

VI II

C

A

T

B

Org

-nec de - spi - ci - at de - spi - ci - at de - spi - ci - at de - spi - ci - at

6 # 6/4 7#

194

VII

VI II

C

A

T

B

Org

f

f

Tutti

Dis - per - sit dis - per - sit, de -

Tutti

Dis - per - sit dis - per - sit, de -

Tutti

Dis - per - sit dis - per - sit, de -

tr

Tutti

i - ni - mi - cos su - os. Dis - per - sit dis - per - sit, de -

4 3 5/3 5/3

199

VII

VI II

C

A

T

B

Org

-dit pau - pe - ri - bus dis - per - sit, de - dit pau - pe - ri -

6 6 # b 3 6 3 6

203

VII

VI II

C

A

T

B

Org

-bus: jus - ti - ti - a e - jus ma - net *ma - net* jus - ti - ti - a e - jus

-bus: jus - ti - ti - a e - jus ma - net jus - ti - ti - a e - jus

-bus: jus - ti - ti - a e - jus ma - net *ma - net* jus - ti - ti - a e - jus

-bus: jus - ti - ti - a e - jus ma - net *ma - net* jus - ti - ti - a e - jus

5 # 6 4 5 # 5 3 6 4

207

VII

VI II

C

A

T

B

Org

ma - net ma - net *ma - net* ma - net *ma - net*

ma - net ma - net *ma - net* ma - net *ma - net*

ma - net ma - net *ma - net*

ma - net in sae - cu - lum sae - cu - li

p

p

5
3

211

VII

VI II

C

A

T

B

Org

ma - net ma - net ma - net ma - net

ma - net ma - net ma - net ma - net

in sae - cu - lum sae - cu - li in sae - cu - lum

215

VII

VI II

C

A

T

B

Org

cor - nu e - jus ex - al - ta - bi - tur co - nu

[cor - nu cor - nu e - jus ex - al - ta - bi - tur cor - nu

cor - nu cor - nu e - jus ex - al - ta - bi - tur cor - nu

sae - cu - li, cor - nu

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

219

VII

VI II

C

A

T

B

Org

e - jus ex - al - ta - bi - tur in glo - ri -

e - jus ex - al - ta - bi - tur in glo - ri -

e - jus ex - al - ta - bi - tur in glo - ri -

e - jus ex - al - ta - bi - tur in glo - ri -

7 6 6 4 3

223

VII

VI II

C

A

T

B

Org

p

p

- a.

- a.]

- a.

Solo

- a. Pec - ca - tor vi - de - bit vi - de - bit, et i - ras - ce - tur i - ras -

p

5 3 5 3

227

VII

VI II

C

A

T

B

Org

mf

mf

mf

- ce - tur, den - ti - bus su - is fre - met fre - met

mf

4 4
b b 2 2

233

VII

VI II

C

A

T

B

Org

den - ti - bus su - is fre - met fre - met et ta - bes - cet fre - met et ta - bes - cet: de - si -

f *p*

f *p*

f *p*

8

6 7 7 6

≡

239

VII

VI II

C

A

T

B

Org

- de - ri - um pec - ca - to - rum per - i - bit per - i - bit per -

7 6 5 4 3

254

VII

VI II

C

A

T

B

Org

p

p

Solo

Pa - tri, glo - ri - a Fi - li-o et Spi - ri - tu - i et Spi - ri - tu - i

glo - ri - a Fi - li-o et Spi - ri - tu - i et Spi - ri - tu - i

8

259

VII

VI II

C

A

T

B

Org

tr

f

[tr]

f

tr

Tutti

tr

Tutti

Tutti

Tutti

San - cto. Sic-ut e - rat *si - cut* e - rat e - rat in prin - ci - pi -

San - cto. Sic-ut e - rat *si - cut* e - rat in prin-ci - pi -

Sic-ut e - rat *si - cut* e - rat in prin-ci - pi -

Sic-ut e - rat *si - cut* e - rat in prin - ci - pi -

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

264

VII

VI II

C

A

T

B

Org

- o, et nunc et nunc, et sem - per, et in

- o, et nunc et nunc, et sem - per, et in

- o, et nunc et nunc, et sem - per, et in

- o, et nunc, et sem - per, et in

6 3 6 #

268

VII

VI II

C

A

T

B

Org

sae - cu - la sae - cu - lo - rum et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men

sae - cu - la sae - cu - lo - rum et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men

sae - cu - la sae - cu - lo - rum et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men

sae - cu - la sae - cu - lo - rum in sae - cu - la sae - cu - lo - rum.

5 6 6 5 5 6 6 5

272

VII

VI II

C

A

T

B

Org

p

p

a - men a - men a - men a - men

a - men a - men a - men a - men

a - men

A - men a - men a - men

6 5
4 #

276

VII

VI II

C

A

T

B

Org

a - men a - men a - men a - men

a - men a - men a - men a - men

a - men

a - men a - men a - men

5 # 6
4 4

280

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

a - men a - men a - men a - men a -

a - men a - men a - men a - men a -

a - men a - men a - men a - men a -

a - men a -

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

284

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

- men a - men a - men.

- men a - men a - men.

- men a - men a - men.

- men a - men a - men.

7# 6 4#

LAUDATE PUERI

Vivace

Clarino in D [I]

Clarino in D [II]

Violino Primo

Violino Secondo

Canto

Alto

Tenore

Basso [1mo]
Basso 2do

Organo

Clno I

Clno II

VI I

VI II

C

A

T

B I, II

Org

Lau - da - te lau - da - te lau - da - te lau - da - te lau -

Lau - da - te lau - da - te lau - da - te lau -

Lau - da - te lau - da - te lau - da - te lau -

Lau - da - te lau - da - te lau - da - te lau -

Lau - da - te lau - da - te lau - da - te lau -

Lau - da - te lau - da - te lau - da - te lau -

- da - te lau - da - te no - men Do - mi -

- da - te lau - da - te no - men Do - mi -

- da - te lau - da - te no - men Do - mi -

- da - te lau - da - te no - men Do - mi -

6 5 6 5

9

Cln I

Cln II

VI I

VI II

C

A

T

B I, II

Org

-ni lau - da - te lau -

-ni lau - da - te lau -

-ni lau - da - te lau -

-ni lau - da - te pu - e - ri lau - da - te lau -

[p]
p

6 5 4 # 7 # 6 5

13

Cln I

Cln II

VI I

VI II

C

A

T

B I, II

Org

- da - te no - men Do - mi - ni

- da - te no - men Do - mi - ni

- da - te no - men Do - mi - ni

- da - te no - men Do - mi - ni lau - da - te pu - e -

f
f

6 6 6 4 5 # # 4+ 2

17

Cln I

Cln II

VI I

VI II

C

A

T

B I, II

Org

lau - da - te no - men Do - mi - ni

lau - da - te no - men Do - mi - ni

lau - da - te no - men Do - mi - ni

- ri lau - da - te no - men Do - mi - ni

6 6 6 5 4 3 6

21

Cln I

Cln II

VI I

VI II

C

A

T

B I, II

Org

lau - da - te lau - da - te.

lau - da - te lau - da - te.

lau - da - te lau - da - te.

lau - da - te lau - da - te.

6 4 # 6 6 4 3

25

Cln I

Cln II

VI I

VI II

B I

B II

Org

p

p

Solo

Sit *sit* no-men Do - mi-ni

Solo

Sit be - ne - dic - tum,

ex hoc nunc, et us - que in

ex hoc nunc, et us - que in

6 6

[*p*]

30

Cln I

Cln II

VI I

VI II

B I

B II

Org

f

f

p

[*p*]

sae - cu - lum. A so - lis or - tu us - que

sae - cu - lum. A so - lis or - tu us - que

7 7 6 4# 2 6

35

Cln I

Cln II

VI I

VI II

B I

B II

Org

f *p* *f* *p*

ad oc-ca - sum, lau - da - bi-le no - men no - men Do-mi - ni.

ad oc-ca - sum, lau - da - bi-le no - men no - men Do-mi - ni.

6 5 # 7

41

Cln I

Cln II

VI I

VI II

B I

B II

Org

Ex - cel - sus ex - cel - - - -

Ex - cel - - - -

6 6 6

46

Cln I

Cln II

VI I

VI II

B I

B II

Org

sus su-per om - nes gen - tes Do -

sus su-per om - nes gen - tes

6 5 # 6

f

f

51

Cln I

Cln II

VI I

VI II

B I

B II

Org

mi-nus, et su - per cae - los et su - per cae - los

Do - mi-nus, et su - per cae - los

6 7 6

p

p

p

p

57

Clno I

Clno II

VI I

VI II

C

A

T

B I

B II

Org

f

f

f

Tutti

Quis sic - ut Do - mi-nus De - us nos - ter,

Quis sic - ut Do - mi-nus De - us nos - ter,

Quis sic - ut Do - mi-nus De - us nos - ter,

glo - ri - a e - jus. *Tutti* Quis sic - ut Do - mi-nus De - us nos - ter, qui qui in

glo - ri - a e - jus. *Tutti* Quis sic - ut Do - mi-nus De - us nos - ter, qui *qui* in

6 4 #

61

Clno I

Clno II

VI I

VI II

C

A

T

B I, II

Org

qui in al - tis in al - tis ha - bi -

qui in al - tis in al - tis ha - bi -

qui in al - tis in al - tis ha - bi -

al - tis in al - tis in al - tis ha - bi -

6 # 6 6

71

Clno I

Clno II

VII

VI II

C

-ra in ter - ra in ter - ra?

A

-ra in ter - ra in ter - ra?

T

8 -ra in ter - ra in ter - ra?

B I, II

-ra in ter - ra in ter - ra?

Org

6 6 5 6 4 #

76

Cln I

Cln II

VI I

VI II

B I

B II

Org

p

p

Solo

Sus - ci-tans a ter-ra in - o - pem, de ster-co-re

Sus-ci-tans a ter-ra in-o-pem a ter-ra in-o-pem, et de ster-co-re

p

≡

82

Cln I

Cln II

VI I

VI II

B I

B II

Org

f

f

p

[*p*]

e - ri-gens e - ri-gens pau - pe - rem: Ut col - lo-cet e - um,

e - ri-gens e - ri-gens pau - pe - rem: Ut col - lo-cet

7 # 6 5 #

88

Cln I

Cln II

VI I

VI II

B I

B II

Org

cum prin - ci - pi - bus cum prin - ci - pi - bus po - pu - li su - i.

e - um, cum prin - ci - pi - bus po - pu - li su - i.

6 5 7

f

f

94

Cln I

Cln II

VI I

VI II

B I

B II

Org

Qui ha - bi - ta - re qui ha - bi - ta - re fa - cit ste - ri - lem in do - mo, mat - rem

Qui ha - bi - ta - re fa - cit ste - ri - lem in do - mo, fi - li - o - rum

p

p

tr

tr

6 5 6 4 5 6

100

Clno I

Clno II

VI I

VI II

B I

B II

Org

mat - rem *lae - tan - tem lae - tan*

fi - li - o - rum *lae - tan*

6 # 7 7



106

Clno I

Clno II

VI I

VI II

B I

B II

Org

tem lae - tan - tem

tem lae - tan - tem

7 7 7 3 4+ 6 4 3

112

Cln I

Cln II

VI I

VI II

B I

B II

Org

lae - tan - tem lae - tan - tem lae - tan - tem lae - tan

lae - tan - tem lae - tan - tem lae - tan

6 6 4 3

118

Cln I

Cln II

VI I

VI II

C

A

T

B I, II

Org

f

f

f

f

Tutti

Tutti

Tutti

Tutti

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o glo - ri - a

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o glo - ri - a

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o glo - ri - a

-tem. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,

6 4 5 #

[*f*]

123

Cln I

Cln II

VI I

VI II

C

A

T

B I, II

Org

Spi - ri - tu - i San - cto, glo - ri - a

Spi - ri - tu - i San - cto, glo - ri - a

Spi - ri - tu - i San - cto glo - ri - a

Spi - ri - tu - i San - cto glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,

6 5 6 5 #

[p]

129

Cln I

Cln II

VI I

VI II

C

A

T

B I, II

Org

Spi - ri - tu - i San - cto. Sic - ut e - rat

Spi - ri - tu - i San - cto. Sic - ut e - rat

Spi - ri - tu - i San - cto. Sic - ut e - rat

Spi - ri - tu - i San - cto. Sic - ut e - rat

6 5 6 5

135

Clno I

Clno II

VI I

VI II

C

A

T

B I, II

Org

in prin - ci - pi - o sic - ut e - rat

in prin - ci - pi - o sic - ut e - rat

in prin - ci - pi - o sic - ut e - rat

in prin - ci - pi - o sic - ut e - rat

7^b/₅ 6^b/₄ 5^b #

139

Clno I

Clno II

VI I

VI II

C

A

T

B I, II

Org

in prin - ci - pi - o sic - ut e - rat

in prin - ci - pi - o sic - ut e - rat

in prin - ci - pi - o sic - ut e - rat

in prin - ci - pi - o sic - ut e - rat

7^b/₅ 6^b/₄ 5^b 8^b/_#

143

Cln I

Cln II

VI I

VI II

C

A

T

B I, II

Org

in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et in sae - cu -

in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et in sae - cu -

in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et in sae - cu -

in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et in sae - cu -

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

148

Cln I

Cln II

VI I

VI II

C

A

T

B I, II

Org

- la sae - cu - lo - rum. A - men a -

- la sae - cu - lo - rum. A - men a -

- la sae - cu - lo - rum. A - men a -

- la sae - cu - lo - rum. A - men a -

6 5 8 # 6 6 4 3 6 #

153

Cln I

Cln II

VI I

VI II

C

A

T

B I, II

Org

tr

tr

f

men

men

men

men

men

6 6 4 3 6

f

157

Cln I

Cln II

VI I

VI II

C

A

T

B I, II

Org

tr

tr

[tr]

a - men.

a - men.

a - men.

a - men.

a - men.

6 4 3 6 6 #

LAUDATE DOMINUM

Alla breve

Violino Primo

Violino Secondo

Canto

Alto

Tenore

Basso

Organo

[Tutti]

Lau - da - te Do - mi - num om - nes Gen - tes: lau -

Lau - da - te Do - mi - num om - nes Gen - tes:

Lau - da - te Do - mi - num om - nes Gen - tes:

Lau - da - te Do - mi - num om - nes Gen - tes:

6 6 6 6 $\frac{4+}{2}$ 6 4 3

8

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

-da - te lau - da - te lau - da - te e - um om - nes

lau - da - te lau - da - te lau - da - te e - um om - nes

lau - da - te lau - da - te lau - da - te e - um om - nes

lau - da - te lau - da - te e - um om - nes

8 # 5 $\frac{8}{3}$ # 6 $\frac{6}{5}$

14

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

po - pu - li: Quo - ni-am quo - ni-am con - fir - ma - ta est

po - pu - li: Quo - ni-am quo - ni-am con - fir - ma - ta est

8 po - pu - li: Quo - ni-am quo - ni-am con - fir - ma - ta est

po - pu - li: Quo - ni-am quo - ni-am con - fir - ma - ta

6 # 5 3

21

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

con - fir - ma - ta est con - fir - ma - ta est su - per nos mi - se -

con - fir - ma - ta est con - fir - ma - ta est su - per nos mi -

8 con - fir - ma - ta est con - fir - ma - ta est su - per nos mi - se -

est con - fir - ma - ta est fir - ma - ta est su - per nos mi -

5 3 4+ 6 6 5 b

41

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

ma - net ma - - - net ma - net ma - net in ae - ter -

ma - net ma - - - net ma - net ma - net in ae - ter -

ma - net ma - - - net ma - net ma - net in ae - ter -

ma - net ma - - - net ma - net ma - net in ae - ter -

3 3 3 3 4 3 3 3 3 3 3 3 3 4 3 4 3 5 3 7 6 6 4 3

48

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

ff

ff

-num.

-num.

-num.

-num.

ff

6 4 3

55 [Grave]

VII

VI II

C

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto.

A

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto.

T

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto.

B

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto.

Org

6 # 6 7 6 # 4⁺ 2 6 6 4 #

62 Allegro

VII

VI II

C

Sic - ut e - rat sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per et

A

Sic - ut e - rat sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et sem - per

T

Sic - ut e - rat sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et sem - per

B

Sic - ut e - rat sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et sem - per

Org

5⁺ 3 6 6 6 6 4⁺ 2 4 3 8 #

85

VII

VI II

C

A

T

B

Org

a - men a - - - men a - men a -

a - men a - - - men a - men a -

a - men a - - - men a - men a -

a - men a - - - men a - men a -

3 3 3 4 3 4 3 3 3 3 3 4 3 3 3 5 3 7 6 6

[tr]

tr

92

VII

VI II

C

A

T

B

Org

-men a - men a - men.

-men a - men a - men.

-men a - men a - men

-men a - men a - men.

ff

ff

ff

4 7 6 4 3

[tr]

MAGNIFICAT

[illegible]

4

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

6 5

6

6

6 5

7 5

6 5

4 3

p

7

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

f

[tr]

[tr]

6 4

7 3

6

6 5

4 3

f

==

10 **Grave**

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

[Tutti]

ma - - - gni - fi - cat ma - gni - fi -

[Tutti]

ma - - - gni - fi - cat ma - gni - fi -

[Tutti]

ma - - - gni - fi - cat ma - gni - fi -

[Tutti]

ma - - - gni - fi - cat ma - gni - fi -

[Tutti]

ma - - - gni - fi - cat ma - gni - fi -

5 3

13

Cor I

Cor II

VII

VII

C

A

T

B

Org

-cat a - ni-ma me - a Do - mi - num a - ni-ma me - a a - ni-ma

-cat a - ni-ma me - a Do - mi - num a - ni-ma me - a a - ni-ma

-cat a - ni-ma me - a Do - mi - num a - ni-ma me - a a - ni-ma

-cat a - ni-ma me - a Do - mi - num a - ni-ma me - a a - ni-ma

6 7 7

16

Allegro

Cor I

Cor II

VII

VII

C

A

T

B

Org

me - a Do - mi - num: Et ex - ul - ta - vit ex - ul - ta - vit

me - a Do - mi - num: Et ex - ul - ta - vit ex - ul - ta - vit

me - a Do - mi - num: Et ex - ul - ta - vit ex - ul - ta - vit

me - a Do - mi - num: Et ex - ul - ta - vit ex - ul - ta - vit

6 4 3 5/3

31

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

p

Solo

Qui - a *qui - a* res - pe - xit res - pe - xit hu - mi - li - ta - tem an -

35

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

f

Tutti

- cil - lae an - cil - lae su - ae

qui - a *qui - a* res - pe - xit res - pe - xit hu - mi - li - ta -

Qui - a *qui - a* res - pe - xit res - pe - xit hu - mi - li - ta -

Qui - a *qui - a* res - pe - xit res - pe - xit hu - mi - li - ta -

Qui - a *qui - a* res - pe - xit res - pe - xit hu - mi - li - ta -

6 6 6 6 6 7

38

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

-tem an - cil - lae *an-cil - lae* su - ae an - cil - lae *an-cil - lae* su - ae an - cil - lae su -

-tem an - cil - lae *an-cil - lae* su - ae an - cil - lae *an-cil - lae* su - ae an - cil - lae su -

-tem an - cil - lae *an-cil - lae* su - ae an - cil - lae *an-cil - lae* su - ae an - cil - lae su -

-tem an - cil - lae *an-cil - lae* su - ae an - cil - lae *an-cil - lae* su - ae an - cil - lae su -

6 6 6 6 4 4

41

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

ff *ff*

Solo *Solo*

-ae: ec - ce ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam be - a - tam me

-ae: ec - ce ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam be - a - tam me

-ae: ec - ce

-ae: ec - ce

7 7 6 b 7

ff

Quia fecit

52 Andante

VI I *f*

VI II *f*

T

Org

58

VI I *f*

VI II [*f*]

T

Org [*f*]

64

VI I

VI II

T

Org

70

VI I *p*

VI II *p*

T Solo

Org *p*

Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui po-tens est: et sanc - tum

87

VII

VII

T

8

Org

3

6 7

6

6 5

93

VI I

VI II

T

Org

p

p

f

Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui

99

VII

VI II

T

Org

po-tens est qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui po-tens est:

8 6 3 3 6

104

VII

VI II

T

Org

et sanc - tum no - men et sanc - tum no - men e - jus et

8 3 3 3 6 6

109

VII

VI II

T

Org

sanc - tum no - men e - jus.

8 3 3 3 3 6 7 7 6 6

115

VII

VI II

T

Org

8 6 6 6 6 4 3

Et misericordia

Adagio

121 **Tutti**

C Et mi-se-ri-cor-di-a e-jus et mi-se-ri-cor-di-a e-jus et mi-se-ri-cor-di-a e-jus et mi-se-ri-cor-di-a

A [Tutti] Et mi-se-ri-cor-di-a e-jus et mi-se-ri-cor-di-a e-jus et mi-se-ri-cor-di-a

T Tutti Et mi-se-ri-cor-di-a

B

Org

127

C e-jus et mi-se-ri-cor-di-a e-jus a pro-ge-ni-e in pro-ge-ni-es

A e-jus et mi-se-ri-cor-di-a e-jus et mi-se-ri-cor-di-a e-jus a pro-ge-ni-e in pro-ge-ni-es

T e-jus et mi-se-ri-cor-di-a e-jus et mi-se-ri-cor-di-a e-jus a pro-ge-ni-e in pro-ge-ni-es

B Tutti Et mi-se-ri-cor-di-a e-jus et mi-se-ri-cor-di-a e-jus a pro-ge-ni-e in pro-ge-ni-es

Org

132

C ti-men-ti-bus e-um ti-men-ti-bus e-um.

A ti-men-ti-bus e-um ti-men-ti-bus e-um.

T ti-men-ti-bus e-um ti-men-ti-bus e-um.

B ti-men-ti-bus e-um ti-men-ti-bus e-um.

Org

Fecit potentiam

137 **Allegro**

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

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

[Tutti] Fe - cit po - ten - ti - am

[Tutti] Fe - cit po - ten - ti - am

[Tutti] Fe - cit po - ten - ti - am

Tutti Fe - cit po - ten - ti - am

7 7 6

142

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

mf *mf* *mf* *mf*

tr *tr*

3 3

6 7 5 3

fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o

fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o

fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o

fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o

148

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

su - o: dis - per - sit dis - per - sit dis - per - sit dis -

su - o: dis - per - sit dis - per - sit dis - per - sit dis -

su - o: dis - per - sit dis - per - sit dis - per - sit dis -

su - o: dis - per - sit dis - per - sit dis - per - sit dis -

7 6

152

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

-per - sit dis - per - sit su - per - bos men-te cor - dis su - i

-per - sit dis - per - sit su - per - bos men-te cor - dis su - i

-per - sit dis - per - sit su - per - bos men-te cor - dis su - i

-per - sit dis - per - sit su - per - bos men-te cor - dis su - i

6 4 5 4

Esurientes

177 **Andante**

Cor I *tr*

Cor II *tr*

C

B

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

185 *tr*

Cor I *p*

Cor II *p*

C *Solo* *p* 3

E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis, et di - vi - tes di - mi - sit in - a -

Org 4 3 6 6 $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ 6 5 6

p

193 *f* *tr*

Cor I

Cor II

C *[f]* *tr* nes. Sus - ce - pit Is - ra - el

Org 6 4 $\natural$ 6 4 $\natural$ 6 6 *f* *p*

201 *p*

Cor I

Cor II *[p]*

C pu - e - rum su - um, re - cor - da - tus re - cor - da - tus mi - se - ri - cor - di - ae

Org 6 $\flat$ 6 5 6

209

Cor I

Cor II

C

Org

f

tr

su - ae.

4 3 7 7 7^b

f

217

Cor I

Cor II

B

Org

tr

Solo

Sic-ut lo - cu - tus est ad pat-res *pat - res* nos-tros, Ab-ra-ham, et se - mi-ni e - jus in

4 3 6

p

226

Cor I

Cor II

B

Org

p

f

p

f

sae - cu - la et se - mi-ni e - jus in sae - cu - la.

f

234

Cor I

Cor II

B

Org

tr

tr

7 7 7 6 4 5 3 7 4 3

Gloria Patri

242 **Adagio**

VI I

VI II

C [Tutti]
Glo - ri - a glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i et Spi - ri - tu - i

A Tutti
Glo - ri - a glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i et Spi -

T Tutti
Glo - ri - a glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i et Spi -

B Tutti
Glo - ri - a glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i et Spi -

Org # 6 7 6 # 6

247

VI I

VI II

C et Spi - ri - tu - i et Spi - ri - tu - i San - - - - - cto.

A - ri - tu - i et Spi - ri - tu - i Spi - ri - tu - i San - - - - - cto.

T - ri - tu - i et Spi - ri - tu - i Spi - ri - tu - i San - - - - - cto.

B - ri - tu - i et Spi - ri - tu - i Spi - ri - tu - i San - - - - - cto.

Org 6 5 5 6 5 6 4 #

Sicut erat

251 Allegro

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per et sem - per sic - ut e - rat in prin - ci - pi -

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi -

255

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

- o, et nunc, et sem - per et sem - per

- o, et nunc, et sem - per et sem - per sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem -

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc, et sem -

259

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

et sem - per

A

-per et sem - per sic-ut e - rat in prin - ci - pi - o,

T

8 -per et sem - per sic-ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem -

B

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem -

Org

6 6 6 6 6 6 6 6 6

262

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

et sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A -

A

et sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A -

T

8 -per et sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A -

B

-per et sem - per, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A -

Org

5 3 6 5 3 6 5 6

265

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

men a - - - men

men a - - - men a - - men et in sae - cu - la sae - cu -

men a - - - men et in sae - cu - la sae - cu -

men a - - - men

5 6 # 6 5 # 6 6 6 6

268

Cor I

Cor II

VI I

VI II

C

A

T

B

Org

a - - - men a - - -

- lo - rum. A - men a - - - men a - - -

- lo - rum. A - men a - - - men a - - -

a - - -

6 6 6 6 6 5 3

TEKSTY SŁOWNE / VERBAL TEXTS

[Ps 70 (69), 1]

[Deus in adiutorium meum intende:]¹
Domine ad adjuvandum me festina.
 Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.

Sicut erat in principio, et nunc,
et semper,
et in saecula saeculorum.
*Amen. Alleluja.*²

[Boże, wejrzyj ku wspomózeniu memu!]
Panie, pospiesz ku ratunkowi memu!
 Chwała Ojcu i Synowi, i Duchowi
 Świątemu.
 Jak była na początku, teraz i zawsze,
 i na wieki wieków.
Amen. Alleluja

[O God, come to my assistance;]
O Lord, make haste to help me.
 Glory to the Father, to the Son and to
 the Holy Spirit.
 As it was in the beginning, is now,
 and will be forever.
Amen. Alleluia

Ps 110 (109), 1-7

Dixit Dominus Domino meo:
Sede a dextris meis,
Donec ponam inimicos tuos
scabellum pedum tuorum.
Virgam virtutis tuae emittet Dominus
ex Sion:
dominare in medio inimicorum tuorum.

Tecum principium in die virtutis tuae
in splendoribus sanctorum:
ex utero ante luciferum genui te.

Juravit Dominus, et non poenitebit
eum:
Tu es sacerdos in aeternum
secundum ordinem Melchisedech.

Dominus a dextris tuis,
confregit in die irae suae reges.

Judicabit in nationibus, implebit ruinas:
conquassabit capita in terra multorum.

[De torrente in via bibet:
propterea exaltabit caput.]

Gloria Patri, *gloria* Filio,
et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc,
et semper,
et in saecula saeculorum.
Amen.

Pan rzekł do swojego Pana:
„Usiądź po mojej prawej stronie,
aż położę twych wrogów
jako podnóżek pod twoje stopy”.
Niech Pan rozciągnie z Syjonu moc
twojego berła!
„Panuj nad wrogami twymi!

Tobie dana jest władza w dniu twej potęgi
we wspaniałej świątyni.
Z łona przed jutrzeńką zrodziłem cię
jak rose”.

Pan przysiągł i nie będzie żałował:
„Ty jesteś kapłanem na wieki
na wzór Melchizedeka”.

Pan po twojej prawej stronie
zetrze królów w dzień swego gniewu.

Będzie sądził narody, doliny wypełni
zwłokami,
zetrze wiele głów na ziemi.

[Ze strumienia będzie pił po drodze,
dlatego podniesie głowę.]

Chwała Ojcu, *chwała* Synowi
i Duchowi Świętemu.
Jak była na początku, teraz
i zawsze,
i na wieki wieków.
Amen.

The Lord said to my Lord:
Sit thou at my right hand:
Until I make thy enemies
thy footstool.
The Lord will send forth the sceptre
of thy power out of Sion:
rule thou in the midst of thy
enemies.

With thee is the principality in the
day of thy strength:
in the brightness of the saints:
from the womb before the day star
I begot thee.

The Lord hath sworn, and he will
not repent:
Thou art a priest for ever
according to the order of
Melchisedech.

The Lord at thy right hand
hath broken kings in the day of his
wrath.

He shall judge among nations, he
shall fill ruins:
he shall crush the heads in the land
of the many.

[He shall drink of the torrent
in the way:
therefore shall he lift up the head.]

Glory to the Father, *glory* to the Son
and to the Holy Spirit.
As it was in the beginning,
is now,
and will be forever.
Amen.

¹ Fragmenty tekstu pominięte w partyturze zostały umieszczone w nawiasach kwadratowych / Sections of the text omitted in the score are placed in square brackets.

² Fragmenty tekstu wykraczające poza tekst biblijny i ustalony kształt doksologii zapisano kursywą / Sections of the text different from the biblical text and the established form of doxology are written in italics.

Ps 111 (110), 1–10

Confitebor tibi, Domine, in toto corde meo, in consilio justorum et congregatione. Magna opera Domini, exquisita in omnes voluntates ejus. Confessio et magnificentia opus ejus: et justitia ejus manet in saeculum saeculi. Memoriam fecit mirabilum suorum misericors et miserator Dominus: Escam dedit timentibus se. Memor erit in saeculum testamenti sui: Virtutem operum suorum annuntiabit populo suo, Ut det illis haereditatem gentium: opera manuum ejus veritas, et judicium. Fidelia omnia mandata ejus: confirmata in saeculum saeculi, facta in veritate et aequitate. Redemptionem misit populo suo: mandavit in aeternum testamentum suum. Sanctum, et terribile nomen ejus: initium sapientiae timor Domini. Intellectus bonus omnibus facientibus eum: laudatio ejus manet in saeculum saeculi <i>justitia ejus manet in saeculum saeculi.</i> Gloria Patri, <i>gloria</i> Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.	Będę Cię ślawił , Panie, z całego serca w radzie prawych i w zgromadzeniu. Wielkie są dzieła Pana, upragnione rozważania przez wszystkich, którzy je miłują. Majestat i piękno są Jego dziełem, Jego sprawiedliwość trwa na wieki. Upamiętnił swoje cuda. Pan jest łaskawy i miłosierny. Daje pokarm swoim czcicielom, wiecznie pamięta o przymierzu swoim. Obwieścił swemu ludowi potęgę dzieł swoich, oddając mu dziedzictwo narodów. Dzieła rąk Jego są trwałe i sprawiedliwe, a wszystkie Jego nakazy godne zaufania: utwierdzone po wszystkie wieki, oparte na prawdzie i prawości. Zesłał odkupienie swemu ludowi, na wieki ustanowił swoje przymierze; święte i groźne jest Jego imię! Bojaźń Pana początkiem mądrości. Wszyscy, którzy w niej trwają, rozumieją dobro. Jego chwała trwa na wieki. <i>Jego sprawiedliwość trwa na wieki.</i> Chwała Ojcu, <i>chwała</i> Synowi i Duchowi Świętemu. Jak była na początku, teraz i zawsze, i na wieki wieków. Amen.	I will praise thee, O Lord, with my whole heart; in the council of the just: and in the congregation. Great are the works of the Lord: sought out according to all his wills His work is praise and magnificence: and his justice continueth for ever and ever. He hath made a remembrance of his wonderful works, being a merciful and gracious Lord: he hath given food to them that fear him. He will be mindful for ever of his covenant: he will shew forth to his people the power of his works. That he may give them the inheritance of the Gentiles the works of his hands are truth and judgment. All his commandments are faithful: confirmed for ever and ever, made in truth and equity. He hath sent redemption to his people: he hath commanded his covenant for ever. Holy and terrible is his name: the fear of the Lord is the beginning of wisdom. A good understanding to all that do it: his praise continueth for ever and ever. <i>His justice continueth for ever and ever.</i> Glory to the Father, <i>glory</i> to the Son and to the Holy Spirit. As it was in the beginning, is now, and will be forever. Amen.
---	---	---

Ps 112 (111), 1–10

Beatus vir, qui timet Dominum:
in mandatis ejus volet nimis.

Potens in terra erit semen ejus:
generatio rectorum benedicetur.

Gloria, et divitiae in domo ejus:
et justitia ejus manet in saeculum
saeculi.

Exortum est in tenebris lumen
rectis:
misericors, et miserator, et justus.

Jucundus homo, qui miseretur,
et commodat,
disponet sermones suos in judicio:
Quia in aeternum non
commovebitur.

In memoria aeterna erit justus:
ab auditione mala non timebit.
Paratum cor ejus sperare
in Domino,

Confirmatum est cor ejus: non
commovebitur,
donec despiciat inimicos suos.

Dispersit, dedit pauperibus:
justitia ejus manet in saeculum
saeculi,

cornu ejus exaltabitur in gloria.
Peccator videbit, et irascetur,
dentibus suis fremet et tabescet:

desiderium peccatorum peribit.

Gloria Patri, *gloria* Filio,
et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc,
et semper,
et in saecula saeculorum.
Amen.

Szczęśliwy jest ten, kto się boi Pana,
kto umiłował Jego przykazania.

Jego potomstwo będzie potężne
na ziemi,
ród prawych będzie błogosławiony.

Dostatek i bogactwo w domu jego,
a jego sprawiedliwość trwa na wieki.

Wschodzi on w ciemności jak światło
dla prawych:
łaskawy, miłosierny i sprawiedliwy.

Szczęśliwy człowiek, który się lituje
i używa,
zarządza uczciwie swymi sprawami.
Sprawiedliwego nigdy zło nie dotknie

i pozostanie w wiecznej pamięci.

Nie ulęknie się złej wieści;
gotowe jest serce jego, by zaufać
Panu.

Umocnione jego serce nie ulęknie się,
aż spojrzy z góry na swych
nieprzyjaciół.

Rozdzielił dary, obdarzył ubogich,
jego sprawiedliwość trwa na wieki.

Z dumą podnosi swe czoło.
Widząc to, bezbożny płonie gniewem,
zgrzyta zębami i marnieje.

Spełźnie na niczym pragnienie
bezbożnych.

Chwała Ojcu, *chwała* Synowi
i Duchowi Świętemu.
Jak była na początku, teraz
i zawsze,
i na wieki wieków.
Amen.

Blessed is the man that feareth the Lord:
he shall delight exceedingly in his
commandments.

His seed shall be mighty upon earth:
the generation of the righteous
shall be blessed.

Glory and wealth shall be in his house:
and his justice remaineth for ever
and ever.

To the righteous a light is risen up
in darkness:
he is merciful, and compassionate
and just.

Acceptable is the man that showeth
mercy and lendeth:
he shall order his words with judgment:
because he shall not be moved for ever.

The just shall be in everlasting
remembrance:
he shall not hear the evil hearing.
His heart is ready to hope in the Lord:

his heart is strengthened, he shall not
be moved
until he look over his enemies.

He hath distributed, he hath given
to the poor:
his justice remaineth for ever and ever:

his horn shall be exalted in glory.
The wicked shall see, and shall be angry,
he shall gnash with his teeth and pine
away:

the desire of the wicked shall perish.

Glory to the Father, *glory* to the Son
and to the Holy Spirit.
As it was in the beginning,
is now,
and will be forever.
Amen.

Ps 113 (112), 1–9

Laudate pueri [Dominum:]
laudate nomen Domini.
Sit nomen Domini benedictum,
ex hoc nunc, et usque in saeculum.
A solis ortu usque ad occasum,

laudabile nomen Domini.

Excelsus super omnes gentes Dominus,
et super caelos gloria ejus.

Quis sicut Dominus Deus noster,
qui in altis habitat,
[Et] humilia respicit in caelo,
et in terra?
Suscitans a terra inopem,
et de stercore erigens pauperem:

Ut collocet eum [principibus],
cum principibus populi sui.
Qui habitare facit sterilem in domo,

matrem filiorum laetantem.
Gloria Patri, et Filio, *gloria*
Spiritus Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc,
et semper,
et in saecula saeculorum.
Amen.

Słudzy, chwalcie [Pana].
Chwalcie imię Pana!
Niech imię Pana będzie
błogosławione, teraz i na wieki.
Od wschodu słońca aż do zachodu,

niech będzie pochwalone imię Pana.

Pan wywyższony nad wszystkie
narody,
ponad niebiosa Jego chwała.
Któż równy Panu, naszemu Bogu?
On mieszka na wysokościach,
a zniża się, by ujrzyć to, co na niebie
i na ziemi.
Podnosi z prochu nędzarza,
z gnoju wydobywa ubogiego,

by go posadzić [z książętami],
z dostojnikami swojego ludu.
Pozwala nieplodnej zamieszkać
w domu
jako matce cieszącej się dziećmi.
Chwała Ojcu i Synowi, *chwała*
Duchowi Świętemu.
Jak była na początku, teraz
i zawsze,
i na wieki wieków.
Amen.

Praise [the Lord], **ye children:**
praise ye the name of the Lord.
Blessed be the name of the Lord,
from henceforth now and for ever.
From the rising of the sun unto the
going down of the same,
the name of the Lord is worthy of
praise.
The Lord is high above all nations;
and his glory above the heavens.

Who is as the Lord our God,
who dwelleth on high:
and looketh down on the low things
in heaven and in earth?
Raising up the needy from the earth,
and lifting up the poor out of
the dunghill:
That he may place him [with princes],
with the princes of his people.
Who maketh a barren woman
to dwell in a house,
the joyful mother of children.
Glory to the Father, to the Son
and *glory* to the Holy Spirit.
As it was in the beginning,
is now,
and will be forever.
Amen.

Ps 117 (116) 1–2

Laudate Dominum omnes Gentes:
laudate eum omnes populi:
Quoniam confirmata est super
nos misericordia ejus:
et veritas Domini manet in aeternum.
Gloria Patri, et Filio,
et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc,
et semper,
et in saecula saeculorum.
Amen.

Sławcie Pana, wszystkie narody,
chwalcie Go, wszystkie ludy.
Bo potężna nad nami Jego łaska,
a wierność Pana trwa na wieki!

Chwała Ojcu i Synowi,
i Duchowi Świętemu.
Jak była na początku, teraz
i zawsze,
i na wieki wieków.
Amen.

O praise the Lord, all ye nations:
praise him, all ye people.
For his mercy is confirmed upon us:
and the truth of the Lord remaineth
for ever.
Glory to the Father, to the Son
and to the Holy Spirit.
As it was in the beginning,
is now,
and will be forever.
Amen.

Łk 1, 46–55

Magnificat anima mea Dominum:
Et exultavit spiritus meus in Deo
salutari meo.
Quia respexit humilitatem ancillae
suae:
ecce enim ex hoc beatam me dicent
omnes generationes.
Quia fecit mihi magna
qui potens est:
et sanctum nomen ejus.
Et misericordia ejus
a progenie in progenies
timentibus eum.
Fecit potentiam in brachio suo:
dispersit superbos mente cordis sui.

Deposuit potentes de sede,
et exaltavit humiles.
Esurientes implevit bonis,
et divites dimisit inanes.
Suscepit Israel puerum suum,
recordatus misericordiae suae.
Sicut locutus est
ad patres nostros, Abraham,
et semini ejus in saecula.
Gloria Patri, et Filio,
et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc,
et semper,
et in saecula saeculorum.
Amen.

Wielbi Pana moja dusza
i mój duch rozradował się w Bogu,
moim Zbawicielu,
bo spojrział na uniżenie swojej
służebnicy.
Odtąd wszystkie pokolenia
będą mnie nazywać szczęśliwą,
gdyż wielkie rzeczy
uczynił mi Wszechmogący.
Święte jest Jego imię!
Jego miłosierdzie
przez wszystkie pokolenia
dla tych, którzy się Go boją.
Okazał moc swego ramienia:
rozproszył zarozumiałych pyszałków;

panujących usunął z tronów,
a wywyższył ponizonych;
głodnych nasycił dobrami,
a bogatych z niczym odprawił;
ujął się za swoim sługą Izraelem,
kierując się swoim miłosierdziem,
jak to obiecał
naszym przodkom, Abrahamowi
i jego potomstwu na wieki.
Chwała Ojcu i Synowi,
i Duchowi Świętemu.
Jak była na początku, teraz
i zawsze,
i na wieki wieków.
Amen.

My soul **doth magnify** the Lord.
And my spirit hath rejoiced in God
my Saviour.
Because he hath regarded the humility
of his handmaid;
for behold from henceforth
all generations shall call me blessed.
Because he that is mighty,
hath done great things to me;
and holy is his name.
And his mercy
is from generation unto generations,
to them that fear him.
He hath shewed might in his arm:
he hath scattered the proud in the
conceit of their heart.
He hath put down the mighty from
their seat,
and hath exalted the humble.
He hath filled the hungry with
good things;
and the rich he hath sent empty away.
He hath received Israel his servant,
being mindful of his mercy:

As he spoke to our fathers, to Abraham
and to his seed for ever.
Glory to the Father, to the Son and to
the Holy Spirit.
As it was in the beginning,
is now,
and will be forever.
Amen.

Fons:

*Biblia Sacra Vulgatae Editionis, Sixti
V. Pontificis Max. Jussu Recognita,
Et Clementis VIII. Auctoritate edita;
Versiculis Distincta, Et ad singula Capita
Argumentis, Indicibusque acta, Cum
Optimis Editionibus tum Grecis, tum
Latinis diligentissime comparata,
Venetiis: Antonius Cominus.
Sumptibus Remondinianis 1784,
s. 393, 407–408, 731.*

Źródło:

*Pismo Święte Starego Testamentu.
Najnowszy przekład z języków
oryginalnych z komentarzem,
tłum. zbiorowy, Edycja Św. Pawła,
<https://pismoswiete.pl/app>
[dostęp 30.08.2020]*

Source:

*The Douay-Rheims Bible,
<http://drb.scripturetext.com/>
[accessed 24.01.2020].*

ŹRÓDŁA / SOURCES

ARCHIWALIA / ARCHIVAL RECORDS

Olsztyn, Archiwum Archidiecezji

B 27. *Inventarium Ecclesiae-Lindanae* 1783.

B 49. *Acta Visitationis Generalis Ad Sacram Tiliam* 1798.

B 80. *Inventarium Ecclesiae-Lindanae. Status Ecclesiae, et Loci Lindensis Anno 1783. examinatus, et, ut in praesentibus adnotatur, constare inventus.*

AB III, H 9. *Verzeichniß der zur Kirche Heiligelinde gehörigen Musikalien*, w: *Acta Specialia der Bischöfl. Ermländ. Curie* 1854.

Poznań, Archiwum Archidiecezji

Księgi metrykalne parafii w Obrze, PM 197/01-04 (mkr 285, 286).

Wrocław, Archiwum Archidiecezji

Akta miasta Góra, XI Guhrau 7–8, 16.

Księgi metrykalne miasta Góra, 44c, 148b–c, 148e, 148g–h.

Księgi metrykalne miasta Świebodzin, 83a–b.

I D 2 a. *Relationes Visitationum Archipresbyteralium Almae Dioecesis Wratislaviensis pro annis 1763, et 1764. praeter quas hic contentas nullae missae sunt. Sequuntur his relationibus annexa monita et arbitria cum Decretis Officiosius expeditis. Franciscus Josephus Tworek. mpprià. Canonicus, et Assessor quâ arbitrans. Ad Cancellariam Ep[iscop]alem Wratisl[aviensem].*

I D 2 m. *Acta Visitationis annuae Archipresbyteratuum Archidiaconatis Mega-Glogoviensis pro 1777.*

II b 149. *Relatio Archidiaconalis Visitationis per Ducatus Glogoviensem et Saganensem Instituta Anno Millesimo Septingent: quarto Sub intrante Septingent: quinto à me Guilielmo Antonio Pallant Glog[oviae] Majoris Archidiacono.*

II b 153. *Relatio. Visitationis Archidiaconalis per Ducatus Glogoviensem, et Saganensem, ad Majorem DEI Gloriam, Ejusq(ue) Domorum Sacrarum Decorem, Venerabilis Cleri et Ecclesiarum Ministrorum Emolumentum, Orthodoxae fidei incrementum, et Salutem animarum facta. Serenissimo Principi ac Episcopo. Wratislaviensi. Francisco. Ludovico. Anno Millesimo Septingentesimo Decimo-Sexto à me Casparo Henerico de Falckenhein Archidia[co]no. Humillimè Extradita.*

II b 164. O: A: M: D: G: *Continuatio Visitationis Generalis Archipresbyteratuum Freystadiensis, Sprottaviensis, Maj. Glogoviensis, Hohenkirchensis. Ad Archidiaconatum Glogoviensem pertinentium. Ex Clementissimo Mandato Serenissimi et Reverendissimi Electoris Trevirensis Francisci Ludovici Comitis Palatini Rheni. Episcopi Wratislaviensis, Domini Domini nostri Clementissimi. peracta per eundem ut suprà deputatum Visitatorem Generalem. Anno 1722 mensibus Septembri et Octobri.*

II b 201. *Acta Visitationis Archipresbyteratus Guhraviensis ab Anno 1781 et Sequ[entes] usque 1822.*

VII B 3 a. *Schulsachen* 1766.

VII B 3 b. *Schulberichte der Schulinspektoren der Breslauer Diözese. 1768/69. nebst Angabe der Inspektionsbezirken u[nd]. Erlaß an die Inspektoren.*

Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka

IV F 113 b wol. 3. Friedrich Bernhard Werner, *Topographia Seu Compendium Silesiae, Pars V* (rps), [ante 1776]; <https://www.bibliotekacyfrowa.pl/dlibra/show-content/publication/edition/16345>.

RĘKOPISY MUZYCZNE / MUSIC MANUSCRIPTS

Hannover, Bibliothek der Hochschule für Musik, Theater und Medien (D-HVh)

Rara/Musikhandschriften 17085. Johann Adolph Hasse: *Sinfonia in C* [...] *Nell Opera Il Triompho di Clelia fatta Sig: Hasse à Vienna.*

München, Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs)

Mus.ms. 4987. Wilhelm Adolph: *Missa ex C* [...] *Authore Wilhelmo Adolph.*

Mus.ms. 4988. Johann Friedrich Agricola: *Dixis Dominus* [...] *Authore del Sig: Agricola.*

Mus.ms. 4989. Johann Friedrich Agricola: *Magnificat* [...] *Authore del Sig: Agricola.*

Mus.ms. 5010. František Xaver Brixi: *Missa Pastoritia* [...] *Authore del Sig: Brixi.*

Mus.ms. 5036. Karl Ditters von Dittersdorf: *Missa Ex D* [...] *Authore Sig. Ditters.*

Mus.ms. 5040. Valentin Fechner: *MISSA ex F à 7 vocibus* [...] *Authore del Sig: Valentino Fechner.*

Mus.ms. 5085. Johann Heinrich Rolle: 2. *Offertoria.*

Poznań, Archiwum Archidiecezjalne (PL-Pa)

Muz GR IV/8. Wilhelm Adolph: *LITANIAE De Beata Virgine MARIA Sub Titulo Mater Divin[a]e Gratiae* [...] *Authore Domino Vilhelmo Adolff.*

Warszawa, Biblioteka Bobolanum (PL-Wb)

M.R.0002. Wilhelm Adolph: *Vesperae in F* [...] *Authore Adolpho. Ad S. Ben(n)onem Varsoviae.*

Warszawa, Biblioteka Uniwersytecka (PL-Wu)

RM 4305. Wilhelm Adolph: *Missa* [...] *Del Sig. Adolph.*

STARE DRUKI / OLD PRINTS

Biblia Sacra Vulgatae Editionis, Sixti V. Pontificis Max. Jussu Recognita, Et Clementis VIII. Auctoritate edita; Versiculis Distincta, Et ad singula Capita Argumentis, Indicibusque acta, Cum Optimis Editionibus tum Grecis, tum Latinis diligentissime comparata, Venetiis: Antonius Cominus. Sumptibus Remondinianis 1784.

Grétry André-Ernest-Modeste, Marmontel Jean-François, *Œuvre VIIe. Zemire et Azor. Comédie-ballet. En Vers et en Quatre Actes. Représentée devant sa Majesté à Fontainebleau le 9 novemb. 1771. et à la Comédie Italienne le lundi 16 Décembre 1771. Dédiée à Madame La Comtesse Du Barry par M. Gretry. Pensionnaire du Roi. Et de l'Académie des Philharmoniques de Boulogne, Paris: Dezauche, François Montulay, Houbaut, Jean-Antoine Castaud s.a. [1771?]; <https://uurl.kbr.be/1564002>.*

Knispel Samuel Gotthilf, *Geschichte der Stadt Schwiebus, von ihrem Ursprung an, bis auf das Jahr 1763, beschrieben von Samuel Gotthilf Knispel, evangelischem Prediger daselbst, Züllichau: Schindler u. Theurichschen Schriften s.a. [1763?].*

Marmontel Jean-François, *Zemira y Azor, opera w czterech aktach z Francuskiego na Polski język przetłómaczona. Przez aktorow narodowych J. K. Mci na Teatrze publicznym. Dnia 9. Maia Roku 1782. reprezentowana, tłum. Stanisław Kuszewski, Warszawa: Michał Gröll 1782.*

Rolle Johann Heinrich, *Lazarus, oder die Feyer der Auserstehung, ein musikalisches Drama, in Musik gesetzt, und als ein Auszug zum Singen bey dem Klaviere herausgegeben, Leipzig: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf 1779.*

Schlesische Instantien-Notitz, Oder das jetzt lebende Schlesien, des 1745ten Jahres Zum Gebrauch der Hohen und Niederen. In zweyen Theilen abgetheilet... Mit Königl. allergrnädigstem Privilegio, Breslau: Christian Brachvogels seel. Sohn und Erben, s.a. [1745].

Schlesische Instantien-Notitz, Oder das jetzt lebende Schlesien, des 1747ten Jahres Zum Gebrauch der Hohen und Niederen. In zweyen Theilen abgetheilet... Mit Königl. allergrnädigstem Privilegio, Breslau: Christian Brachvogels seel. Sohn und Erben, s.a. [1747].

- Schlesische Instantien-Notitz, Oder Address-Calender auf das Jahr MDCCXLVIII. Zum Gebrauch der Hohen und Niedern...* 1748. Mit Königl. Allergnädigstem Privilegio, Breslau: Verlag der Brachvogelischen Erben, s.a. [1748].
- Schlesische Instantien-Notitz, Oder Das ietzt lebende Schlesien, des 1752ten Jahres, Zum Gebrauch der Hohen und Niederen. In Zwey Theile abgetheilet...* Mit Königl. allergnädigstem Privilegio, Breslau: Verlag der Brachvogelischen Erben, s.a. [1752].
- Schlesische Instantien-Notitz, Oder Das ietzt lebende Schlesien, des 1753sten Jahres, Zum Gebrauch der Hohen und Niederen, In Zwey Theile abgetheilet...* Mit Königl. allergnädigstem Privilegio, Breslau: Verlag der Brachvogelischen Erben, s.a. [1753].
- Schlesische Instantien-Notitz, Oder: Das itzt lebende Schlesien, des 1759sten Jahres, Zum Gebrauch der Hohen und Niederen, In Zwey Theile abgetheilet...* Mit Königl. allergnädigstem Privilegio, Breslau: Verlag der Brachvogelischen Erben, s.a. [1759].
- Schlesische Instantien-Notitz, Oder: Das itzt lebende Schlesien, des 1765sten Jahres, Zum Gebrauch der Hohen und Niederen, In Zwey Theilen abgetheilet...* Mit Königl. allergnädigstem Privilegio, Breslau: Verlag der Brachvogelischen Erben, s.a. [1765].
- Schlesische Instantien-Notitz, Oder: das itzt lebende Schlesien, des 1770sten Jahres, zum Gebrauch der Hohen und Niederen, In Zwey Theilen abgetheilet...* Mit Königl. allergnädigstem Privilegio, Breslau: Verlag der Brachvogelischen Erben, s.a. [1770].
- Schlesische Instantien-Notitz. Oder: das itzt lebende Schlesien, des 1778sten Jahres, zum Gebrauch der Hohen und Niederen, in zwey Theilen abgetheilet...* Mit Königl. allergnädigstem Privilegio, Breslau: Verlag der Brachvogelischen Erben, s.a. [1778].
- Schlesische Instantien-Notitz. Oder: das itzt lebende Schlesien, des 1779sten Jahres, zum Gebrauch der Hohen und Niederen, in zwey Theilen abgetheilet...* Mit Königl. allergnädigstem Privilegio, Breslau: [s.n.] 1779.
- Schlesische Instantien-Notitz, Oder: das itzt lebende Schlesien, des 1780sten Jahres, zum Gebrauch der Hohen und Niederen, In zwey Theilen abgetheilet...* Mit Königl. allergnädigstem Privilegio, Breslau: Wilhelm Gottlieb Korn 1780.
- Schlesische Instantien-Notitz, Oder: das itzt lebende Schlesien, des 1781sten Jahres, zum Gebrauch der Hohen und Niederen, in zwey Theilen abgetheilet...* Mit Königl. allergnädigstem Privilegio, Breslau: Wilhelm Gottlieb Korn 1781.
- Schlesische Instantien-Notitz, Oder: das itzt lebende Schlesien, des 1783sten Jahres, zum Gebrauch der Hohen und Niederen, in zwey Theilen abgetheilet...* Mit Königl. allergnädigstem Privilegio, Breslau: Wilhelm Gottlieb Korn 1783.
- Schlesische Instantien-Notitz, Oder: das itzt lebende Schlesien, des 1784sten Jahres, zum Gebrauch der Hohen und Niederen, in zwey Theilen abgetheilet...* Mit Königl. allergnädigstem Privilegio, Breslau: Wilhelm Gottlieb Korn 1784.
- Schlesische Instantien-Notitz, Oder das itzt lebende Schlesien, des 1787sten Jahres, zum Gebrauch der Hohen und Niederen, in zwey Theilen abgetheilet...* Mit Königl. allergnädigstem Privilegio, Breslau: Wilhelm Gottlieb Korn 1787.
- Schlesische Instantien-Notitz, Oder das itzt lebende Schlesien, des 1790sten Jahres, zum Gebrauch der Hohen und Niederen, in zwey Theilen abgetheilet...* Mit Königl. allergnädigstem Privilegio, Breslau: Wilhelm Gottlieb Korn 1790.
- Schlesische Instantien-Notitz. Oder das itzt lebende Schlesien, des 1793sten Jahres, zum Gebrauch der Hohen und Niederen, in zwey Theilen abgetheilet...* Mit Königl. allergnädigstem Privilegio, Breslau: Wilhelm Gottlieb Korn 1793.
- Schlesische Instantien-Notitz, oder Verzeichniß der Schlesien befindlichen hohen und niedern Königl. Landes-Collegien, Aemter und übrigen Behörden für das Jahr 1795. Nebst einem Titelkupfer. Mit Königl. Allergnädigstem Privilegio*, Breslau: Wilhelm Gottlieb Korn, s.a. [1795].
- Schwarzkopf Joachim von, *Über Staats- und Adress-Calender. Ein Beytrag zur Staatenkunde*, Berlin: Heinrich August Rottmann 1792.
- Zimmermann Friedrich Albert, *Beyträge zur Beschreibung von Schlesien*, t. 10, Brieg: Johann Ernst Tramp 1791.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Ackerman Peter, *Messe. V. Mehrstimmige Meßvertonungen des 17. bis 20. Jahrhunderts: 2. 18. Jahrhundert*, hasło w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, wyd. 2, cz. A: *Sachteil*, t. 6: *Meißen – Musique concrete*, red. Ludwig Finscher, Kassel: Bärenreiter-Verlag 1997, szp. 210–214.
- Bauman Thomas, Pyatt Janet B., *Rolle, Johann Heinrich*, hasło w: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23711>.
- Bentkowski Felix, *Historia literatury polskiej*, t. 1, Warszawa – Wilno: Zawadzka i Komp. 1814.
- Bernacki Ludwik, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*, t. 2: *Notatki i studja*, Lwów: Wydawnictwo Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich 1925.
- Dyer Joseph, *Roman Catholic Church Music. IV. The 18th century 2. 'Missa solemnis' and 'missa brevis'*, hasło w: *Grove Music Online*, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46758>.
- Elsner Józef, *Sumariusz moich utworów muzycznych z objaśnieniami o czynnościach i działaniach moich jako artysty muzycznego*, oprac. Alina Nowak-Romanowicz, Kraków: PWM 1957.
- Estreicher Karol, *Bibliografia polska*, t. XX: *Stolecie XV–XVIII*, Kraków: Akademia Umiejętności 1905.
- Estreicher Karol, *Bibliografia polska*, t. XXII: *Stolecie XV–XVIII*, Kraków: Akademia Umiejętności 1908.
- Gjerdingen Robert O., *Music in the Galant Style*, New York: Oxford University Press 2007.
- Grzebień Ludwik, Kochanowicz Jerzy, *Słownik geograficzny jezuickich burs muzycznych*, Kraków: Wydawnictwo WAM 2002.
- Harper John, *The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth Century: A Historical Introduction and Guide for Students and Musicians*, Oxford: Clarendon Press 1991.
- Harper John, *Formy i układ liturgii zachodniej od X do XVIII wieku*, tłum. Małgorzata Kowalska, Kraków: Musica Iagellonica 2002.
- Heartz Daniel, Brown Bruce Alan, *Galant*, hasło w: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10512>.
- Hochradner Thomas, *Das 18. Jahrhundert*, w: *Handbuch der musikalischen Gattungen*, t. 9: *Messe und Motette*, red. Horst Leuchtmann, Siegfried Mauser, Laaber: Laaber 1998, s. 189–269.
- Hoffmann-Erbrecht Lothar, *Guhrau*, hasło w: *Schlesisches Musiklexikon*, red. Lothar Hoffmann-Erbrecht, Augsburg: Wißner 2001, s. 235–237.
- Idaszak Danuta, *Grodzisk Wielkopolski. Katalog tematyczny muzykaliów*, Kraków: Musica Iagellonica 1993.
- Joachimiak Grzegorz, *Casus atrybucji utworów Carla Sedlacka z tabulatur lutniowych cystersów krzeszowskich w kontekście odnalezionych dokumentów archiwalnych*, w: *Tradycje Śląskiej Kultury Muzycznej*, red. Andrzej Wolański i zespół, t. 13, Wrocław: Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego 2015, s. 111–129.
- Jochymczyk Maciej, *Amandus Ivanschiz. His Life and Music. With a Thematic Catalog of Works*, Kraków: Musica Iagellonica 2016.
- Jungnitz Joseph, *Visitationsberichte der Diözese Breslau. [Dritter Band.] Archidiakonat Glogau. Erster Teil*, Breslau: G. P. Aderholz 1907.
- Kałuski Tomasz, *Wstęp*, w: *Inwentarz archiwalny parafii rzymskokatolickiej p.w. św. Michała Archaniola w Świebodzinie do 1945 roku*, oprac. Tomasz Kałuski, Świebodzin: Muzeum Regionalne w Świebodzinie 2010.
- Koch Heinrich Christoph, *Styl, Schreibart*, hasło w: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main: August Hermann der Jüngere 1802, szp. 1450–1456.
- Konopnicka Małgorzata, *Świebodzin w latach 1740–1806*, w: *Dzieje Świebodzina*, red. Wojciech Strzyżewski; zespół aut. Jarosław Algierski [i in.], Świebodzin – Zielona Góra: Muzeum Regionalne w Świebodzinie 2007, s. 103–132.
- Maleczyńska Kazimiera, *Dzieje starego piśmiennictwa śląskiego*, Wrocław: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich 1961.
- Marx-Weber Magda, *Vesper. I. Die katholische Vesper*, hasło w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, wyd. 2, cz. A: *Sachteil*, t. 9: *Sydney – Zypern*, red. Ludwig Finscher, Kassel: Bärenreiter-Verlag 1998, szp. 1464–1469.
- Mączyński Ryszard, *Koncerty u benonitów. Z dziejów życia muzycznego Warszawy na przełomie XVIII i XIX wieku*, „Muzyka” 34/4 (1989), s. 65–102.

- Mączyński Ryszard, *Kościół św. Benona w Warszawie. Nieznane karty z dziejów Bractwa Niemieckiego, zakonu redemptorystów i początków stołecznego przemysłu*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2008.
- Mądry Alina, *Historia muzyki polskiej. Barok, cz. 2: 1697–1795. Muzyka religijna i jej barokowy „modus operandi”*, Warszawa: Sutkowski Edition 2013.
- Monumenta Hofbaueriana. I. Der heilige Klemens Hofbauer und das Auswanderungspatent vom 10 August 1784. Sammlung der diesbezüglichen Documente. Miscellanea*, red. Władysław Szołdrski, Krakau: Verlag der PP. Redemptoristen in Krakau XXII 1915 (MH, t. 1).
- Monumenta Hofbaueriana. Acta, quae ad vitam S. Clementis M. Hofbauer referuntur. Fasciculus secundus*, red. Władysław Szołdrski, Torunia: [s.n.] 1929 (MH, t. 2).
- Monumenta Hofbaueriana. Acta, quae ad vitam S. Clementis M. Hofbauer referuntur. Fasciculus quintus*, red. Władysław Szołdrski, Torunia: [s.n.] 1933 (MH, t. 5).
- Monumenta Hofbaueriana. Acta, quae ad vitam S. Clementis M. Hofbauer referuntur. Fasciculus septimus*, red. Władysław Szołdrski, Torunia: Sumptu Congr. SS. Redemptoris 1934 (MH, t. 7).
- Monumenta Hofbaueriana. Acta, quae ad vitam S. Clementis M. Hofbauer referuntur. Fasciculus octavus*, red. Władysław Szołdrski, Torunia: Sumptu Congr. SS. Redemptoris 1936 (MH, t. 8).
- Monumenta Hofbaueriana. Acta, quae ad vitam S. Clementis Hofbauer et ad historiam domus C. SS. Redemptoris in Piotrkowice referuntur. Fasciculus nonus*, red. Władysław Szołdrski, Torunia: Sumptu Congr. SS. Redemptoris 1937 (MH, t. 9).
- Möller Eberhard, *Kantorei, sekcja III. Geistliche Kantorei zwischen 1525 und 1750*, hasło w: *MGG online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/19980>.
- Oblak Jan, *Szkoła Muzyczna w Świętej Lipce*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 3 (1960), s. 351–371.
- Otap Marian, *Religijna kultura muzyczna na Warmii w latach 1466–1772*, Lublin: Instytut Muzykologii Kościelnej KUL 1989 (praca doktorska pod kier. Karola Mrowca).
- Owczarski Adam, *Redemptoryści benonici w Warszawie 1787–1808*, Kraków: Homo Dei 2000.
- Pismo Święte Starego Testamentu. Najnowszy przekład z języków oryginalnych z komentarzem*, tłum. zbiorowy, Edycja Św. Pawła, <https://pismoswiete.pl/app>.
- Pośpiech Remigiusz, *Muzyka wielogłosowa na celebracji eucharystycznej na Śląsku w XVII i XVIII wieku*, Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego 2004.
- Prochota Hubert, [Wstęp], w: Marcin Józef Żebrowski, *Vesperae in D*, oprac. Hubert Prochota, Kraków – Częstochowa: Klasztor OO. Paulinów Jasna Góra – PWM 2008 (*Musica Claromontana*, 8).
- Range Johann Anton David, *Geschichte der Stadt Guhrau von ihrem Ursprung bis auf das Jahr 1801*, w: *Geschichte der Stadt Guhrau und Feier des neunzehnten Jahrhunderts*, Glogau: Neue Günthersche Buchdruckerei 1801.
- Raszewski Zbigniew, *Staroświecczyzna i postęp czasu. O teatrze polskim (1765–1865)*, Warszawa: PIW 1963.
- Spurgjasz Katarzyna, *Osiemnastowieczne muzykalia kanoników regularnych z klasztoru w Żaganiu w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie*, Uniwersytet Warszawski 2015 (praca magisterska).
- The Douay-Rheims Bible*, w: *Bible Hub* <http://drb.scripturetext.com>.
- Urban Wincenty, *Z dziejów duszpasterstwa katolickiego w archidiecezji opolskiej i łódzkiej w czasach nowożytnych, z. 2: Archidiecezja Łódzka*, Warszawa: Akademia Teologii Katolickiej 1975.
- Unverricht Hubert, *Die orchesterbegleitete Kirchenmusik von den Neapolitanern bis Schubert*, w: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Bd. II: *Von Tridentinum bis zur Gegenwart*, red. Karl Gustav Fellerer, Kassel: Bärenreiter-Verlag 1976.
- Wasserzeichen-Informationssystem*, Landesarchiv Baden-Württemberg, <https://www.wasserzeichen-online.de>.
- Wąs Gabriela, *Dzieje Śląska od 1526 do 1806 roku*, w: *Historia Śląska*, wyd. 2, red. Marek Czapliński, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2007, s. 195–275.
- Zerndt Gustav, *Geschichte von Stadt und Kreis Schwiebus. Zweiter Teil: Stadt und Kreis Schwiebus unter vorwiegend österreichischer Herrschaft von 1527–1740*, Schwiebus: C. Wagner, s.a. [1911?].
- Zerndt Gustav, *Geschichte von Stadt und Kreis Schwiebus. Dritter Teil: Stadt und Kreis Schwiebus unter preussischer Herrschaft von 1741–1888*, Schwiebus: C. Wagner, s.a. [post 1925].

Ziolecki [Boleslaus], *Geschichte der Stadt Guhrau 1300–1900*, Guhrau: A. Ziehlke 1900.

Żórawska-Witkowska Alina, *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Warszawa: Zamek Królewski w Warszawie 1995.

NAGRANIA / RECORDINGS

Musica Sacra, Bennonitae Cantantes, Clementinum, dyr. Wilczyński Piotr. *Adolpho – Vesperae in F* [dokument dźwiękowy], Jan M. Gładysz, Tadeusz Maciejewski (wstęp). Acte Préalable 2002. 1 płyta CD: AP0083.

SPIS TREŚCI / TABLE OF CONTENTS

Wstęp / Introduction.....	5
Komentarz rewizyjny / Editorial notes	28
Wykaz korektur / List of corrections.....	39
<i>Vesperae in F</i>	51
<i>Domine ad adjuvandum</i>	51
<i>Dixit Dominus</i>	55
<i>Confitebor</i>	74
<i>Beatus vir</i>	95
<i>Laudate pueri</i>	126
<i>Laudate Dominum</i>	142
<i>Magnificat</i>	149
 Teksty słowne / Verbal texts	 172
Źródła / Sources	177
Bibliografia / Bibliography.....	180

FONTES MUSICAE IN POLONIA

series A: *Catalogi*

- A/I Tomasz Jeż, *Danielis Sartorii Musicalia Wratislaviensia* (2017).
A/II Sonia Rzepka, *Tabulatura Organi ex Bibliotheca Fraustadiensi ad Praesepe Christi* (2018).
A/III Marta Pielech, Iwona Januszkiewicz-Rębowska, *Musicalia Collegii Glacensis Societatis Jesu* (2019).
A/IV Andrea Mariani, *Inventoria rerum musicalium domum Societatis Jesu in Polonia et Lituania tempore suppressionis* (2020).
A/V Agnieszka Leszczyńska, *Musicalia Collegii Braunsbergensis Societatis Jesu* (2021).
A/VI Bogna Bohdanowicz, Jolanta Byczkowska-Sztaba, *Musicalia manuscripta Chori Sacro-Lindensis* (2021).

series B: *Facsimilia et Studia*

- B/I *Sigismundus Lauxmin (1596–1670). Ars et praxis musica, Graduale pro exercitatione studentium, Antiphonale ad psalmos*, ed. facs. Jūratė Trilupaitienė (2016).
B/II *Liber organistarum Collegii Crosensis Societatis Jesu*, ed. facs. Laima Budzinauskienė, Rasa Murauskaitė (2017).
B/III *Universalialia et particularia. Ars et praxis Societatis Jesu in Polonia*, eds Bogna Bohdanowicz, Tomasz Jeż (2018).
B/IV *Simon Maychrowicz (1717–1783). Nauka zbawienna na missyi Societatis Jesu zwyczajna* (Lwów 1767), ed. facs. Oksana Shkurgan (2018).
B/V *Georgius Elger (1585–1672). Geistliche Catholische Gesange... (Braniewo/Braunsberg 1621)*, ed. facs. Māra Grudule, Justyna Prusinowska, Mateusz Solarz (2018).
B/VI Aleksandra Patalas, *De Asprilio Pacello ac illius musica. Conterfectum adhuc non perfectum* (2021).

series C: *Editiones*

- C/I *Martinus Kretzmer (1631–1696). Sacerdotes Dei benedicite Dominum, Memorare o piissima virgo, Aeternae rerum omnium effector Deus, Laudem te Dominum*, eds Tomasz Jeż, Maciej Jochymczyk (2017).
C/II *Georgius Braun (1658–1709). In nomine Jesu, O caelitem Dux*, ed. Tomasz Jeż (2017).
C/III *Anonim (I poł. XVIII w.). Completorium a 9. Chori Collegii Sandomiriensis Societatis Jesu*, ed. Irena Bieńkowska, introd. Magdalena Walter-Mazur, Irena Bieńkowska (2017).
C/IV *Nicolaus Franciscus Frölich († 1708). Viaticum mortuorum, O Maria Virgo pia, Salve Regina*, ed. Tomasz Jeż (2018).
C/V *Hyacinthus Szczurowski (1716? – po 1774). Caeli cives occurrere, Domine non sum dignus; Litaniae in C*, ed. Maciej Jochymczyk (2018).
C/VI *Motecta scripta in Collegio Braunsbergensis Societatis Jesu (S-Uu Utl.vok.mus.tr. 394–399)*, ed. Jacek Iwaszko (2018).
C/VII *Joannes Faber (1599–1667). Litaniae de omnibus Sanctis pro diebus Rogationum a 10*, ed. Tomasz Jeż (2018).
C/VIII *Hyacinthus Szczurowski (1716? – po 1774). Missa Emmanuelis*, ed. Maciej Jochymczyk (2018).
C/IX *Nicolaus Dylecki (ca. 1630–1690). Vesperae, Liturgia, Concerti quatuor vocum*, ed. Irina Gierasimowa (2018).
C/X *Gabriel Götzl (II poł. XVII w.). Missa Sancti Andreae*, ed. Maciej Jochymczyk (2019).
C/XI *Johann Thamm (1719–1787) / Anton Weigang? (1751–1829). Opella de Passione Domini*, ed. Tomasz Jeż (2019).
C/XII *Annibale Orgas (ca. 1585–1629). Sacrarum cantionum liber primus*, ed. Justyna Szombara (2019).
C/XIII *Tomasz Szewerowski (1646/1647?–1699). Vesperae*, ed. Irina Gierasimowa (2019).
C/XIV *Melchior Fabricius (1576–1653). Magnificat Primi Toni a 8*, ed. Jędrzej Mróz (2020).
C/XV *Joannes Possival (1664–1729). Litaniae lauretanae sub titulo Consolatrix afflictorum*, ed. Václav Kapsa (2020).

- C/XVI *Joseph Bolehovský (1743–1811). Litaniae Lauretanae in g, Requiem in F*, ed. Marta Pielech (2020).
- C/XVII *Antonius Swoboda (1709 – po 1746). Dixit Dominus, Litaniae Lauretanae*, ed. Maciej Jochymczyk (2020).
- C/XVIII *Joseph Bolehovský (1743–1811). Litaniae Lauretanae in D, Regina caeli*, eds Marta Pielech, Iwona Januszkiewicz-Rębowska (2020).
- C/XIX *Amandus Ivanschiz (1727–1758). Lytania[e] de Beata [Maria Virgine] (L.C.1b)*, ed. Maciej Jochymczyk (2020).
- C/XX *Carolus Pelicanus (1642–1702). Ad festa venite, Adoro te devote*, ed. Václav Kapsa (2020).
- C/XXI *Annibale Orgas (1585–1629). Angelus ad pastores ait, Hodie Christus natus est, Vir inclite Stanislae, Deus noster*, ed. Justyna Szombara (2021).
- C/XXII *Carolus Göbel (1721–1764). 3 Alma Redemptoris Mater, 4 Salve Regina*, ed. Maciej Jochymczyk (2021).
- C/XXIII *Kaspar Förster Jun. (1616–1673). Sacrae cantiones 1, 2, & 3 vocuum*, ed. Lars Berglund (2021).
- C/XXIV *Asprilio Pacelli (1570–1623). Motectorum et psalmorum [...] Liber primus*, ed. Aleksandra Patalas (2021).
- C/XXV *Tabulaturae Braunsbergenses-Olivenses*, ed. Marcin Szelest (2021).
- C/XXVI *Carolus Rabovius (1619–1686). O Domine Jesu, Salutemus Matrem, Surgamus eamus properemus*, ed. Václav Kapsa (2021).
- C/XXVII *Simon Praunstein (1571–1624). Litaniae et Hymni*, ed. Katarzyna Spurgiasz (2021).
- C/XXVIII *Asprilio Pacelli (ca. 1567–1623). Opera ex fontibus Ecclesiae Cathedralis Cracoviensis*, ed. Aleksandra Patalas (2021).
- C/XXIX *Kaspar Förster Jun. (1616–1673). Sacrae cantiones 3, 4, & 5 vocuum*, ed. Lars Berglund (2021).
- C/XXX *Wilhelm Adolph (1729–1781). Vesperae in F*, ed. Jakub Strużyński (2021).
- C/XXXI *Quarta Tabulatura Collegii Rigensis Societatis Jesu*, ed. Zofia Chankowska (2021).

Ut habeas liberum accessum ad omnia volumina, vide:

www.fontesmusicae.pl



FONTES MUSICÆ IN POLONIA C/XXX