

DIALOGUS DE PASSIONE
CHRISTI DOMINI EX F

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II



SIMON FERDINAND LECHLEITNER

DIALOGUS DE PASSIONE
CHRISTI DOMINI EX F

WSTĘP I OPRACOWANIE
ANDRZEJ GŁADYSZ

Wydawnictwo KUL
Lublin 2021

Recenzenci
prof. dr hab. Remigiusz Pośpiech (UWr)
dr hab. Miłosz Aleksandrowicz (KUL)

Tłumaczenie
Paweł Pasikowski

Opracowanie redakcyjne
Agata Łuka

Opracowanie komputerowe
Zuzanna Guty

Projekt okładki i stron tytułowych
Dorota Woźniak



**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**



**Narodowy
Instytut
Muzyki
i Tańca**

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury w ramach programu „Muzyczny ślad”,
realizowanego przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca

Funded by the Ministry of Culture and National Heritage and Sport,
the Fund for the Promotion of Culture within the “Musical Trace” Programme
run by the National Institute of Music and Dance

© Copyright by Wydawnictwo KUL, Lublin 2021

ISBN 978-83-8288-001-4

Wydawnictwo KUL
ul. Konstantynów 1H, 20-708 Lublin, tel. 81 740 93 40
e-mail: wydawnictwo@kul.lublin.pl, <http://wydawnictwo.kul.lublin.pl>

Druk i oprawa: volumina.pl Daniel Krzanowski
ul. Księcia Witolda 7-9, 71-063 Szczecin, tel. 91 812 09 08
e-mail: druk@volumina.pl

Spis treści

Table of Contents

Wstęp	/ 7
Życie i twórczość Simona Ferdinanda Lechleitnera	/ 9
<i>Dialogus de Passione Christi Domini</i> – komentarz krytyczny	/ 15
Opis rękopisu	/ 15
Komentarz rewizyjny	/ 17
Introduction	/ 27
The Life and Music Work of Simon Ferdinand Lechleitner	/ 29
<i>Dialogus de Passione Christi Domini</i> – A Critical Study	/ 35
The Description of the Manuscript	/ 35
The Review Commentary	/ 37
Partytura	/ 47
The Score	/ 47
Bibliografia	/ 165
Bibliography	/ 165

Wstęp

W 2021 roku Muzykologia na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II obchodzi swoje 65-lecie. Jednostka naukowo-dydaktyczna została powołana w 1956 roku na wniosek Konferencji Episkopatu Polski jako Katedra Muzykologii Kościelnej. Po dekadzie działalności katedra została rozwinięta w Instytut Muzykologii Kościelnej, by decyzją Senatu KUL z 1990 roku przyjąć nazwę Instytutu Muzykologii¹.

Jeden z głównych nurtów działalności naukowej jednostki stanowiło opracowanie monograficzne dawnych rękopisów liturgiczno-muzycznych, w którym spośród kadry niewątpliwie wyróżniał się ks. prof. Karol Mrowiec CM, wieloletni dyrektor Instytutu (1968-1982)². Szczególnie bliskie Księdzu Profesorowi były badania nad formą pasji w okresie staropolskim, a twórczość Simona Ferdinanda Lechleitnera odegrała niebagatelną rolę, pozwalając na potwierdzenie tezy o traktowaniu pasji jako formy dialogu przez kompozytorów rodzimych. Swoje wnioski z analizy pasji ks. prof. Mrowiec zaprezentował w artykule poświęconym dziełu prezentowanemu w niniejszej edycji, stanowiącym istotny punkt odniesienia dla części analitycznej przedłożonej edycji³.

Dziękuję wszystkim osobom, które wsparły mnie w realizacji edycji dialogu pasyjnego w interpretacji S.F. Lechleitnera. Szczególne podziękowania kieruję do Matki Stefanii Polkowskiej – Ksieni Opactwa Benedyktynek w Staniątkach oraz prof. dra hab. Andrzeja Włodarskiego za umożliwienie przeprowadzenia kwerendy rękopisów, mimo trwającej sytuacji epidemicznej.

Słowa wdzięczności kieruję pod adresem mojego Ojca, dra Jana Gładysza, który zainteresował mnie postacią staropolskiego kompozytora i jego twórczością, a podczas prowadzonych badań i przygotowywania edycji był cennym i krytycznym wsparciem. Recenzentom, prof. drowi hab. Remigiuszowi Pośpiechowi oraz drowi hab. Miłoszowi Aleksandrowiczowi, dziękuję za wnikliwą lekturę i cenne uwagi.

Przygotowanie wydawnictwa źródłowego nie byłoby możliwe, gdyby nie wsparcie Władz Uniwersytetu, Instytutu Nauk o Sztuce KUL oraz Katedry Instrumentologii, za które uprzejmie dziękuję. Przygotowanie publikacji nie byłoby możliwe bez życzliwej pomocy p. Marty Pijas w zakresie edycji muzycznej. Słowa wdzięczności kieruję w stronę Wydawnictwa KUL, którego nakładem ukazała się niniejsza publikacja.

¹ J. Misiurek, *Instytut Muzykologii*, [w:] *Encyklopedia 100-lecia KUL*, t. 1, red. E. Gigilewicz i in., Lublin 2018, s. 367-368. Szerzej na temat lubelskiej muzykologii zob. m.in. A. Gładysz, *Instytut Muzykologii*, [w:] *100 lat Teologii na KUL*, red. S. Nowosad, J. Mastej, s. 165-178.

² I. Pawlak, *Mrowiec Karol CM*, [w:] *Encyklopedia 100-lecia KUL*, t. 2, red. E. Gigilewicz i in., Lublin 2018, s. 75-76; [Red.], *Mrowiec Karol*, „Additamenta Musicologica Lublinensia. Rocznik Instytutu Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego” 2 (2006), s. 27-29.

³ K. Mrowiec, „*Dialogus de Passione*” S.F. Lechleitnera i jego znaczenie dla poznania struktury polskich pasji wielogłosowych XVIII wieku, [w:] *Dzieło muzyczne: teoria, historia, interpretacja*, red. I. Poniatowska, Warszawa 1984, s. 283-289.

Życie i twórczość Simona Ferdinanda Lechleitnera

Simon Ferdinand Lechleitner z perspektywy czasu jawi się jako czołowy kompozytor późnego baroku, którego dzieła znane były w wielu ośrodkach kultury muzycznej Rzeczypospolitej Obojga Narodów w drugim ćwierćwieczu XVIII wieku. Mimo to współcześnie wciąż pozostaje niedoceniony. Spośród zidentyfikowanych ponad 70 kompozycji, z których około 40 zachowało się w całości lub we fragmentach, tylko nieliczne zostały poddane analizie czy wydane drukiem.

Jako pierwszy badania monograficzne nad twórczością kompozytora podjął Jan Gładysz, który w 1980 roku obronił pracę magisterską poświęconą formie nieszpórów⁴. Cztery lata później ks. prof. dr hab. Karol Mrowiec dokonał analizy pasji, prezentowanej w niniejszym wydaniu⁵. W 1995 roku Marta Pielech wydała drukiem dwa psalmy⁶. Dopiero po kilkunastu latach twórczością S.F. Lechleitnera zajęła się Dominika Grabiec, skupiając uwagę na zachowanych w Sandomierzu ofertoriach⁷, a następnie uzupełniając stan badań nad dorobkiem kompozytora w zbiorach klasztoru podolinieckiego, obecnie znajdującego się na Słowacji⁸. Wybrane dzieła S.F. Lechleitnera ze zbiorów klasztoru pijarów w Podolińcu poddał krytycznej edycji ks. Dariusz Smolarek, który w 2011 roku wydał drukiem *Litanie do Serca Jezusowego*, uroczystą mszę *In honorem Sancti Cajetani* oraz *Nieszpory C-dur*⁹; edycje opierały się na jego wcześniejszych artykułach¹⁰. Badania dorobku kompozytora były

⁴ J. Gładysz, *Nieszpory wokallyno-instrumentalne Simona Ferdinanda Lechleitnera (I poł. XVIII wieku)*, Lublin 1980, mps pracy mgr. w Archiwum Uniwersyteckim KUL; tenże, *Nieszpory – wokallyno-instrumentalna forma w polskiej muzyce religijnej XVIII wieku na przykładzie twórczości S.F. Lechleitnera*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne” 34 (1987), z. 7, s. 339-345.

⁵ K. Mrowiec, „*Dialogus de Passione*”..., s. 283-289.

⁶ Szymon Ferdynand Lechleitner, *Psalmi 2: De profundis clamavi, Memento Domine David*, oprac. M. Pielech, Warszawa 1995.

⁷ D. Grabiec, *Offertoria Szymona Ferdynanda Lechleitnera ze zbioru muzykaliów Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego w Sandomierzu*, „Przegląd Muzykologiczny” 2006, nr 6, s. 17-63.

⁸ D. Grabiec, „*Ave Maris Stella*” Szymona Ferdynanda Lechleitnera ze zbioru muzykaliów po klasztorze pijarów w Podolińcu, „Muzyka” 2012, nr 3, s. 231-243.

⁹ Ferdinand Simon Lechleitner, *Missa Solennis in Honorem Sancti Cajetani*, oprac. D. Smolarek, Ružomberok 2011; tenże, *Litaniae de Corde Jesu*, oprac. D. Smolarek, Ružomberok 2011; Simon Ferdinand Lechleitner, *Vesperae in C*, oprac. D. Smolarek, Ružomberok 2011.

¹⁰ D. Smolarek, „*Missa Solennis in Honorem Sancti Cajetani*” Ferdynanda Szymona Lechleitnera, „Additamenta Musicologica Lublinensia. Rocznik Instytutu Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II” 3 (2007), s. 39-57; tenże, „*Litaniae de Corde Jesu & de Beata Virgine Maria*” Ferdynanda Szymona Lechleitnera, „Annales Lublinenses Pro Musica Sacra. Rocznik Katedry Monodii Liturgicznej Instytutu Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II” 1 (2010), s. 421-440.

kontynuowane przez studentów Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, a następnie Instytutu Muzykologii KUL¹¹. Ostatnią publikacją były, wydane w 2017 roku nakładem wydawnictwa Musica Iagiellonica, motety (*Ave Maria, Diffusa est gratia, Exultate jubilate, Victor subactis inferis*), opracowane przez Macieja Jochymczyka i Damiana Kułakowskiego¹².

Obok wspomnianych ujęć monograficznych postać Lechleitnera pojawia się w szerszym kontekście kultury muzycznej, w katalogach i opracowaniach zbiorów muzycznych poszczególnych ośrodków¹³, a także przy okazji omawiania innych kompozytorów i ich dorobku¹⁴.

W większości wskazywano na południowo-niemieckie (bawarskie) czy też austriackie, korzenie twórcy. Istotne wnioski w zakresie jego biografii przedstawił ks. Dariusz Smolarek, który posługując się kryterium onomastycznym powiązał Lechleitnera z Tyrolem i rzeką Lech, skąd wywodzili się działający na przestrzeni XVIII i XIX wieku muzycy, m.in. augustianin Wilhelm Lechleitner (*1779), oraz budowniczo instrumentów¹⁵.

Jako mecenas i protektora Lechleitnera, którego uznał za kapłana, wskazał Teodora Lubomirskiego, starostę spiskiego (1700-1745), zestawiając daty skrajne znanych dzieł kompozytora (1725-1749) z okresem sprawowania urzędu przez polskiego magnata, który jako interesariusz dworu habsburskiego regularnie odbywał wizyty w Austrii i tym sposobem mógł zatrudnić oraz przywieźć muzyka na tereny Rzeczypospolitej Obojga Narodów¹⁶.

¹¹ M. Lubaś, „*Litaniae de Corde Jesu*” S.F. Lechleitnera. Edycja krytyczna oraz analiza formy i faktury, mps pracy lic. w Archiwum Uniwersyteckim UJ, Kraków 2012; A. Zarzycki, *Utwory Simona Ferdinanda Lechleitnera ku czci patronów zakonu benedyktyńskiego ze zbiorów Sandomierskiej Biblioteki Diecezjalnej*, mps pracy lic. w Archiwum Uniwersyteckim KUL, Lublin 2014.

¹² S.F. Lechleitner, *Motteti*, oprac. M. Jochymczyk i D. Kułakowski, Kraków 2017. Publikacja to pokłosie pracy licencjackiej *Motety Szymona Ferdynanda Lechleitnera ze zbioru Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu. Opracowanie źródłowo-krytyczne i analiza utworów Damiana Kułakowskiego*, napisanej pod kierunkiem Macieja Jochymczyka i obronionej w 2017 r. w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego.

¹³ M.in. W. Świerczek, *Katalog rękopiśmiennych zabytków muzycznych Biblioteki Seminarium Duchownego w Sandomierzu*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 10 (1965), s. 223-278; T. Maciejewski, *Papiery muzyczne po kapeli klasztoru Panien Benedyktyn w Staniątkach*, Warszawa 1984; P. Podejko, *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokalnoinstrumentalnej na Jasnej Górze*, Częstochowa 1992; D. Idaszak, *Grodzisk Wielkopolski – katalog tematyczny muzykaliów*, Kraków 1993; *Katalog tematyczny muzykaliów z klasztoru pijarów w Podolińcu*, oprac. D. Smolarek, Lublin 2009; M. Jochymczyk, *Repertuar świeckiej kapeli wokalnoinstrumentalnej*, [w:] *Monografia zespołu muzycznego oraz katalog muzykaliów klasztoru ss. Benedyktyn w Staniątkach*, red. M. Konik, Kraków 2016, s. 126-127, 130; por. A. Patalas, *Działalność i repertuar kapeli muzycznej w Rakowie Opatowskim w świetle źródeł archiwalnych*, [w:] *Muzyka religijna – między epokami i kulturami*, t. 2, red. K. Turek, B. Mika, Katowice 2009, s. 28-44; M. Walter-Mazur, *The Musical Culture of Polish Benedictine Nuns in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, transl. Z. Weaver, (Eastern Europe Studies in Musicology, vol. 12, ed. M. Gołąb), Berlin 2018.

¹⁴ Zob. m.in. M. Bebak, *Franciszek Lilius. Życie i twórczość na tle epoki*, Kraków 2018, s. 159-161.

¹⁵ D. Smolarek, *Wstęp*, [w:] S.F. Lechleitner, *Missa Solennis in Honorem...*, s. 6-7. Jakkolwiek już w dwudziestoleciu międzywojennym wskazywano na jego południowo-niemieckie korzenie. A. Chybiński, *Wincenty Maxylewicz (1685-1745)*, „Kwartalnik Muzyczny” 1925, nr 5, s. 23; H. Opieński, *Symfonje A. Dankowskiego i J. Wańskiego*, „Kwartalnik Muzyczny” 1932, nr 16, s. 686.

¹⁶ D. Smolarek, *Missa Solennis in Honorem...*, s. 40-41.

Najpełniejszy dotychczas życiorys Lechleitnera opracowała w 2012 roku Dominika Grabiec. Dokonując rewizji odczytu inskrypcji podolinieckiej wskazała, że kompozytor był kapelmistrzem nie na dworze Teodora, lecz jego krewnego, Jerzego Aleksandra Lubomirskiego (1666-1735), starosty sądeckiego (od 1687), oboźnego koronnego (1703-1729), wreszcie wojewody sandomierskiego (1729-1735). Obecność rękopisów Lechleitnera w Sandomierzu przed okresem objęcia urzędu wojewódzkiego przez jego patrona nie będzie zaskoczeniem, gdy zestawimy ją z reprezentowaniem tegoż województwa przez Lubomirskiego na sejmy w latach 1718-1720 i 1724¹⁷.

Znane są również związki rodu z klasztorem pijarów w Rzeszowie, gdzie kształcili się synowie Hieronima Augustyna Lubomirskiego; mogły się one przyczynić do rozpowszechnienia dorobku kompozytora w domach pijarskich w Podolińcu i Wieluniu oraz w innych ośrodkach zakonnych, jak choćby w Staniątkach. Należy przy tym zaznaczyć, że migracja muzyków z grona kleru południowo-niemieckiego na ziemie Rzeczypospolitej była w tym czasie zjawiskiem dość powszechnym¹⁸.

Jak się zdaje, w dotychczasowej analizie przyczyn obecności kompozytora o niemieckobrzmiącym nazwiskiem pominięto szczególnie istotną kwestię, pozwalającą wskazać drogę Lechleitnera z Tyrolu czy też z Bawarii do I Rzeczypospolitej. Otóż pierwsza żona Jerzego Aleksandra Lubomirskiego, mecenas i patrona kompozytora, Johanna Susanna Karolina von Stärtzhausen wywodziła się ze znamienitej rodziny bawarskiej, której rodowe włości znajdują się w Bawarii między Monachium i Ingolstadt. W ostatniej ćwierci XVII w. przedstawiciele rodu objęli władzę w Passawie, gdzie podczas najazdu tureckiego schronił się cesarz Leopold I ze swym dworem. Tam też u cesarza pojawił się dowódca polskiego korpusu posiłkowego w Cesarstwie, Hieronim Augustyn Lubomirski (1647-1706)¹⁹, wuj Jerzego Aleksandra, który opiekował się bratankiem po przedwczesnej śmierci ojca. Być może przy tej okazji doszło do spotkania młodzieńca z Joanną Karoliną a nawet zmówin między jej ojcem, a opiekunem przyszłego małżonka.

Szereg analiz dotyczących środowiska dworu monarszego i magnackiego w epoce nowożytnej wyraźnie wskazuje, że kobieta miała, oczywiście w określonym zakresie, możliwość dobierania sobie towarzyszy codzienności, w tym kobiet i mężczyzn trudniących się umilaniem czasu patronce²⁰. W tym kontekście nie można wykluczyć, że Lechleitner jest typowym przykładem awansu z dworu żony (lub z niemieckiego dworu jej ojca) do otoczenia męża. W takim razie rzeczona migracja miałaby typowe dla okresu staropolskiego podłoże ekonomiczne, osadzone w mecenacie. Można zatem patrzeć na nią z perspektywy awansu społecznego muzyka, odbywającego się przy okazji udanego mariażu jego dotychczasowej opiekunki, która dołączała do rodu o wysokim statusie, tak w Rzeczypospolitej, jak w krajach Cesarstwa Niemieckiego.

¹⁷ J. Gierowski, *Lubomirski Jerzy Aleksander*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 18, red. E. Rostworowski, Kraków 1973, s. 20-22.

¹⁸ E. Hauptmann-Fischer, *Osiemnastowieczne muzykalia opactwa cysterskiego w Pelplinie. Katalog i omówienie zbioru*, mps pracy mgr. w Archiwum Uniwersyteckim UW, Warszawa 2003 (cyt. za D. Grabiec, *Offertoria...*, s. 17).

¹⁹ J. Wimmer, *Lubomirski Hieronim Augustyn*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 18, red. E. Rostworowski, Kraków 1973, s. 11-14.

²⁰ Instytut Historii KUL, Instytutu Historii UŚ oraz Zespół Badań nad Dworami i Elitami Władzy IH PAN zorganizowały 27.05.2021 r. seminarium *Dwór królowej w średniowieczu i w epoce nowożytnej*, cz. II: *Ludzie dworu i ludzie na dworze*. Wygłoszone wystąpienia są przygotowywane do druku w formie artykułów.

Jeśli przyjmiemy, że Lechleitner pojawił się w Polsce od razu po zaślubinach Stärtzhausenówny z Lubomirskim, a zatem zapewne nie wcześniej niż ok. 1690 r., a może dopiero na przełomie XVII i XVIII stulecia, można przypuszczać, że był wówczas młodzieńcem lub nawet dzieckiem i właśnie na terenie Rzeczypospolitej dojrzewała jego muzyczna świadomość. Niejako potwierdzeniem tej tezy jest datacja pierwszych znanych kompozycji Lechleitnera, zachowanych w Sandomierzu (październik 1725 - wrzesień 1726). Na obecnym etapie badań trudno jednoznacznie ocenić, czy twórca przybył do Polski jako nieletni i to za sprawą Lubomirskich zdobył muzyczne wykształcenie, choćby w jednej z burs muzycznych ojców pijarów, czy też zatrudniono go dopiero w trzeciej dekadzie XVIII wieku, już jako wykształconego artystę, dla dodania splendoru światu magnackiej rodziny. Analiza twórczości Lechleitnera sprawia, że należałoby przychylić się raczej do pierwszej koncepcji, tym niemniej sprawa ta wymaga dalszych, pogłębionych badań, prowadzonych nie tylko w polskich, ale również w niemieckich i austriackich archiwach.

Współczesnego opracowania katalogu dzieł Lechleitnera dokonała Dominika Grabiec, zbierając 39 kompozycji zachowanych w całości lub we fragmentach oraz 30 kolejnych odnotowanych w inwentarzach²¹.

Tylko nieliczne z wymienionych utworów tyrolskiego kompozytora doczekały się współczesnych prawykonania oraz nagrań. Prawdopodobnie pierwszym z nich było *Laudate Dominum*, przedstawione przez zespół kameralny studentów muzykologii KUL podczas opłatka instytutowego w 1979 roku²². Kolejne prezentacje odbyły się podczas festiwalu Muzyka Staropolska w Zabytkach Warszawy „Ad Hymnos ad Cantus” w 1987 i 2005 roku²³ oraz podczas III Festiwalu Twórczości Religijnej „Fide et Amore” w Żorach w 2009 roku (koncert z nagraniem live)²⁴, a także z okazji rocznicy zakończenia II wojny światowej w Ożarowie Mazowieckim w 2015 roku²⁵.

Dorobek muzyczny Simona Ferdinanda Lechleitnera, zwłaszcza w ostatnim czasie, cieszy się coraz większym zainteresowaniem. Wydawnictwo DUX zarejestrowało CD z *Litaniami do Serca Jezusowego*²⁶. Kolejne dzieła kompozytora wykonano podczas 40. Starosądeckiego Festiwalu Muzyki

²¹ D. Grabiec. *Offertoria...*, s. 43-58. Badaczka zidentyfikowała również kolejny utwór, wspomniany uprzednio *Ave Maris Stella*. Zob. przypis 8.

²² 17 XII 1979 r. w dawnej sali 30 w Gmachu Głównym KUL. A. Gładysz, *Działalność artystyczna studentów Instytutu Muzykologii*, [w:] *100 lat Teologii na KUL*, s. 230.

²³ Podczas wspomnianych festiwali wykonano m.in. *Ave Maria*, *Ave Regina*, *Vesperae de Dominica et de Beata*, *Motetto de S. Benedicto: Exultate, jubilate*. Zob. D. Grabiec, „*Ave Maris Stella*”..., s. 234.

²⁴ Koncert z nagraniem live *Missa solennis in honorem Sancti Cajetani* miał miejsce 18 IX 2009 r. Zob. D. Grabiec, „*Ave Maris Stella*”..., s. 234.

²⁵ W ożarowskim kościele 10 V 2015 r. zaprezentowano dwa większe dzieła: *Litaniae de Corde Jesu* oraz *Missa Solennis in Honorem Sacti Cajetani*.

²⁶ *Dawni mistrzowie – nowo odkryci*, DUX 1175.

Dawnej w 2018 roku²⁷ oraz koncertu inauguracyjnego Festiwalu „In tempore regum. Muzyka czasu królów” w Warszawie w 2020 roku²⁸.

Autor niniejszej edycji wyraża nadzieję, że stanie się ona kolejnym istotnym elementem pozwalającym pełniej spojrzeć na dokonania Szymona Ferdynanda Lechleitnera, tego wciąż niedocenianego twórcy o podalpejskich korzeniach, ale o staropolskim poczuciu muzycznego smaku.

²⁷ Podczas inauguracji festiwalu w Starej Lubowni (Słowacja) 8 VII 2018 r. wykonano utwory: *Exultate jubilate*, *Litaniae de Corde Jesu*, *Vesperae in C*, *Ave Maris stella*. <https://sfmd.wstarymsaczu.pl/40-sfmd-2018/> [dostęp 25.09.2021].

²⁸ 13 IX 2020 r. na Zamku Królewskim zaprezentowano *Exultate jubilate* oraz *Victor subactis inferis*.

Dialogus de Passione Christi Domini – komentarz krytyczny

Rękopis kompozycji, zachowany w bibliotece klasztoru Panien Benedyktyn w Staniątkach, odnalazł w 1972 roku ks. Wendelin Świerczek. Dzieło wpisuje się w popularną w okresie staropolskim twórczość religijną związaną z okresem Wielkiego Postu²⁹. Niestety nie zachowała się datacja ani informacje o czasie i okolicznościach powstania kompozycji. Należy zatem w oparciu o dostępną wiedzę na temat twórcy datować ją na drugą ćwierć XVIII w. Szczegółowa analiza muzykologiczna utworu została opracowana przez ks. prof. dra hab. Karola Mrowca³⁰.

Opis rękopisu

Rękopis przechowywany jest w zbiorach Opactwa św. Wojciecha Panien Benedyktyn w Staniątkach pod sygnaturą 31a, można datować tylko orientacyjnie (na 1. połowę XVIII wieku), gdyż pozbawiony jest jakichkolwiek inskrypcji czy datacji, a sugestia dotycząca czasu powstania źródła wynika z analizy paleograficznej. Składa się z 17 kart, w większości zapisanych obustronnie. Wymiary 15 kart to 32x20 cm, zaś karty z odpisem *Basso* są rozmiarów 21,6x17,2 cm. Karta tytułowa zawiera szereg istotnych informacji i jednoznacznie potwierdza autorstwo. Można na niej odnaleźć wpisy czterech rąk. Pierwotna zdaje się być tytułacja *L.[audetur] J.[esus] C.[hristus] / Dialogus de Passione X[Christi] Domini. / â voc.[ibus] 9. ex. F. / Canto Alto / Tenore Basso / Violino Primo / Violino Secundo / Cornu Primo / Cornu Secundo / et / Organo / Authore / S.[imon] Ferdi:[nand] Lechleitner*. Późniejsza zdaje się być numeracja w zbiorach klasztornych. W górnej części karty tytułowej przekreślone N°

²⁹ Por. np. K. Mrowiec, *Pasje wielogłosowe w muzyce polskiej XVIII w.*, Kraków 1972; tenże, *Tematyka pasyjna w muzyce polskiej (Przegląd twórczości i perspektywy badań)*, [w:] *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*, red. H.D. Wojtyska, J.J. Kopeć, Lublin 1981, s. 152-159; A. Malińska, „Gorzkie żale” i inne nabożeństwa pasyjne w XVIII wieku, [w:] *Codzienność i niecodzienność oświeconych*, t. 1: *Przyjemności, pasje i upodobania*, red. B. Mazurkowska, M. Marcinkowska, S. Dąbrowski, Katowice 2013, s. 89-98; R. Pośpiech, *Formy muzyki pasyjnej w tradycji liturgiczno-muzycznej klasztoru paulinów na Jasnej Górze*, [w:] *Tradycje monastyczne w Europie. Między liturgiką a performatyką II*, red. E. Mateja, Z.W. Solski, Opole 2016 (Opolska Biblioteka Teologiczna 155), s. 133-147. Istotnym wyróżnikiem w polskiej tradycji muzycznej jest zbliżenie wielkopostnej tradycji chorałowej z obrzędowością ludową; zob. m.in. A. Zoła, *Ludowa recepcja śpiewów Wielkiego Tygodnia*, [w:] *W kręgu wielkopostnej pobożności i bractw religijnych*, red. J. Bień, Lublin 2007, s. 156-165; tenże, *Struktury tonalne Gorzkich żali i ich ludowa recepcja*, [w:] *Perły muzyki kościelnej: chorał gregoriański i Gorzkie żale*, red. R. Tyrała, Kraków 2007, s. 145-156.

³⁰ K. Mrowiec, „*Dialogus de Passione*”..., s. 283-289.

i dopisane N31. oraz w dolnej części karty *Konwentu Staniąteckiego* / *N[ume]*^{ro} 31. Za jeszcze nowszy dopisek, pochodzący prawdopodobnie z czasu porządkowania archiwum w XX wieku, należy uznać uzupełnienie sygnatury w górnej części karty tytułowej o dopisek *a*, a także znajdujący się w lewym górnym rogu karty tytułowej dopisek czarnym długopisem *17 kart.*, prawdopodobnie autorstwa ks. prof. dra hab. Karola Mrowca.

Proponowana współcześnie numeracja kart w ramach sygnatury z pewnością nie jest oryginalna. Dopiski ołówkiem w prawym górnym rogu stron *recto* mogą pochodzić od ks. Wendelina Świerczka, który w 1969 roku sfotografował rękopis, o czym informację zawarto na wkładce papierowej sporządzonej ołówkiem o bardzo zbliżonym dukcie pisma do numeracji kart. Ewentualnie mógł ją zrealizować ks. prof. Karol Mrowiec, który jest prawdopodobnie autorem drugiego wpisu na papierowej wkładce o treści: *razem / 17 kart / (7.III.1983.)* i korekt w nazwisku oraz tonacji zapisanych ołówkiem.

Współcześnie struktura źródła przedstawia się następująco:

[k. 1]	Tytułowa
[k. 1v]	<i>Organo</i> [część I]
[k.] 2	<i>Canto Primo</i> [część I; początek części II; druga ręka, w lewym górnym rogu karty dopisek N30 (lub N36)]
[k. 2v]	[<i>Canto Primo</i> , kontynuacja części II i początek części III]
[k.] 3	[<i>Canto Primo</i> , kontynuacja części III]
[k. 3v]	[<i>Canto Primo</i> , dokończenie części III]
[k.] 4	<i>Canto</i> [część I, dukt pisma zgodny z k. 1v]
[k. 4v]	[<i>Canto</i> , dokończenie części I, część II]
[k.] 5	[<i>Canto</i> , część III]
[k. 5v]	[<i>Canto</i> , dokończenie części III]
[k.] 6	<i>Basso</i> [część I, trzecia ręka; w lewym górnym rogu karty dopisek N30]
[k. 6v]	[<i>Basso</i> , część II, początek części III]
[k.] 7	[<i>Basso</i> , część III]
[k. 7v]	[<i>Basso</i> , dokończenie części III]
[k.] 8	[<i>Basso</i> , część I, dukt pisma zgodny z k. 1v]
[k. 8v]	[<i>Basso</i> , dokończenie części I, część II]
[k.] 9	[<i>Basso</i> , część III]
[k. 9v]	[<i>Basso</i> , dokończenie części III]
[k.] 10	<i>Violino Primo</i> [część I, dukt pisma zgodny z k. 1v]
[k. 10v]	[<i>Violino Primo</i> , część II]
[k.] 11	[<i>Violino Primo</i> , część III]
[k. 11v]	[<i>Violino Primo</i> , dokończenie części III]
[k.] 12	<i>Violino Secundo</i> [część I, dukt pisma zgodny z k. 1v]
[k. 12v]	[<i>Violino Secundo</i> , część II, początek części III]
[k.] 13	[<i>Violino Secundo</i> , część III]
[k. 13v]	[<i>Violino Secundo</i> , dokończenie części III]
[k.] 14	<i>Cornu Primo ex F</i> [część I i II, dukt pisma zgodny z k. 1v]

[k. 14v]	[Cornu Primo ex F, część III]
[k.] 15	<i>Cornu Secundo ex F</i> [część I i II, dukt pisma zgodny z k. 1v]
[k. 15v]	[Cornu Secundo ex F, część III]
[k.] 16	[Organo, dokończenie części I i część II, dukt pisma zgodny z k. 1v]
[k. 16v]	[Organo, dokończenie części II i część III]
[k.] 17	[Organo, dokończenie części III]
[k. 17v]	[niezapisana]

Analizując rękopis zestawiony pod współczesną sygnaturą 31a można stwierdzić, że jedną ręką zapisane zostały następujące karty (wg współczesnej numeracji kart): *Organo* – składka kart: 1, 16-17, przy czym karta 1 to karta tytułowa, zaś na pozostałych zapisano partię *Organo*; *Canto* – składka kart 4-5, *Basso* – składka kart 8-9, *Violino Primo* – składka kart 10-11, *Violino Secundo* – składka kart 12-13, *Cornu Primo* – karta 14, *Cornu Secundo* – karta 15.

Na wszystkich wymienionych kartach w lewym górnym rogu znajduje się dopisek: *L[audetur] J[esus] C[hristus] N31 / a Capella*, w przypadku partii organowej pominięto sygnaturę, która znajduje się na karcie tytułowej. Na kartach głosów nie dokonano poprawy sygnatury na 31a, zachowując numerację pierwotną.

Karty 2-3 zawierające głos *Canto Primo* to zapewne odpis, oznaczony zresztą w lewym górnym rogu sygnaturą *N30* (a zatem wcześniejszy), czy też raczej *N36* (wówczas późniejszy), który wykazuje wyraźne podobieństwa w kształcie liter i nut do anonimowej pasji przechowywanej w staniąteckich zbiorach pod sygnaturą *N33a*.

Karty 6-7 przepisane trzecią ręką na papierze o mniejszych rozmiarach zawierają głos *Basso* i również odnotowano na nich pierwotną sygnaturę *N30*.

Ogólny stan zachowania rękopisu należy uznać za dobry. Spotykamy wprawdzie zagięte karty skrajne, widoczne są minimalne uszkodzenia, które można zaklasyfikować do działalności drewno-jadów, czy drobne rozmazania tekstu muzycznego, będące zapewne wynikiem korzystania z rękopisu w poprzednich dekadach i stuleciach, ale nie przeszkadzają one w jego swobodnym odczycie. Karta tytułowa, a zatem również pierwsza karta głosu *Organo* jest w środkowej części rozerwana w poprzek, mniej więcej do połowy szerokości.

Porównanie partii głosów *Canto* z *Canto Primo* oraz obu wersji głosu *Basso* pozwala stwierdzić, że wykazują one znaczne różnice, co do zasady polegające na pominięciu szeregu fragmentów solowych występujących w głosach *Canto* i *Basso* (k. 8-9v) w odpisach *Canto Primo* i drugiej wersji *Basso* (k. 6-7v).

Komentarz rewizyjny

Jako podstawę prezentowanej edycji wybrano najbardziej kompletny egzemplarz, oznaczony pierwotną sygnaturą *N31*. Skorelowano go z odpisami głosów *Canto Primo* i *Basso* oznaczonymi sygnaturą *N30* (lub *N36*), napisanymi przez innych skrybów, pomijającymi szereg ustępów solowych.

Warstwę literacką zestawiono z dostępnymi łacińskimi opisami męki pańskiej, ze świadomością konstatacji ks. prof. Mrowca, że wykorzystany w utworze tekst „stanowi tzw. harmonię pasyjną, będącą niemal wiernym odpisem sławnej średniowiecznej *summa passionis*, którą użyto już w pasji Longwala-Obrechta z początkiem XVI wieku. Kompozycja Lechleitnera potwierdza więc popularność tego tekstu w Polsce w I połowie XVIII wieku”³¹. Słuszność stwierdzenia poświadcza odkryty przez ks. Mrowca, a współcześnie wydany przez ks. prof. dra hab. Stanisława Garnczarskiego *Kancjonał pieśni nabożnych* z 1721 roku, w którym na kartach 221-223 wydrukowano w całości tekst *Passyja, którą zwyczajnie [w] poście w piątki śpiewają*, poza minimalnymi wyjątkami identyczny z warstwą literacką pasji Lechleitnera³².

Partie tutti w głosach alt i tenor uzupełniono w całości w oparciu o notatki śp. ks. prof. dra hab. Karola Mrowca zestawione z partiami organów i skrzypiec. Orientacyjne miejsca, ustalone na podstawie adnotacji w pustych taktach w odpisie głosu *Basso*, w których alt lub tenor miały powierzoną partię solową, oznaczono w zapisem w kwadratowym nawiasie, nie wprowadzając ich uzupełnienia.

Dla każdej z trzech części zachowano odrębną numerację taktów. W partyturze zachowano oryginalne oznaczenia wykonawcze: agogiczne, dynamiczne, grupowanie nut, łuki, cezury. Brakujące oznaczenia w poszczególnych głosach dodano, w kwadratowych nawiasach. Ujednolicono i uwspółcześniono zapis tekstu muzycznego oraz literackiego. Usunięto zbędne, a dodano brakujące znaki chromatyczne. Jako podstawę dla głosów sopran i bas przyjęto wersję napisaną tą samą ręką co partie instrumentalne. Wykaz korektur oraz różnic między oryginałami a odpisami *Basso* i *Canto Primo* zamieszczono poniżej.

CANTO

(Głos *Canto* zapisany w kluczu sopranowym – c na pierwszej linii)

I. Passio

Takt (dalej T.) 1-4 – łuk łączący zapisany w tych odwrotnie.

T. 4-5 – pozbawione kreski taktowej, nuta g¹ zapisana jako cała nuta.

T. 6-7 – dźwięki a¹ zapisane bez łuku łączącego.

T. 12 – usunięto cezurę interpretacyjną występującą tylko w głosie *Canto*, wyłącznie w pierwotnej wersji.

T. 15 – usunięto cezurę interpretacyjną występującą tylko w głosie *Canto*, wyłącznie w pierwotnej wersji.

T. 44 – w odpisie *Canto Primo* ósemki na 3 i 4 pod łukami.

T. 47 – zastosowano łuk w słowie *sacerdotum* na drugą sylabę, zgody z linią *Basso* i odpisem *Canto Primo*, w pierwotnej wersji *Canto* łuk jest na pierwszej sylabie.

T. 55 – w odpisie *Canto Primo* ósemki na 1 pod łukiem.

³¹ K. Mrowiec, „*Dialogus de Passione*”..., s. 284.

³² K. Mrowiec, *Zaginiony „Kancjonał pieśni nabożnych” z 1721 r. – odkryty*, „*Roczniki Teologiczno-Kanoniczne*” 24 (1977) z. 4, s. 170-180; *Kancjonał pieśni nabożnych według obrzędów Kościoła Świętego Katolickiego na uroczystości całego roku z przydatkiem wielu nowych sporządzony i wydany cum gratia et privilegio S[uae] R[egiae] M[ajestatis] w Krakowie w drukarni Jakuba Matyjas[z]kiewicza*, oprac. S. Garnczarski, Kraków 2017.

- T. 59 – zastosowano cesurę po 1 zgodną z linią *Basso* i odpisem *Canto Primo*.
 T. 60 – w odpisie *Canto Primo* ósemki na 1 pod łukiem.
 T. 80-86 – w odpisie *Canto Primo* partia solowa *Canto* została pominięta.
 T. 86 – oznaczenie *tutti* zgodne z odpisem *Canto Primo* i linią *Basso*, w pierwotnej wersji *Canto* oznaczone dopiero w t. 88.
 T. 87 – w odpisie *Canto Primo* pierwsza półnuta z górnym ozdobnikiem.
 T. 115-116 – pozbawione kreski taktowej, nuta f^2 zapisana jako cała nuta.
 T. 134 – w odpisie *Canto Primo* ósemki na 3 połączone łukiem.
 T. 135 – w odpisie *Canto Primo* ósemki na 3 połączone łukiem.
 T. 136 – w odpisie *Canto Primo* ósemki na 4 połączone łukiem.
 T. 139 – na 4i błędnie wpisana szesnastka a nie ósemka.
 T. 142-152 – w odpisie *Canto Primo* partia solowa *Canto* została pominięta.
 T. 152 – w odpisie *Canto Primo* na 2 dźwięk c^2 a nie a^1 .
 T. 154 – w odpisie *Canto Primo* półnuta z kropką i ćwierćnuta pod łukiem.
 T. 158 – w odpisie *Canto Primo* cesura po 3.
 T. 160 – w odpisie *Canto Primo* cesura po 1.

II. Apprehendit

- T. 16 – w odpisie *Canto Primo* ósemki na 4 połączone łukiem.
 T. 39-45 – w odpisie *Canto Primo* partia solowa *Canto* została pominięta, odnotowane pauzy nie wypełniają całej przestrzeni brakującej partii z głosu *Canto*.
 T. 45 – dopisek Solo na 3 z odpisu *Canto Primo*, zgodny z głosem *Canto*.
 T. 51 – w odpisie *Canto Primo* ósemki na 1 połączone łukiem.
 T. 58-62 – w odpisie *Canto Primo* partia solowa *Canto* została pominięta.
 T. 65 – w obu wersjach (*Canto* i *Canto Primo*) drugie powtórzenie słowa *tolle* zastąpiono znakiem powtórzenia ://:
 T. 71-73 – w odpisie *Canto Primo* partia solowa *Canto* została pominięta.
 T. 79 – w obu wersjach (*Canto* i *Canto Primo*) drugie i trzecie powtórzenie słowa *tolle* zastąpiono znakiem powtórzenia ://:
 T. 82 – powtórzenie słowa *crucifige* zastąpiono znakiem powtórzenia ://:
 T. 84 – w obu wersjach (*Canto* i *Canto Primo*) powtórzenie słowa *crucifige* zastąpiono znakiem powtórzenia ://:
 T. 96 – kropka na 1 zastępująca zlegowaną ćwierćnutę z półnutą poprzedniego taktu.
 T. 110 – w odpisie *Canto Primo* ósemki na 3 i 4 po dwie połączone łukiem.
 T. 113 – w odpisie *Canto Primo* ósemki na 2 połączone łukiem.
 T. 114 – dodano dopisek [tutti], zgodny z partią *Basso* i *Organo*.
 T. 123 – w odpisie *Canto Primo* wszystkie nuty połączone łukiem.
 T. 126-127 – zastosowano hemiolę, brak kreski taktowej i cała nuta.

III. Orabat

- T. 3-4 – zastosowano hemiolę na dźwięku f^2 , brak kreski taktowej i cała nuta.
 T. 6-7 – zastosowano hemiolę na dźwięku f^2 , brak kreski taktowej i cała nuta.
 T. 14-15 – zastosowano hemiolę na dźwięku d^2 , brak kreski taktowej i cała nuta.

- T. 20 – zastosowano kasownik przypominający na dźwięku c² na 3.
- T. 22-23 – zastosowano hemiolę na dźwięku f, brak kreski taktowej i cała nuta.
- T. 26 – kropka zastępująca przedłużenie półnuty z poprzedniego taktu.
- T. 27-28 – zastosowano hemiolę na dźwięku d², brak kreski taktowej i cała nuta.
- T. 30 – usunięto bemol b¹ na 1.
- T. 68-70 – w rękopisie jeden takt z pauzami odpowiadającymi trzem z nadpisaną cyfrą 3.
- T. 85 – słowo *Dixit* zastąpione znakiem powtórzenia.
- T. 86 – usunięto bemol es² na 4.
- T. 87 – usunięto bemol es² na 4.
- T. 118 – kropka na 1 odpowiada ćwierćnucie zlegowanej z półnutą z taktu poprzedniego.
- T. 124 – usunięto bemol b¹ na 3iii.
- T. 125 – usunięto kasownik c² na 2i.
- T. 144 – pierwsze i trzecie słowo *liberans* zastąpione znakiem powtórzenia ://:
- T. 146 – wszystkie cztery słowa *liberans* zastąpione znakiem powtórzenia do taktu poprzedniego ://:
- T. 156 – usunięto bemol es² na 4i.

BASSO

I. Passio

- T. 1-3 – w oryginale nie ma łuku legato na nucie f.
- T. 3-4 – w odpisie *Basso* całe nuty połączone łukiem.
- T. 5 – w odpisie *Basso* sylaba si na 1.
- T. 6 – w odpisie *Basso* cała nuta F na sylabie -si-.
- T. 6-7 – w oryginale nie ma łuku legato na nucie F.
- T. 12 – na 3 w sylabie -*dum* nadpisane m.
- T. 15 – na 3 w sylabie -*dum* nadpisane m.
- T. 18 – nadpisana cyfra 6 informująca o ilości taktów *tacet*.
- T. 24 – w odpisie *Basso* brak dopisku *Solo*.
- T. 26 – w oryginale błędnie zapisano -*bidium* zamiast -*biduum*, ósemki na 1 i 2 połączone po 2 łukami.
- T. 27 – w sylabie -*um* nadpisane m.
- T. 28 – w odpisie *Basso* inne podłożenie sylab, na 1 -*cha*, na 2 *fi*-, a na 3 tryl.
- T. 42-64 – w odpisie *Basso* partia solowa *Basso* została pominięta.
- T. 74-80 – w odpisie *Basso* partia solowa *Basso* została pominięta.
- T. 97 – w odpisie *Basso* w sylabie -*num* nadpisane m.
- T. 120-124 – w odpisie *Basso* partia solowa *Basso* została pominięta.
- T. 124 – w odpisie *Basso* oznaczenie *Solo* na 3.
- T. 131 – poprawiono na właściwą formę *Filius*, zgodną z odpisem *Basso*.
- T. 152 – uzupełniono dopisek *Tutti*, zgodny z odpisem *Basso*.
- T. 155-157 – zastosowano partię *Solo* na słowa *Tu dixisti*, zgodnie z odpisem *Basso*.

II. Apprehendit

- T. 1 – skorygowano błędnie zapisany dźwięk c na B, zgodnie z partią *Organo*.
T. 18 – w odpisie *Basso* w sylabie *-sum* nadpisane m.
T. 23 – w odpisie *Basso* w sylabie *-nam* nadpisane m.
T. 45-50 – w odpisie *Basso* partia solowa *Basso* została pominięta.
T. 54 – dodano cezurę przed 3 zgodną z głosem *Canto* i odpisem *Canto Primo*.
T. 55-58 – w odpisie *Basso* partia solowa *Basso* została pominięta.
T. 65-66 – w odpisie *Basso* drugie i trzecie powtórzenie słowa *tolle* zastąpione znakiem powtórzenia ://:
T. 73-78 – w odpisie *Basso* partia solowa *Basso* została pominięta.
T. 78-80 – w odpisie *Basso* wszystkie powtórzenia słowa *tolle* zastąpiono znakiem powtórzenia ://:
T. 81-82 – w odpisie *Basso* w tym miejscu wklejono fragment papieru z poprawionym dźwiękiem z a, należy go wykonać przed taktami zapisanymi oryginalnie – prawdopodobnie przez nieuwagę został pominięty przez autora odpisu.
T. 87-100 – w odpisie *Basso* partia solowa *Basso* została pominięta.
T. 117 – w odpisie *Basso* w sylabie *-plum* nadpisane m.

III. Orabat

- T. 5-6 – zastosowano hemiolę na dźwięku b, brak kreski taktowej i cała nuta.
T. 7-8 – zastosowano hemiolę na dźwięku c¹, brak kreski taktowej i cała nuta.
T. 12-13 – zastosowano hemiolę na dźwięku a, brak kreski taktowej i cała nuta.
T. 16 – dodano kasownik na h na 3.
T. 16-17 – zastosowano hemiolę na dźwięku g, brak kreski taktowej i cała nuta.
T. 20-21 – zastosowano hemiolę na dźwięku f, brak kreski taktowej i cała nuta.
T. 31 – usunięto cezurę przed 4, występującą tylko w głosie *Basso*.
T. 77 – dodano kasownik h na 1, zgodny z zapisem *Organo*.
T. 91 – dodano bemol es na 3, zgodny z zapisem *Organo*.
T. 99 – usunięto kasowniki a na 1 oraz e na 4i.
T. 140 – na 1i błędnie zapisana wysokość dźwięku e. Winno być f, tak jak w odpisie *Basso*.
T. 144 – słowo *liberans* zapisane tylko w pierwszej grupie, później zastąpione trzema znakami powtórzenia.
T. 146 – słowo *liberans* podane dwukrotnie a kolejne dwa razy zastąpione znakami powtórzenia ://:
T. 177 – usunięto krzyżyk cis¹ na 3.
T. 179 – usunięto kasownik h na 3.
T. 180 – usunięto kasownik c¹ na 1.
T. 182 – zastosowano przypominający bemol na b.

ORGANO

I. Passio

- T. 31 – usunięto bemol nad d na 1.

- T. 32 – usunięto bémol nad d na 2.
- T. 34 – usunięto bémol nad g na 1.
- T. 36 – usunięto bémol nad d na 1.
- T. 37 – usunięto bémol nad g na 1 i kasownik na 4.
- T. 40 – zamazany bémol przed g.
- T. 44 – usunięto bémol nad d na 1.
- T. 45 – usunięto bémol nad g na 1.
- T. 63 – w zapisie basu cyfrowanego znak – nad 3 zamieniono na 7.
- T. 123 – usunięto bémol nad d na 1.
- T. 124 – usunięto bémol nad d na 1.
- T. 128 – usunięto bémol nad d na 2.
- t. 144 – w oryginale zapis w kluczu c.
- T. 150 – w zapisie basu cyfrowanego znak – nad 3 zamieniono na 6; na 4 dodano 6.
- t. 152 – powrót do klucza basowego.
- t. 153 – na wartość 2 kwarta zwiększona w oryginale oznaczona plusem, a nie kasownikiem.

II. Apprehendit

- T. 9 – na raz zapis 5/7, a nie 7/5.
- T. 12 – w zapisie basu cyfrowanego znak – nad 3 zamieniono na 6.
- T. 23 – widoczny dopisek na znaku powtórzenia 7 6.
- T. 41 – w zapisie basu cyfrowanego znak – nad 4 zamieniono na 7.
- T. 52 – w zapisie basu cyfrowanego usunięto 3 na 2, zamieniono 4/4 na 4/2 na 3 .
- T. 74 – usunięto bémol nad d na 1.
- T. 75 – usunięto bémol nad d na 1.
- T. 83 – usunięto bémol nad d na 1.
- T. 87 – zmiana klucza na klucz c tenorowy, usunięto bémol nad d na 1.
- T. 90 – na 2 powrót do zapisu w kluczu basowym.
- T. 125 – przekreślenie w zapisie basu cyfrowanego, nadpisane 5/3.

III. Orabat

- T. 5-6 – zastosowana hemiola na dźwięku b, zapisana cała nuta bez kreski taktowej.
- T. 7-8 – zastosowana hemiola na dźwięku c¹, zapisana cała nuta bez kreski taktowej.
- T. 14 – usunięto kasownik na g na 2.
- T. 16 – zamieniono bémol na kasownik nad g na 3.
- T. 16-17 – zastosowana hemiola na dźwięku g, zapisana cała nuta bez kreski taktowej.
- T. 20 – usunięto kasownik na e na 1.
- T. 29 – usunięto kasownik nad d na 1.
- T. 38 – usunięto bémol nad g na 1.
- T. 38-44 – dopisano 6 nad 3.
- T. 53 – dopisano 6 nad 3, 6 nad 4 i 5 nad 4i.
- T. 85 – usunięto bémol nad g na 3.
- T. 98 – dodano bémol es na 1.
- T. 102-103 – dodano 6 nad 3.

- T. 110 – usunięto kasownik e na 1.
- T. 113 – usunięto bemol nad d na 4.
- T. 115 – usunięto bemol nad d na 4
- T. 135 – usunięto bemol nad d na 1.
- T. 149 – dodano bemol na 4i.
- T. 168 – zastosowana hemiola na dźwięku f, zapisana cała nuta bez kreski taktowej.
- T. 177 – usunięto krzyżyk cis na 3.
- T. 178 – usunięto bemol nad 1.
- T. 179 – usunięto kasownik h na 3.

VIOLINO PRIMO

I. Passio

- T. 34 – zapisana cyfra 1 nad taktem informująca o długości pauzy.
- T. 36 – usunięto kasownik przypominający o powrocie do tonacji zasadniczej.
- T. 42 – na 1 wartość przy dźwięku d¹ nie zapisano laski, należy ten znak odczytywać jak kropkę przy półnucie z taktu poprzedniego.
- T. 63 – na 1 wartość przy dźwięku b² nie zapisano laski, należy ten znak odczytywać jak kropkę przy półnucie z taktu poprzedniego.
- T. 92 – uzupełniono kasownik h² na 4.
- T. 109 – nadpisano cyfrę 1 informującą o liczbie taktów pauzy.
- T. 116 – na 1 i 2 błędnie zapisana półnuta a¹, z układu harmonicznego wynika dźwięk g, na który poprawiono zapis.
- T. 128 – usunięto kasownik g¹ na 4.
- T. 142 – na 2 błędnie wpisano dźwięk a.
- T. 158 – na 3 przekreślone oznaczenie dynamiczne for[te].

II. Apprehendit

- T. 42 – pauzą zastąpiono nutę f¹ na 1.
- T. 66 – dodano krzyżyk cis² na 3.
- T. 105 – dodano bemol es² na 4.

III. Orabat

- T. 11 – kropka do półnuty z taktu 10 połączona łukiem.
- T. 12 – dodano kasownik c² na 3.
- T. 16 – dodano kasownik h² na 3.
- T. 30 – dodano krzyżyk fis² na 4.
- T. 130 – usunięto kasownik c² na 2.
- T. 133 – usunięto krzyżyk cis² na 4i.
- T. 142 – dodano krzyżyk cis² na 4.
- T. 147 – na wartość 3 brak kreski dopisanej górnej, powinien być dźwięk a².

VIOLINO SECUNDO

I. Passio

T. 155 – wartości 2-4 rozmazane i słabo czytelne.

II. Apprehendit

T. 28 – na 2 zapisane ósemki d^1 poprawiono na c^1 i d^1 .

T. 102 – usunięto kasownik e^1 na 4.

T. 107 – dodano bemol es^1 na 4.

III. Orabat

T. 34 – usunięto kasownik f^1 na 1.

T. 43 – usunięto krzyżyk cis^2 na 4i.

T. 44 – usunięto krzyżyk cis^2 na 4.

T. 68 – usunięto kasownik h^1 na 4.

przed t. 84 – wykreślony fragment od początku pięciolinii nie użyty w zapisie.

T. 86 – usunięto bemol es^2 na 2.

T. 87 – usunięto bemol es^2 na 4.

T. 114 – dodano krzyżyk cis^2 na 1i.

T. 115 – usunięto krzyżyk cis^2 na 3.

T. 173 – na 2 błędnie zapisana wysokość dźwięku h^1 , winno być c^2 .

CORNU PRIMO EX F

I. Passio

T. 6 – niewyraźnie zapisana wysokość dźwięku na 2, nadpisana litera e nad linią melodyczną, informująca o wysokości dźwięku.

T. 13 – dodano kasownik h na 4.

T. 154 – dodano kasownik h na 4.

II. Apprehendit

T. 9-10 – należy dodać łuk legato na dźwięku b^1 .

III. Orabat

T. 177 – omyłkowo zapisano dźwięk f, z funkcji harmoniczej wynika dźwięk a.

T. 178 – możliwe do wykonania również f.

CORNU SECUNDO EX F

I. Passio

T. 71 – nie zaznaczono powtórzenia od tego miejsca.

II. Apprehendit

T. 71 – partia *Cornu Secundo* ma oznaczone 26 taktów pauzy, jednak zestawienie z *Cornu Primo* wskazuje na 7 taktów *tacet* i *unisono* z *Cornu I* od t. 78 na 4 lub też *tacet* przez 43 takty.

III. Orabat

T. 1-2 – zastosowana hemiola na dźwięku f^1 , brak kreski taktowej zapisana cała nuta.

T. 23 – kropka zastępująca półnutę połączoną łukiem z całą nutą f^1 z poprzedniego taktu.

T. 114 – ujęty w klamry powtarzające z dopiskiem *bis* 3 informującym o trzykrotnym powtórzeniu.

T. 120-123 – puste takty zamykające odcinek, pominięte w zapisie partii *Cornu Secundo*.

po t. 140 – wykreślony odcinek pięciolinii do końca systemu, nie użyty do zapisu melodii.

T. 177 – omyłkowo zapisano dźwięk f , z funkcji harmonicznego wynika dźwięk a .

T. 178 – możliwe do wykonania również f .

Introduction

Musicology at The John Paul II Catholic University of Lublin is celebrating the 65th anniversary of its existence and activity. Set up as a scientific and didactic unit in 1956 upon request of the Polish Episcopal Conference it was first defined as the Department of Church Musicology. Then, in 1966 it was turned into the Institute of Church Musicology and finally, in 1990, by the decision of the university Senate, it took the name of the Institute of Musicology³³.

One of the main research fields of this department were monographic studies on old liturgical and musical manuscripts. The researcher definitely worth mentioning in this field of study was Rev. Professor Karol Mrowiec CM, long-time director of the Institute (1968-1982)³⁴. This distinguished researcher focused on passion music in the Old Polish period, and Simon Ferdinand Lechleitner's works helped to prove the hypothesis that the passion form was treated by Polish composers as some form of dialogue. The main conclusions from his studies on passion music can be found in one of his articles, which will be referred to in the analytical part of this edition³⁵.

I would like to express my appreciation to all the people that helped me in the edition of this passion dialogue by S.F. Lechleitner. My special thanks go to Mother Superior Stefania Polkowska – the abbess in the Monastery of the Benedictine Sisters in Staniątki and to Prof. Dr. habil. Andrzej Włodarski, for enabling me to work with the original manuscripts despite the difficulties coming from the present epidemic situation.

My gratitude also goes to my Father, Dr. Jan Gładysz, who led my scientific interests to this Old Polish composer, and whose valuable and critical support profoundly helped me during my research. Last but not least, I would like to express my sincere thanks to the reviewers of my study: Prof. Dr. habil. Remigiusz Pośpiech and Dr. habil. Miłosz Aleksandrowicz for their critical and analytical work.

I also should not forget about the invaluable support and help from the University Authorities, the Institute of Arts Studies, and the Department of Instrumentology with publishing my source material. The preparation of the publication would not be possible without the kind help of Ms. Marta Pijas in the field of musical edition. I would love to express my appreciation to the KUL Publishing House, the publisher of this study.

³³ J. Misiurek, *Instytut Muzykologii*, [in:] *Encyklopedia 100-lecia KUL*, vol. 1, ed. E. Gigilewicz et al., Lublin 2018, pp. 367-368. More about musicology in Lublin compare A. Gładysz, *Instytut Muzykologii*, [in:] *100 lat Teologii na KUL*, ed. S. Nowosad, J. Mastej, pp. 165-178.

³⁴ I. Pawlak, *Mrowiec Karol CM*, [in:] *Encyklopedia 100-lecia KUL*, vol. 2, ed. E. Gigilewicz et al., Lublin 2018, pp. 75-76; [Ed.], *Mrowiec Karol*, „Additamenta Musicologica Lublinensia. Rocznik Instytutu Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego” 2 (2006), pp. 27-29.

³⁵ K. Mrowiec, „*Dialogus de Passione*” S.F. Lechleitnera i jego znaczenie dla poznania struktury polskich pasji wielogłosowych XVIII wieku, [in:] *Dzieło muzyczne: teoria, historia, interpretacja*, ed. I. Poniątkowska, Warszawa 1984, pp. 283-289.

The Life and Music Work of Simon Ferdinand Lechleitner

From the time perspective Simon Ferdinand Lechleitner appears to be the major composer of the late Baroque whose works were recognised in a number of music cultural centres of the Polish-Lithuanian Commonwealth in the second quarter of the 18th century. Nonetheless, he is not much contemporarily appreciated. Among his 70 musical compositions, forty of which are preserved as complete works or fragments, only few have been analysed or printed.

Jan Gładysz was one of the first to undertake monographic research on the works of the composer – in 1980 he defended his master thesis on the form of vespers³⁶. Four years later professor Karol Mrowiec analysed in detail the passion which is presented in this very edition³⁷ and in 1995 Marta Pielech issued in print two psalms³⁸. Only a few years later Dominika Grabiec undertook research on the works of S.F. Lechleitner paying considerable attention to the works preserved in the Sandomierz offertories³⁹, and then further completing her exploration on the works of the composer using the Podoliniec monastery (currently located in Slovakia) preserved collections⁴⁰. Some chosen works of S.F. Lechleitner from the collection of the Piarist Monastery in Podoliniec were examined in the critical edition by Rev. Dariusz Smolarek who in 2011 issued in print *the Litany of the Sacred Heart of Jesus* and the ceremonial mass *In honorem Sancti Cajetani* as well as *the Vespers in C major*⁴¹. The critical editions were based on his earlier articles⁴². Further research on the works of the composer was continued by

³⁶ J. Gładysz, *Nieszpory wokarno-instrumentalne Simona Ferdynanda Lechleitnera (I poł. XVIII wieku)*, Lublin 1980, TS of the MA thesis in Archiwum Uniwersyteckie KUL; idem, *Nieszpory – wokarno-instrumentalna forma w polskiej muzyce religijnej XVIII wieku na przykładzie twórczości S.F. Lechleitnera*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne” 34 (1987), vol. 7, p. 339-345.

³⁷ K. Mrowiec, „*Dialogus de Passione*”..., pp. 283-289.

³⁸ Szymon Ferdynand Lechleitner, *Psalmi 2: De profundis clamavi, Memento Domine David*, ed. M. Pielech, Warszawa 1995.

³⁹ D. Grabiec, *Offertoria Szymona Ferdynanda Lechleitnera ze zbioru muzykaliów Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego w Sandomierzu*, „Przegląd Muzykologiczny” 2006, no 6, pp. 17-63.

⁴⁰ D. Grabiec, „*Ave Maris Stella*” Szymona Ferdynanda Lechleitnera ze zbioru muzykaliów po klasztorze pijarów w Podolińcu, „Muzyka” 2012, no 3, pp. 231-243.

⁴¹ Ferdinand Simon Lechleitner, *Missa Solennis in Honorem Sancti Cajetani*, ed. D. Smolarek, Ružomberok 2011; idem, *Litaniae de Corde Jesu*, ed. D. Smolarek, Ružomberok 2011; Simon Ferdinand Lechleitner, *Vesperae in C*, ed. D. Smolarek, Ružomberok 2011.

⁴² D. Smolarek, „*Missa Solennis in Honorem Sancti Cajetani*” Ferdynanda Szymona Lechleitnera, „Additamenta Musicologica Lublinensia. Rocznik Instytutu Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II” 3 (2007), pp. 39-57; idem, „*Litaniae de Corde Jesu & de Beata Virgine Maria*” Ferdynanda Szymona Lechleitnera, „Annales Lublinenses Pro Musica Sacra. Rocznik Katedry Monodii Liturgicznej Instytutu Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II” 1 (2010), pp. 421-440.

the students of the Institute of Musicology of the Jagiellonian University, and later by the Institute of Musicology of The John Paul II Catholic University of Lublin⁴³. The motets (*Ave Maria, Diffusa est gratia, Exultate jubilate, Victor subactis inferis*) studied by Maciej Jochymczyk and Damian Kułakowski were the last publication issued in 2017 by Musica Iagiellonica Publishing House⁴⁴.

Apart from the above mentioned monographic studies, the life and works of Simon Ferdinand Lechleitner appears in a broader context of the music culture, in the catalogues and collective musical studies of particular cultural centers⁴⁵, as well as being discussed when presenting other composers and their works⁴⁶.

The majority of the studies have pointed to the south German (Bavarian) or Austrian origin of the composer. Rev. Dariusz Smolarek provided some relevant conclusions regarding the biography. Using the onomastic criterion he suggested the connection of Lechleitner to Tyrol and the Lech river, the area from which the known musicians of the XVIII and XIX centuries, such as Wilhelm Lechleitner (*1779), a member of the Augustian order, as well as instruments builders originated⁴⁷.

Rev. Smolarek also mentioned Teodor Lubomirski the starost [a district head] of Spisz (1700-1740) as the patron and protector of Lechleitner whom Smolarek also regards as a reverend. He combined the border dates of well known works of the composer (1725-1745) with the time of the public service of the Polish magnate. Lubomirski, being the clientele of the Habsburg Court, regularly visited Austria, and thus, was able to hire and invite the musician to the Polish-Lithuanian Commonwealth⁴⁸.

⁴³ M. Lubaś, „*Litaniae de Corde Jesu*” S.F. Lechleitnera. Edycja krytyczna oraz analiza formy i faktury, TS of the BA thesis in Archiwum Uniwersyteckie UJ, Kraków 2012; A. Zarzycki, *Utwory Simona Ferdinanda Lechleitnera ku czci patronów zakonu benedyktyńskiego ze zbiorów Sandomierskiej Biblioteki Diecezjalnej*, TS of the BA thesis in Archiwum Uniwersyteckie KUL, Lublin 2014.

⁴⁴ S.F. Lechleitner, *Motteti*, ed. M. Jochymczyk and D. Kułakowski, Kraków 2017. This publication is the result of the BA thesis by Damian Kułakowski, written under the guidance of Maciej Jochymczyk and defended in 2017 at the Institute of Musicology of the Jagiellonian University, entitled *Motety Szymona Ferdynanda Lechleitnera ze zbioru Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu. Opracowanie źródłowo-krytyczne i analiza utworów*.

⁴⁵ Inter alia W. Świerczek, *Katalog rękopiśmiennych zabytków muzycznych Biblioteki Seminarium Duchownego w Sandomierzu*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 10 (1965), pp. 223-278; T. Maciejewski, *Papiery muzyczne po kapeli klasztoru Panien Benedyktynek w Staniątkach*, Warszawa 1984; P. Podejko, *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokalnno-instrumentalnej na Jasnej Górze*, Częstochowa 1992; D. Idaszak, *Grodzisk Wielkopolski – katalog tematyczny muzykaliów*, Kraków 1993; *Katalog tematyczny muzykaliów z klasztoru pijarów w Podolińcu*, ed. D. Smolarek, Lublin 2009; M. Jochymczyk, *Repertuar świeckiej kapeli wokalnno-instrumentalnej*, [in:] *Monografia zespołu muzycznego oraz katalog muzykaliów klasztoru ss. Benedyktynek w Staniątkach*, ed. M. Konik, Kraków 2016, s. 126-127, 130. Compare A. Patalas, *Działalność i repertuar kapeli muzycznej w Rakowie Opatowskim w świetle źródeł archiwalnych*, [in:] *Muzyka religijna – między epokami i kulturami*, vol. 2, ed. K. Turek, B. Mika, Katowice 2009, pp. 28-44; M. Walter-Mazur, *The Musical Culture of Polish Benedictine Nuns in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, transl. Z. Weaver, (Eastern Europe Studies in Musicology, vol. 12, ed. M. Gołąb), Berlin 2018.

⁴⁶ See e.g. M. Bebak, *Franciszek Lilius. Życie i twórczość na tle epoki*, Kraków 2018, s. 159-161.

⁴⁷ D. Smolarek, *Wstęp*, [in:] F.S. Lechleitner, *Missa Solennis in Honorem...*, pp. 6-7. In the 1920s there were remarks about his south-German roots. A. Chybiński, *Wincenty Maxylewicz (1685-1745)*, „Kwartalnik Muzyczny” 1925, no 5, p. 23; H. Opieński, *Symfonje A. Dankowskiego i J. Wańskiego*, „Kwartalnik Muzyczny” 1932, no 16, p. 686.

⁴⁸ D. Smolarek, *Missa Solennis in Honorem...*, pp. 40-41.

The most completed biography of Simon Ferdinand Lechleitner was created by Dominika Grabiec in 2012. Having re-examined the Podoliniec inscription, she stated that the composer was a bandmaster not on Teodor's court but on the court of Teodor's relative, Jerzy Aleksander Lubomirski (1666-1735), who was the starost of Sącz region (since 1687), the crown campcommander (1703-1729), and finally the voivode of Sandomierz region (1729-1735). The presence of Lechleitner's manuscripts in Sandomierz prior to his patron becoming the voivode of the region will not be surprising when we take into account the strong connection of Lubomirski to Sandomierz voivodship which was manifested by representing the region in the parliamentary meetings of 1718-1720 and 1724⁴⁹.

Another well known fact are the close relations of the family with Piarists monastery in Rzeszów where the sons of Hieronim Augustyn Lubomirski were educated. Those relations might have contributed to spreading the works of the composer into other Piarists houses in Podoliniec and Wieluń as well as other monastery centers like for example Staniątki. It is worth mentioning that the arrival of musicians originating from south German clergy in the Polish Lithuanian Commonwealth was nothing exceptional⁵⁰.

It seems that in the analysis of the reasons why the composer with a German sounding name was present in the Polish patron house one crucial factor has been omitted. This factor might account for the move of Lechleitner from Tyrol or Bavaria into the Polish Lithuanian Commonwealth. What is this factor then? So, the first wife of Jerzy Aleksander Lubomirski, the patron of the composer, Johanna Susanna Karolina von Stärtzhausen came from a Bavarian family whose ancestral properties were located in Bavaria between Munich and Ingolstadt. In the last quarter of the 17th century the representatives of the family ruled in Passau where the emperor Leopold I together with his court found shelter during one of the Turkish raids. It is also a place where Hieronim Augustyn Lubomirski (1647-1706)⁵¹, the uncle of Jerzy Aleksander appeared in front of the emperor as a commander of Polish army corps supporting the Empire. Hieronim Augustyn Lubomirski at that time took custody of his nephew after premature death of Jerzy Aleksander's father. It was perhaps on this occasion when young Jerzy Aleksander met Johanna Karolina and when his guardian and the girl's father made first marital arrangements.

A number of historical studies of the royal as well as magnate courts of those times clearly shows that women, within certain limitations, but still had an impact on choosing their companions both men and women who helped their female patron pass the time in a pleasant way⁵². In this context it

⁴⁹ J. Gierowski, *Lubomirski Jerzy Aleksander*, [in]: *Polski słownik biograficzny*, vol. 18, red. E. Rostworowski, Kraków 1973, pp. 20-22.

⁵⁰ E. Hauptmann-Fischer, *Osiemnastowieczne muzykalia opactwa cysterskiego w Pelplinie. Katalog i omówienie zbioru*, TS of the MA thesis in Archiwum Uniwersyteckie UW, Warszawa 2003 (compare D. Grabiec, *Offertoria...*, p. 17).

⁵¹ J. Wimmer, *Lubomirski Hieronim Augustyn*, [in]: *Polski słownik biograficzny*, vol. 18, red. E. Rostworowski, Kraków 1973, pp. 11-14.

⁵² The Institute of Musicology at the John Paul II Catholic University of Lublin, the Institute of History of the Silesian University and the Research Committee on Courts and Elites in Power in the Polish Academy of Sciences organised 27th, May 2021 a seminar called *Dwór królowej w średniowieczu i w epoce nowożytnej*. Part. II: *Ludzie dworu i ludzie na dworze*. The presentations are being prepared for publishing as articles.

might be assumed that the career Lechleitner is a typical example of the promotion from the female court (or the German court of the wife's father) into her husband's social and cultural environment. Thus, such an advancement could have a typical, for this historical period, economic ground deeply rooted in the idea of patronage. It can be certainly perceived as a social advancement of the musician who benefited from the successful marriage of his so far female patron who thanks to her marriage joined a renowned noble family of high rank in the Polish Lithuanian Commonwealth but also respected in the German Empire.

It has been agreed that Simon Ferdinand Lechleitner arrived in Poland right after the marriage ceremony of Stärtzhausen's daughter to Lubomirski's nephew, thus not earlier than about 1690 or perhaps at the turn of the 17th and 18th century. It can be assumed that he was a young man or even a child at that time and it was in Poland where his musical talents and musical tastes developed. Some proof of these assumptions can be the dating of the first compositions of the artist preserved in Sandomierz (October 1725 - September 1725). Based on the current research, however, it is not possible to state undoubtedly if the composer arrived in Poland as a teenager and it was thanks to the Lubomirski's that he gained his musical education. It could have been at one of the Piarists' musical centers. Another theory is that the composer was employed by the magnat family as a mature artist in the third decade of the 18th century with the aim of glorifying the noble family. The analysis of Lechleitner's works might allow the acceptance of the first theory, however, it still needs further deeper research not only in Polish but also German and Austrian archives.

Dominka Grabiec created the contemporary catalogue of Simon Ferdinand Lechleitner's works collecting 39 compositions preserved untouched or in fragments as well as 30 more noted in inventories⁵³.

Only a few of the above mentioned works of the Tyrol composer were offered the contemporary premieres or recordings. Most likely the first of them was *Laudate Dominum*, performed by the chamber ensemble of the students of musicology of the Catholic University of Lublin during the university Christmas Eve meeting in 1979⁵⁴. The next performance took place during the music festival called The Old Polish Music among Warsaw Monuments "Ad Hymnos ad Cantus" in 1987 and 2005⁵⁵ as well as during III Festival of Religious Creation "Fide et Amore" in Żory in 2009 (the concert with a live recording)⁵⁶ or on the occasion of the end of Second World War anniversary in Ożarów Mazowiecki in 2015⁵⁷.

⁵³ D. Grabiec, *Offertoria...*, pp. 43-58. The scholar identified another work, already mentioned *Ave Maris Stella*. See annotation 8.

⁵⁴ December 17th, 1979 in the old lecture room no 30 in the main building at KUL. A. Gładysz, *Działalność artystyczna studentów Instytutu Muzykologii*, [in:] *100 lat Teologii na KUL*, p. 230.

⁵⁵ During the mentioned festivals, among others, *Ave Maria*, *Ave Regina*, *Vesperae de Dominica et de Beata*, *Motetto de S. Benedicto: Exultate, jubilate* were performed; D. Grabiec, „*Ave Maris Stella*”..., p. 234.

⁵⁶ The concert with the recording live *Missa solennis in honorem Sancti Cajetani* took place 8th September, 2009; D. Grabiec, „*Ave Maris Stella*”..., p. 234.

⁵⁷ In the Ożarów Church (10th May 2015) two major works were presented: *Litaniae de Corde Jesu* and *Missa Solennis in Honorem Sancti Cajetani*.

The works of Simon Ferdinand Lechleitner have noticed the gradual growth in interest, especially in the recent times. DUX publishing house released a CD with *the Litany of the Sacred Heart of Jesus*⁵⁸. Further works of the artists were performed during the 40th Stary Sącz Festival of Old Music in 2018⁵⁹ as well as on the inaugural concert for the festival called “In tempore regum. The Music of Kings’ Times” in 2020 in Warsaw⁶⁰.

The author of this study hopes it will become a crucial step in the research of still a very much underestimated artist. It will become an inspiration to have a broader vision of Szymon Ferdynand Lechleitner, a musician coming from the Alpine region but having the Old Polish musical taste.

⁵⁸ *Dawni mistrzowie – nowo odkryci*, DUX 1175.

⁵⁹ During the inauguration of the festival in Stara Lubownia (Slovakia) 8th July, 2018 two works were performed: *Exultate jubilate*, *Litaniae de Corde Jesu*, *Vesperae in C*, *Ave Maris Stella*, accessed 25th September, 2021, <https://sfmd.wstarymsaczu.pl/40-sfmd-2018/>.

⁶⁰ 13th September, 2020 on the Royal Castle in Warsaw *Exultate jubilate* and *Victor subactis inferis* were presented.

Dialogus de Passione Christi Domini – A Critical Study

The Passion's manuscript was discovered in 1972 by the Rev. Wendelin Świerczek in the Monastery of the Benedictine Sisters in Staniątki. The composition corresponds well with the general Old Polish religious works connected with Lent⁶¹. Unfortunately, there is no information regarding the time of creating this work and other details. Taking into account our knowledge about the composer we should date it on the second quarter of the 18th century. A detailed musicological study on this composition was written by Rev. Professor Dr. habil. Karol Mrowiec⁶².

The Description of the Manuscript

The manuscript has been kept in the Archives of the St. Adalbert Monastery of the Benedictine Sisters under the signature 31a. It can be only generally dated on the first half of the 18th century, because there are not any dates and notes on the document; a suggestion about its possible dating was put forward after a paleographic analysis of the composition. It consists of 17, mostly written on both pages sheets. Its dimensions are 32x20 cm (15 sheets), the rest with the description *Basso* are 21,6x17,2 cm. The title page gives important information and clearly confirms the authorship of the manuscript. There can be traced the inscriptions of 4 different handwritings. The original text seems to be the title inscription: *L.[audetur] J.[esus] C.[hristus] / Dialogus de Passione X[Chri]sti Domini. / â voc.[ibus] 9. ex. F. / Canto Alto / Tenore Basso / Violino Primo / Violino Secundo / Cornu Primo / Cornu Secundo / et / Organo / Authore / S.[imon] Ferdi:[nand] Lechleitner*. The number referring to the monastery archives signature seems to have been added later. In the upper part of the title page there is a crossed out *N°* and added *N31*. and at the bottom part of the page there is an inscription: *Konwentu Staniąteckiego [of the Staniątki Convent] / N[ume]r° 31*. Another later addition, probably dated from the 20th century, and being the result of the archive organising, is the signature completion in the

⁶¹ Compare K. Mrowiec, *Pasje wielogłosowe w muzyce polskiej XVIII w.*, Kraków 1972; idem, *Tematyka pasyjna w muzyce polskiej (Przegląd twórczości i perspektywy badań)*, [in:] *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*, ed. H.D. Wojtyska, J.J. Kopeć, Lublin 1981, pp. XX-XX; A. Malińska, „Gorzkie żale” i inne nabożeństwa pasyjne w XVIII wieku, [in:] *Codziennosc i niecodziennosc oświeconych*, vol. 1: *Przyjemności, pasje i upodobania*, ed. B. Mazurkova, M. Marcinkowska, S. Dąbrowski, Katowice 2013, pp. 89-98. The essential marker of the Polish music tradition is the connection between the Lent choral tradition with the folklore traditions; compare A. Zoła, *Ludowa recepcja śpiewów Wielkiego Tygodnia*, [in:] *W kręgu wielkopostnej pobożności i bractw religijnych*, ed. J. Bień, Lublin 2007, pp. 156-165; idem, *Struktury tonalne Gorzkich żali i ich ludowa recepcja*, [in:] *Perły muzyki kościelnej: chorał gregoriański i Gorzkie żale*, ed. R. Tyrała, Kraków 2007, pp. 145-156.

⁶² K. Mrowiec, „*Dialogus de Passione*”..., pp. 283-289.

upper part of the title page with the *a* addition, and the addition with a black pen *17 kart* [17 sheets] in the upper left-hand corner of the title page made probably by Professor Mrowiec.

The proposed contemporary pages numeration is definitely not an original one. The additions made with a pencil in the upper right-hand corner (*recto*) may have been made by Rev. Wendelin Świerczek who, in 1969, photographed the manuscript. This information was written on the paper insert made with a pencil, with very similar handwriting to the pages numeration. Also, it may have been done by Professor Karol Mrowiec, who is probably the author of the other paper insert saying: *razem [together]/ 17 kart[sheets] / (7.III.1983.)* containing also the corrections of the surname and the key made also with a pencil.

At present, the structure of the manuscript looks as follows:

[s. 1]	Title Page
[s. 1v]	<i>Organo</i> [Part I]
[s.] 2	<i>Canto Primo</i> [Part I; the beginning of Part II; the second handwriting, in the upper left-hand corner the addition <i>N30</i> (or <i>N36</i>)]
[s. 2v]	[<i>Canto Primo</i> , the continuation of Part II and the beginning of Part III]
[s.] 3	[<i>Canto Primo</i> , the continuation of Part III]
[s. 3v]	[<i>Canto Primo</i> , the ending of Part III]
[s.] 4	<i>Canto</i> [Part I, the handwriting corresponding to s. 1v]
[s. 4v]	[<i>Canto</i> , the ending of Part I, Part II]
[s.] 5	[<i>Canto</i> , Part III]
[s. 5v]	[<i>Canto</i> , the ending of Part III]
[s.] 6	<i>Basso</i> [Part I, the third handwriting; in the upper left-hand corner the addition of <i>N30</i>]
[s. 6v]	[<i>Basso</i> , Part II, the beginning of Part III]
[s.] 7	[<i>Basso</i> , Part III]
[s. 7v]	[<i>Basso</i> , the ending of Part III]
[s.] 8	[<i>Basso</i> , Part I, the handwriting corresponding to s. 1v]
[s. 8v]	[<i>Basso</i> , the ending of Part I, Part II]
[s.] 9	[<i>Basso</i> , Part III]
[s. 9v]	[<i>Basso</i> , the ending of Part III]
[s.] 10	<i>Violino Primo</i> [Part I, the handwriting corresponding to s. 1v]
[s. 10v]	[<i>Violino Primo</i> , Part II]
[s.] 11	[<i>Violino Primo</i> , Part III]
[s. 11v]	[<i>Violino Primo</i> , the ending of Part III]
[s.] 12	<i>Violino Secundo</i> [Part I, the handwriting corresponding to s. 1v]
[s. 12v]	[<i>Violino Secundo</i> , Part II, the beginning of Part III]
[s.] 13	[<i>Violino Secundo</i> , Part III]
[s. 13v]	[<i>Violino Secundo</i> , the ending of Part III]
[s.] 14	<i>Cornu Primo ex F</i> [Part I and II, the handwriting corresponding to s. 1v]
[s. 14v]	[<i>Cornu Primo ex F</i> , Part III]
[s.] 15	<i>Cornu Secundo ex F</i> [Part I and II, the handwriting corresponding to s. 1v]

[s. 15v]	[Cornu Secundo ex F, Part III]
[s.] 16	[Organo, the ending of Part I, Part II, the handwriting corresponding to s. 1v]
[s. 16v]	[Organo, the ending of Part II and Part III]
[s.] 17	[Organo, the ending of Part III]
[s. 17v]	[unwritten]

After analysing of the manuscript we have reached the conclusions that the following sheets were written by one hand (according to the contemporary numeration): *Organo* – sheets: 1, 16-17; 1 is the title page, the rest contained the part of *Organo*; *Canto* – sheets 4-5, *Basso* – sheets 8-9, *Violino Primo* – sheets 10-11, *Violino Secundo* – sheets 12-13, *Cornu Primo* – sheet 14, *Cornu Secundo* – sheet 15. On all these sheets, in the upper left-hand corner there is the inscription: *L[audetur] J[esus] C[hristus] N31 / a Capella*; in the organ part the signature, which is on the title page, was omitted. On the vocal sheets the original numeration was preserved, and there the correction of the signature for 31a was not made.

Sheets 2-3 containing the *Canto Primo* voice are probably a copy, with the signature *N30* in the upper left-hand corner (so an earlier one), or, which is more probable, *N36* (in this case a later one); this handwriting shows some similarities in the shapes of letters and notes with an anonymous passion kept in the Staniątki archives with the signature *N33a*.

Sheets 6-7 are rewritten with the third handwriting on the paper with smaller dimensions and they contain the *Basso* voice; also, they were marked with the original signature *N30*.

The overall state of the manuscript can be described as good. The covering sheets are bent in the corners, there is some minor damage on them, made probably by wood-eating insects, in some places the musical notes are a little blurred, which may have been caused by the use of the manuscript for practical purposes in the previous decades or centuries. Luckily, these signs of time do not prevent the contemporary reader from reading the manuscript. The title page and at the same time the first sheet of the *Organo* voice is torn crosswise till the half of the general width of the sheet in its middle part.

After comparing the voice parts of *Canto* and *Canto Primo* and the both versions of the *Basso* voice we can notice considerable differences, which basically are the omitting of many solo parts which were in the *Canto* and *Basso* voices (sheets 8-9v) in the copies of *Canto Primo* and in the second version of *Basso* (sheets 6-7v).

The Review Commentary

The most complete manuscript was chosen for the basis of this edition, with the signature *N31*. It was compared with the copies of *Canto Primo* and *Basso* voices signed *N30* (or *N36*), which were written by other copyists, who omitted a range of solo parts.

The literary part of the passion was compared with the accessible Latin passions, bearing in mind Professor Mrowiec's conclusion that the religious text used in this work "is so called passion harmony, which corresponds clearly to the famous medieval *summa passionis*, used already in the Longval-Obrecht's passion in the beginning of the 16th century. Lechleitner's composition proves the popularity of this text in Poland

in the first half of the 18th century”⁶³. This conclusion was further supported after publishing *Kancjonał pieśni nabożnych* [The Hymnal of Divine Hymns] from 1721, first discovered by Professor Mrowiec and recently released and edited by Rev. Professor Dr. habil. Stanisław Garnczarski. In this hymnal, on pages 221-223, we can find a text entitled *Passyja, którą zwyczajnie [w] poście w piątki śpiewają* [A Passion, which is usually sung on Fridays in Len], which proves to be identical, apart from small exceptions, with the literary layer of the Lechleitner’s passion⁶⁴.

The *tutti* parts of alto and tenor were completed following the organ and violin parts, also with the use of Professor Mrowiec’s article and the notes from his classes, from Jan Gładysz’s private archives. Some indicative places, where alto and tenor were supposed to have their solo parts, were defined thanks to the notes in the empty bars in the copy of the *Basso* voice. They were denoted with square brackets, and they were not completed.

For each of the three parts a separate bar numeration was used. The original performing annotation: agogic, dynamic, note grouping, ties, caesuras were preserved in the score. Some missing annotation were added in square brackets. The musical and literary texts were standardized and in some places upgraded; unnecessary chromatic signs were deleted, missing ones were added. The version which was written by the same handwriting which wrote the instrumental parts was chosen as the basis for the soprano and bass voices. The list of corrections and differences between the originals and copies of *Basso* and *Canto Primo* is as follows.

CANTO

(The *Canto* voice is written in the soprano clef – c on the first line)

I. Passio

Bar (further the abbreviation B.) 1-4 – the tie connecting is the opposite.

B. 4-5 – lack of the bar line, g¹ written as semibreve.

B. 6-7 – sounds a¹ noted without a tie.

B. 12 – the interpretation caesura was removed which appeared only in the *Canto* voice and only in the original version.

B. 15 – the interpretation caesura was removed which appeared only in the *Canto* voice and only in the original version.

B. 44 – in the copy *Canto Primo* quavers on 3 and 4 under ties.

B. 47 – a tie was used in the word *sacerdotum* on the second syllable, corresponding to the *Basso* line and to the copy of *Canto Primo*; in the original *Canto* version a tie is on the first syllable.

B. 55 – in the *Canto Primo* copy quavers on 1 under a tie.

⁶³ K. Mrowiec, „*Dialogus de Passione*”..., p. 284.

⁶⁴ K. Mrowiec, Zaginiony „*Kancjonał pieśni nabożnych*” z 1721 r. – odkryty, „*Roczniki Teologiczno-Kanoniczne*” 24 (1977), vol. 4, p. 170-180; *Kancjonał pieśni nabożnych według obrzędów Kościoła Świętego Katolickiego na uroczystości całego roku z przydatkiem wielu nowych sporządzony i wydany cum gratia et privilegio S[uae] R[egiae] M[ajestatis] w Krakowie w drukarni Jakuba Matyjas[z]kiewicza*, ed. S. Garnczarski, Kraków 2017.

- B. 59 – a ceasure was used after 1 corresponding to the *Basso* line and to the *Canto Primo* copy.
- B. 60 – in the *Canto Primo* copy the quavers on 1 under a tie.
- BB. 80-86 – in the *Canto Primo* copy the solo part of *Canto* was omitted.
- B. 86 – the annotation *tutti* corresponding to the *Canto Primo* copy and the *Basso* line, in the original *Canto* version denoted only in B. 88.
- B. 87 – in the *Canto Primo* copy the first minim with an upper ornament.
- BB. 115-116 – lack of the bar line, the note f^2 written as semibreve.
- B. 134 – in the *Canto Primo* copy the quavers on 3 connected with a tie.
- B. 135 – in the *Canto Primo* copy the quavers on 3 connected with a tie.
- B. 136 – in the *Canto Primo* copy the quavers on 4 connected with a tie.
- B. 139 – on 4' instead of the quaver there is a semiquaver.
- BB. 142-152 – in the *Canto Primo* copy the solo part of *Canto* was omitted.
- B. 152 – in the *Canto Primo* copy on 2 the sound c^2 instead of a^1 .
- B. 154 – in the *Canto Primo* copy the dotted minim and the crotchet under a tie.
- B. 158 – in the *Canto Primo* copy a ceasure after 3.
- B. 160 – in the *Canto Primo* copy a ceasure after 1.

II. Apprehendit

- B. 16 – in the *Canto Primo* copy the quavers on 4 under a tie.
- BB. 39-45 – in the *Canto Primo* copy the solo part of *Canto* was omitted, the denoted rests do not fill the whole space of the missing *Canto* voice.
- B. 45 – the inscription Solo on 3 from the *Canto Primo* copy, corresponding to the *Canto* voice.
- B. 51 – in the *Canto Primo* copy quavers under 1 under a tie.
- BB. 58-62 – in the *Canto Primo* copy the solo part of *Canto* was omitted.
- B. 65 – in both versions (*Canto* and *Canto Primo*) the second repetition of the word *tolle* was replaced with the repeat sign $://$:
- BB. 71-73 – in the *Canto Primo* copy the solo part of *Canto* was omitted.
- B. 79 – in both versions (*Canto* and *Canto Primo*) the second and the third repetition of the word *tolle* was replaced by the repeat sign $://$:
- B. 82 – the repetition of the word *crucifige* was replaced by the repeat sign $://$:
- B. 84 – in both versions (*Canto* and *Canto Primo*) the repetition of the word *crucifige* was replaced by the repeat sign $://$:
- B. 96 – the dot on 1 on the replacing legated crotchet with a minim from the previous bar.
- B. 110 – in the *Canto Primo* copy the quavers on 3 and 4 doubled connected with a tie.
- B. 113 – in the *Canto Primo* copy the quavers on 2 connected with a tie.
- B. 114 – a note [tutti] was added, corresponding to the part of *Basso* and *Organo*.
- B. 123 – in the *Canto Primo* copy all the notes connected with a tie.
- BB. 126-127 – a hemiola was used, lack of the bar line and a semibreve.

III. Orabat

- BB. 3-4 – a hemiola was used on the sound f^2 , lack of the bar line and a semibreve.
- BB. 6-7 – a hemiola was used on the sound f^2 , lack of the bar line and a semibreve.
- BB. 14-15 – a hemiola was used on the sound d^2 , lack of the bar line and a semibreve.

- B. 20 – a reminding natural on the sound c² on 3 was used.
- BB. 22-23 – a hemiola was used on the sound f, lack of the bar line and a semibreve.
- B. 26 – the dot replacing the prolonging of the minim from the previous bar.
- BB. 27-28 – a hemiola was used on the sound d², lack of the bar line and a semibreve.
- B. 30 – a flat sign b¹ on 1 was removed.
- BB. 68-70 – in the manuscript on bar with the respective rests equivalent to three denoted on the number 3.
- B. 85 – the word *Dixit* replaced with the repeat sign.
- B. 86 – a flat es² on 4 was removed.
- B. 87 – a flat es² on 4 was removed.
- B. 118 – the dot on 1 is the equivalent of the legated crotchet with the minim from the previous bar.
- B. 124 – a flat b¹ on the 3andandand was removed.
- B. 125 – a natural on c² on 2and was removed.
- B. 144 – the first and the third word *liberans* was replaced by the repeat sign ://:
- B. 146 – all four words *liberans* were replaced by the repeat sign to the previous bar ://:
- B. 156 – the flat es² on 4' was removed.

BASSO

I. Passio

- BB. 1-3 – there is no legato tie on f in the original.
- BB. 3-4 – in the *Basso* copy the semibrevia connected with a tie.
- B. 5 – in the *Basso* copy the *si* syllable on 1.
- B. 6 – in the *Basso* copy the semibreve F on the *-si-* syllable.
- BB. 6-7 – in the original there is no legato tie on the F note.
- B. 12 – on 3 in the *-dum* syllable overwritten m.
- B. 15 – on 3 in the *-dum* overwritten m.
- B. 18 – overwritten number 6 informing about the number of *tacet* bars.
- B. 24 – in the *Basso* copy there is lack of *Solo* annotation.
- B. 26 – in the original there was the misspelt word *-bidium* instead of *-biduum*, the quavers on 1 and 2 connected in doubles with ties.
- B. 27 – in the *-um* syllable overwritten m.
- B. 28 – in the *Basso* copy there is a different syllables layout, on 1 *-cha*, on 2 *fi-*, and on 3a trill.
- BB. 42-64 – in the *Basso* copy the solo part of *Basso* was omitted.
- BB. 74-80 – in the *Basso* copy the solo part of *Basso* was omitted.
- B. 97 – in the *Basso* copy in the *-num* syllable overwritten m.
- BB. 120-124 – in the *Basso* copy the solo part of *Basso* was omitted.
- B. 124 – in the *Basso* copy the annotation *Solo* on 3.
- B. 131 – correction into proper form *Filius*, corresponding to the *Basso* copy, was added.
- B. 152 – the annotation *Tutti* was added, corresponding with the *Basso* copy.

BB. 155-157 – the *Solo* part was used on the words *Tu dixisti*, corresponding to the *Basso copy*.

II. Apprehendit

B. 1 – the wrongly written sound c was changed into B, corresponding to the part of *Organo*.

B. 18 – in the *Basso copy* in the *-sum* syllable overwritten m.

B. 23 – in the *Basso copy* in the *-nam* syllable overwritten m.

BB. 45-50 – in the *Basso copy* the solo part of *Basso* was omitted.

B. 54 – a ceasure before 3 was added corresponding to the *Canto* voice and with the *Canto Primo* copy.

BB. 55-58 – in the *Basso copy* the solo part of *Basso* was omitted.

BB. 65-66 – in the *Basso copy* the second and third repetition of the word *tolle* was replaced by the repeat sign ://:

BB. 73-78 – in the *Basso copy* the solo part of *Basso* was omitted.

BB. 78-80 – in the *Basso copy* the all repetitions of the word *tolle* were replaced by the repeat sign ://:

BB. 81-82 – in the *Basso copy* there was a piece of paper inserted in this place with the corrected sound with a, it should be performed before the originally written bars; probably this part was omitted by mistake by the author of the copy.

BB. 87-100 – in the *Basso copy* the solo part of *Basso* was omitted.

B. 117 – in the *Basso copy* in the *-plum* syllable overwritten m.

III. Orabat

BB. 5-6 – a hemiola on the b sound was used, lack of the bar line and the semibreve.

BB. 7-8 – a hemiola on the c1 sound was used, lack of the bar line and the semibreve.

BB. 12-13 – a hemiola on the a sound was used, lack of the bar line and the semibreve.

B. 16 – a natural on h on 3 was added.

BB. 16-17 – a hemiola on the g sound was used, lack of the bar line and the semibreve.

BB. 20-21 – a hemiola on the f sound was used, lack of the bar line and the semibreve.

B. 31 – the ceasure before 4 was removed, appearing only in the *Basso voice*.

B. 77 – a natural on h on 1 was added, corresponding to the version in *Organo*.

B. 91 – the flat es on 3 was added, corresponding to the version in *Organo*.

B. 99 – a natural on a on 1 and on e on 4' were removed.

B. 140 – on 1 and there was a wrongly written height of the sound e; it should be f, like in the *Basso* copy.

B. 144 – the word *liberans* is written only in the first group, later it is replaced by 3 repeat signs.

B. 146 – the word *liberans* given twice and the next two times replaced by repeat signs ://:

B. 177 – a sharp on cis1 on 3 was removed.

B. 179 – a natural on h on 3 was removed.

B. 180 – a natural on c¹ on 1 was removed.

B. 182 – a reminding flat was used on b.

ORGANO

I. Passio

- B. 31 – a flat on d on 1 was removed.
- B. 32 – a flat on d on 2 was removed.
- B. 34 – a flat on g on 1 was removed.
- B. 36 – a flat on d on 1 was removed.
- B. 37 – a flat on g on 1 and a natural before f on 4 were removed.
- B. 40 – a blurred flat before g.
- B. 44 – a flat on d on 1 was removed.
- B. 45 – a flat on on g on 1 was removed.
- B. 63 – sign – on 3 was changed into 7.
- B. 123 – a flat on d on 1 was removed.
- B. 124 – a flat on d on 1 was removed.
- B. 128 – a flat on d on 2 was removed.
- B. 144 – in the original there was the c cleft.
- B. 150 – sign – on 3 was changed into 6; 6 on 4 was added.
- B. 152 – coming back to the bass cleft.
- B. 153 – on 2 the fourth augmented in the original marked with a plus and not with a natural.

II. Apprehendit

- B. 9 – on 1 there is the annotation 5/7, and not 7/5.
- B. 12 – sign – on 3 was changed into 6.
- B. 23 – the visible annotation on the repeat sign 7 6.
- B. 41 – sign – on 4 was changed into 7.
- B. 52 – 3 on 2 was removed, 4/4 on 3 was changed into 4/2.
- B. 74 – a flat above d on 1 was removed.
- B. 75 – a flat above d on 1 was removed.
- B. 83 – a flat above d on 1 was removed.
- B. 87 – the change of a cleft for the c tenor cleft; the flat on d was removed on 1.
- B. 90 – on 2 there was a come back to the bass cleft.
- B. 125 – the crossing in the basso continuo, overwritten 5/3.

III. Orabat

- BB. 5-6 – a hemiola on the b sound was used, a semibreve written without a bar line.
- BB. 7-8 – a hemiola on the c1 sound was used, a semibreve written without a bar line.
- B. 14 – a natural on g on 2 was removed.
- B. 16 – a flat was changed into a natural above g on 3.
- BB. 16-17 – a hemiola on the g sound was used, a semibreve written without a bar line.
- B. 20 – a natural on e on 1 was removed.
- B. 29 – a natural above d on 1 was removed.
- B. 38 – a flat on g on 1 was removed.
- B. 38-44 – 6 was added over 3.

- B. 53 – 6 above 3, 6 above 4 and 5 above 4' was added.
- B. 85 – a flat above g on 3 was removed.
- B. 98 – a flat on es on 1 was added.
- B. 102-103 – 6 above 3 was added.
- B. 110 – a natural on e on 1 was removed.
- B. 113 – a flat on d on 4 was removed.
- B. 115 – a flat on d on 4 was removed.
- B. 135 – a flat on d on 1 was removed.
- B. 149 – a flat on 4' was added.
- B. 168 – there was a hemiola of the f sound, a semibreve written without a bar line.
- B. 177 – a sharp on cis on 3 was removed.
- B. 178 – a flat above 1 was removed.
- B. 179 – a natural on h on 3 was removed.

VIOLINO PRIMO

I. Passio

- B. 34 – an added 1 over the bar informing about the length of the rest.
- B. 36 – a natural reminding about the coming back to the main key was removed.
- B. 42 – on 1 on the sound d¹ there was not a stem added, so this sign needs to be interpreted as a dot near the minim from the previous bar.
- B. 63 – on 1 on b² there was not a stem, this sign must be interpreted as a dot near the minim from the previous bar.
- B. 92 – a natural on h² on 4 was added.
- B. 109 – overwritten 1 informing about the number of bars of the rest.
- B. 116 – on 1 and 2 a wrongly written minin a¹, from the harmonic context it should be the sound g.
- B. 128 – a natural on g¹ on 4 was removed.
- B. 142 – on 2 there was a wrongly written sound a.
- B. 158 – on 3 the crossed dynamic sign for[te].

II. Apprehendit

- B. 42 – the note f¹ on 1 was wrongly written.
- B. 66 – a sharp on cis² on 3 was added.
- B. 105 – a flat on es² on 4 was added.

III. Orabat

- B. 11 – a dot to the minim from the bar no 10 with a tie.
- B. 12 – a natural on c² on 3 was added.
- B. 16 – a natural on h² on 3 was added.
- B. 30 – a sharp on fis² on 4 was added.
- B. 130 – a natural on c² on 2 was removed.
- B. 133 – a sharp on cis² on 4' was removed.

- B. 142 – a sharp on cis^2 on 4 was added.
- B. 147 – on 3 lack of the upper extra line, there should be the sound a^2 .

VIOLINO SECUNDO

I. Passio

- B. 155 – note values on 2-4 blurred and not clear.

II. Apprehendit

- B. 28 – on 2 the written quavers d^1 corrected on c^1 and d^1 .
- B. 102 – a natural on e^1 on 4 was removed.
- B. 107 – a flat on es^1 on 4 was added.

III. Orabat

- B. 34 – a natural on f^1 on 1 was removed.
- B. 43 – a sharp on cis^2 on 4' was removed.
- B. 44 – a sharp on cis^2 on 4 was removed.
- B. 68 – a natural on h^1 on 4 was removed.
- before B. 84 – the crossed out fragment from the beginning of the staff, not used in the score.
- B. 86 – a flat on es^2 on 2 was removed.
- B. 87 – a flat on es^2 on 4 was removed.
- B. 114 – a sharp on cis^2 on 1 and was added.
- B. 115 – a sharp on cis^2 on 3 was removed.
- B. 173 – on 2 there was wrongly written height of h^1 , there should be c^2 .

CORNU PRIMO EX F

I. Passio

- B. 6 – on 2 there is a blurred height of the note; overwritten e letter on the melodic line, informing about the note height.
- B. 13 – a natural on h on 4 was added.
- B. 154 – a natural on h on 4 was added.

II. Apprehendit

- B. 9-10 – a legato tie must be added on the b^1 sound.

III. Orabat

- B. 177 – the wrongly written sound f, from the harmonic context it should be a.
- B. 178 – f also possible.

CORNU SECUNDO EX F

I. Passio

B. 71 – there was not any repeat sign till this moment.

II. Apprehendit

B. 71 – the *Cornu Secundo* part has 26 bars of rest; however, when compared to *Cornu Primo* it shows 7 bars *tacet* and *unisono* with *Cornu I* from B. 78 on 4 or *tacet* through 43 bars.

III. Orabat

BB. 1-2 – a hemiola used on f^l, a bar line, written a semibreve.

B. 23 – a dot replacing a minim connected with a tie with a semibreve f^l from the previous bar.

B. 114 – put in the repeat buckles with the word *bis* 3 informing about the triple repetition.

BB. 120-123 – empty bars closing the part, omitted in the *Cornu Secundo* part.

After B. 140 – a crossed out section of the staff until the end of the system, not used for melody.

B. 177 – mistakenly written sound f, taking into account the harmonical aspect it should be a.

B. 178 – f also possible to perform.

PARTYTURA

THE SCORE

Dialogus de Passione Christi Domini a vocibus 9 ex F

I. Passio

Simon Ferdinand Lechleitner
ed. Andrzej Gladysz

a Capella

Canto

Pas - - - - - si -

[Alto]

[Pas - - - - - si -

[Tenore]

[Pas - - - - - si -

a Capella

Basso

Pas - - - - - si -

a Capella

Violino Primo

Passio

a Capella

Violino Secundo

Passio

a Capella

Cornu Primo ex F

Passio

a Capella

Cornu Secundo ex F

Passio

a Capella

Organo

Tutti

Passio

5 6 5 6 5 4 3

6

C

o

Do - mi - ni no - stri Ie - su

[A]

o

Do - mi - ni no - stri Ie - su

[T]

8

o

Do - mi - ni no - stri Ie - su

B

o

Do - mi - ni no - stri Ie - su

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 4 5 3 4 2 6 5

Detailed description: This musical score is for a choral and instrumental ensemble. It features four vocal parts (C, [A], [T], B) and three instrumental parts (Vno I, Vno II, Cr I ex F, Cr II ex F, and Org.). The vocal parts are in a soprano, alto, tenor, and bass range, respectively. The instrumental parts are in a violin I, violin II, and organ range. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The vocal parts have lyrics: "Do - mi - ni no - stri Ie - su". The instrumental parts provide harmonic support. The organ part includes figured bass notation: 6 4, 5 3, 4 2, 6 5.

11

C

Chri - sti se - cun - dum Ma - tthae - - um, se - cun - dum Ma -

[A]

Chri - sti se - cun - dum Ma - tthae - - um, se - cun - dum Ma -

[T]

8 Chri - sti se - cun - dum Ma - tthae - - um, se - cun - dum Ma -

B

Chri - sti se - cun - dum Ma - tthae - - um, se - cun - dum Ma -

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

5 3 6 4 $\sharp$ 6 5 5 4 $\sharp$ 6 3 6 4 6

16

C

tthae - - um.

In il - lo tem - po - re di - xit

[A]

tthae - - um.

[T]

8 tthae - - um.

B

tthae - - um.

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 5 5 4 3

Solo

6

6 5

21

C

Ie - sus di - sci - pu - lis su - is:

[A]

[T]

B

Solo

Sci - tis qui -

Vno I

Vno II

Cr I ex F

Cr II ex F

Org.

6 6 6 6 6 5 3 6 6

26

C

[A]

[T]

B

a post bi - du - um Pas - cha fi - et, et Fi - li - us

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 5 6 5 6 - 6 5

Detailed description: This is a musical score for measures 26 through 30. The score is written for a choir (C, [A], [T], B) and an instrumental ensemble (Vno I, Vno II, Cr I ex F, Cr II ex F, Org.). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be common time (C). The B part has lyrics: 'a post bi - du - um Pas - cha fi - et, et Fi - li - us'. The Org. part has fingering: '6 5 6 5 6 - 6 5'. The Vno I and Vno II parts have a rest in measure 26, followed by a quarter note in measure 27, and a half note in measure 28. The Cr I and Cr II parts have a rest in measure 26, followed by a quarter note in measure 27, and a half note in measure 28. The C, [A], and [T] parts have a rest in measure 26, followed by a quarter note in measure 27, and a half note in measure 28.

31

C

[A]

[T]

B

ho - mi-nis tra - de - tur, tra - de - tur ut cru - ci - fi - ga - -

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

Figured Bass: # 6 # 5 # 6 5 #

36

C

[Solo]

[A]

[Tunc...]

[T]

8

B

-tur.

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 6 6 7 4 5 6 5

2

Detailed description of the musical score: The score is for measures 36 to 40. The key signature has two flats. The staves are as follows: C (Clef C, Treble clef), [A] (Clef C, Treble clef), [T] (Clef C, Treble clef), B (Clef C, Bass clef), Vno I (Clef C, Treble clef), Vno II (Clef C, Treble clef), Cr I ex F (Clef C, Treble clef), Cr II ex F (Clef C, Treble clef), and Org. (Clef C, Bass clef). Measures 36-40 show various musical notations including rests, notes, and fingerings. The Org. staff has fingerings 6, 6, 6, 7, 4, 5, 6, 5. The Vno I staff has notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The Vno II staff has notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Cr I ex F staff has notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The Cr II ex F staff has notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The B staff has notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2. The [A] staff has notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The [T] staff has notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The C staff has notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.

41

C

Solo

Tunc con - gre - ga - ti

[A]

[T]

8

B

Solo

Tunc con - gre - ga - ti sunt prin - ci -

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 5 6 5 4 # 6 5 6 6

46

C

sunt prin - ci - pes sa - cer - do - tum, et se - ni - o - res po - pu - li, et

[A]

[T]

B

pes, prin - ci - pes sa - cer - do - tum, et se - ni - o - res

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 5 6 5 4 2 6

51

C

se - ni - o - res po - pu - li, et con - si - li - um fe - ce -

[A]

[T]

B

po - pu - li, et se - ni - o - res po - pu - li et con - si - li - um fe - ce -

Vno I

Pia[no]

Vno II

Pia[no]

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 6 6 4

56

C

- runt ut Ie - sum do - lo te - ne - rent et oc - ci - de-rent e -

[A]

[T]

B

- runt ut Ie - sum do - lo te - ne - rent et oc - ci - de-rent e -

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

3 3 6 4 3 3 7

61

C um. Non in di - e tutti

[A] [tutti] Non in di - e

[T] 8 [tutti] Non in di - e

B um. Di - ce - bat au - - tem: Non in di - e tutti

Vno I For[te]

Vno II Forte

Cr I ex F

Cr II ex F

Org. $\frac{4\flat}{2}$ 7 7 Tutti 6

66

C

fe - sto, ne for - te tu - mul - tus fi - e-ret in po - pu -

[A]

fe - sto, ne for - te tu - mul - tus fi - e-ret in po - pu -

[T]

8

fe - sto, ne for - te tu - mul - tus fi - e-ret in po - pu -

B

fe - sto, ne for - te tu - mul - tus fi - e-ret in po - pu -

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

4 3 6 6 6 5 4 3

71

C lo.

[A] lo.

[T] lo. [Solo] [Abiit...]

B lo. Solo A - bi - it au - tem Iu -

Vno I

Vno II

Cr I ex F

Cr II ex F

Org. Solo 6 5 6 6 6 7 7 $\flat$

76 Solo

C

[A]

[T]

B

das, ad prin - ci-pes sa - cer - do - tum. Et a - it il - lis:

Quid vul - tis

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 5 b 6 5 4 6 5 b 6 4 4 6 5

81

C

mi - hi da - re, et e - go e - um vo - - bis tra -

[A]

[T]

B

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 6 6 5 2¹⁵ 6 6 6 - 4

86 *tutti*

C *dam? At il - li con - sti - tu - e - runt e - i tri -*

[A] *[tutti] At il - li con - sti - tu - e - runt e - i tri -*

[T] *[tutti] At il - li con - sti - tu - e - runt e - i, con - sti - tu - e - runt*

B *tutti At il - li con - sti - tu - e - runt e - i, con - sti - tu - e - runt*

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org. *Tutti* 6 6

91

C

gin - ta, tri - gin - ta ar - gen - te - os. De - dit e - is

[A]

gin - ta, tri - gin - ta ar - gen - te - os. De - dit e - is

[T]

8 e - i tri - gin - ta ar - gen - te - os. De - dit e - is

B

e - i tri - gin - ta ar - gen - te - os. De - dit e - - is

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

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

96

C

er - go sig - num, di - - cens:

[A]

er - go sig - num, di - - cens:

[T]

8 er - go sig - num, di - - cens: [Solo] [Quemcumque...]

B

er - - go sig - num, di - - cens:

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

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

101 Solo

C

[A]

[T]

B

Quem-cum - que os - cu - la - tus fu - e -

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 6 6 5 4 6 7 6 5

106

C

ro, i - pse est, te - ne - - te, te - ne - te e - um. Et cum ve -

[A]

[T]

B

Vno I

Pia[no]

Vno II

Piano

Pia[no]

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 6 6 5b

111

C

nis - set ad Ie - sum, a - it il - li: A - ve, Rab -

[A]

[T]

B

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 5 6 5 4 3 5 6

116

C

- - bi. Et os - cu - la - tus, os - cu -

[A]

[T]

8

B

Solo Et os - cu -

Vno I

for[te]

Vno II

Forte

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 5 4 2 5 6

121

C

la - tus est e - um.

[A]

[T]

B

la - tus est e - um. Di - xit e - i Je - sus: O lu - da,

Vno I

Vno II

Pia[no]

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 5 6 5 6 # 6

Detailed description: This is a page of a musical score, page 25, starting at measure 121. The score is written for a choir and instrumental ensemble. The vocal parts are Soprano (C), Alto ([A]), Tenor ([T]), and Bass (B). The instrumental parts include Violin I (Vno I), Violin II (Vno II), Cello I (Cr I), Cello II (Cr II), and Organ (Org.). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be common time. The lyrics are: 'la - tus est e - um. Di - xit e - i Je - sus: O lu - da,'. The organ part has fingerings 6 5 6 5 6 # 6. The piano part is marked 'Pia[no]'. The score is divided into five measures. The vocal parts have rests in measures 122-125. The instrumental parts have rests in measures 121-123 and then play a melody in measures 124-125.

126

C

[A]

[T]

B

Iu - da, os - cu - lo tra - dis, os - cu - lo tra - dis

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

7 6 # 6 6 b 6

131

C tutti
Mi - ni - stri ve - ro du - xe - runt du -

[A] [tutti]
Mi - ni - stri ve - ro du - xe - runt du -

[T] [tutti]
Mi - ni - stri ve - ro du - xe - runt du -

B tutti
Fi - li - um ho - mi - nis? Mi - ni - stri ve - ro du - xe - runt du -

Vno I for[te]
Vno II for[te]

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org. 6 5 6 5 4 # Tutti 7 6 7 6

136

C

xe - runt. Ie - sum ad Prin - ci-pem sa - cer - do - tum qui et

[A]

xe - runt Ie - sum ad Prin - ci-pem sa - cer - do - tum qui et

[T]

8

xe - runt. Ie - sum ad Prin - ci - pem sa - cer - do - tum qui et

B

xe - runt Ie - sum ad Prin - ci - pem sa - cer - do - tum qui et

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

7 6 # 6 6 6 5 6

141

Solo

C

a - it il - li: Ad - iu - - ro te per De - um vi - vum, ut

[A]

a - it il - li:

[Solo]

[T]

8 a - it il - li: [Adiuro...]

B

a - it il - li:

Vno I

Pia[no]

Vno II

Pia[no]

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 5 4

Solo

6

146

C

di - cas no - bis, si tu es Chri - stus, Fi - li - us De - i

[A]

[T]

B

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 7 6 6 7 6 6 6 6 6

151

C tutti
vi - - vi. A - it il - li Ie - - sus:

[A] [tutti]
A - it il - li Ie - - sus:

[T] [tutti]
A - it il - li Ie - - sus:

B [Tutti] [Solo]
A - it il - li Ie - - sus: Tu di -

Vno I

Vno II for[te] Pia[no]

Cr I ex F Pia[no]

Cr II ex F pia[no]

Org. Tutti 6 5 4 3 6 5 6 4 4 5 3

156

C

Tu di - xi - sti, di - xi - sti, tu di -

[A]

Tu di - xi - sti, di - xi - sti, tu di -

[T]

Tu di - xi - sti, di - xi - sti, tu di -

B

[Tutti]

xi - sti, di - xi - sti, tu di - xi - sti, di - xi - sti, tu di -

Vno I

for[te]

Vno II

for[te]

Cr I
ex F

For[te]

Cr II
ex F

For[te]

Org.

6 5 4 3 8 7 $\flat$

161

C

xi - sti, di - xi - - - sti

[A]

xi - sti, di - xi - - - sti]

[T]

xi - sti, di - xi - - - sti]

B

xi - - - - - sti

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 4 7^b 5 6 4

II. Apprehendit

Moderato

Canto

Ap - pre - hen - dit,

[Moderato]

[Alto]

[Ap - pre - hen - dit,

[Moderato]

[Tenore]

[Ap - pre - hen - dit,

Moderato

Basso

Ap - pre - hen - dit,

Moderato

Violino Primo

Apprehendit

Moderato

Violino Secondo

Apprehendit

Moderato

Cornu Primo ex F

Apprehendit

Moderato

Cornu Secondo ex F

Apprehendit

Moderato

Organo

Apprehendit

Solo

$\flat$ - $7\flat$

The musical score is for a piece titled 'II. Apprehendit'. It is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Moderato'. The score includes parts for four vocalists (Canto, Alto, Tenore, Basso) and five instrumentalists (Violino Primo, Violino Secondo, Cornu Primo ex F, Cornu Secondo ex F, and Organo). The vocal parts have lyrics: 'Ap - pre - hen - dit,'. The instrumental parts are labeled 'Apprehendit'. The organ part includes a 'Solo' section with specific notes marked with a flat and a 7-flat.

5

C

[A]

[T]

B

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 7 5 3_b 6 4 6 4 7 5 7 5 6 4 -

9

C

[A]

[T]

B

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

5 6 6 7 7 6 = 5 6 6

7 4 4 5 3 4

3 3

6 6

Detailed description: This musical score page contains measures 9 through 12. The top system includes four vocal staves: C (Soprano), [A] (Alto), [T] (Tenor), and B (Bass). Measures 9-12 show rests for all vocal parts. The middle system features two violin staves, Vno I and Vno II, and two cornet staves, Cr I ex F and Cr II ex F. Measures 9-12 show melodic lines for the violins and cornets. The bottom system is for the Organ (Org.), with fingering numbers (5, 6, 6, 7, 7, 6, =, 5, 6, 6) placed above the notes in measures 9-12. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

13

C

[A]

[T]

B

Ap - pre - hen - dit er -

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

5 6 6 5

6 5

Tutti

tr

tutti

17

C

-go Pi - la - tus Ie - sum, et fla - gel - la - vit e - um. Et

[A]

-go Pi - la - tus Ie - sum, et fla - gel - la - vit e - um. Et

[T]

8 -go Pi - la - tus Ie - sum, et fla - gel - la - vit e - um. Et

B

-go Pi - la - tus Ie - sum, et fla - gel - la - vit e - um. Et

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6
4
2

6

6
4
2

6

6

21

C mi - li - tes plec - ten - tes co - ro - nam spi - ne - am im -

[A] mi - li - tes plec - ten - tes co - ro - nam spi - ne - am im -

[T] 8 mi - li - tes plec - ten - tes co - ro - nam spi - ne - am im -

B mi - li - tes plec - ten - tes co - ro - nam spi - ne - am im -

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org. 6 6 6_{3b} 7 6 - 7 6

25

C

po - su - e - runt ca - pi - ti e - ius: et

[A]

po - su - e - runt ca - pi - ti e - ius: et

[T]

8 po - su - e - runt ca - pi - ti e - ius: et

B

po - su - e - runt ca - pi - ti e - ius: et

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 7 6 4[♯]₂ 6 6₅ 4[♯]

29

C

ve - ste pur - pu - re - a cir - cum - de - de - runt, cir -

[A]

ve - ste pur - pu - re - a cir - cum - de - de - runt, cir -

[T]

8

ve - ste pur - pu - re - a cir - cum - de - de - runt, cir -

B

ve - ste pur - pu - re - a cir - cum - de - de - runt, cir -

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

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

33

C

cum - de - de - runt e - - um.

[A]

cum - de - de - runt e - - um.

[T]

8 cum - de - de - runt e - - um.

B

cum - de - de - runt e - - um.

Vno I

tr.

Vno II

Cr I
ex F

tr.

Cr II
ex F

Org.

6 - 5 4 3 Solo

Detailed description: This is a musical score for page 90, measures 33-36. The score is written for a choir (C, [A], [T], B), Violins I and II, Clarinets I and II (ex F), and Organ. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The lyrics are 'cum - de - de - runt e - - um.' The organ part features a sequence of notes with fingerings 6, 5, 4, 3 and a 'Solo' marking.

37

Solo

C

A - it Pi - la - tus Iu -

[A]

[T]

B

Vno I

Vno II

Pia[no]

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 5 4 3 6 6 5b

41

C

dae - is di - cens: Ec - ce, ec - ce Rex ve -

[A]

[T]

B

Vno I

Pia[no]

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 7 7 6 5/6 - 5/6 4

45

C

ster. At il - li ma - gis cla - ma - bant di -

[A]

[T]

8

B

Solo

At il - li ma - gis cla - ma - bant di -

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

7^b

6
4

6

Detailed description: This is a musical score for page 12, measures 45-48. The score is written for a choir and instrumental ensemble. The vocal parts are Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The instrumental parts include Violin I (Vno I), Violin II (Vno II), Horn I (Cr I ex F), Horn II (Cr II ex F), and Organ (Org.). The lyrics are: 'ster. At il - li ma - gis cla - ma - bant di -'. The organ part features a 7b and 6/4/6 figure.

49

C

cen - - tes: *tutti* Re - gem non ha - be - mus, ni - si

[A]

[tutti] Re - gem non ha - be - mus, ni - si

[T]

[tutti] Re - gem non ha - be - mus, ni - si

B

cen - - tes: *tutti* Re - gem non ha - be - mus, ni - si

Vno I

for[te]

Vno II

for[te]

Cr I
ex F

tr

Cr II
ex F

Org.

6 5 5 4 3 *Tutti* 6 7 7 4 2 6

53

C

ni - si Cae - - sa - rem.

[A]

ni - si Cae - - sa - rem.

[T]

8 ni - si Cae - - sa - rem.

B

ni - si Cae - - sa - rem. Solo Di - xit er - go e -

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

7 6 5 3 $\frac{1}{2}$ 6 4 5 4 3 $\frac{1}{2}$ 6 5 Solo

57 Solo

C

Quid - cum - que vul - tis fa -

[A]

[T]

[Solo]

[Quidcumque]

B

is Pi - la - tus:

Vno I

Pia[no]

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

4
2

6

61

C

-ci - am vo - bis? At il - li di - xe - runt:

[A]

[T]

B

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 - ♭ 6 6 - $\frac{5}{4}$ 3 Tutti

65 *tutti*

C Tol - le, tol - le, tol - le, cru - ci - fi - ge, cru - ci - fi - ge,

[A] *[tutti]* Tol - le, tol - le, tol - le, cru - ci - fi - ge, cru - ci - fi - ge,

[T] *[tutti]* Tol - le, tol - le, tol - le, cru - ci - fi - ge,

B *tutti* Tol - le, tol - le, tol - le, cru - ci - fi - ge,

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

The musical score for page 17, measures 65-68, features a vocal ensemble (C, A, T, B) and instrumental accompaniment (Vno I, Vno II, Cr I, Cr II, Org.). The vocal parts are marked with *tutti* and *[tutti]*. The lyrics are "Tol - le, tol - le, tol - le, cru - ci - fi - ge, cru - ci - fi - ge,". The organ part has a 6-measure rest in measure 66.

69

C

cru - ci - fi - ge e - um. Quid e - nim ma - li

[A]

cru - ci - fi - ge e - um.

[T]

8 cru - ci - fi - ge e - um.

B

cru - ci - fi - ge e - um.

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

Solo

6 5 4 6 5

Detailed description: This is a musical score for page 18, measures 69-72. The score is written for a choir (C, [A], [T], B), Violins I and II, Cornets I and II, and Organ. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The lyrics are 'cru - ci - fi - ge e - um. Quid e - nim ma - li'. The organ part features a solo in measures 70-71, indicated by the 'Solo' marking and the '6 5 4 6 5' fingering. The organ part also includes a '6' in measure 69 and a '5' in measure 72. The vocal parts have lyrics under each note. The instrumental parts (Vno I, Vno II, Cr I, Cr II) have notes corresponding to the vocal parts. The organ part has a solo in measures 70-71, indicated by the 'Solo' marking and the '6 5 4 6 5' fingering.

73

C

fe - cit? At il - li ma - gis cla - ma - bant, di -

[A]

[T]

8

B

Solo

At il - li ma - gis cla - ma - bant, di -

Vno I

Pia[no]

Vno II

Pia[no]

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

7# # 6

77

C

cen - - tes: Tol - le, tol - le, tol - le, tol - le,

[A]

Tol - le, tol - le, tol - le, tol - le,

[T]

8

Tol - le, tol - le, tol - le, tol - le,

B

cen - - tes: Tol - le, tol - le, tol - le, tol - le,

Tutti

Vno I

for[te]

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 5 5 4 # Tutti # 6 # 6 #

81

C

cru - ci - fi - ge, cru - ci - fi - ge, cru - ci - fi - ge, cru - ci - fi - ge,

[A]

cru - ci - fi - ge, cru - ci - fi - ge, cru - ci - fi - ge,

[T]

8 cru - ci - fi - ge, cru - ci - fi - ge, cru - ci - fi - ge,

B

cru - ci - fi - ge, cru - ci - fi - ge,

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

85

C

cru - ci - fi - ge e - - - - um. Et cru - ci - fi -

[A]

cru - ci - fi - ge e - - - - um.

[T]

8 cru - ci - fi - ge e - - - - um.

B

cru - ci - fi - ge e - - - - um. Et cru - ci - fi -

Solo

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 5 4 7 7 6 6

89

C

xe - runt e - um, et cum e - o, cum

[A]

[T]

B

xe - runt e - um, et cum

Vno I

Pia[no]

Vno II

Pia[no]

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 5 4 3 6 4 6 6 5

93

C

e - o a - li - os du - os hinc et

[A]

[T]

B

e - o a - li - os du - os hinc et

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

5 6 5 6 5 6 - 6 5 6

97

C

hinc, me - di - um au - tem Ie - - - sum.

[A]

[T]

8

B

hinc, me - di - um au - tem Ie - - - sum.

Vno I

Vno II

Forte

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

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

101

C

[A]

[T]

B

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 6^b 4 7 6 - 5 6 6 7^b
3 4 4 5

Detailed description: The image shows a musical score for measures 101 through 104. The staves are arranged vertically. The vocal parts (C, [A], [T], B) are mostly silent, indicated by rests. The violin parts (Vno I, Vno II) play a melodic line. The organ part (Org.) plays a bass line with figured bass notation above it. The figured bass notation is: 6, 6^b, 4, 7, 6, -, 5, 6, 6, 7^b, with sub-octave indicators 3, 4, 4, 5 below the last four notes.

105

C

[A]

[T]

B

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

7^b₅ 6₄ — 5₃ 6₄ — 7^b₅ 6₄ — 5₃ 6 6 —

109 Solo

C

Et qui - dam cir - cum - stan - - -

[A]

[T]

B

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

5^b 6 6 6

113

C [tutti]
-tes di - xe - runt: Vah, Vah qui de -

[A] [tutti]
Vah, Vah qui de -

[T] [tutti]
Vah, Vah qui de -

B tutti
Vah, Vah qui de -

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org. 5 6 5 4 3 Tutti 6

117

C
stru - is tem - plum De - i, et in

[A]
stru - is tem - plum De - i, et in

[T]
8 stru - is tem - plum De - i, et in tri - du - o re -

B
stru - is tem - plum De - i, et in tri - du - o re -

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.
6 6 5 4 3 6 4 6 5b

121

C

tri - du - o re - ae - di - fi - cas il - - lud, re - ae - di -

[A]

tri - du - o re - ae - di - fi - cas il - - lud, re - ae - di -

[T]

8 ae - di - fi - cas, ae - di - fi - cas il - - lud, re - ae - di -

B

ae - di - fi - cas, ae - di - fi - cas il - - lud re - ae - di -

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 6 7 6 4 5 6 -

3 4 3

125

C

fi - cas il - - - - - lud

[A]

fi - cas il - - - - - lud]

[T]

8 fi - - cas il - - - - - lud]

B

fi - cas il - - - - - lud

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

5 6 5 6 5 3

Detailed description: This is a musical score for page 125, system 32. The score is written for a vocal ensemble and instrumental accompaniment. The vocal parts are Soprano (C), Alto ([A]), Tenor ([T]), and Bass (B). The instrumental parts include Violin I (Vno I), Violin II (Vno II), Clarinet I (Cr I, ex F), Clarinet II (Cr II, ex F), and Organ (Org.). The lyrics for the vocal parts are 'fi - cas il - - - - - lud'. The Organ part has figured bass notation: 5, 6, 5, 6, 5, 3. The score is in 4/4 time and B-flat major. The system number 125 is at the top left, and the system number 32 is in the top right corner.

III. Orabat

Moderato

Canto

O - - ra - - bat au - tem le -

[Moderato]

[Alto]

[O - - ra - bat, o - ra - bat

[Moderato]

[Tenore]

[O - - ra - - bat, o - ra - - bat

Moderato

Basso

O - - ra - - bat, o - ra - - bat

Moderato

Violino Primo

Orabat

Moderato

Violino Secondo

Orabat

Moderato

Cornu Primo ex F

Orabat

Moderato

Cornu Secondo ex F

Orabat

Moderato

Organo

Tutti

5 6 7 6

Orabat

The musical score is for a piece titled 'III. Orabat'. It is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Moderato'. The score is divided into two systems. The first system includes vocal parts: Canto (Soprano), [Alto], [Tenore] (Tenor), and Basso (Bass). The Canto part has lyrics: 'O - - ra - - bat au - tem le -'. The [Alto] part has lyrics: '[O - - ra - bat, o - ra - bat'. The [Tenore] part has lyrics: '[O - - ra - - bat, o - ra - - bat'. The Basso part has lyrics: 'O - - ra - - bat, o - ra - - bat'. The second system includes instrumental parts: Violino Primo, Violino Secondo, Cornu Primo ex F, Cornu Secondo ex F, and Organo. The Violino Primo and Secondo parts are marked 'Orabat'. The Cornu Primo and Secondo parts are marked 'Orabat'. The Organo part is marked 'Tutti' and includes fingerings: 5, 6, 7, 6.

5

The musical score is for a vocal and instrumental setting of 'Ave Maria'. It features the following parts:

- C (Soprano):** The vocal line for the Soprano, starting with a half note 'sus,' followed by a half note 'o', and then a half note 'ra' with a fermata. The melody continues with a half note 'tem' and a half note 'le'.
- [A] (Alto):** The vocal line for the Alto, starting with a half note 'au' followed by a half note 'tem' and a half note 'le'.
- [T] (Tenor):** The vocal line for the Tenor, starting with a half note 'au' followed by a half note 'tem' and a half note 'le'.
- B (Bass):** The vocal line for the Bass, starting with a half note 'au' followed by a half note 'tem' and a half note 'le'.
- Vno I (Violin I):** The first violin part, playing a continuous melody of eighth notes.
- Vno II (Violin II):** The second violin part, playing a continuous melody of eighth notes.
- Cr I ex F (Cello I):** The first cello part, playing a continuous melody of eighth notes.
- Cr II ex F (Cello II):** The second cello part, playing a continuous melody of eighth notes.
- Org. (Organ):** The organ part, playing a continuous melody of eighth notes.

The score is written in 4/4 time and features a variety of musical notations, including notes, rests, and ornaments.

9

C

bat, o - ra - - - bat, o -

[A]

-sus, o - ra - - - bat le -

[T]

8 -sus, o - ra - - - bat le -

B

-sus, o - ra - - - bat le -

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

- 6 7 6 # ♭

13

C

ra bat au - tem le - sus, o -

[A]

- - - sus, o - ra - - bat au - -

[T]

8 - - - sus, o - ra - - bat au - -

B

- - - sus, o - ra - - bat au - -

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

4 2 $\sharp$ 5 6 $\sharp$ - 6 7 6 6 3 $\sharp$

17

C

ra - - - bat, o -

[A]

- - - tem, o - ra - - -

[T]

8 - - - tem, o - ra - - -

B

- - - tem, o - ra - - -

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

4th
2

6 5 3rd - 6

6 5 - 4

6 5 - 4

21

C

ra - bat au - tem Ie - sus pro

[A]

- - - bat, O - ra - bat au - tem Ie - sus pro

[T]

8 - - - bat, O - ra - bat au - tem Ie - sus pro

B

- - - bat, O - ra - bat au - tem Ie - sus pro

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

4 2 6 5 6 6 5 3 6 #

25

C

cru - ci - fi - gen - ti - bus se di -

[A]

cru - ci - fi - gen - ti - bus se di -

[T]

8 cru - ci - fi - gen - ti - bus se di - - -

B

cru - ci - fi - gen - ti - bus se di - - -

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 - 7 6 5 # 6 5 #
4 4

29

C

cens, pro cru - ci - fi - gen - ti - bus se di - -

[A]

cens, pro cru - ci - fi - gen - ti - bus se di - -

[T]

8 cens, pro cru - ci - fi - gen - ti - bus se di - -

B

cens, pro cru - ci - fi - gen - ti - bus se di - -

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 7 6 5 6
4 4 4 4 4

33

C

cens:

[A]

cens:

[Solo]

[T]

cens:

[Pater...]

B

cens:

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

Solo

6 - 6

Detailed description of the musical score: The score is for measures 33 to 36. The vocal parts (C, A, T, B) all begin with a 'cens:' entry in measure 33. The instrumental parts (Vno I, Vno II, Cr I, Cr II) begin in measure 33. The Organ part begins in measure 33 with a 'Solo' marking. The Organ part has a '6 - 6' marking in measure 36. The Tenor part has a '[Pater...]' entry in measure 34. The Organ part has a '6 - 6' marking in measure 36.

37

C

[A]

[T]

B

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

The musical score for measures 37-40 is as follows:

- Measures 37-40:** All vocal parts (C, [A], [T], B) and Cr I ex F, Cr II ex F have whole rests.
- Vno I:** Measures 37-40 contain eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7.
- Vno II:** Measures 37-40 contain eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6.
- Org.:** Measures 37-40 contain eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

41

C

[A]

[T]

B

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

The musical score for measures 41-44 is as follows:

- Measures 41-44:** All vocal parts (C, [A], [T], B) and Cr I ex F, Cr II ex F have whole rests.
- Vno I:**
 - Measure 41: Quarter note G4, eighth note A4, quarter note B4.
 - Measure 42: Quarter note A4, eighth note G4, quarter note F4.
 - Measure 43: Quarter note E4, eighth note D4, quarter note C4.
 - Measure 44: Quarter note B3, eighth note A3, quarter note G3.
- Vno II:**
 - Measure 41: Quarter note G4, eighth note A4, quarter note B4.
 - Measure 42: Quarter note A4, eighth note G4, quarter note F4.
 - Measure 43: Quarter note E4, eighth note D4, quarter note C4.
 - Measure 44: Quarter note B3, eighth note A3, quarter note G3.
- Org.:**
 - Measure 41: Quarter rest, quarter note G3, quarter note A3.
 - Measure 42: Quarter rest, quarter note B3, quarter note C4.
 - Measure 43: Quarter rest, quarter note D4, quarter note E4.
 - Measure 44: Quarter rest, quarter note F4, quarter note G4.

45

C

Solo

Pa - ter di - mit - - te il - lis qui - a

[A]

[T]

B

Vno I

Pia[no]

Vno II

Piano

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

5 # 4 2 6 6⁴
5

49

C

ne - sci - unt quid fa - ci - unt.

tutti

A - it ad

[A]

[tutti]

A - it ad

[T]

[tutti]

A - it ad

B

tutti

A - it ad

Vno I

for[te]

Vno II

for[te]

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6
5_b

6

Tutti

53

C

e - um la - tro ad dex - te - ram pen - dens, ad

[A]

e - um la - tro ad dex - te - ram pen - dens, ad

[T]

8 e - um la - tro ad dex - te - ram pen - dens, ad

B

e - um la - tro ad dex - te - ram pen - dens, ad

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 6 6 5 6

Detailed description: This is a page of a musical score, page 14, measures 53-56. The score is written for a choir and instruments. The vocal parts are Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The instrumental parts are Violin I (Vno I), Violin II (Vno II), Corn I (Cr I ex F), Corn II (Cr II ex F), and Organ (Org.). The lyrics are 'e - um la - tro ad dex - te - ram pen - dens, ad'. The organ part has fingerings 6, 6, 6, 5, 6. The page number 53 is at the top left of the vocal staves. The page number 127 is at the bottom right of the page.

57

C

dex - te-ram pen - dens, ad dex - te-ram pen - -

[A]

dex - te-ram pen - dens, ad dex - te-ram pen - -

[T]

8 dex - te-ram pen - dens, ad dex - te-ram pen - -

B

dex - te-ram pen - dens, ad dex - te - ram pen - -

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 6 7 6 7 3^b 6 5 4 3

61

Solo

C

dens.

Do - mi - ne me - men - to me - i dum

[A]

dens.

[T]

8 dens.

B

dens.

Vno I

Pia[no]

Vno II

Pia[no]

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

Solo

5

65

C

ve - ne - ris in re - gnum tu - um.

[A]

[T]

B

Vno I

for[te]

Vno II

Forte

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 6

Detailed description: This is a page of a musical score, page 130, showing measures 65 through 68. The score is written for a choir and instrumental ensemble. The vocal parts are Soprano (C), Alto ([A]), Tenor ([T]), and Bass (B). The instrumental parts include Violino I (Vno I), Violino II (Vno II), Corno I (Cr I), Corno II (Cr II), and Organ (Org.). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be common time. The vocal part for Soprano (C) has the lyrics 've - ne - ris in re - gnum tu - um.' The instrumental parts for Violino I and II have dynamics 'for[te]' and 'Forte' respectively. The Organ part has fingerings '6' and '6' marked above the first two measures. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

69

C

tutti

A - - it il - li

[A]

[tutti]

A - - it il - li

[T]

[tutti]

A - - it il - li

B

[tutti]

A - it il - li

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

7₄ 6 6 - 4

Tutti

6₄ 5₃ 6 5_b

73

C

le - - - sus:

[A]

le - - - sus:

[T]

8 le - - - sus:

B

le - - - sus: A - - - - men

Solo

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 5 5 4 3 Solo 6 6

Detailed description: This is a musical score for page 19, measures 73-76. The score is written for a choir (C, [A], [T], B), Violins I and II, Cello I and II, and Organ. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The vocal parts (C, [A], [T], B) have lyrics 'le - - - sus:' and 'A - - - - men'. The Organ part has a 'Solo' section starting in measure 75. The Organ part has a 'Solo' section starting in measure 75. The Organ part has a 'Solo' section starting in measure 75.

77

C

[A]

[T]

B

di - co ti - bi ho - di e me - - cum e - -

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 5 $\flat$ 6 5 $\flat$ 6 5 $\flat$ 6 5

81

C

[A]

[T]

B

-ris, ho - di - e me - cum e - ris in pa - ra - di - so. Di - xit

tutti

[tutti]

[tutti]

[tutti]

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

4
2

6

6

Tutti

6
4
2

85

C

di - xit au - - tem Ma - tri su - ae:

[A]

di - xit au - - tem Ma - tri su - ae:

[T]

8 di - xit au - - tem Ma - tri su - ae:

B

au - tem, au - tem Ma - tri su ae:

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 7_{3b} 7_b 6 - 6 5

89

[Tutti]

C

[A]

[T]

[Solo]

B

Mu - li - er, ec - ce, ec - ce Fi - li - us tu - us. De -

[Tutti]

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

Solo

$\frac{4}{2}$

6

6

5 $\flat$

$\flat$

6 5

Tutti

93

C in - de di - xit dis - ci - pu - lo:

[A] in - de di - xit dis - ci - pu - lo:

[T] in - de di - xit dis - ci - pu - lo:

B in - de di - xit dis - ci - pu - lo: [Solo] Ec - ce

Vno I Pia[no]

Vno II Pia[no]

Cr I ex F

Cr II ex F

Org. 6 6 6 4 Solo 6 5b = = =

97

C

[A]

[T]

B

Ma - - - ter, ec - ce Ma - - - ter, ec - ce

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 6 $\frac{6}{5}$ - - 6 6 $\frac{6}{4}$ -

101

C

[A]

[T]

B

Ma - ter tu - a.

Vno I

for[te]

Vno II

For[te]

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6

$\frac{6}{5}$

6

6

6

6 $\flat$

6

105

[tutti]

C

Et cir - cam ho - ram

[tutti]

[A]

Et cir - cam ho - ram

[tutti]

[T]

Et cir - cam ho - ram

tutti

B

Et cir - cam ho - ram

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 5 4 3

Tutti

6

109

C

no - nam cla - ma - bat, cla - ma - bat, cla - ma - bat

[A]

no - nam cla - ma - bat, cla - ma - bat, cla - ma - bat

[T]

no - nam cla - ma - bat, cla - ma - bat, cla - ma - bat

B

no - nam cla - ma - bat, cla - ma - bat, cla - ma - bat

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6

6

113

C

Ie - sus, cla - ma - bat, cla - ma - bat, cla - ma - bat Ie - sus

[A]

Ie - sus, cla - ma - bat, cla - ma - bat, cla - ma - bat Ie - sus

[T]

8 Ie - sus, cla - ma - bat, cla - ma - bat, cla - ma - bat Ie - sus

B

Ie - sus, cla - ma - bat, cla - ma - bat, cla - ma - bat Ie - sus

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 6

117

C vo - ce mag - na di - cens:

[A] vo - ce mag - na di - - - cens:

[T] vo - ce mag - na di - cens:

B vo - ce mag - na di - - - cens:

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

121

C

[A]

[T]

B

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

The musical score for measures 121-123 is as follows:

- Measures 121-123:**
 - C, [A], [T], B:** All vocal parts have whole rests.
 - Vno I, Vno II:** Both violins play a melodic line: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (beamed eighth notes), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half).
 - Cr I ex F, Cr II ex F:** Both cori play whole rests.
 - Org.:** The organ plays a bass line: G2 (quarter), F2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter), C2 (quarter), B1 (quarter), A1 (quarter), G1 (half).

124 Adagio Solo

C He - - - - -

[A] [Adagio]

[T] [Adagio] [Solo] [Heli...]

B Adagio

Vno I Adagio Piano

Vno II Adagio Piano

Cr I ex F Adagio

Cr II ex F Adagio

Org. Adagio Solo

He - - - - -

[Adagio]

[Adagio] [Solo] [Heli...]

Adagio

Adagio Piano

Adagio Piano

Adagio

Adagio

Adagio Solo

b 6/5 b 6/5 6/b5 6

127

C -li, lam - ma sa - bach - ta - - ni. [Tutti] [Solo] Hoc est: De - - -

[A] [Tutti] Hoc est:

[T] [Tutti] Hoc est:

B [Tutti] Hoc est:

Vno I Forte Piano

Vno II For[te] Pia[no]

Cr I ex F

Cr II ex F

Org. 6 6 6 5 forte 6 5 Pia[no] 6 5

130

C

[A]

[T]

B

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

us me us ut quid me de - re - li -

Figured Bass notation for Organ:
Measure 130: ♭, 6, 5♯
Measure 131: ♭, 6, 5, 6
Measure 132: 6, 6, 6, ♯, 6

133

C

qui - sti cla - ma - - - bant, cla -

[A]

[T]

B

Solo

cla - ma - - - bant, cla - ma -

Vno I

Piano

Vno II

tr

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 5 # forte 6 - 5 4 # Solo

136

C

- ma - bant au - tem Iu - dae - i, cla - ma - bant, cla - ma - bant au - tem Iu - dae - i di - cen -

[A]

[T]

B

- bant au - tem Iu - dae - i, cla - ma - bant, cla - ma - bant au - tem Iu - dae - i di - cen -

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

4 3

140 [Tutti]

C tes: He - li - am vo - cat i - ste si - ni - te, si - ni - te vi - de - a - mus an -

[A] [Tutti] He - li - am vo - cat i - ste si - ni - te, si - ni - te vi - de - a - mus an -

[T] [Tutti] He - li - am vo - cat i - ste si - ni - te, si - ni - te vi - de - a - mus an -

B tes: He - li - am vo - cat i - ste si - ni - te, si - ni - te vi - de - a - mus an -

Vno I forte

Vno II for[te]

Cr I ex F

Cr II ex F

Org. Tutti 6 6 5 6 6 5 6 6 5 6 6 5

143

C

ve - ni - at He - li - as li - be-rans, li - be-rans, li - be-rans, li - be-rans, li - be-rans

[A]

ve - ni - at He - li - as li - be-rans, li - be-rans, li - be-rans, li - be-rans li - be-rans

[T]

8 ve - ni - at He - li - as li - be-rans, li - be-rans, li - be-rans li - be-rans

B

ve - ni - at He - li - as li - be-rans, li - be-rans, li - be-rans li - be-rans

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 4# 6 5# 6 5b

145

C

li - be-rans e - um, li - be-rans li - be-rans, li - be-rans, li - be-rans li - be-rans

[A]

li - be-rans e - um, li - be-rans li - be-rans, li - be-rans, li - be-rans, li - be-rans

[T]

8 li - be-rans e - um, li - be-rans, li - be-rans, li - be-rans, li - be-rans

B

li - be-rans e - um, li - be-rans, li - be-rans, li - be-rans, li - be-rans

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

♭ 7 6 4 # 6 5 # 6 ♮

147 [Solo]

C li - be-rans e - um. Di-xit au-tem Ie - sus: Si - ti-o et de- de - runt e - i a - ce -

[A] li - be-rans e - um.

[T] li - be-rans e - um.

B li - be-rans e - um.

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org. $\flat$ 7 $\frac{5}{4}$ $\sharp$ 6 5 Solo $\frac{6}{5}$ $\frac{5}{43}$ 6 $\flat$ 6 7 7

151

C [Tutti]

tum cum fe - le, fe - le mix - tum et cum gus - tas - set no - lu - it, no - lu - it bi - be-re. Et

[A] [Tutti]

Et

[T] [Tutti]

Et

B [Tutti]

Et

Vno I

Vno II Pia[no] for[te]

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org. forte

6 6 6 7 7^b 6 7^b 6^b 6

154

C Solo
di - xit: Pa - ter in ma - nus tu - as com - men - - - do

[A]
di - xit:

[T] [Solo]
8 di - xit: [Pater...]

B
di - xit:

Vno I Piano

Vno II Pia[no]

Cr I ex F

Cr II ex F

Org. Solo 6 5 $\flat$ 5 $\sharp$ 4 3 $\sharp$ 6 5 6 5 6

157

C [Tutti] [Solo]

spi - ri - tus me - um. Et i - te - rum di - xit: Con - sum - ma -

[A] [Tutti]

Et i - te - rum di - xit:

[T] [Tutti] [Solo]

Et i - te - rum di - xit: [Consummatum...]

B [Tutti]

Et i - te - rum di - xit:

Vno I for[te] Piano

Vno II for[te] Pia[no]

Cr I ex F

Cr II ex F

Org. 6 6 5 Tutti 6 Solo 6

160

[Adagio]

C

tum est. Et in - cli -

[Adagio]

[A]

Et in - cli -

[Adagio]

[T]

Et in - cli -

[Adagio]

B

Et in - cli -

Vno I

tr

Adagio

Vno II

Adagio

Cr I
ex F

Adagio

Cr II
ex F

[Adagio]

Org.

7 6 5 3

Adagio
pian[no]

6

163

C

na - - to ca - pi - te e - mi - sit spi - ri -

[A]

na - - to ca - pi - te e - mi - sit spi - ri -

[T]

8 na - - to ca - pi - te e - mi - sit spi - ri -

B

na - - to ca - pi - te e - mi - sit spi - ri -

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 3b 6 7 6

167

C

tum. Qui pas - sus es pro

[A]

tum. Qui pas - sus es pro

[T]

tum. Qui pas - sus es pro

B

tum. Qui pas - sus es pro

Vno I

Forte

Qui passus

Vno II

Forte

Qui passus

Cr I
ex F

Forte

Qui passus

Cr II
ex F

Forte

Qui passus

Org.

Qui passus

3 4 2 6

171

C no - bis, pas - sus es pro no - bis, pro

[A] no - - - - - bis, pro

[T] no - bis, pas - sus es pro no - bis, pro

B no - - - - - bis, pro

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org. 5 6 7 6 5 6 5
3 $\sharp$ 4 3 $\sharp$ 4 3 $\sharp$ 4 3

175

C

no - - - bis, Je - su Chri - ste,

[A]

no - - - bis, Je - su Chri - ste,

[T]

no - - - bis, Je - su Chri - ste,

B

no - - - bis, Je - su Chri - ste,

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 5

179

C

mi - se - re - re, mi - se - re - re

[A]

mi - se - re - re, mi - se - re - re

[T]

8 mi - se - re - re, mi - se - re - re

B

mi - se - re - re, mi - se - re - re

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

6 5 - 6 5b -

183

C

no - - bis, mi - se - re - re no - - bis.

[A]

no - - bis, mi - se - re - re no - - bis.

[T]

no - - bis, mi - se - re - re no - - bis.

B

no - - bis, mi - se - re - re no - - bis.

Vno I

Vno II

Cr I
ex F

Cr II
ex F

Org.

4 5 6 7^b 6 3

Detailed description: This is a page of a musical score, page 50, starting at measure 183. The score is for a vocal ensemble and instrumental accompaniment. The vocal parts are Soprano (C), Alto ([A]), Tenor ([T]), and Bass (B). They all sing the same lyrics: "no - - bis, mi - se - re - re no - - bis." The instrumental parts include Violin I (Vno I), Violin II (Vno II), Cor Anglais I (Cr I ex F), Cor Anglais II (Cr II ex F), and Organ (Org.). The Organ part has figured bass notation: 4, 5, 6, 7^b, 6, 3. The score is in 4/4 time and B-flat major. The vocal parts have a melodic line with some grace notes and a final cadence. The instrumental parts provide harmonic support with various textures.

Bibliografia

Bibliography

Źródła rękopiśmienne

Manuscripts

Dialogus de Passione [Chri]sti Domini a voc[ibus] 9 ex F, Biblioteka Opactwa św. Wojciecha Mniszek Benedyktynów w Staniątkach, sygn. 31a.

Źródła drukowane i edycje nutowe

Printed Sources and Musical Editions

Kancyjonał pieśni nabożnych według obrzędów Kościoła Świętego Katolickiego na uroczystości całego roku z przydatkiem wielu nowych sporządzony i wydany cum gratia et privilegio S[ude] R[egiae] M[aiestatis] w Krakowie w drukarni Jakuba Matyjas[z]kiewicza, oprac. S. Garnczarski, Kraków 2017.

Ferdinand Simon Lechleitner, *Litaniae de Corde Jesu*, oprac. D. Smolarek, Ružomberok 2011.

Ferdinand Simon Lechleitner, *Missa Solennis in Honorem Sancti Cajetani*, oprac. D. Smolarek, Ružomberok 2011.

Simon Ferdinand Lechleitner, *Vesperae in C*, oprac. D. Smolarek, Ružomberok 2011.

Szymon Ferdynand Lechleitner, *Motetti*, oprac. M. Jochymczyk, D. Kułakowski, Kraków 2017.

Szymon Ferdynand Lechleitner, *Psalmi 2: De profundis clamavi, Memento Domine David*, oprac. M. Pielech, Warszawa 1995.

Katalogi

Catalogs

Idaszak D., *Grodzisk Wielkopolski – katalog tematyczny muzykaliów*, Kraków 1993.

Katalog tematyczny muzykaliów z klasztoru pijarów w Podolińcu, oprac. D. Smolarek, Lublin 2009.

Maciejewski T., *Papiery muzyczne po kapeli klasztoru Panien Benedyktynów w Staniątkach*, Warszawa 1984.

Podejko P., *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokalnno-instrumentalnej na Jasnej Górze*, Częstochowa 1992.

Świerczek W., *Katalog rękopiśmiennych zabytków muzycznych Biblioteki Seminarium Duchownego w Sandomierzu*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 10 (1965), s. 223-278.

Opracowania Literature

- Bebak M., *Franciszek Lilius. Życie i twórczość na tle epoki*, Kraków 2018.
- Chybiński A., *Wincenty Maxylewicz (1685-1745)*, „Kwartalnik Muzyczny” 1925, nr 5, s. 23.
- Gładysz A., *Działalność artystyczna studentów Instytutu Muzykologii*, [w:] *100 lat Teologii na KUL*, red. S. Nowosad, J. Mastek, Lublin 2018, s. 227-232.
- Gładysz A., *Instytut Muzykologii*, [w:] *100 lat Teologii na KUL*, red. S. Nowosad, J. Mastek, Lublin 2018, s. 165-178.
- Gładysz J., *Nieszpory – wokально-instrumentalna forma w polskiej muzyce religijnej XVIII wieku na przykładzie twórczości S.F. Lechleitnera*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne” 34 (1987), z. 7, s. 339-345.
- Grabiec D., „*Ave Maris Stella*” Szymona Ferdynanda Lechleitnera ze zbioru muzykaliów po klasztorze pijarów w Podolińcu, „Muzyka” 2012, nr 3, s. 231-243.
- Grabiec D., *Offertoria Szymona Ferdynanda Lechleitnera ze zbioru muzykaliów Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego w Sandomierzu*, „Przegląd Muzykologiczny” 2006, nr 6, s. 17-63.
- Jochymczyk M., *Repertuar świeckiej kapeli wokально-instrumentalnej*, [w:] *Monografia zespołu muzycznego oraz katalog muzykaliów klasztoru ss. Benedyktyn w Staniątkach*, red. M. Konik, Kraków 2016, s. 90-130.
- Malińska A., „*Gorzkie żale*” i inne nabożeństwa pasyjne w XVIII wieku, [w:] *Codziennosc i niecodziennosc oświeconych*, t. 1: *Przyjemności, pasje i upodobania*, red. B. Mazurkowska, M. Marcinkowska, S. Dąbrowski, Katowice 2013, s. 89-98.
- Mrowiec K., „*Dialogus de Passione*” S.F. Lechleitnera i jego znaczenie dla poznania struktury polskich pasji wielogłosowych XVIII wieku, [w:] *Dzieło muzyczne: teoria, historia, interpretacja*, red. I. Poniatowska, Warszawa 1984, s. 283-289.
- Mrowiec K., *Pasje wielogłosowe w muzyce polskiej XVIII w.*, Kraków 1972.
- Mrowiec K., *Tematyka pasyjna w muzyce polskiej (Przegląd twórczości i perspektywy badań)*, [w:] *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*, red. H.D. Wojtyńska, J.J. Kopeć, Lublin 1981, s. 152-159.
- Mrowiec K., *Zaginiony „Kancjonał pieśni nabożnych” z 1721 r. – odkryty*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne” 24 (1977), z. 4, s. 168-184.
- Opieński H., *Symfonje A. Dankowskiego i J. Wańskiego*, „Kwartalnik Muzyczny” 1932, nr 16, s. 686.
- Patalas A., *Działalność i repertuar kapeli muzycznej w Rakowie Opatowskim w świetle źródeł archiwalnych*, [w:] *Muzyka religijna – między epokami i kulturami*, t. 2, red. K. Turek, B. Mika, Katowice 2009, s. 28-44.
- Pośpiech R., *Formy muzyki pasyjnej w tradycji liturgiczno-muzycznej klasztoru paulinów na Jasnej Górze*, [w:] *Tradycje monastyczne w Europie. Między liturgiką a performatyką II*, red. E. Mateja, Z.W. Solski, Opole 2016 (Opolska Biblioteka Teologiczna 155), s. 133-147.
- [Red.], *Mrowiec Karol*, „Additamenta Musicologica Lublinensia. Rocznik Instytutu Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego” 2 (2006), s. 27-29.
- Smolarek D., „*Litaniae de Corde Jesu & de Beata Virgine Maria*” Ferdynanda Szymona Lechleitnera, „Annales Lublinenses Pro Musica Sacra. Rocznik Katedry Monodii Liturgicznej Instytutu Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II” 1 (2010), s. 421-440.
- Smolarek D., „*Missa Solennis in Honorem Sancti Cajetani*” Ferdynanda Szymona Lechleitnera, „Additamenta Musicologica Lublinensia. Rocznik Instytutu Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II” 3 (2007), s. 39-57.
- Walter-Mazur M., *The Musical Culture of Polish Benedictine Nuns in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, transl. Z. Weaver (Eastern Europe Studies in Musicology, vol. 12, ed. M. Gołąb), Berlin 2018.

Hasła encyklopedyczne Encyclopaedic Entries

- Gierowski J., *Lubomirski Jerzy Aleksander*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 18, red. E. Rostworowski, Kraków 1973, s. 20-22.
- Misiurek J., *Instytut Muzykologii*, [w:] *Encyklopedia 100-lecia KUL*, t. 1, red. E. Gigilewicz i in., Lublin 2018, s. 367-368.
- Pawlak I., *Mrowiec Karol CM*, [w:] *Encyklopedia 100-lecia KUL*, t. 2, red. E. Gigilewicz i in., Lublin 2018, s. 75-76.
- Wimmer J., *Lubomirski Hieronim Augustyn*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 18, red. E. Rostworowski, Kraków 1973, s. 11-14.

Prace dyplomowe Diploma Theses

- Gładysz J.M., *Nieszpory wokalne-instrumentalne Simona Ferdinanda Lechleitnera (I poł. XVIII wieku)*, Lublin 1980 (mps pracy mgr. w Archiwum Uniwersyteckim KUL).
- Hauptmann-Fischer E., *Osiemnastowieczne muzykalia opactwa cysterskiego w Pelplinie. Katalog i omówienie zbioru*, Warszawa 2003 (mps pracy mgr. w Archiwum Uniwersyteckim UW).
- Kulakowski D., *Motety Szymona Ferdynanda Lechleitnera ze zbioru Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu. Opracowanie źródłowo-krytyczne i analiza utworów*, Kraków 2017 (mps pracy lic. w Archiwum Uniwersyteckim UJ).
- Lubaś M., „*Litaniae de Corde Jesu*” S.F. Lechleitnera. *Edycja krytyczna oraz analiza formy i faktury*, Kraków 2012 (mps pracy lic. w Archiwum Uniwersyteckim UJ).
- Zarzycki A.W., *Utwory Simona Ferdinanda Lechleitnera ku czci patronów zakonu benedyktyńskiego ze zbiorów Sandomierskiej Biblioteki Diecezjalnej*, Lublin 2014 (mps pracy lic. w Archiwum Uniwersyteckim KUL).

