

MONUMENTA MUSICAE IN POLONIA

MARCIN JÓZEF ŻEBROWSKI  
UTWORY NA ZESPOŁY INSTRUMENTALNE  
*COMPOSITIONS FOR INSTRUMENTAL ENSEMBLES*

# MONUMENTA MUSICAE IN POLONIA

REDAKTOR NACZELNY *CHIEF EDITOR*

BARBARA PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA

KOMITET REDAKCYJNY *EDITORIAL COMMITTEE*

MICHAEL BERNHARD, ZOFIA DOBRZAŃSKA-FABIAŃSKA

JULIUSZ DOMAŃSKI, ZOFIA HELMAN-BEDNARCZYK

TOMASZ JASIŃSKI, REMIGIUSZ POŚPIECH

ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA

SEKRETARZ REDAKCJI *ASSISTANT EDITOR*

BARTŁOMIEJ GEMBICKI

Seria • Series E

OPERA SELECTA

MARCIN JÓZEF ŻEBROWSKI

UTWORY NA ZESPOŁY  
INSTRUMENTALNE

*COMPOSITIONS FOR  
INSTRUMENTAL ENSEMBLES*

WYDAŁ *EDITED BY*  
REMIGIUSZ POŚPIECH

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

WARSZAWA 2019

Recenzja *Review*

Piotr Wilk

Tłumaczenie angielskie *English translation*

Paweł Gruchała

Rekonstrukcja brakującej w Sonatach *a due violini e basso* partii Violino II

*Reconstruction of the Violino II part missing from Sonatas 'a due violini e basso'*

Marcin Szelest

Przepisanie nut i częściowa rekonstrukcja w Sonatach *pro processione*

*Music transcription and partial reconstruction in Sonatas 'pro processione'*

Hubert Prochota

Opracowanie graficzne nut i skład publikacji

*Layout of the scores and typesetting*

Łukasz Szulim

Projekt okładki *Cover design*

Wojciech Markiewicz

Korekta *Proofreading*

Jakub Chachulski

Publikacja finansowana w ramach programu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” (nr 0044/NPRH3/H11/82/2014)

*The publication of this volume has received funding from the Ministry of Science and Higher Education as part of the National Programme for the Development of Humanities (No. 0044/NPRH3/H11/82/2014)*



**NARODOWY PROGRAM  
ROZWOJU HUMANISTYKI**

ISBN 978-83-65630-94-0

© Copyright 2019 by Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk & Remigiusz Pośpiech

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

ul. Długa 26/28, 00-950 Warszawa

iswydawnictwo@ispan.pl

Druk i oprawa

*Printed and bound in Poland by*

Argraf Sp. z o.o.

ul. Jagiellońska 76, 03-301 Warszawa

## Spis treści *Contents*

### WYKAZ SKRÓTÓW

SKRÓTY OGÓLNE	8
SKRÓTY BIBLIOGRAFICZNE	8

### LIST OF ABBREVIATIONS

GENERAL ABBREVIATIONS	15
BIBLIOGRAPHICAL ABBREVIATIONS	15

WSTĘP MONOGRAFICZNY	23
---------------------	----

MONOGRAPHIC INTRODUCTION	43
--------------------------	----

WSTĘP EDYTORSKI	63
-----------------	----

EDITOR'S PREFACE	67
------------------	----

ILUSTRACJE <i>FIGURES</i>	71
---------------------------	----

### PARTYTURY SCORES

Concerto grosso	83
-----------------	----

#### *Sonate a due violini e basso*

Sonata I (VII)	105
----------------	-----

Sonata II (VIII)	111
------------------	-----

Sonata III (IX)	116
-----------------	-----

Sonata IV (X)	121
---------------	-----

Sonata V (XI)	126
---------------	-----

Sonata VI (XII)	132
-----------------	-----

Sinfonia Es	138
-------------	-----

#### *Sonatae pro processione*

1. Sonata C-dur ( <i>Andante</i> )	161
------------------------------------	-----

2. Sonata Es-dur ( <i>Adagio</i> )	170
------------------------------------	-----

3. Sonata G-dur ( <i>Andante</i> )	179
------------------------------------	-----

4. Sonata Es-dur ( <i>Andante</i> )	185
-------------------------------------	-----

5. Sonata g-moll ( <i>Andante</i> )	191
-------------------------------------	-----

6. Sonata D-dur ( <i>Andante</i> )	200
------------------------------------	-----

7. Sonata Es-dur ( <i>Andante non molto</i> )	210
---	-----

8. Sonata Es-dur ( <i>Andante non molto</i> )	216
---	-----

9. Sonata F-dur ( <i>Adagio</i> )	222
-----------------------------------	-----

10. Sonata D-dur ( <i>Adagio</i> )	227
------------------------------------	-----

11. Sonata d-moll ( <i>Andante</i> )	233
--------------------------------------	-----

12. Sonata B-dur ( <i>Andante</i> )	237
-------------------------------------	-----

13. Sonata e-moll ( <i>Andante</i> )	243
--------------------------------------	-----

14. Sonata A-dur ( <i>Andante</i> )	249
-------------------------------------	-----

15. Sonata Es-dur ( <i>Adagio</i> )	255
-------------------------------------	-----

16. Sonata Es-dur ( <i>Adagio</i> )	270
-------------------------------------	-----

17. Sonata D-dur ( <i>Adagio</i> )	281
------------------------------------	-----

## KOMENTARZ KRYTYCZNY

Concerto grosso	293
<i>Sonate a due violini e basso</i>	295
Sonata I (VII)	296
Sonata II (VIII)	296
Sonata III (IX)	296
Sonata IV (X)	296
Sonata V (XI)	297
Sonata VI (XII)	297
Sinfonia Es	297
<i>Sonatae pro processione</i>	299
1. Sonata C-dur ( <i>Andante</i> )	300
2. Sonata Es-dur ( <i>Adagio</i> )	300
3. Sonata G-dur ( <i>Andante</i> )	301
4. Sonata Es-dur ( <i>Andante</i> )	301
5. Sonata g-moll ( <i>Andante</i> )	302
6. Sonata D-dur ( <i>Andante</i> )	302
7. Sonata Es-dur ( <i>Andante non molto</i> )	304
8. Sonata Es-dur ( <i>Andante non molto</i> )	304
9. Sonata F-dur ( <i>Adagio</i> )	305
10. Sonata D-dur ( <i>Adagio</i> )	305
11. Sonata d-moll ( <i>Andante</i> )	306
12. Sonata B-dur ( <i>Andante</i> )	306
13. Sonata e-moll ( <i>Andante</i> )	307
14. Sonata A-dur ( <i>Andante</i> )	307
15. Sonata Es-dur ( <i>Adagio</i> )	308
16. Sonata Es-dur ( <i>Adagio</i> )	308
17. Sonata D-dur ( <i>Adagio</i> )	310

## CRITICAL COMMENTARY

Concerto grosso	315
<i>Sonate a due violini e basso</i>	317
Sonata I (VII)	318
Sonata II (VIII)	318
Sonata III (IX)	318
Sonata IV (X)	319
Sonata V (XI)	319
Sonata VI (XII)	319
Sinfonia Es <i>in E-flat</i>	319

<i>Sonatae pro processione</i>	321
1. Sonata C-dur <i>in C major (Andante)</i>	322
2. Sonata Es-dur <i>in E-flat major (Adagio)</i>	322
3. Sonata G-dur <i>in G major (Andante)</i>	323
4. Sonata Es-dur <i>in E-flat major (Andante)</i>	323
5. Sonata g-moll <i>in G minor (Andante)</i>	324
6. Sonata D-dur <i>in D major (Andante)</i>	324
7. Sonata Es-dur <i>in E-flat major (Andante non molto)</i>	326
8. Sonata Es-dur <i>in E-flat major (Andante non molto)</i>	326
9. Sonata F-dur <i>in F major (Adagio)</i>	327
10. Sonata D-dur <i>in D major (Adagio)</i>	327
11. Sonata d-moll <i>in D minor (Andante)</i>	328
12. Sonata B-dur <i>in B-flat major (Andante)</i>	328
13. Sonata e-moll <i>in E minor (Andante)</i>	329
14. Sonata A-dur <i>in A major (Andante)</i>	329
15. Sonata Es-dur <i>in E-flat major (Adagio)</i>	330
16. Sonata Es-dur <i>in E-flat major (Adagio)</i>	330
17. Sonata D-dur <i>in D major (Adagio)</i>	332
ANEKS APPENDIX	335

## WYKAZ SKRÓTÓW

### SKRÓTY OGÓLNE

B – Basso  
Cemb – Cembalo  
Ch – Chorus  
Cl – Clarinetto  
Cln – Clarino  
Cor – Corno  
D-Bds – Niemcy, Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Musikabteilung  
D-Dl – Niemcy, Drezno, Sächsische Landesbibliothek – Staats und Universitätsbibliothek, Musikabteilung  
Fg – Fagotto  
Fl – Flauto  
GB-Ckc – Wielka Brytania, Cambridge, Rowe Music Library, King's College, University of Cambridge  
GB-Lam – Wielka Brytania, Londyn, Royal Academy of Music, Library  
GB-Lbl – Wielka Brytania, Londyn, British Library, Music Collections  
GB-Ob – Wielka Brytania, Oksford, Bodleian Library  
Ob – Oboe  
obbl. – obbligato  
Org – Organo  
PL-CZ – Polska, Częstochowa, Archiwum OO. Paulinów na Jasnej Górze  
PL-Kd – Polska, Kraków, Biblioteka Studium OO. Dominikanów. Archiwum Prowincji OO. Dominikanów  
PL-STAb – Polska, Staniątka, Biblioteka Opactwa Sióstr Benedyktynek p. w. św. Wojciecha  
S-L – Szwecja, Lund, Universitetsbiblioteket  
S-Skma – Szwecja, Sztokholm, Musik- och teaterbiblioteket  
Timp – Timpano/Timpani  
Vc – Violoncello  
Vla – Viola  
Vno – Violino

### SKRÓTY BIBLIOGRAFICZNE

Ahrens, *Clarini* – Christian Ahrens, '2 Clarini o 2 Corni da Caccia' – *Zur Frage der Austauschbarkeit von Trompete und Horn in der Barockmusik*, w: *Jagd- und Waldhörner: Geschichte und musikalische Nutzung. 25. Musikinstrumentenbau-Symposium, Michaelstein, 8. bis 10. Oktober 2004*, red. Boje Schmul, Monika Lustig, Augsburg – Michaelstein 2006 (= Michaelsteiner Konferenzberichte 70), ss. 135–153

Bauer, *Böhmische Hornisten* – Katrin Bauer, *Böhmische Hornisten am Hofe zu Dresden im 18. Jahrhundert*, w: *Das Waldhorn in der Geschichte und Gegenwart der tschechischen Musik: Musikwissenschaftliche Konferenz zum 300. Jubiläum des Waldhornes in Böhmen, Brno, 25.–27. 9. 1981*, red. František Šolc, Ján Trojan, Milan Vach, Prague 1983 (= Knižnice České Hudební Společnosti 6), ss. 39–46

Beakes, *The Horn Parts* – Jennifer Beakes, *The Horn Parts in Handel's Operas and Oratorios and the Horn Players who Performed in These Works*, dysertacja, City University of New York 2007

Cichor, *Paulini* – Dariusz Cichor OSPPE, *Paulini o nazwisku Żebrowski w XVIII wieku. W poszukiwaniu szczegółów biograficznych dotyczących Marcina Józefa Żebrowskiego*, w: *Marcin Józef Żebrowski*, ss. 39–45

Dahlhaus, *Italienische Instrumentalmusik* – Carl Dahlhaus, *Die italienische Instrumentalmusik als Emigrantenkultur*, w: *Die Musik des 18. Jahrhundert*, red. Carl Dahlhaus, Laaber 1985 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, red. Carl Dahlhaus, 5), ss. 210–216

Damm, *Horn* – Peter Damm, *Das Horn in der Mitte des 18. Jahrhunderts zwischen Clarinblas- und Stopftechnik*, w: *Zur Weiterentwicklung des Instrumentariums im 18. Jahrhundert: Konferenzbericht der XIII. Wissenschaftlichen Arbeitstagung, Blankenburg/Harz, 21. Juni 1985 bis 23. Juli 1985*, red. Günther Fleischauer, Michaelstein 1986 (= Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Musik des 18. Jahrhunderts 29), ss. 11–28



Damm, *Zur Frage der Horntradition* – Peter Damm, *Zur Frage der Horntradition der Sächsischen Staatskapelle Dresden (Teil 1): Über den „Dresdner Clarinhornstil“ in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, w: *Der Klang der Sächsischen Staatskapelle Dresden: Kontinuität und Wandelbarkeit eines Phänomens. Bericht über das Symposium vom 26. bis 27. Oktober 1998 im Rahmen des 450jährigen Jubiläums der Sächsischen Staatskapelle Dresden*, red. Hans Günter Ottenberg, Eberhard Steindorf, Hildesheim i in. 2001 (= *Dresdner Beiträge zur Musikforschung* 1), ss. 95–106

Dlabacž, *Künstler-Lexikon* – Gottfried Johann Dlabacž, *Allgemeinen historischen Künstler-Lexikon für Böhmen, und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, t. 1–3, Prag 1815 (reprint: Hildesheim 1973)

Drożdżewska, *Na skrzyżowaniu* – Agnieszka Drożdżewska, *Na skrzyżowaniu sacrum i profanum. Opera – wirtuozeria – kosmopolityzm II połowy XVIII wieku* [komentarz do płyty CD], *Jasnogórska Muzyka Dawna. Musica Claromontana*, vol. 55, Musicon 2015, ss. 1–11

Eitner, *Quellen-Lexikon* – Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, t. 1–10, Leipzig 1899–1904 (reprint: Graz 1959)

EK – *Encyklopedia Katolicka*

Elsner, *Sumariusz* – Józef Elsner, *Sumariusz moich utworów muzycznych z objaśnieniami o czynnościach i działaniach moich jako artysty muzycznego*, oprac. A. Nowak-Romanowicz, Kraków 1957 (= *Źródła pamiętnikarsko-literackie do dziejów muzyki polskiej*, red. Tadeusz Strumiłło, 4)

Emmerig, *Joseph Riepel* – Thomas Emmerig, *Joseph Riepel (1709–1782), Hofkapellmeister des Fürsten von Thurn und Taxis. Biographie, Thematisches Werkverzeichnis, Schriftenverzeichnis*, Kallmünz 1984 (= *Thurn und Taxis – Studien* 14)

Engel, *Concerto Grosso* – Hans Engel, *Das Concerto Grosso*, Laaber 2005 (= *Das Musikwerk. Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte. Neuausgabe* 15)

Fellerer, *Enzyklika* – Karl Gustav Fellerer, *Die Enzyklika „Annus qui“ des Papes Benedikt XIV*, w: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, red. Idem, t. 2, Kassel 1976, ss. 149–152

Fellerer, *Musikbeziehungen* – Karl Gustav Fellerer, *Musikbeziehungen zwischen den Nordlichen Niederlanden und dem Reich im 18. Jahrhundert*, „Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis” 30 (1980) nr 1, ss. 51–69

Finscher, *Symphonie* – Ludwig Finscher, *Symphonie*, w: *MGG, Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Sachteil*, red. Ludwig Finscher, t. 9, Kassel i in. 2001, szp. 12–153

Fitzpatrick, *Horn* – Horace Fitzpatrick, *The Horn and Horn-Playing and the Austro-Bohemian Tradition from 1680 to 1830*, London 1970

Frankowski, *Wykorzystanie* – Patryk Frankowski, *Wykorzystanie najwyższego rejestru trąbki naturalnej w kompozycjach M. J. Żebrowskiego w kontekście epoki i rozwoju techniki clarino*, w: *Marcin Józef Żebrowski*, ss. 193–201

Gołos, *Organy* – Jerzy Gołos, *Organy A. H. Caspariniego na Jasnej Górze*, „*Studia Claromontana*” 1 (1981), ss. 211–216

Heising, *Marcin Józef Żebrowski* – Roman Heising, *Marcin Józef Żebrowski (1702–1770). Przyczynek do historii muzyki na Jasnej Górze*, maszynopis, praca magisterska napisana w Zakładzie Muzykologii Uniwersytetu Poznańskiego, Poznań 1938

Hiebert, *Extraordinary horn* – Thomas Hiebert, *Extraordinary horn writing in The Egerton Manuscript Collection: A contribution to the history of the horn in mid-eighteenth century England*, w: *Jagd- und Waldhörner: Geschichte und musikalische Nutzung. 25. Musikinstrumentenbau-Symposium, Michaelstein, 8. bis 10. Oktober 2004*, red. Boje Schmul, Monika Lustig, Augsburg – Michaelstein 2006 (= *Michaelsteiner Konferenzberichte* 70), ss. 239–246

Hiebert, *Horn* – Thomas Hiebert, *The Horn in the Baroque and Classical period*, w: *The Cambridge Companion to Brass Instruments*, red. Trevor Herbert, John Wallace, Cambridge 1997, ss. 103–114

Hiebert, *Virtuosity* – Thomas Hiebert, *Virtuosity, Experimentation and Innovation in Horn writing from early 18<sup>th</sup>-century Dresden*, „*Historic Brass Society Journal*” 4 (1992), ss. 112–159

Jarzębski, *Canzoni e concerti* – Jarzębski Adam, *Canzoni e concerti*, wyd. Wanda Rutkowska, w: *Adam Jarzębski: Opera omnia*, Kraków 1989 (= *Monumenta Musicae in Polonia*, red. Jerzy Morawski)

- Jasiński, *Cato* – Tomasz Jasiński, *Cato – Mielczewski – Żebrowski. Trzy przyczynki do badań nad muzyką staropolską*, „Muzyka” 53 (2008) nr 2, ss. 41–67
- Jasiński, *Problem kształtowania* – Tomasz Jasiński, *Problem kształtowania relacji słowo – dźwięk w muzyce Marcina Józefa Żebrowskiego*, w: *Marcin Józef Żebrowski*, ss. 121–157
- Jochymczyk, *Clarino* – Maciej Jochymczyk, *Clarino w dziełach Marcina Józefa Żebrowskiego. Świadczenia wirtuozeria instrumentalnego w kapeli jasnogórskiej*, w: *Marcin Józef Żebrowski*, ss. 177–191
- Jochymczyk, *Repertuar* – Maciej Jochymczyk, *Repertuar świeckiej kapeli wokalnoinstrumentalnej*, w: *Monografia zespołu muzycznego oraz katalog muzykantiów klasztoru ss. benedyktynek w Staniątkach*, red. Marcin Konik, Kraków 2016, ss. 90–130
- Jochymczyk, *Repertuar Dominikanów* – Maciej Jochymczyk, *Repertuar kapeli oo. Dominikanów w Gidlach w świetle aktualnych badań, ze szczególnym uwzględnieniem źródeł osiemnastowiecznych*, w: *Życie muzyczne w klasztorach dominikańskich w dawnej Rzeczypospolitej*, red. Aleksandra Patalas, Kraków 2016 (= *Acta Musicologica Universitatis Cracoviensis* 31), ss. 76–112
- Jochymczyk, *Wind Music* – Maciej Jochymczyk, *Wind Music Tradition at the Pauline Fathers Monastery at Jasna Góra (Poland)*, w: *Kongressbericht Echternach, Luxemburg 2008*, red. Bernhard Habla, Damien Sagrillo, Tutzing 2010 (= *Alta Musica* 28), ss. 239–252
- Johanson, *Hummel* – Cari Johanson, *Hummel Johann Julius*, w: *NGD, Second Edition*, red. Stanley Sadie, John Tyrrell, t. 11, London 2001, s. 827
- Johanson, *J. J. & B. Hummel* – Cari Johanson, *J. J. & B. Hummel Music-Publishing and Thematic Catalogues*, t. 1, Stockholm 1972
- Karasiński, *Tradycja jasnogórska* – Wojciech Karasiński, *Tradycja jasnogórska w utworach pro processione Josepha Riepla na przykładzie rękopisów AJG II-219, AJG II-222 oraz AJG II-260*, maszynopis, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dra Piotra Wilka, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015
- Kirkendale, *Fuge und Fugato* – Warren Kirkendale, *Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik*, Tutzing 1966
- Koch, *Versuch* – Heinrich Christian Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, cz. 1–3, Rudolstadt 1782, Leipzig 1787, 1793
- Konik, *Katalog* – Marcin Konik, *Katalog muzykantiów*, w: *Monografia zespołu muzycznego oraz katalog muzykantiów klasztoru ss. benedyktynek w Staniątkach*, red. Marcin Konik, Kraków 2016, ss. 180–367
- Konold, *Europäische Instrumentalmusik* – Wulf Konold, *Europäische Instrumentalmusik und böhmische Emigration*, w: *Die Musik des 18. Jahrhundert*, red. Carl Dahlhaus, Laaber 1985 (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, red. Carl Dahlhaus, 5), ss. 200–206
- Kopeć, *Sonaty* – Anna Kopeć, *Sonaty pro processione Josepha Riepla w świetle tradycji jasnogórskiej na podstawie rękopisów AJG II-220 oraz AJG III-561 – analiza i wydanie krytyczne*, maszynopis, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dra Piotra Wilka, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014
- Kunze, *Sinfonie* – Stefan Kunze, *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie*, Laaber 1993 (= *Handbuch der musikalischen Gattungen*, red. Siegfried Mauser, 1)
- Larkin, *Twenty-eight Duets* – Chris Larkin, *Twenty-eight Duets for two Horn by Carl Haudek discovered in England*, „*Historic Brass Society Journal*” 9 (1997), ss. 108–112
- Leszczyńska-Zajac, Żebrowski – Dorota Leszczyńska-Zajac, Żebrowski, Marcin Józef, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. Elżbieta Dziebowska, t. „w-ż”, Kraków 2012, ss. 388–391
- Łyjak, *Casparini* – Wiktor Z. Łyjak, *Adam Orazio Casparini i jego jasnogórskie dzieła*, „*Studia Claromontana*” 20 (2002), ss. 141–192
- Maciejewski, *Papiery* – Maciejewski Tadeusz, *Papiery muzyczne po kapeli Klasztoru Panien Benedyktynek w Staniątkach*, Warszawa 1984 (= *Silva Medii et Recentioris Aevi* 10)

Maciejowska, *Arie* – Joanna Maciejowska, *Arie i duety maryjne kompozytorów jasnogórskich z II połowy XVIII i początków XIX wieku*, maszynopis, praca magisterska napisana pod kierunkiem ks. prof. dra hab. Karola Mrowca, Instytut Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1987

Marcin Józef Żebrowski – Marcin Józef Żebrowski (XVIII w.) – kompozytor i muzyk kapeli jasnogórskiej, red. Remigiusz Pośpiech, Opole 2013 (= *Musica Claromontana* – Studia 3)

Mattheson, *Das neu-eroffnete Orchestre* – Johann Mattheson, *Das neu-eroffnete Orchestre*, Hamburg 1713

Mądry, *Barok* – Alina Mądry, *Barok, część druga 1697–1795*, Warszawa 2013 (= *Historia muzyki polskiej*, red. Stefan Sutkowski, 3/2)

Mądry, *Zjawisko* – Alina Mądry, *Zjawisko „oper w kościele” w polskiej muzyce XVIII wieku na podstawie kameralnych utworów wokalnoinstrumentalnych Marcina Józefa Żebrowskiego*, w: Marcin Józef Żebrowski, ss. 159–176

Meucci/Rocchetti, *Horn* – Renato Meucci, Gabriele Rocchetti, *Horn*, w: *The Grove Dictionary of Musical Instruments. Second Edition*, red. Laurence Libin, t. 2, Oxford 2014, ss. 696–706

MGG – *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*

Mrowiec, *Addenda* – Karol Mrowiec, *Addenda et corrigenda do komunikatu „Nowe źródło do dziejów kapeli gidelskiej”*, „*Muzyka*” 23 (1978) nr 3, ss. 109–110

Mrowiec, *Katalog* – Karol Mrowiec, *Katalog muzykaliów gidelskich*, Kraków 1986

Muchenberg, *Z zagadnień* – Bohdan Muchenberg, *Z zagadnień dokumentacji symfonii polskiej drugiej połowy XVIII w.*, „*Z dziejów muzyki polskiej*” 14 (1969), ss. 72–77

Newman, *Sonata* – William S. Newman, *The Sonata in the Classic Era. Third Edition*, New York – London 1983

NGD – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*

Orłowska, *Kształtowanie brzmienia* – Ewa Orłowska, *Kształtowanie brzmienia w sonatach „pro processione” Marcina J. Żebrowskiego*, „*Studia Claromontana*” 7 (1987), ss. 239–253

Orłowska, *Sonaty* – Ewa Orłowska, *Sonaty pro processione Marcina J. Żebrowskiego*, maszynopis, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dra hab. Zygmunta M. Szweykowskiego, Katedra Muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 1980

Orłowska, *Wstęp* – Ewa Orłowska, *Wstęp*, w: Żebrowski, *Sonatae pro processione*, ss. IV–VIII

Patalas, *Musica Claromontana* – Aleksandra Patalas, *Musica Claromontana – Music in the Jasna Góra Monastery: Attributions, Forms, Style, Exchange of Repertoire*, „*Fontes Artis Musicae*” 57 (2010) nr 2, ss. 148–161

Piwowarczyk, *Sonate due* – Katarzyna Piwowarczyk, *Sonate due a 2 Chori Franciszka Perneckhera*, maszynopis, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dr hab. Aleksandry Patalas, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012

Podejko, *Kapela 1971* – Paweł Podejko, *Kapela wokalnoinstrumentalna na Jasnej Górze. Monografia*, maszynopis, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Zofii Lissy, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Gdańsk 1971 [druk w: „*Studia Claromontana*” 19 (2001), ss. 5–429]

Podejko, *Kapela 1977* – Paweł Podejko, *Kapela wokalnoinstrumentalna paulinów na Jasnej Górze*, Kraków 1977

Podejko, *Katalog* – Paweł Podejko, *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokalnoinstrumentalnej na Jasnej Górze*, Kraków 1992 [druk w: „*Studia Claromontana*” 12 (1992)]

Podejko, *Nieznani muzycy* – Paweł Podejko, *Nieznani muzycy polscy (kompozytorzy, dyrygenci, instrumentalści, wokaliści) 1572–1820*, „*Z dziejów muzyki polskiej*” 9 (1966)

Podejko, *Przydatność* – Paweł Podejko, *Przydatność jasnogórskich archiwów muzycznych do badań nad działalnością i repertuarem kapeli paulinów na Jasnej Górze*, „*Studia Claromontana*” 4 (1983), ss. 395–405

Podejko, *Źródła* – Paweł Podejko, *Źródła do dziejów muzyki polskiej w archiwum zakonu paulinów w Częstochowie*, „*Z dziejów muzyki polskiej*” 14 (1969), ss. 33–45

Pośpiech, *Bedeutung* – Remigiusz Pośpiech, *Die Bedeutung des Paulinerklosters Heller Berg (Jasna Góra) für die Entwicklung der Musikkultur der Stadt Tschenschow (Częstochowa): Polen ab dem 18. bis Anfang des 20. Jahrhunderts*,

w: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig*, red. Helmut Loos, Eberhard Möller, t. 14, Leipzig 2013, ss. 83–96

Pośpiech, *Bożonarodzeniowa muzyka* – Remigiusz Pośpiech, *Bożonarodzeniowa muzyka na Jasnej Górze w XVIII i XIX wieku*, Opole 2000 (= Opolska Biblioteka Teologiczna 43)

Pośpiech, *Introit* – Remigiusz Pośpiech, *Introit „Rorate caeli” i sekwencja „Mittit ad Virginem” w XVIII-wiecznej tradycji muzycznej Jasnej Góry*, „Liturgia Sacra. Liturgia – Musica – Ars” 15 (2009) nr 2, ss. 381–408

Pośpiech, *Kapela* – Remigiusz Pośpiech, *Kapela klasztorna na Jasnej Górze jako źródło do poznania rozwoju instrumentarium w Polsce XVIII i XIX w.*, w: *30 lat Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu*, red. Mażena Maćkowska, Szydłowiec 2005, ss. 81–89

Pośpiech, *Kirchenmusik* – Remigiusz Pośpiech, *Die Kirchenmusik in Polen im 18. Jahrhundert dargestellt am Gesamt-schaffen von Martin Joseph Żebrowski*, „Kirchenmusikalisches Jahrbuch” 84 (2000), ss. 111–116

Pośpiech, *Musica Claromontana* – Remigiusz Pośpiech, *Musica Claromontana w XVIII wieku*, w: *W służbie SACRUM. Z kultury muzycznej Jasnej Góry i Poznania w XVIII wieku* [Katalog wystawy], red. Patryk Frankowski, Alina Mądry, Poznań 2012, ss. 13–21

Pośpiech, *Odkrywanie jasnogórskich muzykaliów* – Remigiusz Pośpiech, *Odkrywanie jasnogórskich muzykaliów u progu XXI wieku*, w: *Europejska kultura muzyczna w polskich bibliotekach i archiwach*, red. Aleksandra Patalas, Stanisław Hrabia, Kraków 2008, ss. 139–151

Pośpiech, *Odkrywanie Żebrowskiego* – Remigiusz Pośpiech, *Odkrywanie Żebrowskiego*, „Ruch Muzyczny” 39 (1995) nr 15, ss. 33–34

Pośpiech, *Twórczość mszalna* – Remigiusz Pośpiech, *Twórczość mszalna Marcina Józefa Żebrowskiego*, „Muzyka” 31 (1986) nr 1, ss. 67–96

Pośpiech, *Wkład paulinów* – Remigiusz Pośpiech, *Wkład paulinów w rozwój kultury muzycznej Środkowej Europy*, „Studia Claromontana” 27 (2009), ss. 671–686

Pośpiech, *Wpływy* – Remigiusz Pośpiech, *Wpływy szkoły neapolitańskiej i elementy stylu narodowego w twórczości mszalnej Marcina Józefa Żebrowskiego (poł. XVIII w.)*, maszynopis, praca magisterska napisana pod kierunkiem ks. prof. dra hab. Karola Mrowca, Instytut Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1982

Pośpiech, *Wstęp 1996* – Remigiusz Pośpiech, *Wstęp*, w: Żebrowski, *Missa Pastoritia*, ss. 6–7

Pośpiech, *Wstęp 2005* – Remigiusz Pośpiech, *Wstęp*, w: Żebrowski, *Missa Pastoralis*, ss. 5–7

Pośpiech, *Wstęp 2006* – Remigiusz Pośpiech, *Wstęp*, w: Żebrowski, *Missa ex D*, ss. 5–8

Pośpiech, *Z dziejów* – Remigiusz Pośpiech, *Z dziejów kultury muzycznej Jasnej Góry*, w: *Muzyka w Częstochowie*, red. Anna Stachura-Bogusławska, Częstochowa 2012, ss. 11–20

Pośpiech, *Znaczenie* – Remigiusz Pośpiech, *Znaczenie jasnogórskich muzykaliów dla badań polskiej i europejskiej kultury muzycznej*, w: *Musica ecclesiastica*, red. Aleksandra Kłaput-Wiśniewska, Andrzej Filaber, Bydgoszcz 2009 (= Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy. Prace zbiorowe 28), ss. 255–267

Pośpiech, *Z zagadnień* – Remigiusz Pośpiech, *Z zagadnień stylu narodowego i stylu neapolitańskiego w polskiej muzyce religijnej XVIII wieku*, w: *Pagine 5. Polsko – włoskie materiały muzyczne*, red. Michał Bristiger, Kraków 1989, ss. 219–234

Pośpiech, *Żebrowski EK* – Remigiusz Pośpiech, *Żebrowski Marcin Józef*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. 20, red. Edward Gigilewicz, Lublin 2014, kol. 1574

Pośpiech, *Żebrowski MGG* – Remigiusz Pośpiech, *Żebrowski Marcin Józef*, w: *MGG, Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil*, red. Ludwig Finscher, t. 17, Kassel i in. 2007, szp. 1368–1369

Pośpiech, *Żebrowski w badaniach* – Remigiusz Pośpiech, *Marcin Józef Żebrowski w badaniach muzykologicznych*, w: *Marcin Józef Żebrowski*, ss. 13–38

Prochota, *Nieszpory* – Hubert Prochota, *Nieszpory Marcina Józefa Żebrowskiego*, w: *Marcin Józef Żebrowski*, ss. 47–80

Prochota, *Nieszpory wokalnie-instrumentalne* – Hubert Prochota, *Nieszpory wokalnie-instrumentalne Marcina Józefa Żebrowskiego. Rekonstrukcja i analiza dzieła*, maszynopis, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Józefa Świdra, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2005

- Prochota, *Wstęp* – Hubert Prochota, *Wstęp*, w: Żebrowski, *Vesperae in D*, ss. 5–10
- Przeremska, *Kantyk* – Violetta Przeremska, *Kantyk „Magnificat” jako inspiracja dawnych, wielogłosowych opracowań muzycznych*, „Liturgia Sacra. Liturgia – Musica – Ars” 5 (1999) nr 2, ss. 365–379
- Przybyszewska-Jarmińska, *Barok* – Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Barok, część pierwsza 1595–1696*, Warszawa 2006 (= Historia muzyki polskiej, red. Stefan Sutkowski, 3/1)
- Quantz, *Versuch* – Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752
- Rampe, *Instrumentalmusik* – Siegbert Rampe, *Instrumentalmusik des Barock. Mit Beiträgen von Clemens Fanselau und Grzegorz Joachimiak*, Laaber 2018 (= Handbuch der Musik des Barock 3)
- Rampe, *Vivaldi* – Siegbert Rampe, *Antonio Vivaldi und seine Zeit*, Laaber 2010 (= Große Komponisten und ihre Zeit)
- Rasmussen, *The Manuscript* – Mary Rasmussen, *The Manuscript Katalog Wenster Literatur I/1–17b (Universitetsbiblioteket, Lund). Contribution to The History of The Baroque Horn Concerto*, „Brass Quarterly” 5 (1962), nr 4, ss. 135–152
- Rendal/Hogwood/Boydell, *Charles* – F. Geoffrey Rendall, Christopher Hogwood, Barra R. Boydell, *Charles*, w: NGD, *Second Edition*, red. Stanley Sadie, John Tyrrell, t. 5, London 2001, ss. 497–498
- Schaal, *Hummel* – Richard Schaal, *Hummel*, w: MGG, red. Friedrich Blume, t. 6, Kassel i in. 1957, szp. 924–927
- Scherlies, *Konzert* – Volker Scherlies, *Konzert. C. Das Instrumentalkonzert*, w: MGG, *Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Sachteil*, red. Ludwig Finscher, t. 17, Kassel i in. 2007, szp. 642–683
- Stróżyńska, *XVIII-wieczna Symfonia* – Beata Stróżyńska, *Czy XVIII-wieczna symfonia polska jest polska – czyli rozważania o tym, jak się elementy rodzime z obcymi krzyżowały*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 7 (2009), ss. 141–173
- Stróżyńska, *Joseph Riepel* – Stróżyńska Beata, *Joseph Riepel jako prekursor nowoczesnej nauki komponowania oraz twórca utworów procesyjnych*, „Liturgia Sacra. Liturgia – Musica – Ars” 20: 2014, nr 2, ss. 493–518
- Stróżyńska, *Symfonia* – Beata Stróżyńska, *Symfonia w XVIII-wiecznej Polsce. Teoria, repertuar i cechy stylistyczne*, Łódź 2015
- Stróżyńska, *Symfonia, sonata* – Beata Stróżyńska, *Symfonia, sonata czy andante? Nieporozumienia terminologiczne w XVIII-wiecznej muzyce instrumentalnej na przykładzie utworów „pro processione” Marcina Józefa Żebrowskiego*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 6–7 (2007–2008), ss. 119–140
- Stróżyńska, *Utwory* – Beata Stróżyńska, *Utwory „pro processione” Marcina Józefa Żebrowskiego*, w: Marcin Józef Żebrowski, ss. 97–120
- Strumiłło, *Źródła* – Tadeusz Strumiłło, *Źródła i początki romantyzmu w muzyce polskiej*, Kraków 1956
- Szweykowski, *Próba* – Zygmunt M. Szweykowski, *Próba periodyzacji okresu baroku w Polsce*, „Muzyka” 11 (1966) nr 1, ss. 22–24
- Szweykowski, *Wstęp 1968* – Zygmunt M. Szweykowski, *Wstęp*, w: Żebrowski, *Magnificat*, s. 5
- Szweykowski, *Wstęp 1971* – Zygmunt M. Szweykowski, *Wstęp*, w: Żebrowski, *Salve Regina*, s. 4
- Szweykowski, *Wykaz* – Zygmunt M. Szweykowski, *Wykaz ważniejszych kompozytorów i ich dzieł*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 1, red. Idem, Kraków 1958, ss. 265–306
- Szweykowski, *Z zagadnień* – Zygmunt M. Szweykowski, *Z zagadnień melodyki w polskiej muzyce wokalnoinstrumentalnej polskiego baroku*, „Muzyka” 6 (1961) nr 2, ss. 53–78
- Szweykowski, *Żebrowski* – Zygmunt M. Szweykowski, *Żebrowski, Marcin Józef*, w: NGD, *Second Edition*, red. Stanley Sadie, John Tyrrell, t. 27, London 2001, s. 766
- Talbot, *Concerto* – Michael Talbot, *Concerto. 2. The instrumental concerto: origins to 1750*, w: NGD, *Second Edition*, red. Stanley Sadie, John Tyrrell, t. 6, London 2001, ss. 242–246
- Thijsee, *Niederländische Musik* – Wilhelmus Hermanus Thijssse, *Niederländische Musik. E. Nördl. Niederlande, 17. Und 18. Jh.*, w: MGG, red. Friedrich Blume, t. 9, Kassel i in. 1961, szp. 1494–1501
- Walter, *Organo concerto* – Walter Rudolf, *Organo concerto in der schlesischen katholischen Kirchenmusik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, w: *Kirchenmusik mit obligater Orgel*, red. Friedrich Wilhelm Riedel, Sinzig 1999 (= Kirchenmusikalische Studien 4), ss. 91–102

- Weiss, *Sämtliche Werke 2002* – Silvius Leopold Weiss, *Sämtliche Werke für Laute, Die Handschrift Dresden, Faksimile der Tabulatur, Teil I*, red. Tim Crawford, t. 5, Kassel i in. 2002 (= Das Erbe deutscher Musik 11)
- Weiss, *Sämtliche Werke 2007* – Silvius Leopold Weiss, *Sämtliche Werke für Laute, Die Handschrift Dresden, Übertragung, Teil I*, opr. Tim Crawford, t. 7, Kassel i in. 2007 (= Das Erbe deutscher Musik 13)
- Węcowski, *Z dziejów* – Jan Węcowski, *Z dziejów XVIII-wiecznej kapeli w Szalowej, „Z dziejów muzyki polskiej”* 7 (1964), ss. 55–63
- Wiesmann, *Wiener Vorklassik* – Sigrid Wiesmann, *Wiener Vorklassik*, w: *Die Musik des 18. Jahrhundert*, red. Carl Dahlhaus, Laaber 1985 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, red. Carl Dahlhaus, 5), ss. 206–209
- Wilk, *Amsterdamskie sonaty* – Piotr Wilk, *Amsterdamskie sonaty Marcina Józefa Żebrowskiego*, w: *Marcin Józef Żebrowski*, ss. 81–95
- Wilk, *Sonata* – Piotr Wilk, *Sonata na skrzypce solo w siedemnastowiecznych Włoszech*, Wrocław 2005 (= Musicologica Wratislaviensia, red. Maciej Gołąb, 2)
- Wilk, *Wenecki koncert* – Piotr Wilk, *Wenecki koncert instrumentalny w epoce Vivaldiego*, Kraków 2014 (= Acta Musicologica Universitatis Cracoviensis 27)
- Żebrowski, *Magnificat* – Marcin Józef Żebrowski (poł. XVIII w.), *Magnificat*, wyd. Roman Heising, wstęp Zygmunt M. Szweykowski, Kraków 1968 (= Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej, red. Zygmunt M. Szweykowski, 64)
- Żebrowski, *Missa ex D* – Marcin Józef Żebrowski (poł. XVIII w.), *Missa ex D*, oprac. i wstęp Remigiusz Pośpiech, Częstochowa – Kraków 2006 (= Muzyka Jasnogórska – Musica Claromontana, red. Remigiusz Pośpiech, 4)
- Żebrowski, *Missa Pastoralis* – Marcin Józef Żebrowski (poł. XVIII w.), *Missa Pastoralis*, oprac. i wstęp Remigiusz Pośpiech, Częstochowa – Kraków 2005 (= Muzyka Jasnogórska – Musica Claromontana, red. Remigiusz Pośpiech, 1)
- Żebrowski, *Missa Pastoritia* – Marcin Józef Żebrowski (poł. XVIII w.), *Missa Pastoritia*, wyd. Remigiusz Pośpiech, Kraków 1996 (= Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej, red. Zygmunt M. Szweykowski, 80)
- Żebrowski, *Rorate coeli* – Marcin Józef Żebrowski, *Rorate coeli*, red. o. Nikodem Kilnar, Remigiusz Pośpiech, Częstochowa – Jasna Góra 2003
- Żebrowski, *Salve Regina* – Marcin Józef Żebrowski, *Salve Regina*, wyd. Roman Heising, wstęp Zygmunt M. Szweykowski, Kraków 1971 (= Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej, red. Zygmunt M. Szweykowski, 68)
- Żebrowski, *Sonatae pro processione* – Marcin Józef Żebrowski (1710–ok. 1780), *Sonatae pro processione na zespół instrumentalny*, wyd. Bohdan Muchenberg, wstęp Ewa Orłowska, Kraków 1990 (= Źródła do historii muzyki polskiej, red. Zygmunt M. Szweykowski, 32)
- Żebrowski, *Sonaty* – Marcin Józef Żebrowski (poł. XVIII w.), *2 Sonaty na zespół kameralny*, oprac. Tadeusz Ochlewski, Kraków 1976 (= Florilegium Musicae Antiquae, red. Tadeusz Ochlewski, 41)
- Żebrowski, *Vesperae in D* – Marcin Józef Żebrowski (poł. XVIII w.), *Vesperae in D*, oprac. i wstęp Hubert Prochota, Częstochowa – Kraków 2008 (= Muzyka Jasnogórska – Musica Claromontana, red. Remigiusz Pośpiech, 8)
- Żórawska-Witkowska, *Muzyka* – Alina Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Warszawa 1995

## LIST OF ABBREVIATIONS

### GENERAL ABBREVIATIONS

B – Basso  
Cemb – Cembalo  
Ch – Chorus  
Cl – Clarinetto  
Clno – Clarino  
Cor – Corno  
D-Bds – Germany, Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Musikabteilung  
D-Dl – Germany, Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats und Universitätsbibliothek, Musikabteilung  
Fg – Fagotto  
Fl – Flauto  
GB-Ckc – Great Britain, Cambridge, Rowe Music Library, King's College, University of Cambridge  
GB-Lam – Great Britain, London, Royal Academy of Music, Library  
GB-Lbl – Great Britain, London, British Library, Music Collections  
GB-Ob – Great Britain, Oxford, Bodleian Library  
Ob – Oboe  
obbl. – obbligato  
Org – Organo  
PL-CZ – Poland, Częstochowa, Archive of the Pauline Monastery at Jasna Góra  
PL-Kd – Poland, Cracow, Library of the Dominican Study, Archive of the Dominican Province  
PL-STab – Poland, Staniątki, Library of the Abbey of Benedictine Nuns under the invocation of Saint Adalbert  
S-L – Sweden, Lund, Universitetsbiblioteket  
S-Skma – Sweden, Stockholm, Musik- och teaterbiblioteket  
Timp – Timpano/Timpani  
Vc – Violoncello  
Vla – Viola  
Vno – Violino

### BIBLIOGRAPHICAL ABBREVIATIONS

Ahrens, 'Clarini' – Christian Ahrens, "2 Clarini o 2 Corni da Caccia" – Zur Frage der Austauschbarkeit von Trompete und Horn in der Barockmusik', in: *Jagd- und Waldhörner: Geschichte und musikalische Nutzung. 25. Musikinstrumentenbau-Symposium, Michaelstein, 8. bis 10. Oktober 2004*, ed. Boje Schmul, Monika Lustig, Augsburg – Michaelstein 2006 (= Michaelsteiner Konferenzberichte 70), pp. 135–153

Bauer, 'Böhmische Hornisten' – Katrin Bauer, 'Böhmische Hornisten am Hofe zu Dresden im 18. Jahrhundert', in: *Das Waldhorn in der Geschichte und Gegenwart der tschechischen Musik: Musikwissenschaftliche Konferenz zum 300. Jubiläum des Waldhornes in Böhmen, Brno, 25. - 27. 9. 1981*, ed. František Šolc, Ján Trojan, Milan Vach, Prague 1983 (= Knižnice České Hudební Společnosti 6), pp. 39–46

Beakes, *The Horn Parts* – Jennifer Beakes, *The Horn Parts in Handel's Operas and Oratorios and the Horn Players who Performed in These Works*, a dissertation, City University of New York 2007

Cichor, 'Paulini' – Dariusz Cichor OSPPE, 'Paulini o nazwisku Żebrowski w XVIII wieku. W poszukiwaniu szczegółów biograficznych dotyczących Marcina Żebrowskiego' [Pauline friars with the name Żebrowski in the eighteenth century. In search of biographical details related to Marcin Józef Żebrowski], in: *Marcin Józef Żebrowski*, pp. 39–45

Dahlhaus, 'Italienische Instrumentalmusik' – Carl Dahlhaus, 'Die italienische Instrumentalmusik als Emigrantenkultur', in: *Die Musik des 18. Jahrhundert*, ed. Carl Dahlhaus, Laaber 1985 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, ed. Carl Dahlhaus, 5), pp. 210–216

Damm, 'Horn' – Peter Damm, 'Das Horn in der Mitte des 18. Jahrhunderts zwischen Clarinblas- und Stopftechnik', in: *Zur Weiterentwicklung des Instrumentariums im 18. Jahrhundert: Konferenzbericht der XIII. Wissenschaftlichen Arbeitstagung, Blankenburg/Harz, 21. Juni 1985 bis 23. Juli 1985*, ed. Günther Fleischauer, Michaelstein 1986 (= Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Musik des 18. Jahrhunderts 29), pp. 11–28

Damm, 'Zur Frage der Horntradition' – Peter Damm, 'Zur Frage der Horntradition der Sächsischen Staatskapelle Dresden (Teil 1): Über den „Dresdner Clarinhornstil“ in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts', in: *Der Klang der Sächsischen Staatskapelle Dresden: Kontinuität und Wandelbarkeit eines Phänomens. Bericht über das Symposium vom 26. bis 27. Oktober 1998 im Rahmen des 450jährigen Jubiläums der Sächsischen Staatskapelle Dresden*, ed. Hans Günter Ottenberg, Eberhard Steindorf, Hildesheim et al. 2001 (= *Dresdner Beiträge zur Musikforschung* 1), pp. 95–106

Dlabacž, *Künstler-Lexikon* – Gottfried Johann Dlabacž, *Allgemeinen historischen Künstler-Lexikon für Böhmen, und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, vols 1–3, Prag 1815 (reprint: Hildesheim 1973)

Drożdżewska, *Na skrzyżowaniu* – Agnieszka Drożdżewska, *Na skrzyżowaniu sacrum i profanum. Opera – wirtuozeria – kosmopolityzm II połowy XVIII wieku* [At the crossroads of sacrum and profanum. Opera – virtuosity – cosmopolitanism of the second half of the eighteenth century] [a commentary to the CD], *Jasnogórska Muzyka Dawna. Musica Claromontana* [Early music at Jasna Góra. Musica Claromontana], vol. 55, Musicon 2015, pp. 1–11

Eitner, *Quellen-Lexikon* – Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, vols 1–10, Leipzig 1899–1904 (reprint: Graz 1959)

EK – *Encyklopedia Katolicka* [A Catholic encyclopaedia]

Elsner, *Sumariusz* – Józef Elsner, *Sumariusz moich utworów muzycznych z objaśnieniami o czynnościach i działaniach moich jako artysty muzycznego*, [A summary of my works with explanations concerning my actions and activities as a musician], ed. Alina Nowak-Romanowicz, Kraków 1957 (= *Źródła pamiętnikarsko-literackie do dziejów muzyki polskiej* [Memoirs as sources on the history of Polish music], ed. Tadeusz Strumiłło, vol. IV)

Emmerig, *Joseph Riepel* – Thomas Emmerig, *Joseph Riepel (1709–1782), Hofkapellmeister des Fürsten von Thurn und Taxis. Biographie, Thematisches Werkverzeichnis, Schriftenverzeichnis*, Kallmünz 1984 (= *Thurn und Taxis – Studien* 14)

Engel, *Concerto Grosso* – Hans Engel, *Das Concerto Grosso*, Laaber 2005 (= *Das Musikwerk. Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte*. Neuausgabe 15)

Fellerer, 'Enzyklika' – Karl Gustav Fellerer, 'Die Enzyklika „Annus qui“ des Papes Benedikt XIV', in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, ed. Idem, vol. 2, Kassel 1976, pp. 149–152

Fellerer, 'Musikbeziehungen' – Karl Gustav Fellerer, 'Musikbeziehungen zwischen den Nordlichen Niederlanden und dem Reich im 18. Jahrhundert', *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 30 (1980) issue 1, pp. 51–69

Finscher, 'Symphonie' – Ludwig Finscher, 'Symphonie', in: *MGG, Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Sachteil*, ed. Ludwig Finscher, vol. 9, Kassel et al. 2001, col. 12–153

Fitzpatrick, *Horn* – Horace Fitzpatrick, *The Horn and Horn-Playing and the Austro-Bohemian Tradition from 1680 to 1830*, London 1970

Frankowski, 'Wykorzystanie' – Patryk Frankowski, 'Wykorzystanie najwyższego rejestru trąbki naturalnej w kompozycjach M. J. Żebrowskiego w kontekście epoki i rozwoju techniki clarino' [Employing the highest register of the natural trumpet in M. J. Żebrowski's compositions in the context of the music of the period and the evolution of the clarino technique], in: *Marcin Józef Żebrowski*, pp. 193–201

Gołos, 'Organy' – Jerzy Gołos, 'Organy A. H. Caspariniego na Jasnej Górze' [A. H. Casparini's organ at Jasna Góra], *Studia Claromontana* 1 (1981), pp. 211–216

Heising, *Marcin Józef Żebrowski* – Roman Heising, *Marcin Józef Żebrowski (1702–1770). Przyczynek do historii muzyki na Jasnej Górze* [Marcin Józef Żebrowski (1702–1770). A contribution to the history of music at Jasna Góra], typescript, MA thesis written at the Chair of Musicology of the Adam Mickiewicz University, Poznań 1938

Hiebert, 'Extraordinary horn' – Thomas Hiebert, 'Extraordinary horn writing in The Egerton Manuscript Collection: A contribution to the history of the horn in mid-eighteenth century England', in: *Jagd- und Waldhörner: Geschichte und musikalische Nutzung. 25. Musikinstrumentenbau-Symposium, Michaelstein, 8. bis 10. Oktober 2004*, ed. Boje Schmul, Monika Lustig, Augsburg – Michaelstein 2006 (= *Michaelsteiner Konferenzberichte* 70), pp. 239–246

Hiebert, 'Horn' – Thomas Hiebert, 'The Horn in the Baroque and Classical period', in: *The Cambridge Companion to Brass Instruments*, ed. Trevor Herbert, John Wallace, Cambridge 1997, pp. 103–114



- Hiebert, 'Virtuosity' – Thomas Hiebert, 'Virtuosity, Experimentation and Innovation in Horn writing from early 18<sup>th</sup>-century Dresden', *Historic Brass Society Journal* 4 (1992), pp. 112–159
- Jarzębski, *Canzoni e concerti* – Jarzębski Adam, *Canzoni e concerti*, ed. Wanda Rutkowska, in: *Adam Jarzębski: Opera omnia*, Kraków 1989 (= *Monumenta Musicae in Polonia*, ed. Jerzy Morawski)
- Jasiński, 'Cato' – Tomasz Jasiński, 'Cato – Mielczewski – Żebrowski. Trzy przyczynki do badań nad muzyką staropolską' [Cato – Mielczewski – Żebrowski. Three contributions to research into early Polish music], *Muzyka* 53 (2008) issue 2, pp. 41–67
- Jasiński, 'Problem kształtowania' – Tomasz Jasiński, 'Problem kształtowania relacji słowo – dźwięk w muzyce Marcina Józefa Żebrowskiego' [The shaping of the word-sound relationship in Marcin Józef Żebrowski's music], in: *Marcin Józef Żebrowski*, pp. 121–157
- Jochymczyk, 'Clarino' – Maciej Jochymczyk, 'Clarino w dziełach Marcina Józefa Żebrowskiego. Świadectwa wirtuozostwa instrumentalnego w kapeli jasnogórskiej' [Clarino in the works of Marcin Józef Żebrowski. Evidence of instrumental virtuosity of the Jasna Góra ensemble], in: *Marcin Józef Żebrowski*, pp. 177–191
- Jochymczyk, 'Repertuar' – Maciej Jochymczyk, 'Repertuar świeckiej kapeli wokalnie-instrumentalnej' [Repertory of the secular vocal-instrumental ensemble], in: *Monografia zespołu muzycznego oraz katalog muzykaliów klasztoru pp. benedyktynek w Staniątkach* [A study into the ensemble and the catalogue of music-related documents in the monastery of Benedictine Nuns in Staniątka], ed. Marcin Konik, Kraków 2016 (= *Acta Musicologica Universitatis Cracoviensis* 32), pp. 90–130
- Jochymczyk, 'Repertuar Dominikanów' – Maciej Jochymczyk, 'Repertuar kapeli oo. Dominikanów w Gidlach w świetle aktualnych badań, ze szczególnym uwzględnieniem źródeł osiemnastowiecznych' [The repertory of the Dominican ensemble in Gidle in the light of current research, with particular emphasis on the eighteenth century sources], in: *Życie muzyczne w klasztorach dominikańskich w dawnej Rzeczypospolitej* [Music life in Dominican monasteries in ancient Poland], ed. Aleksandra Patalas, Kraków 2016 (= *Acta Musicologica Universitatis Cracoviensis* 31), pp. 76–112
- Jochymczyk, 'Wind Music' – Maciej Jochymczyk, 'Wind Music Tradition at the Pauline Fathers Monastery at Jasna Góra (Poland)', in: *Kongressbericht Echternach, Luxemburg 2008*, ed. Bernhard Habla, Damien Sagrillo, Tutzing 2010 (= *Alta Musica* 28), pp. 239–252
- Johanson, 'Hummel' – Cari Johanson, 'Hummel Johann Julius', in: *NGD, Second Edition*, ed. Stanley Sadie, John Tyrrell, vol. 11, London 2001, p. 827
- Johanson, *J. J. & B. Hummel* – Cari Johanson, *J. J. & B. Hummel Music-Publishing and Thematic Catalogues*, vol. 1, Stockholm 1972
- Karasiński, *Tradycja jasnogórska* – Wojciech Karasiński, *Tradycja jasnogórska w utworach pro processione Josepha Riepla na przykładzie rękopisów AJG II-219, AJG II-222 oraz AJG II-260* [The tradition of the Jasna Góra monastery as reflected in Joseph Riepel's *pro processione* compositions, illustrated by the case of the manuscripts AJG II-219, AJG II-222 and AJG II-260], a typescript, a bachelor's thesis written under the supervision of Piotr Wilk PhD, Institute of Musicology of the Jagiellonian University, Kraków 2015
- Kirkendale, *Fuge und Fugato* – Warren Kirkendale, *Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik*, Tutzing 1966
- Koch, *Versuch* – Heinrich Christian Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, parts 1–3, Rudolstadt 1782, Leipzig 1787, 1793
- Konik, 'Katalog' – Marcin Konik, 'Katalog muzykaliów' [The catalogue of music-related documents], in: *Monografia zespołu muzycznego oraz katalog muzykaliów klasztoru pp. benedyktynek w Staniątkach* [A study into the ensemble and the catalogue of music-related documents in the monastery of Benedictine Nuns in Staniątka], ed. Marcin Konik, Kraków 2016 (= *Acta Musicologica Universitatis Cracoviensis* 32), pp. 180–407
- Konold, 'Europäische Instrumentalmusik' – Wulf Konold, 'Europäische Instrumentalmusik und böhmische Emigration', in: *Die Musik des 18. Jahrhundert*, ed. Carl Dahlhaus, Laaber 1985 (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, ed. Carl Dahlhaus, 5), pp. 200–206

Kopeć, *Sonaty* – Anna Kopeć, *Sonaty pro processione Josepha Riepla w świetle tradycji jasnogórskiej na podstawie rękopisów AJG II–220 oraz AJG III–561 – analiza i wydanie krytyczne* [Joseph Riepel's sonatas *pro processione* in the context of the tradition of the Jasna Góra monastery, as illustrated by the manuscripts AJG II–220 and AJG III–561 – an analysis and critical edition], a typescript, a bachelor's thesis written under the supervision of Piotr Wilk PhD, Institute of Musicology of the Jagiellonian University, Kraków 2014

Kunze, *Sinfonie* – Stefan Kunze, *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie*, Laaber 1993 (= Handbuch der musikalischen Gattungen, ed. Siegfried Mauser, 1)

Larkin, 'Twenty-eight Duets' – Chris Larkin, 'Twenty-eight Duets for two Horn by Carl Haudek discovered in England', *Historic Brass Society Journal* 9 (1997), pp. 108–112

Leszczyńska-Zajac, 'Żebrowski' – Dorota Leszczyńska-Zajac, 'Żebrowski, Marcin Józef', in: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna* [Encyclopaedia of music by PWM Edition. Biographical part], ed. Elżbieta Dziębowska, vol. 'w-ż', Kraków 2012, pp. 388–391

Łyjak, 'Casparini' – Wiktor Z. Łyjak, 'Adam Orazio Casparini i jego jasnogórskie dzieła' [Adam Orazio Casparini and his Jasna Góra works], *Studia Claromontana* 20 (2002), pp. 141–192

Maciejewski, *Papiery* – Maciejewski Tadeusz, *Papiery muzyczne po kapeli Klasztoru Panien Benedyktynek w Staniątkach* [The music related papers of the former ensemble of the Benedictine Nuns in Staniątki], Warszawa 1984 (= *Silva Medii et Recentioris Aevi* 10)

Maciejowska, *Arie* – Joanna Maciejowska, *Arie i duety maryjne kompozytorów jasnogórskich z II połowy XVIII i początków XIX wieku* [Marian arias and duets by composers from Jasna Góra in the second half of the eighteenth and the beginning of the nineteenth centuries], typescript, MA thesis written under the supervision of Father Professor Karol Mrowiec PhD, Institute of Musicology of the Catholic University of Lublin, Lublin 1987

Marcin Józef Żebrowski – Marcin Józef Żebrowski (XVIII w.) – kompozytor i muzyk kapeli jasnogórskiej [Marcin Józef Żebrowski (18th century) – a composer and musician of the Jasna Góra ensemble], ed. Remigiusz Pośpiech, Opole 2013 (= *Musica Claromontana – Studia* 3)

Mattheson, *Das neu-eroffnete Orchestre* – Johann Mattheson, *Das neu-eroffnete Orchestre*, Hamburg 1713

Mądry, *Barok* – Alina Mądry, *Barok część druga 1697–1795* [Baroque part two 1697–1795], Warszawa 2013 (= *Historia muzyki polskiej* [A history of Polish music], ed. Stefan Sutkowski, 3/2)

Mądry, 'Zjawisko' – Alina Mądry, 'Zjawisko „opery w kościele” w polskiej muzyce XVIII wieku na podstawie kamealnych utworów wokalnie-instrumentalnych Marcina Józefa Żebrowskiego' ['Opera in a church' in the Polish music of the eighteenth century based on the chamber vocal-instrumental music by Marcin Józef Żebrowski], in: *Marcin Józef Żebrowski*, pp. 159–176

Meucci/Rocchetti, 'Horn' – Renato Meucci, Gabriele Rocchetti, 'Horn', in: *The Grove Dictionary of Musical Instruments. Second Edition*, ed. Laurence Libin, vol. 2, Oxford 2014, pp. 696–706

MGG – *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*

Mrowiec, 'Addenda' – Karol Mrowiec, 'Addenda et corrigenda do komunikatu „Nowe źródło do dziejów kapeli gidelskiej”' [Addenda et corrigenda to the announcement, A new source on the history of the Gidle ensemble], *Muzyka* 23 (1978) issue 3, pp. 109–110

Mrowiec, *Katalog* – Karol Mrowiec, *Katalog muzykaliów gidelskich* [A catalogue of music-related documents from Gidle], Kraków 1986

Muchenberg, 'Z zagadnień' – Bohdan Muchenberg, 'Z zagadnień dokumentacji symfonii polskiej drugiej połowy XVIII w.' [Selected issues concerning the documentation of Polish symphony in the second half of the eighteenth century], *Z dziejów muzyki polskiej* [From the history of Polish music] 14 (1969), pp. 72–77

Newman, *Sonata* – William S. Newman, *The Sonata in the Classic Era. Third Edition*, New York – London 1983

NGD – *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*

Orłowska, 'Kształtowanie brzmienia' – Ewa Orłowska, 'Kształtowanie brzmienia w sonatach „pro processione” Marcina J. Żebrowskiego' [The shaping of the sound in Marcin J. Żebrowski's *pro processione* sonatas], *Studia Claromontana* 7 (1987), pp. 239–253

Orłowska, *Sonaty* – Ewa Orłowska, *Sonaty pro processione Marcina J. Żebrowskiego* [Marcin J. Żebrowski's *pro processione* sonatas], typescript, MA thesis written under the supervision of Professor Zygmunt M. Szweykowski PhD at the Chair of Musicology of the Adam Mickiewicz University, Poznań 1980

Orłowska, 'Wstęp' – Ewa Orłowska, 'Wstęp' [Introduction], in: Żebrowski, *Sonatae pro processione*, pp. IV–VIII

Patalas, 'Musica Claromontana' – Aleksandra Patalas, 'Musica Claromontana – Music in the Jasna Góra Monastery: Attributions, Forms, Style, Exchange of Repertoire', *Fontes Artis Musicae* 57 (2010) issue 2, pp. 148–161

Piowarczyk, *Sonate due* – Katarzyna Piowarczyk, *Sonate due a 2 Chori Franciszka Perneckhera* [Franciszek Perneckher's *Sonate a 2 Chori*], a typescript, a bachelor's thesis written under the supervision of Aleksandra Patalas PhD, Institute of Musicology of the Jagiellonian University, Kraków 2012

Podejko, *Kapela 1971* – Paweł Podejko, *Kapela wokalnie-instrumentalna na Jasnej Górze. Monografia* [The vocal-instrumental ensemble at Jasna Góra. A monograph], typescript, PhD dissertation written under the supervision of Professor Zofia Lissa, Chair of Musicology of the Warsaw University, Gdańsk 1971 [printed in: *Studia Claromontana* 19 (2001), pp. 5–429]

Podejko, *Kapela 1977* – Paweł Podejko, *Kapela wokalnie-instrumentalna paulinów na Jasnej Górze* [The vocal-instrumental ensemble of the Pauline monastery at Jasna Góra], Kraków 1977

Podejko, *Katalog* – Paweł Podejko, *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokalnie-instrumentalnej na Jasnej Górze* [A thematic catalogue of the manuscripts and music prints of the vocal-instrumental ensemble at Jasna Góra], Kraków 1992 [printed in: *Studia Claromontana* 12 (1992)]

Podejko, 'Nieznani muzycy' – Paweł Podejko, 'Nieznani muzycy polscy (kompozytorzy, dyrygenci, instrumentalniści, wokaliści) 1572–1820' [Unknown Polish musicians (composers, conductors, instrumentalists, singers) 1572–1820], *Z dziejów muzyki polskiej* 9 (1966)

Podejko, 'Przydatność' – Paweł Podejko, 'Przydatność jasnogórskich archiwów muzycznych do badań nad działalnością i repertuarem kapeli paulinów na Jasnej Górze' [The usefulness of the Jasna Góra music archives for research into the activities and repertoire of the ensemble of the Pauline monastery at Jasna Góra], *Studia Claromontana* 4 (1983), pp. 395–405

Podejko, 'Źródła' – Paweł Podejko, 'Źródła do dziejów muzyki polskiej w archiwum zakonu paulinów w Częstochowie' [Sources on the history Polish music in the archives of the Pauline monastery at Jasna Góra], *Z dziejów muzyki polskiej* 14 (1969), pp. 33–45

Pośpiech, 'Bedeutung' – Remigiusz Pośpiech, 'Die Bedeutung des Paulinerklosters Heller Berg (Jasna Góra) für die Entwicklung der Musikkultur der Stadt Tschenschow (Częstochowa): Polen ab dem 18. bis Anfang des 20. Jahrhunderts', in: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig*, ed. Helmut Loos, Eberhard Möller, vol. 14, Leipzig 2013, pp. 83–96

Pośpiech, *Bożonarodzeniowa muzyka* – Remigiusz Pośpiech, *Bożonarodzeniowa muzyka na Jasnej Górze w XVIII i XIX wieku* [Christmas music at Jasna Góra in the eighteenth and nineteenth centuries], Opole 2000 (= Opolska Biblioteka Teologiczna 43)

Pośpiech, 'Introit' – Remigiusz Pośpiech, 'Introit „Rorate caeli” i sekwencja „Mittit ad Virginem” w XVIII-wiecznej tradycji muzycznej Jasnej Góry' [The introit 'Rorate caeli' and the sequence 'Mittit ad Virginem' in the eighteenth-century music tradition at Jasna Góra], *Liturgia Sacra. Liturgia – Musica – Ars* 15 (2009) issue 2, pp. 381–408

Pośpiech, 'Kapela' – Remigiusz Pośpiech, 'Kapela klasztorna na Jasnej Górze jako źródło do poznania rozwoju instrumentarium w Polsce XVIII i XIX w.' [The monastic ensemble at Jasna Góra as a source for studying the evolution of the instrumentarium in Poland in the eighteenth and nineteenth centuries], in: *30 lat Muzeum Ludowych Instrumentów Muzycznych w Szydłowcu* [Thirtieth anniversary of the museum of folk instruments in Szydłowiec], ed. Marzena Maćkowska, Szydłowiec 2005, pp. 81–89

Pośpiech, 'Kirchenmusik' – Remigiusz Pośpiech, 'Die Kirchenmusik in Polen im 18. Jahrhundert dargestellt am Gesamtschaffen von Martin Joseph Żebrowski', *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 84 (2000), pp. 111–116

Pośpiech, 'Musica Claromontana' – Remigiusz Pośpiech, 'Musica Claromontana w XVIII wieku' [Musica Claromontana in the eighteenth century], in: *W służbie SACRUM. Z kultury muzycznej Jasnej Góry i Poznania w XVIII wieku* [Serving the SACRUM. On the music culture of Jasna Góra and Poznań in the eighteenth century] [Exhibition catalogue], ed. Patryk Frankowski, Alina Mądry, Poznań 2012, pp. 13–21

Pośpiech, 'Odkrywanie jasnogórskich muzykaliów' – Remigiusz Pośpiech, 'Odkrywanie jasnogórskich muzykaliów u progu XXI wieku' [Discovering the musical sources preserved at Jasna Góra at the beginning of the twenty-first century], in: *Europejska kultura muzyczna w polskich bibliotekach i archiwach* [European music culture in Polish libraries and archives], ed. Aleksandra Patalas, Stanisław Hrabia, Kraków 2008, pp. 139–151

Pośpiech, 'Odkrywanie Żebrowskiego' – Remigiusz Pośpiech, 'Odkrywanie Żebrowskiego' [Discovering Żebrowski], *Ruch Muzyczny* 39 (1995) issue 15, pp. 33–34

Pośpiech, 'Twórczość mszalna' – Remigiusz Pośpiech, 'Twórczość mszalna Marcina Józefa Żebrowskiego' [Marcin Józef Żebrowski's music for the Mass], *Muzyka* 31 (1986) issue 1, pp. 67–96

Pośpiech, 'Wkład paulinów' – Remigiusz Pośpiech, 'Wkład paulinów w rozwój kultury muzycznej Środkowej Europy' [The contribution of the Pauline Order to the development of music culture in Central Europe], *Studia Claramontana* 27 (2009), pp. 671–686

Pośpiech, *Wpływy* – Remigiusz Pośpiech, *Wpływy szkoły neapolitańskiej i elementy stylu narodowego w twórczości mszalnej Marcina Józefa Żebrowskiego (poł. XVIII w.)* [The influence of the Neapolitan School and elements of the native style in Marcin Józef Żebrowski's music for the mass (mid-eighteenth century)], typescript, MA thesis written under the supervision of Father Professor Karol Mrowiec PhD, Institute of Musicology of the Catholic University of Lublin, Lublin 1982

Pośpiech, 'Wstęp' 1996 – Remigiusz Pośpiech, 'Wstęp' [Introduction], in: Żebrowski, *Missa Pastoritia*, pp. 6–7

Pośpiech, 'Wstęp' 2005 – Remigiusz Pośpiech, 'Wstęp' [Introduction], in: Żebrowski, *Missa Pastoralis*, pp. 5–7

Pośpiech, 'Wstęp' 2006 – Remigiusz Pośpiech, 'Wstęp' [Introduction], in: Żebrowski, *Missa ex D*, pp. 5–8

Pośpiech, 'Z dziejów' – Remigiusz Pośpiech, 'Z dziejów kultury muzycznej Jasnej Góry' [From the history of music culture at Jasna Góra], in: *Muzyka w Częstochowie* [Music in Częstochowa], ed. Anna Stachura-Bogusławska, Częstochowa 2012, pp. 11–20

Pośpiech, 'Znaczenie' – Remigiusz Pośpiech, 'Znaczenie jasnogórskich muzykaliów dla badań polskiej i europejskiej kultury muzycznej' [The significance of the musical sources preserved at Jasna Góra for the study of Polish and European music culture], in: *Musica ecclesiastica*, ed. Aleksandra Kłaput-Wiśniewska, Andrzej Filaber, Bydgoszcz 2009 (= Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy. Prace zbiorowe 28), pp. 255–267

Pośpiech, 'Z zagadnień' – Remigiusz Pośpiech, 'Z zagadnień stylu narodowego i stylu neapolitańskiego w polskiej muzyce religijnej XVIII wieku' [Selected issues concerning the native and the Neapolitan styles in Polish sacred music of the eighteenth century], in: *Pagine 5. Polsko – włoskie materiały muzyczne* [Pagine 5. Polish-Italian musical documents], ed. Michał Bristiger, Kraków 1989, pp. 219–234

Pośpiech, 'Żebrowski' EK – Remigiusz Pośpiech, 'Żebrowski Marcin Józef', in: *Encyklopedia Katolicka* [A Catholic encyclopaedia], vol. 20, ed. Edward Gigilewicz, Lublin 2014, col. 1574

Pośpiech, 'Żebrowski' MGG – Remigiusz Pośpiech, 'Żebrowski Marcin Józef', in: *MGG, Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil*, ed. Ludwig Finscher, vol. 17, Kassel et al. 2007, col. 1368–1369

Pośpiech, 'Żebrowski w badaniach' – Remigiusz Pośpiech, 'Marcin Józef Żebrowski w badaniach muzykologicznych' [Marcin Józef Żebrowski in musicological research], in: *Marcin Józef Żebrowski*, pp. 13–38

Prochota, 'Nieszpory' – Hubert Prochota, 'Nieszpory Marcina Józefa Żebrowskiego' [Marcin Józef Żebrowski's Vespers], in: *Marcin Józef Żebrowski*, pp. 47–80

Prochota, *Nieszpory wokalnie-instrumentalne* – Hubert Prochota, *Nieszpory wokalnie-instrumentalne Marcina Józefa Żebrowskiego. Rekonstrukcja i analiza dzieła* [Marcin Józef Żebrowski's vocal-instrumental Vespers. A reconstruction and analysis of the composition], typescript, MA thesis written under the supervision of Professor Józef Świder, Karol Szymanowski Music Academy in Katowice, Katowice 2005

Prochota, 'Wstęp' – Hubert Prochota, 'Wstęp' [Introduction], in: Żebrowski, *Vesperae in D*, pp. 5–10

Przerembska, 'Kantyk' – Violetta Przerembska, 'Kantyk „Magnificat” jako inspiracja dawnych, wielogłosowych opracowań muzycznych' [The *Magnificat* canticle as an inspiration of early polyphonic arrangements of music], *Liturgia Sacra. Liturgia – Musica – Ars* 5 (1999) issue 2, pp. 365–379

- Przybyszewska-Jarmińska, *Barok* – Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Barok część pierwsza 1595–1696* [Baroque part one 1595–1696], Warszawa 2006 (= Historia muzyki polskiej [A history of Polish music], ed. Stefan Sutkowski, 3/1)
- Quantz, *Versuch* – Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752
- Rampe, *Instrumentalmusik* – Siegbert Rampe, *Instrumentalmusik des Barock. Mit Beiträgen von Clemens Fanselau und Grzegorz Joachimiak*, Laaber 2018 (= Handbuch der Musik des Barock 3)
- Rampe, *Vivaldi* – Siegbert Rampe, *Antonio Vivaldi und seine Zeit*, Laaber 2010 (= Große Komponisten und ihre Zeit)
- Rasmussen, ‘The Manuscript’ – Mary Rasmussen, ‘The Manuscript Katalog Wenster Literatur I/1–17b (Universitetsbiblioteket, Lund). Contribution to The History of The Baroque Horn Concerto’, *Brass Quarterly* 5 (1962), issue 4, pp. 135–152.
- Rendal/Hogwood/Boydell, ‘Charles’ – F. Geoffrey Rendall, Christopher Hogwood, Barra R. Boydell, ‘Charles’, in: *NGD, Second Edition*, ed. Stanley Sadie, John Tyrrell, vol. 5, London 2001, pp. 497–498
- Schaal, ‘Hummel’ – Richard Schaal, ‘Hummel’, in: *MGG*, ed. Friedrich Blume, t. 6, Kassel et al. 1957, col. 924–927
- Scherlies, ‘Konzert’ – Volker Scherlies, ‘Konzert. C. Das Instrumentalkonzert’, in: *MGG, Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Sachteil*, ed. Ludwig Finscher, vol. 17, Kassel et al. 2007, col. 642–683
- Stróżyńska, ‘XVIII-wieczna Symfonia’ – Beata Stróżyńska, ‘Czy XVIII-wieczna symfonia polska jest polska – czyli rozważania o tym, jak się elementy rodzime z obcymi krzyżowały’ [Is the eighteenth-century Polish century really Polish, or how native and foreign elements merged], *Polski Rocznik Muzykologiczny* 7 (2009), pp. 141–173
- Stróżyńska, ‘Joseph Riepel’ – Stróżyńska Beata, ‘Joseph Riepel jako prekursor nowoczesnej nauki komponowania oraz twórca utworów procesyjnych’ [Joseph Riepel as a pioneer of modern composition technique and author of processional compositions], *Liturgia Sacra. Liturgia – Musica – Ars* 20 (2014) issue 2, pp. 493–518
- Stróżyńska, *Symfonia* – Beata Stróżyńska, *Symfonia w XVIII-wiecznej Polsce. Teoria, repertuar i cechy stylistyczne* [Symphony in eighteenth-century Poland. Theory, repertoire and stylistic characteristics], Łódź 2015
- Stróżyńska, ‘Symfonia, sonata’ – Beata Stróżyńska, ‘Symfonia, sonata czy andante? Nieporozumienia terminologiczne w XVIII-wiecznej muzyce instrumentalnej na przykładzie utworów „pro processione” Marcina Józefa Żebrowskiego’ [A symphony, a sonata or andante? Problems with terminology concerning eighteenth-century instrumental music on the example of Marcin Józef Żebrowski’s *pro processione* compositions], *Polski Rocznik Muzykologiczny* 6–7 (2007–2008), pp. 119–140
- Stróżyńska, ‘Utwory’ – Beata Stróżyńska, ‘Utwory „pro processione” Marcina Józefa Żebrowskiego’ [Marcin Józef Żebrowski’s *pro processione* compositions], in: *Marcin Józef Żebrowski*, pp. 97–120
- Strumiłło, *Źródła* – Tadeusz Strumiłło, *Źródła i początki romantyzmu w muzyce polskiej* [The sources and beginnings of Romanticism in Polish music], Kraków 1956
- Szweykowski, ‘Próba’ – Zygmunt M. Szweykowski, ‘Próba periodyzacji okresu baroku w Polsce’ [An attempt to periodize the Baroque period in Polish music], *Muzyka* 11 (1966) issue 1, pp. 22–24
- Szweykowski, ‘Wstęp’ 1968 – Zygmunt M. Szweykowski, ‘Wstęp’ [Introduction], in: Żebrowski, *Magnificat*, p. 5
- Szweykowski, ‘Wstęp’ 1971 – Zygmunt M. Szweykowski, ‘Wstęp’ [Introduction], in: Żebrowski, *Salve Regina*, p. 4
- Szweykowski, ‘Wykaz’ – Zygmunt M. Szweykowski, ‘Wykaz ważniejszych kompozytorów i ich dzieł’ [A list of major composers and their works], in: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej* [From the history of Polish music culture], vol. 1, ed. Idem, Kraków 1958, pp. 265–306
- Szweykowski, ‘Z zagadnień’ – Zygmunt M. Szweykowski, ‘Z zagadnień melodyki w polskiej muzyce wokально-instrumentalnej polskiego baroku’ [Selected issues concerning melody in Polish vocal-instrumental music of the Baroque period], *Muzyka* 6 (1961) issue 2, pp. 53–78
- Szweykowski, ‘Żebrowski’ – Zygmunt M. Szweykowski, ‘Żebrowski, Marcin Józef’, in: *NGD, Second Edition*, ed. Stanley Sadie, John Tyrrell, vol. 27, London 2001, p. 766
- Talbot, ‘Concerto’ – Michael Talbot, ‘Concerto. 2. The instrumental concerto: origins to 1750’, in: *NGD, Second Edition*, ed. Stanley Sadie, John Tyrrell, vol. 6, London 2001, pp. 242–246

- Thijsee, 'Niederländische Musik' – Wilhelmus Hermanus Thijsse, 'Niederländische Musik. E. Nördl. Niederlande, 17. Und 18. Jh.', in: *MGG*, ed. Friedrich Blume, t. 9, Kassel et al. 1961, col. 1494–1501
- Walter, 'Organo concerto' – Walter Rudolf, 'Organo concerto in der schlesischen katholischen Kirchenmusik des 18. Und frühen 19. Jahrhunderts', in: *Kirchenmusik mit obligater Orgel*, ed. Friedrich Wilhelm Riedel, Sinzig 1999 (= Kirchenmusikalische Studien 4), pp. 91–102
- Weiss, *Sämtliche Werke 2002* – Silvius Leopold Weiss, *Sämtliche Werke für Laute, Die Handschrift Dresden, Faksimile der Tabulatur, Teil I*, ed. Tim Crawford, vol. 5, Kassel et al. 2002 (= Das Erbe deutscher Musik 11)
- Weiss, *Sämtliche Werke 2007* – Silvius Leopold Weiss, *Sämtliche Werke für Laute, Die Handschrift Dresden, Übertragung, Teil I*, ed. Tim Crawford, vol. 7, Kassel et al. 2007 (= Das Erbe deutscher Musik 13)
- Węcowski, 'Z dziejów' – Jan Węcowski, 'Z dziejów XVIII-wiecznej kapeli w Szalowej' [On the history of the eighteenth-century ensemble in Szalowa], *Z dziejów muzyki polskiej* 7 (1964), pp. 55–63
- Wiesmann, 'Wiener Vorklassik' – Sigrid Wiesmann, 'Wiener Vorklassik', in: *Die Musik des 18. Jahrhundert*, ed. Carl Dahlhaus, Laaber 1985 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, ed. Carl Dahlhaus, 5), pp. 206–209
- Wilk, 'Amsterdamskie sonaty' – Piotr Wilk, 'Amsterdamskie sonaty Marcina Józefa Żebrowskiego' [Marcin Józef Żebrowski's sonatas printed in Amsterdam], in: *Marcin Józef Żebrowski*, pp. 81–95
- Wilk, *Sonata* – Piotr Wilk, *Sonata na skrzypce solo w siedemnastowiecznych Włoszech* [Solo violin sonata in seventeenth-century Italy], Wrocław 2005 (= Musicologica Wratislaviensia, ed. Maciej Gołąb, 2)
- Wilk, *Wenecki koncert* – Piotr Wilk, *Wenecki koncert instrumentalny w epoce Vivaldiego* [The Venetian instrumental concerto in Vivaldi's time] Kraków 2014 (= Acta Musicologica Universitatis Cracoviensis t. 27)
- Żebrowski, *Magnificat* – Marcin Józef Żebrowski (mid-eighteenth century), *Magnificat*, ed. Roman Heising, introduction by Zygmunt M. Szweykowski, Kraków 1968 (= Early Polish Music Publications, ed. Zygmunt M. Szweykowski, 64)
- Żebrowski, *Missa ex D* – Marcin Józef Żebrowski (mid-eighteenth century), *Missa ex D*, ed. and introduction by Remigiusz Pośpiech, Częstochowa – Kraków 2006 (= Music at Jasna Góra – Musica Claromontana, ed. Remigiusz Pośpiech, 4)
- Żebrowski, *Missa Pastoralis* – Marcin Józef Żebrowski (mid-eighteenth century), *Missa Pastoralis*, ed. and introduction by Remigiusz Pośpiech, Częstochowa – Kraków 2005 (= Music at Jasna Góra – Musica Claromontana, ed. Remigiusz Pośpiech, 1)
- Żebrowski, *Missa Pastoritia* – Marcin Józef Żebrowski (mid-eighteenth century), *Missa Pastoritia*, ed. Remigiusz Pośpiech, Kraków 1996 (= Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej, ed. Zygmunt M. Szweykowski, 80)
- Żebrowski, *Rorate coeli* – Marcin Józef Żebrowski, *Rorate coeli*, ed. Father Nikodem Kilnar, Remigiusz Pośpiech, Częstochowa – Jasna Góra 2003
- Żebrowski, *Salve Regina* – Marcin Józef Żebrowski, *Salve Regina*, ed. Roman Heising, introduction by Zygmunt M. Szweykowski, Kraków 1971 (= Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej, ed. Zygmunt M. Szweykowski, 68)
- Żebrowski, *Sonatae pro processione* – Marcin Józef Żebrowski (1710–around 1780), *Sonatae pro processione na zespół instrumentalny* [*Sonatae pro processione* for an instrumental ensemble], ed. Bohdan Muchenberg, introduction by Ewa Orłowska, Kraków 1990 (= Źródła do historii muzyki polskiej, ed. Zygmunt M. Szweykowski, 32)
- Żebrowski, *Sonaty* – Marcin Józef Żebrowski (mid-eighteenth century), *2 Sonaty na zespół kameralny* [2 sonatas for a chamber ensemble], ed. Tadeusz Ochlewski, Kraków 1976 (= Florilegium Musicae Antiquae, ed. Tadeusz Ochlewski, 41)
- Żebrowski, *Vesperae in D* – Marcin Józef Żebrowski (mid-eighteenth century), *Vesperae in D*, ed. and introduction by Hubert Prochota, Częstochowa – Kraków 2008 (= Muzyka Jasnogórska – Musica Claromontana, ed. Remigiusz Pośpiech, 8)
- Żórawska-Witkowska, *Muzyka* – Alina Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta* [Music at the court and at the theatre of Stanislaus August], Warszawa 1995

## WSTĘP MONOGRAFICZNY

Marcin Józef Żebrowski (zm. 8 czerwca 1792) – kompozytor, skrzypek, wokalista (bas) i pedagog, przez szereg lat związany z środowiskiem kapeli oo. paulinów na Jasnej Górze w Częstochowie, należy do grona nielicznych muzyków staropolskich, których twórczość drukowana była poza granicami Rzeczypospolitej. W połowie XVIII stulecia jego *Sinfonia Es* oraz cykl sześciu sonat *a Due Violini & Basso* opublikowane zostały – obok utworów innych europejskich kompozytorów – w wydawnictwie Johanna Juliusa Hummła (1728–1798) w Amsterdamie<sup>1</sup>. Zachowane druki oraz rękopisy dzieł tego twórcy pozwalają zaliczyć go do najwybitniejszych przedstawicieli muzyki polskiej XVIII stulecia. Znaczenie jego dorobku jest już dziś powszechnie znane i doceniane zarazem, zaś jego utwory są coraz częściej wydawane, prezentowane na koncertach i festiwalach (także poza granicami kraju) oraz rejestrowane na płytach<sup>2</sup>. Niniejsza edycja, zawierająca wszystkie zachowane (także niekompletnie) instrumentalne kompozycje Żebrowskiego, jest kolejnym, znaczącym etapem w procesie poznawania, naukowego opracowywania oraz przybliżania jego twórczości<sup>3</sup>.

Pomimo, iż postać Żebrowskiego – niewątpliwie jednego z najbardziej znanych i cenionych muzyków w dziejach kapeli jasnogórskiej – obecna jest w badaniach naukowych już od ponad 80 lat<sup>4</sup>, to stan wiedzy na temat jego życia i działalności ciągle pozostaje niepełny i fragmentaryczny, a publikowane na jego temat informacje są niejednokrotnie ze sobą sprzeczne<sup>5</sup>. Znaczących i wiarygodnych odkryć w tym zakresie dokonał – w wyniku gruntownej kwerendy źródłowej w archiwum klasztoru na Jasnej Górze – Paweł Podejko (1914–1996)<sup>6</sup>. Ustalił on ostatecznie, iż Marcin Józef Żebrowski był świeckim, płatnym członkiem kapeli oo. paulinów, w której działał w latach 1748–1765 (przybył do niej wraz z synem Janem, który kształcił się

<sup>1</sup> Warto w tym miejscu zauważyć, iż wydawnictwo Hummła (przez pewien okres prowadzone przez Johanna Juliusa wraz z bratem Burchardem), założone w 1756 (1753?) r. w Amsterdamie, od roku 1770 działające także – na mocy przywileju królewskiego – w Berlinie (gdzie wydawca osiadł na stałe w 1777 r.), było jedną z czołowych oficyn europejskich publikujących utwory instrumentalne kompozytorów epoki wczesnoklasycyzmu (takich jak np. Carl Friedrich Abel, Johann Christian i Carl Philipp Emmanuel Bach, Franz Benda, Anton Filtz, Johann Gottlieb Graun, Pietro Nardini, Gaetano Pugnani, Franz Xaver Richter, Johann i Carl Stamitz, Giuseppe Tartini) oraz klasycyzmu (m.in. Ludwig van Beethoven, Luigi Boccherini, Domenico Cimarosa, Muzio Clementi, Carl Ditters von Dittersdorf, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ignaz Joseph Pleyel, Johann Baptist Vanhal). Zob. Schaal, *Hummel*, kol. 925–926; Johanson, *J. J. & B. Hummel*; Johanson, *Hummel*. W kontekście wymienionych wyżej twórców uwzględnienie w planach wydawniczych utworów Żebrowskiego zasługuje niewątpliwie na uwagę i nabiera nowego znaczenia. Por. Wilk, *Amsterdamskie sonaty*, ss. 83–84.

<sup>2</sup> Zob. Pośpiech, *Żebrowski w badaniach*, ss. 26–30. Do zamieszczonego tam spisu 17 płyt należy dodać premierową rejestrację *Concerto grosso* (w ramach serii: *Musica Claromontana*, Musicon MCCD 55, 2015) oraz kolejne nagranie *Rorate coeli, Magnificat* oraz *Missa Pastoritia* (w ramach Narodowego Forum Muzyki we Wrocławiu, CD Accord ACD 258-2, 2019).

<sup>3</sup> Przytaczane w poniższym tekście informacje na temat życia i twórczości M. J. Żebrowskiego są w znacznej mierze wynikiem moich 40-letnich badań, publikowanych (i zarazem na bieżąco korygowanych) w wielu opracowaniach: Zob. np.: Pośpiech, *Wpływy*, ss. 4–7; Pośpiech, *Twórczość mszalna*, ss. 67–68; Pośpiech, *Odkrywanie Żebrowskiego*, ss. 33–34; Pośpiech, *Wstęp* 1996; Pośpiech, *Bożonarodzeniowa muzyka*, ss. 51–54; Pośpiech, *Kirchenmusik*, ss. 113–116; Pośpiech, *Wstęp* 2005; Pośpiech, *Wstęp* 2006; Pośpiech, *Żebrowski MGG*; Pośpiech, *Wkład paulinów*, s. 679; Pośpiech, *Żebrowski w badaniach*, ss. 14–20; Pośpiech, *Żebrowski EK*. Por. też: Pośpiech, *Odkrywanie jasnogórskich muzykaliów*.

<sup>4</sup> Por. Heising, *Marcin Józef Żebrowski*.

<sup>5</sup> Zob. Pośpiech, *Odkrywanie Żebrowskiego*, s. 33–34; Pośpiech, *Żebrowski w badaniach*, ss. 14–22. Nieporozumienia związane z biografią Żebrowskiego dotyczą głównie błędnego podawania miejsca urodzenia (Magnuszewo), dat życia (1702–1770) oraz przynależności kompozytora do zakonu paulinów, co jest wynikiem błędnego przyporządkowania mu przez R. Heisinga (1902–1989) danych dotyczących jednego z zakonników – Józefa Żebrowskiego, o imieniu zakonnym Benedykt. Dodajmy, iż w XVIII w. na Jasnej Górze działały cztery osoby noszące nazwisko Żebrowski: Marcin Józef – członek kapeli i kompozytor, dyszkantysta Jan Tomasz – jego syn oraz dwóch braci zakonników – Józef (o. Benedykt) i Ignacy (o. Erazm). Zob. Szweykowski, *Wstęp* 1968; Szweykowski, *Wstęp* 1971; Cichor, *Paulini*. Najbardziej aktualne dane biograficzne dotyczące omawianego kompozytora zob. w: Pośpiech, *Wstęp* 2006, ss. 5–7; Pośpiech, *Żebrowski w badaniach*, ss. 14–20; Pośpiech, *Żebrowski EK*; Prochota, *Wstęp*, s. 5; Leszczyńska-Zajęc, *Żebrowski*; Mądry, *Barok*, ss. 453–454; Stróżyńska, *Symfonia*, ss. 259–262.

<sup>6</sup> Zob. Podejko, *Nieznani muzycy*, ss. 113–117; Podejko, *Kapela* 1971, ss. 304–306; Podejko, *Kapela* 1977, ss. 42–45.

w tym ośrodku jako dyszkantysta) i – prawdopodobnie – w roku 1780<sup>7</sup>. Jego nazwisko w zachowanych przekazach źródłowych – dokumentach klasztornych i muzykaliach – występuje w kilku wersjach: Żebrowski, Zebrowski, Ziebrowski, Żebro lub Zebro. Trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, która z nich jest pierwotna. Sam kompozytor dość konsekwentnie podpisywał swoje autografy: Martino Giuseppe Zebrowski (Żebrowski?), bądź Ziebrowski, włącznie z najstarszym, zachowanym w British Library w Londynie rękopiśmiennym przekazem *Concerto grosso* z 1748 r., będącym najprawdopodobniej częściowym autografem (GB-Lbl MS Mus. 1121). Na karcie tytułowej tego manuskryptu twórca podpisał się jako: *Martino Ziebrowski*. Z kolei na najstarszej, datowanej kopii jasnogórskiej – *Rorate coeli* z 1752 r. (PL-CZ III-749), sporządzonej przez członka kapeli Franciszka Kottritscha (ok. 1727–1787), autor określony jest jako *Martino Żebrowski*. Natomiast wersję skróconą: *M.G. Zebro*, znajdujemy po raz pierwszy w wymienionych wyżej drukach amsterdamskich, później także w kopiach jasnogórskich sporządzanych przez miejscowych muzyków, głównie tych, którzy działali w kapeli w ostatnich dekadach stulecia (np. o. Michał Zygmuntowski, br. Zachariasz Gelita, Marcin Machnicki czy Paweł Aispel), choć cały czas stosowane były obydwie wersje nazwiska (nawet u tych samych kopistów, jak np. wspomniany wyżej Kottritsch)<sup>8</sup>. W sumie na 21 zachowanych w jasnogórskim archiwum manuskryptów z kompozycjami omawianego twórcy pełna wersja nazwiska występuje 13 razy, natomiast skrócona – 8. Należy ponadto dodać, iż na kartach tytułowych znajdujemy aż pięć imion, którymi omawiany twórca się posługiwał: Martino, Melchiore, Ignatio, Josepho, Carolo<sup>9</sup>. Najczęściej jednak spotykamy na nich tylko dwa imiona: Martino Giuseppe (bądź Josepho). Występują także przekazy podające jedynie pierwsze imię, kilkakrotnie natomiast na rękopisach widnieje samo nazwisko autora dzieła, w różnych, opisanych wyżej wersjach.

Pochodzące z klasztornej archiwum źródła dostarczają wielu informacji świadczących o wysokiej pozycji Żebrowskiego w środowisku muzycznym Jasnej Góry. Na szczególną uwagę zasługuje fakt, iż otrzymywał bardzo wysoką pensję, w latach 1759–1763 wręcz jedną z najwyższych spośród wszystkich muzyków (wraz z ubraniem z najlepszego materiału), co w tamtym okresie było wymiernym potwierdzeniem muzycznych zdolności oraz uznania, jakim się cieszył w swoim środowisku. Także odnoszące się do niego określenia, jak: *Dominus Martinus Concert Majster, in Claro Monte Częstochoviensi Concertus Maestro, Virtuosus Dominus Martinus Żebrowski, czy Musico in Violino*<sup>10</sup> wyraźnie świadczą o jego niepospolitych umiejętnościach wykonawczych (widzimy, że był szczególnie cenionym skrzypkiem, choć wzmiankowany jest także jako dysponujący niepospolitym głosem basowym wokalista), jak również pedagogicznych oraz kompozytorskich. Nie znamy przyczyn gwałtownego obniżenia pensji, jeszcze w roku 1763<sup>11</sup>, nie jest jednak wykluczone, że stało się to powodem jego wyjazdu z Częstochowy.

<sup>7</sup> Trudno stwierdzić, czy archiwalne wzmianki z tego roku dotyczą ponownego stałego zatrudnienia Żebrowskiego w kapeli, czy też jedynie okazjonalnych związków z tym zespołem. Podejko podaje, że muzyk nazwiskiem Żebro za pierwszy kwartał tego roku otrzymał 75 zł, natomiast w połowie drugiego kwartału, „przy odstaniu od służby” niecałą połowę tej sumy (34,15 zł). Nie znamy jednak powodów zerwania związków z kapelą. Choć kwestia ta wymaga dalszych badań źródłowych, to jednoznacznie potwierdza, iż był on jeszcze w tym okresie czynnym muzykiem. Por. Podejko, *Nieznani muzycy*, s. 113; Podejko, *Kapela 1971*, s. 304.

<sup>8</sup> W świetle powyższych faktów należy skorygować moje wcześniejsze przypuszczenie (por. np. Pośpiech, *Żebrowski w badaniach*, ss. 15–16), że skrócona forma nazwiska mogła być wersją pierwotną, spolszczoną później poprzez dodanie końcówki „-ski” (jak, przykładowo, w przypadku paulińskiego muzyka o. Cyryla Floriana Goetz – Gieczyńskiego). Wydaje się bardziej prawdopodobne, iż pierwotnie dłuższe nazwisko zostało skrócone w związku z recepcją dzieł omawianego muzyka (a może nawet jego działalnością) w ośrodkach zagranicznych i stamtąd przejęto tę krótszą wersję także w Polsce, w tym w środowisku jasnogórskiej kapeli.

<sup>9</sup> Wszystkie imiona w pełnym brzmieniu występują jedynie w rękopisie *Missa Pastoritia* (PL-CZ III-747), której kopistą był najprawdopodobniej wspomniany już muzyk jasnogórski F. Kottritsch, natomiast w formie inicjałów – na karcie tytułowej 2 *Andante Pro Processione* (PL-CZ III-739), będącej – według badań Podejki – autografem kompozytora, co trudno jednoznacznie potwierdzić, ale i nie można tego wykluczyć, biorąc pod uwagę fakt, iż poszczególne manuskrypty powstawały w różnych latach działalności Żebrowskiego.

<sup>10</sup> Por. np. karty tytułowe 2 *Andante Pro Processione* (PL-CZ III-739) czy *Adagia duo pro processione solemni* (PL-CZ I-171).

<sup>11</sup> Od drugiego kwartału jego pensja zmalała do 75 zł, a od następnego roku otrzymywał już tylko 37,15 zł oraz buty. Zob. Podejko, *Kapela 1971*, s. 304.



Po opuszczeniu kapeli jasnogórskiej Żebrowski przeniósł się najprawdopodobniej do Warszawy<sup>12</sup>. W świetle najnowszych badań możemy utożsamiać go z „wysokiej klasy skrzypkiem” nazwiskiem Żebro, mężem śpiewaczki kapeli królewskiej – Marii Elisabeth Żebro, który dał koncert na warszawskim Zamku podczas imienin królewskich 8 maja 1768 roku<sup>13</sup>. To zaś pozwala w konsekwencji na określenie daty śmierci naszego kompozytora, która – według listu jego żony z dnia 18 sierpnia 1797 r. adresowanego do nieznaney z nazwiska „Jaśnie Wielmożnej Pani i Dobrodziejki”<sup>14</sup> – nastąpiła 8 czerwca roku 1792. W liście tym wdowa po muzyku prosi Adresatkę o wstawiennictwo u „Najjaśniejszego Króla i Pana Miłościwego” celem uzyskania zapomogi, która pozwalałaby ulżyć w trudnej sytuacji finansowej, w jakiej się znalazła. Wspomina zarazem, że przybyła do Polski na koronację królewską w 1764 r., natomiast od śmierci jej męża 8 czerwca „zaczął się rok piąty”. Zwraca tu uwagę nieprzypadkowa zbieżność czasowa pomiędzy przybyciem do Warszawy śpiewaczki M. E. Żebro, a zakończeniem działalności M. J. Żebrowskiego w kapeli jasnogórskiej, który już trzy lata później występuje w stolicy jako skrzypek – wirtuoz. W źródłach jasnogórskich nie odnajdujemy żadnych informacji na temat stanu cywilnego Żebrowskiego<sup>15</sup>. Pewnym jest jedynie, że przybył do kapeli wraz z małoletnim synem Janem, który działał w kapeli jako dyszkantysta w latach 1748–1753<sup>16</sup>. Nie wiadomo również, czy wspomniana wyżej Maria Elisabeth Żebro była pierwszą czy drugą żoną naszego muzyka i czy poznał ją dopiero w Warszawie, czy też wcześniej? W nawiązaniu do przytoczonego wyżej listu możemy również przypuszczać, że epizodyczna próba ponownego zatrudnienia Żebrowskiego w jasnogórskiej kapeli w 1780 r. spowodowana być mogła pogarszającymi się warunkami bytowymi, przerwana zaś została w wyniku problemów zdrowotnych, o których wspomina wdowa po kompozytorze. Warto ponadto dodać w tym miejscu, że warszawską działalność Żebrowskiego potwierdza również pośrednio Józef Elsner (1769–1854) w swoim, spisanim pod koniec życia *Sumariuszu*, wymieniając go (jako Zebro) pośród twórców, których dzieła znajdowały się w zbiorze nut złożonych na poddaszu Zamkowym, które, niestety, prawdopodobnie zaginęły<sup>17</sup>.

W przeciwieństwie do biografii prezentowanego muzyka, o wiele lepiej znana jest jego twórczość. Wprawdzie jeszcze w końcu lat 50-tych ubiegłego wieku wszystkie utwory Żebrowskiego uważane były za zaginione<sup>18</sup>, jednakże już w latach 60-tych tego stulecia badania archiwalne przeprowadzone przez Podejkę<sup>19</sup> przyczyniły się do ponownego „odkrycia” muzykaliów jasnogórskich, w tym także utworów naszego kompozytora<sup>20</sup>. W sumie znamy dziś przekazy 39 dzieł Żebrowskiego, spośród których zdecydowana większość zachowała się w archiwum klasztornym na Jasnej Górze<sup>21</sup>. Twórczość ta reprezentuje dwa główne nurty muzyki XVIII stu-

<sup>12</sup> Zob. Pośpiech, *Żebrowski w badaniach*, ss. 19–20. Warto tu zauważyć, że na możliwość taką wskazywał już Podejko, a za nim Zygmunt M. Szweykowski, jednak z powodu braku przekonujących dowodów źródłowych pozostawiali tę informację jedynie w formie hipotezy. Por. Podejko, *Nieznani muzycy*, s. 113, przyp. 22; Szweykowski, *Wstęp* 1968; Szweykowski, *Wstęp* 1971.

<sup>13</sup> Żórawska-Witkowska, *Muzyka*, ss. 86, 315.

<sup>14</sup> Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie: *Korespondencja Stanisława Augusta* (KSA) 3b, kk. 701–702.

<sup>15</sup> Podejko podaje wprawdzie, iż „rodzina Żebrowskich w księgach metrykalnych jest w tym czasie notowana często” (Podejko, *Nieznani muzycy*, s. 113; Podejko, *Kapela* 1971, s. 304), nie wskazuje jednak żadnych szczegółów ani odniesień do konkretnych źródeł.

<sup>16</sup> Podejko, *Nieznani muzycy*, s. 113 (tu podane są lata 1748–1752); Podejko, *Kapela* 1971, s. 306.

<sup>17</sup> Elsner, *Sumariusz*, ss. 78–79.

<sup>18</sup> Zob. Szweykowski, *Wykaz*, ss. 285–286 (spis kompozycji podany został przez autora w oparciu o cytowaną wyżej pracę Heisinga).

<sup>19</sup> Należy dodać, iż w pierwszym etapie porządkowania muzykaliów jasnogórskich z Podejką współpracował Bohdan Muchenberg (1927–1993).

<sup>20</sup> Zob. Podejko, *Nieznani muzycy*, ss. 113–117; Podejko, *Kapela* 1971, ss. 304–306; Podejko, *Kapela* 1977, ss. 42–45; Podejko, *Katalog*, ss. 633–644.

<sup>21</sup> Pośród muzykaliów jasnogórskich spotykamy 30 kompozycji Żebrowskiego zawartych w 21 manuskryptach. Do tego należy dodać przypisywane kompozytorowi przez Podejkę opracowania tekstu *Ecce vidimus eum* na 4 głosy wokalne *a cappella*, zapisane na końcu głosów wokalnych *Vesperae* (PL-CZ III-753), a także wzmiankowane przez Jana Węcowskiego fragmenty dwóch kompozycji: *Missa Pastoritia in D* (kopia z 1793 r., inna od mszy zachowanej na Jasnej Górze pod tym samym tytułem) oraz *Ve-*

lecia: wokalnie-instrumentalny (msze, nieszpory, *Magnificat*, *Rorate coeli*, arie, duety) oraz instrumentalny (*concerto grosso*, sonaty triowe, symfonia i utwory procesyjne, tzw. *sonaty pro processione*, określane również jako *Andante* lub *Adagio pro processione*). Szczegółowa analiza tych dzieł potwierdza ponadprzeciętny, nie tylko w kontekście muzyki polskiej, talent twórczy Żebrowskiego. Ilustruje ponadto bardzo dobre opanowanie warsztatu kompozytorskiego, głównie w zakresie techniki koncertującej oraz polifonicznej, jak również bogatą i nieszablonową inwencję melodyczną, wykorzystującą wpływy powszechnego wtedy w całej Europie tzw. stylu neapolitańskiego, a miejscami także polskiej muzyki ludowej<sup>22</sup>. Generalnie twórczość ta odzwierciedla cechy stylistyczne typowe dla okresu przejściowego pomiędzy barokiem a klasycyzmem, z jednej strony zakorzenione w barokowym kontrapunkcie, nawiązujące do tradycji retoryki muzycznej i operowej wirtuozerii, z drugiej natomiast z wyraźnymi wpływami stylu galant i „wzmoczonej uczuciowości” (*empfindsamer Stil*) oraz zwiastunami wczesnego klasycyzmu.

W kontekście zakorzenienia w stylistyce barokowej, indywidualne cechy warsztatu kompozytorskiego omawianego twórcy, takie jak rzetelne opanowanie sztuki kontrapunktu (np. imitacje kanoniczne, kontrapunkt podwójny, fuga, ostinatowe *basso continuo*) czy operowanie różnego rodzaju kontrastami w ramach rozwiniętej techniki koncertującej (fakturalne, tonalne, harmoniczne, agogiczne, dynamiczne, ekspresyjne, itp.), ilustrują szczególnie opracowania liturgicznych tekstów introitu *Rorate coeli*<sup>23</sup> – dzieła wpisujące się w bogatą tradycję muzyki roratniej, pielęgnowanej także na Jasnej Górze<sup>24</sup>, oraz utrzymanego w stylu włoskiej kantaty wersetowej kantyku *Magnificat*<sup>25</sup>. Możemy tu wskazać ponadto cykl psalmów nieszpornych<sup>26</sup> i reprezentującą typ mszy bożonarodzeniowych (pastoralnych) *Missa Pastoritia*, a częściowo także napisaną w stylu koncertującym dwugłosową (sopran – bas) *Missa ex D*<sup>27</sup>.

Z kolei w odniesieniu do wpływów operowego stylu neapolitańskiego w muzyce kościelnej XVIII w. twórczość Żebrowskiego wyróżnia szczególnie nieszablonowe, oryginalne kształtowanie ornamentальной melodyki połączonej z urozmaiconą strukturą rytmiczną, o zarysowującym się dość wyraźnie znamieniu indywi-

---

*sperae ex D* zachowane w zbiorach po kapeli w Szalowej. Por. Podejko, *Katalog*, s. 639, nr 1596; Węcowski, *Z dziejów*, s. 58. Dodajmy, iż pomimo przeprowadzonej kwerendy w kolekcji zbiorów po kapeli w Szalowej, przechowywanych aktualnie w Archiwum Diecezjalnym w Tarnowie, nie natrafiono na ślad opisanych przez Węcowskiego muzykaliów. Niepowodzeniem zakończyły się również inne próby odnalezienia tych źródeł.

<sup>22</sup> Por. Szweykowski, *Z zagadnień*; Szweykowski, *Próba*; Szweykowski, *Żebrowski*; Pośpiech, *Twórczość mszalna*, ss. 72–92; Pośpiech, *Z zagadnień*, ss. 228–230; Pośpiech, *Kirchenmusik*; Pośpiech, *Żebrowski EK*; Jasiński, *Problem kształtowania*; Mądry, *Zjawisko*; Mądry, *Barok*, ss. 454–458; 503–507, 574–584.

<sup>23</sup> Zob. Żebrowski, *Rorate coeli*. Dzieło to, które Tomasz Jasiński określa jako „jedną z najlepszych kompozycji Żebrowskiego, oddychającą stylem późnego baroku” (Jasiński, *Problem kształtowania*, s. 152), powstało w roku 1752, o czym informuje inskrypcja na karcie tytułowej rękopisu zachowanego w archiwum oo. paulinów na Jasnej Górze (PL-CZ III-749).

<sup>24</sup> Żebrowski opracował muzycznie pełny tekst introitu adwentowej mszy wotywniej o Najświętszej Marii Pannie. Por. Pośpiech, *Introit*, ss. 381–386, 389–393.

<sup>25</sup> Zob. Żebrowski, *Magnificat*. Warto zauważyć, iż kompozycja ta, zachowana w postaci niedatowanej kopii sporządzonej przez wspomnianego już kapelistrę jasnogórskiego F. Kottritscha, z autorską kartą tytułową (PL-CZ III-743), nazywana „perłą muzyki staropolskiej” (Mądry, *Barok*, s. 518), była pierwszym wydanym współcześnie utworem Żebrowskiego (w opracowaniu Heisinga) i należy do najczęściej wykonywanych oraz nagrywanych jego dzieł. Por. Pośpiech, *Żebrowski w badaniach*, ss. 26–30 oraz przyp. nr 2 niniejszego wprowadzenia, a także: Przeremska, *Kantyk*, ss. 372–373; Mądry, *Barok*, ss. 512–518.

<sup>26</sup> Zob. Żebrowski, *Vesperae in D*. Dzieło to, zachowane w jasnogórskim archiwum w postaci rękopiśmiennego autografu ze sporządzoną w późniejszym okresie kartą tytułową (PL-CZ III-753), stanowi najbardziej rozbudowaną kompozycję Żebrowskiego, a zarazem – obok *Vesperae dominicales* Marcina Mielczewskiego (zm. 1651) – jeden z najbardziej interesujących przykładów cyklu nieszpornego z kręgu muzyki staropolskiej. Kompozytor opracował muzycznie aż jedenaście psalmów (Ps. 109, 110, 111, 112, 115, 116, 121, 125, 126, 138, 147) oraz kantyk *Magnificat*. Pozwalało to wykonać odpowiedni cykl liturgiczny we wszystkie niedziele oraz uroczystości i święta tzw. *Commune Sanctorum* oraz w ramach uroczystości związanych z kultem Najświętszej Marii Panny. Por. Prochota, *Nieszpory wokalnie-instrumentalne*; Prochota, *Wstęp*; Prochota, *Nieszpory*; Mądry, *Barok*, ss. 503–507.

<sup>27</sup> Zob. Żebrowski, *Missa Pastoritia*; Żebrowski, *Missa ex D*. Musimy tu mieć na uwadze, że w kompozycjach pastoralnych ich twórcy często świadomie rezygnowali z bardziej kunsztownych środków techniki kompozytorskiej na rzecz celowego ich uproszczenia, co spotykamy także u Żebrowskiego (szczególnie w *Missa Pastoralis*). Por. Pośpiech, *Bożonarodzeniowa muzyka*, ss. 93–96, 137–139, 160–162, 169–173, 201–211.

dualności. Obserwujemy to zarówno w ustępach solowych utworów cyklicznych (mszy i nieszporów, także *Magnificat*)<sup>28</sup>, jak i w solowych ariach i duetach, w których twórca wykorzystywał głównie teksty związane z kultem Matki Bożej, co było specyfiką ośrodka jasnogórskiego jako sanktuarium maryjnego<sup>29</sup>. Z tego nurtu twórczości uwagę zwracają arie basowe: pełne wokalne wirtuozerii *Salve Regina* (PL-CZ III-746) i *Eja consono* (PL-CZ III-740) oraz *Ave maris stella* (PL-CZ III-740) – z koncertującą partią trąbki, a także sopranowy duet *Quem terra, pontus, sidera* (PL-CZ III-741) – z rozbudowanymi koloraturami głosów wokalnych. Warto tu podkreślić, iż wspomniane wyżej koloratury oraz partia koncertującej trąbki skalą trudności, a przede wszystkim poziomem inwencji kompozytorskiej (głównie w zakresie urozmaicenia struktury melodyczno-rytmicznej) dorównują ogólnoeuropejskiej twórczości religijnej połowy XVIII wieku<sup>30</sup>.

W wymienionych wyżej utworach i częściach solowych spotykamy również charakterystyczne elementy stylu wczesnoklasycznego, widoczne szczególnie w ogólnym dążeniu do uproszczenia struktury muzycznej, głównie harmonicznego i melodyczno-rytmicznego, rozwijanej w dużej mierze po pochodach trójdźwiękowych, jak również do uzyskania klasycznych już proporcji w kształtowaniu architektoniki. Cechy te w największym natężeniu występują szczególnie w *Missa in B* (PL-CZ III-748) oraz w opracowaniu maryjnej sekwencji *Mittit ad Virginem*, związanej z tradycją mszy roratnich, przeplatanej opracowaniem polskojęzycznej pieśni adwentowej *Zdrowaś bądź, Maryja* (PL-CZ III-738), przez co kompozytor wyraźnie nawiązuje do nurtu rodzącej się w tym okresie pobożności ludowej<sup>31</sup>.

Bardzo wyraźne ścieranie się tendencji stylistycznych charakterystycznych dla okresu przejściowego pomiędzy barokiem a klasycyzmem (połowa XVIII stulecia) odnajdujemy również w interesujących i oryginalnych dziełach instrumentalnych Żebrowskiego, które zajmują ważne miejsce w jego dorobku i posiadają istotne znaczenie w dziejach muzyki polskiej. Dotyczy to zarówno najwcześniejszego skomponowanego *Concerto grosso*, ogłoszonego drukiem w Amsterdamie sześciu sonat triowych i *Symfonii Es*, jak też zachowanych w archiwum klasztornym na Jasnej Górze siedemnastu utworów procesyjnych (*pro processione*), które stanowią unikalny, także w skali europejskiej, zbiór kompozycji tego gatunku. Należy tu przypomnieć, że Żebrowski sam był cenionym instrumentalistą – wirtuozem skrzypiec, dlatego też nie dziwi bardzo dobra znajomość możliwości technicznych gry na tym instrumencie. Egzemplifikację tego stanowi nieszablona i urozmaicona linia melodyczna partii skrzypcowych, z naprzemiennym stosowaniem ruchu płynnego i skoków, o zróżnicowanej strukturze rytmicznej (z wykorzystaniem drobnych wartości (do sześćdziesięcioczwórek) oraz rytmów lombardzkich a także stosunkowo częstych triol i sekstol), znaczącym udziale ornamentyki oraz różnorodnych sposobach artykulacji, którą spotykamy zarówno w utworach wokально-instrumentalnych, jak i instrumentalnych. Znamienny jednak jest fakt, iż najtrudniejsze od strony techniki gry, najciekawsze zarazem miejsca w tym zakresie spotykamy nie tyle w jego dziełach instrumentalnych, co w częściach solowych utworów cyklicznych, zwłaszcza mszy i nieszporów (np. *Domine Deus* i *Benedictus* w *Missa ex D*, *Quoniam* i *Benedictus* w *Missa Pastoralis*, *Domine Deus* w *Missa Pastoritia* oraz *Credidi* i *Laetatus sum* w *Vesperae in D*)<sup>32</sup>. Na szczególną uwagę zasługuje tu partia solowych skrzypiec w *Benedictus* z *Missa Pastoritia*, w której kompozytor wymaga gry dwudźwiękowej na przestrzeni dłuższych odcinków oraz opanowania skali instrumentu aż do *fis*<sup>3</sup>, co w polskiej muzyce religijnej tego okresu należało do rzadkości<sup>33</sup>. Godne wyróżnienia są ponadto partie instrumentów dętych, szczególnie

<sup>28</sup> Por. Pośpiech, *Wpływy*, ss. 108–111; Pośpiech, *Twórczość mszalna*, s. 84–87; Prochota, *Nieszpory*, ss. 71–73; Mądry, *Barok*, ss. 454–457, 505 – 506, 516–518.

<sup>29</sup> Zob. przykładowo: Żebrowski, *Salve Regina*. Por. Mądry, *Zjawisko*; Mądry, *Barok*, ss. 574–584.

<sup>30</sup> Por. Jochymczyk, *Wind Music*; Jochymczyk, *Clarino*; Frankowski, *Wykorzystanie*; Mądry, *Barok*, ss. 575–576, 580–581.

<sup>31</sup> Pośpiech, *Twórczość mszalna*, ss. 79–81, 84–86, 92–93; Pośpiech, *Introit*, ss. 386–395.

<sup>32</sup> Zob. Żebrowski, *Missa ex D*, ss. 33–39, 82–87; Żebrowski, *Missa Pastoralis*, ss. 32–37, 63–67; Żebrowski, *Missa Pastoritia*, ss. 34–40; Żebrowski, *Vesperae in D*, ss. 84–95, 121–127.

<sup>33</sup> Zob. Żebrowski, *Missa Pastoritia*, ss. 85–90. Możemy przypuszczać, iż w arii tej, w której w miejsce tempa kompozytor wpisał wyjątkowo określenie *Grazioso*, solo skrzypcowe na tle jedynie akompaniamentu *basso continuo* wykonywał podczas jasnogórskich prezentacji sam Żebrowski. Może nawet partię solową altu śpiewał jego syn Jan, który kształcił się w kapeli jako dyskan-tysta?

przeznaczonych dla trąbek w wysokim rejestrze *clarino* jak i naturalnych rogów (*corni*), które także wymagają od wykonawców znacznego zaawansowania technicznego oraz umiejętności gry w bardzo wysokich rejestrach. Te pierwsze spotykamy przede wszystkim w duecie *Quoniam z Missa Pastoritia*<sup>34</sup>, w arii *Fecit potentiam z Magnificat*<sup>35</sup>, we wspomnianej już wyżej arii solowej *Ave maris stella* oraz w niektórych z sonat procesyjnych (szczególnie *Andante pro processione ex D*, PL-CZ III-739 oraz *Sonata pro processione ex Es*, PL-CZ III-752)<sup>36</sup>. Z kolei z wyeksponowaniem partii solowego rogu, instrumentu, który w tej roli rozpoczynał dopiero swój właściwy rozwój w połowie XVIII w.<sup>37</sup>, mamy do czynienia w *Concerto grosso*, najpóźniej odkrytym utworze Żebrowskiego<sup>38</sup>.

Warto dodać w tym miejscu, iż rozwinięte fakturalnie i wymagające od strony technicznej partie instrumentalne dzieł Żebrowskiego, szczególnie tych, które zachowały się w archiwum oo. paulinów na Jasnej Górze, świadczą o dużych umiejętnościach kapelistów jasnogórskich, którzy posiadali – jak wykazują prowadzone badania – bardzo dobre instrumenty, nierzadko pochodzące z najlepszych warsztatów lutniczych<sup>39</sup>. Potwierdzają ponadto wielokrotnie już formułowane stwierdzenia o generalnie wysokim poziomie oraz istotnym znaczeniu kapeli jasnogórskiej<sup>40</sup>, która należała w XVIII w. do najlepszych zespołów wokально-instrumentalnych w całej Rzeczypospolitej.

Zachowane rękopisy z kompozycjami Żebrowskiego, z których część to autografy, dostarczają także wielu informacji o ich wykonaniach, a pośrednio wskazują również na recepcję i popularność tej twórczości, sięgającą w głąb XIX stulecia. Najpóźniejsza datowana kopia jego utworu – *Sonata pro processione ex D* (PL-CZ III-750) – pochodzi z roku 1804. Natomiast niektóre inskrypcje wewnętrzne w poszczególnych rękopisach, pochodzące najprawdopodobniej od wykonawców tych dzieł, potwierdzają fakt ich wykonywania przez cały wiek XIX. Odnotować należy ponadto fakt znajomości utworów Żebrowskiego także poza Jasną Górą, o czym świadczą rękopisy przechowywane w zbiorach muzycznych po kapelach kościelnych w Szalowej<sup>41</sup>, Gidlach<sup>42</sup> oraz Staniątkach<sup>43</sup>. Niezwykle interesujący i godny podkreślenia jest fakt znajomości dzieł Żebrowskiego również poza granicami kraju, związany zarówno ze wspomnianym

<sup>34</sup> Zob. Żebrowski, *Missa Pastoritia*, ss. 45–50. Warto zaznaczyć, iż w tym duecie głosów męskich (tenor – bas) *clarini* traktowane są jako instrument solowy i akompaniują partii wokalne jedynie z towarzyszeniem *basso continuo*.

<sup>35</sup> Zob. Żebrowski, *Magnificat*, ss. 28–35.

<sup>36</sup> Por. Jochymczyk, *Clarino*, ss. 181–188; Frankowski, *Wykorzystanie*, ss. 195–201; Mądry, *Barok*, ss. 578–579.

<sup>37</sup> Por. np. Hiebert, *Horn*; Damm, *Horn*; Meucci/Rocchetti, *Horn*, ss. 699–700.

<sup>38</sup> Por. Pośpiech, *Żebrowski w badaniach*, ss. 24–26; Frankowski, *Wykorzystanie*, ss. 199–200; Mądry, *Barok*, ss. 626–632.

<sup>39</sup> Por. Podejko, *Kapela*, ss. 42–105, 163–213; Pośpiech, *Kapela*; Jochymczyk, *Clarino*, ss. 188–191; Frankowski, *Wykorzystanie*; Mądry, *Barok*, ss. 229–241.

<sup>40</sup> Por. Podejko, *Źródła*; Podejko, *Przydatność*; Pośpiech, *Znaczenie*.

<sup>41</sup> Są to wspomniane wyżej (por. przyp. nr 21) fragmenty dwóch kompozycji: *Missa Pastoritia in D* oraz *Vespere ex D*. Por. Węcowski, *Z dziejów*, s. 58.

<sup>42</sup> W zbiorach po kapeli gidelskiej zachował się anonimowy przekaz *Duetto „Quem terra pontus sidera”* (PL-Kd Gidle 250), który jest kopią zachowaną na Jasnej Górze kompozycji Żebrowskiego. Ks. Karol Mrowiec sugerował również autorstwo Żebrowskiego w odniesieniu do *Vesperae ex D*, opatrzonej na karcie tytułowej dopiskiem: *Authore Żebro* (PL-Kd Gidle 165). Szczegółowa analiza tego utworu przeprowadzona przez Macieja Jochymczyka pozwoliła potwierdzić ostatecznie autorstwo jasnogórskiego muzyka. Pomimo zbieżności początkowego incipitu jest to jednak odrębna kompozycja od *Vesperae in D* przechowywanych na Jasnej Górze. Przekaz gidelski zawiera cykl nieszporny na uroczystości i święta maryjne, przeznaczony na inny niż manuskrypt jasnogórski skład wykonawczy. Por. Mrowiec, *Addenda*, s. 110; Mrowiec, *Katalog*, ss. 14, 135; Jochymczyk, *Repertuar Dominikanów*, ss. 85–89.

<sup>43</sup> Zachowane w Archiwum Panien Benedyktynek w Staniątkach anonimowo *Vesperae ex D* (PL-STab 10e, olim 195), których początek jest zbieżny z jasnogórskimi nieszporami Żebrowskiego, są *de facto* – jak wykazała analiza Macieja Jochymczyka – kopią skrajnych części wspomnianych wyżej *Vesperae ex D* Żebrowskiego ze zbiorów gidelskich, sporządzoną przez klasztornego skryptora Józefa Cichaskiego w 1801 roku. Por. Maciejewski, *Papiery*, s. 158; Jochymczyk, *Repertuar Dominikanów*, ss. 85–86, 89; Jochymczyk, *Repertuar*, ss. 100–101; Konik, *Katalog*, s. 310.

już rękopiśmiennym *Concerto grosso*, jak również z kompozycjami wydawanymi drukiem w amsterdamskiej oficynie J. J. Hummla<sup>44</sup>.

### Concerto grosso

*Concerto grosso* M. J. Żebrowskiego stanowi jedyny – jak dotąd – przykład tego gatunku w kręgu polskiej kultury muzycznej. Rękopis dzieła, przechowywany w zbiorach British Library w Londynie pod sygnaturą MS Mus. 1121, został odnaleziony dopiero w 2006 roku<sup>45</sup>. O wyjątkowości tego źródła świadczy przede wszystkim jego absolutna unikatowość (tzw. *unicum*), dodatkowo jest to – jak już wspomniano – najwcześniejszy spośród znanych przekazów z utworami kompozytora, a ponadto sporządzony w rzadko spotykanym w tym okresie zapisie partyturowym. Szczegółowa analiza pisma nie pozwala utrzymać wstępnej sugestii, iż mamy do czynienia z autografem kompozytora<sup>46</sup>. Żebrowski sporządził najprawdopodobniej jedynie kartę tytułową o następującej treści: *Compositum expresse pro Domino Charles A:[nno] Domini 1748 Mense Februarij Die 24ta. | Concerto Grosso da Martino Ziebrovskj. | Cornu Obligato. | Hoboe Primo | Hoboe Secondo | Violino Primo. | Violino Secondo. | Alto Viola | Fagotto Solo. | con | Cembalo*<sup>47</sup>. Zasadnicza część utworu, składającego się z trzech kontrastujących części (*Grave – Allegro – Tempo di Minuetto*), została natomiast przepisana przez dwóch co najmniej kopistów, z których pierwszy wpisał część pierwszą i drugą<sup>48</sup>, drugi zaś dokończył sporządzanie manuskryptu wpisując finałowe *Minuetto*<sup>49</sup>.

Przytoczona wyżej karta tytułowa zawiera szereg istotnych informacji: o dacie powstania dzieła (bądź kopii?), jego autorstwie, dedykacji oraz oryginalnej obsadzie. Szczególnie intrygująca jest tu dedykacja utworu: *pro Domino Charles*. Biorąc pod uwagę miejsce odnalezienia manuskryptu oraz partię solowego rogu można by postawić ostrożną hipotezę, że chodzi o pochodzącego z Węgier znakomitego waltornistę, klarncistę, oboistę i kompozytora Charlesa, urodzonego ok. 1705–1710 r., działającego w połowie XVIII w. w różnych ośrodkach muzycznych na terenie Wysp Brytyjskich<sup>50</sup>, znanego także z wykonań partii rogów w dziełach Georga Friedricha Händla (1685–1759)<sup>51</sup>. Trudno precyzyjnie rozstrzygnąć, czy określenie „Charles” to imię, czy nazwisko, czy może nawet artystyczny pseudonim. Zgodnie z hipotezą Thomasa Hie-

<sup>44</sup> Na publikacje te po raz pierwszy zwrócił uwagę już u progu ubiegłego stulecia Robert Eitner (1832–1905). Autor ten podał w swoim leksykonie, iż *M.G. Zebro* – „ein Komponist um 1750” – jest autorem symfonii, które ukazały się drukiem w wydawnictwie Johanna Juliusa Hummla w Amsterdamie. Zob. Eitner, *Lexikon*, t. 9, Leipzig 1903, s. 334. Dodajmy, że Eitner wskazuje ponadto na zachowany w Dreźnie, sporządzony w 1793 r., autograf oratorium *Christiani poenitentes ad sepulchrum Domini Johanna Thomasa Zebro* (D-DiMs. A. 426). Możliwe, że chodzi tu o syna Marcina Józefa Żebrowskiego – Jana Tomasza Żebro, który był najprawdopodobniej skryptorem, a możliwe, że i kompozytorem tego oryginalnego dzieła (kompozycja ta została zarejestrowana w serii „Musica Claromontana” nr 12, Wydawnictwo *Musicon* i Klasztor OO.Paulinów na Jasnej Górze, Warszawa – Jasna Góra 2005, MCCD 12; MCD 042).

<sup>45</sup> Na manuskrypt ten, który pojawił się w ofercie aukcyjnej Travis & Emery Music Bookshop (nr 29270), zwróciła mi uwagę Barbara Przybyszewska-Jarmińska, której pragnę bardzo serdecznie podziękować za przekazane informacje oraz pomoc w prowadzeniu fotokopii rękopisu, który później miałem okazję przebadać osobiście.

<sup>46</sup> Por. Pośpiech, *Żebrowski w badaniach*, s. 24; Mądry, *Barok*, s. 627. Podstawę do analizy porównawczej pisma stanowiły przekazy jasnogórskie sonat procesyjnych, których autentyczność, jako autografów kompozytora, jest najbardziej prawdopodobna (*Sonatae pro processione 2*, sygn. PL-CZ I–167 oraz *Sonatae pro processione 2*, sygn. PL-CZ I–170).

<sup>47</sup> Najmniej wątpliwości co do autorstwa Żebrowskiego budzi wpisana u góry karty tytułowej dedykacja, natomiast wydaje się, że nazwisko kompozytora (*da Martino Ziebrovskj*) stanowi dopisek jednego z kopistów manuskryptu.

<sup>48</sup> Niewykluczone, że każdą z tych części sporządził inny kopista. Zasadniczo pismo nutowe jest tu podobne, występują jednak drobne różnice w pisowni niektórych oznaczeń dynamicznych i artykulacyjnych. Ponadto jest możliwe, iż kopista ostatniej części sporządził już także końcówkę części drugiej (od karty 9v).

<sup>49</sup> Dodajmy, że na dwóch ostatnich kartach prezentowanego manuskryptu zanotowany został jeszcze jeden krótki utwór, dopisany inną ręką. Jest nim 10-taktowe *Marche* w tempie *Andante* oraz 22-taktowe *Menuetto* anonimowanego autorstwa. Obydwie części posiadają identyczną obsadę: *Clarino*, *Cornu 1<sup>mo</sup>* oraz *Cornu 2<sup>do</sup>*. Wyraźne określenie *Il Fine* na zakończenie *Concerto grosso* Żebrowskiego (k. 15r), jak również inna obsada (m.in. nie wymienione na karcie tytułowej *Clarini*) pozwalają przyjąć, iż mamy do czynienia z odrębną kompozycją (bądź jej fragmentem), dopisaną później na pustych kartach.

<sup>50</sup> Zob. Rendal/Hogwood/Boydell, *Charles*; Fitzpatrick, *Horn*, ss. 103–105.

<sup>51</sup> Por. Beakes, *The Horn Parts*.

berta muzykiem tym mógł być działający w tym samym czasie i środowisku kompozytor oraz waltornista Charles (Carlo) Vernsberg (Vernsburgh), zm. 1780, notowany m.in. na listach londyńskiego Royal Society of Music w latach 1739, 1742, 1744 i 1755<sup>52</sup>. W kontekście analizowanego utworu Żebrowskiego istotne są tu pokrewieństwa z *Concerto grosso* Vernsberga zachowanym w tzw. Egerton Manuscript Collection (GB-Lbl Add. 71539; RISM 806252352)<sup>53</sup> pod numerem 17<sup>54</sup>. Podobna jak u Żebrowskiego jest tu nie tylko obsada utworu z wiodącą partią koncertującego rogu (u naszego kompozytora wzbogacona o drugie *Oboe*, *Alto Violę* i *Fagotto*), ale też powolny wstęp *Grave*, rozpoczynający się szesnastkowymi pasażami po rozłożonych trójdźwiękach w skrzypcach wraz z charakterystycznymi zatrzymaniami toku muzycznego na fermacie, dającymi soliście pole do improwizowanych *cadenze* (u Żebrowskiego w t. 10 i 20, u Vernsberga w t. 8). Ponadto u obydwu twórców druga część kompozycji to urozmaicone rytmicznie, wirtuozowskie *Allegro* w metrum 2/4 o rustykalnym charakterze, całość zaś wieńczy menuet (u Vernsberga poprzedzony dodatkowo sicilianą). Szczególnie jednak warto zwrócić uwagę na istotną zbieżność linii melodycznej partii solowej rogu ostatnich taktów części wstępnej analizowanych utworów (u Żebrowskiego t. 21–24, u Vernsberga t. 12–15): pochod dźwięków  $e^2 - d^2 - c^2 - b^1 - a^1 - g^1 - fis^1 - g^1$  (wymagający zastosowania rzadko jeszcze wtedy stosowanych tzw. dźwięków „zakrytych”), z wyjątkiem dwóch pierwszych nut – u Żebrowskiego dodatkowo ozdobionych, jest także identyczny pod względem struktury rytmicznej (ciąg sześciu półnut)<sup>55</sup>. Dodajmy jeszcze, iż u jasnogórskiego muzyka podobny, nieco zmodyfikowany rytmicznie motyw spotykamy także w menuecie (t. 35–39). Można, oczywiście, przyjąć, że mamy tu do czynienia z typowym zwrotem kadencyjnym, opartym na następstwie harmonicznym T – [D] S – D – [D] D<sup>56</sup>, jednakże tego specyficznego połączenia kształtu frazy melodycznej z ciągiem harmonicznym nie znajdujemy w żadnym innym utworze Żebrowskiego.

Ze środowiskiem londyńskim wiąże także analizowany utwór podobieństwo obsadowe oraz stylistyczne z innymi kompozycjami ze wskazanej kolekcji Egertonów<sup>57</sup>, sposób pisania na róg (z marginalnym korzystaniem z dźwięków „zakrytych”, ambitus  $e^1 - a^2$ , sporadycznie  $c^3$ ), który w połowie XVIII stulecia cieszył się tu znaczną popularnością<sup>58</sup>, a także określenie gatunkowe na karcie tytułowej manuskryptu. Musimy bowiem pamiętać, iż Żebrowski stworzył swoje dzieło już w schyłkowym okresie rozwoju *concerto grosso*, kiedy termin ten na kontynencie stosowany był już tylko sporadycznie<sup>59</sup>. Na Wyspach Brytyj-

<sup>52</sup> Hiebert, *Extraordinary horn*, s. 246.

<sup>53</sup> Kolekcja ta należała do brytyjskiej rodziny Egertonów, datowana jest na lata 1751–1799 i zawiera 32 kompozycje twórców znanych z nazwiska (takich jak np. Carlo Antonia, William Boyce, Joseph Anton Camerloher, Fortunato Chelleri, Angelo Morigi, Anton Wilhelm Solnitz) i anonimowych. Większość zamieszczonych tu utworów (26) to charakterystyczne dla połowy XVIII stulecia *Concerti* (także *Concerti grossi*) oraz *Symphonie*. Naszą uwagę zwracają przede wszystkim cztery *Concerti* autorstwa Charlesa oraz dwa, w których jako autor podany jest Carlo Vernsberg, w których obligatoryjna jest partia solowego rogu lub pary rogów.

<sup>54</sup> *Conserto del Violino Concertino, Violino Repiano, Basso e Oboe Primo, Cornu Solo* (GB-Lbl Add. 71539; RISM 806252336). Partia solowa rogu dwóch pierwszych części zamieszczona została w: Hiebert, *Extraordinary horn*, s. 245, przykł. 3.

<sup>55</sup> Za wskazanie tego podobieństwa, jak również zwrócenie uwagi na szereg interesujących źródeł oraz pozycji bibliograficznych dotyczących problematyki związanej z rozwojem gry na rogu w XVIII w. dziękuję Tomaszowi Grochalskiemu.

<sup>56</sup> Zarówno u Vernsberga jak i Żebrowskiego wstępne *Grave* kończy się na dominancie, która wprowadza tonację zasadniczą kolejnej części (odpowiednio: C-dur i Es-dur).

<sup>57</sup> Obok wspomnianych wyżej utworów autorstwa Charlesa oraz Carla Vernsberga należy tu wskazać na anonimowe *Concerto* na parę skrzypiec i rogów oraz *Basso*, o podobnym do *Concerto grosso* Żebrowskiego układzie części: *Andante amoroso* – *Allegro assai* – *Minuetto*.

<sup>58</sup> Warto tu zauważyć, iż w Londynie ok. 1746 r. w oficynie Johna Simpsona została wydana pierwsza szkoła gry na rogu: *The Compleat Tutor for French Horn* (anonimowego autorstwa), w której są m.in. ilustracje waltornistów trzymających instrument czarami skierowanymi ku górze, co świadczy, iż nie stosowano jeszcze wtedy techniki tzw. *handstopping*. Ciekawe w kontekście wykorzystania rogów są ponadto powstałe ok. 1746–1747 r. *Concerti a due cori* Händla (HWV 333 i 334), o prawie identycznej jak u Żebrowskiego obsadzie każdego chóru. Por. Engel, *Concerto Grosso*, s. 40; Scherlies, *Konzert*, kol. 645.

<sup>59</sup> Hans Engel mówi wręcz o „einer um 1750 ausgestorbenen Gattung” (Engel, *Concerto Grosso*, s. 5). Należy mieć jednak na uwadze charakterystyczną dla omawianego okresu płynność terminologiczną w odniesieniu do utworów prezentowanego nurtu,

skich natomiast omawiany gatunek przetrwał najdłużej i to w dość konserwatywnym – nawiązującym do ośrodka rzymskiego – kształcie<sup>60</sup>.

Biorąc pod uwagę wskazane wyżej argumenty, a przede wszystkim podobieństwa i zbieżności, możemy ostrożnie przyjąć, że te ostatnie nie są przypadkowe, i kompozycje Carla Verna Berga stanowiły swoisty punkt odniesienia dla *Concerto grosso* Żebrowskiego, zaś twórca ten jest tożsamy z wymienionym na karcie tytułowej Mr. Charlesem.

Powyższa hipoteza nie jest jednak jedyną możliwą. Nie da się bowiem wykluczyć, iż Żebrowski zadekował swoje *Concerto grosso* innemu muzykowi, działającemu w innym – najprawdopodobniej jednak zagranicznym – ośrodku. Mając na uwadze ożywione kontakty klasztoru jasnogórskiego z dworem królewskim w Dreźnie i tamtejszą kapelą, która gościła również na Jasnej Górze<sup>61</sup>, wydaje się, że adresatem prezentowanego dzieła mógł być także Karl Haudek (Haudeck) (1721–1802) – ceniony waltornista pochodzenia czeskiego, który w połowie XVIII w. działał na dworze polsko-saskim<sup>62</sup>. Również w tym ośrodku żywa była tradycja włoskich *Concerti*, nawiązujących głównie do weneckiego kręgu skupionego wokół Vivaldiego<sup>63</sup>, a ponadto rozwijano tu intensywnie sztukę gry na rogu<sup>64</sup>. W odniesieniu do naszych rozważań warto zwrócić uwagę na kolekcję odpisów 18 koncertów waltorniowych kompozytorów działających w Dreźnie, która powstała w latach 40. XVIII w., a obecnie znajduje się w zbiorach Universitätsbibliotek w Lund (*Katalog Wenster Literatur I/1–17b*)<sup>65</sup>. Należy jednak zauważyć, iż styl tych utworów jest dużo bardziej wirtuozowski, z większym niż w przypadku utworu Żebrowskiego wykorzystaniem rejestru *clarino*. Pewne podobieństwa widać natomiast w wyeksponowaniu instrumentu solowego oraz w obsadzie, którą trudno jednak uznać za specyficzną<sup>66</sup>.

Bez względu na to, z jakim ośrodkiem powiążemy powstanie omawianego utworu Żebrowskiego, stylistycznie wpisuje się on w nurt rozwoju włoskiego *concerto* w jego późnej postaci. Dość wyraźne są tu charakterystyczne dla pierwszej połowy XVIII stulecia tendencje do mieszania stylów i gatunków<sup>67</sup>. Możemy bowiem zaobserwować elementy charakterystyczne zarówno dla *concerto grosso* (np. dialogowanie grup brzmieniowych, powolna część wstępna o urozmaiconej harmonice, obecność części tanecznej), jak i koncertu solowego (m.in. eksponowanie instrumentu solowego, 3-częściowa budowa, elementy formy ritornelowej z epizodami

---

określanych najczęściej ogólnie jako *Concerti* (także *Sinfonie* lub *Sonaty*). Według Piotra Wilka „nie jest to tylko wyraz słabej świadomości różnic stylistycznych pomiędzy tymi gatunkami czy lokalnych preferencji nazewnictwa, lecz odzwierciedlenie bardziej złożonych procesów, np. świadomego mieszania gatunków” (Wilk, *Wenecki koncert*, ss. 55–56). Specyficzne połączenie elementów charakterystycznych dla *concerto grosso* oraz koncertu solowego obserwujemy, przykładowo, w środowisku weneckim, przede wszystkim zaś w twórczości Antonia Vivaldiego (1678–1741), który nie stosował określenia *concerto grosso* (występowało ono głównie u kompozytorów związanych z ośrodkiem rzymskim). Por. Engel, *Concerto Grosso*, s. 7–24; Wilk, *Wenecki koncert*, ss. 51–81.

<sup>60</sup> Por. Engel, *Concerto Grosso*, s. 27; Scherlies, *Konzert*, kol. 645–646; Talbot, *Concerto*, ss. 245–246.

<sup>61</sup> Por. Podejko, *Kapela 1971*, ss. 71–72, 249–250, 391–394.

<sup>62</sup> Zob. Dlabacz, *Künstler-Lexikon*, ss. 575–576; Fitzpatrick, *Horn*, s. 115; Bauer, *Böhmische Hornisten*, s. 40; Larkin, *Twenty-eight Duets*. Dziękuję Patrykowi Frankowskiemu za zwrócenie mi uwagi na tego muzyka oraz za cenne wskazówki bibliograficzne.

<sup>63</sup> Por. Engel, *Concerto Grosso*, ss. 22, 25–27; Scherlies, *Konzert*, kol. 645; Wilk, *Wenecki koncert*, ss. 28, 32–33.

<sup>64</sup> Por. Bauer, *Böhmische Hornisten*; Damm, *Zur Frage der Horntradition*.

<sup>65</sup> Rasmussen, *The Manuscript*; Hiebert, *Virtuosity*. W zbiorze tym występują m.in. *Concerti* takich twórców, jak np.: Christoph Foerster, August Heinrich Gehra, Carl Heinrich Graun, Johann Georg Knechtel, Johann Georg Roelling czy Johann Joachim Quantz.

<sup>66</sup> Na szczególną uwagę zasługuje tu *Concerto ex Dis per Cornu Concertato, Oboe, 2 Violini, Viola & Basso Quantza* (nr 9) o prawie identycznej jak u Żebrowskiego obsadzie. Musimy jednak pamiętać, że łączenie smyczków z instrumentami dętymi na gruncie utworów omawianego nurtu spotykamy już wcześniej we Włoszech, czego przykładem są – w kontekście niniejszych rozważań – powstałe ok. 1730–1731 r. *concerti* na dwie waltornie, smyczki i *basso continuo* Vivaldiego (RV 538 i 539). Bliską natomiast Żebrowskiemu obsadę posiadają *Concerti con molti istromenti* RV 568, RV 569, RV 571 i RV 574 (obok pary rogów występują tu oboje, fagot, skrzypce i *basso continuo*), które – co ciekawe – zostały napisane dla Dreżna. Zob. Wilk, *Wenecki koncert*, ss. 194–197; Rampe, *Vivaldi*, ss. 163–165, 179–180.

<sup>67</sup> Por. Wilk, *Wenecki koncert*, ss. 66–81.

solowymi, improwizowana *cadenza*), przy jednoczesnym zróżnicowaniu sposobów koncertowania w każdej z części. Interesująca jest również, jak już wskazano, obsada kompozycji – reprezentująca typ *a otto* (a 8) ze znaczącym udziałem instrumentów dętych, traktowanych solistycznie. Instrumentem solowym jest tu przede wszystkim *Cornu Obbligato*<sup>68</sup>, w mniejszym zaś stopniu fagot – określony na karcie tytułowej jako *Fagotto Solo*<sup>69</sup>. Odcinki solowe spotykamy ponadto w partii pary obojów, łączonych często, na wzór grupy *concertino*, z fagotem<sup>70</sup>. Dodajmy, że taka obsada *a tre* zyskuje dominujące znaczenie w finałowym menuecie, zaś w trio, określonym jako *Affetuoso*, jest w pełni samodzielna. Generalnie możemy stwierdzić, iż *Concerto grosso* Żebrowskiego zawiera już szereg cech charakterystycznych dla jego późniejszych utworów, jak upodobanie do progresji czy imitacji krótkich motywów, urozmaicona i nieszablonowa linia melodyczna, zróżnicowana rytmika (np. triole i rytmy lombardzkie) czy wreszcie umiejętne łączenie elementów starego i nowego stylu, choć w tym wczesnym dziele zdecydowanie przeważają jeszcze elementy późnobarokowej stylistyki<sup>71</sup>. Podejmując próbę przyporządkowania analizowanego utworu któremuś z XVIII-wiecznych modeli teoretycznych można wskazać definicję Johanna Joachima Quantza, według której „*Concerto grosso* polega na zmieszaniu różnych instrumentów koncertujących, tak aby dwa lub więcej instrumentów, których liczba może sięgać nawet ośmiu i więcej, na zmianę koncertowały”<sup>72</sup>.

### Sonaty *a tre*

Cykl sześciu sonat Żebrowskiego, przeznaczonych na dwoje skrzypiec z *basso continuo*, podobnie jak omówione wyżej *concerto grosso* reprezentuje schyłkowy okres rozwoju gatunku – w tym przypadku barokowej sonaty *a tre*, która w połowie XVIII w. ustępowała stopniowo miejsca klasycznemu triu<sup>73</sup>. Te niezmiernie interesujące utwory zostały opublikowane w 1757 r. w amsterdamskim wydawnictwie J. J. Hummla<sup>74</sup> wraz z sonatami działającego w Hadze niderlandzkiego twórcy – Johanna Conrada Spangenberg (ok. 1720–1800)<sup>75</sup>, co zaznaczono na karcie tytułowej:

XII SONATE | a | Due Violini & Basso | Le Prime Sei Sono State Composte | da | G. C. SPANGENBERG; | le Seconde | da | M. G. ZEBRO. | AMSTERDAMO. | Stampate a Spese di | J. J. HUMMEL | Mercante di Musica. | Prix | 5– | N<sup>o</sup>. 12.

Unikatowy przekaz pierwodruku, przechowywany w The Rowe Music Library przy King’s College w Cambridge (GB-Ckc P! 3.31), zachował się, niestety, w postaci zdekompletowanej (brak partii II skrzypiec)<sup>76</sup>.

<sup>68</sup> W partii tego instrumentu określenie *Solo* pojawia się przy pierwszym wejściu rogu w t. 11 (poprzedza je dodatkowo improwizowana *cadenza*, oznaczona za pomocą całej nuty z fermatą przy jednoczesnej pauzie generalnej pozostałych instrumentów), a także w t. 31, 71 i 101 części drugiej.

<sup>69</sup> Należy jednak zauważyć, że partia tego instrumentu również miejscami uzyskuje większą samodzielność, uniezależniając się od linii basowej realizowanej przez ocyfrowane *Cembalo* (np. w t. 13–20 cz. I, t. 5–8, 17–20, 49–51, 59–65 i 79–83 cz. II oraz t. 1–8 cz. III).

<sup>70</sup> Określenie *Solo* spotykamy w partii *Oboe primo* w t. 5 cz. I, t. 59 cz. II oraz t. 17 cz. III, choć podobnie traktowanych solistycznie odcinków spotykamy więcej (czasem występuje wtedy określenie *piano*, które poprzedza odcinek oznaczony jako *Tutti*). Warto tu zauważyć, iż nieprecyzyjne i niekonsekwentne stosowanie przez kompozytorów określeń *solo* i *tutti* spotykamy w tym okresie stosunkowo często. Por. Wilk, *Wenecki koncert*, ss. 100–101.

<sup>71</sup> Por. Mądry, *Barok*, ss. 626–632; Drożdżewska, *Na skrzyżowaniu*, ss. 3–4.

<sup>72</sup> Quantz, *Versuch*, s. 294. Tłumaczenie polskie podają za: Wilk, *Wenecki koncert*, s. 59.

<sup>73</sup> Por. Newman, *Sonata*, ss. 94–101; Wilk, *Amsterdamskie sonaty*, ss. 84–85.

<sup>74</sup> Poprawny rok wydania zbioru ustalił Piotr Wilk na podstawie katalogów wydawnictwa oraz anonsów prasowych. We wcześniejszej literaturze podawany był rok 1765 (za: RISM A/I S 4042; RISM B/II, s. 366). Zob. Wilk, *Amsterdamskie sonaty*, s. 83; Pośpiech, *Żebrowski w badaniach*, ss. 18–19.

<sup>75</sup> Twórca ten znany był w swoim środowisku jako skrzypek, oboista i wydawca (m.in. własnych kompozycji, w tym sonat). Wymieniany jest także pośród kompozytorów symfonii w stylu szkoły mannheimskiej. Zob. Thijsee, *Niederländische Musik*, k. 1498; Fellerer, *Musikbeziehungen*, s. 58; Wilk, *Amsterdamskie sonaty*, s. 84.

<sup>76</sup> Z powodu znaczącej wartości sonat Żebrowskiego, dla potrzeb niniejszej edycji podjęto próbę rekonstrukcji zaginionego głosu *Violino secundo*. Zrealizował ją Marcin Szelest, któremu pragnę wyrazić ogromną wdzięczność.



Należy podkreślić za Piotrem Wilkiem, iż „wydaniem triów Żebrowskiego i Spangenberg’a w 1757 r. Hummel zainicjował serię publikacji podobnie zatytułowanych utworów, takich twórców, jak: Carl Friedrich Abel (op. 3, 1761), Franz Xavier Richter (op. 3, 1762), Georg Wagenseil (op. 7, 1762), Gaetano Pugnani (op. 3, 1763), Johann Christian Bach (op. 4, 1767), czy Józef Haydn (op. 3, 1768). Sonaty amsterdamskie Żebrowskiego wpisują się zatem w nurt kameralistyki reprezentowany przez wybitnych instrumentalistów i kompozytorów, należących do bardzo różnych tradycji, a nawet epok muzycznych”<sup>77</sup>.

Wszystkie sonaty prezentowanego zbioru posiadają formę trzyczęściową, w przeważającej części nawiązującą do włoskiego *concerto* (z szybkimi częściami skrajnymi i wolną częścią środkową), choć kilka z nich rozpoczyna się także ustępem w tempie wolnym, co było charakterystyczne dla włoskich sonat *da chiesa*<sup>78</sup>. Szczegółowy układ struktury architektonicznej sonat Żebrowskiego, wraz z ich planem tonalnym, jest następujący:

1. *Sonata VII: Allegretto – Andante – Allegro assai*  
A-dur    D-dur    A-dur
2. *Sonata VIII: Un poco andante – Allegro – Allegro assai*  
F-dur    F-dur    F-dur
3. *Sonata IX: Adagio – Allegro – Allegro moderato*  
Es-dur   Es-dur   Es-dur
4. *Sonata X: Allegretto – Adagio – Minuetto*  
G-dur    g-moll    G-dur
5. *Sonata XI: Allegro ma non tanto – Andante – Allegro assai*  
B-dur    Es-dur    B-dur
6. *Sonata XII: Allegro – Adagio – Allegro fugato*  
D-dur    G-dur    D-dur

Obok typowych dla omawianego okresu kontrastów agogicznych w strukturuwaniu architektониki należy zauważyć marginalne zastosowanie części tanecznych (*Minuetto* jako ostatnia część *Sonaty X*)<sup>79</sup>, a przede wszystkim ustępy fugowane<sup>80</sup>. U naszego twórcy fuga występuje na zakończenie ostatniej sonaty (*Allegro fugato*), stanowiąc zarazem oryginalne i kunsztowne uwieńczenie całego cyklu. Na szczególną uwagę zasługuje temat główny, według Wilka nawiązujący do sarabandy z powstałej w 1727 r. lutniowej *Sonaty C-dur* Silviusa Leopolda Weissa<sup>81</sup>. Bardziej istotna natomiast jest tu zbieżność z ekspozycją fugi z *Rorate coeli* Żebrowskiego, którego jasnogórski manuskrypt datowany jest na rok 1752<sup>82</sup>. Ponadto w środkowym fragmencie tej części kompozytor cytuje temat z *Et vitam venturi* – końcowej części *Credo* z *Missa ex D*<sup>83</sup>. Podkreślić tu trzeba umiejętne połączenie, a także przeplatanie wykorzystanych tematów (także

<sup>77</sup> Wilk, *Amsterdamskie sonaty*, ss. 84–85.

<sup>78</sup> Por. Wilk, *Sonata*, ss. 49–53.

<sup>79</sup> U Spangenberg’a *Minuetto* występuje na zakończenie *Sonaty V*, ponadto *Sonatę VI* wieńczy *Giga*.

<sup>80</sup> U Spangenberg’a fuga występuje dwukrotnie jako część środkowa w tempie szybkim *Allegro*, jako kontrast do wstępnego *Andante* (*Sonata IV*) bądź *Largo* (*Sonata VI*).

<sup>81</sup> Wilk, *Amsterdamskie sonaty*, s. 86. Por. Weiss, *Sämtliche Werke* 2002, s. 99; Weiss, *Sämtliche Werke* 2007, ss. 99–100.

<sup>82</sup> Zob. Żebrowski, *Rorate coeli*, ss. 26–36. Żebrowski cytuje tu prawie bez zmian całą ekspozycję, dostosowując ją – co oczywiste – do innego składu. *Violino I* cytują wiernie najpierw partię sopranu (t. 1–13), a następnie pierwszych skrzypiec, które są dublowane przez *Oboe Primo* (t. 13–24). *Violino II* z kolei najpierw cytuje partię *Alto* (t. 1–12), później zaś *Tenore* (t. 13–24). *Basso* natomiast pokrywa się z basowym głosem wokalnym, w *Rorate coeli* wzmacnianym przez *Basso pro Organo*.

<sup>83</sup> Zob. Żebrowski, *Missa ex D*, ss. 71–75. Materiał motywiczny tej części wprowadza Żebrowski w t. 24 (od t. 6 w *Et vitam venturi*). Po krótkim przypomnieniu wstępnego motywu i jego progresywnym zwielokrotnieniu (t. 32–45), kompozytor powraca do opadającego tematu z *Missa ex D* w t. 45 (od t. 30 w mszy). Po krótkim łączniku (t. 77–81) twórca ponownie wprowadza motyw czołowy początkowego tematu głównego, który dominuje już do końca utworu.

ich kontrapunktów), świadczące o wysokim kunszcie polifonicznym omawianego twórcy. Należy zauważyć, iż Żebrowski wykorzystywał autocytyaty polifonicznych tematów i większych struktur także w swoich wokalnie-instrumentalnych kompozycjach mszalnych, zawsze podchodząc do nich w sposób twórczy<sup>84</sup>, co prezentowane sonaty w pełni potwierdzają<sup>85</sup>.

Dokonując szczegółowej analizy sonat omawianego twórcy cytowany wyżej Wilk umieszcza je w nurcie kameralistyki późnego baroku, w której przenikają się cechy barokowe – widoczne głównie w strukturze formalnej i warstwie harmoniczej – oraz estetyki *galant* – obecne przede wszystkim w zróżnicowanej i kunsztownej linii melodycznej, „pełnej galanterii, lekkości, elegancji, kantyleny i klarownego, periodycznego już kształtowania”<sup>86</sup>. Badacz ten podkreśla ponadto oryginalną stronę wyrazową tych kompozycji, w zakresie której Żebrowski wyraźnie przewyższa Spangenbergą<sup>87</sup>. Nie bez znaczenia w procesie powstawania analizowanych sonat były niewątpliwie umiejętności wiolinistyczne naszego muzyka, na wagę którego to czynnika zwraca uwagę XVIII-wieczny teoretyk Heinrich Christian Koch: „Dwugłosowa sonata [...], ponieważ powinna wyrażać indywidualne uczucia jednej jedynej osoby, wymaga koniecznie największej subtelności wyrazu oraz różnorodności przedstawianych uczuć, a w związku z tym najlepszego ukształtowania melodii. Ponieważ jednak, jak wiadomo, każdy instrument posiada przeróżne, charakterystyczne tylko dla siebie, właściwości wyrazowe, łatwo spostrzec, że przy komponowaniu sonaty wymagana jest możliwie najlepsza znajomość instrumentu, na który ta sonata będzie przeznaczona. Stąd dobrych sonat można oczekiwać tylko od takich kompozytorów, którzy są jednocześnie wirtuozami tego instrumentu, na który przeznaczyci dany utwór”<sup>88</sup>.

### Sinfonia Es

O ile poprzednio omówione utwory należały do końcowego okresu epoki baroku, to *Sinfonia Es* Żebrowskiego reprezentuje wczesną formę rodzącego się gatunku, przejętego z włoskiej sinfonii operowej, który w połowie XVIII w. przeżywał nieznany dotąd rozkwit, uzyskując doskonały kształt w symfonii klasycznej<sup>89</sup>. Dzieło jasnogórskiego kompozytora należy niewątpliwie do najwcześniejszych przykładów tej formy w kręgu muzyki polskiej, na pewno zaś jest pierwszą polską symfonią, która ukazała się drukiem, i to w zagranicznym wydawnictwie Hummla<sup>90</sup>. Jest to tym bardziej znaczące, że – jak już wspomniano na początku niniejszego wprowadzenia – w oficynie tej ukazywały się wtedy najbardziej interesujące nowości ówczesnej twórczości instrumentalnej.

<sup>84</sup> Por. Jasiński, *Cato*, ss. 56–66.

<sup>85</sup> Dodatkowo można tu odnotować wskazane przez Wilka podobieństwo pomiędzy finałem *Sonaty IX* a *Sonatą pro processione in Es* (PL-CZ I-168). Wilk, *Amsterdamskie sonaty*, s. 92.

<sup>86</sup> Wilk, *Amsterdamskie sonaty*, s. 87. Autor ten wskazuje ponadto na prawdopodobną znajomość ówczesnych zasad kompozytorskich sformułowanych w cytowanym już traktacie Quantza (*Ibidem*, ss. 93–94). Por. też: Mądry, *Barok*, ss. 623–626.

<sup>87</sup> Wilk, *Amsterdamskie sonaty*, ss. 87–89, 93.

<sup>88</sup> Koch, *Versuch*, cz. 3, s. 317: „Die zweistimmige Sonate [...], weil es die individuellen Empfindungen einer einzigen Person ausdrücken soll, verlangt notwendig die größten Feinheiten des Ausdrucks und der Modificationen der zu schildernden Empfindungen, und eben daher die höchste Ausbildung der Melodie. Weil nun, wie bekannt, jedes Instrument verschiedener ihm ganz eigentümlichen Feinheiten des Ausdrucks fähig ist, so ist leicht einzusehen, daß zur Verfertigung einer Sonate die genaueste Kenntniße desjenigen Instrumentes erfordert wird, für welches man ein solches Tonstück setzen will. Daher kann man auch nur von solchen Tonsetzern gute Sonaten erwarten, die zugleich Virtuosen auf demjenigen Instrumente sind, für welches sie dergleichen Tonstücke setzen”. Tłumaczenie polskie podaję za: Wilk, *Amsterdamskie sonaty*, s. 90.

<sup>89</sup> Por. np. Kunze, *Sinfonie*, ss. 157–172; Stróżyńska, *Symfonia*, ss. 83–114.

<sup>90</sup> Po raz pierwszy zwrócił na to uwagę B. Muchenberg, który na podstawie przeprowadzonych analiz przyjął, jeszcze z ostrożnością, iż jest to dzieło M. J. Żebrowskiego. Por. Muchenberg, *Z zagadnień*. Dodajmy, że w literaturze muzykologicznej informacja o tym druku pojawiła się najwcześniej w leksykonie Roberta Eitnera, który wymienił także rękopiśmienny odpis dzieła zachowany w Berlinie, a ponadto do dziś zagadkową i – jak na razie – niezidentyfikowaną „1 Sinfonie für Klavier”. Zob. Eitner, *Quellen-Lexikon*, t. 9, s. 334.

Symfonia Żebrowskiego opublikowana została w 1758 r. wraz z podobnymi dziełami innych twórców<sup>91</sup>, bardziej i mniej znanych, o czym informuje strona tytułowa:

SEI SINFONIE | A OTTO STROMENTI | Violino Primo e Secondo, Viola, | Cembalo o Violoncello, Due Oboè | e Due Corni di Caccia ad Libitum. | Composta | d'Alcuni Famosi Maestri | Cioè | di GRAUN, RICHTER, CHALON, | ZEBRO E SPANGENBERG. | AMSTELODAMO, | Stampate a Spese | di J. J. HUMMEL, | Mercante di Musica. | Prezzo f 6 – | N° 17.

Oprócz wymienionego wyżej przekazu z Musik- och teaterbiblioteket w Sztokholmie (S-Skma OB-R), amsterdamski druk z symfoniemi Johanna Gottlieba Grauna, Franza Xavera Richtera (dwie kompozycje), Johannes Chalona, Marcina Józefa Żebrowskiego i Johanna Conrada Spangenberg zachował się w trzech innych egzemplarzach: w Londynie (GB-Lbl i GB-Lam) oraz Oxfordzie (GB-Ob).

Na kartach wewnętrznych druku poszczególne symfonie określone są jako *Ouverture*, z dodatkowym numerem porządkowym (od I do VI). Edycja ta składa się z oddzielnych zeszytów głosowych, z których każdy posiada identyczną stronę tytułową (nie posiadają jej jedynie partie rogów). Symfonia Żebrowskiego zapisana została jako *Ouverture IV* na następujących kartach: *Violino Primo*, *Violino Secondo*, *Viola* oraz *Cembalo ô Violoncello* (w dwóch identycznych egzemplarzach, z ocyfrowaniem) – kk. 10–11 w każdym zeszycie, *Oboe ô Flauto Primo* i *Oboe ô Flauto Secondo* – k. 6, *Corno Primo* i *Corno Secondo* (w jednej okładce z obojem i fletem) – kk. 2–3.

Obok druków zachowały się trzy rękopiśmienne odpisy prezentowanej symfonii: dwa na terenie Szwecji (S-Skma OB-R i S-L Saml. Kraus 298) i jeden w Berlinie (D-Bds KH M 5741). Manuskrypt sztokholmski stanowi w zasadzie uzupełnienie znajdującego się w tej samej księżnicy pod tą samą sygnaturą druku symfonii A. M. Zebro<sup>92</sup>. Dopisane tu zostały kopie drukowanych głosów *Violino 1<sup>mo</sup>*, *Violino 2<sup>do</sup>* oraz *Basso* (2 egzemplarze bez ocyfrowania)<sup>93</sup>. Większych zmian w stosunku do druku nie ma także w kopii berlińskiej<sup>94</sup>, choć na karcie tytułowej nie wymieniono fletów<sup>95</sup>, natomiast partia b.c. określona jest jako *Basso*<sup>96</sup>. Z kolei kopia z biblioteki w Lund, będąca częścią zbioru Friedricha Krausa (S-L Saml. Kraus 298), określona została jako *Sinfonia de Richter*<sup>97</sup>. Niewłaściwe autorstwo tego dzieła zostało jednak skorygowane zarówno na kartach bibliotecznych, jak i w bazie RISM<sup>98</sup>.

Wymienione wyżej źródłowe przekazy *Sinfonii Es* Żebrowskiego, zarówno drukowane jak i rękopiśmienne, świadczą o jej recepcji w różnych ośrodkach, choć trudno w obecnym stanie badań powiązać je z konkretnymi zespołami. Zastanawiający jest brak tego dzieła w zbiorach (i repertuarze?) kapeli jasno-

<sup>91</sup> Druk ten także – podobnie jak w przypadku sonat – przez długi okres datowany był błędnie na rok 1766 bądź 1768 (RISM A I, 355). Jego poprawne datowanie ustalił Piotr Wilk w oparciu o zachowane katalogi i anonsy prasowe (Wilk, *Amsterdamskie sonaty*, s. 83). Ponadto, poprawna data wpisana została ołówkiem u dołu strony tytułowej na egzemplarzu przechowywanego obecnie w Musik- och teaterbiblioteket w Sztokholmie. Por. też: Johanson, J. J. & B. Hummel, ss. 19, 79.

<sup>92</sup> Karta tytułowa znajduje się w głosie *Violino Secondo: Sei Sinfonie A Otto Stromenti | della | Sig<sup>i</sup> Graun, Richter, Chalon, Zebro ex Spangenberg*.

<sup>93</sup> W obecnym stanie badań trudno stwierdzić, czy dopisano tylko głosy, które uzupełniały partie drukowane, czy też mamy do czynienia z niekompletnie zachowaną kopią omawianego dzieła.

<sup>94</sup> *Sinfonia | a | 2 Corni, | 2 Oboe, | 2 Violini, | Viola, | e | Basso. | A.M. Zebro. | N° 1.* (D-Bds KH M 5741). U dołu karty tytułowej widnieje 3-taktowy incipit nutowy partii pierwszych skrzypiec. Rękopis ten odnotowany jest w katalogu Georga Thoureta z 1895 roku.

<sup>95</sup> Instrumentów tych nie wymieniono również na stronie tytułowej pierwodruku, choć w głosach występują *Oboe ô Flauto Primo* oraz *Oboe ô Flauto Secondo*. Natomiast w manuskrypcie berlińskim w głosach jest *Oboe ô Flauto Primo* oraz *Oboe 2<sup>do</sup>*.

<sup>96</sup> Obok oryginalnej partii z ocyfrowaniem inną ręką sporządzono kolejną partię *Basso* bez ocyfrowania.

<sup>97</sup> *Concerto Ex Dis á 9 Partie | Violino Primo | Violino Secondo | Hautbois Primo | autbois Secondo | Cornu Primo | Cornu Secondo | Timpano | Alto Viola | Basso | di Ric[h]ter | Academia Carolina*. Pod nazwiskiem wpisano 5-taktowy incipit nutowy partii pierwszych skrzypiec. Manuskrypt zawiera podwójne głosy dla I i II skrzypiec, nie zaznaczone na karcie tytułowej odrębne partie *Violoncello*, *Cembalo* i *Basso* (wszystkie bez ocyfrowania), brak natomiast fletów (w oryginale stosowanych zamiennie z obojami), zaś inną ręką dopisano nie istniejące w wersji pierwotnej *Timpano*.

<sup>98</sup> RISM A/II: 190.003.510.

górskiej, mając na uwadze fakt, iż dzieła tego gatunku były w tym środowisku dość powszechne, sama zaś symfonia została opublikowana w okresie aktywnej działalności Żebrowskiego na Jasnej Górze. Możliwe, że zabrał ją ze sobą do Warszawy, i znajdowała się pośród „zatraconych nut” złożonych na poddaszu Zamku Królewskiego, o których wspominał w *Sumariuszu* Józef Elsner<sup>99</sup>?

Wszystkie zamieszczone w omawianym zbiorze symfonie posiadają trzyczęściową budowę o następczym ciągu części: szybka – wolna – szybka, przy czym ustępy środkowe utrzymane są w tempie *Andantino* (Richter nr I i VI, Żebrowski), bądź *Andante* (Graun, Chalon, Spangenberg). Jedynie w wieńczącym cykl dziele Richtera spotykamy finałowe *Tempo di Minuetto*. Kompozycja Żebrowskiego wyróżnia się ornamentowaną i urozmaiconą rytmicznie linią melodyczną partii skrzypiec, którą charakteryzuje duża ilość ozdobników oraz figury triolowe, synkopy, rytmy punktowane i lombardzkie (szczególnie w pełnej uroku części środkowej). Generalnie możemy zaliczyć prezentowane dzieło jasnogórskiego muzyka do grupy wcześniejszych symfonii XVIII-wiecznych, zakorzenionych jeszcze we włoskiej tradycji barokowej, co widoczne jest między innymi w strukturuwaniu architektoniki, stosowaniu progresji, w bogato ocyfrowanej partii *Cembalo* oraz w rozwoju harmoniki. Z drugiej strony dostrzegamy już wyraźne elementy estetyki *galant* – głównie w kształtowaniu wyrazu i przebiegu linii melodycznej – a przede wszystkim zwiastuny stylu wczesnoklasycznego, obecne, przykładowo, w melodyce trójdźwiękowej, eksponowaniu walorów brzmieniowych poszczególnych instrumentów (np. stopniowe usamodzielnianie partii altówki), czy dążeniu do uzyskania proporcji w szeregowaniu motywów i fraz muzycznych<sup>100</sup>.

### Utwory procesyjne

Utwory procesyjne Żebrowskiego, określane na kartach tytułowych jako *Sonata pro processione*, *Adagio pro processione* bądź *Andante pro processione*, czasem z dodatkowym dookreśleniem *processione solemnis*, należą niewątpliwie do najciekawszych, a na pewno najbardziej specyficznych jego dzieł instrumentalnych. Są one integralnie związane z lokalną tradycją liturgiczno-muzyczną klasztoru na Jasnej Górze i – poza kilkoma przykładami ze środowiska kapeli jasnogórskiej – nie posiadają analogicznych odpowiedników w innych ośrodkach polskich oraz zagranicznych. W sumie zachowała się interesująca i stosunkowo liczna kolekcja aż 17 kompozycji tego gatunku (w 9 manuskryptach)<sup>101</sup>:

1) *Adagia duo | pro processione solemni. In 7. | à | Violinis, Hobois, Clarinis, duobus | cum | Organo et Basso. | Autore Martino Giuseppe Ziebrowski | Musico di Violino. | Pro Choro C: M: C: (PL-CZ I-171)*<sup>102</sup>

- *Adagio 1* (F-dur)
- *Adagio 2<sup>do</sup>* (D-dur)

2) *2nd Andante | Pro | Processione | Due Violini | Due Hoboe | Due Clarini | e | Basso Continuo. | da Martino M[elchiore], I[gnatio], J[osepho], C[arolo] Zebrowski p[leni]: t[itulo]: in Claro M[onte] C[zestochoviensi] Concertus Maestro. | C. | M. | C. (PL-CZ III-739)*

- *Andante [1]* (g-moll)
- *Andante [2]* (D-dur)

3) *Sonatae pro processione 2 | a | Violinis duobus | Hobois duobus | Clarinis duobus | e | Basso | da Martino Giuseppe Zebrowski | m[anu] p[ropria] | Pro Choro C. M. C. (PL-CZ I- 167)*<sup>103</sup> – autograf

<sup>99</sup> Elsner, *Sumariusz*, ss. 78–79.

<sup>100</sup> Por. Stróżyńska, *Symfonia*, ss. 379, 420–423, 431; Mądry, *Barok*, ss. 612–615.

<sup>101</sup> W katalogu Podejki utwory te posiadają numery od 1597–1614, z czego należy wyłączyć nr 1609, pod którym zamieszczona została *Sonata pro processione* Josepha Riepla (PL-CZ II-260), błędnie przypisana Żebrowskiemu. Por. Stróżyńska, *Utwory*, ss. 102–103; Stróżyńska, *Joseph Riepel*, ss. 510–512.

<sup>102</sup> Przekaz niekompletny, częściowy brak głosów *Corno Primo* i *Clarino Primo*, przy czym w pierwszej sonacie (F-dur) zamiast wymienionych na karcie tytułowej dwóch *Clarini* są *Corni*.

<sup>103</sup> Przekaz niekompletny, brak głosów: *Violino II*, *Oboe I*, *Clarino II*, przy czym w pierwszej sonacie (e-moll) zamiast wymienionego na karcie tytułowej głosu *Clarino I* jest *Corno I*.

- *Andante* [1] (e-moll)
  - *Andante* [2] (A-dur)
- 4) *Sonatae pro processione 2 | a | Violinis duobus | Hobois duobus | Clarinis duobus | e | Basso. | da Martino Giuseppe Zebrowski | m[anu] p[ropria] | Pro Choro C. M. C. (PL-CZ I-170)<sup>104</sup> – autograf*
- *Andante poco 1* (d-moll)
  - *Andante 2* (B-dur)<sup>105</sup>
- 5) *Sonatae pro processione 2 | a | Violinis duobus | Hobois duobus | Clarinis duobus | e | Basso. | da Martino Giuseppe Zebrowski | Pro Choro C. M. C.] (PL-CZ I-169)<sup>106</sup> – autograf (z wyjątkiem partii *Basso*?)*
- *Andante 1<sup>mo</sup>* (G-dur)
  - *Andante 2<sup>do</sup>* (Es-dur)
- 6) *Sonatae Duae | Pro Processione | Violinis 2<sup>bus</sup> | Obois 2<sup>bus</sup> | Cornibus 2<sup>bus</sup> | con | Organo | Pro Choro C. M. C. | De: Sig: Ziebrowski (PL-CZ I-168)<sup>107</sup>*
- *Andante 1* (C-dur)
  - *Adagio 2* (Es-dur)
- 7) *Sonatae duae | pro Processione | Violino Primo | Violino Secundo | Oboa Prima | Oboa Secunda | Clarino Primo | Clarino Secundo | Organo Violone | Pro Choro C. M. C. | Nro. 18. | Authore Ziebrowski (PL-CZ III-752)*
- *Andante non molto 1* (Es-dur)
  - *Andante non molto 2* (Es-dur)
- 8) *Sonatae duae pro 2plici Choro | pro Processione | Violino Primo | Violino Secundo | Oboa Prima | Oboa Secunda | Clarino Primo | Clarino Secundo | Tympana | Organo Violone | p[ro] Choro Secudno | Oboa Prima | Oboa Secunda | Clarino Primo | Clarino Secundo | Organo Fagotto | Pro Choro C. M. C. Nro. 17. | Authore Ziebrowski (PL-CZ III-751)<sup>108</sup>*
- *1 Adagio* (Es-dur)
  - *Adagio 2* (Es-dur)
- 9) *Sonata | Pro processione | Organo Solo | Violinis duobus. | Hautbois duobus. | Clarinis duobus. | Basso Continuo | Authore Martino Zebro. | E. S. A. P. (PL-CZ III-750)<sup>109</sup>*
- *Adagio* (D-dur)

<sup>104</sup> Przekaz niekompletny, brak głosu *Clarino II* (*Corno II*?). W pierwszej sonacie (d-moll) zamiast wymienionego na karcie tytułowej głosu *Clarino I* jest *Corno I ex F* (identycznie było zapewne w odniesieniu do *Clarino II*), natomiast oprócz ocyfrowanej partii *Basso Continuo* w pierwszej sonacie występuje dodatkowo *Fagotto*, natomiast w drugiej (B-dur) *Basso*.

<sup>105</sup> W katalogu Podejki tonacja drugiej sonaty błędnie podana jest jako Es-dur. Podejko, *Katalog*, s. 642 (nr 1608).

<sup>106</sup> Rękopis zachował się bez karty tytułowej (kompozytor wpisał swoje nazwisko w partii *Violino Primo* oraz *Violino Secundo*), którą odtworzono w oparciu o poprzednie dwa manuskrypty, które również są autografami i posiadają identyczną obsadę. Ponadto w pierwszej sonacie (e-moll) zamiast głosu *Clarino I* jest *Corno I*. Współcześnie dodana została zastępcza karta tytułowa: *M. J. Żebrowski | [Andante Duae] G dur Es dur | Violino I/II a 1K | Hoboe I/II a 1K | Corno I/II, Clarino I/II | Basso | Organo bc 1K [oraz dopisek:] Corno I-II (Andante Io razem z Clarino na odwrocie od Andante II – razem 2K | Komplet).*

<sup>107</sup> W głosach zamiast wymienionych na karcie tytułowej *Corni* występują *Clarini*.

<sup>108</sup> W głosach *Choro Secundo* zamiast wymienionych na karcie tytułowej *Oboi* występują *Clarineti*.

<sup>109</sup> Przekaz niekompletny, brak głosów *Clarini*. Karta tytułowa znajduje się na dopisanej partii *Organo Solo*.

Wymienione wyżej kompozycje były już kilkakrotnie przedmiotem szczegółowych analiz, część z nich została również opublikowana<sup>110</sup>, a także dokonano ich płytowej rejestracji<sup>111</sup>. Na ich specyficzną wartość zwracali uwagę Tadeusz Strumiłło<sup>112</sup> i Zygmunt M. Szweykowski<sup>113</sup>, ale dopiero badania Ewy Orłowskiej<sup>114</sup>, a przede wszystkim Beaty Stróżyńskiej<sup>115</sup> pozwoliły docenić ich oryginalność oraz znaczenie w kontekście lokalnego wkładu do europejskiej twórczości muzycznej<sup>116</sup>.

Według Stróżyńskiej pośrednim wzorem dla omawianych utworów były z jednej strony powstające w pierwszej połowie XVIII w. sonaty nawiązujące do barokowych arii wokalnych, charakteryzujące się przede wszystkim budową *da capo*, z drugiej natomiast jednoczęściowa symfonia kościelna, o której wspominają ówczesni teoretycy (np. Johann Mattheson, Johann Adolf Scheibe, Johann Abraham Peter Schulz, Johann Joachim Quantz), tworzona głównie w środowiskach katolickich<sup>117</sup>. Za bezpośrednią natomiast inspirację dla jasnogórskich utworów procesyjnych możemy uznać kompozycje Josepha Riepla, które twórca ten skomponował najprawdopodobniej dla kapeli jasnogórskiej<sup>118</sup>, choć jego pobyt w tym ośrodku (możliwy w latach ok. 1745–1747) nie został dotąd potwierdzony źródłowo<sup>119</sup>. Według Stróżyńskiej „genezy jasnogórskich utworów *pro processione* można szukać w tradycji klasztoru, przy czym tradycja ta została połączona z założeniami gatunkowymi XVIII-wiecznej symfonii kościelnej, dzięki czemu powstała ta specyficzna grupa utworów”<sup>120</sup>. Dodajmy, że spośród muzyków jasnogórskich oprócz Żebrowskiego tego rodzaju kompozycje tworzyli jeszcze Franciszek Perneckher (zm. 1769)<sup>121</sup> oraz Franciszek Kottritsch (1727–1787)<sup>122</sup>.

<sup>110</sup> Dwie sonaty (*Sonatae Duae Pro Processione*, PL-CZ I–168) ukazały się w praktycznym opracowaniu Tadeusza Ochlewskiego już w 1976 r. (zob. Żebrowski, *Sonaty*), natomiast 8 utworów wydał – już według ówczesnych zasad wydań źródłowych – w roku 1990 Bohdan Muchenberg, ze wstępem Ewy Orłowskiej (zob. Żebrowski, *Sonatae pro processione*). Zamieszczono tu następujące kompozycje: *Sonata pro processione in C* (PL-CZ I–168 [1]); *Sonata pro processione in Es* (PL-CZ I–168 [2]); *Sonata in G* (PL-CZ I–169 [1]); *Sonata in Es* (PL-CZ I–169 [2]); *Andante pro processione in g* (PL-CZ III–739 [1]); *Andante pro processione in D* (PL-CZ III–739 [2]); *Sonata pro processione in Es* (PL-CZ III–752 [1]); *Sonata pro processione in Es*, (PL-CZ III–752 [2]).

<sup>111</sup> Wymienione wyżej utwory wydane przez Muchenberga zarejestrowano na płycie CD w ramach serii *Jasnogórska Muzyka Dawna. Musica Claromontana*, vol. 9, Musicon 2005, natomiast *Sonata pro duplici Choro Es* (PL-CZ III–751 [1]) znalazła się w vol. 38, Musicon 2011.

<sup>112</sup> Strumiłło, *Źródła*, s. 66.

<sup>113</sup> Szweykowski, *Z zagadnień*; Szweykowski, *Wstęp* 1968; Szweykowski, *Wstęp* 1971.

<sup>114</sup> Orłowska, *Sonaty*; Orłowska, *Kształtowanie brzmienia*; Orłowska, *Wstęp*.

<sup>115</sup> Stróżyńska, *Symfonia, sonata*; Stróżyńska, *Utwory*; Stróżyńska, *Symfonia*, ss. 489–531.

<sup>116</sup> Stróżyńska, zaliczając te utwory do gatunku symfonii kościelnej, określa je jako „lokalny typ liturgicznej muzyki instrumentalnej”. Stróżyńska, *Symfonia*, s. 487.

<sup>117</sup> Por. Stróżyńska, *Symfonia*, ss. 49–83; Wilk, *Wenecki koncert*, ss. 74–75. Dodajmy, że potrzebę badań nad XVIII-wieczną symfonią kościelną, która wykonywana była w różnych kontekstach wydarzeń religijnych, akcentuje Ludwig Finscher. Zob. Finscher, *Symphonie*, k. 63.

<sup>118</sup> W archiwum klasztornym na Jasnej Górze zachowały się następujące, unikatowe przekazy kompozycji instrumentalnych tego twórcy: *Sonata a due chori* (PL-CZ II–219); *Sonata per la Processione* (PL-CZ III–561); *Sonata per la Processione* (PL-CZ III–220); *Sonata pro processione Es* (PL-CZ III–260); *Symphonia pro Processione Solemni* (PL-CZ III–222). Zob. Karasiński, *Tradycja jasnogórska*; Kopec, *Sonaty*.

<sup>119</sup> Stróżyńska, *Utwory*, ss. 103–104; Stróżyńska, *Symfonia*, ss. 192–200; Stróżyńska, *Joseph Riepel*, ss. 508–517. Por też: Emmerig, *Joseph Riepel*, ss. 31–41; Mądry, *Barok*, ss. 620–623.

<sup>120</sup> Stróżyńska, *Symfonia*, s. 200.

<sup>121</sup> *Sonatae duae | a 2 Chori in Dis | Primo Choro | Violino Primo | Violino Secondo | Clarino Primo | Clarino Secondo | Con | Organo | Secondo Choro | Oboe Primo | Oboe Secondo | Clarino Primo | Clarino Secondo | Con | Organo | Pro Choro C: M: C: 16. | Authore Francesco Perneckher* (PL-CZ II–194). Manuskrypt autorski, który zawiera dwie sonaty: w tonacji D-dur i tempie *Adagio* oraz w tonacji Es-dur i tempie *Largo*. Zob. Piwowarczyk, *Sonate due*.

<sup>122</sup> *Sonatae 2. in Dis | à Due Violini Oboe | Due Clarini | con | Basso. | Di Kottritsch* (PL-CZ II–257). W katalogu Podejki utwór występuje jako niekompletny (zachowana tylko partia *Basso*). W świetle najnowszych badań wiadomo, że manuskrypt ten moż-

Wydaje się, że najbardziej istotna dla jasnogórskich utworów procesyjnych była właśnie tradycja liturgiczna, przede wszystkim zaś liturgiczna funkcja tych utworów, ważniejsza nawet od określeń gatunkowych (stąd ich pewna dowolność: *sonata, symfonia, adagio, andante*)<sup>123</sup>. Uwzględniając charakterystyczny dla tego okresu, kilkakrotnie już wspomniany brak precyzji terminologicznej należy jednak zauważyć, iż Żebrowski w swoich autorskich przekazach konsekwentnie stosuje nazwę *Sonata pro processione*<sup>124</sup>, konsekwentnie też grupuje poszczególne utwory parami – po dwa w cyklu<sup>125</sup>. Biorąc pod uwagę powyższe fakty, a ponadto również konsekwentnie stosowane wolne tempo<sup>126</sup>, możemy przyjąć, iż omawiane kompozycje towarzyszyły procesjom wejścia (*ingressum, intrada*) i wyjścia (*exitus, extrada*) w ramach uroczystych celebracji eucharystycznych sprawowanych na Jasnej Górze. Za miejscem tym jednoznacznie przemawia ich unikatowy przekaz, zaś użycie organów (w przypadku jednej z sonat – [PL-CZ III-751] – potrzebne są nawet dwa tego rodzaju instrumenty i dwa chóry), wiąże je z tamtejszą bazyliką, choć w większości sonaty (poza dwuchórową) mogły być również wykonywane w kaplicy Matki Bożej<sup>127</sup>. Liturgiczną funkcję tych kompozycji potwierdza dodatkowo umieszczony po zakończeniu *Sonaty g-moll* (PL-CZ III-739 [1]) w partii *Hoboe Primo* 13-taktowy incipit melodyczny (oparty na melodii *Bogurodzicy*?) z tekstem *Beatam me dicent omnes generationes*, który stanowi początkowy fragment antyfony do *Magnificat in II. Vesperis Commune festorum Beate Mariae Virginis*<sup>128</sup>. Uwzględniając ponadto motywiczną zbieżność *Sonaty Es-dur* (PL-CZ I-169 [2]) z arią *Quia fecit z Magnificat* naszego twórcy możemy postawić ostrożnie hipotezę, iż jasnogórskie utwory *pro processione* wykonywane były podczas procesji na rozpoczęcie i zakończenie nie-sporów w święta maryjne, które w jasnogórskim sanktuarium celebrowano szczególnie uroczystie.

Obok wspomnianych wyżej stałych elementów, wynikających głównie z liturgicznego przeznaczenia omawianych utworów procesyjnych, od strony techniki kompozytorskiej cechuje je charakterystyczna dla Żebrowskiego różnorodność, wskazywana już w kontekście innych jego dzieł instrumentalnych. Sonaty *pro processione* posiadają urozmaiconą strukturę architektoniczną w ramach ogólnej – charakterystycznej między innymi dla symfonii kościelnej – budowy jednoczęściowej (znamiona formy *da capo*, elementy rondowe i formy wariacyjnej, czy charakterystyczny dla wczesnej formy sonatowej układ binarny, z wyraźnie zaznaczonym znakiem powtórzenia). Niezwykle kunsztowna jest ornamentowana (głównie w partii skrzypiec) linia melodyczna o zróżnicowanej strukturze rytmicznej (z rytmemi punktowanymi, lombardzkimi, synkopami, triolami czy sekstolami) i bogatej harmonice<sup>129</sup>. Warto zwrócić ponadto

---

na scalić z innym rękopisem (PL-CZ I-175), w katalogu znajdującym się pośród kompozycji anonimowych (nr 1922–1923). Za tę cenną informację dziękuję dr. hab. Piotrowi Wilkowi.

<sup>123</sup> Należy jednak pamiętać, iż w znacznej ilości przypadków pochodzą one od kopistów, którzy mogli je stosować dowolnie, nie zawsze zgodnie z zamysłem kompozytora.

<sup>124</sup> Dotyczy to manuskryptów PL-CZ I-167 i PL-CZ I-170 (manuskrypt PL-CZ I-169 zachował się bez oryginalnej karty tytułowej). Podejko uznaje za autografy jeszcze kilka innych rękopisów sonat Żebrowskiego (zob. Podejko, *Katalog*, ss. 639–642), czego nie potwierdza jednak szczegółowa analiza. W niektórych przypadkach możliwe jest, że pojedyncze głosy zostały sporządzone przez kompozytora, jednak nie dotyczy to pozostałych kart tytułowych. Problem ten wymaga jeszcze dalszych badań komparatystycznych.

<sup>125</sup> Jedynie *Sonata pro processione* D-dur (PL-CZ III-750) nie posiada swojego dopełnienia w postaci drugiego utworu. Nie możemy wykluczyć, iż mamy do czynienia z niekompletnym manuskrytem, albo też z niedokończoną kompozycją. Możliwe jednak również, że Żebrowski zamierzał skomponować pojedynczą sonatę, której cechą specyficzną jest partia *Organo Solo*.

<sup>126</sup> *Adagio* (6), *Andante* (8), *Andante poco* (1) *Andante non molto* (2).

<sup>127</sup> W przekazach autorskich PL-CZ I-167 i PL-CZ I-170 Żebrowski wymaga użycia stroju kameralnego (*Cammerton*), o czym świadczą dopiski *Cameralis toni* i *toni cameralis* w partii rogów. Tego rodzaju strój możliwy był do zastosowania zarówno w organach bazyliki, jak i w kaplicy Matki Bożej. Warto podkreślić, że ich budowniczym był wybitny organmistrz wrocławski Adam Horatius Casparini (1676–1745). Por. Podejko, *Kapela* 1971, ss. 165–173; Gołos, *Organy*; Łyjak, *Casparini*, ss. 150–162; Frankowski, *Wykorzystanie*, s. 194.

<sup>128</sup> W głosie *Hoboe Secondo* zapisana jest 9-taktowa melodia bez tekstu, o prawie identycznej strukturze rytmicznej, którą możemy uznać za próbę stworzenia drugiego głosu do wspomnianej wyżej antyfony.

<sup>129</sup> Mniej istotny, jak się wydaje jest tu dobór tonacji, także zróżnicowany (z dominacją ulubionej przez kompozytora tonacją Es-dur, która występuje sześciokrotnie), w którym trudno jednak odnaleźć z góry zaplanowany, logiczny układ.

uwagę na elementy rytmiki tanecznej (np. polonezowy charakter *Sonaty in g* PL-CZ III-739 [1]), także charakterystycznej dla omawianego twórcy.

Znaczącą rolę formotwórczą pełni kolorystyka dźwiękowa, będąca wynikiem pomysłowej instrumentacji oraz solistycznego traktowania instrumentów (szczególnie dętych). Charakterystyczna dla wszystkich utworów jest obecność podwójnej obsady skrzypiec, obojów i trąbek w wysokim rejestrze *clarini* oraz organowego *basso continuo* (jak zwykle u Żebrowskiego gęsto ocyfrowanego), które ubogacane są czasem przez rogi<sup>130</sup>, klarnety<sup>131</sup> i kotły, zaś w partii basowej wzmacniane przez fagot i *violone* (określane jako *Basso*). Na szczególne podkreślenie zasługuje tu, wspomniane już na początku, wirtuozowskie traktowanie partii trąbek<sup>132</sup>, a częściowo także skrzypiec i obojów, jak również – także już wskazane – solowe wykorzystanie organów<sup>133</sup>. Jak podkreśla Stróżyńska, „dbałość o wyeksponowanie specyficznej barwy obojów, *clarini* czy skrzypiec jest jedną z najbardziej charakterystycznych cech utworów *pro processione* Żebrowskiego, który – jak się wydaje – był wyczulony na barwę, kolorystykę dzieła muzycznego”<sup>134</sup>.

Uwzględniając wyróżnione wyżej cechy stylistyczne prezentowanych kompozycji *pro processione* możemy stwierdzić że „w utworach Żebrowskiego elementy barokowe tworzą organiczną całość ze stylem wczesnoklasycznym. Dynamika omawianych dzieł opiera się jeszcze na barokowej zasadzie *chiaro – scuro*, czyli kontrastowym zestawianiu *forte – piano*. Obok częstego kadencjonowania i znamion budowy symetrycznej, częste jest łączenie poszczególnych odcinków utworów przy zastosowaniu typowej dla barokowej polifonii elizji – zakończenie jednego fragmentu stanowi jednocześnie początek nowego w innym głosie. Poszczególne instrumenty niejednokrotnie dialogują, pojawia się imitacja, a także progresje. Zmiany harmoniczne w omawianych utworach nie występują na tyle rzadko, aby można było mówić o harmonice wczesnoklasycznej, jednak bogate wykorzystywanie pochodów po dźwiękach akordowych – przede wszystkim w motywach czołowych i kadencjach – stanowi znamienne oznakę nowego stylu”<sup>135</sup>.

W nawiązaniu do rozważań terminologicznych dotyczących omawianych utworów i związanego z tym mało precyzyjnego rozróżniania w XVIII w. gatunków sonaty i symfonii, warto zacytować na koniec jeszcze ówczesnych teoretyków. Przykładowo, Johann Mattheson w *Das neu-eroffnete Orchestre* stwierdza, iż: „Symphonie, Symphonia, ogólnie oznacza współbrzmienie, ale w znaczeniu gatunkowym oznacza kompozycje, które grane są wyłącznie na instrumentach. W gatunku tym kompozytor ma pełną swobodę i nie jest ograniczony liczbą i rozmiarem, ale może według własnego uznania wybrać rodzaj i typ, zawsze tak, aby nie wyniknął z tego bezkształtny chaos. Włosi umieszczają symfonie przed swymi operami i innymi dziełami dramatycznymi oraz przed utworami religijnymi; przed pierwszym zamiast uwertur, przed drugim zamiast sonat”<sup>136</sup>.

<sup>130</sup> Corni występują zamiennie z *clarini*, co było charakterystyczne dla tej epoki (por. np. Ahrens, *Clarini*). Niezgodność pomiędzy kartą tytułową a głosami w manuskrypcie PL-CZ I-168 można uznać za błąd kopisty. Należy zauważyć, iż Żebrowski precyzyjnie wskazuje użycie tych instrumentów, które nigdy nie występują równocześnie, co mogło wynikać z faktu, iż obydwie partie wykonywane były przez tego samego instrumentalistę.

<sup>131</sup> Instrumenty te występują w sonacie dwuchórowej Es-dur PL-CZ III-751 w miejsce wymienionych na karcie tytułowej obojów.

<sup>132</sup> Por. Frankowski, *Wykorzystanie*, ss. 196–197; Jochymczyk, *Clarino*, s. 188.

<sup>133</sup> W *Sonacie D-dur* (PL-CZ III-750) partia *Organo Solo* zanotowana jest w tonacji C-dur na dwóch systemach (w kluczu sopranowym i basowym). Dodajmy, iż zachowała się także autorska (autograf) wersja tej partii w tonacji Es-dur (w kluczu wiolinowym i basowym), która została przekreślona. Obydwie tonacje, różne od tonacji głównej, wynikają zapewne z użycia wspomnianego wyżej tonu kameralnego. Warto ponadto zauważyć, iż Żebrowski nawiązał tu najprawdopodobniej do tradycji koncertowego wykorzystania organów w kontekście liturgicznym, która była znana między innymi na terenie diecezji wrocławskiej (por. Walter, *Organo concerto*, ss. 91–94), z którą klasztor jasnogórski w XVIII w. utrzymywał ożywione kontakty kulturowe.

<sup>134</sup> Stróżyńska, *Symfonia*, s. 513.

<sup>135</sup> Stróżyńska, *Symfonia*, s. 526.

<sup>136</sup> Mattheson, *Das neu-eroffnete Orchestre*, ss. 171–172: „Symphonie, Simphonia heisset in genere alles was zusammen klinget, in specie aber bedeutet es, eine solche Composition, die allein auf Instrumenten hervorgebracht wird. In dieser Art hat ein Componiste völlige Licentz und ist an keine Zahl noch Masse strictt gebunden, sondern darf sich deren so viel, und welche er will, noch eigenen Gefallen nehmen, doch so daß kein unformlicher Chaos daraus werde. Die Italiäner bedienen sich dieser Sorte



Z kolei cytowany już H. Ch. Koch zauważa, że „uczucia w sonacie i w symfonii muszą być inaczej przedstawiane i modyfikowane. [...] O ile jednak formy sonaty i symfonii mogą być zbliżone pod względem ilości okresów [odcinków] i przeprowadzanych modulacji, o tyle różne jest w nich wewnętrzne ukształtowanie melodii. To zróżnicowanie daje się jednak lepiej odczuć niż opisać”<sup>137</sup>.

\* \* \*

Kompozycje instrumentalne Marcina Józefa Żebrowskiego w większości powstały w latach ok. 1748–1765, czyli w okresie bardzo istotnym dla tego gatunku twórczości muzycznej<sup>138</sup>. Generalnie możemy je umieścić w nurcie oddziaływania muzyki włoskiej, która w pierwszej połowie XVIII w. opanowała całą Europę<sup>139</sup>. Główna działalność naszego twórcy związana była z kapelą jasnogórską, należał więc do grupy kompozytorów związanych z ośrodkami kościelnymi, którzy swoją twórczością ubogacali celebracje liturgiczne (sonaty procesyjne), ale także tworzyli utwory o innym przeznaczeniu, związane ze środowiskami muzyki świeckiej (*Concerto grosso*, sonaty triowe, symfonia), choć nie możemy wykluczyć, iż także te dzieła rozbrzmiewały we wnętrzach kościelnych<sup>140</sup>.

Znaczenie instrumentalnej twórczości Marcina Józefa Żebrowskiego polega nie tylko na znaczącym wzbogaceniu repertuaru z tego zakresu w dziejach muzyki staropolskiej<sup>141</sup>, ale przede wszystkim na jej istotnej różnorodności, a zarazem powiązaniach z rozwojem tego nurtu w kontekście europejskim. Mamy tu bowiem przykłady zanikającej już w połowie XVIII w. formy *concerto grosso*, sonaty *a tre* z okresu jej przemiany (przeobrażania się) w klasyczne trio, rodzącego się w swoich założeniach ideowych gatunku wczesnoklasycznej symfonii oraz absolutnie wyjątkowych w swojej lokalnej specyfice sonat procesyjnych (*pro processione*), integralnie związanych z powszechnym w tym stuleciu rodzajem symfonii kościelnej, stanowiących lokalną specyfikę klasztoru oo. paulinów na Jasnej Górze. Wydaje się, że w aspekcie aksjologicznym można porównać prezentowaną twórczość do dorobku Adama Jarzębskiego (zm. 1648/49), kompozytora wczesnobarokowych dzieł instrumentalnych (*Canzoni e concerti* z roku 1627)<sup>142</sup>. Podczas gdy Jarzębski u progu epoki baroku wprowadza eksperymentalne jeszcze wtedy gatunki muzyki instrumentalnej w krąg polskiej kultury muzycznej, Żebrowski dokonuje ich oryginalnej syntezy, swoistego zwieńczenia, łącząc je z wpływami nowego już okresu stylistycznego w dziejach muzyki. Obydwu twórców łączy przy tym nie tylko podobna ilość zachowanych utworów (Jarzębski – 27, Żebrowski – 25), ale także – co

---

vor ihren Opern und andern Dramatischen Werken, so wohl, als auch vor Kirchen-Sachen; vor jenen an statt der Overtüren, vor diesen aber an statt der Sonaten”. Tłumaczenie polskie podają za: Wilk, *Amsterdamskie sonaty*, s. 74.

<sup>137</sup> Koch, *Versuch*, cz. 3, ss. 315–316: „[...] die Empfindungen müssen anders in der Sonate, und anders in der Sinfonie dargestellt und modifiziert werden. [...] So ähnlich aber auch einander die Formen der Sonate und der Sinfonie in Ansehung der Anzahl der Perioden, und der Führung der Modulation seyn mögen, so verschieden ist im Gegenteil unter beyden die innere Beschaffenheit der Melodie. Diese Verschiedenheit läßt sich aber besser empfinden, als beschreiben”. Tłumaczenie polskie podają za: Stróżyńska, *Utwory*, s. 114.

<sup>138</sup> We współczesnych opracowaniach muzykologicznych okres ok. 1730–1760 (1770) traktowany jest nie tylko jako etap przejściowy pomiędzy barokiem a klasycyzmem, ale jako bardzo istotny czas przemian w rozwoju europejskiej muzyki instrumentalnej. Por. Konold, *Europäische Instrumentalmusik*; Wiesmann, *Wiener Vorklassik*; Kunze, *Sinfonie*, ss. 67–250; Rampe, *Instrumentalmusik*, ss. 102–107.

<sup>139</sup> Carl Dahlhaus włoską muzykę instrumentalną XVIII w. określa jako „Emigrantenkultur”. Zob. Dahlhaus, *Italienische Instrumentalmusik*, s. 210.

<sup>140</sup> W XVII i XVIII w. utwory instrumentalne (sonaty, *concerti*, *sinfonie*) wykonywane były powszechnie w świątyniach pomimo formułowanych niejednokrotnie zakazów władz kościelnych, czego najbardziej wymownym przykładem jest *Encyklika Annus qui* papieża Benedykta XIV z 1749 roku. Por. Fellerer, *Enzyklika*; Kirkendale, *Fuge und Fugato*, ss. 83–95; Dahlhaus, *Italienische Instrumentalmusik*, s. 212; Newman, *Sonata*, ss. 57–58; Wilk, *Sonata*, ss. 76–79; Rampe, *Instrumentalmusik*, ss. 115–120.

<sup>141</sup> Stan zachowania źródeł ilustrujących ten nurt twórczości polskiej XVII i pierwszej połowy XVIII w. jest, jak wiadomo, bardzo skromny, w niektórych dekadach wręcz szczątkowy. Por. Przybyszewska-Jarmińska, *Barok*, ss. 444–484; Mądry, *Barok*, ss. 607–638.

<sup>142</sup> Zob. Jarzębski, *Canzoni e concerti*. Por. Przybyszewska-Jarmińska, *Barok*, ss. 448–453.

bardziej istotne – znajomość najnowszych tendencji w ówczesnej twórczości instrumentalnej, głównie muzyki włoskiej, a w przypadku Żebrowskiego także innych ośrodków, których na dotychczasowych etapie badań nie jesteśmy jeszcze w stanie precyzyjnie określić. Mając na uwadze intensywne badania prowadzone w ramach Zespołu Naukowo-Redakcyjnego Jasnogórskich Muzykaliów<sup>143</sup> oraz fakt, iż z interesującą i niewątpliwie wartościową twórczością jasnogórskiego kompozytora coraz częściej zapoznawane są również zagraniczne środowiska muzykologiczne<sup>144</sup> można żywić nadzieję, że szereg wskazanych wątpliwości zostanie niedługo rozstrzygniętych, a ogólna znajomość dorobku tego kompozytora, szczególnie w odniesieniu do różnych wpływów i powiązań z innymi ośrodkami, jak również recepcji dorobku Żebrowskiego znacząco się poszerzy, utwierdzając pozycję kompozytora jako jednego z najwybitniejszych reprezentantów polskiej kultury muzycznej XVIII stulecia. Oby przyczyniła się to tego także niniejsza edycja dzieł instrumentalnych naszego kompozytora.

---

<sup>143</sup> Zob. np.: Pośpiech, *Odkrywanie jasnogórskich muzykaliów*, ss. 144–147.

<sup>144</sup> Zob. np.: Szweykowski, *Żebrowski*; Pośpiech, *Kirchenmusik*; Pośpiech, *Żebrowski MGG*; Jochymczyk, *Wind Music*; Patalas, *Musica Claromontana*; Pośpiech, *Bedeutung*.

## MONOGRAPHIC INTRODUCTION

Marcin Józef Żebrowski (d. 8 June, 1792), a composer, violinist, bass singer and teacher, who was connected for many years with the music milieu of the ensemble of the Pauline monastery of Jasna Góra in Częstochowa, is one of the few early Polish musicians whose works were printed abroad. In the mid-eighteenth century, his *Sinfonia Es* and a cycle of six sonatas titled *a Due Violini & Basso* were published – along with works of other European composers – in Johann Julius Hummel's (1728–1798) publishing house in Amsterdam.<sup>1</sup> The surviving prints and manuscripts of Żebrowski's music make it possible to rank him among the most eminent representatives of the Polish music of the eighteenth century. Today, the significance of his legacy is universally known and appreciated, and his compositions are published, performed in concerts and festivals (also abroad) and recorded with increasing frequency.<sup>2</sup> The present edition, which contains all of Żebrowski's surviving instrumental compositions (also those in an incomplete state of preservation), is another milestone in the process of studying, critical editing and popularizing his legacy.<sup>3</sup>

Despite the fact that the biography and legacy of Żebrowski, who was undoubtedly one of the best-known and most renowned musicians of the ensemble that existed at the Jasna Góra monastery, have been studied by researchers for more than 80 years,<sup>4</sup> our knowledge about his life and activity remains incomplete and fragmentary, and information found in the existing publications is often contradictory.<sup>5</sup> Major and reliable discoveries in this respect, resulting from a thorough preliminary research in the archives of the Jasna Góra monastery, were made by Paweł Podejko (1914–1996).<sup>6</sup> He established beyond doubt that Marcin Józef Żebrowski was a secular and paid member of the Pauline ensemble, in which he performed in the years

<sup>1</sup> At this point, it is noteworthy that Hummel's publishing house (managed for some time by brothers Johann Julius and Burchard), established in 1756 (1753?) in Amsterdam and from 1770 active also – by royal privilege – in Berlin (where its owner settled in 1777), was one of the leading European establishments publishing instrumental music by composers of the early Classical (e.g. Carl Friedrich Abel, Johann Christian and Carl Philipp Emmanuel Bach, Franz Benda, Anton Filtz, Johann Gottlieb Graun, Pietro Nardini, Gaetano Pugnani, Franz Xaver Richter, Johann and Carl Stamitz, Giuseppe Tartini) and Classical periods (including Ludwig van Beethoven, Luigi Boccherini, Domenico Cimarosa, Muzio Clementi, Carl Ditters von Dittersdorf, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ignaz Joseph Pleyel, Johann Baptist Vanhal). See Schaal, 'Hummel', col. 925–926; Johanson, *J. J. & B. Hummel*; Johanson, *Hummel*. Considering the above list of eminent composers, including Żebrowski's legacy in the publishing plans is remarkable and gains a new significance. Cf. Wilk, 'Amsterdamskie sonaty', pp. 83–84.

<sup>2</sup> See Pośpiech, 'Żebrowski w badaniach', pp. 26–30. The list of 17 records included there should now be extended to include the premiere recording of *Concerto grosso* (in the series *Musica Claromontana*, Musicon MCCD 55, 2015) and another recording of *Rorate coeli, Magnificat* and *Missa Pastoritia* (in the National Forum of Music in Wrocław, CD Accord ACD 258-2, 2019).

<sup>3</sup> The facts concerning Marcin Józef Żebrowski's life and work presented in the remainder of this introduction are to a great extent a result of my 40 years' research, published (and revised) in numerous monographs: see e.g.: Pośpiech, *Wpływy*, pp. 4–7; Pośpiech, 'Twórczość mszalna', pp. 67–68; Pośpiech, 'Odkrywanie Żebrowskiego', pp. 33–34; Pośpiech, 'Wstęp' 1996; Pośpiech, *Bożonarodzeniowa muzyka*, pp. 51–54; Pośpiech, 'Kirchenmusik', pp. 113–116; Pośpiech, 'Wstęp' 2005; Pośpiech, 'Wstęp' 2006; Pośpiech, 'Żebrowski' MGG; Pośpiech, 'Wkład paulinów', p. 679; Pośpiech, 'Żebrowski w badaniach', pp. 14–20; Pośpiech, 'Żebrowski' EK. Cf. also: Pośpiech, 'Odkrywanie jasnogórskich muzykaliów'.

<sup>4</sup> Cf. Heising, *Marcin Józef Żebrowski*.

<sup>5</sup> See Pośpiech, 'Odkrywanie Żebrowskiego', pp. 33–34; Pośpiech, 'Żebrowski w badaniach', pp. 14–22. The major inaccuracies concerning Żebrowski's biography are a wrong place of birth (Magnuszewo), dates of birth and death (1702–70), and the composer's alleged membership of the Pauline order; the latter results from a wrong attribution by R. Heising (1902–89), who mistakenly identified the composer as another monk, Józef Żebrowski, who had assumed the monastic name Benedykt. It should be added that during the eighteenth century four persons with the name Żebrowski lived at the Jasna Góra monastery: a member of the chapel and composer Marcin Józef, his son, discantist Jan Tomasz, and two monks: Józef (Friar Benedykt) and Ignacy (Father Erazm). See Szwejkowski, 'Wstęp' 1968; Szwejkowski, 'Wstęp' 1971; Cichor, 'Paulini'. For the most up-to-date facts concerning the composer, see in: Pośpiech, 'Wstęp' 2006, pp. 5–7; Pośpiech, 'Żebrowski w badaniach', pp. 14–20; Pośpiech, 'Żebrowski' EK; Prochota, 'Wstęp', p. 5; Leszczyńska-Zajac, 'Żebrowski'; Mądry, *Barok*, pp. 453–454; Stróżyńska, *Symfonia*, pp. 259–262.

<sup>6</sup> See Podejko, 'Nieznani muzycy', pp. 113–117; Podejko, *Kapela* 1971, pp. 304–306; Podejko, *Kapela* 1977, pp. 42–45.

1748–1765 (having arrived with his son Jan, who was trained as a discantist there) and probably also in 1780.<sup>7</sup> In the surviving sources – monastic records and music-related documents – we find several spellings of the musician's name: Żebrowski, Zebrowski, Ziebrowski, Żebro, and Zebro. It cannot be determined which of them is the original one. The composer himself was fairly consistent, signing his autographs with the name Martino Giuseppe Zebrowski (Żebrowski?) or Ziebrowski; they include the earliest, handwritten source of *Concerto grosso* from 1748, preserved in the British Library in London, which is probably an autograph (GB-Lbl MS Mus. 1121). In the title page of the manuscript, its author wrote his signature as *Martino Ziebrowski*. On the other hand, in the oldest surviving and dated copy from Jasna Góra – *Rorate coeli* from 1752 (PL-CZ III-749), written by a chapel member Franciszek Kottritsch (ca. 1727–1787), the author is referred to as *Martino Żebrowski*. As for the shortened version of the name, *M. G. Zebro*, its earliest instances appear in the above-mentioned Amsterdam prints, followed by copies produced at Jasna Góra by local musicians, mainly members of the ensemble in the last decades of the century (e.g. Father Michał Zygmuntowski, Friars Zachariasz Gelita, Marcin Machnicki or Paweł Aispel); nevertheless, both versions of the name were used throughout this period (even by the same copyists, for example the aforesaid Kottritsch).<sup>8</sup> In total, of all 21 manuscripts of Żebrowski's compositions preserved in the Jasna Góra archives, 13 contain the long version of the name, while the shortened version appears in eight of them. Also, it should be added that in the title pages as many as five names used by the composer are found: Martino, Melchiore, Ignatio, Josepho, Carolo.<sup>9</sup> In most cases, however, we find only two names: Martino Giuseppe (or Josepho). In some other sources, only the first name is given; several manuscripts contain only the author's family name, in one of its various versions listed above.

The sources found in the archives of the monastery yield a lot of evidence confirming that Żebrowski enjoyed great renown in the Jasna Góra music circle. In particular, his high salary deserves attention: in the years 1759–1763 his remuneration was the highest of all musicians (complemented by a clothing of the best fabrics), which at the time was a very telling proof of his skills as a musician and the appreciation he enjoyed in his milieu. In addition, other references to Żebrowski found in the sources, such as *Dominus Martinus Concert Majster, in Claro Monte Częstochoviensi Concertus Maestro, Virtuosus Dominus Martinus Żebrowski, or Musico in Violino*<sup>10</sup> are clear evidence of his extraordinary skills as a performer (we see that he was held in high renown as a violinist, although in some sources he is mentioned as a bass singer with a remarkable voice), and also as a teacher and composer. It remains unknown why his salary was suddenly reduced as early as in 1763,<sup>11</sup> but we cannot exclude that the reduction was his reason for leaving Częstochowa.

<sup>7</sup> It is difficult to establish with certainty whether information in the archives from that year concerns Żebrowski's re-employment as a permanent member of the ensemble, or only his temporary stints with the ensemble. According to Podejko, a musician named Żebro received 75 zloty in the first quarter of that year, while in the middle of the next quarter, 'after refraining from service', his remuneration was less than half of that sum (34.15 zloty). However, the reasons for Żebrowski's resignation from the membership of the ensemble remain unclear. Although this issue requires further research into the sources, it is clear that he was still an active musician at the time. Cf. Podejko, 'Nieznani muzycy', p. 113; Podejko, *Kapela 1971*, p. 304.

<sup>8</sup> In the light of the foregoing considerations, it becomes necessary to revise my earlier hypothesis (cf. e.g. Pośpiech, 'Żebrowski w badaniach', pp. 15–16) that the shortened form of the name was the original one, polonized later by adding the ending '-ski' (as was the case with e.g. the Pauline musician Father Cyryl Florian Goetz – Gieczyński). It appears more probable that the original longer family name was shortened as a result of the reception of his music (and possibly his activity) in centres of music life abroad; later, the shortened version was adopted in Poland, including the Jasna Góra centre of music life.

<sup>9</sup> The only manuscript containing all the names in their full form is *Missa Pastoritia* (PL-CZ III-747), copied most probably by the afore-mentioned Jasna Góra musician F. Kottritsch; initials of the name are written on the title sheet of *2 Andante Pro Processione* (PL-CZ III-739), which according to Podejko is an autograph; this can be neither ascertained nor excluded, considering the fact that the particular manuscripts were written in different years of Żebrowski's activity.

<sup>10</sup> Cf. e.g. the title pages of *2 Andante Pro Processione* (PL-CZ III-739) or *Adagia duo pro processione solemni* (PL-CZ I-171).

<sup>11</sup> Beginning from the second quarter, his salary was reduced to 75 zloty; beginning from the next year, he received only 37.15 zloty and a pair of shoes. See Podejko, *Kapela 1971*, p. 304.

After leaving the Jasna Góra ensemble, Żebrowski most probably moved to Warsaw.<sup>12</sup> The most recent research has revealed that he can be identified with a ‘high-class violinist’ named Żebro, husband to a singer of the royal ensemble Maria Elisabeth Żebro, who performed a concert at the Royal Castle in Warsaw during the celebrations of the monarch’s name day on 8 May 1768.<sup>13</sup> In turn, it becomes possible to identify the date of the composer’s death, which occurred – according to a letter written by his wife on 18 August 1797 to an unnamed ‘Her Ladyship and Benefactress’<sup>14</sup> – on 8 June 1792. In the letter, the musician’s widow asks the addressee to forward her case to ‘the Most Illustrious and Gracious King’ so that she could receive an allowance to ease her difficult financial situation following her husband’s death. Also, she recalls her arrival in Poland to attend the coronation ceremony in 1764, and the fact that ‘it’s been more than four years’ since her husband’s death on 8 June. One can easily notice the coincidence in time between the singer M. E. Żebro’s arrival in Warsaw and the ending of his activity in the Jasna Góra ensemble by Żebrowski, who was performing in the capital as a virtuoso violinist three years later. The Jasna Góra records contain no information concerning Żebrowski’s marital status.<sup>15</sup> We only know for certain that he joined the ensemble accompanied by his underage son Jan, who performed as a discantist there in the years 1748–1753.<sup>16</sup> It is also not known whether the above-mentioned Maria Elisabeth Żebro was the musician’s first or second wife and whether they had met in Warsaw or earlier. As for the letter quoted above, it is also possible to speculate that the short-lived attempt by the Jasna Góra ensemble to employ Żebrowski again in 1780 might have been caused by his deteriorating living conditions, and interrupted in connection with the health issues mentioned by the composer’s widow. At this point, we might add that Żebrowski’s activities in Warsaw are also confirmed indirectly by Józef Elsner (1769–1854) in his *Sumariusz* written in his final years; in it, Elsner mentions Żebrowski (spelt ‘Zebro’) among the authors of compositions contained in a collection of sheet music kept in the attic of the Royal Castle, which unfortunately has probably been lost since.<sup>17</sup>

Contrary to Żebrowski’s biography, his music is much better known. While as late as in the 1950s his entire legacy was still considered lost,<sup>18</sup> a decade later a thorough research in the archives conducted by Podejko<sup>19</sup> resulted in the rediscovery of the music-related material of the Jasna Góra monastery, including Żebrowski’s compositions.<sup>20</sup> Today, the total number of the known sources of Żebrowski’s works is 39, the vast majority of which are preserved in the monastic archives at Jasna Góra.<sup>21</sup> This oeuvre represents the

<sup>12</sup> See Pośpiech, ‘Żebrowski w badaniach’, pp. 19–20. At this point, it should be noted that this possibility was suggested earlier by Podejko, followed by Zygmunt M. Szweykowski, but in the absence of strong evidence in the sources both scholars treated the possibility as a mere hypothesis. Cf. Podejko, ‘Nieznani muzycy’, p. 113, footnote 22; Szweykowski, ‘Wstęp’ 1968; Szweykowski, ‘Wstęp’ 1971

<sup>13</sup> Żórawska-Witkowska, *Muzyka*, pp. 86, 315.

<sup>14</sup> Archiwum Główne Akt Dawnych [The central archives of historical records] in Warsaw: *Korespondencja Stanisława Augusta* (KSA) [The correspondence of Stanislaus Augustus] 3b, fols 701–702.

<sup>15</sup> Podejko claims that ‘we find frequent records of the Żebrowski family in the parish registers of the period’ (Podejko, ‘Nieznani muzycy’, p. 113; Podejko, *Kapela* 1971, p. 304), but offers neither closer details nor references to specific sources.

<sup>16</sup> Podejko, ‘Nieznani muzycy’, p. 113 (here in the period 1748–1752); Podejko, *Kapela* 1971, p. 306.

<sup>17</sup> Elsner, *Sumariusz*, pp. 78–79.

<sup>18</sup> See Szweykowski, ‘Wykaz’, pp. 285–286 (the list of compositions in this source is based on Heising’s monograph quoted above).

<sup>19</sup> It should be added that during the preliminary stage of cataloguing the music-related documents from the Jasna Góra archive Podejko was assisted by Bohdan Muchenberg (1927–1993).

<sup>20</sup> See Podejko, ‘Nieznani muzycy’, pp. 113–117; Podejko, *Kapela* 1971, pp. 304–306; Podejko, *Kapela* 1977, pp. 42–45; Podejko, *Katalog*, pp. 633–644.

<sup>21</sup> The music-related documents in the Jasna Góra archives contain 30 compositions by Żebrowski preserved in 21 manuscripts. This list should be extended to include the arrangements of the text *Ecce vidimus eum* for four vocal parts *a cappella* attributed by Podejko to Żebrowski, notated at the end of vocal parts *Vesperae* (PL-CZ III–753), as well as fragments of two compositions mentioned by Jan Węcowski: *Missa Pastoritia in D* (a copy from 1793, different from another mass with the same title preserved at Jasna Góra) and *Vespere ex D*, preserved in the documents once belonging to the Szalowa ensemble. Cf. Podejko, *Katalog*,

two main currents of eighteenth-century music: vocal-instrumental (masses, vespers, *Magnificat*, *Rorate coeli*, arias, duets) and instrumental (*concerto grosso*, trio sonatas, symphonies and processional music, the so-called *sonatas pro processione*, also referred to as *Andante* or *Adagio pro processione*). A closer analysis of these compositions confirms that Żebrowski possessed an extraordinary talent for writing music, surpassing the local level. Moreover, the works prove his excellent mastery of the composition technique, mainly in the fields of the *concertato* and polyphonic techniques, as well as his flair for writing rich and original melodies, employing the features of the so-called Neapolitan style then popular across Europe, and occasionally drawing upon Polish folk music.<sup>22</sup> In general, this music reflects the characteristic features of the style typical for the transition between Baroque and Classical periods: on the one hand, it is firmly based on the Baroque counterpoint and draws upon the traditions of music rhetoric and operatic virtuosity, but on the other hand it is clearly influenced by galant music, ‘the sensitive style’ (*empfindsamer Stil*) and the early heralds of Classicism.

As for the firm Baroque foundations of Żebrowski’s style, the individual characteristics of his composition technique, such as his solid mastery of the counterpoint (e.g. canonic imitations, double counterpoint, fugue, ostinato) or employing various contrasts (textural, tonal, harmonic, agogic, dynamic, expressive, etc.) within the framework of the well-developed *concertato* technique, are particularly apparent in the arrangements of the liturgical introit *Rorate coeli*,<sup>23</sup> a work that continues the rich tradition of sacred music for the Advent dawn mass, fostered at Jasna Góra,<sup>24</sup> and of the *Magnificat*<sup>25</sup> canticle, maintained in the style of the Italian cantata. Also, the Baroque strain in Żebrowski’s music is represented by a cycle of vesper psalms<sup>26</sup> and *Missa Pastoritia*, representing the Christmas (pastoral) variety of mass, and to some extent also by *Missa ex D*,<sup>27</sup> written in the *concertato* style for two parts (soprano and bass).

As for Żebrowski’s references to the influence of the operatic Neapolitan style in eighteenth-century sacred music, his oeuvre is characterized in particular by unorthodox and originally shaped ornamental melodies combined with varied rhythmic structures, having a fairly distinct individual countenance. This

---

p. 639, no. 1596; Węcowski, ‘Z dziejów’, p. 58. The preliminary research conducted in the collections of the Szalowa ensemble, currently preserved in the Diocese Archive in Tarnów, has not revealed any traces of the music-related materials mentioned by Węcowski. Other efforts to find them have also been unsuccessful.

<sup>22</sup> Cf. Szweykowski, ‘Z zagadnień’; Szweykowski, ‘Próba’; Szweykowski, ‘Żebrowski’; Pośpiech, ‘Twórczość mszalna’, pp. 72–92; Pośpiech, ‘Z zagadnień’, pp. 228–230; Pośpiech, ‘Kirchenmusik’; Pośpiech, ‘Żebrowski’ *EK*; Jasiński, ‘Problem kształtowania’; Mądry, ‘Zjawisko’; Mądry, *Barok*, pp. 454–458; 503–507, 574–584.

<sup>23</sup> See Żebrowski, *Rorate coeli*. This work, referred to by Tomasz Jasiński as ‘one of Żebrowski’s finest compositions, steeped in the late-Baroque style’ (Jasiński, ‘Problem kształtowania’, p. 152), was written in 1752; we know this from an inscription on the title page of a manuscript preserved in the archives of the Pauline order at Jasna Góra (PL-CZ III-749).

<sup>24</sup> Żebrowski wrote a music arrangement of the complete text of the introit from the advent votive mass, concerning the Holy Virgin Mary. Cf. Pośpiech, ‘Introit’, pp. 381–386, 389–393.

<sup>25</sup> See Żebrowski, *Magnificat*. It is noteworthy that this composition, surviving in an undated copy made by the afore-mentioned Jasna Góra musician F. Kottritsch, with an authorial title page (PL-CZ III-743), hailed as ‘a pearl of early Polish music’ (Mądry, *Barok*, p. 518), was Żebrowski’s first composition to be published in modern times (edited by Heising) and belongs to his most frequently performed and recorded pieces. Cf. Pośpiech, ‘Żebrowski w badaniach’, pp. 26–30 and footnote 2 of the current introduction, also: Przeremska, ‘Kantyk’, pp. 372–373; Mądry, *Barok*, pp. 512–518.

<sup>26</sup> See Żebrowski, *Vesperae in D*. This work, preserved in the Jasna Góra archive as a manuscript autograph with a title sheet supplemented later (PL-CZ III-753), is Żebrowski’s most complex composition, and – apart from *Vesperae dominicales* by Marcin Mielczewski (d. 1651) – one of the most intriguing examples of a vesper cycle in early Polish music. The composer provided music arrangements to as many as eleven psalms (Psalms 109, 110, 111, 112, 115, 116, 121, 125, 126, 138, 147) and the *Magnificat* canticle. The result covered the corresponding liturgical cycle, consisting of all Sundays and festivities of the so-called *Commune Sanctorum*, and the celebrations related to the worship of the Holy Virgin Mary. Cf. Prochota, *Nieszpory wokarno-instrumentalne*; Prochota, ‘Wstęp’; Prochota, ‘Nieszpory’; Mądry, *Barok*, pp. 503–507.

<sup>27</sup> See Żebrowski, *Missa Pastoritia*; Żebrowski, *Missa ex D*. It must be remembered that authors of pastoral compositions often consciously abandoned elaborate composition techniques for deliberate simplifications, Żebrowski being no exception (especially in *Missa Pastoralis*). Cf. Pośpiech, *Bożonarodzeniowa muzyka*, p. 93–96, 137–139, 160–162, 169–173, 201–211.

is noticeable both in the solo passages of cyclic compositions (masses, vespers, and also *Magnificat*),<sup>28</sup> as in the solo arias and duets, for which the composer employed mainly texts related to the worship of Our Lady, typically utilized at the Marian shrine of Jasna Góra.<sup>29</sup> In this part of his legacy, two bass arias deserve attention: *Salve Regina* (PL-CZ III-746), shining with vocal virtuosity, and *Eja consonate* (PL-CZ III-740); other remarkable compositions are *Ave maris stella* (PL-CZ III-740) with a *concertato* trumpet part, and a soprano duet titled *Quem terra, pontus, sidera* (PL-CZ III-741) with extended coloraturas of the vocal parts. At this point, it must be emphasized that in terms of the required performance skills and – more importantly – the composer’s creative flair (displayed mainly in the variations of the melodic-rhythmic structure) the above-mentioned coloraturas and the trumpet part are on a par with European sacred music of the mid-eighteenth century.<sup>30</sup>

In the above mentioned compositions and solo parts, we find stylistic elements characteristic of the early Classical period, which are especially visible in the general tendency to simplify music structure, mainly harmonic and rhythmic-melodic, built to a great extent from triad sequences, and to obtain Classical proportions of music architecture. These characteristics are most apparent in *Missa in B* (PL-CZ III-748) and in the arrangement of the Marian sequence *Mittit ad Virginem*, linked to the tradition of Advent dawn masses, intertwined with the arrangement of an Advent song in Polish, titled *Zdrowaś bądź, Maryja* [Hail, Mary] (PL-CZ III-738), in which the composer alludes to the then-emerging strain of folk piety.<sup>31</sup>

A clearly marked struggle of stylistic trends characteristic of the transition between the Baroque and Classical periods (mid-eighteenth century) is also visible in Żebrowski’s interesting and original instrumental works, which are an important part of his oeuvre and have their place in the history of Polish music. The above remarks refer to *Concerto grosso*, which is the earliest composition in this group, six trio sonatas printed in Amsterdam and *Sinfonia Es*, and to the 17 processional (*pro processione*) compositions preserved in the monastic archives at Jasna Góra, which constitute a unique collection of music of this genre, also on a European scale. It should be noted here that Żebrowski himself was a renowned instrumentalist – a virtuoso violinist, so it is not surprising that he possessed a detailed knowledge of the technical potential offered by this instrument. This is exemplified by original and varied melodic lines of the violin part, using interchangeably smooth flows and abrupt leaps, varied rhythmic structure (with rhythmic values as small as hemidemisemiquavers, Lombard rhythms and relatively frequent triplets and sextuplets), prominent ornaments and varied types of articulation, found both in vocal-instrumental and instrumental music. It is symptomatic, however, that the most technically challenging and stimulating passages are found not in Żebrowski’s instrumental works, but in the solo sections of his cyclic works, especially masses and vespers (e.g. *Domine Deus* and *Benedictus* in *Missa ex D*, *Quoniam* and *Benedictus* in *Missa Pastoralis*, *Domine Deus* in *Missa Pastoritia* and *Credidi* and *Laetatus sum* in *Vesperae in D*).<sup>32</sup> In this respect, a particularly remarkable passage is the solo violin part in *Benedictus* from *Missa Pastoritia*, in which the composer challenges the performer to play double stops over long passages and to master the scale of the instrument as far as the F-sharp<sup>3</sup> pitch, which was rare in Polish sacred music of the period.<sup>33</sup> Moreover, wind instrument parts are remarkable, especially of trumpets in the high *clarino* register

<sup>28</sup> Cf. Pośpiech, *Wpływy*, pp. 108–111; Pośpiech, ‘Twórczość mszalna’, p. 84–87; Prochota, ‘Nieszpory’, pp. 71–73; Mądry, *Barok*, pp. 454–457, 505–506, 516–518.

<sup>29</sup> See e.g.: Żebrowski, *Salve Regina*. Cf. Mądry, ‘Zjawisko’; Mądry, *Barok*, pp. 574–584.

<sup>30</sup> Cf. Jochymczyk, ‘Wind Music’; Jochymczyk, ‘Clarino’; Frankowski, ‘Wykorzystanie’; Mądry, *Barok*, pp. 575–576, 580–581.

<sup>31</sup> Pośpiech, ‘Twórczość mszalna’, pp. 79–81, 84–86, 92–93; Pośpiech, ‘Introit’, pp. 386–395.

<sup>32</sup> See Żebrowski, *Missa ex D*, pp. 33–39, 82–87; Żebrowski, *Missa Pastoralis*, pp. 32–37, 63–67; Żebrowski, *Missa Pastoritia*, pp. 34–40; Żebrowski, *Vesperae in D*, pp. 84–95, 121–127.

<sup>33</sup> See Żebrowski, *Missa Pastoritia*, pp. 85–90. We can speculate that in this aria, for which the composer exceptionally used *Grazioso* as tempo designation, the violin solo accompanied solely by *basso continuo* was played during performances at Jasna Góra by Żebrowski himself. It is also possible that the solo alto part was sung by his son Jan, who was being trained as a discantist in the chapel?

and natural horns (*corni*), which also require the performers to possess considerable technical skills and an ability to play very high registers. The former instrument appears in the duet *Quoniam* from *Missa Pastoritia*,<sup>34</sup> in the aria *Fecit potenciam* from *Magnificat*,<sup>35</sup> in the above-mentioned solo aria *Ave maris stella* and in some of the processional sonatas (especially *Andante pro processione ex D*, PL-CZ III-739 and *Sonata pro processione ex Es*, PL-CZ III-752).<sup>36</sup> As for the French horn, an instrument that was only beginning to develop as a soloist instrument in mid-eighteenth century,<sup>37</sup> its foregrounded solo part is included in *Concerto grosso*, the last of Żebrowski's known compositions to be discovered.<sup>38</sup>

It should be added here texturally complex and technically demanding instrumental parts in Żebrowski's works, particularly those preserved in the archives of the Pauline monastery at Jasna Góra, are proof of the technical advancement of the musicians of the monastic ensemble, who had at their disposal – as revealed by ongoing research – instruments of excellent quality, often provided by the leading workshops.<sup>39</sup> Besides, they further corroborate the frequently formulated appraisals of the generally high level of performance and significance of the Jasna Góra ensemble,<sup>40</sup> which in the eighteenth century was among the leading vocal-instrumental ensembles in the country.

The preserved manuscripts of Żebrowski's compositions, some of which are autographs, provide numerous clues related to performance, as well as indirect reflections of the reception of his music and its popularity, reaching into the nineteenth century. The latest dated copy of this composition – *Sonata pro processione ex D* (PL-CZ III-750) – comes from 1804. Some internal inscriptions found in particular manuscripts, added probably by their performers, are evidence that the compositions were performed throughout the nineteenth century. In addition, it should be noted that Żebrowski's music was known beyond Jasna Góra, the proof of which are manuscripts preserved in collections of music-related documents of former church ensembles in Szalowa,<sup>41</sup> Gidle<sup>42</sup> and Staniątki.<sup>43</sup> An interesting and notable fact is the awareness of Żebrowski's music abroad, connected with the afore-mentioned handwritten copy of *Concerto grosso*, and with the compositions printed in Amsterdam by J. J. Hummel.<sup>44</sup>

---

<sup>34</sup> See Żebrowski, *Missa Pastoritia*, pp. 45–50. It is noteworthy that in this duet of male voice-parts (tenor – bass) *clarini* are treated like a solo instrument and provide accompaniment to the vocal part only with *basso continuo*.

<sup>35</sup> See Żebrowski, *Magnificat*, pp. 28–35.

<sup>36</sup> Cf. Jochymczyk, 'Clarino', pp. 181–188; Frankowski, 'Wykorzystanie', pp. 195–201; Mądry, *Barok*, pp. 578–579.

<sup>37</sup> Cf. e.g. Hiebert, 'Horn'; Damm, 'Horn'; Meucci/Rocchetti, 'Horn', pp. 699–700.

<sup>38</sup> Cf. Pośpiech, 'Żebrowski w badaniach', pp. 24–26; Frankowski, 'Wykorzystanie', pp. 199–200; Mądry, *Barok*, pp. 626–632.

<sup>39</sup> Cf. Podejko, *Kapela*, pp. 42–105, 163–213; Pośpiech, 'Kapela'; Jochymczyk, 'Clarino', pp. 188–191; Frankowski, 'Wykorzystanie'; Mądry, *Barok*, pp. 229–241.

<sup>40</sup> Cf. Podejko, 'Źródła'; Podejko, 'Przydatność'; Pośpiech, 'Znaczenie'.

<sup>41</sup> They are the above-mentioned (cf. footnote 21) passages from the compositions: *Missa Pastoritia in D* and *Vesperae ex D*. Cf. Węcowski, 'Z dziejów', p. 58.

<sup>42</sup> The collections of the former Gidle chapel contains a source with *Duetto „Quem terra pontus sidera”* (PL-Kd Gidle 250), a copy of Żebrowski's composition preserved at Jasna Góra. Father Karol Mrowiec suggested Żebrowski's authorship of *Vesperae ex D*, with the following addition on the title page: *Authore Żebro* (PL-Kd Gidle 165). A detailed analysis of this composition by Maciej Jochymczyk provided conclusive evidence that Żebrowski was the author. Despite the similarity of the opening incipit, this piece is distinct from the composition *Vesperae in D* preserved at Jasna Góra. The Gidle sources contains a vespers cycle for celebrations and Marian feasts, written for a different set of performers than the Jasna Góra manuscript. Cf. Mrowiec, 'Addenda', p. 110; Mrowiec, *Katalog*, pp. 14, 135; Jochymczyk, 'Repertuar Dominikanów', pp. 85–89.

<sup>43</sup> Preserved in the Archive of the Benedictine Nuns in Staniątki, an anonymous source of *Vesperae ex D* (PL-STab 10e, olim 195), with an opening shared with Żebrowski's vespers preserved at Jasna Góra, are in fact – as revealed by Maciej Jochymczyk's analysis – a copy of the opening and final sections of the above-mentioned *Vesperae ex D* by Żebrowski from the Gidle collection, written by the monastic scriptor Józef Cichaski in 1801. Cf. Maciejewski, *Papiery*, p. 158; Jochymczyk, 'Repertuar Dominikanów', pp. 85–86, 89; Jochymczyk, 'Repertuar', pp. 100–101; Konik, 'Katalog', p. 310.

<sup>44</sup> As early as at the beginning of the previous century, these publications drew the attention of Robert Eitner (1832–1905). In his lexicon, this author stated that *M.G. Zebro* – 'ein Komponist um 1750' – is an author of the symphonies printed by Johann Julius



## Concerto grosso

M. J. Żebrowski's *Concerto Grosso* is to date the only representative of this genre in Polish music culture. A manuscript of this work, preserved in the collections of the British Library in London with the shelf number MS Mus. 1121, was not discovered until 2006.<sup>45</sup> The special status of this source lies above all in its absolutely unique character (it is the so-called *unicum*), in addition to the fact that – as has already been mentioned – it is the earliest of the known sources of the composer's works, written down using staff notation, which was rarely used during the period. A detailed analysis of the handwriting leads to the rejection of the initial suggestion that the source is an autograph.<sup>46</sup> Żebrowski probably inscribed the title page with the following content: *Compositum expresse pro Domino Charles A:[nno] Domini 1748 Mense Februarij Die 24ta. | Concerto Grosso da Martino Ziebrovskj. | Cornu Obligato. | Hoboe Primo | Hoboe Secondo | Violino Primo. | Violino Secondo. | Alto Viola | Fagotto Solo. | con | Cembalo.*<sup>47</sup> The main body of the composition, consisting of three contrasting parts (*Grave – Allegro – Tempo di Minuetto*), was copied by at least two scribes, of which one was responsible for the first two parts,<sup>48</sup> while the second completed the manuscript with the concluding *Minuetto*.<sup>49</sup>

The title sheet quoted above offers vital information about the date of composing (or copying?) the work, its authorship, the dedication and the originally intended set of performers. Of particular interest here is the dedication: *pro Domino Charles*. Considering the place where the source was discovered and the solo horn part, we can formulate a tentative hypothesis that the dedication refers to the Hungarian-born eminent horn player, clarinettist, oboist and composer Charles, born some time between 1705 and 1710, who was active in various centres of music life in the British Isles in mid-eighteenth century,<sup>50</sup> and known also for his performances of horn parts in compositions by Georg Friedrich Händel (1685–1759).<sup>51</sup> It is impossible to ascertain whether the description 'Charles' is a first name, a family name, or possibly an artistic alias. According to Thomas Hiebert's hypothesis, the musician referred to here could be a composer and horn player active in the same milieu during this period, Charles (Carlo) Vernsberg (Vernsburgh), d. 1780, whom we find in the records of the Royal Society of Music in the years 1739, 1742, 1744 and 1755.<sup>52</sup> For the

---

Hummel in Amsterdam. See Eitner, *Lexikon*, vol. 9, Leipzig 1903, p. 334. Moreover, Eitner mentions a document preserved in Dresden, written in 1793: an autograph of the oratory *Christiani poenitentes ad sepulchrum Domini* by Johann Thomas Zebro (D-Dl Ms. A. 426). Possibly its author is Marcin Józef Żebrowski's son, Jan Tomasz Żebro, who most probably copied, and may also have composed this original work (the composition was recorded in the series *Musica Claromontana* no. 12, *Musicon* publishing house and the Pauline monastery at Jasna Góra, Warszawa – Jasna Góra 2005, MCCD 12; MCD 042).

<sup>45</sup> I was made aware of the existence of this manuscript, which resurfaced in the offer of Travis & Emery Music Bookshop (no 29270), by Barbara Przybyszewska-Jarmińska, whom I want to thank sincerely for passing this information to me and for her assistance in procuring a photocopy of the manuscript, which I also studied in person later.

<sup>46</sup> Cf. Pośpiech, 'Żebrowski w badaniach', p. 24; Mądry, *Barok*, p. 627. The comparative analysis of the handwriting was based on the sources of processional sonatas preserved at Jasna Góra, who are the most likely to be authentic autographs of the composer (*Sonatae pro processione 2*, shelf no. PL-CZ I-167 and *Sonatae pro processione 2*, shelf no. PL-CZ I-170).

<sup>47</sup> As far as Żebrowski's alleged authorship is concerned, the least questionable is the dedication at the top of the title sheet, whereas it seems that the composer's name (*da Martino Ziebrovskj*) is an addition by one of the copyists.

<sup>48</sup> It cannot be excluded that each of the parts is by another copyist. The handwriting in the scores is generally similar, but there are minor differences in the handwriting of some dynamic and articulation marks. It is also possible that the copyist of the last part penned also the ending of the second part (from folio 9v onwards).

<sup>49</sup> It should be added that in the last two sheets of the discussed manuscript we find yet another short piece, added in another handwriting. It is a 10-bar *Marche* in the *Andante* tempo and a 22-bar *Menuetto* by an anonymous composer. Both pieces are written for the same set of performers: *Clarino, Cornu 1<sup>mo</sup> and Cornu 2<sup>do</sup>*. The definitive *Il Fine* concluding Żebrowski's *Concerto Grosso* (fol. 15r), as well as a different performance set (e.g. *Clarini* not mentioned in the title page) justify the assumption that the piece is a separate composition (or part thereof), added later in the available empty space.

<sup>50</sup> See Rendal/Hogwood/Boydell, 'Charles'; Fitzpatrick, *Horn*, pp. 103–105.

<sup>51</sup> Cf. Beakes, *The Horn Parts*.

<sup>52</sup> Hiebert, 'Extraordinary horn', p. 246.

analysis of Żebrowski's composition discussed here, significant are its affinities with Vernsberg's *Concerto grosso* preserved in the so-called Egerton Manuscript Collection (GB-Lbl Add. 71539; RISM 806252352)<sup>53</sup> with number 17.<sup>54</sup> The similarities are not limited to the leading part of the *concertato* horn (which in the case of our composer is extended by the second *Oboe*, *Alto Viola* and *Fagotto* parts), but include also the slow introduction of *Grave*, beginning with semiquaver passages of melodic triads in the violin part with characteristic stops in fermata, giving the performer an opportunity to improvise *cadenze* (bars 10 and 20 in Żebrowski's concerto, bar 8 in Vernsberg's). Besides, both concerti include the second part, which is a rhythmically varied, virtuosic *Allegro* in 2/4 metre in rustic fashion, and are concluded with a minuet (preceded by an additional *siciliana* in Vernsberg's case). Especially remarkable, however, is the significant similarity of melody of the solo horn part, found in the concluding bars of the opening part (bars 21–24 in Żebrowski's concerto, bars 12–15 in Vernsberg's): the sequence  $e^2 - d^2 - c^2 - b^{b1} - a^1 - g^1 - f^{\#1} - g^1$  (requiring the performer to play the so-called 'stopped' sounds, which at that time was still uncommon), is identical in terms of rhythmic structure (a sequence of six minims), except for the first two notes, provided by Żebrowski with ornaments.<sup>55</sup> We might add that the musician from the Jasna Góra ensemble employed a similar theme, with a slightly modified rhythm, in the minuet (bars 35–39). Obviously, it would be justified to assume that we are dealing here with a typical cadence based on the harmonic progression T – [D] S – D – [D] D,<sup>56</sup> but on the other hand, nowhere else in Żebrowski's oeuvre do we find such a combination of a melodic phrase with a harmonic sequence.

Other elements linking *Concerto grosso* to the London music milieu are its kinship in terms of performance apparatus and style to other compositions from the Egerton collection,<sup>57</sup> the manner of writing the horn parts (with only minimum use of 'stopped' sounds, ambitus  $e^1 - a^2$ , occasionally  $c^3$ ), which enjoyed considerable popularity there in the middle of the eighteenth century,<sup>58</sup> and the designation of genre in the title page of the manuscript. In this connection, it must be born in mind that Żebrowski wrote his work at a time when the development of *concerto grosso* as a genre was already past its prime, and in continental

<sup>53</sup> The collection was property of the British Egerton family, is dated to the years 1751–99 and contains 32 compositions of authors known by name (such as Carlo Antonia, William Boyce, Joseph Anton Camerloher, Fortunato Chelleri, Angelo Morigi, Anton Wilhelm Solnitz) and anonymous. A majority of the compositions (26) are *Concerti* (including *Concerti grosso*) and *Symphonie*, typical of the mid-eighteenth century. Notable from our perspective are four *Concerti* by Charles and two attributed to Carlo Vernsberg, in which the solo part of the horn (or a pair of horns) is obligatory.

<sup>54</sup> *Conserto del Violino Concertino, Violino Repiano, Basso e Oboe Primo, Cornu Solo* (GB-Lbl Add. 71539; RISM 806252336). The solo horn part in the first two parts was included in: Hiebert, 'Extraordinary horn', p. 245, example 3.

<sup>55</sup> I would like to thank Tomasz Grochalski for alerting me to this similarity and for drawing my attention to a number of interesting sources bibliographical items concerning the evolution of horn performance in the eighteenth century.

<sup>56</sup> Both in Vernsberg's and in Żebrowski's concerti the introductory *Grave* concludes with a dominant, introducing the main key of the subsequent part (C major and E-flat major respectively).

<sup>57</sup> Apart from the above-mentioned compositions by Charles and Carlo Vernsberg, we should mention the anonymous *Concerto* for a pair of violins and horns, and *Basso*, with an arrangement of parts similar to Żebrowski's *Concerto grosso: Andante amoroso – Allegro assai – Minuetto*.

<sup>58</sup> In this respect, it is noteworthy that the first textbook of horn performance was published by John Simpson in London around 1746, with the title *The Compleat Tutor for French Horn* (by an anonymous author); in this publication we find pictures of horn players holding the instrument with the bell upwards, which means that the so-called handstopping technique was not yet in use at the time. In the context of horn parts, an interesting case are also *Concerti a due cori* by Händel, written around 1746–1747 (HWV 333 i 334), in which the set of performers in each choir is almost identical with Żebrowski's concerto. Cf. Engel, *Concerto Grosso*, p. 40; Scherlies, 'Konzert', col. 645.

Europe the term itself was used only sporadically.<sup>59</sup> In British Isles, however, the genre survived the longest, in its quite conservative variety associated with the Roman circle.<sup>60</sup>

In consideration of the arguments presented above, and especially in view of the existing similarities, we can tentatively assume that the latter are not incidental and that Carlo Vernsberg's compositions were a model, or at least a point of reference for Żebrowski's *Concerto grosso*, and Vernsberg himself should be identified with Mr. Charles mentioned on the title page.

The above hypothesis, however, is not the only possible explanation. It cannot be excluded that Żebrowski dedicated his *Concerto grosso* to another musician, pursuing his activities in some other centre of music life, probably abroad. Given the intense contacts between the Jasna Góra monastery and the royal court in Dresden and its ensemble, which visited Jasna Góra,<sup>61</sup> it appears that a possible object of the dedication preceding the discussed work could be Karl Haudek (Haudeck) (1721–1802) – a renowned horn player of Czech origin, who was active at the Polish-Saxon court in the middle of the eighteenth century.<sup>62</sup> This centre of music life also kept alive the tradition of Italian *Concerti*, drawing upon mainly upon the achievements of the Venetian circle centered around Vivaldi,<sup>63</sup> and developed the art of horn performance.<sup>64</sup> In connection with our subject, a noteworthy source is a collection of copies of 18 horn concertos by composers active in Dresden, written in the 1740s and currently preserved in the Universitetsbiblioteket in Lund (*Katalog Wenster Literatur I/1–17b*).<sup>65</sup> It should be noted, however, that the style of these compositions is much more virtuoso-oriented, with greater emphasis on the *clarino* register than in the case of Żebrowski's work. Some similarities, however, can be discerned in the foregrounding of the solo instrument and in the shaping of the set of performers, which is nevertheless hardly distinctive.<sup>66</sup>

Regardless of which centre of music life should be associated with the origin of Żebrowski's work, it definitely fits into the evolution of the Italian *concerto* in its final stage. In this composition, we can clearly see a tendency to merge styles and genres, typical of the first half of the eighteenth century.<sup>67</sup> This is because we find here both characteristic features of the *concerto grosso* (e.g. dialogues between groups,

---

<sup>59</sup> Hans Engel goes as far as to call the genre 'einer um 1750 ausgestorbenen Gattung' ('a species that became extinct around 1750') (Engel, *Concerto Grosso*, p. 5). We should remember, however, that the writings from the period are characterized by inconsistency of nomenclature with regard to compositions discussed here, which were usually described with the umbrella term *Concerti* (also *Sinfonie* or *Sonatas*). According to Piotr Wilk, this inconsistency 'reflects not only poor awareness of stylistic differences between the genres or nomenclatures preferred locally, but also more complex processes, e.g. deliberate merging of the genres' (Wilk, *Wenecki koncert*, pp. 55–56). Peculiar combinations of the characteristic features of *concerto grosso* and solo concert can be found for example in the music composed in the Venetian circle, above all by Antonio Vivaldi (1678–1741), who did not use the term *concerto grosso* (employed mainly by composers from the Roman milieu). Cf. Engel, *Concerto Grosso*, pp. 7–24; Wilk, *Wenecki koncert*, pp. 51–81.

<sup>60</sup> Cf. Engel, *Concerto Grosso*, p. 27; Scherlies, 'Konzert', col. 645–646; Talbot, 'Concerto', pp. 245–246.

<sup>61</sup> Cf. Podejko, *Kapela* 1971, pp. 71–72, 249–250, 391–394.

<sup>62</sup> See Dlabacž, *Künstler-Lexikon*, pp. 575–576; Fitzpatrick, *Horn*, p. 115; Bauer, 'Böhmische Hornisten', p. 40; Larkin, 'Twenty-eight Duets'. I would like to thank Patryk Frankowski for drawing my attention to this musician and for invaluable bibliographical advice.

<sup>63</sup> Cf. Engel, *Concerto Grosso*, pp. 22, 25–27; Scherlies, 'Konzert', col. 645; Wilk, *Wenecki koncert*, pp. 28, 32–33.

<sup>64</sup> Cf. Bauer, 'Böhmische Hornisten'; Damm, 'Zur Frage der Horntradition'.

<sup>65</sup> Rasmussen, 'The Manuscript'; Hiebert, 'Virtuosity'. The collection includes *Concerti* by such composers as Christoph Foerster, August Heinrich Gehra, Carl Heinrich Graun, Johann Georg Knechtel, Johann Georg Roelling or Johann Joachim Quantz.

<sup>66</sup> In this respect, a particularly remarkable composition is *Concerto ex Dis per Cornu Concertato, Oboe, 2 Violini, Viola & Basso* by Quantz (no 9) for a set of performers almost identical with Żebrowski's concerto. It must be remembered, however, that combining string and wind instruments in compositions of this genre had already happened in Italy; examples relevant to our subjects are Vivaldi's *concerti* for two horns, strings and *basso continuo* written around 1730–1731 (RV 538 i 539). A performance apparatus close to Żebrowski's work is found in *Concerti con molti istromenti* RV 568, RV 569, RV 571 and RV 574 (a pair of horns is combined here with oboes, bassoon, violin in *basso continuo*), which – interestingly – were written for the court in Dresden. See Wilk, *Wenecki koncert*, pp. 194–197; Rampe, *Vivaldi*, pp. 163–165, 179–180.

<sup>67</sup> Cf. Wilk, *Wenecki koncert*, pp. 66–81.

a slow opening part with varying harmonic features, the presence of a dance), and of the solo concerto (e.g. the foregrounding of the solo instrument, a tripartite structure, elements of the ritornello form with solo episodes, an improvised *cadenza*), coupled with a tendency to vary the *concertato* technique in each part. As has already been mentioned, another interesting aspect is the set of performers – representing the *a otto* (*a 8*) type, with the prominent role of the wind instruments, performing solo functions. The predominant solo instrument is *Cornu Obligato*,<sup>68</sup> and to a lesser extent the bassoon – referred to in the title page as *Fagotto Solo*.<sup>69</sup> Solo passages are also found in the part of the pair of oboes, often combined with the bassoon, in accordance with the *concertino* pattern.<sup>70</sup> It should be added that this type of the *a tre* performance apparatus becomes dominant in the concluding minuet, whereas in the trio, referred to as *Affetuoso*, it is fully independent. A possible general conclusion is that Żebrowski's *Concerto grosso* already features some characteristics of his later compositions, e.g. a predilection for using harmonic progression or short imitative themes, varied and unorthodox melodies, variations of rhythm (including e.g. triplets and Lombard rhythms) and finally a flair for combining skilfully old and new stylistic elements, although in this early work the late Baroque style clearly prevails.<sup>71</sup> In an attempt to link the discussed composition to one of the theories of music popular in the eighteenth century, we can quote a definition by Johann Joachim Quantz, according to whom 'Concerto grosso consists in mixing various *concertato* instruments in such a way that two or more instruments, whose number can even be eight or more, take turns to perform the solo function'.<sup>72</sup>

### Sonatas *a tre*

Żebrowski's cycle of six sonatas, written for two violins and *basso continuo*, like his *concerto grosso* discussed above, also represents the final stage in the development of the genre – in this case the Baroque sonata *a tre*, which in the mid-eighteenth century was being gradually succeeded by the classic trio.<sup>73</sup> These highly interesting compositions were published by J. J. Hummel<sup>74</sup> in Amsterdam in 1757, along with the sonatas of a Dutch composer based in the Hague, Johann Conrad Spangenberg (around 1720–1800),<sup>75</sup> which was noted on the title sheet:

XII SONATE | a | Due Violini & Basso | Le Prime Sei Sono State Composte | da | G. C. SPANGENBERG; | le Seconde | da | M. G. ZEBRO. | AMSTERDAMO. | Stampate a Spese di | J. J. HUMMEL | Mercante di Musica. | Prix | 5- | N<sup>o</sup>. 12.

<sup>68</sup> In the part of this instrument the designation *Solo* appears at the first entry of the horn in bar 11 (preceded by an improvised *cadenza*, expressed by a semibreve with a fermata, with the general rest of all other instruments), and also in bars 31, 71 and 101 of the second part.

<sup>69</sup> It should be noted, however, that the part of this instrument occasionally gains some independence, lifting off the bass line executed by a figured *Cembalo* (e.g. in bars 13–20 in part I, bars 5–8, 17–20, 49–51, 59–65 and 79–83 in part II and bars 1–8 in part III).

<sup>70</sup> The designation *Solo* is found in the *Oboe primo* part in bar 5 in part I, in bar 59 in part II and in bar 17 in part III, although there are more solo passages treated in a similar way (occasionally designated with *piano*, preceded by a passage designated as *Tutti*). In this context, it should be noted that imprecise and inconsistent application of the designations *solo* and *tutti* was quite frequent among the composers of the period. Cf. Wilk, *Wenecki koncert*, pp. 100–101.

<sup>71</sup> Cf. Mądry, *Barok*, pp. 626–632; Drożdżewska, 'Na skrzyżowaniu', pp. 3–4.

<sup>72</sup> Quantz, *Versuch*, p. 294.

<sup>73</sup> Cf. Newman, *Sonata*, pp. 94–101; Wilk, 'Amsterdamskie sonaty', pp. 84–85.

<sup>74</sup> The correct year of publication was established by Piotr Wilk based on the catalogues of the publishing house and press announcements. The earlier sources mentioned the year 1765 (after: RISM A/I S 4042; RISM B/II, p. 366). See Wilk, 'Amsterdamskie sonaty', p. 83; Pośpiech, 'Żebrowski w badaniach', pp. 18–19.

<sup>75</sup> This composer was known in his circle as a violinist, oboist and music publisher (e.g. of his own compositions, including sonatas). Also, he is mentioned as one of the authors of symphonies in the tradition of the Mannheim school. See Thijsee, 'Niederländische Musik', col. 1498; Fellerer, 'Musikbeziehungen', p. 58; Wilk, 'Amsterdamskie sonaty', p. 84.

The unique first print, preserved at The Rowe Music Library at King's College in Cambridge (GB-Ckc P! 3.31), has unfortunately survived in an incomplete state of preservation (the violin part II is missing).<sup>76</sup>

At this point, we should reiterate Piotr Wilk's statement that 'by publishing Żebrowski's and Spangenberg's trios in 1757 Hummel initiated a series of publications with similar titles, containing music of such composers as Carl Friedrich Abel (Op. 3, 1761), Franz Xavier Richter (Op. 3, 1762), Georg Wagenseil (Op. 7, 1762), Gaetano Pugnani (Op. 3, 1763), Johann Christian Bach (Op. 4, 1767), or Joseph Haydn (Op. 3, 1768). What follows is that Żebrowski's sonatas published in Amsterdam fit into the trend of chamber music written by outstanding instrumentalists and composers, representing very divergent traditions, and even different musical epochs'.<sup>77</sup>

All the sonatas in the collection discussed here have a tripartite structure, for the most part consistent with the Italian *concerto* (with fast-paced opening and concluding parts and a slow middle), although some of them begin with a slower passage, which was characteristic of the Italian *da chiesa* sonatas.<sup>78</sup> A detailed arrangement of the musical architecture of Żebrowski's sonatas and their tonality characteristics are as follows:

1. *Sonata VII: Allegretto – Andante – Allegro assai*  
A major D major A major
2. *Sonata VIII: Un poco andante – Allegro – Allegro assai*  
F major F major F major
3. *Sonata IX: Adagio – Allegro – Allegro moderato*  
Es major Es major Es major
4. *Sonata X: Allegretto – Adagio – Minuetto*  
G major G minor G major
5. *Sonata XI: Allegro ma non tanto – Andante – Allegro assai*  
B major Es major B major
6. *Sonata XII: Allegro – Adagio – Allegro fugato*  
D major G major D major

Apart from the agogic contrasts in the structuring of music architecture, which were a typical feature of music during this period, we should note the marginal status of the dance movements (*Minuetto* as the last movement of *Sonata X*),<sup>79</sup> and – most importantly – the fugue passages.<sup>80</sup> In Żebrowski's pieces, the fugue concludes each of the sonatas (*Allegro fugato*), providing the entire cycle with an original and elaborate finishing touch. Particularly remarkable is the main theme, which according to Wilk is inspired by a sarabande from the lute *Sonata in C major*, written by Silvius Leopold Weiss in 1727.<sup>81</sup> A more significant similarity is that to the exposition of the fugue from Żebrowski's *Rorate coeli*, preserved in a manuscript surviving at Jasna Góra and dated 1752.<sup>82</sup> In addition, in the middle passage of this movement the compo-

---

<sup>76</sup> In consideration of the high artistic value of Żebrowski's sonatas, an attempt was made to reconstruct the missing *Violino secundo* part for the needs of the present edition. This task was accomplished by Marcin Szelest, to whom I want to express my heartfelt gratitude.

<sup>77</sup> Wilk, 'Amsterdamskie sonaty', pp. 84–85.

<sup>78</sup> Cf. Wilk, *Sonata*, pp. 49–53.

<sup>79</sup> In Spangenberg's piece the *Minuetto* concludes *Sonata V*, and *Sonata VI* ends with *Giga*.

<sup>80</sup> In Spangenberg's piece the fugue appears twice as the fast-paced central *Allegro* movement, contrasted with the opening *Andante* (*Sonata IV*) or *Largo* (*Sonata VI*).

<sup>81</sup> Wilk, 'Amsterdamskie sonaty', p. 86. Cf. Weiss, *Sämtliche Werke* 2002, p. 99; Weiss, *Sämtliche Werke* 2007, pp. 99–100.

<sup>82</sup> See Żebrowski, *Rorate coeli*, pp. 26–36. Żebrowski quotes here the entire exposition, almost unchanged, adapting it of course to the changed set of performers. *Violino I* first recreates faithfully the soprano part (bars 1–13), followed by the first violin part,

ser quotes a theme from *Et vitam venturi* – the concluding *Credo* part from *Missa ex D*.<sup>83</sup> What deserves emphasis here is the skilful combination and intertwining of the themes (and their counterpoints) by Żebrowski, proving his artistry and flair for composing polyphonic music. It should be noted that Żebrowski employed self-quotations of polyphonic themes and larger structures in his vocal-instrumental sacred music for the Mass as well, always with a creative approach,<sup>84</sup> for which the sonatas discussed here provide ample evidence.<sup>85</sup>

In his detailed analysis of Żebrowski's sonatas, the above-quoted Wilk identifies them with the late-Baroque strain of chamber music, in which the features of the Baroque style – discernible in the formal structure and in harmony – merge with the *galant* aesthetics – visible mainly in the varied and elaborate melodies, 'full of finesse, lightness, elegance, cantilena smoothness and lucid, already periodic form'.<sup>86</sup> In addition, Wilk emphasizes the original expressiveness of these compositions, an aspect in which Żebrowski by far surpasses Spangenberg.<sup>87</sup> The process of composing the sonatas discussed here was undoubtedly influenced by the composer's skills as a violinist, a factor whose role was emphasized by the eighteenth-century theorist Heinrich Christian Koch: 'A sonata for two parts [...], as it is supposed to express the emotions of a single individual, calls for the highest level of subtlety in the expression of feelings and in their variety, which in turn necessitates the finest possible shape of the melody. As we know, however, that every instrument has unique characteristics of expression, it becomes plain that composing a sonata requires the highest mastery of the instrument for which it is being written. Therefore, we can expect good sonatas only from composers who are also virtuoso performers of the instrument for which their composition is written'.<sup>88</sup>

### Sinfonia Es in E-flat

While Żebrowski's compositions discussed so far reflect the final stages of the Baroque period, his *Sinfonia Es* represents an early form of the emerging genre, taken over from Italian operatic symphony, which in the mid-eighteenth century was enjoying an unprecedented heyday, reaching perfection in the form of Classical symphony.<sup>89</sup> The work of the composer from Jasna Góra is without doubt one of the earliest examples of this genre in Polish music, and definitely the first Polish symphony to appear in print, and

---

doubled by *Oboe Primo* (bars 13–24). In turn, *Violino II* first quotes the *Alto* part (bars 1–12), followed by the *Tenore* part (bars 13–24). The *Basso* overlaps with the bass vocal part, which in *Rorate coeli* is augmented by *Basso pro Organo*.

<sup>83</sup> See Żebrowski, *Missa ex D*, pp. 71–75. The thematic material of this piece is introduced by Żebrowski in bar 24 (from bar 6 in *Et vitam venturi*). After a short repetition of the opening theme and its progressive multiplication (bars 32–45), the composer returns to the cadential theme from *Missa ex D* in bar 45 (from bar 30 in the mass). After a short bridge (bars 77–81), the composer again introduces the leading motif of the opening main theme, which dominates the remainder of the composition.

<sup>84</sup> Cf. Jasiński, 'Cato', pp. 56–66.

<sup>85</sup> In addition, we may note the similarity – noticed by Wilk – between the finale of *Sonata IX* and *Sonata pro processione in Es* (PL-CZ I-168). Wilk, 'Amsterdamskie sonaty', p. 92.

<sup>86</sup> Wilk, 'Amsterdamskie sonaty', p. 87. Besides, this author points to the composer's likely familiarity with the contemporaneous principles of composition, formulated in the above-mentioned treatise by Quantz (*Ibidem*, p. 93–94). Cf. also: Mądry, *Barok*, pp. 623–626.

<sup>87</sup> Wilk, 'Amsterdamskie sonaty', pp. 87–89, 93.

<sup>88</sup> Koch, *Versuch*, part 3, p. 317: 'Die zweistimmige Sonate [...], weil es die individuellen Empfindungen einer einzigen Person ausdrücken soll, verlangt notwendig die größten Feinheiten des Ausdrucks und der Modificationen der zu schildernden Empfindungen, und eben daher die höchste Ausbildung der Melodie. Weil nun, wie bekannt, jedes Instrument verschiedener ihm ganz eigentümlichen Feinheiten des Ausdrucks fähig ist, so ist leicht einzusehen, daß zur Verfertigung einer Sonate die genaueste Kenntniße desjenigen Instrumentes erfordert wird, für welches man ein solches Tonstück setzen will. Daher kann man auch nur von solchen Tonsetzern gute Sonaten erwarten, die zugleich Virtuosen auf demjenigen Instrumente sind, für welches sie dergleichen Tonstücke setzen.' The translation quoted after: Wilk, 'Amsterdamskie sonaty', p. 90.

<sup>89</sup> Cf. e.g. Kunze, *Sinfonie*, pp. 157–172; Stróżyńska, *Symfonia*, pp. 83–114.

published abroad, in Hummel's printing house.<sup>90</sup> The name of the publisher is even more significant if we consider that – as was already mentioned at the beginning of the present Introduction – at the time his output included the most interesting new works of instrumental music.

Żebrowski's symphony was published in 1758 along with similar works by other composers,<sup>91</sup> better and lesser known, listed in the title page:

SEI SINFONIE | A OTTO STROMENTI | Violino Primo e Secondo, Viola, | Cembalo o Violoncello, Due Oboè | e Due Corni di Caccia ad Libitum. | Composta | d'Alcuni Famosi Maestri | Cioè | di GRAUN, RICHTER, CHALON, | ZEBRO E SPANGENBERG. | AMSTELODAMO, | Stampate a Spese | di J. J. HUMMEL, | Mercante di Musica. | Prezzo f 6 – | N° 17.

Apart from the above-mentioned source held in Musik- och teatrebiblioteket in Stockholm (S-Skma OB-R), the Amsterdam print with symphonies by Johann Gottlieb Graun, Franz Xaver Richter (two compositions), Johannes Chalon, Marcin Józef Żebrowski and Johann Conrad Spangenberg has survived in three different copies, kept in London (GB-Lbl and GB-Lam) and in Oxford (GB-Ob).

In the internal pages of the print, the particular symphonies are referred to as an *Ouverture*, with an additional serial number (from I to VI). The edition consists of separate part-books, each of them with an identical title page (except for the horn parts). Żebrowski's symphony is notated as *Ouverture IV* in the following pages: *Violino Primo*, *Violino Secondo*, *Viola* and *Cembalo ô Violoncello* (in two identical copies, with figured bass) – fol. 10–11 in each volume, *Oboe ô Flauto Primo* and *Oboe ô Flauto Secondo* – fol. 6, *Corno Primo* and *Corno Secondo* (sharing the cover with the oboe and the flute) – fols 2–3.

Apart from the prints, three manuscript copies of the presented symphony have survived: two of them in Sweden (S-Skma OB-R and S-L Saml. Kraus 298) and one in Berlin (D-Bds KH M 5741). The Stockholm manuscript is basically a supplement to the printed edition of a symphony by A.M. Zebro preserved in the same collection.<sup>92</sup> The parts supplemented include *Violino 1<sup>mo</sup>*, *Violino 2<sup>do</sup>* and *Basso* (two copies without figured bass).<sup>93</sup> The Berlin copy does not diverge greatly from the print either,<sup>94</sup> although the flute parts are omitted from the title page,<sup>95</sup> while the basso continuo part is referred to as *Basso*.<sup>96</sup> The copy from the Lund library, where it is part of the Friedrich Kraus collection (S-L Saml. Kraus 298), is described as

---

<sup>90</sup> The first scholar to notice this fact was B. Muchenberg, who on the basis of his research assumed, albeit still with caution, that M.J. Żebrowski was the author. Cf. Muchenberg, *Z zagadnień*. We may add that in musicological literature this print is first mentioned by Robert Eitner in his lexicon; in addition to the print, Eitner mentions also a manuscript copy of the work preserved in Berlin, and a piece that still poses a riddle as its author has not been identified to date, titled '1 Sinfonie für Klavier'. See Eitner, *Quellen-Lexikon*, vol. 9, p. 334.

<sup>91</sup> Like the sonatas, this print was for a long time dated mistakenly to the year 1766 or 1768 (RISM A I, 355). The correct dating was established by Piotr Wilk with reference to the extant catalogues and press announcements (Wilk, 'Amsterdamskie sonaty', p. 83). Besides, the correct date was added in pencil at the bottom of the title page of the copy kept now in Musik- och teatrebiblioteket in Stockholm. Cf. also: Johanson, *J. J. & B. Hummel*, pp. 19, 79.

<sup>92</sup> The title page is included in the part *Violino Secondo: Sei Sinfonie A Otto Stromenti | della | Sig<sup>ri</sup> Graun, Richter, Chalon, Zebro ex Spangenberg*.

<sup>93</sup> Given the current state of research, it is impossible to determine whether only parts that supplemented printed parts were added, or whether this copy of the composition is incomplete.

<sup>94</sup> *Sinfonia | a | 2 Corni, | 2 Oboe, | 2 Violini, | Viola, | e | Basso. | A. M. Zebro. | N° 1.* (D-Bds KH M 5741). At the bottom of the title page, we find a three-bar note incipit of the first violin part. The manuscript is listed in Georg Thouret's inventory from 1895.

<sup>95</sup> Neither are these instruments listed in the title page of the first print, although the listed parts include *Oboe ô Flauto Primo* and *Oboe ô Flauto Secondo*. On the other hand, the list of parts in the Berlin manuscripts includes *Oboe ô Flauto Primo* and *Oboe 2<sup>do</sup>*.

<sup>96</sup> Apart from the original part with figured bass, another *Basso* part without figured bass was added in another handwriting.

*Sinfonia de Richter*.<sup>97</sup> This misattribution, however, has been corrected since both in the library records and in the RISM database.<sup>98</sup>

The above mentioned source of Żebrowski's *Sinfonia Es*, both printed and handwritten, prove that the composition enjoyed reception in various circles, although the current state of research has revealed no links to specific ensembles. The absence of this work in the collections (and repertoire?) of the Jasna Góra ensemble is intriguing, considering the facts that the genre was quite popular in this milieu and that the symphony was published during the period of Żebrowski's intense activity at Jasna Góra. It can be speculated that the composer took the composition with him to Warsaw, where it was eventually deposited with other 'lost scores' in the attic of the Royal Castle, mentioned by Józef Elsner in his *Sumariusz*.<sup>99</sup>

All the symphonies included in the collection discussed here have a tripartite structure with the following order of movements: fast-paced – slow-paced – fast-paced, with the middle movements maintained in the *Andantino* (Richter nos I and VI, Żebrowski) or *Andante* tempo (Graun, Chalon, Spangenberg). Only in Richter's composition concluding the volume we find a closing *Tempo di Minuetto*. Żebrowski's composition is distinguished through ornamental and rhythmically varied melody of the violin part, characterized by numerous ornaments and triplet figures, syncopated, dotted and Lombard rhythms (especially in the enchanting middle movement). Generally speaking, the here presented work of the composer from Jasna Góra can be categorized among earlier eighteenth-century symphonies, still rooted in the Italian Baroque tradition, which is reflected – *inter alia* – by the structuring of musical architecture, the use of harmonic progression, the presence of the heavily figured *Cembalo* part and in the unfolding of harmony. On the other hand, the elements of the *galant* aesthetics are already there, especially in the shaping of the means of expression and the course of the melody. The most apparent, however, are the elements of the early Classical style, for example in the triad-based melodies, the foregrounding of the acoustic qualities of individual instruments (e.g. the increasingly independent viola part), or in a tendency to maintain correct proportions in the structuring of themes and phrases.<sup>100</sup>

#### Processional compositions

Żebrowski's processional compositions, listed in the title pages as *Sonata pro processione*, *Adagio pro processione* or *Andante pro processione*, sometimes described further as *processione solemnis*, are no doubt among his most interesting, and definitely most peculiar instrumental works. They are an integral part of the local liturgical-musical tradition fostered in the monastery at Jasna Góra and – except for several examples from the circle of the Jasna Góra ensemble – have no counterparts in other centres of music life in Poland and abroad. In total, this interesting and relatively large collection consists of 17 compositions representing this genre (preserved in nine manuscripts):<sup>101</sup>

1) *Adagia duo | pro processione solemni. In 7. | à | Violinis, Hobois, Clarinis, duobus | cum | Organo et Basso. | Autore Martino Giuseppe Ziebrowski | Musico di Violino. | Pro Choro C: M: C: (PL-CZ I-171)*<sup>102</sup>

<sup>97</sup> *Concerto Ex Dis á 9 Partie | Violino Primo | Violino Secondo / Hautbois Primo | Hautbois Secondo | Cornu Primo | Cornu Secondo | Timpano | Alto Viola | Basso | di Ric[h]ter | Academia Carolina*. Below the alleged composer's name find a five-bar note incipit of the first violin part. The manuscripts contains double voice-parts for violin parts I and II, and separate parts *Violoncello*, *Cembalo* and *Basso* not indicated on the title page (all of them without figured bass), while the flute parts are missing (in the original version they were used interchangeably with the oboes); another hand added the *Timpano* part, not found in the original version.

<sup>98</sup> RISM A/II: 190.003.510.

<sup>99</sup> Elsner, *Sumariusz*, pp. 78–79.

<sup>100</sup> Cf. Stróżyńska, *Symfonia*, pp. 379, 420–423, 431; Mądry, *Barok*, pp. 612–615.

<sup>101</sup> In Podejko's catalogue the compositions are numbered from 1597 to 1614, of which number 1609, referring to Joseph Riepel's *Sonata pro processione* (PL-CZ II-260) needs to be excluded as the piece was previously wrongly attributed to Żebrowski. Cf. Stróżyńska, 'Utwory', pp. 102–103; Stróżyńska, 'Joseph Riepel', pp. 510–512.

<sup>102</sup> An incomplete source, the *Corno Primo* and *Clarino Primo* parts are partially missing; in the first sonata (in F major) the two *Clarini* parts listed in the title page are replaced by two *Corni* parts.



- *Adagio 1* (F major)
  - *Adagio 2<sup>do</sup>* (D major)
- 2) *2nd Andante* | *Pro* | *Processione* | *Due Violini* | *Due Hoboe* | *Due Clarini* | *e* | *Basso Continuo*. | *da Martino M[elchiore], I[gnatio], J[osepho], C[arolo] Zebrowski p[leni]: t[itulo]: in Claro M[onte] C[zestochoviensi] Concertus Maestro.* | *C.* | *M.* | *C.* (PL-CZ III-739)
- *Andante* [1] (G minor)
  - *Andante* [2] (D major)
- 3) *Sonatae pro processione 2* | *a* | *Violinis duobus* | *Hobois duobus* | *Clarinis duobus* | *e* | *Basso* | *da Martino Giuseppe Zebrowski* | *m[anu] p[ropria]* | *Pro Choro C. M. C.* (PL-CZ I- 167)<sup>103</sup> – autograph
- *Andante* [1] (E minor)
  - *Andante* [2] (A major)
- 4) *Sonatae pro processione 2* | *a* | *Violinis duobus* | *Hobois duobus* | *Clarinis duobus* | *e* | *Basso*. | *da Martino Giuseppe Zebrowski* | *m[anu] p[ropria]* | *Pro Choro C. M. C.* (PL-CZ I-170)<sup>104</sup> – autograph
- *Andante poco 1* (D minor)
  - *Andante 2* (B-flat major)<sup>105</sup>
- 5) *Sonatae pro processione 2* | *a* | *Violinis duobus* | *Hobois duobus* | *Clarinis duobus* | *e* | *Basso*. | *da Martino Giuseppe Zebrowski* | *Pro Choro C. M. C.*] (PL-CZ I-169)<sup>106</sup> – autograph (except *Basso* part?)
- *Andante 1<sup>mo</sup>* (G major)
  - *Andante 2<sup>do</sup>* (E-flat major)
- 6) *Sonatae Duae* | *Pro Processione* | *Violinis 2<sup>bus</sup>* | *Obois 2<sup>bus</sup>* | *Cornibus 2<sup>bus</sup>* | *con* | *Organo* | *Pro Choro C. M. C* | *De: Sig: Ziebrowski* (PL-CZ I-168)<sup>107</sup>
- *Andante 1* (C major)
  - *Adagio 2* (E-flat major)
- 7) *Sonatae duae* | *pro Processione* | *Violino Primo* | *Violino Secondo* | *Oboa Prima* | *Oboa Secunda* | *Clarino Primo* | *Clarino Secondo* | *Organo Violone* | *Pro Choro C. M. C.* | *Nro. 18.* | *Authore Ziebrowski* (PL-CZ III-752)
- *Andante non molto 1* (E-flat major)
  - *Andante non molto 2* (E-flat major)
- 8) *Sonatae duae pro 2plici Choro* | *pro Processione* | *Violino Primo* | *Violino Secondo* | *Oboa Prima* | *Oboa Secunda* | *Clarino Primo* | *Clarino Secondo* | *Tympana* | *Organo Violone* | *p[ro] Choro Secudno* | *Oboa Prima* | *Oboa Secunda* | *Clarino Primo* | *Clarino Secondo* | *Organo Fagotto* | *Pro Choro C. M. C. Nro. 17.* | *Authore Ziebrowski* (PL-CZ III-751)<sup>108</sup>

<sup>103</sup> An incomplete source, the following parts are missing: *Violino II*, *Oboe I*, *Clarino II*; in the first sonata (in E minor) the part *Clarino I* mentioned in the title page is replaced by *Corno I*.

<sup>104</sup> An incomplete source, the following parts are missing: *Clarino II* (*Corno II*?). In the first sonata (in E minor) the part *Clarino I* mentioned in the title page is replaced by *Corno I ex F* (the same happened probably to *Clarino II*), while in addition to the figured *Basso Continuo* part the first sonata contains the *Fagotto* part, while the second (in B major) contains the *Basso* part.

<sup>105</sup> Podejko's catalogue gives the wrong key of the second sonata: in E-flat major. Podejko, *Katalog*, p. 642 (no. 1608).

<sup>106</sup> The manuscript has survived without the title page (the composer added his name in the *Violino Primo* and *Violino Secondo* parts), which was recreated based on the other two manuscripts, which are also autographs and have the same sets of performers. In addition, in the first sonata (in E minor) we find a *Clarino I* part instead of *Corno I*. In modern times, the title page was substituted: *M. J. Zebrowski* | [*Andante Duae*] *G dur Es dur* | *Violino I/II a 1K* | *Hoboe I/II a 1K* | *Corno I/II, Clarino I/II* | *Basso* | *Organo bc 1K* [plus the following additions:] *Corno I-II* (*Andante Io razem z Clarino na odwrocie od Andante II – razem 2K* | *Komplet*).

<sup>107</sup> In the parts the *Corni* mentioned in the title page are replaced by *Clarini*.

<sup>108</sup> In *Choro Secundo* parts the *Oboi* mentioned in the title page are replaced by *Clarinetti*.

- 1 *Adagio* (E-flat major)
- *Adagio 2* (E-flat major)

9) *Sonata* | *Pro processione* | *Organo Solo* | *Violinis duobus.* | *Hautbois duobus.* | *Clarinis duobus.* | *Basso Continuo* | *Authore Martino Zebro.* | E. S. A. P. (PL-CZ III–750)<sup>109</sup>

- *Adagio* (D major)

To date, the compositions listed above have been a subject of several thorough studies, some of them have been published<sup>110</sup> and recorded.<sup>111</sup> Their specific value was noted by Tadeusz Strumiłło<sup>112</sup> and Zygmunt M. Szwejkowski,<sup>113</sup> but it was the research carried out by Ewa Orłowska,<sup>114</sup> and particularly by Beata Stróżyńska<sup>115</sup> that enabled appreciating their originality and significance as a local contribution to the legacy of European music.<sup>116</sup>

According to Stróżyńska, the compositions discussed here were on the one hand modelled indirectly on sonatas written in the first half of the eighteenth century, drawing upon the Baroque vocal arias and characterized above all by a *da capo* structure, and on the other hand on the one-part church symphony, mentioned by music theorists of the period (e.g. Johann Mattheson, Johann Adolf Scheibe, Johann Abraham Peter Schulz, Johann Joachim Quantz), popular mainly in Catholic circles.<sup>117</sup> As for the immediate inspiration of the processional music preserved at Jasna Góra, it is attributed to the compositions by Joseph Riepel, written most probably for the Jasna Góra ensemble,<sup>118</sup> although Riepel's stay in this centre of music life (possibly in the period from around 1745 to 1747) has not been confirmed by sources known to date.<sup>119</sup> According to Stróżyńska, 'the origins of the *pro processione* music at Jasna Góra should be sought in the traditions of this monastery, combined with the theoretical tenets of the eighteenth-century church symphony, which contributed to the emergence of this specific group of compositions'.<sup>120</sup> It could be added that

<sup>109</sup> The source is incomplete as the *Clarini* parts are missing. The title page is in the *Organo Solo* part supplemented later.

<sup>110</sup> Two sonatas (*Sonatae Duae Pro Processione*, PL-CZ I–168) appeared in Tadeusz Ochlewski's practical edition as early as in 1976 (see Żebrowski, *Sonaty*), while eight compositions were published, edited – in accordance with the then-current principles of source-critical editions – by Bohdan Muchenberg in 1990, with an introduction by Ewa Orłowska (see Żebrowski, *Sonatae pro processione*). The following compositions were included: *Sonata pro processione in C* (PL-CZ I–168 [1]); *Sonata pro processione in Es* (PL-CZ I–168 [2]); *Sonata in G* (PL-CZ I–169 [1]); *Sonata in Es* (PL-CZ I–169 [2]); *Andante pro processione in g* (PL-CZ III–739 [1]); *Andante pro processione in D* (PL-CZ III–739 [2]); *Sonata pro processione in Es* (PL-CZ III–752 [1]); *Sonata pro processione in Es*, (PL-CZ III–752 [2]).

<sup>111</sup> The compositions from Muchenberg's edition mentioned above were recorded on a CD in the series *Jasnogórska Muzyka Dawna. Musica Claromontana*, vol. 9, Musicon 2005; *Sonata pro duplici Choro Es* (PL-CZ III–751 [1]) was included in vol. 38, Musicon 2011.

<sup>112</sup> Strumiłło, *Źródła*, p. 66.

<sup>113</sup> Szwejkowski, 'Z zagadnień'; Szwejkowski, 'Wstęp' 1968; Szwejkowski, 'Wstęp' 1971.

<sup>114</sup> Orłowska, *Sonaty*; Orłowska, 'Kształtowanie brzmienia'; Orłowska, 'Wstęp'.

<sup>115</sup> Stróżyńska, 'Symfonia, sonata'; Stróżyńska, 'Utwory'; Stróżyńska, *Symfonia*, pp. 489–531.

<sup>116</sup> Stróżyńska, who categorizes these compositions as belonging to the genre of church symphony, refers to them as 'a local variety of liturgical instrumental music'. Stróżyńska, *Symfonia*, p. 487.

<sup>117</sup> Cf. Stróżyńska, *Symfonia*, pp. 49–83; Wilk, *Wenecki koncert*, pp. 74–75. We should note that the need for research into the eighteenth-century church symphony, performed in various contexts related to religious worship, was emphasized by Ludwig Finscher. See Finscher, 'Symphonie', col. 63.

<sup>118</sup> The monastic archive at Jasna Góra preserves the following unique sources of this composer's instrumental compositions: *Sonata a due chori* (PL-CZ II–219); *Sonata per la Processione* (PL-CZ III–561); *Sonata per la Processione* (PL-CZ III–220); *Sonata pro processione Es* (PL-CZ III–260); *Symphonia pro Processione Solemni* (PL-CZ III–222). See Karasiński, *Tradycja jasnogórska*; Kopec, *Sonaty*.

<sup>119</sup> Stróżyńska, 'Utwory', pp. 103–104; Stróżyńska, *Symfonia*, pp. 192–200; Stróżyńska, *Joseph Riepel*, pp. 508–517. Cf. also Emmeneg, *Joseph Riepel*, pp. 31–41; Mądry, *Barok*, pp. 620–623.

<sup>120</sup> Stróżyńska, *Symfonia*, p. 200.

apart from Żebrowski, other Jasna Góra composers of this type of music included Franciszek Perneckher (d. 1769)<sup>121</sup> and Franciszek Kottritsch (1727–1787).<sup>122</sup>

It appears that the most important aspect of the processional music composed and preserved at Jasna Góra was the liturgical tradition they arose from, and – even more crucially – their liturgical function, which even surpasses the importance of genre classifications (hence their arbitrariness: *sonata*, *symphony*, *adagio*, *andante*).<sup>123</sup> Considering the already mentioned lack of precision in applying terminology, characteristic of the period, we should nevertheless notice that in his autographs Żebrowski consistently uses the term *Sonata pro processione*<sup>124</sup> and invariably arranges the compositions in pairs, two items in each cycle.<sup>125</sup> Taking into account the above remarks, and the consistently slow tempo,<sup>126</sup> we can assume that the compositions discussed here accompanied the processions at the entrance (*ingressum*, *intrada*) and exit (*exitus*, *extrada*) during solemn celebrations of the Eucharist held at Jasna Góra. The hypothesis linking them to this venue is strongly supported by the unique sources, and the employment of the organ (one of the sonatas [PL-CZ III-751] requires two organs and two choirs for performance) links the compositions to the basilica, although most sonatas (except for the two-choir one) could also be performed in the chapel of the Holy Virgin.<sup>127</sup> The liturgical function of the sonatas is further confirmed by a 13-bar melodic incipit (possibly based on the melody of *Bogurodzica*) placed after the conclusion of *Sonata in G minor* (PL-CZ III-739 [1]) in the *Hoboe Primo* part with the text *Beatam me dicent omnes generationes*, which constitutes the opening passage of the antiphon to *Magnificat in II. Vesperis Commune festorum Beate Mariae Virginis*.<sup>128</sup> Besides, considering the affinity of themes found in Żebrowski's *Sonata in E-flat major* (PL-CZ I-169 [2]) and in the aria *Quia fecit* from *Magnificat* we can speculate tentatively that the *pro processione* compositions from Jasna Góra were performed during processions that opened and concluded the vespers service on Marian feasts, which were celebrated in the Jasna Góra shrine with exceptional solemnity.

Apart from the above-mentioned shared characteristics, resulting mainly from the liturgical employment of the processional compositions discussed here, their composition technique is characterized by

---

<sup>121</sup> *Sonatae duae | a 2 Chori in Dis | Primo Choro | Violino Primo | Violino Secondo | Clarino Primo | Clarino Secondo | Con | Organo | Secondo Choro | Oboe Primo | Oboe Secondo | Clarino Primo | Clarino Secondo | Con | Organo | Pro Choro C: M: C: 16. | Authore Francesco Perneckher* (PL-CZ II-194). An autograph containing two sonatas in D major key and the *Adagio* tempo, and in E-flat major key and the *Largo* tempo. See Piwowarczyk, *Sonate due*.

<sup>122</sup> *Sonatae 2. in Dis | à Due Violini Oboe | Due Clarini | con | Basso. | Di Kottritsch* (PL-CZ II-257). An incomplete manuscript (only the *Basso* part survives) contains two sonatas in E-flat major key and the *Adagio* tempo. In Podejko's catalogue, the composition is listed as incomplete (with only the *Basso* part surviving). The recent research has revealed that the manuscript can be integrated with another handwritten source (PL-CZ I-175) which is listed as anonymous in the same catalogue (nos 1922–1923). I would like to thank Piotr Wilk PhD for this valuable piece of information.

<sup>123</sup> It should be remembered, however, that in most cases the designations were supplemented by copyists, who could apply them at their discretion, not always consistently with the composer's original intention.

<sup>124</sup> This remark refers to the manuscripts PL-CZ I-167 and PL-CZ I-170 (the manuscript PL-CZ I-169 has survived without the original title page). Podejko claims several other manuscripts of the sonatas to be Żebrowski's autographs (see Podejko, *Katalog*, pp. 639–642), which is not supported, however, by detailed analysis. In some cases it is possible that individual parts were written by the composer, but his attribution cannot be extended to other title pages. The issue requires further comparative research.

<sup>125</sup> Only *Sonata pro processione* in D major (PL-CZ III-750) is not paired with another composition. It cannot be excluded that the manuscript is incomplete or the composition unfinished. It can also be speculated, however, that Żebrowski intended to write a single sonata, distinguished by the *Organo Solo* part.

<sup>126</sup> *Adagio* (6), *Andante* (8), *Andante poco* (1) *Andante non molto* (2).

<sup>127</sup> In the authorial sources PL-CZ I-167 and PL-CZ I-170 Żebrowski requires that a chamber pitch (*Cammerton*) be used, which is certified by additions *Cameralis toni* and *toni cameralis* in the horn part. This kind of tuning device could be used both with the organ in the basilica and in the chapel of the Holy Virgin. It should be emphasized that the instruments were constructed by an excellent organ builder from Wrocław, Adam Horatius Casparini (1676–1745). Cf. Podejko, *Kapela* 1971, pp. 165–173; Gołos, 'Organy'; Łyjak, 'Casparini', pp. 150–162; Frankowski, 'Wykorzystanie', p. 194.

<sup>128</sup> In the *Hoboe Secondo* part we find a 9-bar melody without text, with an almost identical rhythmic structure, which can be regarded as an attempt to provide the above-mentioned antiphon with a second part.

a richness typical of Żebrowski's music, discussed earlier in the context of his other instrumental works. The *pro processione* works have a complex architecture within the framework of the one-part structure, characteristic of *inter alia* the church sonata (the features of the *da capo* pattern, rondos and variations, or the binary arrangement typical of the early sonata, with an emphatic repetition mark). An element of particular artistry is the heavily ornamented (especially in the violin part) melody with a varied rhythmic structure (with dotted, Lombard and syncopated rhythms, triplets and sextuplets) and rich harmony.<sup>129</sup> Also noteworthy are elements of dance rhythm (e.g. the polonaise rhythm of *Sonata in g* PL-CZ III-739 [1]), which are likewise characteristic of the composer discussed here.

A significant contribution to the shaping of music substance is made through coloration, resulting from inventive instrumentation and the solistic treatment of (especially wind) instruments. All the compositions in this group are characterized by the presence of the double sets of violins, oboes and trumpets in the high *clarini* register and the organ *basso continuo* (heavily figured as is usually the case with Żebrowski), sometimes enriched by horns,<sup>130</sup> clarinets<sup>131</sup> and kettle-drum, and augmented in the bass part by the faggot and *violone* (referred to as *Basso*). At this point, particular emphasis should be placed on the above-mentioned virtuoso characteristics of the trumpet part,<sup>132</sup> and to some extent also of the oboe and trumpet parts, and – also already mentioned – the soloist character of the organ part.<sup>133</sup> As Stróżyńska emphasizes, 'the composer's efforts to foreground the specific timbre of the oboes, the *clarini* or the violin is one of the most striking characteristics of Żebrowski's *pro processione* compositions, suggesting that he was particularly sensitive to the timbre and tone color in a work of music.'<sup>134</sup>

Considering the above-mentioned stylistic features of the *pro processione* compositions presented here, we can conclude that 'in Żebrowski's compositions the Baroque elements form a natural whole in combination with the features of the early Classical style. The dynamics of the works presented here is still based on the Baroque *chiaro – scuro* principle, or the *forte – piano* contrast. In addition to the frequent use of cadences and symmetrical features, the composer frequently combines particular passages by using elision typical of Baroque polyphony: the conclusion of one passage is at the same time the opening of the subsequent passage in another part. It is not uncommon for instruments to engage in dialogues with each other, we come across imitation and harmonic progression. The changes of harmony in the compositions discussed here are not infrequent enough to speak of early Classical harmony, but the rich use of sequences of the notes of the chord – mainly in the head-motives and cadences – is a clear manifestation of the new style.'<sup>135</sup>

With regard to the terminological considerations concerning the compositions discussed here and the lack of clear-cut distinction between the genres of the sonata and the symphony in the eighteenth century,

---

<sup>129</sup> It appears that a less significant element here was the choice of the key, which also varies from one composition to another (the predominant being the composer's favourite E-flat major key, used in six pieces), but no deliberate planning or logic can be discerned.

<sup>130</sup> The *Corni* alternate with the *clarini*, which is characteristic of the period (cf. e.g. Ahrens, 'Clarini'). The incongruity of the parts listed in the title page and the parts actually found in the manuscript PL-CZ I-168 can be accounted for as the copyist's error. It must be noted that Żebrowski insists on using precisely these two instruments, but they never sound jointly, which could result from the fact that both parts were performed by the same musician.

<sup>131</sup> These instruments appear in the two-choir sonata in E-flat major PL-CZ III-751, replacing oboes mentioned in the title page.

<sup>132</sup> Cf. Frankowski, 'Wykorzystanie', pp. 196–197; Jochymczyk, 'Clarino', p. 188.

<sup>133</sup> In *Sonata in D major* (PL-CZ III-750) the *Organo Solo* part is notated in C major key in two systems (in the soprano and bass clefs). It should be added that an authorial version (an autograph) of this part in E-flat major key (in the violin and bass clefs) also survives, but was crossed out. Both keys, differing from the main key, are probably a result of using the previously mentioned *Cammerton*. In addition, it is noteworthy that Żebrowski probably makes an allusion here to the concert use of the organ in liturgical context, which was known *inter alia* in the Wrocław diocese (cf. Walter, 'Organo concerto', pp. 91–94), with which the Jasna Góra monastery maintained intense cultural exchange in the eighteenth century.

<sup>134</sup> Stróżyńska, *Symfonia*, p. 513.

<sup>135</sup> Stróżyńska, *Symfonia*, p. 526.

it is worthwhile to quote some opinions of the contemporaneous theorists. For example, Johann Mattheson in his *Das neu-eröffnete Orchestre* concluded that ‘A *Symphonie*, *Symphonia*, means – generally speaking – consonance, but as a genre it refers to compositions performed solely in instruments. Within this genre, the composer’s freedom is complete, not limited by restrictions of number and size, and they can freely choose the kind and the type, but so that the result is not amorphous chaos. Italians place their symphonies before operas and other dramatic works, and before works of sacred music; in the former case, symphonies replace overtures, while in the latter case, they are used instead of sonatas’.<sup>136</sup>

On the other hand, the above-quoted H. Ch. Koch believed that ‘feelings must be presented and modulated differently in a sonata and in a symphony. (...) Although the forms of the sonata and the symphony may be similar in terms of the number of passages and modulations, they are characterized by a different internal shaping of melody. This difference, however, is easier felt than described’.<sup>137</sup>

\* \* \*

Marcin Józef Żebrowski’s instrumental compositions were written for the most part in the period from around 1748 to 1765, coinciding with a very important phase in the evolution of this genre.<sup>138</sup> In general, they are examples of the influence of Italian composers, which in the first half of the eighteenth century stretched across the continent.<sup>139</sup> The main activity of our composer was connected with the Jasna Góra ensemble, making him one of the group of composers linked to the centres of religious worship whose output enriched liturgical celebrations (processional sonatas), but also wrote music serving other purposes in milieus other than religious (*Concerto grosso*, trio sonatas, a symphony). We cannot exclude, however, that also these compositions resounded in temples.<sup>140</sup> The significance of Marcin Józef Żebrowski’s legacy of instrumental music consists not only in the fact that it greatly enriched the instrumental repertoire of early Polish music,<sup>141</sup> but also in its considerable variety and links to the development of the genre in the European context. In his oeuvre, we find examples of the *concerto grosso* form, which was already disappearing in the mid-eighteenth century, sonatas *a tre* from the period of its transition (transformation) into the classic trio, the early Classical sonata whose ideological tenets were emerging at the time, and processional (*pro*

---

<sup>136</sup> Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre*, pp. 171–172: ‘Symphonie, Simphonia heisset in genere alles was zusammen klinget, in specie aber bedeutet es, eine solche Composition, die allein auf Instrumenten hervorgebracht wird. In dieser Art hat ein Componiste völlige Licentz und ist an keine Zahl noch Masse strictè gebunden, sondern darf sich deren so viel, und welche er will, noch eigenen Gefallen nehmen, doch so daß kein unformlicher Chaos daraus werde. Die Italiäner bedienen sich dieser Sorte vor ihren Opern und andern Dramatischen Werken, so wohl, als auch vor Kirchen-Sachen; vor jenen an statt der Overtüren, vor diesen aber an statt der Sonaten.’

<sup>137</sup> Koch, *Versuch*, part 3, pp. 315–316: ‘... die Empfindungen müssen anders in der Sonate, und anders in der Sinfonie dargestellt und modifiziert werden. ... So ähnlich aber auch einander die Formen der Sonate und der Sinfonie in Ansehung der Anzahl der Perioden, und der Führung der Modulation seyn mögen, so verschieden ist im Gegenteil unter beyden die innere Beschaffenheit der Melodie. Diese Verschiedenheit läßt sich aber besser empfinden, als beschreiben.’

<sup>138</sup> In modern musicological studies, the period from around 1730 to 1760 (1770) is considered to have been not only a period of transition between the Baroque and the Classical periods, but also of transformations important for the development of European instrumental music. Cf. Konold, ‘Europäische Instrumentalmusik’; Wiesmann, ‘Wiener Vorklassik’; Kunze, *Sinfonie*, pp. 67–250; Rampe, *Instrumentalmusik*, pp. 102–107.

<sup>139</sup> Carl Dahlhaus describes the Italian instrumental music of the eighteenth century as a ‘culture of emigrees’. See Dahlhaus, ‘Italienische Instrumentalmusik’, p. 210.

<sup>140</sup> In the seventeenth and eighteenth centuries, the performances of instrumental music (sonatas, *concerti*, *sinfonie*) in churches were very common, despite repeated bans imposed by ecclesiastical authorities; the most conspicuous example of the latter is the encyclical *Annus qui* issued by Pope Benedict XIV in 1749. Cf. Fellerer, *Enzyklika*; Kirkendale, *Fuge und Fugato*, pp. 83–95; Dahlhaus, ‘Italienische Instrumentalmusik’, p. 212; Newman, *Sonata*, pp. 57–58; Wilk, *Sonata*, pp. 76–79; Rampe, *Instrumentalmusik*, pp. 115–120.

<sup>141</sup> As is well known, the state of preservation of the sources preserving this strain of Polish music of the seventeenth and the first half of the eighteenth centuries is unsatisfactory or even vestigial. Cf. Przybyszewska-Jarmińska, *Barok*, pp. 444–484; Mądry, *Barok*, pp. 607–638.

*processione*) sonatas, absolutely unique in their local specifics, indissolubly connected with church symphonies very popular during this century, native to the Pauline monastery at Jasna Góra.

It appears that in its axiological dimension, the artistic legacy presented in the present volume can be compared to the oeuvre of Adam Jarzębski (d. 1648/1649), a composer of instrumental music in the early Baroque period (*Canzoni e concerti* from 1627).<sup>142</sup> On the eve of the Baroque period Jarzębski introduced then-experimental genres of instrumental music into the circle of Polish music culture, while Żebrowski performed an original synthesis, a kind of crowning achievement, incorporating in it the influence of the emerging new style in the history of music. Both composers share not only the similar number of surviving compositions (Jarzębski – 27, Żebrowski – 25), but also – even more importantly – their familiarity with the most recent trends in contemporaneous instrumental music, mostly Italian; in Żebrowski's case, this familiarity extended to other centres that we cannot determine precisely at the current stage of research. The intensive research conducted within the framework of the Scientific-Editorial Committee of the Jasnogórskie Muzykalia [Jasna Góra musical sources]<sup>143</sup> and the fact that Żebrowski's stimulating music of unquestionable artistic value is becoming increasingly known in musicological circles abroad<sup>144</sup> raise hopes that a number of unsolved queries mentioned in the present article would soon be solved. Also, it can be hoped that the general knowledge about the composer's legacy, especially related to the various influences and links to other music centres, and to the reception of Żebrowski's music, would grow significantly, confirming the composer's stature of one of the most outstanding representatives of the Polish music culture of the eighteenth century. May the present edition of Żebrowski's instrumental works also contribute to this growth.

---

<sup>142</sup> See Jarzębski, *Canzoni e concerti*. Cf. Przybyszewska-Jarmińska, *Barok*, pp. 448–453.

<sup>143</sup> See e.g.: Pośpiech, 'Odkrywanie jasnogórskich muzykaliów', pp. 144–147.

<sup>144</sup> See e.g.: Szweykowski, 'Żebrowski'; Pośpiech, 'Kirchenmusik'; Pośpiech, 'Żebrowski' *MGG*; Jochymczyk, 'Wind Music'; Patalas, 'Musica Claromontana'; Pośpiech, 'Bedeutung'.

## WSTĘP EDYTORSKI

Prezentowana edycja zawiera partytury wszystkich zachowanych, także niekompletnie, utworów instrumentalnych Marcina Józefa Żebrowskiego. Symfonia i cykl 6 sonat triowych zachowały się w postaci pierwodruków opublikowanych w połowie XVIII w. w wydawnictwie J. J. Hummla w Amsterdamie, pozostałe natomiast (concerto grosso i 17 sonat procesyjnych) w formie unikatowych przekazów rękopiśmiennych, zarówno jako autografy kompozytora, jak i kopie innych skryptorów (zob. Wstęp monograficzny). Szczegółowy opis poszczególnych źródeł zamieszczono w komentarzu rewizyjnym, odrębnie dla każdego źródła (pierwodruku lub manuskryptu), w następującej kolejności: rodzaj i datowanie źródła, miejsca przechowywania wraz z sygnaturą, odpis strony lub inskrypcji tytułowej, format, opis szczegółowy (liczba kart i wykaz wszystkich zachowanych głosów wraz z ich zgodnymi z zapisem źródłowym nazwami, inskrypcje wewnętrzne) oraz uwagi dodatkowe. W przypadku symfonii, w odniesieniu do której zachowało się więcej przekazów źródłowych (drukowanych i rękopiśmiennych), podano miejsca przechowywania oraz sygnatury poszczególnych źródeł, wskazano natomiast źródło podstawowe dla edycji, które zostało szczegółowo opisane według wskazanych wyżej kryteriów.

Osiem spośród sonat procesyjnych zostało już opublikowanych wcześniej w opracowaniu Bohdana Muchenberga (Żebrowski, *Sonatae pro processione*), dwie z nich ponadto w opracowaniu Tadeusza Ochlewskiego (Żebrowski, *Sonaty*). Ponieważ nie spełniają one dzisiejszych standardów wydań źródłowo-krytycznych (wydanie Ochlewskiego było nawet typowo wykonawcze), nie uwzględniono ich w niniejszej edycji; nie odnosimy się do nich również w komentarzu rewizyjnym. Pozostałe kompozycje publikowane są współcześnie po raz pierwszy, a część z nich, poza wspomnianymi wyżej pierwodrukami, nie miała dotąd żadnych edycji.

Podstawą niniejszego wydania kompozycji Żebrowskiego są bądź osiemnastowieczne pierwodruki, bądź też sporządzone w tym samym stuleciu przekazy rękopiśmienne<sup>1</sup>. W przypadku *Sinfonii Es* zachowały się cztery identyczne egzemplarze pierwodruku oraz trzy rękopiśmienne kopie, wszystkie późniejsze, dlatego też – jako źródła wtórne – nie zostały uwzględnione w edycji, nie odnotowywano też istniejących różnic w zapisie w wykazie korektur (jedynie w aneksie zamieszczono partię kotłów dopisaną, najprawdopodobniej później, przez nieznanego kopistę w przekazie z Lund). Jako podstawę edycji przyjęto kompletny egzemplarz amsterdamskiego pierwodruku zachowanego w Musik- och teaterbiblioteket w Sztokholmie (wcześniej przechowywanego w tamtejszej Kungliga Musikaliska Akademiens Bibliotek), głównie ze względu na właściwe – dopisane współcześnie – datowanie wydania (1758). Z kolei cykl sześciu sonat na dwoje skrzypiec i *basso continuo*, opublikowanych w tej samej oficynie w roku 1757 wspólnie z podobnymi sonatami J. C. Spangenberg, zachował się jako *unicum* w The Rowe Music Library przy King's College w Cambridge (GB-Ckc P! 3.31), niestety, w postaci zdekompletowanej (brak partii *Violino II*). Ze względu na znaczącą wartość tych utworów zdecydowano się na rekonstrukcję brakującego głosu, której dokonał Marcin Szelest. Zrekonstruowana partia została zaznaczona mniejszą czcionką. Obydwa pierwodruki wykonane zostały bardzo starannie, w postaci odrębnych głosów (zeszytów głosowych) dla każdego instrumentu. W niniejszym opracowaniu zastosowano układ partyturowy według obowiązujących norm tego rodzaju zapisu (w symfonii w kolejności: oboje, rogi, skrzypce, altówka i *basso continuo*; w sonatach: *Violino I–II* i *Basso*), zachowując oryginalne nazwy instrumentów, klucze oraz transpozycje (w przypadku rogów).

Wszystkie źródła rękopiśmienne zachowały się jako przekazy unikatowe. Rękopis *Concerto grosso*, datowany na rok 1748, przechowywany aktualnie w British Library w Londynie, sporządzony został w postaci partyturowej. W edycji zachowano oryginalny układ partytury (z solowym głosem *Corno obbligato* u góry nad obojami i partią *Fagotto* u dołu nad głosem *Basso*). Siedemnaście utworów procesyjnych zachowało się w postaci przekazów rękopiśmiennych w środowisku aktywnej działalności Żebrowskiego, w zbiorach po kapeli jasnogórskiej znajdujących się aktualnie w Archiwum OO. Paulinów na Jasnej Górze. Wszystkie

<sup>1</sup> Na jednym z manuskryptów widnieje data 1804 r. (PL-CZ III-750), dotyczy ona jednak najprawdopodobniej jedynie sporządzenia karty tytułowej.

sporządzone zostały w postaci odrębnych głosów dla każdego instrumentu. Z wyjątkiem jednego utworu są one grupowane parami w ośmiu odrębnych manuskryptach, spośród których dwa (prawdopodobnie częściowo także trzeci) są autografami, pozostałe zaś spisane zostały przez różnych kopistów jasnogórskich. Szczegółowe informacje w tym zakresie podano w opisie źródeł zamieszczonym w komentarzu krytycznym, odrębnie do każdego z manuskryptów. Niestety, nie wszystkie przekazy zachowały się w postaci kompletnej, w części z nich brakuje od jednego do trzech głosów (szczegóły zob. we Wstępie monograficznym). W przypadkach, gdy brak jedynie jednego głosu (w 4 sonatach), dokonano jego rekonstrukcji, którą zrealizował Hubert Prochota (podobnie jak w sonatach triowych, zrekonstruowana partia została zaznaczona mniejszą czcionką). W sytuacjach braku dwóch lub trzech głosów (po 2 sonaty) pozostawiono wersję niekompletną, pozostawiając wolną pięciolinię.

W poszczególnych manuskryptach utwory procesyjne Żebrowskiego nazywane są na kartach tytułowych bądź określeniami gatunkowymi – *Sonata pro processione*, bądź też określeniami tempa – *Adagio* lub *Andante pro processione* (zob. Wstęp monograficzny). W niniejszym wydaniu zastosowano w kolejnych utworach ujednolicony termin: *Sonata*, kierując się kryterium ilościowym (określenia tempa występują tylko w dwóch manuskryptach, czyli w odniesieniu do czterech utworów), a przede wszystkim faktem, iż w przekazach autorskich kompozytor konsekwentnie stosuje określenie gatunkowe. W edycji zachowano cykliczny układ dualistyczny (łączenia po dwie sonaty), zastosowano natomiast układ partyturowy według obowiązujących współcześnie norm tego rodzaju zapisu (w kolejności: instrumenty dęte drewniane, instrumenty dęte blaszane, instrumenty smyczkowe i grupa *basso continuo*). Podobnie jak w przypadku pierwodruków, pozostawiono także oryginalne nazwy instrumentów, klucze oraz transpozycje (w partiach *clarini* i *corni*). W sonacie z koncertującą partią organów (PL-CZ III-750), utrzymanej w tonacji D-dur, głos organowy, zanotowany na dwóch pięcioliniach (w kluczu wiolinowym i basowym, bez ocyfrowania), napisany został w tonacji C-dur, co wynika najprawdopodobniej z zastosowania tonu kameralnego (*tonus cameralis*). W edycji partię organów przetransponowano do tonacji D-dur, w której zapisane są pozostałe głosy. Zachowała się ponadto druga wersja organowa, przekreślona ukośnymi liniami wzdłuż całych kart, rozpoczynająca się w tonacji Es-dur i ze stopniowym dodawaniem znaków przykluczowych (od 3 do 5 be-moli). W edycji zamieszczono ją w aneksie. Ponieważ poszczególne manuskrypty nie są datowane<sup>2</sup>, w ustaleniu kolejności poszczególnych sonat procesyjnych uwzględniono następujące kryteria: stan zachowania (przekazy kompletne, rekonstrukcje, przekazy niekompletne) oraz tonacje (według pierwszej sonaty). Na końcu zamieszczono sonatę z koncertującą partią organów, która – jako jedyna – zachowała się w postaci pojedynczego utworu (bez pary). W wyniku tego utwory te edytowane są w następującej kolejności:

#### I. Utwory kompletne

1-2) *Sonatae Duae Pro Processione* (PL-CZ I-168): Sonata C-dur (*Andante*); Sonata Es-dur (*Adagio*)<sup>3</sup>  
3-4) [*Sonatae pro processione 2*] (PL-CZ I-169): Sonata G-dur (*Andante*); Sonata Es-dur (*Andante*)<sup>4</sup>  
5-6) *2nd Andante Pro Processione* (PL-CZ III-739): Sonata g-moll (*Andante*); Sonata D-dur (*Andante*)<sup>5</sup>  
7-8) *Sonatae duae pro Processione* (PL-CZ III-752): Sonata Es-dur (*Andante non molto*); Sonata Es-dur (*Andante non molto*)<sup>6</sup>.

#### II. Rekonstrukcje

9-10) *Adagia duo pro processione solemni* (PL-CZ I-171): Sonata F-dur (*Adagio*); Sonata D-dur (*Adagio*)<sup>7</sup>

<sup>2</sup> Z wyjątkiem daty wskazanej w przyp. nr 1. Możemy jednak przyjąć, że wszystkie utwory powstały w okresie aktywnej działalności kompozytora w kapeli, czyli w latach 1748–1765.

<sup>3</sup> Podejko, *Katalog*, nr 1605–1606.

<sup>4</sup> Podejko, *Katalog*, nr 1599–1600.

<sup>5</sup> Podejko, *Katalog*, nr 1601–1602.

<sup>6</sup> Podejko, *Katalog*, nr 1612–1613.

<sup>7</sup> Podejko, *Katalog*, nr 1597–1598.



11-12) *Sonatae pro processione 2* (PL-CZ I-170): Sonata d-moll (*Andante poco*): Sonata B-dur (*Andante 2*)<sup>8</sup>.

### III. Niekompletne

13-14) *Sonatae pro processione 2* (PL-CZ I-167): Sonata e-moll (*Andante*); Sonata A-dur (*Andante*)<sup>9</sup>

15-16) *Sonatae duae pro 2plici Choro pro Processione* (PL-CZ III-751): Sonata Es-dur (*Adagio*); Sonata Es-dur (*Adagio*)<sup>10</sup>

17) *Sonata Pro processione Organo Solo...* (PL-CZ III-750): Sonata D-dur (*Adagio*)<sup>11</sup>.

Kolejność pozostałych utworów w edycji wynika z przyjęcia kryterium chronologicznego, w wyniku którego tom rozpoczyna *Concerto grosso* z 1748 r., po nim zaś zamieszczono cykl sześciu sonat na dwoje skrzypiec i *basso continuo* oraz *Sinfonię Es*, opublikowanych odpowiednio w latach 1757 i 1758 w Amsterdamie. W odniesieniu do sonat przyjęto numerację od 1 do 6, natomiast w nawiasie pozostawiono oryginalną numerację wynikającą z pierwodruku (od 7 do 12), w którym utwory Żebrowskiego zamieszczone są po sześciu sonatach Spangenbergą.

Jak wyżej zaznaczono, wszystkie – z wyjątkiem *Concerto grosso* – wydawane w niniejszym tomie utwory zachowały się w formie głosów. Wprowadzając współczesny zapis partyturowy wydawca – ze względu na źródłowo-krytyczny charakter edycji – starał się do minimum ograniczyć ingerencje w treść tekstu muzycznego. Wszystkie wprowadzone zmiany bądź uzupełnienia, wynikające głównie z potrzeby ujednoczenia zapisu i dostosowania go do obowiązujących dzisiaj norm, zostały odnotowane w wykazie korektur, aby użytkownik, znając przyjęte w wydaniu zasady (wyjaśnione w niniejszym wstępie) i uwzględniając zamieszczony w komentarzu krytycznym opis źródeł, mógł ustalić pierwotną, oryginalną formę i treść muzyczną utworów, zgodną z ich przekazem źródłowym. Z uwagi na charakter edycji kompozycje nie otrzymały opracowania wykonawczego. Nie wprowadzono żadnych uwag interpretacyjnych, w tym dynamicznych, czy artykulacyjnych, których nie ma w podstawie wydania, poza koniecznymi ujednoczeniami w miejscach, gdzie oznaczenia takie występują w innym głosie (najczęściej w skrzypcach, częściowo także w Organo). Uzupełnień tych jednak na ogół nie dokonywano w partiach instrumentów dętych, w których znaki dynamiczne występują sporadycznie. Pominięto również określenia *Solo* i *Tutti*, odnotowując ich obecność w wykazie korektur. Są one w źródłach (szczególnie w manuskryptach jasnogórskich) stosowane dowolnie i niekonsekwentnie, a stanowiły jedynie pomoc (ułatwienie) dla muzyków-wykonawców nie dysponujących partyturą.

W wykazie korektur zastosowano następujący układ komentarza: liczba początkowa przed kropką oznacza numer taktu; liczby umieszczone po skrótach nazw instrumentów, po średniku, odnoszą się do kolejnych znaków w takcie (nut lub pauz); znak, cyfra lub komentarz po dwukropku opisuje sytuację w źródle.

Jak wyżej wspomniano, w wydaniu zachowane zostały oryginalne nazwy instrumentów, które umieszczono w pełnej wersji przy pierwszym systemie partytury każdego z utworów, przy kolejnych systemach ograniczając się do współcześnie stosowanych skrótów (zob. Wykaz skrótów). Przy skrótach pominięto nawiasy prostokątne wskazujące na uzupełnienie nazwy głosu w źródle niewystępującej. Skróty takie używane są także dla wskazania poszczególnych głosów w wykazie korektur w komentarzu krytycznym. Ponieważ zachowano również oryginalne klucze oraz transpozycje instrumentów dętych blaszanych, zrezygnowano z podawania początkowych incipitów w poszczególnych głosach partytury.

W drukach i rękopisach stanowiących podstawę wydania akcydencje przygodne dotyczą najczęściej jedynie nuty, którą poprzedzają. W edycji przyjęto zasadę, że akcydencje obowiązują w całym takcie, w którym się pojawiają, natomiast informację o obecności akcydencji w źródle, podczas gdy została ona pominięta w edycji, podaje się w wykazie korektur. W przypadku braku akcydencji w podstawie wydania w miejscach, w których wydawca uznał je za niezbędne (np. gdy wpisana została w jednym głosie, a nie ma

<sup>8</sup> Podejko, *Katalog*, nr 1607–1608.

<sup>9</sup> Podejko, *Katalog*, nr 1603–1604.

<sup>10</sup> Podejko, *Katalog*, nr 1610–1611. Pierwsza z sonat (Es-dur) jest przekazem kompletnym, w drugiej brak dwóch głosów *Clarini*.

<sup>11</sup> Podejko, *Katalog*, nr 1614.

jej przed taką samą nutą w innych głosach), są one umieszczane w partyturze w nawiasach prostokątnych, bez odnotowania w komentarzu. Akcydencje umieszczone w podstawie wydania błędnie zostały usunięte, a stan zastany w źródle odnotowano w komentarzu krytycznym. W nielicznych miejscach wprowadzono także (w nawiasach prostokątnych) akcydencje przypominające.

W przypadku uzupełnień przebiegu muzycznego o brakujące nuty lub pauzy, zostały one ujęte w partyturze w nawiasy prostokątne. Nawiasów takich nie zastosowano w miejscach, gdzie konkretne nuty w źródle nie zostały zapisane, wskazano jednak ich obecność za pomocą znaków powtórzeń lub – w przypadku miejsc unisonowego prowadzenia melodii – odpowiednich określeń (np. *Con Violino Primo*, *Con Basso* etc.); te uzupełnienia jednak odnotowano w wykazie korektur.

Żebrowski przywiązywał dużą wagę do ocyfrowania partii *basso continuo*, które jest dość szczegółowe i konsekwentne. Dlatego też z wyjątkiem nielicznych miejsc ewidentnie błędnych, które skorygowano i zaznaczono w komentarzu krytycznym, nie dokonywano uzupełnień i nie ingerowano zasadniczo w układ zapisu (dotyczący np. zmienianej kolejności cyfr w układzie pionowym). Ujednolicono natomiast formę zapisu sygnatur zawierających akcydencje w taki sposób, aby znak akcydencyjny zawsze poprzedzał cyfrę, oraz dokonano zmiany oznaczeń przekreślonych na krzyżyk przed cyfrą. W przypadku cyfrowania umieszczonego w źródle w niewłaściwym miejscu, zostało ono odpowiednio przesunięte, z podaniem w komentarzu informacji o sytuacji w podstawie wydania. Jako zasadę przyjęto, że cyfrowanie umieszczane jest nad pięciolinią, zaznaczając w wykazie korektur jedynie rozdzielenia cyfr pod i nad pięciolinią w przypadku sygnatur podwójnych i potrójnych.

W edycji wielokrotnie zmodyfikowano kierunki ogonków przy pojedynczych nutach albo grupach nutowych według obowiązujących aktualnie norm, wprowadzono również ujednolicony, zgodny ze współczesną pisownią zapis grup nieregularnych (głównie triol), które w źródłach notowane są niekonsekwentnie, nie odnotowując tego w komentarzu. Podobnie nie zostały też wskazane w wykazie korektur wprowadzone i wynikające z zachowania konsekwencji zapisu ujednolicenia belkowania. Pominięto również bardzo często występujące w przekazach głosowych określenia długości pauz za pomocą cyfr. Odnotowano natomiast wszelkie zmiany dotyczące zamiany nut z kropką na ligatury oraz ujednolicenia w zakresie artykulacji (oznaczenia uzupełniane umieszczane są w partyturze w nawiasach prostokątnych, natomiast pomijane zaznaczane w wykazie korektur). Ponieważ w poszczególnych przekazach źródłowych dość dowolnie (czasem niewyraźnie w wyniku niestarannego pisma) zapisywana jest artykulacja skracania dźwięków (głównie w instrumentach smyczkowych, częściowo – na zasadzie analogii – także w innych partiach), albo za pomocą klinów albo w postaci pionowych kresek, w edycji konsekwentnie zastosowano drugą z wymienionych form (pionowe kreski), nie odnotowując tego w komentarzu. Bez zmian pozostawiono natomiast oznaczenia *staccato* za pomocą kropek. Ujednolicono również zapis oznaczeń dynamicznych do dzisiejszych norm (w przekazach źródłowych dość dowolnie notowanych jako: *P.*, *p.*, *Pia.*, *pia.*; *Piano*, *Pianis.*, *mezo for.*, *For.*, *for.*; *Forte*). W komentarzu odnotowano tylko miejsca, w których oznaczenia te zostały błędnie (bądź niekonsekwentnie) wpisane w niewłaściwym miejscu (pod niewłaściwą nutą lub w sąsiednim takcie). Zachowano natomiast oryginalny zapis powtórzeń *da capo*, umieszczając je jednak tylko jednokrotnie – u dołu partytury, ujednolicając, gdy było to konieczne w przypadku różniących się oznaczeń, formę zapisu (pozostałe warianty wskazano w wykazie korektur). Podobnie ujednolicono oznaczenia agogiczne w odniesieniu do źródeł, w których występują różnice w tym zakresie. W takich przypadkach dokonywano wyboru podstawowej formy, podając inne warianty (także skróty pisowni) w komentarzu krytycznym. Oznaczenia agogiczne, które w przekazach źródłowych widnieją w różnych głosach, naniesiono jedynie u góry partytury.

## EDITOR'S PREFACE

The present edition contains the scores of Marcin Józef Żebrowski's all extant instrumental works, including those in an incomplete state of preservation. A symphony and a cycle of six trio sonatas survive in the form of first prints published in mid-eighteenth century by Johann Julius Hummel in Amsterdam, whereas the remaining compositions (a concerto grosso and 17 processional sonatas) are preserved as unique manuscript sources, both the composer's autographs and copies made by other copyists (see Introduction). Detailed descriptions of sources are included in the editorial notes, separately for each source (a first print or a manuscript), giving the following information: the type and dating of the source, the place of preservation with shelf number, a copy of the title page or title inscription, format, a detailed description (the number of sheets and a list of all surviving parts with their names as indicated in the source, internal inscriptions) and additional remarks. As for the symphony, which has been preserved in a larger number of sources (printed and handwritten), the places of preservation and shelf numbers of all sources are indicated, while the basic source accepted for the present edition is described in detail following the above pattern.

Eight of the processional sonatas have already been published in Bohdan Muchenberg's edition (Żebrowski, *Sonatae pro processione*), including two published by Tadeusz Ochlewski (Żebrowski, *Sonaty*). As these previous editions do not meet modern criteria for being accepted as a source-critical edition (Ochlewski's was a typical edition intended to serve practical purposes), they have been ignored here and are not referred to in the editorial notes either. As for the remaining compositions, the present edition is their first publication in modern times, while some of them – other than the above-mentioned first prints – have never appeared in print to date.

The present edition of Żebrowski's compositions is based either on eighteenth-century first prints or handwritten sources from the same period.<sup>1</sup> In the case of *Sinfonia Es / in E-flat*, four identical copies of the first print and three manuscript copies have survived; all of them originated at a later date, so – as secondary sources – they were ignored by the editors of this volume; consequently, the existing differences of notation are not included in the list of corrections (except for the timpano part included in the Annex, supplemented – most probably later – by an unknown copyist to the source preserved in Lund). The source that has been accepted as the basis for the current edition is a complete copy of the Amsterdam first print, preserved in Musik- och teaterbiblioteket in Stockholm (previously in Kungliga Musikaliska Akademiens Bibliotek in the same city), mainly because of the correct – and contemporaneous – dating of the edition (1758). By contrast, a cycle of six sonatas for two violins and *basso continuo*, produced by the same Amsterdam publisher in 1757 along with similar sonatas by J. C. Spangenberg, has survived as a *unicum* in The Rowe Music Library, King's College, Cambridge (GB-Ckc P! 3.31), unfortunately, in an incomplete state (with the *Violino II* part missing). In consideration of the high artistic value of these sonatas, an attempt was made to recreate the missing *Violino secundo* part for the needs of the present edition, which was accomplished by Marcin Szelest. The reconstructed part is distinguished by smaller type. Both first prints were executed very carefully, in the form of separate parts (part-books) for each instrument. In this edition, a score layout has been used that conforms with the valid standards for this type of notation (in the score of the symphony, the order of parts is as follows: oboes, horns, violins, viola, *basso continuo*; in the sonatas: *Violino I–II* and *Basso*), preserving the original names of the instruments, clefs and transpositions (in the case of horns).

All the extant manuscript sources are unique. The manuscript of *Concerto grosso*, dated 1748, currently preserved in the British Library in London, was notated as a score. This edition preserves the original layout of the score (with the solo *Corno obbligato* part at the top above the oboes and the *Fagotto* at the bottom above the *Basso* part). Seventeen processional compositions have survived as manuscript copies in a milieu in which Żebrowski was active as a musician and composer: in the collections of the former Jasna Góra ensemble, currently in the Pauline Archive at the Jasna Góra monastery. Each of the sources is in the form of part-books, separate for each instrument. Except for one composition, they are grouped in pairs in

---

<sup>1</sup> In one of the manuscripts we see the date 1804 (PL-CZ III-750), but it probably refers only to the title page.

eight discrete manuscripts, two of which (and to some extent a third one) are autographs, while the others were written by various copyists at Jasna Góra. Relevant details are given in the description of sources in the editorial notes, separately for each manuscript. Unfortunately, some of the sources are not complete as one to four parts are missing (see details in the Introduction). In cases in which only one part is missing (four sonatas), it has been reconstructed by Hubert Prochota (like in the trio sonatas, the reconstructed part is presented in smaller type). Wherever two or four parts are missing (two sonatas in each case) an incomplete version has been retained, indicated by an empty staff.

In the manuscripts, references to Żebrowski's processional compositions in the title pages include the genre. e.g. *Sonata pro processione*, or tempo designations, e.g. *Adagio* or *Andante pro processione* (see Introduction). In the present edition, the standardized term *Sonata* has been decided upon, based on the quantitative criterion (tempo designations are present in only two manuscripts, thus referring to four compositions), and above all on the fact that in his autographs the composer consistently refers to this generic name. In this edition, the cyclic dual arrangement has been preserved (sonatas are grouped in pairs), whereas the score follows the then-prevalent standards for this type of notation (the order is as follows: woodwind instruments, brass wind instruments, string instrument and the *basso continuo* group). Like in the case of the first prints, the original names of the instruments, clefs and transpositions have been retained (in the *clarini* and *corni* parts). In the sonata with the *concertato* organ part (PL-CZ III-750), maintained in the D major key, the organ part, notated in two staves (in the treble and bass staves, not figured), was written in the C major key, which probably results from using the *Cammerton* (*tonus cameralis*). In this edition, the organ part has been transposed to the D major key of the other parts. In addition, another version of the organ part has survived, crossed out with diagonal strokes across entire pages; it begins in the E-flat major key, gradually modified by adding key signatures (from three to five flats). In the present edition, this version is included in the Annex. As individual manuscripts are undated,<sup>2</sup> the order of the processional sonatas was established using the following criteria: the state of preservation (complete, reconstructed and incomplete sources) and keys (based on the first sonata in a pair). The last composition in the list is the sonata with the *concertato* organ part, which is the only one to have survived as a single (not paired with another) item. The resulting order of these compositions in the present volume is as follows:

#### I. Complete compositions

1-2) *Sonatae Duae Pro Processione* (PL-CZ I-168): Sonata in C major (*Andante*); Sonata in E-flat major (*Adagio*)<sup>3</sup>

3-4) [*Sonatae pro processione 2*] (PL-CZ I-169): Sonata in G major (*Andante*); Sonata in E-flat major (*Andante*)<sup>4</sup>

5-6) *2nd Andante Pro Processione* (PL-CZ III-739): Sonata in G minor (*Andante*); Sonata in D major (*Andante*)<sup>5</sup>

7-8) *Sonatae duae pro Processione* (PL-CZ III-752): Sonata in E-flat major (*Andante non molto*); Sonata in E-flat major (*Andante non molto*)<sup>6</sup>

#### II. Reconstructions

9-10) *Adagia duo pro processione solemni* (PL-CZ I-171): Sonata in F minor (*Adagio*); Sonata in D minor (*Adagio*)<sup>7</sup>

---

<sup>2</sup> Except for the date mentioned in footnote 1. However, it can be assumed that all compositions were written during the period of the composer's activity in the ensemble, i.e. in the years 1748–1765.

<sup>3</sup> Podejko, *Katalog*, no. 1605–1606.

<sup>4</sup> Podejko, *Katalog*, no. 1599–1600.

<sup>5</sup> Podejko, *Katalog*, no. 1601–1602.

<sup>6</sup> Podejko, *Katalog*, no. 1612–1613.

<sup>7</sup> Podejko, *Katalog*, no. 1597–1598.

11-12) *Sonatae pro processione 2* (PL-CZ I-170): Sonata in D minor (*Andante poco*): Sonata in B minor (*Andante 2*)<sup>8</sup>

### III. Incomplete compositions

13-14) *Sonatae pro processione 2* (PL-CZ I-167): Sonata in E minor (*Andante*); Sonata in A minor (*Andante*)<sup>9</sup>

15-16) *Sonatae duae pro 2plici Choro pro Processione* (PL-CZ III-751): Sonata in E-flat major (*Adagio*); Sonata in E-flat major (*Adagio*)<sup>10</sup>

17) *Sonata Pro processione Organo Solo...* (PL-CZ III-750): Sonata in D major (*Adagio*)<sup>11</sup>

As for the other compositions included in this edition, their order is based on chronology. As a result, the first work in the volume is *Concerto grosso* from 1748, followed by a cycle of six sonatas for two violins and *basso continuo* and *Sinfonia Es*, published in Amsterdam in the years 1757 and 1758, respectively. The sonatas have been numbered from 1 to 6, while the original numbers used in the first print (from 7 to 12) have been retained in brackets; the original numbering reflects the fact that in the first print Żebrowski's works are preceded by six sonatas by Spangenberg.

As has already been said, all compositions published in the present volume – except for *Concerto grosso* – have survived in the form of part-books. While replacing them with modern scores, the editors – bearing in mind the principles of a source-critical edition – have limited as much as possible their interference with the original material. Every modification or addition, in most cases required to standardize the notation and adjust it to modern norms, has been recorded in the list of corrections. This is intended to enable the user familiar with the standards accepted for the present edition (explained in this introduction) and provided with the descriptions of the sources included in the editorial notes to recreate the original form and content of the compositions as revealed in the sources. In consideration of the source-critical character of the edition, the compositions have not been provided with notes for performers. Neither are any clues given concerning interpretation, such as dynamic and articulation marks, that did not exist in the sources accepted as the basis for the edition. The only exceptions are the necessary additions made whenever such marks are present in another part (usually in the violin part, in some cases also in the *Organo* part). These marks, however, have not been added in wind instrument parts, in which dynamic marks are used only sporadically. Similarly, the *Solo* and *Tutti* designations have been ignored, while being recorded in the list of corrections. They are used randomly and inconsistently in the sources (especially in the Jasna Góra manuscripts) and their only function was to assist performers not having a score.

In the detailed inventory of corrections, the commentary is arranged in the following way: the opening number preceding the dot is the number of the bar; numbers that follow the abbreviated names of instruments and a semicolon refer to the consecutive symbols in the bar (notes or rests); the symbol, number or commentary after the colon describes the situation in the source.

As has already been explained above, the original names of the instruments have been retained, indicated in their full form next to the first system in each score, while the subsequent systems have been provided only with abbreviations accepted in modern usage (see List of abbreviations). The square brackets indicating that the designation of a part did not exist in the source have been omitted. Modern abbreviations are also used with reference to individual parts in the lists of corrections in the editorial notes. Since the original clefs and transpositions in the parts of brass wind instruments have also been left unchanged, the opening incipits in the individual parts in the score have not been inserted.

---

<sup>8</sup> Podejko, *Katalog*, no. 1607–1608.

<sup>9</sup> Podejko, *Katalog*, no. 1603–1604.

<sup>10</sup> Podejko, *Katalog*, no. 1610–1611. The first sonata (in E-flat major) is a complete source, whereas in the second two *Clarini* parts are missing.

<sup>11</sup> Podejko, *Katalog*, no. 1614.

In the prints and manuscripts accepted as the basis for the current edition, accidentals usually apply only to the note they precede. The editors have adopted the rule that the accidentals apply to the whole bar, while the accidentals existing in the source but omitted in this edition are recorded in the lists of corrections. Wherever accidentals are missing in the sources in places where they are deemed necessary by the editors (e.g. an accidental appears in one part but fails to precede the corresponding notes in other parts), they have been supplemented in the score in square brackets, without recording this fact in the editorial notes. Accidentals misplaced in the source have been removed, and the status found in the original material has been reflected in the editorial notes. In rare cases cautionary accidentals have been provided (in square brackets).

Wherever it was necessary to supplement the score with missing notes or rests, they have been added in square brackets. The brackets have not been used, however, where specific notes were not written in the source, but their presence was indicated by repetition signs or – in the case of melodies in unison – by relevant designations (e.g. *Con Violino Primo*, *Con Basso*, etc.); such cases are nevertheless recorded in the lists of corrections.

Żebrowski attached great importance to the figuring of the *basso continuo* part, executed with considerable attention to detail and consistency. For this reason, except for obvious mistakes, which have been corrected and recorded in the editorial notes, the editors have not supplemented missing items or interfered with the form and layout of the notation (e.g. the modified order of numbers arranged vertically). Nevertheless, the form of the notation has been made uniform (with accidentals preceding numbers, as in printed sources) and crossed-out designations have been replaced with a sharp preceding a number. Similarly, the accidentals have been retained in their original form without modifications. As for the figures misplaced in the source, their placement has been corrected and the status found in the original material has been recorded in the editorial notes. It has been accepted that the figures are placed above the staff, limiting the information given in the lists of corrections to the cases in which numbers were divided and placed above and below the staff, which was necessary to accommodate double and triple key signatures.

In this edition, in many cases it has been necessary to reverse the direction of the stems of particular notes or note groups in accordance with modern rules; also, a standardized notation, adjusted to modern spelling, has been introduced for irregular groups (mostly triplets), which are written inconsistently in the sources; these modifications are not listed in the editorial notes. Similarly, the lists of corrections make no references to the standardization of beamings, needed to ensure consistency of notation. Numbers indicating the duration of rests, often found in the part-books, have also been ignored. By contrast, any modifications that consisted in replacing dotted notes with ligatures or making articulation marks uniform are recorded (supplemented designations have been added to the score in square brackets, but have been ignored in the lists of corrections).

As the notation of staccato articulation is rather arbitrary (and sometimes unrecognisable due to careless handwriting) across the sources (mainly in the parts of string instruments and to some extent – by analogy – also in other parts), using either wedges or vertical strokes, in this edition the latter option (vertical strokes) has been consistently applied, without recording the fact in the notes. By contrast, the dots indicating *staccato* articulation have been left unchanged. In addition, dynamic marks have been adjusted in accordance with modern standards (by replacing arbitrary designations found in the sources: *P.*, *p.*, *Pia.*, *pia.*; *Piano*, *Pianis.*, *mezo for.*, *For.*, *for.*, *Forte*). In the editorial notes, the only recorded cases are those in which the designations were placed erroneously (or through lack of consistency) in wrong places (below a wrong note or in the adjacent bar). On the other hand, the original notation of the *da capo* repetitions has been retained, despite reducing their presence to one place at the bottom of the scores and standardizing their form if divergent (other variants are listed in the editorial notes). Consequently, agogic marks have been made uniform in the sources in which their shape was not consistent. In such cases, a basic form has been selected, while other variants (including abbreviations) have been listed in the editorial notes. Agogic marks that were originally found in different parts in the sources have been included only at the top of the score.

## ILUSTRACJE *FIGURES*







II. / Fig. 1. Marcin Józef Żebrowski, *Concerto grosso*, GB-Lbl MS Mus. 1121, karta tytułowa / title page



II. / Fig. 2. Marcin Józef Żebrowski, *Concerto grosso*, GB-Lbl MS Mus. 1121, fol. 2r  
cz. / part 1: Grave, początek / the opening

P. 1.

N<sup>o</sup> 10 Primo

P! 3.31

# XII SONATE

a

Due Violini & Baslo

*Le Prime Sei Sono State Composte*

*da*

G. C. SPANGENBERG;

*le Seconde*

*da*

BIBL.  
COLL. REGAL  
CANT.

THE ROWE MUSIC LIBRARY  
KING'S COLLEGE, CAMBRIDGE

M. G. ZEBRO.



AMSTERDAMO,

*Stampate a Spese di*

J. J. HUMMEL

*Mercante di Musica.*

Price / 5 -

N. 72.

Il. / Fig. 3. XII SONATE a Due Violini & Basso. Le Prime Sei Sono State Composte da G. C. SPANGENBERG; le Seconde da M. G. ZEBRO, drukował / printed by Johann Julius Hummel [1757], GB-Ckc P! 3.31 strona tytułowa / title page

BASSO

SONATA XII

The image shows a page of a musical score for the Bassoon part of Sonata XII. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It is divided into three main sections:

- Allegro:** The first section, starting with a tempo marking of *Allegro*. It features a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings and dynamics of *Pia.* and *For.*
- Adagio sempre piano:** The second section, marked *Adagio sempre piano*. It consists of a slower, more melodic line with fewer notes and a *Pia.* dynamic.
- Allegro Fugato:** The third section, marked *Allegro Fugato*. It is a fast, rhythmic section with many sixteenth notes and a mix of *Pia.* and *For.* dynamics.

At the bottom of the page, there is a library stamp from "THE ROWE MUSIC LIBRARY" and a small logo. The word "FIN" is printed at the end of the score.

II / Fig. 4. XII SONATE a Due Violini & Basso. Le Prime Sei Sono State Composte da G. C. SPANGENBERG; le Seconde da M. G. ZEBRO, drukował / printed by Johann Julius Hummel [1757], GB-Ckc P! 3.31, fol. 14v  
 Marcin Józef Żebrowski, Sonata a Due Violini & Basso nr XII, Basso

[SYMPHONI.]

*Violino Primo.*

OB-R

# SEI SINFONIE

A OTTO STROMENTI

Violino Primo e Secondo, Viola,  
Cembalo o Violoncello, Due Oboè  
e Due Corni di Caccia ad Libitum.

*Composta*  
*d'Alcuni Famosi Maestri*

*Cioè*

*di* GRAUN, RICHTER, CHALON,

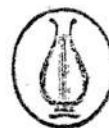
ZEBRO E SPANGENBERG.

AMSTELODAMO,

*Stampate a Spese*

*di J. J. HUMMEL,*

*Mercante di Musica.*



*Prezzo f 6 -*

[1758]

*N<sup>o</sup> 27.*

8

Il. / Fig. 5. SEI SINFONIE a otto stromenti [...] Composta d'Alcuni Famosi Maestri Cioè di GRAUN, RICHTER, CHALON, ZEBRO E SPANGENBERG, drukował / printed by Johann Julius Hummel [1758] S-Skma OB-R, Violino Primo, strona tytułowa / title page

# VIOLINO PRIMO *Del Sig.<sup>r</sup> A. M. Zebro.*

**OVERTURE IV** *allegro.*

The musical score is written for Violino Primo and consists of 12 staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked *allegro.* The score includes dynamic markings of *Pia.* (piano) and *For.* (forte) alternating throughout. The music features a variety of rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The piece concludes with a double bar line.

Il. / Fig. 6. SEI SINFONIE a otto stromenti [...] Composta d'Alcuni Famosi Maestri Cioè di GRAUN, RICHTER, CHALON, ZEBRO E SPANGENBERG, drukował / printed by Johann Julius Hummel [1758]  
S-Skma OB-R, Violino Primo, s. 10 – Marcin Józef Żebrowski, *Sinfonia Es / in E-flat*



II. / Fig. 7. Marcin Józef Żebrowski, *Sonatae pro processione 2*, PL-CZ I-167  
karta tytułowa (autograf) / title page (autograph)



II. / Fig. 8. Marcin Józef Żebrowski, *Sonatae pro processione 2*, PL-CZ I-167, fol. 2r  
*Sonata e-moll* / in E minor, Violino Primo (autograf / autograph)



II. / Fig. 9. Marcin Józef Żebrowski, *Sonatae pro processione 2*, PL-CZ I-170, fol. 3v  
*Sonata B-dur / in B-flat major, Clarino Primo ex b* (autograf / autograph)



II. / Fig. 10. Marcin Józef Żebrowski, *Sonata pro processione*, PL-CZ III-750, fol. 1v  
*Sonata D-dur / in D major, Organo Solo, początek (kopia) / the opening (copy)*



# PARTYTURY SCORES



# Concerto grosso

Grave

Corno obbligato [in Es]

Oboe Primo

Oboe Secondo

Violino Primo

Violino Secondo

Viola

Fagotto

Basso

6  
4

4  
2

Cor obbl.

Ob I

Ob II

Vno I

Vno II

Vla

Fg

B

4

7

6 7

7

Cor  
obbl.

Ob I

Ob II

Vno I

Vno II

Vla

Fg

B

*pp*

*f*

*tr*

*pp*

*f*

*tr*

*tr*

*pp*

*f*

*pp*

*f*

*pp*

*f*

2 5 6 4 2 6 5 6 5 5 3 6 4 b7 5 7 3 7

10

Cor  
obbl.

Ob I

Ob II

Vno I

Vno II

Vla

Fg

B

*p*

*p*

*p*

*p*

6 4 2 7 6 4 6 6

13

Cor obbl.

Ob I

Ob II

Vno I

Vno II

Vla

Fg

B

*tr*

*p*

*p*

*p*

7

6 7 8 2 6 6

6

16

Cor obbl.

Ob I

Ob II

Vno I

Vno II

Vla

Fg

B

*f*

*[f]*

*[f]*

*[f]*

6

6 5

2 6

3

19

Cor obbl.

Ob I

Ob II

Vno I

Vno II

Vla

Fg

B

tr

tr

tr

tr

tr

p

p

p

p

p

3

7 6 5 7

7 4 3

[p]

[p]

[p]

[p]

[p]



22

Cor obbl.

Ob I

Ob II

Vno I

Vno II

Vla

Fg

B

p

p

p

p

p

6

b5

6

b6

Allegro

Corno obbligato [in Es]

Oboe Primo

Oboe Secondo

Violino Primo

Violino Secondo

Viola

Fagotto

Basso

Cor obbl.

Ob I

Ob II

Vno I

Vno II

Vla

Fg

B

12

Cor  
obbl.

Ob I

Ob II

Vno I

Vno II

Vla

Fg

B

9 8 6 5 9 8 6 5 9 8



18

Cor  
obbl.

Ob I

Ob II

Vno I

Vno II

Vla

Fg

B

7



24

Cor  
obbl.

Ob I

Ob II

Vno I

Vno II

Vla

Fg

B

31

Cor  
obbl.

Ob I

Ob II

Vno I

Vno II

Vla

Fg

B

38

Cor  
obbl.

Ob I

Ob II

Vno I

Vno II

Vla

Fg

B

*tr*

*tr*

*tr*

*pp*

[*pp*]

*tr*

*tr*

6 5  
4 3

45

Cor  
obbl.

Ob I

Ob II

Vno I

Vno II

Vla

Fg

B

7

7

7

51

Cor  
obbl.

Ob I

Ob II

Vno I

Vno II

Vla

Fg

B

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

6 6 4

6 9 8

$\sharp 6$  5

9  $\sharp 5$  8

6 5



57

Cor  
obbl.

Ob I

Ob II

Vno I

Vno II

Vla

Fg

B

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

9 8

6 5

64

Cor obbl.

Ob I

Ob II

Vno I

Vno II

Vla

Fg

B

70

Cor obbl.

Ob I

Ob II

Vno I

Vno II

Vla

Fg

B

76

Cor obbl.

Ob I

Ob II

Vno I

Vno II

Vla

Fg

B

9 8 6 6 7 6 9 8 7 6 9 8

4 3 5 6 5 4 3

83

Cor obbl.

Ob I

Ob II

Vno I

Vno II

Vla

Fg

B

*p*

[*p*]

*tr*

*tr*

89

Cor obbl.

Ob I

Ob II

Vno I

Vno II

Vla

Fg

B



95

Cor obbl.

Ob I

Ob II

Vno I

Vno II

Vla

Fg

B

101

Cor obbl.

Ob I

Ob II

Vno I

Vno II

Vla

Fg

B

105

Cor obbl.

Ob I

Ob II

Vno I

Vno II

Vla

Fg

B

109

Cor obbl.

Ob I

Ob II

Vno I

Vno II

Vla

Fg

B

*p*

*p*

7

113

Cor obbl.

Ob I

Ob II

Vno I

Vno II

Vla

Fg

B

*p*

[*p*]

6  
5

4 3



119

Cor obbl.

Ob I

Ob II

Vno I

Vno II

Vla

Fg

B

125

Cor obbl.

Ob I

Ob II

Vno I

Vno II

Vla

Fg

B

Tempo di Minuetto

Corno obbligato

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Fagotto

Basso

Cor obbl.

Ob I

Ob II

Vno I

Vno II

Vla

Fg

B

11

Cor obbl.

Ob I

Ob II

Vno I

Vno II

Vla

Fg

B

*tr*

*[f]*

*tr*

*f*

*tr*

*p*

*[p]*

*[f]*

*[p]*

*[f]*

*p*

*[f]*

6 5

9 4

8 4

6 6 5

16

Cor obbl.

Ob I

Ob II

Vno I

Vno II

Vla

Fg

B

*[f]*

*p*

*f*

*p*

*[p]*

*[f]*

*[f]*

*[f]*

3

3

3

6

22

Cor  
obbl.

Ob I

Ob II

Vno I

Vno II

Vla

Fg

B

27

Cor  
obbl.

Ob I

Ob II

Vno I

Vno II

Vla

Fg

B

32

Cor obbl.

Ob I

Ob II

Vno I

Vno II

Vla

Fg

B

*p*

*[p]*

6 5      6 5      7 6 5

38

Cor obbl.

Ob I

Ob II

Vno I

Vno II

Vla

Fg

B

*f*

*[f]*

*f*

*[f]*

*f*

*[f]*

*f*

*f*

$\sharp 4$  2      6 7       $\sharp 6$        $\flat 7$

43

Cor obbl.

Ob I

Ob II

Vno I

Vno II

Vla

Fg

B

48

Cor obbl.

Ob I

Ob II

Vno I

Vno II

Vla

Fg

B

Affetuoso

53

Cor obbl.

Ob I

Ob II

Vno I

Vno II

Vla

Fg

B



59

Cor obbl.

Ob I

Ob II

Vno I

Vno II

Vla

Fg

B

65

Cor  
obbl.

Ob I

Ob II

Vno I

Vno II

Vla

Fg

B



71

Cor  
obbl.

Ob I

Ob II

Vno I

Vno II

Vla

Fg

B

Da capo Tempo di Minuetto



# Sonate a due violini e basso

## Sonata I (VII)

Allegretto

Violino I

Violino II

Basso

Measures 1-3 of the first system. Violino I and Violino II play a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The Basso part features a bass line with triplets and fingerings (7, 6, 4, 3, 6, 4, 3). Dynamics include *p* and *f*.

Vno I

Vno II

B

Measures 4-6 of the second system. Vno I and Vno II continue the melodic and rhythmic patterns. The Basso part includes fingerings (6, 4, 7, 9, 8, 3, 6, 6, 5, 7, 4, 5, 6, 3, 4, 7, 6, 3, 4, 5) and dynamics (*p*, *f*).

Vno I

Vno II

B

Measures 7-9 of the second system. Vno I and Vno II play more complex rhythmic patterns. The Basso part includes fingerings (7, 9, 8, 3, 6, 7, 5, 6, 4, 5, 6, 5) and dynamics (*f*).

11

Vno I

Vno II

B

14

Vno I

Vno II

B

17

Vno I

Vno II

B

20

Vno I

Vno II

B

3

*p*

*f*

7

6 6 7 3

6 6 7 3

23

Vno I

Vno II

B

*f*

6

5

6

5

6

26

Vno I

Vno II

B

*tr*

3

3

3

6 5

7

6 7

7

6

6 7

29

Vno I

Vno II

B

*tr*

3

3

3

*p*

7

6

7

6 4 6 5 6

7

9 4 3

*p*

Andante

Violino I

Violino II

Basso

Vno I

Vno II

B

Vno I

Vno II

B

Vno I

Vno II

B

17 *tr*

Vno I

Vno II

B

21

Vno I

Vno II

B

Allegro assai

Violino I

Violino II

Basso

7

Vno I

Vno II

B

13

Vno I

Vno II

B

6 6 6 4 5 #3 7 6 b5 6 #3 6

19

Vno I

Vno II

B

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

24

Vno I

Vno II

B

#6 b5 3 #6 b5 3 6

30

Vno I

Vno II

B

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

# Sonata II (VIII)

Un poco andante

Violino I

Violino II

Basso

Vno I

Vno II

B

Vno I

Vno II

B

Vno I

Vno II

B

*f*

*f*

*f*

3 3 *tr*

6 4 6 5  $\flat 3$  6

Vno I

Vno II

B

9

3 3 3 3

$\flat 3$

Vno I

Vno II

B

11

*tr*

3 3 3 3

7 7  $\flat 3$   $\flat 7$   $\flat 6$  5 5 6 5 6 5 7

Vno I

Vno II

B

13

*p* *pp*

*p* *pp*

6 4 6 4 6 6 6 4  $\flat 7$  6 4  $\flat 7$  6 5 3



Allegro

Violino I

Violino II

Basso

Vno I

Vno II

B

Vno I

Vno II

B

Vno I

Vno II

B

28

Vno I

Vno II

B

35

Vno I

Vno II

B

43

Vno I

Vno II

B

Allegro assai

Violino I

Violino II

Basso

8

Vno I

Vno II

B

*tr*

*p*

*p*

*p*

9 4    8 3    6 5     $\flat$ 4    6    4     $\flat$ 3

14

Vno I

Vno II

B

*f*

*f*

*f*

$\flat$ 7 5 4    8 3    7  $\flat$ 5    9  $\flat$ 4    8 3     $\flat$ 3

22

Vno I

Vno II

B

*p*

*p*

*f*

*f*

*p*

7    9 4    8 3    6    6 5     $\flat$ 3    6 5    6 5    6

28

Vno I

Vno II

B

*tr*

*p*

*p*

*f*

*p*

5    6    2    6    4    3    7 5 4    8 3

# Sonata III (IX)

## Adagio

Violino I  
Violino II  
Basso

Measures 1-5 of the first system. Violino I and Violino II play a melodic line with triplets and slurs. The Basso part features a steady eighth-note accompaniment with fingering numbers 5, 4, 2, 6, 6, 4, 5, 3, 5, 4, 2, 6.

Vno I  
Vno II  
B

Measures 6-10 of the second system. Vno I and Vno II play a melodic line with triplets and slurs. The Basso part features a steady eighth-note accompaniment with fingering numbers 6, 4, 5, 3, 5, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6. Dynamics include *p* and *tr*. The instruction "Tasto solo" is present.

Vno I  
Vno II  
B

Measures 11-14 of the third system. Vno I and Vno II play a melodic line with slurs and accents. The Basso part features a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *f*.

Vno I  
Vno II  
B

Measures 15-19 of the fourth system. Vno I and Vno II play a melodic line with slurs and accents. The Basso part features a steady eighth-note accompaniment with fingering numbers 5, 4, 6, 6, 4, 5, 3. Dynamics include *pp* and *f*.

20

Vno I

Vno II

B

24

Vno I

Vno II

B

*tr*

*p*

*tr*

*p*

Tasto solo

29

Vno I

Vno II

B

*f*

*pp*

*f*

*pp*

*f*

Allegro

Violino I

Violino II

Basso

6/4, 5/3, 6/5, 9/4, 8/3, 6/6, 5/5

8

Vno I

Vno II

B

13

Vno I

Vno II

B

20

Vno I

Vno II

B

*p* *f*

27

Vno I

Vno II

B

34

Vno I

Vno II

B

*tr*

*tr*

*p*

9/4 8/3 6 6

39

Vno I

Vno II

B

*f*

*p*

*f*

*tr*

*tr*

*tr*

Tasto solo

*f*

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

47

Vno I

Vno II

B

*tr*

*tr*

5/4 6 5/4 6 5/4 6 5/4 6 6

53

Vno I

Vno II

B

*p*

*p*

*f*

*f*

6 5 6/4 6/4 5/3 6

Allegro moderato

Violino I

Violino II

Basso

Vno I

Vno II

B

Vno I

Vno II

B

Vno I

Vno II

B



# Sonata IV (X)

Allegretto

Violino I

Violino II

Basso

Measures 1-5. Violino I and II have trills and triplets. Basso has fingerings 7, 6, 4, 5, 3.

Vno I

Vno II

B

Measures 6-8. Vno I and II have trills. Basso has fingerings 7, 6, #3, #4, 6, 6, 5.

Vno I

Vno II

B

Measures 9-12. Vno I and II have trills and triplets. Basso has fingerings #3, 6, 6, #3, #4, #6, 7, #4, 6, 6, 5, 6, 4, #3.

Vno I

Vno II

B

Measures 13-15. Vno I and II have trills and triplets. Basso has fingerings 6, #3, 7, #4, 6.

Vno I

Vno II

B

21

Vno I

Vno II

B

24

Vno I

Vno II

B

28

Vno I

Vno II

B

32

Vno I

Vno II

B

Adagio

Violino I

Violino II

Basso

Vno I

Vno II

B

Vno I

Vno II

B

7

Vno I *f*

Vno II

B *f*

9

Vno I

Vno II

B

11

Vno I *p*

Vno II *p* *f*

B *p* *f*

Minuetto

Violino I *p*

Violino II *p*

Basso *p* Tasto solo

8

Vno I

Vno II

B

*f*

*f*

*f*

*tr*

*tr*

7 7 6 4 5 3

Finis

13

Vno I

Vno II

B

*f*

*f*

*f*

#6 9 8 7 #3 6 5

18

Vno I

Vno II

B

*p*

*p*

*f*

*p*

*f*

23

Vno I

Vno II

B

*tr*

*tr*

*p*

*p*

*p*

6 5 6 4 #3 2 6 #7 9 8 6 6 6 5 6 4 5 3

*f*

Da Capo Sino al Segno ♮

# Sonata V (XI)

Allegro ma non tanto

Violino I

Violino II

Basso

Vno I

Vno II

B

Vno I

Vno II

B

Vno I

Vno II

B

Vno I  
Vno II  
B

31  
Vno I  
Vno II  
B

37  
Vno I  
Vno II  
B

42  
Vno I  
Vno II  
B

47  
Vno I  
Vno II  
B

Andante

Violino I

Violino II

Basso

3

3

3

*p*

6 4 6 5

Vno I

Vno II

B

3

*p*

*f*

*f*

*tr*

*tr*

6 4 3

6 5

6 4 3 7

Vno I

Vno II

B

5

*tr*

*tr*

4 2 5 3 4 3 6 b7 6 6 5 4 2 5 3 4 3 6 b7

Vno I

Vno II

B

8

*tr*

*tr*

3

3

3

6 6 5 4 3 6 6 5



11

Vno I

Vno II

B

*p*

14

Vno I

Vno II

B

*f*

16

Vno I

Vno II

B

**Allegro assai**

Violino I

Violino II

Basso

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

6/4

7/3

7

8

Vno I

Vno II

B

*p* *f* *p* *f*

6 5 4 3 #3 #6 b5 #3 #6 b5 #3 #6 b5 7

15

Vno I

Vno II

B

*tr*

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

21

Vno I

Vno II

B

*p* *f* *p* *f* *tr*

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

Vno I

Vno II

B

*p* *f* *p* *f* *p* *f*

6 4 7 #3 7 5 #6 5

36

Vno I

Vno II

B

43

Vno I

Vno II

B

51

Vno I

Vno II

B

*p* *f*

*p* *f*

59

Vno I

Vno II

B

*tr* *p* *f* *tr*

*tr* *p* *f* *tr*

# Sonata VI (XII)

Allegro

Violino I

Violino II

Basso

Vno I

Vno II

B

Vno I

Vno II

B

Vno I

Vno II

B

25

Vno I

Vno II

B

*f*

*p*

#6 #4 3 6 #6 #4 3 6 7 #6 6 5 #3 2 6 6

32

Vno I

Vno II

B

*f*

*f*

6 7 6 3 7 6 5 3 6 4 b7 6 5 3 b7 b7 6 5 4 3

39

Vno I

Vno II

B

9 8 7 6 6

45

Vno I

Vno II

B

*p*

*p*

6 6 4 3 6 #4 3

52

Vno I

Vno II

B

*f*

*f*

*f*

Adagio sempre piano

Violino I

Violino II

Basso

6

Vno I

Vno II

B

11

Vno I

Vno II

B

16

Vno I

Vno II

B

Da Capo Sino al

Allegro Fugato

Violino I

Violino II

Basso

8

Vno I

Vno II

B

16

Vno I

Vno II

B

24

Vno I

Vno II

B

31

Vno I

Vno II

B

*f*

*f*

*f*

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

38

Vno I

Vno II

B

*tr*

*tr*

6 5 6 5 #3 4 2 6 #4 #6 4 2 #6 7 6

45

Vno I

Vno II

B

*p*

*f*

*p*

6 6 6 5 #3 6 #6 6

*p*

*f*

*p*

52

Vno I

Vno II

B

*f*

*p*

*f*

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

*f*

*p*

*f*



59

Vno I

Vno II

B

65

Vno I

Vno II

B

71

Vno I

Vno II

B

*p*

*p*

5/3 6 9/7 8/6 7/5 5/3 Tasto solo

*p*

78

Vno I

Vno II

B

*f*

*f*

*f*

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

# Sinfonia Es

Allegro

Musical score for the first system of 'Sinfonia Es'. The score is in E-flat major (three flats) and common time (C). It features the following parts:

- Oboe 1 (Flauto Primo)
- Oboe 2 (Flauto Secondo)
- Horn 1 (Corno Primo in Es)
- Horn 2 (Corno Secondo in Es)
- Violin 1 (Violino Primo)
- Violin 2 (Violino Secondo)
- Viola
- Cello/Double Bass (Cembalo o Violoncello) with the instruction "Tasto solo" (piano only).

The score is divided into three measures. The first measure is marked *p* (piano) and the second and third measures are marked *f* (forte). The dynamics change from *p* to *f* between the second and third measures.

Musical score for the second system of 'Sinfonia Es'. The score is in E-flat major (three flats) and common time (C). It features the following parts:

- Oboe 1 (Ob o Fl I)
- Oboe 2 (Ob o Fl II)
- Horn 1 (Cor I)
- Horn 2 (Cor II)
- Violin 1 (Vno I)
- Violin 2 (Vno II)
- Viola (Vla)
- Cello/Double Bass (Cemb o Vc)

The score is divided into three measures. The first measure is marked *p* (piano) and the second and third measures are marked *f* (forte). The dynamics change from *p* to *f* between the second and third measures. The Cello/Double Bass part includes fingerings 6, 7, and 8.

7

Ob  
o Fl I

Ob  
o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb  
o Vc

Tasto solo

*p*

*p*

*p*

*p*

6 7 8

10

Ob  
o Fl I

Ob  
o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb  
o Vc

*f*

*f*

*f*

*f*

5 6 4 5 3 7 6 4 5

13

Ob  
o Fl I

Ob  
o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb  
o Vc

*p* *f* *p* *f*

*p* *f* *p* *f*

*p* *f* *p* *f*

*p* *f* *p* *f*

$\flat 7$   $\frac{6}{5}$   $\frac{6}{4}$   $\frac{5}{3}$   $\frac{6}{4}$   $\flat 7$   $\frac{8}{2}$   $\frac{6}{3}$   $\frac{6}{4}$   $\frac{5}{3}$   $\flat 7$   $\frac{8}{2}$   $\frac{6}{4}$   $\flat 7$   $\frac{8}{2}$   $\frac{6}{3}$   $\frac{6}{4}$

17

Ob  
o Fl I

Ob  
o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb  
o Vc

*f*

$\frac{5}{3}$   $\flat 7$   $\frac{8}{2}$   $\frac{6}{3}$   $\frac{7}{6}$   $\flat 5$   $\frac{6}{6}$   $\flat 6$   $\frac{5}{5}$

20

Ob  
o Fl I

Ob  
o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb  
o Vc

23

Ob  
o Fl I

Ob  
o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb  
o Vc

26

Ob  
o Fl I

Ob  
o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb  
o Vc

*tr*

*tr*

*p*

*p*

*p*

6  
4

7  
b3

29

Ob  
o Fl I

Ob  
o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb  
o Vc

*f*

*f*

*f*

*f*

b3

b4  
3

6

6  
5

4  
9

6

32

Ob  
o Fl I

Ob  
o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb  
o Vc



35

Ob  
o Fl I

Ob  
o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb  
o Vc

38

Ob  
o Fl I

Ob  
o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb  
o Vc

*tr*

*p* *f*

*p* *f*

*f*

6 4 7 43 6 Tasto solo

[*f*]



42

Ob  
o Fl I

Ob  
o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb  
o Vc

*p* *f* *p* *f*

*p* *f* *p* *f*

*p* *f* *p* *f*

*p* *f* *p* *f*

*p* *f* *p* *f*

*p* *f* *p* *f*

*p* *f* *p* *f*

6



46

Ob o Fl I

Ob o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb o Vc

Tasto solo

49

Ob o Fl I

Ob o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb o Vc

*p*

*f*

*p*

*[p]*

*[f]*

*p*

*p*

*f*

*p*

5 3 6 4 5 3 7 6 4 5 3

52

Ob  
o Fl I

Ob  
o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb  
o Vc

*f* *p* *f*

*f* *p* *f*

*f* *p*

*f* *p* *f*

$\frac{b7}{4}$   $\frac{b7}{5}$   $\frac{6}{4}$   $\frac{b7}{5}$   $\frac{6}{4}$   $\frac{5}{3}$   $\frac{6}{4}$   $\frac{b7}{2}$   $\frac{8}{3}$   $\frac{6}{4}$



55

Ob  
o Fl I

Ob  
o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb  
o Vc

*p* *f* *f*

*p* *f* *f*

*f* *p* *f*

$\frac{5}{3}$   $\frac{b7}{2}$   $\frac{8}{3}$   $\frac{6}{4}$   $\frac{6}{4}$   $\frac{7}{2}$   $\frac{8}{3}$   $\frac{6}{4}$   $\frac{5}{3}$   $\frac{7}{4}$   $\frac{8}{3}$   $\frac{7}{6}$

58

Ob  
o Fl I

Ob  
o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb  
o Vc



61

Ob  
o Fl I

Ob  
o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb  
o Vc

64

Ob  
o Fl I

Ob  
o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb  
o Vc



67

Ob  
o Fl I

Ob  
o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb  
o Vc

70

Ob  
o Fl I

Ob  
o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb  
o Vc

*p*

*p*

*p*

6 4 7 3 b7 6 4 47 2 8 3 6 4 7 2

73

Ob  
o Fl I

Ob  
o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb  
o Vc

*f*

*f*

*f*

6 6 5 7 6 4

76

Ob  
o Fl I

Ob  
o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb  
o Vc

Un poco andantino

Oboe  
ò Flauto  
Primo

Oboe  
ò Flauto  
Secondo

Corno  
Primo  
in Es

Corno  
Secondo  
in Es

Violino  
Primo

Violino  
Secondo

Viola

Cembalo  
ò Violoncello

5

Ob  
o Fl I

Ob  
o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb  
o Vc

10

Ob  
o Fl I

Ob  
o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb  
o Vc

14

Ob o Fl I

Ob o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb o Vc

*p* *f* *f* *p* *f* *p* *f*

6/4 7/3 3 3 4/2 b7/4/2

19

Ob o Fl I

Ob o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb o Vc

*p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

b7/3 9/4 8/3 7/2 8/3 7/2 8/3 6 6 6



24

Ob  
o Fl I

Ob  
o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb  
o Vc

*tr*

*p*

*f*

*tr* 3

6 4 3 2

7 4 2

8 3

6 5 7

29

Ob  
o Fl I

Ob  
o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb  
o Vc

*p*

*f*

6 4 3 2

6 5 6 4 7 3

6 3

33

Ob  
o Fl I

Ob  
o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb  
o Vc

*p* *f*

6 4 7 3 6 4 7 3

Allegro assai

Oboe  
ô Flauto  
Primo

Oboe  
ô Flauto  
Secondo

Corno  
Primo  
in Es

Corno  
Secondo  
in Es

Violino  
Primo

Violino  
Secondo

Viola

Cembalo  
ô Violoncello

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

*p* *f*

*p* *f*

*p* *f*

*p* *f*

*p* *f*

6 4 6 4 9 6

8

Ob  
o Fl I

Ob  
o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb  
o Vc

9 6 9 6 9 6 7 3 6 4 7 3 6 4 5 3



16

Ob  
o Fl I

Ob  
o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb  
o Vc

6 4 6 4 9 3 8 6 7 4 3 6 4 7 6 4

*p* *f* *p* *f* *p*

25

Ob  
o Fl I

Ob  
o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb  
o Vc

*f*

*f*

*f*

7 4 3      9 8 6      4 3      9 8      4 3      4 2 6



33

Ob  
o Fl I

Ob  
o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb  
o Vc

*p*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

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

40

Ob  
o Fl I

Ob  
o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb  
o Vc

*f*

*f*

*tr*

*tr*

*p*

*p*

*p*

6 6 4 3 7 6 6 3 4 3 5 6 7 8

48

Ob  
o Fl I

Ob  
o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb  
o Vc

*f*

*f*

*f*

*p*

*p*

*p*

*f*

6 6 4 3 7 6 6 4 3 6 4 3 4 2

56

Ob  
o Fl I

Ob  
o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb  
o Vc

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

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

[*f*]

65

Ob  
o Fl I

Ob  
o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb  
o Vc

6 #3 6 4 6 6 7 #3 b6 6 5 6 5 6 5

73

Ob  
o Fl I

Ob  
o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb  
o Vc

*pp*

*p*

*f*

*pp*

*f*

*pp*

*f*

*pp*

*f*

5 6    6 5 4 3    9 8 7 6 5    6 4    4 7 2    4 7 5 3    4 2

83

Ob  
o Fl I

Ob  
o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb  
o Vc

*f*

*p*

*f*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

6    6    4 7 5 3    7    7    7    4 2

91

Ob  
o Fl I

Ob  
o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb  
o Vc

*f*

*f*

*tr*

*tr*

*p*

*p*

*p*

6 6 7 2 6 6 3 4 3 5 6 7 8 6

[*p*]

99

Ob  
o Fl I

Ob  
o Fl II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Vla

Cemb  
o Vc

*f*

*f*

*f*

*f*

6 6 5 6 6 5 3 6

[*f*]



# Sonatae pro processione

## 1. Sonata C-dur

Andante

Musical score for the first system (measures 1-4) of the Sonata C-dur. The score is in 2/4 time and includes parts for Oboe Primo, Oboe Secondo, Clarino Primo ex C, Clarino Secondo ex C, Violino Primo, Violino Secondo, Basso, and Organo. The Oboe and Clarinet parts feature triplet patterns. The Violin parts play a rhythmic accompaniment with triplets. The Bassoon and Organ parts provide a steady bass line with fingerings 6 and 7 indicated.



Musical score for the second system (measures 5-8) of the Sonata C-dur. The score includes parts for Ob I, Ob II, Clno I, Clno II, Vno I, Vno II, B, and Org. The woodwind and string parts continue their respective parts from the first system. The Organ part includes a fingering of 7 with a sharp sign (#) in measure 8.

9

Ob I  
Ob II  
Clno I  
Clno II  
Vno I  
Vno II  
B  
Org

7 #  
3 2 6 # 6 6  
6 # 6 6 #6  
6 #

This system contains measures 9 through 12. It features staves for Oboe I and II, Clarinet I and II, Violin I and II, Bassoon, and Organ. The organ part includes fingering numbers: 7 #, 3 2 6 # 6 6, 6 # 6 6 #6, and 6 #. Trills (tr) are indicated in measures 10 and 11. Triplet markings (3) are present in measures 10 and 11. Measure 12 includes a fermata over the first two notes.

13

Ob I  
Ob II  
Clno I  
Clno II  
Vno I  
Vno II  
B  
Org

*p*  
*f*

This system contains measures 13 through 16. It features staves for Oboe I and II, Clarinet I and II, Violin I and II, Bassoon, and Organ. The organ part is silent in measures 13-15 and plays a single note in measure 16. Trills (tr) are indicated in measures 13 and 14. Triplet markings (3) are present in measures 13 and 14. Dynamic markings *p* (piano) and *f* (forte) are used in measures 14 and 15. Measure 16 includes a fermata over the first two notes.

18

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

B

Org

22

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

B

Org

27

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

Org

6 6 5  
4 3

7 7 6 5



32

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

Org

36

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

B

Org

*p*

6 7 #

6 7

6 5 7 5

40

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

B

Org

45

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

B

Org

*f*

*f*

50

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

B

Org

*f*

54

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

Org

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*p*

*p*

*p*

6 #

7 #

7 #

b7

58

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

Org

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

7

7

b7

7

63

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

B

Org

*f*

*f*

*f*

6 5 7 7

69

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

B

Org

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

3 3 3 3

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



75

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

B

Org

80

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

B

Org

Da Capo Sino al  $\text{♩}$  Segno

## 2. Sonata Es-dur

Adagio

Oboe Primo  
Oboe Secondo  
Clarino Primo ex Es  
Clarino Secondo ex Es  
Violino Primo  
Violino Secondo  
Basso  
Organo

7 6 7 4 3

Ob I  
Ob II  
Clno I  
Clno II  
Vno I  
Vno II  
B  
Org

5 tr tr

7 6 7 7 5 5 4 p 3 6 6 4 7 7 8 8 6

p

9

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

Org

*f*

*f*

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

13

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

Org

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

6 7 7 6 6 6 6 7 3 6 b7  
5 4 3

17

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

B

Org

*tr*

*tr*

*p*

*p*

5

6

*p*

5

*p*

21

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

B

Org

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*f*

*f*

6

7

6 5

6 4

7 3

*f*

25

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

Org

*p*

*p*

6

6 4 6

30

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

Org

*p*

6 7

6 7

7

34

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

Org

[f]

[f]

[f]

6 3 6 7 6 5

39

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

Org

[p]

[p]

[p]

7 4 2

7 5 3

43

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

B

Org

*tr*

*3*

*3*

*tr*

*3*

*3*

*tr*

*f*

*f*

*6*

*6*

*f*

*f*

48

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

B

Org

*7*

*6*

*7*

*7*

*6*

*7*

52

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

Org

6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5

56

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

Org

7 5 # 6 6 5 7 # b6 # 7 p 4 2 p



60

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

Org

6 5 6 4 7 6 7 4 3 9 8 4 2 6 5 6 4

65

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

Org

7 6 5 7 b4 2 b5 b6 4 b7 5

*p*

*p*

*p*

*p]*

*p]*

70

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

B

Org

74

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

B

Org

### 3. Sonata G-dur

Andante

Musical score for the first system of '3. Sonata G-dur'. The score is in G major and 2/4 time, marked 'Andante'. It features eight staves: Oboe Primo, Oboe Secondo, Corno Primo ex G, Corno Secondo ex G, Violino Primo, Violino Secondo, Basso, and Organo. The dynamics are marked *p* (piano) and *f* (forte) in alternating measures. The organ part includes fingering numbers 6 and 4.



Musical score for the second system of '3. Sonata G-dur', starting at measure 6. It features seven staves: Ob I, Ob II, Cor I, Cor II, Vno I, Vno II, and Org. The dynamics are marked *p* and *f*. The organ part includes fingering numbers 7, 6, 5, and 6. The score concludes with a triplet of eighth notes in the Oboe I part.

11

Ob I *tr*

Ob II *tr*

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

B

Org

16

Ob I *tr*

Ob II *tr*

Cor I *tr*

Cor II

Vno I

Vno II

B

Org

22

Ob I

Ob II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

B

Org

*f* *p* *f* *p*

*f* *p* *f* *p*

*f* *p* *f* *p*

*f* *p* *f* *p*

*f* *p* *f* *p*

*f* *p* *f* *p*

*f* *p* *f* *p*

6 #

6 4

6 4

27

Ob I

Ob II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

B

Org

*f* *p* *f* *p* *f*

*f* *p* *f* *p* *f*

*f* *p* *f* *p* *f*

*f* *p* *f* *p* *f*

*f* *p* *f* *p* *f*

*f* *p* *f* *p* *f*

*f* *p* *f* *p* *f*

*f* *p* *f* *p* *f*

4 2

4 2

7 #

7 #

7 5

32

Ob I *p* *f*

Ob II *p* *f*

Cor I *p* *f* *p*

Cor II *p* *f* *p*

Vno I *p* *f* *p*

Vno II *p* *f* *p*

B *p* *f*

Org *p* *f*

38

Ob I *p*

Ob II *p*

Cor I *f* [*p*]

Cor II *f* [*p*]

Vno I *f* *p*

Vno II *f* *p*

B *p* *f* *p*

Org *p* *f* *p*

44

Ob I *f* *p* *f*

Ob II *f* *p* *f*

Cor I

Cor II

Vno I *f* *p* *f*

Vno II *f* *p* *f*

B *f* *p* *f* *p*

Org *f* *p* *f* *p*

50

Ob I *[f]* *p*

Ob II *[f]* *p*

Cor I *[f]* *p*

Cor II *[f]* *p*

Vno I *p*

Vno II *p*

B *f* *p*

Org *f* *p*

56

Ob I

Ob II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

B

Org

*f* *p* *f* *p* *f*

*f* *p* *f* *p* *f*

*f* *p* *f* *p* *f*

*f* *p* *f* *p* *f*

*f* *p* *f* *p* *f*

*f* *p* *f* *p* *f*

6/4 6/4  $\frac{7}{3}$   $\frac{7}{3}$  6

*f* *p* *f* *p* *f*

*f* *p* *f* *p* *f*

61

Ob I

Ob II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

B

Org

*tr* *tr* *tr* *tr*

*tr* *tr* *tr* *tr*

*tr* *tr* *tr* *tr*

*tr* *tr* *tr* *tr*

*tr* *tr* *tr* *tr*

*tr* *tr* *tr* *tr*

4/2 6 6/4 5/3



# 4. Sonata Es-dur

Andante

Musical score for the first system of '4. Sonata Es-dur'. The score is in 2/4 time and E-flat major. It includes parts for Oboe Primo and Secondo, Clarino Primo and Secondo (both in E-flat), Violino Primo and Secondo, Basso, and Organo. The organ part features fingerings: 6 4 5 3 and 7.



Musical score for the second system of '4. Sonata Es-dur', starting at measure 6. The score includes parts for Ob I, Ob II, Cln I, Cln II, Vno I, Vno II, B, and Org. Dynamics include *p* and *tr*. Fingerings 6 and 5 are indicated in the organ part.

12

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

Org

18

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

Org

25

Ob I *tr*

Ob II *tr*

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II *f*

B *f*

Org *f*



31

Ob I

Ob II

Clno I *p*

Clno II *p*

Vno I *p*

Vno II *p*

B *p*

Org *p*

37

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

Org

44

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

Org

49

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

Org

7

3 6 6 6<sup>b</sup>7

3 3

tr

tr

tr

tr

54

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

Org

*p*

*p*

*f*

*f*

[*p*]

7 6

7 6

7 6

7 6 7

*f*

*f*

59

Ob I  
Ob II  
Clno I  
Clno II  
Vno I  
Vno II  
B  
Org

Detailed description: This system contains measures 59 through 63. The woodwinds (Ob I, Ob II) and strings (Vno I, Vno II) play a melodic line with slurs and trills. The bassoon (B) and organ (Org) provide a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. The organ part includes fingering numbers: 6/5, 6/5, 7/5, 4/3, 6/5, and 6/5.

64

Ob I  
Ob II  
Clno I  
Clno II  
Vno I  
Vno II  
B  
Org

Detailed description: This system contains measures 64 through 68. The woodwinds and strings continue their melodic lines, featuring trills and triplets. The bassoon and organ continue their accompaniment. The organ part includes fingering numbers: 7/5, 4/3, 7, 6, 6/4, 5/3, and 7.

# 5. Sonata g-moll

Andante

Musical score for the first system of '5. Sonata g-moll'. The score is in G minor, 3/4 time, and marked 'Andante'. It features seven staves: Oboe Primo, Oboe Secondo, Clarino Primo ex Es, Clarino Secondo ex Es, Violino Primo, Violino Secondo, Basso, and Organo. The Oboe and Violin parts have melodic lines with slurs and accents. The Clarinet and Bassoon parts provide harmonic support. The Organ part includes fingering numbers: #4, 2, 6, and 5.

Musical score for the second system of '5. Sonata g-moll'. The score continues from the first system and features seven staves: Ob I, Ob II, Clno I, Clno II, Vno I, Vno II, B, and Org. The Oboe and Clarinet parts have melodic lines with slurs and accents. The Violin parts have melodic lines with slurs and accents. The Bass part has a melodic line with slurs and accents. The Organ part includes fingering numbers: 4, 2, 6. The system is marked with double bar lines at the beginning and end.

11

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

Org

7

4  
2

5

4  
2

7

6



16

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

Org

*f*

*p*

*f*

*p*

6  
4

5  
3

6  
4

5  
3

6  
4

5  
3

6  
4

5  
3

6  
4

5  
3



21

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

Org

*f* 3

*f* 3

*tr*

*tr*

6 6 6 6 6 6 7 3

26

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

Org

5 5 4 2

31

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

Org

36

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

Org

40

Ob I *p*

Ob II *p*

Clno I

Clno II

Vno I *p* *f* 3 3

Vno II *p* *f* 3 3

B

Org 6 4 5 4 6 4 5 4 6 6 6 6 6 6 6 6

44

Ob I *f*

Ob II [*f*]

Clno I

Clno II

Vno I *tr* 3 3

Vno II *tr* 3 3

B

Org 6 5 6 4 5 4 7 4 7 4 6 6 7 9 8 7 6 6 4 5 3

49

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

Org

*p*

*p*

6/4 5/3 6/4 5/3 6/4 5/3 6/4 5/3

53

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

Org

*f*

*f*

*tr*

*tr*

6<sup>b</sup> 6 6 6 6 5 4/2

57

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

Org

7  
b

b4  
2

7  
#

6

5

63

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

Org

#6

6

#3

6  
4

5  
#

6  
4

5  
#

6  
4

5  
#

*p*

*p*

68

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

B

Org

*f* *tr*

*f* *tr*

*f* *tr*

*f* *tr*

6 4 5 # 6 6 b6 6 6 5 6 4 5 #

73

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

B

Org

*p*

*p*

#4 3 b7 5 b4 3 6

77

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

Org

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*f*

*f*

#2

b 4 2 6 6 5

6 4 5 #

6 4

7 4

3

3

82

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

Org

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

6 4

5 b

#7 4 2

8 3

#3

# 6. Sonata D-dur

Andante

Oboe Primo  
Oboe Secondo  
Clarino Primo ex D  
Clarino Secondo ex D  
Violino Primo  
Violino Secondo  
Basso  
Basso Continuo

This section of the score covers the first two measures of the piece. The Oboe parts play a simple melodic line. The Clarinet parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Violin and Bass parts feature complex triplet patterns. The Bass Continuo part includes fingering numbers: 6, 4, 3, 5, 3, 7, 6, 4, 3.



Ob I  
Ob II  
Clno I  
Clno II  
Vno I  
Vno II  
B  
B.c.

This section of the score covers measures 3 through 6. The Oboe parts play a melodic line with triplets. The Clarinet parts play a rhythmic accompaniment with trills. The Violin and Bass parts continue with complex triplet patterns. The Bass Continuo part includes fingering numbers: 7, 6, 4, 3, 7.



5

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

B.c.

8

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

B.c.

11

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

B.c.

*tr*

*p*

*f*

[*p*]

[*f*]

6 6 5 7 4 6 6 6 #6 b5 6

14

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

B.c.

*tr*

*p*

[*p*]

6 4 5 4 3 6 4 5 3 5

16

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

B

B.c.

19

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

B

B.c.

22

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

B.c.

*tr*

*tr*



25

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

B.c.

*f*

*f*

*f*

6 3 5 7 6 7

4 3 3 4 #

27

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

B.c.

29

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

B.c.

31

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

B

B.c.

*p*

*p*

[*p*]

6  
4

5  
3

5

7

5

33

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

B

B.c.

7

3

7

6

9  
5

8  
6

6  
4

5  
3

6

7

36

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

B

B.c.

*f*

*p*

6

7

3

3

[*f*]

3

3

[*f*]

7

39

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

B

B.c.

*tr*

[*tr*]

3

3

3

3

3

3

6

6

6

6

5

4

5

4

3

42

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

B

B.c.

6 4 5 3 #7 3 6 #4 5 6 4 2

44

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

B

B.c.

5 6 4 5 6 4 3 7 6 4 6 4 5 3 7 4 3 8



47

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

B.c.

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*p*

[*p*]

[*p*]

9 8 7 4 6 6 6 6 6 #6 b5  
7 6 5 2 6 5 6 4 3 7 4 6 6 6

50

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

B.c.

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*f*

[*f*]

[*f*]

[*f*]

6 5 6 5 4 3  
6 4 4 3

# 7. Sonata Es-dur

Andante non molto

Oboe Primo  
Oboe Secondo  
Clarino Primo ex Dis  
Clarino Secondo ex Dis  
Violino Primo  
Violino Secondo  
Organo



Ob I  
Ob II  
Clno I  
Clno II  
Vno I  
Vno II  
Org

9

Ob I *p*

Ob II *p*

Clno I *tr*

Clno II

Vno I

Vno II

Org  $\frac{4}{2}$  6  $\frac{6}{5}$  6 7  $\frac{7}{4}$



13

Ob I *f*

Ob II *[f]*

Clno I *tr*

Clno II *tr*

Vno I *f*

Vno II *f*

Org *f* 6 7  $\frac{7}{4}$  6 6 5 6 4 7  $\frac{7}{4}$  6 4 3 5 4 6

17

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org

6

6

6

6

6

6

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



22

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org

3

3

3

3

3

3

3

3

4 2 6 6 7 3 5 7

26

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org

5  
8

b7  
5

*p*

*p*

30

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org

6

6

6

6

6

6

7

7

7  
5

5  
3

*p*

34

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org

7 3

6 6 4 5 3

*tr*

*tr*

*tr*



38

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org

*f*

*[f]*

*tr*

*f*

*[f]*

*f*

6 6 4 7 3

6 4 5 3

6 4 5 3

*b7*

42

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org



46

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org

# 8. Sonata Es-dur

Andante non molto

Oboe Primo

Oboe Secondo

Clarino Primo ex Dis

Clarino Secondo ex Dis

Violino Primo

Violino Secondo

Organo



Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org



10

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org



14

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org

18

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org

*p*

6

6

7

7

22

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

6

7

6

6

25

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org

*f*

*tr*

*f*

*f*

$\flat 3$   $\frac{4}{2}$  6  $\frac{6}{4}$  7  $\frac{7}{4}$  2 3  $\frac{4}{2}$

29

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org

*f*

*[f]*

*p*

*p*

*p*

*[p]*

*p*

*p*

$\frac{5}{3}$   $\frac{7}{4}$  6  $\frac{7}{4}$

33

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

3 7 6 3 7 6 3 7 6 2



37

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org

*f*

*f*

3 4 5 2 3

40

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org

44

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org

# 9. Sonata F-dur

Adagio

Oboe Primo  
Oboe Secondo  
Corno Primo [ex F]  
Corno Secondo ex F  
Violino Primo  
Violino Secondo  
Basso  
Organo

6 7 6 7 3 4 6 5



Ob I  
Ob II  
Cor I  
Cor II  
Vno I  
Vno II  
B  
Org

6 3 4 6 8 7 6 4 6 6 6 5

10

Ob I

Ob II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

B

Org

b7

6

5

7

14

Ob I

Ob II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

B

Org

3

tr

tr

p

p

f

f

[f]

b7

6

5

4

#

[f]

19

Ob I

Ob II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

B

Org

*p* *f*

*p* *f*

*p* *f*

5 *b*7 6 4 5 *f* 7 5

24

Ob I

Ob II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

B

Org

*tr* *tr* *tr* *tr*

6 5 # 6 7 # 6 5 #



29

Ob I

Ob II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

B

Org

34

Ob I

Ob II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

B

Org

38

Ob I

Ob II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

B

Org

*f* *p* *f* *f* *f*

*f* *p* *f* *f* *f*

*f* *p* *f* *f* *f*

*f* *p* *f* *f* *f*

6 7 6 6 6 6 6 7 8 6

$\flat 3$   $\flat 5$

43

Ob I

Ob II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

B

Org

*f* *p* *f* *f* *f*

*f* *p* *f* *f* *f*

*f* *p* *f* *f* *f*

*f* *p* *f* *f* *f*

6 4 5 3 6 4 6

# 10. Sonata D-dur

Adagio

Oboe Primo

Oboe Secondo

[Clarino] Primo ex D

Clarino Secondo ex D

Violino Primo

Violino Secondo

Basso

Organo

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

B

Org

*p*

*p*

*p*

*p*

11

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

Org

*[f]*

*f*

*f*

6  
4

5  
3

6  
4

15

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

Org

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

7

4  
2

5

6  
4

6

20

Ob I *tr*

Ob II *p* *tr* *f* *tr*

Cln I *p*

Cln II *p*

Vno I *p* *f* *p*

Vno II *p* *f* *p*

B *p* *f* *p*

Org *p* *f* *p*

4 2 5 6 4 6

6 5

25

Ob I

Ob II

Cln I *f*

Cln II *f*

Vno I *tr* *f* *tr* *tr*

Vno II *f* *tr*

B *[f]*

Org *[f]*

6 6 # 6 5

29

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

Org

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

*tr* *tr* *tr* *tr*

7 5 #6 6 6 5 #

34

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

Org

*p* *f* *p* *f*

*tr* *tr* *tr* *tr*

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

39

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

Org

*p*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*p*

*f*

6

44

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

Org

*p*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*p*

*f*

6

7

6

5

6

5

6

5

49

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

Org

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

54

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

Org

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

[*f*]

Fine



# 11. Sonata d-moll

Andante

Oboe Primo  
Oboe Secondo  
Cornu Primo ex F toni cameralis  
Cornu Secondo ex F toni cameralis  
Violino Primo  
Violino Secondo  
Fagotto  
Organo

This section of the score covers measures 1 through 4. It features five staves: Oboe Primo and Secondo in the upper register, Cornu Primo and Secondo in the middle register, and Violino Primo and Secondo in the lower register. The Organ part is in the bass register. The music is in a minor key and common time. The tempo is marked 'Andante'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ob I  
Ob II  
Cor I  
Cor II  
Vno I  
Vno II  
Fg  
Org

This section of the score covers measures 4 through 7. It features five staves: Oboe I and II in the upper register, Cor I and II in the middle register, Vno I and II in the lower register, and Fg and Org in the bass register. The music continues in the same key and time signature. The Organ part includes fingering numbers (7, 6, 4, 5) and dynamic markings. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

7

Ob I

Ob II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Fg

Org

Unisono

9

Ob I

Ob II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Fg

Org

12

Ob I

Ob II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Fg

Org

6 6 4 5 3

6 6 5 4 5 #

6 7 b

15

Ob I

Ob II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Fg

Org

b7 7 7 7

17

Ob I

Ob II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Fg

Org

7 #

6 4 6 5 6 4 5 #

6 5 6 4 3

6 5 6 4 3

20

Ob I

Ob II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Fg

Org

6 5 6 4 #

#6 # #6 # 6

⌘ Da Capo sino al ♩

# 12. Sonata B-dur

Andante

Oboe Primo  
Oboe Secondo  
Clarino Primo ex B cameralis toni  
Clarino Secondo ex B cameralis toni  
Violino Primo  
Violino Secondo  
Basso  
Basso continuo

This section of the score includes parts for Oboe Primo and Secondo, Clarinet Primo and Secondo (both in B-flat), Violin Primo and Secondo, and Bass and Bass Continuo. The music is in 3/4 time and features several trills (tr) in the Oboe and Violin parts.

Ob I  
Ob II  
Clno I  
Clno II  
Vno I  
Vno II  
B  
B.c.

This section of the score includes parts for Oboe I and II, Clarinet I and II, Violin I and II, Bass, and Bass Continuo. The music is in 3/4 time and features several trills (tr) in the Oboe parts. The Bass Continuo part includes fingering numbers: 5 2 6 5, 8 5 2 6 5, 7, 6, 7.

11

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

B.c.

7  
5

6 5  
4 3

6  
4

15

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Vno I

Vno II

B

B.c.

tr

tr

tr

tr

7

5 6 7 6 7  $\flat$ 6

$\flat$ 7

5 6 7 6 7  $\flat$ 6

20

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

B

B.c.

25

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

B

B.c.

29

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

B

B.c.



33

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

B

B.c.



37

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

B

B.c.

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

[*p*]

*p*

3 6 7 6 7 46

b7

<sup>b</sup>

<sup>b5</sup>

<sup>b7</sup><sub>5</sub>

43

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

B

B.c.

*tr*

<sup>7</sup><sub>5</sub>

6 6 <sup>6</sup><sub>5</sub>

3 6 7 6 7 46

48

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

B

B.c.

4 3 7 6 3 6 7 6 7 ♭6 4 3 ♭7 7

53

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

B

B.c.

6 5 4 3 6

Fine ◡

# 13. Sonata e-moll

Andante

[Oboe Primo]  
Oboe Secondo  
Corno Primo ex G cameralis toni  
[Corno Secondo ex G cameralis toni]  
Violino Primo  
[Violino Secondo]  
Organo

5  
Ob I  
Ob II  
Cor I  
Cor II  
Vno I  
Vno II  
Org

9

Ob I

Ob II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Org

Musical score for measures 9-12. The score includes parts for Ob I, Ob II, Cor I, Cor II, Vno I, Vno II, and Org. Ob II and Cor I play triplets. Org plays a bass line with figures 7, 7, 6/5, 6/5.



13

Ob I

Ob II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Org

Musical score for measures 13-15. The score includes parts for Ob I, Ob II, Cor I, Cor II, Vno I, Vno II, and Org. Vno I and Org play triplets. Org has figures 7, 6/4, 5/3, 7, 6/4, 5/3.

16

Ob I

Ob II

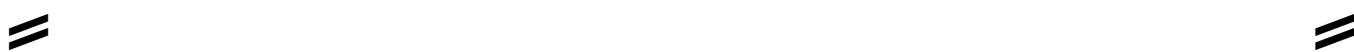
Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Org



21

Ob I

Ob II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Org

26

Ob I

Ob II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Org



30

Ob I

Ob II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Org

33

Ob I

Ob II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Org



37

Ob I

Ob II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Org

41

Ob I

Ob II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Org



46

Ob I

Ob II

Cor I

Cor II

Vno I

Vno II

Org

Fine



# 14. Sonata A-dur

Andante

[Oboe Primo]  
Oboe Secondo  
Clarino Primo ex A toni cameralis  
[Clarino Secondo ex A toni cameralis]  
Violino Primo  
[Violino Secondo]  
Organo

Measures 1-7 of the score. The Oboe parts feature trills in measures 6 and 7. The Violino Primo part has triplets in measures 6 and 7. The Organ part includes fingering numbers: 6, 6, 7, 6, 5, 3, 6, 4, 7, 6, 5, 3, 6, 4, 5, 3, 7, 4, 2.



8  
Ob I  
Ob II  
Clno I  
Clno II  
Vno I  
Vno II  
Org

Measures 8-11 of the score. The Organ part includes fingering numbers: 8, 5, 3, 6, 4, 5, 3, 7, 4, 2, 8, 3, 6, 5, 7, 6, 5, 7, 5, 7.

13

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org



20

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org

26

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org

33

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org

38

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org



43

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org

49

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org



54

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org

59

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org

*p*

*f*

*p*

*f*

5 3 6 4 5 3 6 6 4 5 3



65

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org

*tr*

*tr*

*tr*

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

Fine

# 15. Sonata Es-dur

Adagio

Oboe Primo

Oboe Secondo

Clarino Primo in Es

Clarino Secondo in Es

Chorus Primus

Timpano [in Es]

Violino Primo

[Violino Secondo]

Organo

Clarinetto Primo [in B]

Clarinetto Secondo [in B]

Chorus Secundus

Clarino Primo in Es

Clarino Secondo in Es

Organo

Detailed description: This is a page of a musical score for a full orchestra. The title is '15. Sonata Es-dur' and the tempo is 'Adagio'. The score is arranged in systems. The first system includes Oboe Primo and Secondo, Clarino Primo and Secondo in E-flat, Timpano in E-flat, Violino Primo and Secondo, and Organ. The second system includes Clarinetto Primo and Secondo in B, Clarino Primo and Secondo in E-flat, and Organ. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills, and dynamic markings. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C).

5

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

I

Timp

Vno I

Vno II

Org

6  
4

6  
4

Cl I

Cl II

Clno I

Clno II

II

Org

5  
3

6  
4



9

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

I

Timp

Vno I

Vno II

Org

5  
3

6  
4  
3

5

Cl I

Cl II

Clno I

Clno II

II

Org

5  
3

6  
4  
3

Detailed description of the musical score: The score is for measures 9, 10, and 11. It features a woodwind section with two Oboes (Ob I and Ob II), two Clarinets (Clno I and Clno II), and two Cor Anglais (Cl I and Cl II). The string section includes Violin I (Vno I) and Violin II (Vno II). The percussion section includes Timpani (Timp). The Organ part is shown in two systems, labeled I and II. The key signature is B-flat major (two flats). Measure 9 starts with a 9-measure rest. In measure 10, the woodwinds and strings play sustained notes. In measure 11, the woodwinds and strings continue with sustained notes, while the organ plays a rhythmic pattern. The organ part includes fingering numbers: 5/3, 6/4/3, and 5.

12

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

I

Timp

Vno I

Vno II

Org

6  
5

Cl I

Cl II

Clno I

Clno II

II

Org

6  
5

15

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

I

Timp

Vno I

Vno II

Org

Cl I

Cl II

Clno I

Clno II

II

Org

Detailed description of the musical score: The score is for measures 15-18. It features two woodwind sections (Ob I and Ob II), two clarinet sections (Clno I and Clno II), two violin sections (Vno I and Vno II), an organ, and two flute sections (Cl I and Cl II). The woodwinds play complex passages with trills and triplets. The strings play a rhythmic accompaniment with dynamic markings of *f* and *p*. The organ provides harmonic support with specific fingering (6, 5) and articulation (*[p]*) markings. The score is divided into two systems, I and II.

19

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

I

Timp

Vno I

Vno II

Org

Cl I

Cl II

II

Clno I

Clno II

Org

24

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

I

Timp

Vno I

Vno II

Org

Cl I

Cl II

Clno I

Clno II

II

Org

Detailed description of the musical score: The score is for measures 24-27. It features two woodwinds (Ob I and Ob II), two clarinets (Clno I and Clno II), a timpani (Timp), two violins (Vno I and Vno II), an organ (Org), and two flutes (Cl I and Cl II). The woodwinds play a melodic line with eighth-note patterns. The strings play a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. The organ provides harmonic support with chords and moving lines. The percussion includes a timpani roll. The score is divided into two systems, I and II. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The organ part includes fingering numbers 6, 4, 7, and 7. The violin part includes a trill (tr) and a dynamic marking of *p* (piano). The organ part includes a dynamic marking of *p* (piano).

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

I

Timp

Vno I

Vno II

Org

Cl I

Cl II

II

Clno I

Clno II

Org

31

Ob I *f p f p f p f*

Ob II *f p f p f p f*

Clno I

Clno II

I

Timp

Vno I *f p f p f p f*

Vno II *f p f p f p f*

Org

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

Cl I

Cl II

II

Clno I

Clno II

Org

36

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

I

Timp

Vno I

Vno II

Org

Cl I

Cl II

II

Clno I

Clno II

Org



41

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

I

Timp

Vno I

Vno II

Org

Cl I

Cl II

Clno I

Clno II

II

Org

44

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

I

Timp

Vno I

Vno II

Org

6  
4  
3

b7

6  
5

6  
4

7  
3

Cl I

Cl II

Clno I

Clno II

II

Org

6  
4  
3

b7  
5

Detailed description of the musical score: The score is for measures 44, 45, and 46. It includes parts for Ob I, Ob II, Clno I, Clno II, Timp, Vno I, Vno II, Org, Cl I, Cl II, and a second set of Clno I, Clno II, and Org. The woodwinds and strings play sustained notes, while the violins play a rhythmic pattern of eighth notes. The organ provides harmonic support with chords and moving lines. Trills are marked in the woodwind and violin parts.

47

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

I

Timp

Vno I

Vno II

Org

Cl I

Cl II

Clno I

Clno II

II

Org

51

Ob I  
*f p f p f p f p*

Ob II  
*f p f p f p f p*

Cln I  
 [*f*] [*p*] [*f*] [*p*] [*f*] [*p*] [*f*] [*p*]

Cln II  
 [*f*] [*p*] [*f*] [*p*] [*f*] [*p*] [*f*] [*p*]

I

Timp  
 [*f*]

Vno I  
*f p f p f p f p*

Vno II  
*f p f p f p f p*

Org  
*f*

Cl I  
 [*f*] [*p*] [*f*] [*p*] [*f*] [*p*] [*f*]

Cl II  
 [*f*] [*p*] [*f*] [*p*] [*f*] [*p*] [*f*]

Cln I  
 [*f*] [*p*] [*f*] [*p*] [*f*] [*p*] [*f*] [*p*]

Cln II  
 [*f*] [*p*] [*f*] [*p*] [*f*] [*p*] [*f*] [*p*]

II

Org  
 [*f*]

55

Ob I  
Ob II  
Cln I  
Cln II  
I  
Timp  
Vno I  
Vno II  
Org  
Cl I  
Cl II  
Cln I  
Cln II  
II  
Org

This musical score page contains measures 55 through 58. The instruments are arranged in two systems, labeled I and II. System I includes Ob I, Ob II, Cln I, Cln II, Timp, Vno I, Vno II, Org, Cl I, and Cl II. System II includes Cln I, Cln II, and Org. The woodwinds (Ob, Cln, Cl) and organ play a rhythmic pattern of eighth notes, often in triplets. The strings (Vno) play a similar rhythmic pattern. The organ part features a complex rhythmic pattern with triplets and septuplets. The score is marked with a forte dynamic [f].

# 16. Sonata Es-dur

Adagio

Musical score for the first system of '16. Sonata Es-dur'. The score is in E major (one sharp) and 3/4 time. It includes parts for Oboe Primo, Oboe Secondo, Clarino Primo in Es, Clarino Secondo in Es, Timpano [in Es], Violino Primo, [Violino Secondo], and Organo. The Oboe parts play a simple melodic line. The Violino Primo part features a complex melodic line with triplets and slurs. The [Violino Secondo] part plays a steady eighth-note accompaniment. The Organo part provides a harmonic foundation with a simple bass line. The Timpano part has a rhythmic pattern of quarter notes.

Musical score for the second system of '16. Sonata Es-dur'. This system includes parts for Ob I, Ob II, Clno I, Clno II, Timp, Vno I, Vno II, and Org. The Oboe parts (Ob I and Ob II) play a melodic line with trills. The Clarinet parts (Clno I and Clno II) are silent. The Timpano part continues its rhythmic pattern. The Violino parts (Vno I and Vno II) play a complex melodic line with trills and slurs. The Organo part provides a harmonic foundation with a simple bass line. The system is marked with a double bar line and repeat signs at the beginning and end.

8

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Timp

Vno I

Vno II

Org

*p*

*f*

*p*

*[p]*

*[f]*

*p*

3 6 5 6 5 6 5

13

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Timp

Vno I

Vno II

Org

*tr*

*tr*

18

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Timp

Vno I

Vno II

Org

*f* <sup>3</sup>

[*f*]

*p*

*p*

#5 6 6 6 5 4 7

22

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Timp

Vno I

Vno II

Org

*f* <sup>3</sup>

[*f*]

*p*

*f*

*p*

*f*

6 4 7 43



25

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Timp

Vno I

Vno II

Org

*tr*

3

*p*

*f*

*tr*

4  $\flat 7$  2 3 6 4  $\flat 7$  2 8 3  $\flat 6$  4 7  $\flat$

29

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Timp

Vno I

Vno II

Org

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

7  $\flat 3$   $\flat$  6 7 6 7 4  $\flat 3$  4  $\flat 3$

34

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Timp

Vno I

Vno II

Org

*f*

*tr*

6 7 6 5 6 4 2 8 7 6  
4 4 4 4 4 4 3 3 3 3

38

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Timp

Vno I

Vno II

Org

*p*

*p*

7 6 9 8 7 5 5 6 4 7 8  
4 4 7 7 6 5 3 4 2 3

41

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Timp

Vno I

Vno II

Org

*f*

6

6

6

3

3

3

3

3

3

6

5

7

4

2

6

5

6

5

6

5

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 41, 42, and 43. It features staves for Oboe I and II, Clarinet I and II, Timpani, Violin I and II, and Organ. The Oboes play a melodic line with a crescendo hairpin and a fermata at the end of measure 43. The Violins play a rhythmic pattern of eighth notes with sixteenth-note triplets, marked with a forte (*f*) dynamic. The Organ provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Fingering numbers are indicated for several notes. The Organ part includes chords such as  $\flat 7/5$ ,  $5/3$ ,  $7/\sharp 3$ ,  $\flat 4/2$ , and a sequence of notes 6, 5, 6, 5, 6, 5.

44

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Timp

Vno I

Vno II

Org

*p*

6

6

4

2

6

6

6

6

5

5

6

4

5

3

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 44, 45, and 46. The Oboes play a melodic line with a crescendo hairpin and a fermata at the end of measure 46. The Violins play a rhythmic pattern of eighth notes with sixteenth-note triplets, marked with a piano (*p*) dynamic. The Organ provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Fingering numbers are indicated for several notes. The Organ part includes chords such as  $6$ ,  $6$ ,  $4/2$ ,  $6$ ,  $6$ ,  $6$ ,  $6$ ,  $\flat 7/5$ ,  $6/5$ ,  $\flat 6/4$ , and  $5/3$ .

47

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Timp

Vno I

Vno II

Org

50

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Timp

Vno I

Vno II

Org

54

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Timp

Vno I

Vno II

Org

*p*

*f*

*[p]*

*f*

6 6 5 6 6 5 6 6 5

59

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Timp

Vno I

Vno II

Org

*p*

*p*

6 6 4 2 #6 b6 4 2 6 9 8 #7 5

64

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Timp

Vno I

Vno II

Org

6 4

5 3



68

Ob I

Ob II

Cln I

Cln II

Timp

Vno I

Vno II

Org

*f*

*f*

7

72

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Timp

Vno I

Vno II

Org

75

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Timp

Vno I

Vno II

Org

80

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Timp

Vno I

Vno II

Org

86

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Timp

Vno I

Vno II

Org



# 17. Sonata D-dur

Adagio

Oboe Primo

Oboe Secondo

[Clarino Primo in D]

[Clarino Secondo in D]

Violino Primo

Violino Secondo

Organo solo



6

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org solo

11

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org solo

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*p*

*[p]*

*p*



15

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org solo

*tr*

*tr*

*f*

*p*

*f*

*f*

*f*

*f*

*p*

*[f]*

20

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org solo

[p]

*p*

Detailed description: This system contains measures 20 through 25. The key signature is one sharp (F#). The first five measures (20-24) feature the Oboe I and Oboe II parts with eighth-note patterns. The Organ solo part has a rhythmic accompaniment. In measure 25, the Oboe I part has a dynamic marking of [p] and the Oboe II part has a dynamic marking of *p*. The Violin I and Violin II parts are mostly silent in this system.

26

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org solo

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

Detailed description: This system contains measures 26 through 31. The key signature is one sharp (F#). The Oboe I part features trills (tr) in measures 26, 27, 28, and 29. The Oboe II part has a long note in measure 26 and rests in the following measures. The Organ solo part has a complex rhythmic pattern with trills (tr) in measures 27 and 28. The Violin I and Violin II parts play a steady eighth-note accompaniment.

31

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org solo

*mf*

*p*

[*p*]

3

34

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org solo

*mf*

*p*

*f*

*p*

[*p*]

[*f*]

[*p*]

3

38

Musical score for measures 38-42. The score is for a woodwind and string ensemble. The woodwinds (Ob I, Ob II) play a melodic line with slurs and accents. The strings (Vno I, Vno II) play a rhythmic accompaniment. The organ solo part features a complex texture with slurs and accents. The dynamic marking is *[f]*.

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org solo

*[f]*



43

Musical score for measures 43-47. The woodwinds (Ob I, Ob II) play a melodic line with slurs and accents. The strings (Vno I, Vno II) play a rhythmic accompaniment. The organ solo part features a complex texture with slurs and accents. The dynamic marking is *p* and *[p]*.

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org solo

*p*

*[p]*

48

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org solo



54

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org solo

59

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org solo

64

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org solo

67

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org solo



71

Ob I

Ob II

Clno I

Clno II

Vno I

Vno II

Org solo



76

Ob I *tr*

Ob II *f*

Clno I

Clno II

Vno I *f*

Vno II *f*

Org solo

82

Ob I *tr*

Ob II *tr*

Clno I

Clno II

Vno I *p* *f* *tr* *p* *f*

Vno II *p* *f* *tr* *p* *f*

Org solo

Fine



# KOMENTARZ KRYTYCZNY



## CONCERTO GROSSO

### Źródło

Podstawą edycji jest rękopis z 1748 roku, przechowywany w zbiorach British Library w Londynie, sygnatura MS Mus. 1121.

Odpis karty tytułowej: *Compositum expresse pro Domino Charles A:[nno] Domini 1748 Mense Februarij Die 24ta. | Concerto Grosso da Martino Ziebrowskj. | Cornu Obligato. | Hoboe Primo | Hoboe Secondo | Violino Primo. | Violino Secondo. | Alto Viola | Fagotto Solo. | con | Cembalo.*

Format poprzeczny, folio (30 × 23,5 cm).

Kart 16, związane sznurkiem (karty 1–4 i 7–16 zgięte na pół, 5 i 6 pojedyncze). Każda z kart zawiera 10 pięciolinii, karty 1v i 16v są niezapisane.

Rękopis sporządzony przez różnych kopistów, karta tytułowa sporządzona najprawdopodobniej przez Żebrowskiego.

Manuskrypt zawiera *Concerto grosso* Marcina Żebrowskiego (kk. 1–15r), a ponadto 10-taktowe *Marche* w tempie *Andante* (k. 15v) i 22-taktowe *Menuetto* (kk. 15v–16r) anonimowanego autorstwa (obsada: *Clarino, Cornu Imo, Cornu 2do*), które nie zostały uwzględnione w edycji.

Uwagi dodatkowe:

- rękopis sporządzony został w zapisie partyturowym,
- rękopis sporządzony mało starannie, choć w sumie jest dość czytelny, stosunkowo często występują skreślenia i poprawki (zostały odnotowane w komentarzu),
- manuskrypt nosi mało śladów używania,
- na brzegach kart 2 i 3 widoczne są ślady wilgoci.

### Wykaz korektur

Partia zaznaczona na karcie tytułowej jako *Cembalo* w zapisie nutowym określona jest jako *Basso*.

Klucze i znaki przykluczowe zanotowane zostały tylko na początku poszczególnych części.

### Grave

U góry karty w środku inskrypcja dotycząca autorstwa kompozycji: *da Martin Ziebrowsky*.

Na początku każdej partii, po lewej stronie karty, wymieniono szczegółową obsadę kompozycji.

Pomiędzy nazwami instrumentów *Alto Viola* i *Fagotto* litera *e*.









W 7. pięciolinii wpisane błędnie *Basso* poprawiono na *Fagotto*.

Nad określeniem *Basso* inskrypcja *cl* [*Cembalo?*]

- |  |  |
|--|--|
| 2.–4. Fg: brak zapisu nutowego, inskrypcja: C:[on] <i>Basso</i>  | 12. Cor; 1: inskrypcja: <i>Solo</i>  |
| 3. Vno I; 2–3: nutki poprawiane i przekreślone, podpisane słownie: <i>es g</i>   | 14. Vno II; po 1: brak zapisu nutowego, inskrypcja: C:[on] <i>V:[iolino Imo]</i>                           |
| 4. Vno I; przed 7 i 10: ♯<br>Vno II; przed 8 i 13: ♯   | 16. Fg: przekreślona inskrypcja: C:[on] <i>Basso</i> i wpisane właściwe nuty                               |
| 5. Ob I; pod 3: inskrypcja: <i>Solo</i>  | 18. Vno II; 8: nuta poprawiona z <i>g<sup>1</sup></i> na <i>f<sup>1</sup></i> i dopisane słownie: <i>f</i> |
| 6. Ob I; pod 4: inskrypcja: <i>Tutti</i>   | 21. Fg; 1–3: brak zapisu nutowego, inskrypcja: C:[on] <i>Basso</i>   |
| 6.–9. Fg; po 3: brak zapisu nutowego, inskrypcja: C:[on] <i>Basso</i>  | 22. Vla; 9–16: nuty skreślone i obok wpisane właściwe  |
| 9. Ob I: przekreślona inskrypcja: C:[on] <i>Violino Imo</i> i wpisane właściwe nuty<br>Ob II: przekreślona inskrypcja: C:[on] <i>Violino 2do</i> i wpisane właściwe nuty | 24. Vla; 1: nuta skreślona i obok wpisana właściwa   |

## Allegro

Określenie tempa *Allegro* wpisane z lewej strony na drugiej pięciolinii od góry, przed rozpoczęciem zapisu nutowego.

- |   |   |
|---|---|
| <p>1. Vla; 1: przekreślony klucz <math>G_2</math> i zmieniony na klucz <math>C_3</math> oraz odpowiednio przekreślone i przemieszczone znaki przykluczowe</p> <p>3. Vla; po 4: przekreślone omyłkowo wpisane nuty</p> <p>9.–16. Fg: brak zapisu nutowego, inskrypcja: C:[on] <i>Basso</i></p> <p>12. Ob I; 2–3:  (zamiast na 1–2)</p> <p>15.–16. Cor: brak pauz (puste takty)</p> <p>21.–30. Fg: brak zapisu nutowego, inskrypcja: C:[on] <i>Basso</i></p> <p>22. Vla; 9–16: nuty skreślone i obok wpisane właściwe</p> <p>23.–24. Vla; 2:  (w górnym głosie dwudźwięku)</p> <p>24. Vla; 1: nuta skreślona i obok wpisana właściwa</p> <p>27.–30. Ob II: brak zapisu nutowego, inskrypcja: C:[on] <i>Hoboe 1mo</i><br/>Vno II: brak zapisu nutowego, inskrypcja: C:[on] <i>Violino 1mo</i></p> <p>31. Cor; 1: inskrypcja: <i>Solo</i></p> <p>42. Vno II; 1: nuta poprawiona z <math>f^1</math> na <math>g^1</math> i dopisane słownię: <i>g</i></p> <p>51. B; 3–4: nuty skreślone i obok wpisane właściwe</p> <p>52. Ob I; 1–4: nuty skreślone i obok wpisane właściwe<br/>Vno I; pod 5: inskrypcja: <i>Tutti</i></p> <p>52.–58. Fg: brak zapisu nutowego, inskrypcja: C:[on] <i>Basso</i></p> <p>59. Ob I; pod 1: inskrypcja: <i>Solo</i></p> <p>65. Ob I; pod 1: inskrypcja: <i>Tutti</i><br/>Vno I; przed 6: </p> <p>66. Vno II; przed 6: </p> | <p>67. Vla; przed 6: </p> <p>68. B; przed 6: </p> <p>68.–69. Fg: brak zapisu nutowego, inskrypcja: C:[on] <i>Basso</i></p> <p>70. Ob I; 1: nuta skreślona i obok wpisana właściwa</p> <p>71. Cor; 1: inskrypcja: <i>Solo</i><br/>Vno II; 2: nuta poprawiona z <math>g^1</math> na <math>f^1</math> i dopisane słownię: <i>f</i></p> <p>80. Cor; 1: nuta poprawiona z <math>e^2</math> na <math>f^2</math> i dopisane słownię: <i>f</i></p> <p>83. Ob II; przed 7: </p> <p>86. i 87. Ob II; przed 6: </p> <p>89. B; pod 2: inskrypcja: <i>Tutti</i></p> <p>90. Ob I i Vno I; pod 1: inskrypcja: <i>Tutti</i></p> <p>90.–99. Fg: brak zapisu nutowego, inskrypcja: C:[on] <i>Basso</i></p> <p>101. Cor; 1: inskrypcja: <i>Solo</i></p> <p>108. Vno I; 5–8: nuty skreślone i obok wpisane właściwe<br/>B; 1: nuta skreślona i obok wpisana właściwa</p> <p>121.–130. Fg: brak zapisu nutowego, inskrypcja: C:[on] <i>Basso</i></p> <p>122. Ob I i B; pod 1: inskrypcja: <i>Tutti</i><br/>Vno I; pod 4: inskrypcja: <i>Tutti</i></p> <p>127.–130. Vno II: brak zapisu nutowego, inskrypcja: C:[on] <i>1mo Violino</i></p> <p>128.–130. Ob II: brak zapisu nutowego, inskrypcja: C:[on] <i>Hoboe 1mo</i></p> |
|---|---|


## Tempo di Minuetto

Określenie *Tempo di Minuetto* [sic!] z lewej strony na pierwszej i drugiej pięciolinii od góry, przed rozpoczęciem zapisu nutowego.

Po zakończeniu menueta, u dołu karty 14r pod zapisem nutowym inskrypcja: *Segue il affettuoso*.

Na k. 14v u góry skreślone 8 taktów zapisanych w trzech systemach: w najwyższym fragment partii Cor obligato (pokrywa się z t. 33–40, ze zmodyfikowanym nieznacznie t. 39), w dwóch niższych (Ob I i Ob II) pauzy. Obok, po prawej stronie, inskrypcja: *Cornu | Violini | Altv[io]le | Basso | C:[on] Affettuoso tacent* [sic!]. Przed nowym systemem (od 4. pięciolinii) nazwa części: *Affettuoso | a | piano* oraz obsada: *Hoboe 1mo | Hoboe 2do | Fagotto*.

Na k. 15r po zakończeniu *Affettuoso* inskrypcja: *Da Capo Tempo di Minuetto*, poniżej – w środku karty po prawej stronie inskrypcja: *Il Fine*.

- |  |   |
|--|---|
| <p>9.–12. Ob I; brak zapisu nutowego, inskrypcja: C:[on] <i>Violino 1mo</i><br/>Ob II; brak zapisu nutowego, inskrypcja: C:[on] <i>Violino 2do</i></p> <p>9.–15. Fg: brak zapisu nutowego, inskrypcja: C:[on] <i>Basso</i></p> <p>13. Vno I; 5: <i>Piano</i> (zamiast na 1)<br/>B; 2: <i>Piano</i> (zamiast na 1)</p> <p>14. Vno I; 1–2 i 3–4: </p> <p>15. Ob I: brak zapisu nutowego, inskrypcja: C:[on] <i>Vio-</i></p> | <p><i>lino 1mo</i><br/>Ob II: pusty takt</p> <p>17.–22. Vno II: brak zapisu nutowego, inskrypcja: C:[on] <i>Violino 1mo</i></p> <p>21.–23. Fg: brak zapisu nutowego, inskrypcja: C:[on] <i>Basso</i></p> <p>23. Cor; 3: nuta skreślona i obok wpisana właściwa</p> <p>23.–24. Ob I: brak zapisu nutowego, inskrypcja: C:[on] <i>Violino 1mo</i></p> |
|--|---|

- Ob II: brak zapisu nutowego, inskrypcja: C:[on] *Violino 2do*
24. Cor; 1–2: nuta i pauza skreślone i nad nimi wpisane właściwe
25. Ob I: przekreślona inskrypcja: C:[on] *Violino 1mo* i wpisana właściwa nuta  
Ob II: przekreślona inskrypcja: C:[on] *Violino 2do* i wpisana właściwa nuta
- 25.–32. Fg: brak zapisu nutowego, inskrypcja: C:[on] *Basso*
- 29.–32. Ob I: brak zapisu nutowego, inskrypcja: C:[on] *Viol[ino] 1mo*  
Ob II: brak zapisu nutowego, inskrypcja: C:[on] *Viol[ino] 2[do]*
30. B; 2: nuta poprawiona z *F* na *G* i dopisane słownie: *g*
33. Ob II; 1–2: skreślone ♯, obok wpisana właściwa  $\sharp$
39. *Vla*; 4: skreślona błędnie wpisana nuta *b*
40. *Vla*; 1: nuta skreślona i obok wpisana właściwa
- 41.–43. Fg: brak zapisu nutowego, inskrypcja: C:[on] *Basso*
- 45.–50. *Vno II*: brak zapisu nutowego, inskrypcja: C:[on] *Violino [1mo]*
49. *Vno II*: skreślone błędnie wpisane trzy nuty
- 49.–52. Fg: brak zapisu nutowego, inskrypcja: C:[on] *Basso*
- 51.–52. Ob I: brak zapisu nutowego, inskrypcja: C:[on] *Violino [1mo]*  
Ob II: brak zapisu nutowego, inskrypcja: C:[on] *Violino [2do]*
52. B; 1: nuta skreślona i obok wpisana właściwa
58. Ob II; 1: nuta skreślona i obok wpisana właściwa
65. Fg; 2: przekreślony  $\flat$
74. Fg; 2: nuta skreślona i obok wpisana właściwa

## SONATE A DUE VIOLINI E BASSO

### Źródła

Autograf nieznan. Podstawą wydania jest druk w formie głosów (wraz z sonatami Johanna Conrada Spangenberg), Johann Julius Hummel, Amsterdam [1757]<sup>1</sup>.

Na stronie tytułowej: XII SONATE | a | Due Violini & Basso | Le Prime Sei Sono State Composte | da | G. C. SPANGENBERG; | le Seconde | da | M. G. ZEBRO. | AMSTERDAMO. | Stampate a Spese di | J. J. HUMMEL | Mercante di Musica. | Prix | 5– | N°. 12.

Format stojący, folio (31 × 24 cm).

Druk zawiera dwanaście sonat przeznaczonych na dwoje skrzypiec z *basso continuo*: sześć Johanna (Giovanniego) Conrada Spangenberg (D-dur, F-dur, A-dur, C-dur, G-dur, B-dur) – numerowanych od I do VI oraz sześć Marcina Józefa Żebrowskiego (A-dur, F-dur, Es-dur, G-dur, B-dur, D-dur) – numerowanych od VII do XII.

Unikatowy egzemplarz druku, przechowywany w The Rowe Music Library przy King's College w Cambridge (GB -Ckc P! 3.31), zachował się w postaci zdekompletowanej (brak partii II skrzypiec)<sup>2</sup>.

Druk składa się z oddzielnych zeszytów głosowych: *Primo* (dla *Violino I*) i *Basso* (z ocyfrowaną partią *basso continuo*), oddzielnie paginowanych (odpowiednio 16 i 14 stron). Każdy z głosów posiada identyczną kartę tytułową o wskazanej wyżej treści, obramowanej w prostokątną obwódkę o podwójnej linii (grubsza na zewnątrz i cieńsza w środku). U góry kart znajdują się podobne inskrypcje: w środku brązowym inkaustem: N° 10 oraz obok, dopisane ołówkiem: *Primo* (w głosie drugim: *Basso*). W prawym górnym rogu niebieską kredką wpisana jest sygnatura: P! 3. 31. W lewym górnym rogu znajduje się okrągła naklejka z wpisaną czarnym atramentem literą P. W środku karty z prawej strony widnieją dwie prostokątne (podłużne) pieczęcie: większa – czarna, z napisem: *The Rove Music Library | King's College, Cambridge* i z herbem w środku, oraz mniejsza – niebieska, z napisem: *Bibl. | Coll. Regal | Cant.* Na wewnętrznych kartach głosowych znajduje się inna jeszcze forma pieczęci, także prostokątna (ale pionowa) i czarna, z identycznym, jak w przypadku pierwszej, napisem: *The Rove | Music Library | King's College | Cambridge*, z innym jednak herbem (na początku: s. 3 w głosach *Primo* i *Basso* – u góry karty po prawej stronie, a także na końcu: s. 16 w głosie *Primo* – w prawym dolnym rogu i s. 14 w głosie *Basso* – w lewym dolnym rogu). Na wszystkich zapisanych stronach kart głosowych u góry w środku widnieje nazwa danego instrumentu: *Primo* lub

<sup>1</sup> Datowanie ustalone przez Piotra Wilka na podstawie katalogu Hummla oraz anonsów prasowych. Zob. Wstęp monograficzny.

<sup>2</sup> Brakujący głos *Violino II* został w edycji zrekonstruowany przez Marcina Szelesta.

*Basso*. Na nieparzystych kartach głosu *Primo* u góry w środku, po prawej stronie nazwy głosu, dopisane jest: *N° 10*, natomiast w głosie *Basso*, po lewej stronie nazwy głosu: *10*.

Sonaty Żebrowskiego zapisane zostały na następujących stronach: w głosie *Primo* na ss. 10–16 (po jednej sonacie na stronie, z wyjątkiem *Sonaty XI* i *Sonaty XII*, które zajmują po półtorej strony (XI – ss. 14–15; XII – ss. 15–16)), natomiast w głosie *Basso* na ss. 9–14 (po jednej sonacie na stronie).

#### Wykaz korektur

##### Sonata I [VII]

###### Allegretto

1. Vno I; 7: *Piano* (zamiast na 8 w t. 2)

###### Andante

4. Vno I; 5: *Pia* (zamiast na 1 w t. 5)

14. Vno I; przed 2:  $\flat$

###### Allegro assai

20. Vno I; przed 1:  $\sharp$

##### Sonata II [VIII]

###### Un poco andante


W B określenie tempa: *Andante*

1. Vno I; 7–9:  (zamiast 8–9)

2. Vno I; 3–5 i 6–8:  (zamiast 4–6 i 7–8)

3. Vno I; 3: 

4. Vno I; 1–3 i 4–6:  (zamiast 1–2 i 4–5)

6. Vno I; 12:  (zamiast na 13)

7. Vno I; 7–9:  (zamiast 8–9)

9. Vno I; 3: 

11. Vno I; przed 11:  $\flat$

Vno I; 9–11:  (zamiast 10–11)

12. Vno I; 3–5:  (zamiast 4–5)

Vno I; przed 12:  $\flat$

14. Vno I; 2–5:  (zamiast 3–5)

###### Allegro

14. B; 3: cyfrowanie:  $\frac{5}{3}$

###### Allegro assai

19. B; 1: cyfrowanie:  $\frac{b4}{9}$

##### Sonata III [IX]

###### Adagio

10. Vno I; przed 4:  $\flat$

###### Allegro

2. B; 1 i 3: podwójne sygnatury w cyfrowaniu umieszczone pod nutami w odwróconej kolejności cyfr w pionie

czona pod nutami w odwróconej kolejności cyfr w pionie

3., 4., 14. B; 1: podwójna sygnatura w cyfrowaniu umiesz- 25. B; 2: cyfrowanie:  $\frac{5}{b3}$  (zamiast na 3)

###### Allegro moderato

W B określenie tempa: *Moderato*

##### Sonata IV [X]

###### Adagio

1. Vno I; przed 9:  $\sharp$

5. Vno I; przed 4:  $\flat$

###### Minuetto

24. B; 1: *Pia* (zamiast na 2)



## Sonata V [XI]

### Allegro ma non tanto

9. Vno I; przed 3: przednutka ♯  
11. B; 4: podwójna sygnatura w cyfrowaniu umieszczona pod nutami w odwróconej kolejności cyfr w pionie  
35. Vno I; przed 3: ♯  
B; 3: sygnatura cyfrowania: ♯ przed 7 (zamiast 4)

### Andante

11. Vno I; przed 5: ♯

### Allegro assai

3. Vno I; 4–6:  (zamiast 5–6)  
8. Vno I; 3: pionowa kreska nad nutą  
53: B; 2: *Forte* (zamiast na 4)

## Sonata VI [XII]


### Allegro

- 8.–9. Vno I: *Piano* pod kreską taktową (zamiast na 3 w t. 8)  
17. i 19. Vno I; przed 1: ♯

### Adagio sempre piano

6. Vno I; przed 1: ♯  
Na końcu partii B: *Da capo al. Fine*

### Allegro Fugato

- W Vno I określenie tempa: *Allegro*  
26. B; 1: *Pia* (zamiast na 2)  
28. B; 1: *For* (zamiast na 2)  
29. B; przed 2: ♯  
47. Vno I; 1: *Piano* (zamiast na 2)  
49. Vno I; 1: *Forte* (zamiast na 2)  
49. i 51. B; przed 4: ♯  
50. i 52. Vno I; przed 2: ♯  
54. Vno I; 1: *Forte* (zamiast na 2 w t. 53)  
61. Vno I; przed 1: ♯  
72. Vno I: 1–3:   
79. Vno I; *Forte* (zamiast na 2 w t. 80)  
B; 1: *For* (zamiast na 2 w t. 80)  
Na końcu partii Vno I: *Finis*  
Na końcu partii B: *Fine*

## SINFONIA ES

### Źródła

Autograf nieznan. Podstawą wydania jest druk w formie głosów (wraz z symfoniami innych twórców), Johann Julius Hummel, Amsterdam [1758]

Na stronie tytułowej: *SEI SINFONIE | A OTTO STROMENTI | Violino Primo e Secondo, Viola, | Cembalo o Violoncello, Due Oboè | e Due Corni di Caccia ad Libitum. | Composta | d'Alcuni Famosi Maestri | Cioè | di GRAUN, RICHTER, CHALON, | ZEBRO E SPANGENBERG. | AMSTELODAMO, | Stampate a Spese | di J. J. HUMMEL, | Mercante di Musica. | Prezzo f 6 – | N° 17.*

Format stojący, folio (30 × 23 cm).

Druk zawiera symfonie Franza Xavera Richtera (pierwsza D-dur i ostatnia G-dur), Johanna Gottlieba Grauna (C-dur), Johannes Chalona (D-dur), Marcina Józefa Żebrowskiego (Es-dur) i Johanna Conrada Spangenberg (F-dur). Na kartach wewnętrznych druku poszczególne symfonie określone są jako *Overture*, z dodatkowym numerem porządkowym (od I do VI).

Egz. druku: S-Skma OB-R; GB-Lbl Music Collections g.973; GB-Lam XX(160912.1); GB-Ob Mus. 221 c.55/1-10.

Zachowały się także dwie rękopiśmienne kopie symfonii: S-L Saml. Kraus 298; D-Bds KH M 5741 oraz dodatkowe rękopiśmienne kopie niektórych głosów z druku w S-Skma OB-R. Przekazów tych nie uwzględniono w edycji.

W aneksie zamieszczono jedynie dopisaną partię *Timpano* z manuskryptu ze zbiorów Friedricha Krausa zachowanego w bibliotece w Lund.

Podstawę edycji stanowi druk S-Skma OB-R, ponieważ jako jedyny posiada właściwe datowanie.









Data 1758 dopisana została ołówkiem na dole strony tytułowej głosu *Violino Primo* w środku, w nawiasie kwadratowym, natomiast poniżej wpisana została czarnym inkaustem cyfra 8. Z kolei u góry w środku dopisano: *Symfoni*. (ołówkiem w nawiasie kwadratowym), zaś obok po prawej stronie znajduje się wpisana czarnym inkaustem nazwa głosu: *Violino Primo*. W prawym górnym rogu znajduje się inskrypcja: *OB-R* (wpisana ołówkiem), natomiast poniżej środka karty, po prawej stronie, widnieje owalna, czarna pieczęć z ilustracją liry, którą spotykamy jeszcze na wielu innych kartach druku.

Druk składa się z oddzielnych zeszytów głosowych dla każdego instrumentu, oddzielnie paginowanych, z których każdy (z wyjątkiem partii rogów) posiada identyczną stronę tytułową. U góry kart znajdują się podobne, jak wskazane wyżej, inskrypcje: [*Symfoni*.] oraz *OB-R* (także wpisane ołówkiem), a ponadto czarnym inkaustem wpisano nazwy poszczególnych głosów, odpowiednio: *Violino Secondo*, *Viola*, *Basso* (dla partii *Cembalo ô Violoncello*), *Oboe primo* (dla partii *Oboe ô Flauto Primo*), *Oboe secondo* (dla partii *Oboe ô Flauto Secondo*). Na stronach tych widnieje także owalna pieczęć (w dolnej części karty po prawej stronie). Na początku głosów *Corno Primo* i *Corno Secondo* u góry karty dopisano ołówkiem: [*Symfoni*] *Sei Sinfonie a Otto Stromenti...*, zaś w prawym górnym rogu: *OB-R*, natomiast na początku każdego utworu zaznaczono odpowiedni strój instrumentu. Na wszystkich zapisanych stronach kart głosowych u góry w środku widnieje nazwa danego instrumentu. W głosach *Violino Primo*, *Violino Secondo*, *Viola* oraz *Cembalo ô Violoncello* na początku każdej symfonii w prawym górnym rogu podane jest nazwisko kompozytora. W głosie *Violino Primo* dopisano ponadto tonację poszczególnych utworów (po lewej stronie u góry – nad określeniem *Overture*, ołówkiem w nawiasie kwadratowym).

Symfonia Żebrowskiego zapisana została jako *Overture IV* na następujących kartach: *Violino Primo*, *Violino Secondo*, *Viola* oraz *Cembalo ô Violoncello* (w dwóch identycznych egzemplarzach, z ocyfrowaniem) – kk. 10–11 w każdym zeszycie, *Oboe ô Flauto Primo* i *Oboe ô Flauto Secondo* – k. 6, *Corno Primo* i *Corno Secondo* (w jednej okładce z obojem i fletem) – kk. 2–3 (dolna połowa k. 2 oraz górna połowa k. 3). W głosie *Violino Primo* na początku w prawym górnym rogu podane jest nazwisko kompozytora: *Del Sig<sup>r</sup>. A. M. Zebro*, w głosach *Violino Secondo*, *Viola* oraz *Cembalo ô Violoncello*: *Del S<sup>r</sup>. A. M. Zebro*. W lewym górnym rogu głosu pierwszych skrzypiec – nad określeniem *Overture IV* – dopisano tonację utworu: *Ess-Dur* (ołówkiem w nawiasie kwadratowym). W głosach *Corno Primo* i *Corno Secondo* obok tytułu *Overture IV* podano strój instrumentu: *E: b: Horns*.

## Wykaz korektur

### Allegro

- |  |  |
|--|--|
| 8. Vla; 1–8: znak powtórki i oznaczenie <i>bis</i> (dotyczy pomylkowo pominiętego t. 9)  | 35. Vno I; 1–2 i 3–4:  (zamiast: 1–3 i 4–5) |
| 9. Vno I i Vno II; 1: <i>Pia</i> (zamiast na 2)  | 36. Vla; 1: <i>Pia</i> . (zamiast na 3)  |
| 10. Vno II; 9: <i>For.</i> (zamiast na 11)<br>Vla; 1: <i>Pia</i> . (zamiast na 1 w t. 9)   | 37. Vno I; 2: <i>For.</i> (zamiast na 1)<br>Vno II; 3: <i>For.</i> (zamiast na 1)  |
| 11. Vla; 1: <i>For.</i> (zamiast na 8 w t. 10)   | 39. Vno I, Vno II; przed 8: #  |
| 13. Cemb; 6: poszczególne cyfry podwójnej sygnatury umieszczone pod i nad nutą   | 42. Vno II; 2: <i>Pia</i> . (zamiast na 1)   |
| 14. Vno II; 1: <i>Pia</i> . (zamiast na 7 w t. 13)<br>Cemb; 3: poszczególne cyfry podwójnej sygnatury umieszczone pod i nad nutą   | 47. Cor I; 2–6:                             |
| 15. Vno II; 1: <i>For.</i> (zamiast na 6 w t. 14); 3:  (zamiast  ) | 49. Vno I i Vno II; 1: <i>Pia</i> (zamiast na 2)   |
| 17. Vno II; 1: <i>For.</i> (zamiast na 6 w t. 16); 3:  (zamiast  ) | 52. Vno I; 1: <i>Pia</i> . (zamiast na 5 w t. 51)  |
| 25. Vno I; 3:   | 53. Cemb; 6: poszczególne cyfry podwójnej sygnatury umieszczone pod i nad nutą   |
| 28. Vla; pod 1: inskrypcja: <i>Solo</i>  | 55. Vno I; 1: pionowa kreska artykulacyjna (zamiast na 6 w t. 54)  |
| 33. Cor I; 5–6:   | 73. Vla; 2: <i>For.</i> (zamiast na 1 w t. 74)   |
|  | 75. Cemb; 1: <i>For.</i> (zamiast na 1 w t. 74)  |

### Un poco andantino

Określenie tempa według Vno I i Vno II.

W Cemb: *Andantino*.

W Cor I i Cor II: *Andantino Tacet*.

W Ob. I i Ob. II: *Andante Tacet*.

8. Vno I; 1: pionowa kreska artykulacyjna (zamiast nad 4) 13.–14. Vno II; przed 9: ♯

10. Vno I; 2–4:  14. Vno I; 5–7: 

Cemb: 1: cyfrowanie:  $\frac{9}{43}$

### Allegro assai

4. Cor I; 1: *F*. (zamiast na 1 w t. 5)

17. Vno I; przed 5: ♯

53. Cor II; 1: *P*. (zamiast na 1 w t. 54)

63. i 65. Vno II; 1–3: 

74. Ob I; 1–2:  (zamiast 2–3)

104. Vla; 1: 

## SONATAE PRO PROCESSIONE

### Źródła

#### Uwagi ogólne

Podstawę wydania utworów procesyjnych Marcina Józefa Żebrowskiego, określanych na kartach tytułowych jako *Sonata pro processione*, *Adagio pro processione* bądź *Andante pro processione*, czasem z dodatkowym dookreśleniem *processione solemnis* (zob. Wstęp monograficzny), stanowią unikatowe manuskrypty zachowane w Archiwum OO. Paulinów na Jasnej Górze w Częstochowie. Częściowo są to autografy, częściowo kopie, żaden nie jest datowany<sup>3</sup>. Możemy przyjąć, iż wszystkie utwory powstały w okresie aktywnej działalności kompozytora w kapeli jasnogórskiej w latach 1748–1765. Wszystkie przekazy powstały najprawdopodobniej w drugiej połowie XVIII wieku. W świetle aktualnego stanu wiedzy trudno rozstrzygnąć precyzyjnie kwestię autorstwa poszczególnych kopii. Podejko w swoim katalogu podaje nierzadko dość arbitralne rozstrzygnięcia (także odnośnie autografów)<sup>4</sup>, które wskutek faktu, iż szereg manuskryptów sporządzonych zostało przez więcej niż jednego kopistę, trudno utrzymać. Kwestie te wymagają jeszcze wielu badań porównawczych, które są prowadzone, podobnie jak w odniesieniu do kwestii użytego papieru i znaków wodnych, dlatego też w opisie szczegółowym podane zostaną tylko informacje w pełni potwierdzone dogłębnymi analizami. W edycji przyjęto nazwę gatunkową „sonata” dla wszystkich utworów, co jest uzasadnione treścią przekazów autorskich Żebrowskiego (por. Wstęp edytorski).

Wszystkie rękopisy są czytelne, choć czasem mało staranne. Poszczególne karty są w większości podniszczone i zdradzają ślady częstego używania (szczególnie dolne prawe rogi).

Źródła jasnogórskie były kilkakrotnie porządkowane i katalogowane, czego ślady, w postaci różnego rodzaju inskrypcji (głównie numerów) oraz pieczęci, znajdujemy na poszczególnych kartach manuskryptów, szczególnie na kartach tytułowych. Większości z nich nie jesteśmy w stanie zidentyfikować i stwierdzić jednoznacznie przez kogo i kiedy zostały wpisane. Wiadomo jedynie, iż numery porządkowe pochodzące z XIX w. odnoszą się m.in. do zachowanych katalogów:

– *Catalogus Missarum. Musicae in Claro Monte Częstochoviensi*. 1819. (PL-CZ 1479)

– *CATALOGUS NOTARUM quae tum in Archivo, tum in Choro asservantur compositus cura A[dmodum] R[everen]di P[a]tris Eusebii Rejman Prioris Clari Montani A[nno] D[omi]ni 1898*. (PL-CZ 182).

Obydwa inwentarze sporządzone zostały przez dyrygentów kapeli jasnogórskiej: pierwszy przez Michała Zabłockiego (1778–1833), drugi przez Franciszka Malca (ur. 1848). W pierwszym źródle sonaty procesyjne Żebrowskiego nie zostały wymienione<sup>5</sup>, w drugim natomiast część z omawianych kompozycji wyszczególniona została w dziale: *Symphoniae, Ouvertury etc.* w sposób bardzo ogólny, jako: *6 Sonatae pro processione in variis tonis* (s. 36, nr 1455/72),

<sup>3</sup> Na karcie tytułowej manuskryptu PL-CZ III-750 widnieje data 1804, która dotyczy jednakże prawdopodobnie czasu sporządzenia karty tytułowej, a możliwe, iż jest nawet później dopisaną inskrypcją.

<sup>4</sup> Por. Podejko, *Katalog*, ss. 639–644.

<sup>5</sup> Trudno stwierdzić na jakiej podstawie Podejko w swoim katalogu przyporządkował niektóre inskrypcje (numery) do tego właśnie źródła.

z dodatkowym określeniem liczby instrumentów (6–8) oraz nazwiska twórcy: *Ziebrowski*<sup>6</sup>. Kolejne inskrypcje nanesione zostały podczas prac porządkowych w XX wieku. Wiadomo, iż próby katalogowania zbioru podejmował ks. Wendelin Świerczek (od niego pochodzą np. numery wpisywane ołówkiem i zakreślone w kółku), natomiast pełną inwentaryzację przeprowadził w latach 60-tych ubiegłego stulecia Paweł Podejko wraz z Bohdanem Muchenbergiem i o. Janem Golonką. W jej wyniku wszystkim zachowanym źródłom nadano nowe sygnatury (uzupełniono także paginację), a w roku 1992 opublikowany został katalog zbiorów<sup>7</sup>. Na jego podstawie poszczególne opisy źródeł wprowadzone zostały do bazy RISM. W poniższym opisie szczegółowym podana zostanie aktualna sygnatura, numer z katalogu Podejki oraz numer RISM.

Na poszczególnych kartach opisywanych manuskryptów występują następujące rodzaje pieczęci:

1. Podłużna pieczęć archiwum jasnogórskiego, która występuje w dwóch formatach: większym – z napisem: *Archiwum Rękop.[isów] Muzycznych OO. Paulinów na J.[asnej] G.[órze] sygn. ...* oraz mniejszym – z napisem: *Arch.[iwum] Muz.[ykaliów] J.[asnej] G.[óry] sygn. ...* Odpowiednia sygnatura (nie w każdym przypadku uzupełniona) wpisywana jest ołówkiem. Pierwsza z pieczęci znajduje się zazwyczaj na karcie tytułowej oraz na ostatniej stronie okładki, druga zaś na stronach *recto* poszczególnych kart głosowych, włącznie z kartą tytułową (najczęściej w prawym górnym rogu karty).
2. Okrągła pieczęć archiwum jasnogórskiego z napisem: *Archiwum C.[laro] M.[onte] Cz.[estochoviensis]* w otoczce okalającej herb Zakonu OO. Paulinów. Pieczęć ta występuje najczęściej na pierwszej i ostatniej karcie manuskryptu, czasem także na zakończeniu poszczególnych partii głosowych.
3. Okrągła pieczęć Jasnej Góry z napisem: *Clari Montis* w otoczce okalającej emblemat maryjny. Występuje wyłącznie w rękopisie PL-CZ III-751.

#### Opis szczegółowy

##### 1–2) *Sonatae Duae* | *Pro Processione* (PL-CZ I-168)

Podejko, *Katalog*, nr 1605–1606.

RISM ID nr 300033521 (dla manuskryptu), 300033522 (dla Sonaty C-dur), 300033523 (dla Sonaty Es-dur).

Odpis karty tytułowej: *Sonatae Duae* | *Pro Processione* | *Violinis 2<sup>bus</sup>* | *Obois 2<sup>bus</sup>* | *Cornibus 2<sup>bus</sup>* | *con* | *Organo* | *Pro Choro C.[laro] M.[onte] C.[zestochoviensi]* | *Del Sig:[nore] Ziebrowski*.

Format stojący: 22 × 18 cm (obwoluta), 23,5 × 18 cm (pozostałe głosy).

Manuskrypt składa się z obwoluty ze stroną tytułową (wewnętrzne strony są niezapisane) oraz 8 pojedynczych kart dla poszczególnych głosów (zamiast wymienionych na karcie tytułowej *Corni* występują *Clarini*). Zawiera dwie sonaty: C-dur i Es-dur, z których każda zapisana jest na oddzielnej stronie karty.

Rękopis sporządzony przez różnych kopistów, częściowo autograf, karta tytułowa sporządzona później, prawdopodobnie przez Franciszka Kottritscha.

#### Uwagi dodatkowe



- na stronie tytułowej na wysokości tytułu *Sonatae Duae* dopisane: *In C Dis* (słabo widoczne); w górnym prawym rogu znajduje się szereg inskrypcji w postaci numerów dopisywanych czerwonym (*N 72*) i czarnym (*N. 125* – przekreślone ołówkiem) inkaustem oraz ołówkiem (*273* w kolistym obramowaniu i *Nº | 36* – w poprzek karty)
- na stronie tytułowej widnieją trzy pieczęcie archiwum (dwie prostokątne – mała i większa – oraz okrągła), które występują także na kartach głosowych
- we wszystkich głosach obok określenia tempa dopisany numer utworu w cyklu: *Andante 1.* lub *Adagio 2.*
- w górnym prawym rogu partii *Violino Primo* dopisane: *da Zebrowski* (Sonata 1) oraz *da Martino Giuseppe* | *Ziebrowski* (Sonata 2)
- na końcu wszystkich głosów: inskrypcja: *Da Capo Sino al* ♪ *Segno*
- partia *Oboe 2<sup>bus</sup>* w głosach oznaczona jako: *Hoboe Primo* i *Hoboe Secondo*

<sup>6</sup> Nie jest określony rok powstania utworów, natomiast w rubryce *Notae* określone są – jak zdecydowana większość zamieszczonych tu kompozycji – jako: *In archivo*.


<sup>7</sup> Zob. Podejko, *Katalog*.

## Wykaz korektur

### 1. Sonata C-dur (*Andante*)

- |  |  |
|--|--|
| 11. Vno II; przed 4: #   | 51. Vno II; przed 3: ♭   |
| 16. Clno I: na początku skreślenia w wyniku plamy pomiędzy 3 i 4 linią pięciolinii | 53. Ob II i Vno II; przed 4: #   |
| 32. Org; 4 i 6: pionowa kreska artykulacyjna                                       | 55. Ob I; pod 2: inskrypcja: <i>Solo</i>   |
| 33. Clno I; pod 3: inskrypcja: <i>Solo</i>   | 63. Ob I: na początku skreślone (zamazane) błędnie wpisane nuty  |
| 37. Ob I; pod 1: inskrypcja: <i>Solo</i>   | 64. Ob I; 3:                    |
| 42. Ob II; przed 4: #  | 66. i 68: Vno I i Vno II; 3:  |
| 43. Ob I; przed 1: ♭   | 72. Ob I; pod 3: inskrypcja: <i>Solo</i>   |
| 44. Ob II; przed 1: ♭  | Org; 5: <i>Pia</i> (zamiast na 1 w t. 73)  |

### 2. Sonata Es-dur (*Adagio*)

- |  |  |
|--|--|
| 5. Clno II; 1: $f^2$ błędnie poprawione na $e^2$ | 53. Ob II; przed 1: ♭  |
| 10. B; 4: błędnie wpisane <i>for</i>             | Vno II; przed 5: ♭   |
| 28. Ob I; pod 1: inskrypcja: <i>Solo</i>         | 57. Vno II; przed 4: #   |
| Ob II; pod 2: inskrypcja: <i>Solo</i>            | 58. Ob I i Vno I; przed 6: ♭   |
| 39. Ob I; przed 8: ♭                             | Ob II i Vno II; przed 6: #   |
| 44. Ob II; przed 6: przednutka $h'$ i ♭          | 62. Vno II; przed 2: ♭   |
| 46. Ob II; przed 6: ♭                            | 77. Ob I; nad 7:  |

### 3–4) [*Sonatae pro processione 2*] (PL-CZ I–169)

Podejko, *Katalog*, nr 1599–1600.

RISM ID nr 300033510 (dla manuskrytu), 300033511 (dla Sonaty G-dur), 300033512 (dla Sonaty Es-dur).

Brak karty tytułowej<sup>8</sup>. Nazwisko kompozytora wpisane w głosie *Violino Primo* oraz *Violino Secondo*.

Format poprzeczny: 18 × 23,5 cm (Vno I, Ob I, Cor/Clno I, Org), 17,5 × 22,5 cm (Ob II, Cor/Clno II, B), 17 × 22,5 cm (Vno II).

Manuskrypt składa się z 8 pojedynczych kart dla poszczególnych głosów. Zawiera dwie sonaty: G-dur i Es-dur, z których każda zapisana jest na oddzielnej stronie karty.

Rękopis sporządzony w większości ręką Żebrowskiego, pojedyncze głosy spisane przez innych kopistów.

#### Uwagi dodatkowe

- na wybranych kartach widnieją trzy pieczęcie archiwum (dwie prostokątne – mała i większa – oraz okrągła); na kilku kartach w górnym prawym rogu wpisana jedynie sygnatura I–169
- we wszystkich głosach obok określenia tempa dopisany numer utworu w cyklu: *Andante. Imo.* lub *Andante. 2do.*
- w górnym prawym rogu partii *Violino Primo* dopisane: *da Martino Giuseppe Zebrowski* (Sonata 1) oraz *da Martino Zebrowski* (Sonata 2)
- na końcu partii *Violino Primo* dopisana liczba taktów: 66 (Sonata 1) i 69. (Sonata 2)

<sup>8</sup> Hipotetyczna karta tytułowa, odtworzona oparciu o inne autografy kompozytora o identycznej obsadzie, mogła być następująca: [*Sonatae pro processione 2* | a | *Violinis duobus* | *Hobois duobus* | *Clarinis duobus* | e | *Basso.* | *da Martino Giuseppe Zebrowski* | *Pro Choro C. M. C.*]. W teczce z manuskrytem znajduje się kartka białego papieru z odręcznie sporządzoną, najprawdopodobniej przez ks. W. Świerczka, kartą tytułową (czarnym atramentem): *Andante Duae* | *Violino* | *Hoboe* | *Corno* | *Clarino* | *Basso* | *Zebrowski M. J* (przekreślone), na której widoczne są liczne uzupełnienia naniesione ołówkiem przez Pawła Podejkę, dotyczące tonacji poszczególnych sonat (G-dur i Es-dur), ilości głosów i kart oraz stanu zachowania (u dołu podkreślona uwaga: *Komplet*). W lewym górnym rogu dopisane jest nazwisko twórcy (*M. J. Żebrowski*), w prawym natomiast numer 275 w kolistym obramowaniu. Ponadto widnieją tu dwie pieczęcie archiwum: mała prostokątna (z wpisaną sygnaturą I–169) i okrągła.

- partia obojów w głosach oznaczona jako: *Hoboe Primo* (Sonata 1) i *Hoboe I<sup>mo</sup>* (Sonata 2) oraz *Hoboe Secondo* (Sonata 1) i *Hoboe 2<sup>do</sup>* (Sonata 2)
- partie rogów i trąbek występują zamiennie: w Sonacie G-dur – *Corni*, w Sonacie Es-dur – *Clarini*
- w partii Cor I (Sonata 1) poprawiona ostatnia litera z *u* na *o* w słowie *Corno*
- w partii Clno II (Sonata 2) w nazwie głosu *Clarino Secondo ex eb*  $\flat$  określenie tonacji przekreślono ołówkiem i dopisano: *Es-dur*

### 3. Sonata G-dur (*Andante*)

- |  |   |
|--|---|
| 7. Vno II; 1: pionowa kreska artykulacyjna                         | 33. Cor I i Cor II; 2: <i>for</i> (zamiast na 1)    |
| 8. Ob I; pod 3: inskrypcja: <i>Solo</i>                            | 34. Ob I; pod 4: inskrypcja: <i>Solo</i>            |
| 9. Vno I i Vno II; 2: <i>pia</i> (zamiast na 1)                    | 35. Ob II; pod 3: inskrypcja: <i>Solo</i>           |
| 10. Ob I; przed 5: $\sharp$ ; po 5: skreślone błędnie wpisane nuty | 43. Vno I; przed 8: $\sharp$                        |
| 11. Ob II; pod 2: inskrypcja: <i>Solo</i>                          | 43. i 45. Vno II; przed 5: $\sharp$                 |
| 16. Ob II; przed 5: $\sharp$                                       | 46. Vno I i Vno II; 1: pionowa kreska artykulacyjna |
| 18. Cor I; pod 2: inskrypcja: <i>Solo</i>                          | 47. Cor I i Cor II; pod 3: inskrypcja: <i>Solo</i>  |
| 29. Vno I; 3: <i>for</i> (zamiast na 1)                            | 56. Vno II; 3: <i>for</i> (zamiast na 1)            |

### 4. Sonata Es-dur (*Andante*)

- |  |  |
|--|--|
| 6. Ob I i Ob II; pod 5: inskrypcja: <i>Solo</i>  | Clno I i Clno II; pod 3: inskrypcja: <i>Solo</i> |
| 17. Clno I; pod 3: inskrypcja: <i>Solo</i>       | 40. Ob I i Ob II; pod 3: inskrypcja: <i>Solo</i> |
| 23. Ob I; pod 1: inskrypcja: <i>Solo</i>         | 44. Ob I; pod 4: inskrypcja: <i>Tutti</i>        |
| 32. Ob I i Ob II; pod 2: inskrypcja: <i>Solo</i> | 53. Ob I; pod 3: inskrypcja: <i>Solo</i>         |
| 36. Vno I; 4: <i>pia</i> (zamiast na 2)          | 54. Ob II; pod 3: inskrypcja: <i>Solo</i>        |

### 5–6) 2nd *Andante* | *Pro* | *Processione* (PL-CZ III-739)

Podejko, *Katalog*, nr 1601–1602.

RISM ID nr 300033513 (dla manuskryptu), 300033514 (dla Sonaty g-moll), 300033515 (dla Sonaty D-dur).

Odpis karty tytułowej: *2nd Andante* | *Pro* | *Processione* | *Due Violini* | *Due Hoboe* | *Due Clarini* | *e* | *Basso Continuo*. | *da Martino M[elchiore]*, *I[gnatio]*, *J[osepho]*, *C[arolo] Zebrowski p[leni]*: *t[itulo]: in Claro M[onte] C[zestochoviensi] Concertus Maestro*. | *C.[laro]* | *M.[onte]* | *C.[zestochoviensi]*.

Format stojący: 34,5 × 22,5 cm.

Manuskrypt składa się z obwoluty podklejonej wzdłuż brzegu ozdobnym papierem ze stroną tytułową (na jej wewnętrznych stronach zanotowana jest partia *Basso continuo*) oraz 7 pojedynczych kart dla poszczególnych głosów. Zawiera dwie sonaty: g-moll i D-dur, z których każda zapisana jest na oddzielnej stronie karty.

Rękopis sporządzony przez różnych kopistów, częściowo autograf.

#### Uwagi dodatkowe

- na stronie tytułowej w górnym prawym rogu znajduje się kilka inskrypcji w postaci numerów dopisanych czarnym inkaustem (*N. 131*) oraz ołówkiem (*273* w kolistym obramowaniu, *5* i *N<sup>o</sup> | 195* – w poprzek karty)
- na stronie tytułowej widnieją dwie pieczęcie archiwum (większa prostokątna oraz okrągła), które występują także na ostatniej stronie obwoluty. Na niektórych kartach głosowych w prawym górnym rogu widnieje mała pieczęć prostokątna z wpisaną ołówkiem sygnaturą III-739
- w manuskrypcie znajdują się dwie partie określone jako *Basso Continuo* – nieocyfrowana i ocyfrowana, które w komentarzu określać będziemy jako B i Org
- w wszystkich głosach (z wyjątkiem B) na końcu drugiej sonaty określenie *Fine*
- w głosie B poszczególne sonaty posiadają kolejny numer obok określenia tempa: *1* | *Andante* oraz *Andante 2da*

– w partii *Hoboe Primo* na końcu pierwszej sonaty dopisana melodia wraz z tekstem antyfony *Beatam me dicent omnes generationes*

– w partii *Hoboe Secundo* na końcu pierwszej sonaty dopisany fragment melodii bez tekstu (prawdopodobnie początek drugiego głosu do powyższej antyfony *Beatam me dicent*)

### 5. Sonata g-moll (*Andante*)

- |   |   |
|---|---|
| 6. B; 2–3: niewidoczne (zamazane), uzupełniono według Org | 45. Ob I i Ob II; pod 1: inskrypcja: <i>Solo</i>                      |
| 8. Vno I i Vno II; 1 i 2: pionowa kreska artykulacyjna    | 53. Vno I; przed 5: $\flat$   |
| 9. Ob I i Ob II; pod 1: inskrypcja: <i>Solo</i>           | 55. B; 3: <i>c</i>  |
| 16. B i Org; przed 7: $\sharp$                            | 56. Ob I i Ob II; pod 3: inskrypcja: <i>Solo</i>                      |
| 34. Ob I; pod 1: inskrypcja: <i>Solo</i>                  | 70. Vno I; przed 5: $\flat$   |
| 35. Ob II; pod 1: inskrypcja: <i>Solo</i>                 | 72. Ob I; pod 2: inskrypcja: <i>Solo</i>                              |
| 37. Ob II; przed 9: $\sharp$                              | 73. Ob II; 1: $\natural$ ; pod 2: inskrypcja: <i>Solo</i>             |
| 40. Vno II; 3: <i>pia</i> (zamiast na 1)                  | 81. Ob I; przed 1: $\sharp$   |
| 42. Vno I; przed 4: $\flat$                               | 83. Ob II; przed 1: $\flat$   |
| 43. Vno I; przed 5: $\flat$                               | 85. wszystkie głosy (z wyjątkiem Clno I i Clno II): przed 8: $\sharp$ |

### 6. Sonata D-dur (*Andante*)

- |  |   |
|--|---|
| 1. Vno I; 1–3, 4–6, 9–11:                        | 27. Ob II i Vno II; przed 14: $\sharp$  |
| Vno II; 1–3, 4–6:                                | Clno I; przed 5: $\sharp$   |
| B; 13: <i>cis</i> <sup>1</sup>                   | 28. B i Org; przed 8: $\sharp$  |
| 2. Vno; 1–3, 4–6:                                | 30. Clno I; pod 7: inskrypcja: <i>Solo</i>  |
| 3. Ob I i Ob II; pod 4: inskrypcja: <i>Solo</i>  | B; 6–7:   |
| Vno I; 13–15:                                    | 33. Clno I; 15:   |
| 11. Vno II; 1–3:                                 | 34. Clno I; 3:  |
| 14. Clno I; pod 9: inskrypcja: <i>Solo</i>       | 37. Vno I; 11:  |
| 15. Vno II; 2: <i>pia</i> (zamiast na 1)         | Vno II; 7:  |
| 21. Vno I i Vno II; 11:                          | 38. Ob I i Ob II; pod 3: inskrypcja: <i>Solo</i> ; 8:   |
| 22. Ob I i Ob II; pod 3: inskrypcja: <i>Solo</i> | Vno I; 3:   |
| Vno I i Vno II; 3:                               | Vno II; 7: <i>p</i> : (zamiast na 8)  |
| Vno II; przed 6: $\sharp$                        | 42. Vno II; 1–3, 9–11:  |
| 23. Ob II; 11–13:                                | 43. Vno I; 1–3, 4–6, 7–9, 10–12, 13–15:   |
| 24. Ob I i Ob II; 1–3:                           | Vno II; 2–4, 5–7:   |
| 25. Vno I; 1–3, 9–11:                            | 48. Vno II; 1–3:  |
| Vno II; 1–3:                                     | 49. Clno I: skreślone błędnie wpisane nuty, po czym, w nowym systemie wpisana pauza całotaktowa i oznaczenie <i>vi - de</i> |
| 26. Ob II; 1–3 i 4–6:                            |   |
| Vno I; 1–3, 4–6 i 7–9;                           |   |

## 7–8) *Sonatae duae* | *pro Processione* (PL-CZ III-752)

Podejko, *Katalog*, nr 1612–1613.

RISM ID nr 300033532 (dla manuskryptu), 300033533 (dla Sonaty Es-dur [7]), 300033534 (dla Sonaty Es-dur [8]).

Odpis karty tytułowej: *Sonatae duae* | *pro Processione* | *Violino Primo* | *Violino Secundo* | *Oboa Prima* | *Oboa Secunda* | *Clarino Primo* | *Clarino Secundo* | *Organo Violone* | *Pro Choro C.[laro] M.[onte] C.[zestochoviensi]* | *Nro. 18.* | *Authore Ziebrovski.*

Format stojący: 36 × 22,5 cm.

Manuskrypt składa się z obwoluty ze stroną tytułową (wewnętrzne strony są niezapisane) oraz 7 pojedynczych kart dla poszczególnych głosów. Zawiera dwie sonaty w tonacji Es-dur, zapisane na poszczególnych kartach – jedna pod drugą – po stronie *recto* (strona *verso* jest niezapisana).

Rękopis sporządzony przez różnych kopistów, w tym Pawła Aispela.

### Uwagi dodatkowe

- na stronie tytułowej na wysokości tytułu *Sonatae Duae* dopisane: *in Dis* (słabo widoczne); w górnym prawym rogu znajduje się szereg inskrypcji w postaci numerów dopisywanych czerwonym inkaustem (*N 72*) oraz ołówkiem (*272* w kolistym obramowaniu, *N<sup>o</sup> 9* – przekreślone i *N<sup>o</sup> | 190* – w poprzek karty)
- na stronie tytułowej u góry widnieją obok siebie trzy pieczęcie archiwum (dwie prostokątne – mała i większa – oraz okrągła), które występują także na ostatniej stronie obwoluty; ponadto na kartach głosowych u góry po stronie *recto* widnieje mała pieczęć prostokątna, zaś po stronie *verso* (niezapisanej) pieczęć okrągła
- we wszystkich głosach obok lub pod określeniem tempa dopisany numer utworu w cyklu: *1* lub *2*
- w drugiej sonacie w poszczególnych głosach różne określenia tempa: *Andante non molto* (Vno I, Vno II, Ob II, Clno II, Org), *Andante non tanto* (Ob I), *Andante non nutant* (Clno I)
- partie zaznaczone na k. tyt. jako *Oboa Prima* i *Oboa Secunda*, w głosach oznaczone jako: *Hoboa Primo* i *Hoboa Secundo*
- w pierwszej sonacie brak oznaczenia stroju *Clarino Primo* i *Clarino Secundo* (powinno być, jak w drugiej sonacie, *ex Dis*)








### 7. Sonata Es-dur (*Andante non molto*)

- |  |  |
|--|--|
| 4. Clno I; pod 3: inskrypcja: <i>Solo</i>            | 33. Clno II; 3:  |
| 9. Clno I; przed 4 i 8: $\sharp$                     | 39. Org; 8: cyfrowanie $\frac{6}{4}$ (zamiast nad 7)         |
| 17. Org; 8: cyfrowanie $\frac{6}{4}$ (zamiast nad 7) | 41. Vno I; przed 9: $\flat$                                  |
| 24. Vno I; przed 10: $\flat$                         | 42. Vno I; 3:  |
| 26. Vno I; przed 11: $\flat$ dopisany ołówkiem       | 43. i 45. Vno I; przed 4: $\flat$                            |
| 27. Vno I; 3–4:  (zamiast 2–4)                       | 45. Vno II: wymazane błędnie wpisane nuty i wpisane właściwe |
| Vno II: przekreślona zbędna nuta na początku taktu   | 49. Ob II; 1–2 i 3–4:  |
| 28. Clno I; pod 3: inskrypcja: <i>Solo</i>           |  |
| 31. Clno I; 1–3:  (zamiast 2–3)                      |  |

### 8. Sonata Es-dur (*Andante non molto*)

- w partii Vno I na początku nad pięciolinia określenie tempa: *Andant* i numer 2, pod pięciolinia dopisane: *And: non molto*
- w partii Vno II określenie tempa na pięciolinii przed kluczem  $G_2$ : *Andante* | *non da* (skreślone) *molto*; po oznaczeniu metrum nad pięciolinia dopisek: *Son 2.*
- w partii Ob I na początku nad pięciolinia określenie tempa: *Andante non tanto*, poniżej numer 2
- w partii Ob II na początku nad pięciolinia określenie tempa: *Andante* | *non molto*, obok numer 2
- partia Clno I rozpoczyna się w połowie 9. pięciolinii (bezpośrednio po zakończeniu sonaty 1); nad pięciolinia w jednym wierszu: *Andante non nutant 2. Clarino Primo* | *Dis*



- |  |   |
|--|---|
| 1. Vno I; przed 4: przednutka <i>as</i> <sup>1</sup>   | 23. Ob I; 1: zbędny $\flat$ na czwartym polu  |
| 2. Vno I; 3: <i>g</i> <sup>1</sup>   | Ob II; przed 6 i 10: $\sharp$   |
| 3.–4. Org: błędnie powtórzony (znak powtórzenia i inskrypcja <i>bis</i> ) t. 3 zamiast t. 2  | 24. Ob I; przed 9: $\sharp$   |
| 4. Vno II; 5:   | 25. Ob I; 11–17: potrójna belka (zamiast podwójnej)   |
| 5. Ob I i Ob II; pod 5: inskrypcja: <i>Solo</i>  | Ob I; przed 13: $\flat$   |
| 6. Clno I i Clno II; pod 3: inskrypcja: <i>Solo</i>  | 26. Ob II; przed 6: $\sharp$  |
| 11. Vno I:  w górnym głosie wpisana w połowie taktu (nad 6 dolnego głosu) | 29. Ob I; 5: <i>f</i> (zamiast na 1)  |
| Vno I; 7–8 (w dolnym głosie):  (zamiast 5–8)                              | 30. Ob II; przed 4 i 6: $\sharp$  |
| Vno I; 9:   | 31. Ob I; przed 9: $\sharp$   |
| 13. Org; 6: cyfrowanie: $\natural$   | 32. Ob II; przed 6 i 10: $\sharp$   |
| 14. i 17. Vno I; 1:   | 33. Vno II; 2: <i>for</i> (zamiast na 1)  |
| 17. Clno I; 2: <i>for</i> (zamiast na 1)   | 36. Org; 5: cyfrowanie: $\natural$  |
| 20. Ob I i Ob II; pod 1: inskrypcja: <i>Solo</i>   | 41. Vno I; 3: $\natural$ (zamiast na 4)   |
| 21. Ob II; przed 4 i 6: $\sharp$   | 43. i 46. Vno I; 1:  |
| 22. Ob I; przed 9: $\sharp$  | 46. Ob I; 1–4:       |
|  | 48. Vno II: brak $\sharp$ na końcu  |

### 9–10) *Adagia duo* | *pro processione solemni* (PL-CZ I-171)

Podejko, *Katalog*, nr 1597–1598.

RISM ID nr 300033507 (dla manuskryptu), 300033508 (dla Sonaty F-dur), 300033509 (dla Sonaty D-dur).

Odpis karty tytułowej: *Adagia duo* | *pro processione solemni*. | à | *Violinis, Hobois, Clarinis, duobus* | *cum* | *Organo et Basso*. | *Autore Martino Giuseppe Ziebrovski* | *Musico di Violino*. | *Pro Choro C:[laro] M:[onte] C:[zestochoviensi]*.

Format poprzeczny: 18 × 23,5 cm (obwoluta z Vno I, Vno II, Org), 17 × 21,5 cm (Ob II, Cor/Clno II, B), 16 × 22,5 cm (Ob I), 17 × 10 cm (Cor/Clno II).








Manuskrypt składa się z obwoluty ze stroną tytułową (rozdartej na pół wzdłuż brzegu, z zapisaną partią Vno I na wewnętrznych stronach) oraz 7 pojedynczych kart dla poszczególnych głosów. Zawiera dwie sonaty: F-dur i D-dur, z których każda zapisana jest na oddzielnej stronie karty. W Sonacie I zamiast wymienionych na karcie tytułowej *Clarini* występują *Corni*.

Rękopis sporządzony przez różnych kopistów, częściowo autograf, karta tytułowa sporządzona prawdopodobnie później.



#### Uwagi dodatkowe

- na stronie tytułowej na wysokości tytułu *Adagia duo pro processione solemni* dopisane: *in F. D.*; w górnym prawym rogu znajduje się kilka inskrypcji w postaci numerów wpisanych czarnym inkaustem (*Nro 6* i *N. 9* – przekreślone ołówkiem) oraz ołówkiem (274 w kolistym obramowaniu)
- na obwolucie oraz głosach Vno I, Vno II, Ob I brak pieczęci archiwum; na pozostałych głosach widnieją trzy pieczęcie archiwum (dwie prostokątne – mała i większa – oraz okrągła)
- we wszystkich głosach nad pierwszą pięciolinia, obok określenia tempa (z wyjątkiem Vno I, gdzie określenie tempa jest wpisane pod pierwszą pięciolinia i Cor II, w którym określenie tempa widnieje na początku pięciolinii przed kluczem) dopisany został numer utworu w cyklu: *Adagio. 1.* (w Ob II: *Adagio Imo.*) lub *Adagio. 2do.* (w Vno II, Clno II, B i Org: *Adagio. 2.*)
- w górnym prawym rogu partii *Violino Primo* dopisane: *da Martino Giuseppe Ziebrovski* (Sonata 1)
- na końcu partii *Violino Primo* dopisana ilość taktów: 47 (Sonata 1) i 58. (Sonata 2)
- w górnym prawym rogu w drugiej sonacie partii *Violino Primo* (k. 9r) dopisane ołówkiem: *Viol I*
- w wszystkich głosach na końcu drugiej sonaty inskrypcja: *Fine*
- partia Cor I (Sonata 1) i Clno I (Sonata 2) zanotowane zostały po dwóch stronach jednej karty, która zachowała się w połowie (urwana w pionie); brakujące fragmenty zostały zrekonstruowane przez Huberta Prochotę

## 9. Sonata F-dur (*Adagio*)

9. i 11. Vno I; 3:   
10. i 12. Vno II; 3:   
11. Vno I; przed 6:   
12. Vno I; przed 4:   
Vno II; przed 6:   
13. Ob I; pod 2: inskrypcja: *Solo*; 2:   
Ob II; pod 3: inskrypcja: *Solo*; 3: 
17. Vno I; 3: *for* (zamiast na 1)  
32. Ob I; pod 1: inskrypcja: *Solo*  
36. Vno I; 3: *pia* (zamiast na 2)  
39. Ob I; 5: nuta poprawiona z  $as^2$  na  $b^2$  i dodatkowo oznaczona literowo: *b*  
40. Org; 2: w cyfrowaniu rozdzielona podwójna sygnatura:  $3b$  pod nutą,  $6$  nad nutą

## 10. Sonata D-dur (*Adagio*)

6. Clno I; 4:   
7. Clno I; 3:   
Clno II; 2:  $\gamma$  poprawiona na  $\xi$   
10. Clno II; 3:  $\xi$  dopisana na wyższym systemie  
11. B; 3: *for* (zamiast na 2)  
13. Vno II; przed 7:  $\#$   
22. Vno II; 3: *for* (zamiast na 1)
23. Ob I; 1: *for* (zamiast na 1 w t. 22)  
30. Vno I i Vno II; 3: *pia* (zamiast na 2)  
Vno II; przed 3:  $\flat$   
33. Vno II; przed 6:  $\#$   
B i Org; 2: *for* (zamiast na 1)  
39. Clno I; pod 2: inskrypcja: *Solo*  
52. Vno I; 1: *p*: (zamiast na 2)

## 11–12) *Sonatae pro processione 2* (PL-CZ I–170)

Podejko, *Katalog*, nr 1607–1608.

RISM ID nr 300033524 (dla manuskryptu), 300033525 (dla Sonaty d-moll), 300033526 (dla Sonaty B-dur).

Odpis karty tytułowej: *Sonatae pro processione 2* | *a* | *Violinis duobus* | *Hobois duobus* | *Clarinis duobus* | *e* | *Basso*. | *da Martino Giuseppe Zebrowski* | *m[anu] p[ro]pria* | *Pro Choro C.[laro] M.[onte] C.[zestochoviensi]*.

Format poprzeczny: 16 × 20,5 cm (obwoluta z B.c., Cor/Clno I, Fg/B), 18,5 × 22,5 cm (Vno I i II, Ob I i II).

Manuskrypt składa się z obwoluty ze stroną tytułową (na wewnętrznych stronach wpisana partia *Basso Continuo*) oraz 6 pojedynczych kart dla poszczególnych głosów. Zawiera dwie sonaty: d-moll i B-dur<sup>9</sup>, z których każda zapisana jest na oddzielnej stronie karty. W pierwszej sonacie (d-moll) zamiast wymienionego na karcie tytułowej głosu *Clarino I* jest *Corno I ex F* (identycznie było zapewne w odniesieniu do *Clarino II*), natomiast oprócz ocyfrowanej partii *Basso Continuo* w pierwszej sonacie występuje dodatkowo *Fagotto*, natomiast w drugiej (B-dur) *Basso*. Przekaz niekompletny, brak głosu *Clarino II* (*Corno II*?).

Rękopis zachował się w postaci autografu kompozytora.


### Uwagi dodatkowe

- na stronie tytułowej na wysokości tytułu *Sonatae pro processione 2* dopisane: *In F B* (słabo widoczne); w górnym prawym rogu znajduje się kilka inskrypcji w postaci numerów dopisywanych czarnym inkaustem ( $N^{\circ}$  7, N. 128 – przekreślone ołówkiem, 6) oraz ołówkiem (270 w kolistym obramowaniu),
- na stronie tytułowej widnieją trzy pieczęcie archiwum (dwie prostokątne – mała i większa – oraz okrągła), które występują także na ostatniej stronie obwoluty oraz niektórych kartach głosowych,
- we wszystkich głosach obok lub pod określeniem tempa dopisany numer utworu w cyklu: 1 (*Andante poco 1.*) lub 2 (*Andante 2.*), w Ob II: *Andante 2do*
- na początku partii *Violino Primo* w górnym prawym rogu dopisane: *da M. Zebrowski*
- we wszystkich głosach na końcu pierwszej sonaty:  $\%$  *Da Capo Sino al*  $\curvearrowright$  (Org: *Da Capo*  $\%$  *Sino al*  $\curvearrowright$ ), natomiast na końcu drugiej sonaty inskrypcja: *Fine*










<sup>9</sup> W katalogu Podejki tonacja drugiej sonaty błędnie podana jako Es-dur. Podejko, *Katalog*, s. 642 (nr 1608).

- w partii Cor I (sonata 1) i Clno I (sonata 2) obok oznaczenia stroju informacja o zastosowaniu *tonus cameralis*: *Cornu Primo ex F toni cameralis*; *Clarino Primo ex b cameralis tonus*
- brak karty zawierającej głosy *Cornu Secondo ex F toni cameralis* (Sonata 1) oraz *Clarino Primo ex b cameralis tonus*; brakujące partie zostały zrekonstruowane przez Huberta Prochotę
- na ostatniej stronie okładki (k. 8v) u góry: *Sonata. Violino Solo da Fran:[cesco] Guerini. Napolitano. | Num: 1.* (tylko klucz G<sub>2</sub> bez zapisu nutowego)

### 11. Sonata d-moll (*Andante poco*)

- |   |  |
|---|--|
| 2. Vno II; przed 7: #                                     | 12. Fg i Org; przed 6: b   |
| 6. Vno I; przed 16: #                                     | 13. Vno II; przed 5: #   |
| 7. Ob I; pod 2: inskrypcja: <i>Solo</i>                   | 17. Vno I; przed 16: #   |
| 8. Cor I; pod 7: inskrypcja: <i>Solo</i>                  | 18. Cor I; pod 2: inskrypcja: <i>Solo</i>  |
| 9. Ob I; na początku taktu skreślone błędnie wpisane nuty | 19. Ob I i Ob II; pod 2: inskrypcja: <i>Solo</i>   |
|   | 21. Ob I; 9:  |

### 12. Sonata B-dur (*Andante 2*)

- |  |  |
|--|--|
| 5. Ob I i Ob II; pod 1: inskrypcja: <i>Solo</i>  | 21. Ob II; przed 5:                       |
| 8. Org; 3: cyfrowanie: 85  | 27.–29. i 31.–33. Vno I i Vno II; 3 i 6:  |
| 9. Ob I; 4:                     | 34. Vno II; przed 2:                      |
| 13. Vno I; przed 10:            | 34.–36. Vno I; 3 i 6:                     |
| 13.–15. Vno I i Vno II; 3 i 6:  | 40. Ob I: na początku taktu skreślone błędnie wpisane nuty   |
| 15. Vno II; przed 6 i 10:      | Ob I i Ob II; pod 2: inskrypcja: <i>Solo</i>   |
| 17. Vno II; przed 5:          |  |
| 19. Ob I; pod 1: inskrypcja: <i>Solo</i>   |  |

### 13–14) *Sonatae pro processione 2* (PL-CZ I-167)

Podejko, *Katalog*, nr 1603–1604.

RISM ID nr 300033518 (dla manuskryptu), 300033519 (dla Sonaty e-moll), 300033520 (dla Sonaty A-dur).

Odpis karty tytułowej: *Sonatae pro processione 2 | a | Violinis duobus | Hobois duobus | Clarinis duobus | e | Basso | da Martino Giuseppe Zebrowski | m[anu] p[ropria] | Pro Choro C.[laro] M.[onte] C.[zestochoviensi].*

Format poprzeczny: 16 × 20,5 cm (obwoluta z B.c., Ob II), 19 × 23 cm (Vno I, Clno I).

Manuskrypt składa się z obwoluty ze stroną tytułową (rozerwana wzdłuż brzegu, na wewnętrznych stronach wpisana partia *Basso Continuo*) oraz 3 pojedynczych kart dla poszczególnych głosów. Zawiera dwie sonaty: e-moll i A-dur, z których każda zapisana jest na oddzielnej stronie karty. W pierwszej sonacie (d-moll) zamiast wymienionego na karcie tytułowej głosu *Clarino I* jest *Corno I ex g* (identycznie było zapewne w odniesieniu do *Clarino II*). Przekaz niekompletny, brak głosu *Violino Secondo*, *Oboe Primo* oraz *Clarino II* (*Corno II*?).

Rękopis zachował się w postaci autografu kompozytora.

#### Uwagi dodatkowe

- na stronie tytułowej na wysokości tytułu *Sonatae pro processione 2* dopisane: *In G A* (słabo widoczne); w górnym prawym rogu znajduje się kilka inskrypcji w postaci numerów dopisywanych czarnym inkaustem (*N<sup>o</sup> 8*, *N. 122* – przekreślone ołówkiem, 8.) oraz ołówkiem (763 w kolistym obramowaniu)
- na stronie tytułowej widnieją trzy pieczęcie archiwum (dwie prostokątne – mała i większa – oraz okrągła), dwie z nich (mała prostokątna i okrągła) występują także na ostatniej stronie obwoluty oraz niektórych kartach głosowych
- na początku partii *Violino Primo* w górnym prawym rogu dopisane: *da Martino Giuseppe Zebrowski*
- we wszystkich głosach na końcu każdej sonaty: inskrypcja: *Fine*

- w partii Cor I (sonata 1) i Clno I (sonata 2) obok oznaczenia stroju informacja o zastosowaniu *tonus cameralis*: *Corno* [końcowe o poprawione z u] *Primo ex g Cameralis toni*; *Clarino Primo ex a duro toni cameralis*
- w partii Cor I w prawym górnym rogu dopisek ołówkiem: *Žebro?*
- na ostatniej stronie okładki (k. 5v) u góry: *Sonata. Basso Continuo da Fran:[cesco] Guerini. Napoli:[tano] | Num: 1.* (tylko klucz F<sub>4</sub> bez zapisu nutowego)

### 13. Sonata e-moll (*Andante*)

- |   |  |
|---|--|
| 6. Vno I; 3:                                    | 35. Vno I; 3:  |
| 9. Cor I; pod 1: inskrypcja: <i>Solo</i>        | 36. Vno I; 9–10:  (zamiast 8–10)                       |
| 11. i 24. Ob II; pod 1: inskrypcja: <i>Solo</i> | 38. Ob II; pod 1: inskrypcja: <i>Solo</i> ; przed 4: # |
| 27. Ob II; 3:                                   | 39. Vno I; przed 4: #                                  |
| 34. Vno I; 7–9:  (zamiast 8–10)                 | 49. Ob II; 2:  |

### 14. Sonata A-dur (*Andante*)

- |  |  |
|--|--|
| 14. Ob II; pod 2: inskrypcja: <i>Solo</i>          | 42. i 48. Clno I; pod 1: inskrypcja: <i>Solo</i>   |
| 22. Vno I; przed 4: skreślona błędnie wpisana nuta | 67. Vno I; przed 4: skreślona błędnie wpisana nuta |
| 40. Ob II; pod 1: inskrypcja: <i>Solo</i>          |  |

### 15–16) *Sonatae duae pro 2plici Choro | pro Processione* (PL-CZ III-751)

Podejko, *Katalog*, nr 1610–1611.

RISM ID nr 300033529 (dla manuskryptu), 300033530 (dla Sonaty Es-dur [15]), 300033531 (dla Sonaty Es-dur [16]).

Odpis karty tytułowej: *Sonatae duae pro 2plici Choro | pro Processione | Violino Primo | Violino Secundo | Oboa Prima | Oboa Secunda | Clarino Primo | Clarino Secundo | Tympana | Organo Violone | p[ro] Choro Secundo | Oboa Prima | Oboa Secunda | Clarino Primo | Clarino Secundo | Organo Fagotto | Pro Choro C.[laro] M.[onte] C.[zestochoviensi] Nro. 17. | Authore Ziebrowski.*

Format stojący: 36 × 22,5 cm (obwoluta i wszystkie, z wyjątkiem *Clarini*, głosy pierwszego chóru), 33 × 20 cm (Clno I i II pierwszego chóru oraz wszystkie głosy drugiego chóru).

Manuskrypt składa się z obwoluty ze stroną tytułową (wewnętrzne strony są niezapisane) oraz 13 pojedynczych kart dla poszczególnych głosów pierwszego i drugiego chóru (w głosach *Choro Secundo* zamiast wymienionych na karcie tytułowej *Oboi* występują *Clarineti*). Zawiera dwie sonaty w tonacji Es-dur, które w większości zapisane są po dwóch stronach karty. Partie *Clarini* w obydwu chórach oraz *Clarinetto* I i II i *Organo* z drugiego chóru zapisane są po jednej stronie. W partii *Tympano* obydwie sonaty wpisane są po stronie *recto* (strona *verso* jest niezapisana). Pierwsza sonata (dwuchórowa) jest kompletna, w drugiej natomiast brak partii *Clarini* I i II.

Rękopis sporządzony przez różnych kopistów, w tym Pawła Aispela i Filipa Gotschalka.

#### Uwagi dodatkowe

- na stronie tytułowej nad tytułem *Sonatae duae pro 2plici Choro* dopisane: *In Dis* (słabo widoczne); w górnym prawym rogu znajduje się szereg inskrypcji w postaci numerów dopisywanych czerwonym (*N* 72) i czarnym (*N*<sup>ro</sup> 17 – przekreślone ołówkiem) inkaustem oraz ołówkiem (271 w kolistym obramowaniu i *N*<sup>o</sup> | 193 – w poprzek karty, przekreślone czerwonym atramentem)
- na stronie tytułowej widnieją dwie prostokątne (mała i większa) pieczęcie archiwum oraz okrągła pieczęć klasztoru, która występują także na wszystkich kartach głosowych
- w głosach Vno I i II, Ob I i II oraz Org, w których kolejne sonaty wpisane zostały po dwóch stronach karty (*recto* i *verso*), obok tempa wpisany jest numer kolejnej sonaty: *1 Adagio*; *Adagio* 2 (w Ob I i II numer 1 wpisany został pod pierwszą pięciolinia, natomiast w Ob I druga sonata oznaczona jako: *2 Adagio*). W pierwszej sonacie pomiędzy określeniem tempa i nazwą głosu dopisano: *Chorus Primus*
- w partii Timp obydwie sonaty zapisane zostały na jednej stronie karty (7r) i oznaczone jako: *Adagio* 1 oraz *2 Ada*:






















- partie Clno I i Clno II posiadają odrębne karty dla każdego chóru pierwszej z sonat, które oznaczone są w prawym górnym rogu jako: *Chorus* | *I<sup>mus</sup>* i *Chorus 2dus*.
- w drugim chórze zamiast wymienionych na k. tyt. *Oboa Prima* i *Oboa Secunda* w głosach są *Clarinetto Primo* i *Clarinetto Secondo*, określone dodatkowo w prawym górnym rogu jako: *Chorus 2dus*. Takie samo określenie posiada druga partia Org (w pierwszej sonacie)
- głos Vno II w drugiej sonacie błędnie określony jako *Violino Primo* (zamiast *Violino Secondo* – jak w pierwszej sonacie)
- w partii obojów występują różne nazwy: *Hoboe Primo* i *Hoboe Secundo* dla pierwszej sonaty oraz *Oboe Primo* i *Oboe Secundo* dla drugiej
- w partii Vno I podwójne tryle na dwudźwiękach notowane są za pomocą dwóch znaków *tr* obok siebie nad pięciolinia

### 15. Sonata Es-dur (*Adagio*)

- |   |  |
|---|--|
| 1. Ch I Org; pod oznaczeniem metrum inskrypcja: <i>Solo</i>                   | Ch I Ob II; przed 11: $\sharp$ ; 8–11: $\frown$ (zamiast 8–9 i 10–11)    |
| 8. i 9. Ch I Vno I; 1–2: $\frown$ (zamiast 1–3)                               | 36., 38. i 40. Ch II Clno I i Ch II Clno II; 2–3: $\text{♪♪}$            |
| 10. Ch I Vno I; 1–4 i 11–14: $\frown$ (zamiast 1–8 i 9–16)                    | 41. Ch I Vno I; 1–2: $\frown$ (zamiast 1–3)                              |
| 10.–11. Ch I Vno I: $\bullet$ w górnym głosie zanotowana w połowie taktu      | Ch I Org; 2: <i>for</i> (zamiast na 1)                                   |
| 11. Ch I Vno I; 2–8: $\frown$ (zamiast 1–8)                                   | Ch II Cl II: na początku taktu wymazane błędnie wpisane nuty             |
| 12. Ch I Clno I; 1: $\text{♪♪}$   | 41.–43. Ch II Cl I; 1–2: $\frown$  |
| Ch I Vno I: $\bullet$ w dolnym głosie zanotowana w połowie taktu              | 42. Ch I Vno I; 1–2 i 3–4: $\frown$ (zamiast 1–3)                        |
| Ch II Cl II; 2/13. 1: $\frown$  | 43. Ch I Vno I; 1–2: $\frown$ (zamiast 1–3)                              |
| 16. Ch I Ob I i Ch I Ob II; pod 2: inskrypcja: <i>Solo</i>                    | 44.–45. Ch I Vno I: $\bullet$ w górnym głosie zanotowana w połowie taktu |
| Ch I Clno I i Ch II Clno I; 1–2: $\text{♪}$ (zamiast $\text{♪}\sharp$ )       | 50. Ch I Ob II; 1: błędnie wpisana nuta poprawiona na $\sharp$           |
| 18. Ch I Clno II i Ch II Clno II; 1–2: $\text{♪}$ (zamiast $\text{♪}\sharp$ ) | Ch I Vno II; 3: <i>b</i>   |
| 20. Ch I Clno I; przed t. 20 skreślone dwa błędnie wpisane takty              | Ch II Cl I; 1–2: $\text{♪}$ (zamiast $\text{♪}\sharp$ )                  |
| 22. Ch I Clno II; 2–3: $\text{♪♪}$  | 52. Ch II Clno II; 1: $\text{♪♪}$  |
| 23. Ch II Clno I i Ch II Clno II; 2–3: $\text{♪♪}$                            | 53. Ch I Vno II; 5: <i>p</i> : (zamiast na 4)                            |
| 25. Ch II Clno II; 2–3: $\text{♪♪}$   | Ch II Clno II; 1: $\text{♪♪}$  |
| 26. Ch I Ob I; pod 2: inskrypcja: <i>Solo</i> ; nad 11: <i>b</i>              | 54. Ch I Vno II; nad 4: <i>p</i> ; 6: <i>p</i> .                         |
| Ch I Vno I; 4: <i>p</i> : (zamiast na 1)                                      | 55. Ch I Org; pod 2: inskrypcja: <i>Tutti</i>                            |
| 27. Ch I Ob I; przed 7: $\text{♯}$  | 57. Ch I Vno I; 8–9: $\frown$  |

### 16. Sonata Es-dur (*Adagio*)

- |  |   |
|--|---|
| 1. Vno I; 3 i 6: $\text{♪}$  | Vno II; przed 10: $\text{♯}$  |
| Org; pod 1: inskrypcja: <i>Solo</i>                                    | 21. Ob I i Ob II; pod 1: inskrypcja: <i>Solo</i>                          |
| 9. Vno I; 3: <i>pia</i> : (zamiast na 2)                               | Ob I; 4: $\text{♪}$   |
| Org; 2: <i>p</i> .   | Ob II; 2: $\text{♪}$  |
| 10. Vno I; 1: <i>fo</i> : (zamiast na 2)                               | Vno I; 2: <i>p</i> : (zamiast na 1); przed 5 i 10: $\text{♯}$             |
| 11. Vno I; przed 12: $\text{♯}$  | 22. Vno I; 3: $\text{♪}$  |
| 12. Ob I; pod 2: inskrypcja: <i>Solo</i> ; 2–3: $\frown$ (zamiast 3–4) | 23. Ob I; przed 8: $\text{♯}$   |
| 13. Vno II; 1–6: dwie belki poprawione na jedną belkę                  | 24. Vno I; 3: $\text{♪}$  |
| 17. Org; pod 2: inskrypcja: <i>Tutti</i>                               | Vno II; przed 4, 6 i 12: $\text{♯}$                                       |
| 18. Org; pod 1: inskrypcja: <i>Solo</i>                                | 25. Ob II; 2: $\text{♪}$  |
| 19. Org; 6: nieczytelna dolna cyfra w sygnaturze                       | 26. i 27. Vno II; 3–4: $\frown$ (zamiast 2–4)                             |
| 20. Vno I; 3: $\text{♪}$   | 27. Vno I; 4: $\text{♪}$ ; przed 6: $\text{♯}$                            |
| Vno I; przed 5 i 10: $\text{♯}$  | 28. Vno I; przed 2: skreślona błędnie wpisana nuta <i>es</i> <sup>2</sup> |
|  | 29. Vno II; 8–9: $\frown$ (zamiast 7–9)                                   |

35. Vno II; 6–7:  (zamiast pionowej kreski artykulacyjnej na 7)
37. Vno I; przed 10 i 16:   
Vno II; przed 5 i 9: 
38. Vno I; przed 8, 12, 14 i 18:   
Vno II; przed 5 i 9: 
39. Vno I; 15–17:  (zamiast 14–18)
39. i 41. Vno I; przed 6:   
Vno II; 3–5, 9–11 i 15–17:  (zamiast 2–6, 8–12 i 14–18)
40. Vno I; 5–6: podwójna belka poprawiona na pojedynczą  
Vno II; 1–2:  (zamiast 1–3)
42. Vno II; przed 9 i 12: 
45. Vno I; przed 5, 8, 14 i 17:   
Vno I; przed 9: 
46. Vno II; 3–6:  (zamiast 1–6)
47. Vno I; 3 i 6: 
48. Vno I; 3: 
55. Vno I; 3: *p*: (zamiast na 2)
57. Vno I; przed 12: 
58. Ob I; pod 2: inskrypcja: *Solo*
59. Vno II i Org; 2: *p*: (zamiast na 1)
64. Ob II; przed 6:   
Po 64. Org: skreślone sześć taktów i wpisana pauza 6-taktowa
70. Vno I; 8: *for* (zamiast na 4)
74. Ob I: zbędny jeden takt (, *g*<sup>2</sup>)
77. Vno II; 4: zbędna kropka po nucie
78. Vno II; 3–4:  (zamiast 2–4)
80. Ob I i Ob II; pod 2: inskrypcja: *Solo*  
Po 82. Org: skreślone osiem pomyłkowo wpisanych taktów
- Po 83. Org: skreślone dwa takty
84. i 85: Ob II; 4–5:  (zamiast 3–5)
85. Vno II; 7: pionowa kreska artykulacyjna; 8–9:   
(zamiast 7–9)
86. Org; pod 1: inskrypcja: *Tutti*

### 17) Sonata | *Pro processione* | *Organo Solo...* (PL-CZ III-750), Podejko 1614

Podejko, *Katalog*, nr 1614.

RISM ID nr 300033535.

Odpis karty tytułowej: *Sonata* | *Pro processione* | *Organo Solo* | *Violinis duobus.* | *Hautbois duobus.* | *Clarinis duobus.* | *Basso Continuo* | *Authore Martino Zebro.* | *E. S. A. P.*

Format stojący: 33 × 21 cm.






Manuskrypt składa się z obwoluty ze stroną tytułową (na wewnętrznych stronach wpisana została partia *Organo Solo*) oraz 4 pojedynczych kart dla poszczególnych głosów (partie Ob I i II wpisane zostały po drugiej stronie wcześniejszej partii organów, która została przekreślona). Zawiera sonatę D-dur. Przekaz niekompletny, brak głosów dwojga *Clarini*, co zaznaczono już na karcie tytułowej (na wysokości określenia tych głosów z lewej strony ołówkiem dopisano: *brak*).

Rękopis sporządzony przez nieznaną z nazwiska kopistów. Karta tytułowa prawdopodobnie sporządzona później.

#### Uwagi dodatkowe

- na stronie tytułowej na wysokości tytułu *Sonata* dopisane: *In D* (słabo widoczne); w górnym prawym rogu znajduje się szereg inskrypcji w postaci numerów dopisywanych czerwonym (*N* 54) i czarnym (*N*<sup>o</sup> 15. – przekreślone ołówkiem) inkaustem oraz ołówkiem (289 w kolistym obramowaniu i *N*<sup>o</sup> | 189 – w poprzek karty, przekreślone czerwonym atramentem)
- u dołu karty tytułowej po lewej stronie znajduje się następująca inskrypcja (prawdopodobnie późniejsza): *pro.* | *Jan. Hełmpczeński.* | 1804. | *mpp.*
- na stronie tytułowej widnieją trzy pieczęcie archiwum (dwie prostokątne – mała i większa – oraz okrągła), które występują także na kartach głosowych
- we wszystkich głosach na końcu każdej sonaty inskrypcja: *Fine*
- partia Org solo zanotowana została w tonacji C-dur, na dwóch pięcioliniach: w kluczach *C*<sub>1</sub> i *F*<sub>4</sub>, bez ocyfrowania; w górnym głosie nie wpisano pauz (puste takty), w ostatnim systemie tylko dolna pięciolinia
- w manuskrypcie znajduje się jeszcze jedna partia Org solo, w całości przekreślona, zapisana w tonacji *Es*-dur z odawanymi kolejno znakami przykluczowymi (do 5 bemoli), co wynikało prawdopodobnie z zastosowania tonu kameralnego; partię tę zamieszczono w aneksie

## 17. Sonata D-dur (*Adagio*)

5. Vno I; 3 i 6: ; przed 5: #
8. Ob I; 3–8:  (zamiast 3–7)
20. Vno I; 1: g
32. Vno I; 3: *mezo for:* (zamiast na 1)
33. Vno I; 2: *pia* (zamiast na 1)  
Org; przed 10 (górnym głose): #
34. Vno I; przed 6: #  
Vno II; przed 10: #
37. Ob I i Ob II; pod 1: inskrypcja: *Solo*
42. Ob I; pod 1: inskrypcja: *Tutti*
46. i 47. Vno II; przed 10: #
47. Vno I; 3: *pia.* (zamiast na 1)
48. Vno I; 4: *fro* (zamiast *for* na 1)
52. Org; przed 2 (w dolnym głosie): 
63. Vno II; 1–6:  (zamiast 2–6)
65. Org; przed 7 (w górnym głosie): #
66. Ob I; przed 2: #
67. i 68. Vno II; 3: pionowa kreska artykulacyjna
68. Vno I; 3–4: 
69. Ob I i Ob II; pod 1: inskrypcja: *Solo*
70. Org; w dolnym głosie skreślone i wymazane błędnie  
wpisane nuty
77. Ob I; pod 1: inskrypcja: *Tutti*
82. Vno I; 3: *pia* (zamiast na 1)





# CRITICAL COMMENTARY



## CONCERTO GROSSO

### Source

The present edition is based on a manuscript from 1748, preserved in the collections of the British Library in London, shelf no. MS Mus. 1121.

The text on the title page: *Compositum expresse pro Domino Charles A:[nno] Domini 1748 Mense Februarij Die 24ta.* | *Concerto Grosso da Martino Ziebrowskj.* | *Cornu Obligato.* | *Hoboe Primo* | *Hoboe Secondo* | *Violino Primo.* | *Violino Secondo.* | *Alto Viola* | *Fagotto Solo.* | *con* | *Cembalo.*

The horizontal format, folio (30 × 23.5 cm).

Sixteen sheets bound with twine (fols 1–4 and 7–16 folded in half, 5 and 6 single). Each of the sheets contains 10 staves, fols 1v and 16v are blank.

The manuscript was written by several copyists, the title page most probably by Żebrowski himself.

The manuscript contains *Concerto grosso* by Marcin Żebrowski (fols 1–15r), and also a 10-bar *Marche* in the *Andante* tempo (f. 15v) and a 22-bar *Menuetto* (fols 15v–16r) by an anonymous composer (performance apparatus: *Clarino*, *Cornu 1mo*, *Cornu 2do*), which are not included in the present edition.

### Additional remarks

- the manuscript is notated as a score
- the handwriting in the manuscript is careless, but the whole is fairly legible, with relatively frequent crossing-outs and corrections (recorded in the commentary)
- the manuscript shows only slight traces of usage
- in the margins of sheets 2 and 3 there are visible traces of moisture.

### List of corrections

The part referred to as *Cembalo* in the title page is designated as *Basso* in the score.

Clefs and key signatures are included only at the beginning of each part.

### Grave

In the middle at the top of the page an inscription referring to the author of the composition: *da Martin Ziebrowsky.*

At the beginning of each part, on the left-hand side of the page, a detailed list of the performance apparatus is included.

Between the names of the instruments *Alto Viola* and *Fagotto* there is a letter *e*.









In the seventh staff the incorrect *Basso* designation was corrected to *Fagotto*.

Above the *Basso* designation an inscription *cl* [*Cembalo?*].

- |   |  |
|---|--|
| 2.–4. Fg: no music notation, inscription: C:[on] <i>Basso</i>                                   | 12. Cor; 1: inscription: <i>Solo</i>   |
| 3. Vno I; 2–3: notes corrected and crossed out, with the following text underneath: <i>es g</i> | 14. Vno II; after 1: no music notation, inscription: C:[on] <i>V:[iolino 1mo]</i>        |
| 4. Vno I; before 7 and 10: $\flat$<br>Vno II; before 8 and 13: $\flat$                          | 16. Fg: crossed out inscription: C:[on] <i>Basso</i> and correct notes supplemented      |
| 5. Ob I; below 3: inscription: <i>Solo</i>  | 18. Vno II; 8: the note corrected from $g^1$ to $f^1$ and a textual annotation: <i>f</i> |
| 6. Ob I; below 4: inscription: <i>Tutti</i>   | 21. Fg; 1–3: no music notation, inscription: C:[on] <i>Basso</i>                         |
| 6.–9. Fg; after 3: no music notation, inscription: C:[on] <i>Basso</i>                          | 22. Vla; 9–16: notes crossed out and supplemented with the correct ones                  |
| 9. Ob I: crossed out inscription: C:[on] <i>Violino 1mo</i> and correct notes supplemented      | 24. Vla; 1: note crossed out and supplemented with the correct one                       |
| Ob II: crossed out inscription: C:[on] <i>Violino 2do</i> and correct notes supplemented        |  |

## Allegro

The tempo designation *Allegro* written on the left-hand side on the second staff from above, before the beginning of the score.

- |  |   |
|--|---|
| <p>1. Vla; 1: G<sub>2</sub> clef crossed out and replaced with C<sub>3</sub> clef, the corresponding key signatures crossed out and repositioned</p> <p>3. Vla; after 4: notes added by mistake crossed out</p> <p>9.–16. Fg; no music notation, inscription: C:[on] <i>Basso</i></p> <p>12. Ob I; 2–3:  (instead of 1–2)</p> <p>15.–16. Cor; no rests (empty bars)</p> <p>21.–30. Fg; no music notation, inscription: C:[on] <i>Basso</i></p> <p>22. Vla; 9–16: notes crossed out, next to it correct notes supplemented</p> <p>23.–24. Vla; 2:  (in the upper voice of the double stop)</p> <p>24. Vla; 1: note crossed out, next to it correct note supplemented</p> <p>27.–30. Ob II; no music notation, inscription: C:[on] <i>Hoboe 1mo</i></p> <p>27.–30. Vno II; no music notation, inscription: C:[on] <i>Violino 1mo</i></p> <p>31. Cor; below 1: inscription: <i>Solo</i></p> <p>42. Vno II; 1: note corrected from <i>f</i><sup>1</sup> to <i>g</i><sup>1</sup> and textual annotation: <i>g</i></p> <p>51. B; 3–4: notes crossed out, next to them correct notes supplemented</p> <p>52. Ob I; 1–4: notes crossed out, next to them correct notes supplemented<br/>Vno I; below 5: inscription: <i>Tutti</i></p> <p>52.–58. Fg; no music notation, inscription: C:[on] <i>Basso</i></p> <p>59. Ob I; below 1: inscription: <i>Solo</i></p> <p>65. Ob I; below 1: inscription: <i>Tutti</i><br/>Vno I; before 6: </p> | <p>66. Vno II; before 6: </p> <p>67. Vla; before 6: </p> <p>68. B; before 6: </p> <p>68.–69. Fg; no music notation, inscription: C:[on] <i>Basso</i></p> <p>70. Ob I; 1: note crossed out, next to it correct note supplemented</p> <p>71. Cor; below 1: inscription: <i>Solo</i><br/>Vno II; 2: note corrected from <i>g</i><sup>1</sup> to <i>f</i><sup>1</sup> and textual annotation: <i>f</i></p> <p>80. Cor; 1: note corrected from <i>e</i><sup>2</sup> to <i>f</i><sup>2</sup> and textual annotation: <i>f</i></p> <p>83. Ob II; before 7: </p> <p>86. and 87. Ob II; before 6: </p> <p>89. B; below 2: inscription: <i>Tutti</i></p> <p>90. Ob I and Vno II; below 1: inscription: <i>Tutti</i></p> <p>90.–99. Fg; no music notation, inscription: C:[on] <i>Basso</i></p> <p>101. Cor; below 1: inscription: <i>Solo</i></p> <p>108. Vno I; 5–8: notes crossed out, next to them correct notes supplemented<br/>B; 1: note crossed out, next to it correct note supplemented</p> <p>121.–130. Fg; no music notation, inscription: C:[on] <i>Basso</i></p> <p>122. Ob I and B; below 1: inscription: <i>Tutti</i><br/>Vno I; below 4: inscription: <i>Tutti</i></p> <p>127.–130. Vno II; no music notation, inscription: C:[on] <i>Imo Violino</i></p> <p>128.–130. Ob II; no music notation, inscription: C:[on] <i>Hoboe 1mo</i></p> |
|--|---|


## Tempo di Minuetto

The designation *Tempo di Minuetto* [sic!] on the left-hand side, in the first and second staves from above, before the beginning of the score.

After the ending of the minuet, at the bottom of f. 14r below the score an inscription: *Segue il affettuoso*.

In f. 14v above eight bars are crossed out, written in three systems: the highest system with a passage from the Cor obligato part (identical with bars 33–40, except for a slightly modified bar 39), the two lower systems (Ob and Ob II) with rests. Nearby, on the right-hand side, an inscription: *Cornu | Violini | Altv[io]le | Basso | C:[on] Affettuoso tacent* [sic!]. Before the beginning of the new system (from the fourth staff) the name of the movement: *Affettuoso | a | piano* and the performance apparatus: *Hoboe 1mo | Hoboe 2do | Fagotto*.

In f. 15r after the ending of the *Affettuoso* an inscription: *Da Capo Tempo di Minuetto*, below in the middle of the page on the right-hand side an inscription: *Il Fine*.

- |   |  |
|---|--|
| <p>9.–12. Ob I; no music notation, inscription: C:[on] <i>Violino 1mo</i><br/>Ob II; no music notation, inscription: C:[on] <i>Violino 2do</i></p> <p>9.–15. Fg; no music notation, inscription: C:[on] <i>Basso</i></p> <p>13. Vno I; 5: <i>Piano</i> (instead of 1)</p> | <p>B; 2: <i>Piano</i> (instead of 1)</p> <p>14. Vno I; 1–2 and 3–4: </p> <p>15. Ob I; no music notation, inscription: C:[on] <i>Violino 1mo</i><br/>Ob II: an empty bar</p> <p>17.–22. Vno II; no music notation, inscription: C:[on]</p> |
|---|--|

- Violi[no 1mo]*
- 21.–23. Fg: no music notation, inscription: C:[on] *Basso*
23. Cor; 3: note crossed out, next to it correct note supplemented
- 23.–24. Ob I: no music notation, inscription: C:[on]  
*Violino 1mo*
- Ob II: no music notation, inscription: C:[on] *Violino 2do*
24. Cor; 1–2: note and rest crossed out, next to them correct note and rest supplemented
25. Ob I: crossed out inscription: C:[on] *Violino 1mo* and correct note supplemented
- Ob II: crossed out inscription: C:[on] *Violino 2do* and correct note supplemented
- 25.–32. Fg: no music notation, inscription: C:[on] *Basso*
- 29.–32. Ob I: no music notation, inscription: C:[on]  
*Violino 1mo*
- Ob II: no music notation, inscription: C:[on] *Violino 2do*
30. B; 2: note corrected from *F* na *G* and textual annotation: *g*
33. Ob II; 1–2: crossed out ♯ ♭, next to them correct — supplemented
39. Vla; 4: corrected wrong note *b<sup>b</sup>*
40. Vla; 1: wrong note crossed out and supplemented with the correct one
- 41.–43. Fg: no music notation, inscription: C:[on] *Basso*
- 45.–50. Vno II: no music notation, inscription: C:[on]  
*Violino [1mo]*
49. Vno II: three wrong notes crossed out
- 49.–52. Fg: no music notation, inscription: C:[on] *Basso*
- 51.–52. Ob I: no music notation, inscription: C:[on]  
*Violino [1mo]*
- Ob II: no music notation, inscription: C:[on] *Violino [2do]*
52. B; 1: note crossed out, next to it correct note supplemented
58. Ob II; 1: note crossed out, next to it correct note supplemented
65. Fg; 2: crossed out ♭
74. Fg; 2: note crossed out, next to it correct note supplemented

## SONATE A DUE VIOLINI E BASSO

### Sources

No autograph is known. The current edition is based on a printed edition in the form of part-books (along with sonatas by Johann Conrad Spangenberg), Johann Julius Hummel, Amsterdam [1757].<sup>1</sup>

In the title page: *XII SONATE | a | Due Violini & Basso | Le Prime Sei Sono State Composte | da | G. C. SPANGENBERG; | le Seconde | da | M. G. ZEBRO. | AMSTERDAMO. | Stampate a Spese di | J. J. HUMMEL | Mercante di Musica. | Prix | 5- | N<sup>o</sup>. 12.*

The vertical format, folio (31 × 24 cm).

The print contains 12 sonatas for two violins with *basso continuo*: six by Johann (Giovanni) Conrad Spangenberg (in D major, in F major, in A major, in C major, in G major, in B-flat major), numbered from I to VI, and six by Marcin Józef Żebrowski (in A major, in F major, in E-flat major, in G major, in B-flat major, in D major), numbered from VII to XII.

A unique copy of the print, preserved in The Rowe Music Library, King's College, Cambridge (GB-Ckc P! 3.31), has survived in an incomplete state of preservation (the second violin part is missing).<sup>2</sup>

The print consists of separate part-books: *Primo* (for *Violino I*) and *Basso* (with a figured *basso continuo* part), with separate paginations (16 and 14 pages, respectively). Each of the part-books has an identical title page with the inscription quoted above, set within a rectangular double-line frame (thicker line on the outside). The inscriptions at the top of each page are similar: in the middle in brown ink: *N<sup>o</sup> 10*, next to it an inscription in ink: *Primo* (in the second part: *Basso*). In the top right corner, we find a signature in blue pencil: *P! 3. 31*. In the top left corner, there is a round sticker with the letter *P* in blank ink. In the middle of sheet, on the right-hand side, there are two rectangular (oblong) seals: the larger one is black, with the inscription: *The Rowe Music Library | King's College, Cambridge* and a coat of arms, while the smaller one is blue, with the inscription: *Bibl. | Coll. Regal | Cant*. On the

<sup>1</sup> The correct year of publication was established by Piotr Wilk based on the catalogues of Hummel's publishing house and press announcements. See Introduction.

<sup>2</sup> In the present edition, the missing *Violino II* part has been reconstructed by Marcin Szelest.

inside sheets containing part-books, we find yet another seal, which is also rectangular (but oriented vertically) and black, with an inscription identical to that found on the first seal: *The Rove | Music Library | King's College | Cambridge*, but with another coat of arms (at the beginning: p. 3 in the *Primo* and *Basso* parts – at the top of the sheet on the right-hand side, and at the end: p. 16 in the *Primo* part – in the bottom right corner and in p. 14 in the *Basso* part – in the bottom left corner). On every non-blank page in the part-books, the name of the instrument is written in the middle at the top of the page: *Primo* or *Basso*. On the odd sheets of the *Primo* part, in the middle at the top of the page, to the right of the name of the part, there is an annotation: *N<sup>o</sup> 10*; in the *Basso* part, to the left of the name of the part, there is an annotation: *10*.

Żebrowski's sonatas are written in the following sheets: the *Primo* part in pp. 10–16 (one sonata on each page, except for *Sonata XI* and *Sonata XII*, which occupy a page and a half (XI – pp. 14–15; XII – pp. 15–16)), and in the *Basso* part in pp. 9–14 (one sonata on each page).

#### List of corrections

##### Sonata I [VII]

##### Allegretto

1. Vno I; 7: *Piano* (instead of 8 in bar 2)

##### Andante

4. Vno I; 5: *Pia* (instead of 1 in bar 5)

14. Vno I; before 2:  $\flat$

##### Allegro assai

20. Vno I; before 1:  $\sharp$

##### Sonata II [VIII]

##### Un poco andante

In B a tempo designation: *Andante*.


1. Vno I; 7–9:  (instead of 8–9)

9. Vno I; 3: 

2. Vno I; 3–5 and 6–8:  (instead of 4–6 and 7–8)

11. Vno I; before 11:  $\flat$

3. Vno I; 3: 

Vno I; 9–11:  (instead of 10–11)

4. Vno I; 1–3 and 4–6:  (instead of 1–2 and 4–5)

12. Vno I; 3–5:  (instead of 4–5)

6. Vno I; 12:  (instead of 13)

Vno I; before 12:  $\flat$

7. Vno I; 7–9:  (instead of 8–9)

14. Vno I; 2–5:  (instead of 3–5)

##### Allegro

14. B; 3: figure:  $\frac{5}{3}$

##### Allegro assai

19. B; 1: figure:  $\frac{b^4}{9}$

##### Sonata III [IX]

##### Adagio

10. Vno I; before 4:  $\flat$

##### Allegro

2. B; 1 and 3: double figures are placed below the notes with vertically arranged numbers in reverse order

with vertically arranged numbers in reverse order

25. B; 2: figure:  $\frac{5}{3}$  (instead of 3)

3., 4., 14. B; 1: double figure is placed below the notes

##### Allegro moderato

In B part: *Moderato*

## Sonata IV [X]

### Adagio

1. Vno I; before 9: #

5. Vno I; before 4: ♯

### Minuetto

24. B; 1: *Pia* (instead of 2)

## Sonata V [XI]

### Allegro ma non tanto

9. Vno I; before 3: grace note ♯

35. Vno I; before 3: ♯

11. B; 4: double figure is placed below the notes with vertically arranged numbers in reverse order

B; 3: signature: ♯ before 7 (instead of 4)

### Andante

11. Vno I; before 5: ♯

### Allegro assai

3. Vno I; 4–6:  (instead of 5–6)

53. B; 2: *Forte* (instead of 4)

8. Vno I; 3: vertical stroke

## Sonata VI [XII]

### Allegro

8.–9. Vno I: *Piano* below the bar line (instead of 3 in bar 8)

17. and 19. Vno I; before 1: ♯

### Adagio sempre piano

6. Vno I; before 1: ♯

At the end of the B part: *Da capo al. Fine*

### Allegro Fugato


In Vno I a tempo designation: *Allegro*

54. Vno I; 1: *Forte* (instead of 2 in bar 53)

26. B; 1: *Pia* (instead of 2)

61. Vno I; before 1: #

28. B; 1: *For* (instead of 2)

72. Vno I: 1–3: 

29. B; before 2: ♯

79. Vno I: *Forte* (instead of 2 in bar 80)

47. Vno I; 1: *Piano* (instead of 2)

B; 1: *For* (instead of 2 in bar 80)

49. Vno I; 1: *Forte* (instead of 2)

At the end of the Vno I part: *Finis*

49. and 51. B; before 4: ♯

At the end of the B part: *Fine*

50. and 52. Vno I; before 2: ♯

## SINFONIA ES / E-FLAT

### Sources

No autograph is known. The current edition is based on a printed edition in the form of part-books (containing also symphonies by other composers), Johann Julius Hummel, Amsterdam [1758]

In the title page: *SEI SINFONIE | A OTTO STROMENTI | Violino Primo e Secondo, Viola, | Cembalo o Violoncello, Due Oboè | e Due Corni di Caccia ad Libitum. | Composta | d'Alcuni Famosi Maestri | Cioè | di GRAUN, RICHTER, CHALON, | ZEBRO E SPANGENBERG. | AMSTELODAMO, | Stampate a Spese | di J. J. HUMMEL, | Mercante di Musica. | Prezzo f 6 – | N° 17.*

The vertical format, folio (30 × 23 cm).

The print contains symphonies by Franz Xaver Richter (the first in D major and the last in G major), Johann Gottlieb Graun (in C major), Johannes Chalon (in D major), Marcin Józef Żebrowski (in E-flat major) and Johann Conrad Spangenberg (in F major). In the internal pages of the print, the particular symphonies are referred to as *Overture*, with an additional serial number (from *I* to *VI*).

Copy of the print: S-Skma OB-R; GB-Lbl Music Collections g.973; GB-Lam XX(160912.1); GB-Ob Mus. 221 c.55/1-10.

In addition, two manuscript copies of the symphony have survived: S-L Saml. Kraus 298; D-Bds KH M 5741, as well as additional handwritten copies of some parts from the print preserved in S-Skma OB-R. These sources are not taken into account in the present edition. The Annex contains only the *Timpano* part, added later to a manuscript from the collections of Friedrich Kraus preserved in the library in Lund.

The present edition is based on the print S-Skma OB-R as it is the only source with correct dating.





The year 1758 was annotated in pencil in the middle at the bottom of the title page of the *Violino Primo* part, in square brackets, while number 8 was added in blank ink below. At the top, we find an annotation: *Symfoni.* (in pencil in square brackets), while on the right hand-side we find the designation of the part in black ink: *Violino Primo*. In the top right corner there is an inscription: *OB-R* (in pencil), while below the middle of the page, on the right hand-side, there is an oval black seal with an image of the lyre, which also appears in the other pages in the print.

The print consists of separate part-books for each instrument, with separate paginations; each of the part-books (except for the horn part) has an identical title page. At the top of the pages we find inscriptions similar to the one already mentioned above: [*Symfoni.*] and *OB-R* (also in pencil), as well as designations of individual parts in black ink, which are as follows: *Violino Secondo*, *Viola*, *Basso* (for the *Cembalo ô Violoncello* part), *Oboe primo* (for the *Oboe ô Flauto Primo* part), *Oboe secondo* (for the *Oboe ô Flauto Secondo* part). In these pages we also find the oval seal (at the bottom of the page on the right-hand side). At the beginning of the *Corno Primo* and *Corno Secondo* parts at the top of the page we find annotations in pencil: [*Symfoni*] *Sei Sinfonie a Otto Stromenti...*, in the top right corner: *OB-R*, and the correct tuning of the instrument is indicated at the beginning of each composition. In the non-blank pages of the part-books, at the top of the page in the middle, we find the name of the given instrument. In the *Violino Primo*, *Violino Secondo*, *Viola* and *Cembalo ô Violoncello* parts at the beginning of each symphony, the composer's name is written in the top right corner. Besides, in the *Violino Primo* the keys of particular compositions are indicated (on the left-hand side at the top – above the *Overture* designation, written in ink in square brackets).

Żebrowski's symphony is notated as *Overture IV* in the following pages: *Violino Primo*, *Violino Secondo*, *Viola* and *Cembalo ô Violoncello* (in two identical copies, with figuring) – pp. 10–11 in each part-book, *Oboe ô Flauto Primo* and *Oboe ô Flauto Secondo* – p. 6, *Corno Primo* and *Corno Secondo* (bound together with the oboe and the flute parts) – pp. 2–3 (the lower part of p. 2 and the upper part of p. 3). At the beginning of the *Violino Primo* part, in the top right corner, we find the composer's name: *Del Sig<sup>r</sup>. A. M. Zebro*, in the *Violino Secondo*, *Viola* oraz *Cembalo ô Violoncello* part: *Del S<sup>r</sup>. A. M. Zebro*. In the violin part, in the top left corner – above the *Overture IV* designation – the key was supplemented: *Ess-Dur* [E-flat major] (written in pencil in square brackets). In the *Corno Primo* and *Corno Secondo* parts, in addition to the designation *Overture IV*, the tuning of the instrument is indicated: *E: b: Horns*.

#### List of corrections

##### Allegro

- |  |  |
|--|--|
| 8. Vla; 1–8: repetition mark and <i>bis</i> designation (concern bar 9 omitted by mistake)   | 17. Vno II; 1: <i>For.</i> (instead of 6 in bar 16); 3: $\text{tr}$ (instead of $\text{tr}$ )  |
| 9. Vno I and Vno II; 1: <i>Pia</i> (instead of 2)  | 25. Vno I; 3:                                      |
| 10. Vno II; 9: <i>For.</i> (instead of 11)   | 28. Vla; below 1: inscription: <i>Solo</i>   |
| Vla; 1: <i>Pia.</i> (instead of 1 in bar 9)  | 33. Cor I; 5–6:                                   |
| 11. Vla; 1: <i>For.</i> (instead of 8 in bar 10)   | 35. Vno I; 1–2 and 3–4:  (instead of: 1–3 and 4–5) |
| 13. Cemb; 6: the particular numbers of double signature placed below and above the note      | 36. Vla; 1: <i>Pia.</i> (instead of 3)   |
| 14. Vno II; 1: <i>Pia.</i> (instead of 7 in bar 13)  | 37. Vno I; 2: <i>For.</i> (instead of 1)   |
| Cemb; 3: the particular numbers of double signature placed below and above the note          | Vno II; 3: <i>For.</i> (instead of 1)  |
| 15. Vno II; 1: <i>For.</i> (instead of 6 in bar 14) 3: $\text{tr}$ (instead of $\text{tr}$ ) | 39. Vno I, Vno II; before 8: $\sharp$  |
|  | 42. Vno II; 2: <i>Pia.</i> (instead of 1)  |
|  | 47. Cor I; 2–6:                                   |
|  | 49. Vno I and Vno II; 1: <i>Pia</i> (instead of 2)   |



52. Vno I; 1: *Pia*. (instead of 5 in bar 51)  
53. Cemb; 6: the particular numbers of double figure placed below and above the note

55. Vno I; 1: vertical stroke (instead of above 6 in bar 54)  
73. Vla; 2: *For*. (instead of 1 in bar 74)  
75. Cemb; 1: *For*. (instead of 1 in bar 74)

### Un poco andantino


The tempo designation in accordance with Vno I and Vno II.

In Cemb: *Andantino*.


In Cor I and Cor II: *Andantino Tacet*.

In Ob. I and Ob. II: *Andante Tacet*.

8. Vno I; 1: vertical stroke (instead of above 4)


10. Vno I; 2–4:   
Cemb: 1: figure:  $\frac{9}{43}$

13.–14. Vno II; before 9: 

14. Vno I; 5–7: 

### Allegro assai

4. Cor I; 1: *F* (instead of 1 in bar 5)

17. Vno I; before 5: 

53. Cor II; 1: *P*. (instead of 1 in bar 54)

63. and 65. Vno II; 1–3: 

74. Ob I; 1–2:  (instead of 2–3)

104. Vla; 1: 

## SONATAE PRO PROCESSIONE

### Sources

#### General remarks

The current edition of Marcin Józef Żebrowski's processional compositions, referred to in the title pages as *Sonata pro processione*, *Adagio pro processione* or *Andante pro processione*, sometimes with an additional attribute *processione sollemnis* (see Introduction), is based on the unique manuscripts preserved in the Pauline Archive at the Jasna Góra monastery in Częstochowa. Some of the manuscripts are autographs and some are copies; none of them is dated.<sup>3</sup> We can assume that all the compositions originated during the period of the composer's intense activity in the Jasna Góra ensemble in the years 1748–1765. All surviving copies were produced probably in the second half of the eighteenth century. Given our current state of knowledge, it is difficult to ascertain the authorship of individual copies. In his catalogue, Podejko often offers rather arbitrary attributions (including autographs),<sup>4</sup> which are untenable in view of the fact that a number of manuscripts were written by more than one copyist. The issue of authorship calls for a considerable amount of research, which is already in progress; the same applies to questions concerning the paper of the manuscripts and watermarks. For this reason, the detailed description of the sources is limited to information confirmed beyond doubt by scholars. In this edition, the term 'sonata' has been accepted as the designation of the genre of all compositions, based on the content of the sources authored by Żebrowski himself (cf. Editor's Preface).

All the manuscripts are legible despite sometimes careless handwriting. Most of the sheets are worn out and bear traces of frequent usage (especially the bottom right corners).

The sources preserved at Jasna Góra have been ordered and catalogued several times, which has left traces on the sheets of the manuscripts, particularly on the title pages, such as various inscriptions (mostly numbers) and seals. Most of these additions cannot be either attributed to any person or dated. We only know that the serial numbers were added in the nineteenth century and refer *inter alia* to the following catalogues:

– *Catalogus Missarum. Musicae in Claro Monte Częstochoviensi. 1819.* (PL-CZ 1479)

<sup>3</sup> In the title page of the MS PL-CZ III-750 we find the date 1804; however, the date refers probably only to the title page, or even is an addition from a later period.

<sup>4</sup> Cf. Podejko, *Katalog*, pp. 639–644.

– CATALOGUS NOTARUM quae tum in Archivo, tum in Choro asservantur compositus cura A[dmodum] R[everen] di P[a]tris Eusebii Rejman Prioris Clari Montani A[nno] D[omi]ni 1898. (PL-CZ 182).

Both inventories were compiled by conductors of the Jasna Góra ensemble: the former by Michał Zabłocki (1778–1833) and the latter by Franciszek Malec (b. 1848). In the first source, Żebrowski's processional sonatas are not included,<sup>5</sup> while in the second some of the compositions discussed here were listed in the section: *Symphoniae, Ouverture etc.*, with a very general description: 6 *Sonatae pro processione in variis tonis* (p. 36, no. 1455/72), complemented with the number of instruments required for performance (6–8) and the composer's name: *Ziebrowski*.<sup>6</sup> More additions were supplemented during the cataloging works in the twentieth century. We know that the task of compiling a catalogue of the collection was attempted by Father Wendelin Świerczek (who added e.g. the circled numbers in pencil), but a complete inventory of the collection was taken in the 1960s by Paweł Podejko, assisted by Bohdan Muchenberg and Father Jan Golonka. At that time, each extant source received a new shelf number (pagination was also supplemented where necessary), and a catalogue of the archive was published in 1992.<sup>7</sup> Based on this catalogue, descriptions of particular sources were entered in the RISM database. The detailed description below contains the current shelf number, the number from Podejko's catalogue and the RISM number.

In the pages of the manuscripts discussed here, we find the following seals:

1. The oblong seal of the Jasna Góra archive in two formats: the larger format with the inscription: *Archiwum Rękop.[isów] Muzycznych OO. Paulinów na J.[asnej] G.[órze] sygn. ...* [The archive of music manuscripts of the Pauline Order at Jasna Góra, shelf no. ...] and the smaller one with the inscription: *Arch.[iwum] Muz.[ykaliów] J.[asnej] G.[óry] sygn. ...* [The archive of music-related documents preserved at Jasna Góra, shelf no. ...] The corresponding shelf number is written in pencil (albeit not in every case). The first of the seals is usually found on the title page and on the fourth page of the cover, while the second type was imprinted on the *recto* pages in particular part-books, including the title page (usually in the top right corner).
2. The round seal of the Jasna Góra archive with the inscription: *Archiwum C.[laro] M.[onte] Cz.[estochoviensis]* in the strip encircling the Pauline coat of arms. Typically, this seal appears in the first and last pages of a manuscript; occasionally, it marks the end of a part-book.
3. The round seal of Jasna Góra with the inscription: *Clari Montis* in the strip encircling the Marian emblem. Found only in MS PL-CZ III-751.

#### Detailed description

##### 1–2) *Sonatae Duae* | *Pro Processione* (PL-CZ I-168)

Podejko, *Katalog*, no. 1605–1606.

RISM ID no. 300033521 (the manuscript), 300033522 (Sonata in C major), 300033523 (Sonata in E-flat major).

The text on the title page: *Sonatae Duae* | *Pro Processione* | *Violinis 2<sup>bus</sup>* | *Obois 2<sup>bus</sup>* | *Cornibus 2<sup>bus</sup>* | *con* | *Organo* | *Pro Choro C.[laro] M.[onte] C.[zestochoviensi]* | *Del Sig:[nore] Ziebrowski*.

The vertical format: 22 × 18 cm (protective jacket), 23.5 × 18 cm (the other parts).

The manuscript consists of a protective jacket with the title page (the internal pages of the jacket are blank) and eight single sheets containing individual parts (the *Corni* listed in the title page are replaced by *Clarini*). It contains two sonatas: in C major and in E-flat major, each of them on a separate page of each sheet.

The manuscript was written by various copyists and is partially an autograph; the title page was supplemented later, probably by Franciszek Kottritsch.

#### Additional remarks

– in the title page, at the same height as the title *Sonatae Duae* an addition: *In C Dis* (poorly legible); in the top right corner, we find a number of inscriptions in the form of numbers, added in red (*N 72*) and black ink (*N. 125* – crossed out with a pencil) and in pencil (*273* in a round frame and *N° | 36* across the page)

<sup>5</sup> It is difficult to say conclusively on what ground Podejko in his catalogue matched some inscriptions (numbers) to this source.

<sup>6</sup> The year of origin of the compositions is not specified, but in the *Notae* section they are classified – like the vast majority of the compositions discussed here – as: *In archivo*.

<sup>7</sup> See Podejko, *Katalog*.

- in the title page there are three seals of the archive (the two oblong ones, different in size, and the round one), which are imprinted also in the part-books
- in each part, next to the tempo designation, we find the number of the composition in the cycle: *Andante 1.* or *Adagio 2.*
- in the top right corner of the *Violino Primo* part there are annotations: *da Zebrowski* (Sonata 1) and *da Martino Giuseppe | Zebrowski* (Sonata 2)
- at the ending of each part there is an inscription: *Da Capo Sino al* ♩ *Segno*
- the *Oboe 2<sup>bus</sup>* part in the part-books is designated as: *Hoboe Primo* and *Hoboe Secondo*

#### List of corrections

##### 1. Sonata C-dur / in C major (*Andante*)

- |  |   |
|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>11. Vno II; before 4: ♯</li> <li>16. Clno I: at the beginning crossing-outs resulting from the stain between the third and the fourth lines of the staff</li> <li>32. Org; 4 and 6: vertical stroke</li> <li>33. Clno I; below 3: inscription: <i>Solo</i></li> <li>37. Ob I; below 1: inscription: <i>Solo</i></li> <li>42. Ob II; before 4: ♯</li> <li>43. Ob I; before 1: ♯</li> <li>44. Ob II; before 1: ♯</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>51. Vno II; before 3: ♯</li> <li>53. Ob II and Vno II; before 4: ♯</li> <li>55. Ob I; below 2: inscription: <i>Solo</i></li> <li>63. Ob I: at the beginning wrong notes crossed out (erased)</li> <li>64. Ob I; 3: ♯</li> <li>66. and 68: Vno I and Vno II; 3: ♯</li> <li>72. Ob I; below 3: inscription: <i>Solo</i><br/>Org; 5: <i>Pia</i> (instead of 1 in bar 73)</li> </ul> |
|--|---|

##### 2. Sonata Es-dur / in E-flat major (*Adagio*)

- |  |   |
|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>5. Clno II; 1: <math>f^2</math> wrongly corrected to <math>e^2</math></li> <li>10. B; 4: <i>for</i> indicated incorrectly</li> <li>28. Ob I; below 1: inscription: <i>Solo</i><br/>Ob II; below 2: inscription: <i>Solo</i></li> <li>39. Ob I; before 8: ♯</li> <li>44. Ob II; before 6: grace note <math>b^1</math> and ♯</li> <li>46. Ob II; before 6: ♯</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>53. Ob II; before 1: ♯<br/>Vno II; before 5: ♯</li> <li>57. Vno II; before 4: ♯</li> <li>58. Ob I and Vno I; before 6: ♯<br/>Ob II and Vno II; before 6: ♯</li> <li>62. Vno II; before 2: ♯</li> <li>77. Ob I; above 7: ♩</li> </ul> |
|--|---|

##### 3–4) [*Sonatae pro processione 2*] (PL-CZ I-169)

Podejko, *Katalog*, no. 1599–1600.

RISM ID no. 300033510 (the manuscript), 300033511 (Sonata in G major), 300033512 (Sonata in E-flat major).

No title page.<sup>8</sup> The name of the composer added in the *Violino Primo* and *Violino Secondo* parts.

The horizontal format: 18 × 23.5 cm (Vno I, Ob I, Cor/Clno I, Org), 17.5 × 22.5 cm (Ob II, Cor/Clno II, B), 17 × 22.5 cm (Vno II).

The manuscript consists of eight single sheets containing individual parts. It contains two sonatas: in G major and in E-flat major, each of them on a separate page of each sheet.

<sup>8</sup> A hypothetical title page, reconstructed on the basis of the composer's other autographs with the identical performance apparatus, might contain the following inscription: [*Sonatae pro processione 2 | a | Violinis duobus | Hobois duobus | Clarinis duobus | e | Basso. | da Martino Giuseppe Zebrowski | Pro Choro C. M. C.*]. The folder with the manuscript contains a sheet of black paper with a title page crafted by hand (in black ink), most probably by Father W. Świerczek: *Andante Duae | Violino | Hoboe | Corno | Clarino | Basso | Zebrowski M.J* (crossed out), with numerous annotations in pencil by Paweł Podejko, concerning the keys of particular sonatas (in G major and in E-flat major), the number of parts and sheets and the state of preservation (at the top we find an underlined annotation: *Komplet* [complete]). In the top left corner, the composer's name is written (*M. J. Żebrowski*); the top right corner contains the number 275 in a round frame. The page contains also three seals of the archive: the smaller rectangular (with the shelf number I-169) and the round ones.

The manuscript written mostly by Żebrowski, a few parts by other copyists.

#### Additional remarks

- in selected pages there are three seals of the archive (the two oblong ones, different in size, and the round one); in the top right corners of some pages we see only the shelf number I-169
- in each part, next to the tempo designation, we find the number of the composition in the cycle: *Andante. 1mo.* lub *Andante. 2do.*
- in the top right corner of the *Violino Primo* part there are annotations: *da Martino Giuseppe Zebrowski* (Sonata 1) and *da Martino Zebrowski* (Sonata 2)
- at the end of the *Violino Primo* part the number of bars is indicated: 66 (Sonata 1) and 69. (Sonata 2)
- the oboe part in the part-books is designated as: *Hoboe Primo* (Sonata 1) and *Hoboe 1<sup>mo</sup>* (Sonata 2) and *Hoboe Secondo* (Sonata 1) and *Hoboe 2<sup>do</sup>* (Sonata 2)
- the horn and trumpet parts alternate: in Sonata in G major – *Corni*, in Sonata in E-flat major – *Clarini*
- in the Cor I part (Sonata 1) the last letter corrected from *u* to *o* in the word *Corno*
- in the Clno II part (Sonata 2) in the name of the part *Clarino Secondo ex eb b* the key designation was crossed out with a pencil and replaced with the annotation: *Es-dur* [E-flat major]

#### 3. Sonata G-dur / in G major (*Andante*)

- |   |   |
|---|---|
| 7. Vno II; 1: vertical stroke                           | 33. Cor I and Cor II; 2: <i>for</i> (instead of 1)      |
| 8. Ob I; below 3: inscription: <i>Solo</i>              | 34. Ob I; below 4: inscription: <i>Solo</i>             |
| 9. Vno I and Vno II; 2: <i>pia</i> (instead of 1)       | 35. Ob II; below 3: inscription: <i>Solo</i>            |
| 10. Ob I; before 5: #; after 5: wrong notes crossed out | 43. Vno I; before 8: #                                  |
| 11. Ob II; below 2: inscription: <i>Solo</i>            | 43. and 45. Vno II; before 5: #                         |
| 16. Ob II; before 5: #                                  | 46. Vno I and Vno II; 1: vertical stroke                |
| 18. Cor I; below 2: inscription: <i>Solo</i>            | 47. Cor I and Cor II; below 3: inscription: <i>Solo</i> |
| 29. Vno I; 3: <i>for</i> (instead of 1)                 | 56. Vno II; 3: <i>for</i> (instead of 1)                |

#### 4. Sonata Es-dur / in E-flat major (*Andante*)

- |   |   |
|---|---|
| 6. Ob I and Ob II; below 5: inscription: <i>Solo</i>  | Clno I and Clno II; below 3: inscription: <i>Solo</i> |
| 17. Clno I; below 3: inscription: <i>Solo</i>         | 40. Ob I and Ob II; below 3: inscription: <i>Solo</i> |
| 23. Ob I; below 1: inscription: <i>Solo</i>           | 44. Ob I; below 4: inscription: <i>Tutti</i>          |
| 32. Ob I and Ob II; below 2: inscription: <i>Solo</i> | 53. Ob I; below 3: inscription: <i>Solo</i>           |
| 36. Vno I; 4: <i>pia</i> (instead of 2)               | 54. Ob II; below 3: inscription: <i>Solo</i>          |

#### 5–6) *2nd Andante* | *Pro* | *Processione* (PL-CZ III-739)

Podejko, *Katalog*, no. 1601–1602.

RISM ID no. 300033513 (the manuscript), 300033514 (Sonata in G minor), 300033515 (Sonata in D major).

The text on the title page: *2nd Andante* | *Pro* | *Processione* | *Due Violini* | *Due Hoboe* | *Due Clarini* | *e* | *Basso Continuo*. | *da Martino M[elchiore], I[gnatio], J[osepho], C[arolo] Zebrowski p[leni]: t[itulo]: in Claro M[onte] C[zestochoviensi] Concertus Maestro. | C.[laro] | M.[onte] | C.[zestochoviensi].*

The vertical format: 34.5 × 22.5 cm.

The manuscript consists of a protective jacket with the title page, lined along the edge with ornamental paper (in the internal pages of the jacket the *Basso continuo* part is notated) and seven single sheets containing individual parts. It contains two sonatas: in G minor and in D major, each of them on a separate page of each sheet.

The manuscript was written by various copyists and is partially an autograph.

### Additional remarks

- in the title page, in the top right corner, we find several inscriptions in the form of numbers, added in black ink (*N. 131*) and in pencil (273 in a round frame, 5 and *N<sup>o</sup> | 36* across the page)
- in the title page there are two seals of the archive (the larger rectangular one and the round one), which are also imprinted on the last page of the protective jacket. In some of the part-books, in the top right corner, there is a small rectangular seal with the shelf number III-739 added in pencil
- the manuscript contains two parts referred to as *Basso Continuo* – one of them figured and the other one unfigured, designated in the commentary as B and Org, respectively
- in all the parts (except for B) we find the designation *Fine* at the end of the second sonata
- in the B part sonatas are provided with consecutive numbers next to the tempo designation: *1 | Andante* and *Andante 2da*
- in the *Hoboe Primo* part at the end of the first sonata, a melody is supplemented along with the text of the antiphon *Beatam me dicent omnes generationes*

Be - a - - tam me di - - cent  
om - - nes ge - ne - ra - ti - o - - nes

- in the *Hoboe Secondo* part at the end of the first sonata, a fragment of a melody is supplemented without text (probably the beginning of the second part in the above-mentioned antiphon *Beatam me dicent*)

### 5. Sonata g-moll / in G minor (*Andante*)

- |  |   |
|--|---|
| 6. B; 2-3: illegible (blurred), supplemented by analogy with Org | 45. Ob I and Ob II; below 1: inscription: <i>Solo</i>           |
| 8. Vno I and Vno II; 1, 2: vertical stroke                       | 53. Vno I; before 5: $\flat$                                    |
| 9. Ob I and Ob II; below 1: inscription: <i>Solo</i>             | 55. B; 3: <i>c</i>  |
| 16. B and Org; before 7: $\flat$                                 | 56. Ob I and Ob II; below 3: inscription: <i>Solo</i>           |
| 34. Ob I; below 1: inscription: <i>Solo</i>                      | 70. Vno I; before 5: $\flat$                                    |
| 35. Ob II; below 1: inscription: <i>Solo</i>                     | 72. Ob I; below 2: inscription: <i>Solo</i>                     |
| 37. Ob II; before 9: $\flat$                                     | 73. Ob II; 1: $\natural$ ; below 2: inscription: <i>Solo</i>    |
| 40. Vno II; 3: <i>pia</i> (instead of 1)                         | 81. Ob I; before 1: $\flat$                                     |
| 42. Vno I; before 4: $\flat$                                     | 83. Ob II; before 1: $\flat$                                    |
| 43. Vno I; before 5: $\flat$                                     | 85. all parts except for Clno I and Clno II; before 8: $\sharp$ |

### 6. Sonata D-dur / in D major (*Andante*)

- |  |  |
|--|--|
| 1. Vno I; 1-3, 4-6, 9-11: $\frown$<br>Vno II; 1-3, 4-6: $\frown$<br>B; 13: <i>c<sup>#1</sup></i> | 11. Vno II; 1-3: $\frown$  |
| 2. Vno; 1-3, 4-6: $\frown$   | 14. Clno I; below 9: inscription: <i>Solo</i>  |
| 3. Ob I and Ob II; below 4: inscription: <i>Solo</i><br>Vno I; 13-15: $\frown$                   | 15. Vno II; 2: <i>pia</i> (instead of 1)   |
|  | 21. Vno I and Vno II; 11: $\text{♪}$   |
|  | 22. Ob I and Ob II; below 3: inscription: <i>Solo</i><br>Vno I and Vno II; 3: $\text{♪}$ |

- Vno II; before 6: #
23. Ob II; 11–13:
24. Ob I and Ob II; 1–3:
25. Vno I; 1–3, 9–11:
- Vno II; 1–3:
26. Ob II; 1–3 and 4–6:
- Vno I; 1–3, 4–6 and 7–9:
27. Ob II and Vno II; before 14: #
- Clno I; before 5: #
28. B and Org; before 8: #
30. Clno I; below 7: inscription: *Solo*  
B; 6–7:
33. Clno I; 15:
34. Clno I; 3:
37. Vno I; 11:
- Vno II; 7:
38. Ob I and Ob II; below 3: inscription: *Solo*; 8:
- Vno I; 3:
- Vno II; 7: *p*: (instead of 8)
42. Vno II; 1–3, 9–11:
43. Vno I; 1–3, 4–6, 7–9, 10–12, 13–15:
- Vno II; 2–4, 5–7:
48. Vno II; 1–3: *luk*
49. Clno I: wrong notes crossed out, followed by supplementing semibreve rest and designation *vi - de* in a new system

### 7–8) *Sonatae duae* | *pro Processione* (PL-CZ III-752)

Podejko, *Katalog*, no. 1612–1613.

RISM ID no. 300033532 (the manuscript), 300033533 (Sonata in E-flat major [7]), 300033534 (Sonata in E-flat major [8]).

The text on the title page: *Sonatae duae* | *pro Processione* | *Violino Primo* | *Violino Secundo* | *Oboa Prima* | *Oboa Secunda* | *Clarino Primo* | *Clarino Secundo* | *Organo Violone* | *Pro Choro C.[laro] M.[onte] C.[zestochoviensi]* | *Nro. 18.* | *Authore Ziebrowski.*

The vertical format: 36 × 22.5 cm.

The manuscript consists of a protective jacket with the title page (the internal pages of the jacket are blank) and seven single sheets containing individual parts. It contains two sonatas in E-flat major key, written on the consecutive sheets – one under the other – on the *recto* pages (the *verso* pages are blank).

The manuscript was written by various copyists, including Paweł Aispel.

#### Additional remarks

- in the title page, at the same height as the title *Sonatae Duae* an addition: *in Dis* (poorly legible); in the top right corner, we find a number of inscriptions in the form of numbers, added in red ink (*N. 72*) and in pencil (*272* in a round frame, *N<sup>o</sup> 9* (crossed out) and *N<sup>o</sup> | 190* across the page)
- in the title page there are three seals of the archive (the two oblong ones, different in size, and the round one), which are also imprinted on the last page of the protective jacket; moreover, in the *recto* pages of the part-books we see the smaller rectangular seal, while in the blank *verso* page the round seal is imprinted
- in all parts, next to or below the tempo designation, the number of the composition in the cycle is supplemented: *1* or *2*.
- in the second sonata the particular sonatas have different tempo designations: *Andante non molto* (Vno I, Vno II, Ob II, Clno II, Org), *Andante non tanto* (Ob I), *Andante non nutant* (Clno I)
- the parts referred to on the title page as *Oboa Prima* and *Oboa Secunda* are designated in the part-books *Hoboa Primo* and *Hoboa Secondo*
- in the first sonata the tuning is missing in the *Clarino Primo* and *Clarino Secundo* parts (like in the second sonata, the required tuning is *ex Dis*)

### 7. Sonata Es-dur / in E-flat major (*Andante non molto*)

4. Clno I; below 3: inscription: *Solo*
9. Clno I; before 4 and 8: #
17. Org; 8: figure:  $\frac{6}{4}$  (instead of 7)
24. Vno I; before 10:  $\sharp$
26. Vno I; before 11:  $\sharp$  supplemented with a pencil
27. Vno I; 3–4: (instead of 2–4)  
Vno II: a redundant note crossed out at the beginning of the bar
28. Clno I; below 3: inscription: *Solo*
31. Clno I; 1–3: (instead of 2–3)

- |  |   |
|--|---|
| 33. Clno II; 3:                                  | 43. and 45. Vno I; before 4: $\flat$                                  |
| 39. Org; 8: figure: $\frac{6}{4}$ (instead of 7) | 45. Vno II: wrong notes erased and supplemented with the correct ones |
| 41. Vno I; before 9: $\flat$                     | 49. Ob II; 1–2 and 3–4:   |
| 42. Vno I; 3:                                    |   |

### 8. Sonata Es-dur / in E-flat major (*Andante non molto*)

- in the Vno part and at the beginning above the staff a tempo designation: *Andant* and number 2, below the staff an annotation: *And: non molto*
- in the Vno II a tempo designation on the staff preceding the G<sub>2</sub> clef: *Andante* | ~~*non da*~~ [*crossed out*] *molto*; after the metre designation an annotation above the staff: *Son 2*.
- in the Ob I part and at the beginning above the staff a tempo designation: *Andante non tanto*, below number 2
- in the Ob II part and at the beginning above the staff a tempo designation: *Andante* | *non molto*, number 2 nearby
- the Clno I part begins in the middle of the ninth staff (immediately after the ending of sonata 1); above the staff in one line an annotation: *Andante non nutant 2. Clarino Primo* | *Dis*

- |  |  |
|--|--|
| 1. Vno I; before 4: grace note <i>a<sup>hi</sup></i>   | 23. Ob I; 1: redundant $\flat$ in the fourth field |
| 2. Vno I; 3: <i>g<sup>l</sup></i>  | Ob II; before 6 and 10: $\flat$                    |
| 3.–4. Org; bar 3 erroneously repeated (repetition symbol and inscription <i>bis</i> ) instead of bar 2 | 24. Ob I; before 9: $\flat$                        |
| 4. Vno II; 5:  | 25. Ob I; 11–17: triple beam (instead of double)   |
| 5. Ob I and Ob II; below 5: inscription: <i>Solo</i>   | Ob I; before 13: $\flat$                           |
| 6. Clno I and Clno II; below 3: inscription: <i>Solo</i>   | 26. Ob II; before 6: $\flat$                       |
| 11. Vno I:  in the upper part placed in the middle of the bar (above 6 in the lower part)              | 29. Ob I; 5: <i>f.</i> (instead of 1)              |
| Vno I; 7–8 (in the lower part):  (instead of 5–8)  | 30. Ob II; before 4 and 6: $\flat$                 |
| Vno I; 9:  | 31. Ob I; before 9: $\flat$                        |
| 13. Org; 6: figures: 7 $\sharp$  | 32. Ob II; before 6 and 10: $\flat$                |
| 14. and 17. Vno I; 1:  | 33. Vno II; 2: <i>for</i> (instead of 1)           |
| 17. Clno I; 2: <i>for</i> (instead of 1)   | 36. Org; 5: figures: 2 $\sharp$                    |
| 20. Ob I and Ob II; below 1: inscription: <i>Solo</i>  | 41. Vno I; 3: $\sharp$ (instead of 4)              |
| 21. Ob II; before 4 and 6: $\flat$   | 43. and 46. Vno I; 1:                              |
| 22. Ob I; before 9: $\flat$  | 46. Ob I; 1–4:                                     |
|  | 48. Vno II: $\sharp$ missing at the end            |

### 9–10) *Adagia duo* | *pro processione solemni* (PL-CZ I-171)

Podejko, *Katalog*, no. 1597–1598.

RISM ID no. 300033507 (the manuscript), 300033508 (Sonata in F major), 300033509 (Sonata in D major).

The text on the title page: *Adagia duo* | *pro processione solemni*. | à | *Violinis, Hobois, Clarinis, duobus* | *cum* | *Organo et Basso*. | *Autore Martino Giuseppe Ziebrowski* | *Musico di Violino*. | *Pro Choro C:[laro] M:[onte] C:[zestochoviensi]*.

The horizontal format: 18 × 23.5 cm (a protective jacket with Vno I, Vno II, Org), 17 × 21.5 cm (Ob II, Cor/Clno II, B), 16 × 22.5 cm (Ob I), 17 × 10 cm (Cor/Clno II).








The manuscript consists of a protective jacket with the title page (torn in half along the edge, with the Vno I part written in the internal pages of the jacket) and seven single sheets containing individual parts. It contains two sonatas: in F major and in D major, each of them on a separate page of each sheet. In Sonata I the *Clarini* listed in the title page are replaced by *Corni*.

The manuscript was written by various copyists and is partially an autograph. The title page was probably supplemented later.






### Additional remarks

- in the title page, at the same height as the title *Adagia duo pro processione solemni* an addition: *in F. D.* In the top right corner, we find several inscriptions in the form of numbers, added in black ink (*Nro 6* and *N. 9* – crossed out with a pencil) and in pencil (*274* in a round frame)
- on the protective jacket and in the Vno I, Vno II, Ob I part-books the seals of the archive are not imprinted; in the remaining part-books there are three seals (the two oblong ones, different in size, and the round one)
- in all parts above the first staff, next to the tempo designation (except for the Vno I part, where the tempo designation is placed below the first staff, and Cor II, where the tempo designation is placed at the beginning of the staff before the clef) we find annotated the number of the composition in the cycle: *Adagio. 1.* (in Ob II: *Adagio 1mo.*) or *Adagio. 2do.* (in Vno II, Clno II, B and Org: *Adagio. 2.*)
- in the top right corner of the *Violino Primo* part an annotation: *da Martino Giuseppe Zebrowski* (Sonata 1)
- at the end of the *Violino Primo* part the number of bars is supplemented: 47 (Sonata 1) and 58. (Sonata 2)
- in the top right corner in the *Violino Primo* part of the second sonata (9r) an annotation in pencil: *Viol I*
- in all parts at the end of the second sonata an inscription: *Fine*
- the Cor I (Sonata 1) and Clno I (Sonata 2) parts are notated on two sides of a sheet that survived only partially (torn vertically); the missing fragments have been reconstructed by Hubert Prochota

### 9. Sonata F-dur / in F major (*Adagio*)

- |  |   |
|--|---|
| 9. and 11. Vno I; 3:                                | 17. Vno I; 3: <i>for</i> (instead of 1)   |
| 10. and 12. Vno II; 3:                             | 32. Ob I; below 1: inscription: <i>Solo</i>   |
| 11. Vno I; before 6:                              | 36. Vno I; 3: <i>pia</i> (instead of 2)   |
| 12. Vno I; before 4:                              | 39. Ob I; 5: note corrected from $a^{b2}$ to $b^{b2}$ and additionally designated with a letter: <i>b</i> |
| Vno II; before 6:                                 | 40. Org; 2: the figure in the double signature divided: $\frac{3}{6}$                                     |
| 13. Ob I; below 2: inscription: <i>Solo</i> ; 2:  | below the note, 6 above the note  |
| Ob II; below 3: inscription: <i>Solo</i> ; 3:     |   |

### 10. Sonata D-dur / in D major (*Adagio*)

- |   |   |
|---|---|
| 6. Clno I; 4:          | 23. Ob I; 1: <i>for</i> (instead of 1 in bar 22)  |
| 7. Clno I; 3:          | 30. Vno I and Vno II; 3: <i>pia</i> (instead of 2)  |
| Clno II; 2: $\text{7}$ corrected to $\text{z}$  | Vno II; before 3:      |
| 10. Clno II; 3: $\text{z}$ supplemented in the upper system   | 33. Vno II; before 6:  |
| 11. B; 3: <i>for</i> (instead of 2)   | B and Org; 2: <i>for</i> (instead of 1)   |
| 13. Vno II; before 7:  | 39. Clno I; below 2: inscription: <i>Solo</i>   |
| 22. Vno II; 3: <i>for</i> (instead of 1)  | 52. Vno I; 1: <i>p</i> : (instead of 2)   |

### 11–12) *Sonatae pro processione 2* (PL-CZ I–170)

Podejko, *Katalog*, no. 1607–1608.

RISM ID no. 300033524 (the manuscript), 300033525 (Sonata in D minor), 300033526 (Sonata in B major).

The text on the title page: *Sonatae pro processione 2* | *a* | *Violinis duobus* | *Hobois duobus* | *Clarinis duobus* | *e* | *Basso*. | *da Martino Giuseppe Zebrowski* | *m[anu] p[ropria]* | *Pro Choro C.[laro] M.[onte] C.[zestochoviensi]*.

The horizontal format: 16 × 20.5 cm (a protective jacket with B.c., Cor/Clno I, Fg/B), 18.5 × 22.5 cm (Vno I and II, Ob I and II).

The manuscript consists of a protective jacket with the title page (the internal pages of the jacket contain the *Basso Continuo* part) and six single sheets containing individual parts. It contains two sonatas: in D minor and in B major,<sup>9</sup>

<sup>9</sup> In Podejko's catalogue, the key of the second sonata is given incorrectly as E-flat major. Podejko, *Katalog*, p. 642 (no.1608).




each of them on a separate page of each sheet. In the first sonata (in D minor) the *Clarino I* part listed in the titled page is replaced by the *Corno I ex F* part (probably the same happened to the *Clarino II* part); apart from the figured *Basso Continuo* part, in the first sonata there is an additional *Fagotto* part, while in the second sonata (in B major) – a *Basso* part. The source is incomplete as the *Clarino II* part (*Corno II?*) is missing.

The surviving manuscript is the composer's autograph.





#### Additional remarks

- in the title page, at the same height as the title *Sonatae pro processione 2* an addition: *In F B* (poorly legible); in the top right corner, we find several inscriptions in the form of numbers, added in black ink (*N<sup>o</sup> 7*, *N. 128* – crossed out with a pencil, *6*) and in pencil (*270* in a round frame)
- in the title page there are three seals of the archive (the two oblong ones, different in size, and the round one), which are also imprinted on the last page of the protective jacket and in some of the part-books
- in all parts above the first staff, next to the tempo designation or below, we find annotated the number of the composition in the cycle: *1* (*Andante poco 1.*) or *2* (*Andante 2.*), in *Ob II*: *Andante 2do*
- at the beginning of the *Violino Primo* part, in the top right corner an annotation: *da M. Zebrowski*
- in all parts at the beginning of the first sonata:  $\% Da Capo Sino al \curvearrowright$  (Org: *Da Capo % Sino al \curvearrowright*); at the end of the second sonata an inscription: *Fine*
- in the *Cor I* (sonata 1) and *Clno I* (sonata 2) parts the tuning designation with the information that the *tonus cameralis* was used: *Cornu Primo ex F toni cameralis*; *Clarino Primo ex b cameralis tonus*
- the sheet with the parts *Cornu Secondo ex F toni cameralis* (Sonata 1) and *Clarino Primo ex b cameralis tonus* is missing. The missing parts have been reconstructed by Hubert Prochota
- on the last page of the cover (f. 8v) above: *Sonata. Violino Solo da Fran:[cesco] Guerini. Napolitano. | Num: 1.* (only *G<sub>2</sub>* clef without a music notation)

#### 11. Sonata d-moll / in D minor (*Andante poco*)

- |  |  |
|--|--|
| 2. Vno II; before 7: $\sharp$                                | 12. Fg and Org; before 6: $\flat$  |
| 6. Vno I; before 16: $\sharp$                                | 13. Vno II; before 5: $\sharp$   |
| 7. Ob I; below 2: inscription: <i>Solo</i>                   | 17. Vno I; before 16: $\sharp$   |
| 8. Cor I; below 7: inscription: <i>Solo</i>                  | 18. Cor I; below 2: inscription: <i>Solo</i>   |
| 9. Ob I: wrong notes crossed out at the beginning of the bar | 19. Ob I and Ob II; below 2: inscription: <i>Solo</i>  |
|  | 21. Ob I; 9:  |

#### 12. Sonata B-dur / in B-flat major (*Andante 2*)

- |  |  |
|--|--|
| 5. Ob I and Ob II; below 1: inscription: <i>Solo</i>   | 21. Ob II; before 5: $\natural$  |
| 8. Org; 3: figures: 85   | 27.–29. and 31.–33. Vno I and Vno II; 3 and 6:  |
| 9. Ob I; 4:                         | 34. Vno II; before 2: $\natural$   |
| 13. Vno I; before 10: $\natural$   | 34.–36. Vno I; 3 and 6:                         |
| 13.–15. Vno I and Vno II; 3 and 6:  | 40. Ob I: wrong notes crossed out at the beginning of the bar  |
| 15. Vno II; before 6 and 10: $\natural$  | Ob I and Ob II; below 2: inscription: <i>Solo</i>  |
| 17. Vno II; before 5: $\natural$   |  |
| 19. Ob I; below 1: inscription: <i>Solo</i>  |  |

#### 13–14) *Sonatae pro processione 2* (PL-CZ I–167)

Podejko, *Katalog*, no. 1603–1604.

RISM ID no. 300033518 (the manuscript), 300033519 (Sonata in E minor), 300033520 (Sonata in A major).

The text on the title page: *Sonatae pro processione 2 | a | Violinis duobus | Hobois duobus | Clarinis duobus | e | Basso | da Martino Giuseppe Zebrowski | m[anu] p[ro]pria | Pro Choro C.[laro] M.[onte] C.[zestochoviensi].*

The horizontal format: 16 × 20.5 cm (a protective jacket with B.c., Ob II), 19 × 23 cm (Vno I, Clno I).







The manuscript consists of a protective jacket with the title page (torn along the edge, the internal pages of the jacket contain the *Basso Continuo* part) and three single sheets containing individual parts. It contains two sonatas: in E minor and in A major, each of them on a separate page of each sheet. In the first sonata (in D minor) the *Clarino I* part listed in the titled page is replaced by the *Corno I ex g* part (probably the same happened to the *Clarino II* part). The source is incomplete as the *Violino Secondo*, *Oboe Primo* and *Clarino II (Corno II?)* parts are missing.

The surviving manuscript is the composer's autograph.

#### Additional remarks

- in the title page, at the same height as the title *Sonatae pro processione 2* an addition: *In G A* (poorly legible); in the top right corner, we find several inscriptions in the form of numbers, added in black ink (*N<sup>o</sup> 8*, *N. 122* – crossed out with a pencil, *8.*) and in pencil (*763* in a round frame)
- in the title page there are three seals of the archive (the two oblong ones, different in size, and the round one); two of them (the smaller rectangular one and the round one) are also imprinted on the last page of the protective jacket and in some of the part-books
- at the beginning of the *Violino Primo* part, in the top right corner an annotation: *da Martino Giuseppe Zebrowski*
- in all parts at the end of each sonata: an inscription: *Fine*
- in the Cor I (sonata 1) and Clno I (sonata 2) parts the tuning designation with the information that the *tonus cameralis* was used: *Corno* [the final *o* corrected, originally *u*] *Primo ex g Cameralis toni.*; *Clarino Primo ex a duro toni cameralis*
- in the Cor I part, in the top right corner an annotation in pencil: *Žebro?*
- on the last page of the cover (f. 5v) above: *Sonata. Basso Continuo da Fran:[cesco] Guerini. Napoli:[tano] | Num: 1.* (only  $F_4$  clef without a music notation)

#### 13. Sonata e-moll / in E minor (*Andante*)

- |   |  |
|---|--|
| 6. Vno I; 3:                       | 35. Vno I; 3:                        |
| 9. Cor I; below 1: inscription: <i>Solo</i>   | 36. Vno I; 9–10:  (instead of 8–10) |
| 11. and 24. Ob II; below 1: inscription: <i>Solo</i>  | 38. Ob II; below 1: inscription: <i>Solo</i> ; before 4: $\sharp$  |
| 27. Ob II; 3:                      | 39. Vno I; before 4: $\sharp$  |
| 34. Vno I; 7–9:  (instead of 8–10) | 49. Ob II; 2:                        |

#### 14. Sonata A-dur / in A major (*Andante*)

- |  |   |
|--|---|
| 14. Ob II; below 2: inscription: <i>Solo</i> | 42. and 48. Clno I; below 1: inscription: <i>Solo</i> |
| 22. Vno I; before 4: wrong note crossed out  | 67. Vno I; before 4: wrong note crossed out           |
| 40. Ob II; below 1: inscription: <i>Solo</i> |   |

#### 15–16) *Sonatae duae pro 2plici Choro | pro Processione* (PL-CZ III-751)

Podejko, *Katalog*, no. 1610–1611.

RISM ID no. 300033529 (the manuscript), 300033530 (Sonata in E-flat major [15]), 300033531 (Sonata in E-flat major [16]).

The text on the title page: *Sonatae duae pro 2plici Choro | pro Processione | Violino Primo | Violino Secondo | Oboa Prima | Oboa Secunda | Clarino Primo | Clarino Secundo | Tympana | Organo Violone | p[ro] Choro Secundo | Oboa Prima | Oboa Secunda | Clarino Primo | Clarino Secundo | Organo Fagotto | Pro Choro C.[laro] M.[onte] C.[zestochoviensi] Nro. 17. | Authore Ziebrowski*

The vertical format: 36 × 22.5 cm (the protective jacket and all parts of the first choir except for *Clarini*), 33 × 20 cm (Clno I and II of the first choir and all parts of the second choir).

The manuscript consists of a protective jacket with the title page (the internal pages of the jacket are blank) and 13 single sheets containing individual parts of the first and second choirs (in the *Choro Secundo* parts the *Oboi* listed in the title page are replaced by *Clarineti*). The manuscript contains two sonatas in E-flat major key, most of which





























are written on both sides of the sheet. The *Clarini* parts in both choirs, *Clarinetto* I and II and *Organo* parts in the second choir are written on one side of each page. In the *Tympano* part, both sonatas are written on the *recto* pages (the *verso* pages are blank). The first sonata (for two choirs) is complete, while in the second the *Clarini* I and II parts are missing.

The manuscript was written by various copyists, including Paweł Aispel and Filip Gotschalk.

#### Additional remarks

- in the title page above the title *Sonatae duae pro 2plici Choro* an addition: *In Dis* (poorly legible); in the top right corner, we find a number of inscriptions in the form of numbers added in red (*N* 72) and black ink (*N*<sup>ro</sup> 17 – crossed out with a pencil) and in pencil (271 in a round frame and *N*<sup>o</sup> / 193 across the page, crossed out with red ink)
- in the title page there are two rectangular seals of the archive (different in size) and the round seal of the monastery; the latter is also imprinted in all part-books
- in the Vno I and II, Ob I and II and Org parts, in which the sonatas were written on both pages of a sheet (recto and verso), next to the tempo designation we find the number of each consecutive sonata: *1 Adagio*; *Adagio 2* (in Ob I and II number *1* was written below the first staff, while Ob I the second sonata is designated as: *2 Adagio*); in the first sonata, between the tempo designation and the name of the part, we find an annotation: *Chorus Primus*
- in the Timp part, both sonatas are written on one page of the sheet (f. 7r) and designated as: *Adagio 1* and *2 Ada:*
- in the Clno I and Clno II parts, separate sheets contain each choir of the first sonata, designated in the top right corner as: *Chorus / 1<sup>mus</sup>* and *Chorus 2<sup>dus</sup>*. The Clno I and Clno II parts of the second sonata are missing
- in the second choir, instead of the *Oboa Prima* and *Oboa Secunda* parts listed on the title page, we find *Clarinetto Primo* and *Clarinetto Secondo* parts, designated additionally in the top right corner as: *Chorus 2<sup>dus</sup>*; the same designation is found in the Org part (in the first sonata)
- the Vno II part in the second sonata is designated erroneously as *Violino Primo* (instead of *Violino Secundo*, like in the first sonata)
- in the oboe parts different names are used: *Hoboe Primo* and *Hoboe Secundo* in the second sonata, ‘Oboe Primo’ and ‘Oboe Secundo’ in the second sonata
- in the Vno I part double trills are notated with two adjacent *tr* signs above the staff







































#### 15. Sonata Es-dur / in E-flat major (*Adagio*)

- |   |  |
|---|--|
| 1. Ch I Org; under the metre designation: inscription: <i>Solo</i>  | Ch I Ob I; above 11: $\flat$   |
| 8. and 9. Ch I Vno I; 1–2:  (instead of 1–3)   | Ch I Vno I; 4: <i>p</i> : (instead of 1)   |
| 10. Ch I Vno I; 1–4 and 11–14:  (instead of 1–8 and 9–16)  | 27. Ch I Ob I; before 7: $\sharp$  |
| 10.–11. Ch I Vno I: $\bullet$ in the upper part notated in the middle of the bar  | Ch I Ob II; before 11: $\sharp$ ; 8–11:  (instead of 8–9 and 10–11)   |
| 11. Ch I Vno I; 2–8:  (instead of 1–8)   | 36., 38. and 40. Ch II Clno I and Ch II Clno II; 2–3:   |
| 12. Ch I Clno I; 1:     | 41. Ch I Vno I; 1–2:  (instead of 1–3)  |
| Ch I Vno I: $\bullet$ in the lower part notated in the middle of the bar  | Ch I Org; 2: <i>for</i> (instead of 1)   |
| Ch II Cl II; 2/13. 1:    | Ch II Cl II: at the beginning of the bar wrong notes erased  |
| 16. Ch I Ob I and Ch I Ob II; below 2: inscription: <i>Solo</i>   | 41.–43. Ch II Cl I; 1–2:    |
| Ch I Clno I and Ch II Clno I; 1–2:  (instead of  $\sharp$ )       | 42. Ch I Vno I; 1–2 and 3–4:  (instead of 1–3)  |
| 18. Ch I Clno II and Ch II Clno II; 1–2:  (instead of  $\sharp$ ) | 43. Ch I Vno I; 1–2:  (instead of 1–3)  |
| 20. Ch I Clno I: two wrongly inscribed bars preceding bar 20 crossed out  | 44.–45. Ch I Vno I: $\bullet$ in the upper part notated in the middle of the bar   |
| 22. Ch I Clno II; 2–3:    | 50. Ch I Ob II; 1: wrong note corrected to $\sharp$  |
| 23. Ch II Clno I and Ch II Clno II; 2–3:                          | Ch I Vno II; 3: <i>b<sup>b</sup></i>   |
| 25. Ch II Clno II; 2–3:     | Ch II Cl I; 1:  (instead of  $\sharp$ )                    |
| 26. Ch I Ob I; below 2: inscription: <i>Solo</i>  | 52. Ch II Clno II; 1:   <i>f<sup>i</sup> f<sup>i</sup></i> |
|   | 53. Ch I Vno II; 5: <i>p</i> : (instead of 4)  |
|   | Ch II Clno II; 1:   <i>a<sup>i</sup> a<sup>i</sup></i>     |

54. Ch I Vno II; 6: *p*: (instead of 4)  
 55. Ch I Org; below 2: inscription: *Tutti*

57. Ch I Vno I; 8–9: 

### 16. Sonata Es-dur / in E-flat major (*Adagio*)

- |  |   |
|--|---|
| <p>1. Vno I; 3 and 6: <br/>         Org; below 1: inscription: <i>Solo</i></p> <p>9. Vno I; <i>pia</i>: (instead of 2)<br/>         Org; 2: <i>p</i>.</p> <p>10. Vno I; 1: <i>fo</i>: (instead of 2)</p> <p>11. Vno I; before 12: </p> <p>12. Ob I; <i>fo</i>: (instead of 2); 2–3:  (instead of 3–4)</p> <p>13. Vno II; 1–6: double beam corrected to single beam</p> <p>17. Org; below 2: inscription: <i>Tutti</i></p> <p>18. Org; below 1: inscription: <i>Solo</i></p> <p>19. Org; 6: figure: the lower number in signature illegible</p> <p>20. Vno I; 3: <br/>         Vno I; before 5 and 10: <br/>         Vno II; before 10: </p> <p>21. Ob I and Ob II; below 1: inscription: <i>Solo</i><br/>         Ob I; 4: <br/>         Ob II; 2: <br/>         Vno I; 2: <i>p</i>: (instead of 1)</p> <p>22. Vno I; 3: </p> <p>23. Ob I; before 8: </p> <p>24. Vno I; 3: <br/>         Vno II; before 4, 6 and 12: </p> <p>25. Ob II; 2: </p> <p>26. and 27. Vno II; 3–4:  (instead of 2–4)</p> <p>27. Vno I; 4: ; before 6: </p> <p>28. Vno I; before 2: wrong <math>e^{b2}</math> note crossed out</p> <p>29. Vno II; 8–9:  (instead of 7–9)</p> <p>35. Vno II; 6–7:  (instead of a vertical stroke in 7)</p> <p>37. Vno I; before 10 and 16: <br/>         Vno II; before 5 and 9: </p> | <p>38. Vno I; before 8, 12, 14 and 18: <br/>         Vno II; before 5 and 9: </p> <p>39. Vno I; 15–17:  (instead of 14–18)</p> <p>39. and 41. Vno I; before 6: <br/>         Vno II; 3–5, 9–11 and 15–17:  (instead of 2–6, 8–12 and 14–18)</p> <p>40. Vno I; 5–6: double beam corrected to single beam<br/>         Vno II; 1–2:  (instead of 1–3)</p> <p>42. Vno II; before 9 and 12: </p> <p>45. Vno I; before 5, 8, 14 and 17: <br/>         Vno I; before 9: </p> <p>46. Vno II; 3–6:  (instead of 1–6)</p> <p>47. Vno I; 3 and 6: </p> <p>48. Vno I; 3: </p> <p>55. Vno I; 3: <i>p</i>: (instead of 2)</p> <p>57. Vno I; before 12: </p> <p>58. Ob I; below 2: inscription: <i>Solo</i></p> <p>59. Vno II and Org; 2: <i>p</i>: (instead of 1)</p> <p>64. Ob II; before 6: <br/>         After 64. Org: six bars crossed out and a 6-bar rest annotated</p> <p>70. Vno I; 8: <i>for</i> (instead of 4)</p> <p>74. Ob I: a redundant bar (. <math>g^2</math>)</p> <p>77. Vno II; 4: a redundant dot after a note</p> <p>78. Vno II; 3–4:  (instead of 2–4)</p> <p>80. Ob I and Ob II; below 2: inscription: <i>Solo</i><br/>         After 82. Org: eight bars added by mistake crossed out<br/>         After 83. Org: two bars crossed out</p> <p>84. and 85: Ob II; 4–5:  (instead of 3–5)</p> <p>85. Vno II; 7: vertical stroke; 8–9:  (instead of 7–9)</p> <p>86. Org; below 1: inscription: <i>Tutti</i></p> |
|--|---|

### 17) Sonata | *Pro processione* | *Organo Solo...* (PL-CZ III-750), Podejko 1614

Podejko, *Katalog*, no. 1614.

RISM ID no. 300033535.

The text on the title page: *Sonata* | *Pro processione* | *Organo Solo* | *Violinis duobus.* | *Hautbois duobus.* | *Clarinis duobus.* | *Basso Continuo* | *Authore Martino Zebro.* | *E. S. A. P.*

The vertical format: 33 × 21 cm.






The manuscript consists of a protective jacket with the title page (the internal pages of the jacket contain the *Organo Solo* part) and four single sheets containing individual parts (the Ob I and II parts are written on the other side of the sheet with the crossed-out organ part). It contains a sonata in D major. The source is incomplete as parts of two *Clarini* are missing (which is indicated on the title page (to the left of the designation of the missing parts we see an annotation in pencil: *brak* [missing])).

The manuscript was written by anonymous copyists. The title page was probably supplemented later.

### Additional remarks

- in the title page, at the same height as the title *Sonata* an addition: *In D* (poorly legible); in the top right corner, we find a number of inscriptions in the form of numbers added in red (*N 54*) and black ink (*N<sup>ro</sup> 15*. – crossed out with a pencil) and in pencil (*289* in a round frame and *N<sup>o</sup> | 189* across the page, crossed out with red ink)
- at the bottom of the title page, on the left-hand side, there is the following inscription (added probably at a later date): *pro. | Jan. Hełmpczeński. | 1804. | mpp.*
- in the title page there are three seals of the archive (the two oblong ones, different in size, and the round one), which are also imprinted in the part-books
- in all parts at the end of each sonata an inscription: *Fine*
- the Org solo part was notated in C major key, on two staves: in C<sub>1</sub> and F<sub>4</sub> clefs, without figures; in the upper part, no rests were written (empty bars), the last system contains only the lower staff
- the manuscript contains yet another Org solo part, completely crossed out, notated in E-flat major key, with key signatures added in succession (reaching five flats), which probably resulted from using *Cammerton*. The part is included in the Annex

### 17. Sonata D-dur / in D major (*Adagio*)

- |  |  |
|--|--|
| 5. Vno I; 3 and 6:  ; before 5: # | 48. Vno I; 4: <i>fro</i> (instead of <i>for</i> in 1)  |
| 8. Ob I; 3–8:  (instead of 3–7)   | 52. Org; before 2 (in the lower part):  |
| 20. Vno I; 1: <i>g</i>   | 63. Vno II; 1–6:  (instead of 2–6)      |
| 32. Vno I; 3: <i>mezo for</i> : (instead of 1)   | 65. Org; before 7 (in the upper part): #   |
| 33. Vno I; 2: <i>pia</i> (instead of 1)  | 66. Ob I; before 2: #  |
| Org; before 10 (the upper part): #   | 67. and 68. Vno II; 3: vertical stroke   |
| 34. Vno I; before 6: #   | 68. Vno I; 3–4:                       |
| Vno II; before 10: #   | 69. Ob I and Ob II; below 1: inscription: <i>Solo</i>  |
| 37. Ob I and Ob II; below 1: inscription: <i>Solo</i>  | 70. Org; in the lower part wrong notes crossed out and erased  |
| 42. Ob I; below 1: inscription: <i>Tutti</i>   | 77. Ob I; below 1: inscription: <i>Tutti</i>   |
| 46. and 47. Vno II; before 10: #   | 82. Vno I; 3: <i>pia</i> (instead of 1)  |
| 47. Vno I; 3: <i>pia</i> . (instead of 1)  |  |



# *ANEKS APPENDIX*





# Sinfonia Es / in E-flat

Rkps / MS S-L Saml Kraus 298:

Głos Timpano / Timpano part

Allegro

Timpano



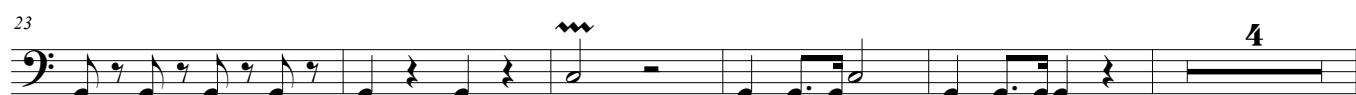
7



15



23



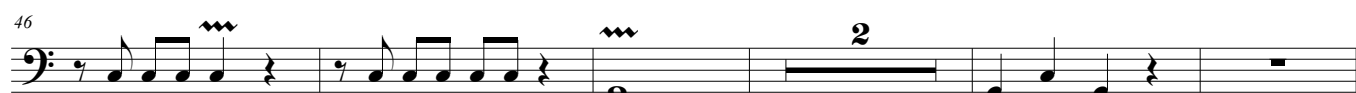
32



39



46



53



61

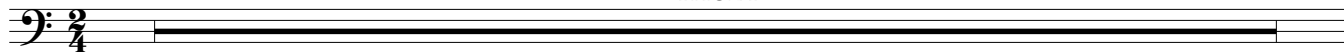


71



Andantino

TACET



Allegro assai



# Sonatae pro processione

17. Sonata D-dur / in D major (Adagio), rkps / MS PL-CZ III-750:

Dodatkowy głos *Organo Solo* / Redundant *Organo Solo* part

Adagio

Organo

The first system of the organ part consists of seven measures. The right hand (treble clef) is mostly silent, with a few notes in the final measure. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment, starting with a quarter rest in the first measure.

8

The second system contains measures 8 through 15. The right hand remains mostly silent. The left hand continues the eighth-note accompaniment, with some melodic movement in the final measure.

16

The third system contains measures 16 through 22. The right hand begins to play, with a melodic line that includes a trill in measure 21. The left hand continues the accompaniment.

23

The fourth system contains measures 23 through 26. The right hand features a more active melodic line with trills and slurs. The left hand provides a steady accompaniment.

27

The fifth system contains measures 27 through 31. The right hand has a complex melodic line with trills and slurs. The left hand continues the accompaniment.

32

The sixth system contains measures 32 through 38. The right hand has a melodic line with triplets and slurs. The left hand continues the accompaniment.

39

The seventh system contains measures 39 through 45. The right hand has a melodic line with triplets and trills. The left hand continues the accompaniment.

46

Musical notation for measures 46-52. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody in the treble clef is mostly rests, with some notes appearing in measures 48 and 52. The bass clef contains a continuous eighth-note accompaniment.

53

Musical notation for measures 53-57. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has three flats. The treble clef features a melodic line with slurs and accents. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

58

Musical notation for measures 58-62. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has three flats. The treble clef has a melodic line with slurs and a trill in measure 60. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

63

Musical notation for measures 63-66. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has three flats. The treble clef features a melodic line with slurs and triplets. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

67

Musical notation for measures 67-73. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has three flats. The treble clef has a melodic line with slurs and a trill in measure 73. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

74

Musical notation for measures 74-79. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has three flats. The treble clef has a melodic line with slurs and a trill in measure 75. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

80

Musical notation for measures 80-85. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has three flats. The treble clef has a melodic line with slurs. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment.