

WSTĘP

Adam Jarzębski — kompozytor, skrzypek dworu brandenburskiego w Berlinie i kapeli królewskiej Wazów w Warszawie, budowniczy pałacu w Ujazdowie, autor wierszowanego opisu Warszawy — jest postacią wybitną w dziejach polskiej kultury XVII wieku. Jego różnorodną działalnością i twórczością interesowano się już od dość dawna. Najstarszą wzmiankę o Jarzębskim odnajdujemy u J. Matthesona (*Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740), który wymienił nazwisko Jarzębskiego jako jednego z twórców kanonów zamieszczonych w *Cribrum Musicum* M. Scacchiego (Wenecja 1643). W piśmiennictwie polskim początkowo zwrócono uwagę na utwór literacki Jarzębskiego *Gościńiec abo krotkie opisanie Warszawy z okolicznościami jej, dla kompaniej dworskiej* (Warszawa 1643, wyd. nowe Warszawa 1974). J. U. Niemcewicz przerobił to dziełko poetyckie na prozę i pod tytułem *Opisanie Warszawy, jaką była w roku 1643* zamieścił w *Zbiorze pamiętników historycznych o dawnej Polsce* (t. III, Warszawa 1822). Z tego źródła wielokrotnie cytowano fragmenty *Gościńca*; przyczyniło się ono również do powstania błędnego mniemania o istnieniu pamiętników Jarzębskiego (S. Jaszowski: *Dzieje krótkie teatrów polskich*, w: *Czasopism Naukowy Księgozbioru publicznego imienia Ossolińskich*, Lwów 1830, III, z. 4; M. Wiszniewski: *Historia literatury polskiej*, t. VII, Kraków 1845; A. Sowiński: *Les musiciens polonais et slaves anciens et modernes*, Paris 1857, por.: A. Sowiński: *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych*, Paryż 1874). We wstępie do nowego wydania *Gościńca* z roku 1909 W. Korotyński opublikował oparty na badaniach archiwalnych obszerny życiorys Jarzębskiego, pomijając jednak całkowicie jego dorobek kompozytorski, mimo że już wcześniej spis utworów muzycznych został opublikowany.

Wiadomość o rękopisie wrocławskim z utworami Jarzębskiego zamieścił po raz pierwszy E. Bohn (*Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau*, Wrocław 1890), a następnie informację tę powtórzył R. Eitner (*Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, t. V, Lipsk 1901). W polskiej literaturze muzykologicznej zwrócili uwagę na kompozycje Jarzębskiego H. Opieński (*Adam Harzebski, nieznanany kompozytor polski XVII-go wieku*, „Nowa Gazeta” 1909 nr 1) oraz Z. Jachimecki (*Zapomniany kompozytor polski z XVII wieku. Adam Harzebski*, „Czas” 2 VI 1909, i *Adam Jarzębski jako kompozytor koncertów i kancon*, „Młoda Muzyka” 1909 nr 20), który opublikował również pierwsze większe studium o kompozycjach Jarzębskiego (*Wpływy włoskie w muzyce polskiej*, cz. I: 1540–1640, Kraków 1911). Dalsze ważne szczegóły biograficzne o Jarzębskim przyniosła praca C. Sachsa (*Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof*, Berlin 1910). A. Simon (*Polnische Elemente in der deutschen Musik*, Zürich 1916) zidentyfikowała muzyka Jarzębskiego, cytowanego przez C. Sachsa jako Czarzebski, Zarzebski lub Zerwitzki, z kompozytorem utworów instrumentalnych z rękopisu wrocławskiego, a utożsamienie polskiego skrzypka działającego w berlińskiej kapeli z twórcą *Canzoni e concerti* znalazło następnie odbicie w pracach muzykologów niemieckich, między innymi A. Mosera (*Geschichte des Violinspiels*, Berlin 1923, i *Geschichte der deutschen Musik*, t. II, Stuttgart-Berlin 1923), który wśród muzyków dworu berlińskiego wymienił Polaka, A. Harzebskiego, jako autora koncertów instrumentalnych. Nowe materiały do życiorysu Jarzębskiego dotyczące lat 1620–30 ogłosił H. Feicht (*Przyczynki do dziejów kapeli królewskiej w Warszawie za rządów kapelmistrzowskich M. Scacchiego*, „Kwartalnik Muzyczny” 1929 nr 2), a na historyczne znaczenie utworów instrumentalnych tego

kompozytora zwrócił uwagę E. H. Meyer (*Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jahrhunderts in Nord- und Mitteleuropa*, Kassel 1934).

W 1938 r. ukazała się we Lwowie pierwsza obszerna monografia poświęcona życiu i twórczości muzycznej Jarzębskiego pióra J. J. Dunicza *Adam Jarzębski i jego „Canzoni e concerti”* (1627), stanowiąca dziś podstawowe źródło wiadomości o kompozytorze. Uzupełniają ją nowsze prace: Z. M. Szweykowskiego („*Missa sub concerto*” *Adama Jarzębskiego*, „*Muzyka*” 1968 nr 4), który opublikował informację o odnalezieniu głosu basowego z *Missa sub concerto* — przekreśliło to długotrwały sąd o kompozytorze jako twórcy wyłącznie utworów instrumentalnych — i W. Tomkiewicza (*Adam Jarzębski jako serwitór królewski (przyczynki biograficzne)*, w: *Studia Hieronymo Feicht septuagenario dedicata*. Kraków 1967), oraz wstęp do nowego wydania *Gościńca*, Warszawa 1974, uściślające niektóre szczegóły biograficzne.

Adam Jarzębski urodził się około 1590 r. w Warce nad Pilicą. Rodzice — Katarzyna i Stanisław, zwany Sukiennikiem — należeli do średnio zamożnego mieszczaństwa; sądzi się, że ostatnie z nich zmarło w 1639 r., ponieważ wówczas nastąpił podział majątku rodzinnego. Dane dotyczące dzieciństwa, młodości i studiów Jarzębskiego są dotychczas nieznane. Wiadomo tylko, że miał dwie siostry. Od około 1612 r. był skrzypkiem w zespole elektora brandenburskiego Jana Zygmunta w Berlinie. W owym czasie kapela ta przeżywała swój rozkwit; działali w niej instrumentalisci niemieccy, angielscy (ze sławnym gambistą Walterem Rowe), a także muzycy polscy i czescy. Kierowana była przez przybyłego tu z Pragi kompozytora utworów chóralnych Nicolausa Zangiusa, a działalność jej uświetniali i doskonalili śpiewacy włoscy (Bernardo Pasquini i Alberto Maglio). Pobyt w Berlinie dał Jarzębskiemu możliwość poznania twórczości zachodnioeuropejskiej. Być może odbywał również podróże po Niemczech, o czym mogłyby świadczyć tytuły niektórych jego kompozycji, utworzone od nazw miast (Spandawa, Berlin, Norymberga).

W 1615 r. otrzymał Jarzębski roczny urlop na pobyt we Włoszech. Chociaż nie wiadomo dokładnie, w jakich włoskich miastach przebywał, przypuszczać można, że — wobec bliskich kontaktów elektora brandenburskiego z księciem Ferdynandem Gonzagą — udał się między innymi do Mantui. We Włoszech też prawdopodobnie poznał Jarzębski bliżej twórczość instrumentalną tamtejszych kompozytorów.

Przypuszcza się, że do Niemiec kompozytor już nie powrócił i zapewne od 1617 r. przebywał na dworze Zygmunta III Wazy jako członek kapeli królewskiej. Działalność Jarzębskiego w kapeli królewskiej przypadła na lata bujnego jej rozwoju za kapelmistrzostwa A. Pacellego, A. F. Aneria i M. Scacchiego. W kapeli Zygmunta III, a następnie Władysława IV, Jarzębski pozostał do końca życia. Praca jego była na dworze królewskim wysoko ceniona, a popularność i znaczenie Jarzębskiego wśród mieszczaństwa Warszawy szybko wzrastały. Wielokrotnie obdarowywany był przywilejami: 16 I 1621 otrzymał w dzierżawę młyn w pobliżu wsi Kąkolewnica na Lubelszczyźnie, a przywilejem z dnia 28 IV 1621 r. król Zygmunt III nadał mu w dożywotnią dzierżawę dwa młyny we wsi Skotniki Wielkie w Sandomierskiem w nagrodę za służbę na dworze pełnioną od kilku lat (*ab aliquot iam annis*). Na tej podstawie można w przybliżeniu określić rok wstąpienia Jarzębskiego na dwór królewski, nie udało się bowiem dotychczas odnaleźć dokumentu nadania serwitratu. Otrzymał również dożywotnie wójtostwo wsi Piaseczno na Kujawach na mocy przywileju nadanego 10 V 1622 przez Zygmunta III, a 10 IX tegoż roku — prawo dożywotniego pobierania dochodów z pięciu młynów na przedmieściu rodzinnej Warki, ponadto także różne dobra na mocy praw spadkowych. Przed 1630 r. Jarzębski był również

nauczycielem na dworach Wojciecha Radziwińskiego, Sebastiana Wołuckiego i Stanisława Lubomirskiego. W 1630 r. ożenił się z Elżbietą z Siennickich, wdową po malarzu i ławniku warszawskim Piotrze Cybulskim, i z tej racji zajmował się podziałem majątku po Siennickich (kamienice na Starym Mieście). W 1635 r. kierował budową pałacu królewskiego w Ujazdowie.

Książeczka Jarzębskiego *Gościniec abo krotkie opisanie Warszawy*, dedykowana Adamowi Kazanowskiemu, marszałkowi nadwornemu koronnemu, ukazała się w 1643 r. prawdopodobnie w drukarni Elerta. Ten poetycki utwór, niezbyt wartościowy pod względem literackim, bogaty jest w opisy budowli ówczesnej Warszawy; dostarcza wielu szczegółów o obyczajach i życiu muzycznym miasta. W tym samym roku w Wenecji u A. Vincentiusa ukazało się *Cribrum Musicum* M. Scacchiego z dodatkiem *Xenia Apollinea*, który zawierał kanony napisane przez członków kapeli królewskiej, a wśród nich kanon *More veterum* Jarzębskiego. Był to jedyny utwór muzyczny wydany drukiem za życia kompozytora. 5 II 1648 r. Jarzębski otrzymał prawa obywatelskie i został wpisany do rejestru zaprzysiężonych obywateli miasta Starej Warszawy (*Regestrum civium iuratorum Antiquae Varsaviae*), wszedł więc do patrycjatu miejskiego stolicy. W grudniu 1648 r. sporządził testament; zmarł w Warszawie, w domu przy ul. Świętojańskiej 1, najprawdopodobniej na początku 1649 r., pozostawiając troje dzieci: Szymona, Władysława i córkę Mariannę. Obaj synowie byli także muzykami — Szymon członkiem kapeli królewskiej, a Władysław budowniczym instrumentów muzycznych.

Adam Jarzębski należy do czołowych przedstawicieli muzyki polskiej XVII wieku. Na podstawie zachowanej twórczości wnosić można, że był on kompozytorem wszechstronnym. Z zakresu muzyki wokalne znamy jedynie fragmenty *Missa sub concerto* (głos basowy) oraz dwugłosowy kanon enigmatyczny w kwincie *More veterum*, natomiast z muzyki instrumentalnej zbiór 27 kompozycji zespołowych. Zbiór ten ma w historii muzyki polskiej znaczenie szczególne. Stanowi on — poza 3 fantazjami Mikołaja Zielenieckiego — pierwszy większy korpus polskich kompozycji na zespoły instrumentalne, a ponadto pod względem formalnym i techniczno-kompozytorskim nie odbiega od najwartościowszych wzorów tego gatunku w Europie.

Utwory instrumentalne Jarzębskiego przeznaczone są na 2, 3 i 4 głosy instrumentalne i basso continuo. Kompozytor oznaczał najczęściej tylko rejestry i różne zestawienia głosów; sporadycznie wymieniał konkretne instrumenty (viola bastarda, puzon, fagot). Przebieg linii melodycznej i typ figuracji w głosach najwyższych wskazuje na możliwość użycia skrzypiec, z wyjątkiem utworów, w których bardzo duży ambitus wymaga zastosowania violi. Wyrazem przejęcia najnowszych zdobyczy w zakresie instrumentacji jest wprowadzenie obsady triowej.

Kompozycje instrumentalne Jarzębskiego wykazują dwa typy kształtowania formy. Pierwszy z nich stanowią opracowania pierwowzoru wokálnego. Z porównania znanych pierwowzorów (motety: *In Deo speravit* C. Meruli, *Cantate Domino* G. Gabriele'go, *Corona aurea* G. P. da Palestrina i chanson *Susanna videns* O. di Lasso) z opracowaniami Jarzębskiego wynika, że kompozytor stosował w nich daleko idące przekształcenia; redukował liczbę głosów pierwowzoru wokálnego, szeroko posługiwał się ornamentacją i zmianami wariacyjnymi oraz wprowadzał własne motywy w takim stopniu, że w efekcie powstawały kompozycje bardzo daleko odbiegające od pierwowzoru. Do tego typu utworów należy osiem kompozycji opatrzonych łacińskimi tytułami pierwowzorów wokalnych i prawdopodobnie cztery koncerty na 2 głosy i basso continuo. Do drugiego typu

należą oryginalne utwory instrumentalne, jak dziesięć koncertów na 3 głosy i basso continuo o tytułach pochodzących od nazw miast bądź związanych z charakterem kompozycji oraz zespół pięciu canzon.

Niezależnie od tytułów nadawanych przez kompozytora wszystkie te utwory utrzymane są w formie canzony lub ricercaru. Elementy ricercarowe występują przede wszystkim w kompozycjach związanych genetycznie z pierwowzorami wokalnymi. Wszystkie kompozycje instrumentalne Jarzębskiego są wieloodcinkowe; cecha ta jest szczególnie wyraźna w utworach reprezentujących typ canzony. Jarzębski wykorzystywał w szerokim zakresie technikę imitacyjną z elementami koncertującymi oraz technikę wariacyjną. Ponadto stosował często kontrasty fakturalne, metrytmiczne i dynamiczne. Z innych zabiegów technicznych w utworach Jarzębskiego pojawiają się: tremolo i efekty echa. W linii melodycznej nasyconej figuracją instrumentalną odnajdujemy przykłady różnego oddziaływania techniki wariacyjnej: od ornamentalnego opracowywania fraz aż po daleko idące ich przekształcenia. Do zasobu środków włączył kompozytor także chromatykę w postaci wypełnionej chromatycznie kwarty w *Chromatica*. Wiele motywów melodycznych opiera się na interwale tercji, kwinty i na trójdźwięku, co może mieć wpływ na interpretację strony tonalnej utworów. Tonalność utworów Jarzębskiego nie jest jednolita, ponieważ łączy oddziaływanie tradycyjnych skal kościelnych z wyraźną tendencją stosowania systemu dur-moll.

Zastosowanie obsady triowej, przejście formy canzony ramowej, świadome kształtowanie linii melodycznej w oparciu o element harmoniczny, oryginalne sposoby opracowywania utworów wokalnych na instrumenty z zastosowaniem różnorodnych wariacyjnych przekształceń — stanowią podstawowe cechy twórczości Jarzębskiego i decydują o jej wybitnym znaczeniu w historii muzyki instrumentalnej polskiego baroku, plasując ją jednocześnie w najbardziej postępowym nurcie muzyki europejskiej tego czasu.

Kompozycje Adama Jarzębskiego zachowały się do naszych czasów w następujących źródłach: Pu II 3, Ps 308a, Bs 40073, CM.

Pu II 3 — partyturowy odpis rękopisu nr 111 z dawnej Biblioteki Miejskiej we Wrocławiu sporządzony przez M. Szczepańską. Rękopis wrocławski zaginął podczas II wojny światowej. Pierwszy opis zawartości rękopisu wrocławskiego znajduje się w: E. Bohner, *Op.cit.* Poniżej podajemy opis tego rękopisu w oparciu o cytowaną pracę J. J. Dunicza w porównaniu z odpisem M. Szczepańskiej. Rękopis wrocławski nie był autografem, lecz kopia i zawierał 28 numerowanych utworów instrumentalnych Adama Jarzębskiego oraz niekompletne *Echo a 4 vocibus* S. Scheidta i 9 sonat na 3, 4 i 5 głosów A. M. Grandiego. Obejmował 5 ksiąg (względnie zeszytów) głosowych formatu in folio (cztery pierwsze księgi 30x20,5 cm, piąta 31,5x21,5 cm). Wszystkie księgi miały współczesną oprawę półsztywną, przy czym brzegi kart przy oprawie zostały obcięte. Liczba kart: 1 księga — 27 kart zapisanych i 1 nie zapisana, 2 księga — 25 kart zapisanych i 3 nie zapisane, 3 księga — 19 kart zapisanych i 3 nie zapisane (fol. 10v — 11r i 16r — 18v), 4 księga — 20 kart zapisanych i 2 nie zapisane (fol. 18—22), 5 księga (drugi egzemplarz) — 7 kart zapisanych. Cztery pierwsze księgi miały jednakowy gatunkowo papier o znaku wodnym kwiatu lilii umieszczonej w tarczy, nad którą znajdowała się korona. Pod tarczą mieściły się litery WI. Karty w księdze piątej były różnego gatunku i miały różne znaki wodne: bądź lilii, bądź tarczy w jednej jej połowie z herbowym pasem poprzecznym, w drugiej — z jodłą (przy czym tarczę, na której znajdowała się korona, otaczały dwa lwy), bądź wielkiej tarczy podzielonej

wewnątrz na kilka mniejszych, o niewyraźnym rysunku, bądź wreszcie cyfry 4. Filigrany, przedstawiające tarczę w jednej połowie z pasem poprzecznym, w drugiej zaś z jodłą (herb miasta Thann w Alzacji) oraz tarczę z lilią wewnątrz, były alzackie; litery WR były inicjałami Wendelina Riehela, założyciela i właściciela papierni w Strasburgu w XVI w.

Karty tytułowe czterech pierwszych ksiąg, poza nazwami głosów (*Prima vox, Seconda vox, Bassus sive tertia* i *Basso continuo*), miały następujący napis: *Canzoni è Concerti | A Due, Tre è Quattro Voci, | Cum Basso Continuo | Di | Adamo Harzebsky | Polono | Anno | MDCXXVII* (w 3 i 4 księdze opuszczono słowa: *Cum Basso Continuo*). Piąta księga głosowa, zawierająca powtórzone z 4 księgi basso continuo czterogłosowych canzon (nr 24–28) Jarzębskiego oraz czwarty, a ewentualnie i piąty głos pięciu sonat (nr XV–XIX) O. M. Grandiego, zatytułowana była: *Cinque Canzoni a Quattro Voci Di Adamo Harzebsky Polono Anno MDCXXVII*. W rękopisie wrocławskim nad każdym głosem poszczególnych utworów zamieszczono różne inskrypcje (por. komentarz).

Rękopis wrocławski zawierał następujące utwory Adama Jarzębskiego w podanej kolejności:

- | | |
|-----------------------------------|---------------------------|
| 1. <i>Concerto primo</i> | 15. <i>Küstrinella</i> |
| 2. <i>Concerto secondo</i> | 16. <i>Sentinella</i> |
| 3. <i>Concerto terzo</i> | 17. <i>Berlinesa</i> |
| 4. <i>Concerto quarto</i> | 18. <i>Chromatica</i> |
| 5. <i>Diligam Te Domine</i> | 19. <i>Spandesa</i> |
| 6. <i>Cantate Domino</i> | 20. <i>Köni[g]sberga</i> |
| 7. <i>Secunda pars</i> | 21. <i>Tamburetta</i> |
| 8. <i>In Deo speravit</i> | 22. <i>Bentrovata</i> |
| 9. <i>In Te Domine speravi</i> | 23. <i>Norimberga</i> |
| 10. <i>Susanna videns</i> | 24. <i>Canzon prima</i> |
| 11. <i>Venite exsultemus</i> | 25. <i>Canzon seconda</i> |
| 12. <i>Cantate Joh. Gabrielis</i> | 26. <i>Canzon terza</i> |
| 13. <i>Corona aurea</i> | 27. <i>Canzon quarta</i> |
| 14. <i>Nova Casa</i> | 28. <i>Canzon quinta</i> |

Kopista posługiwał się następującymi kluczami: wiolinowym (względnie literą G) na drugiej i pierwszej linii, wszystkimi kluczami „c” oraz basowym i kontrabasowym. Ze znaków przykluczowych występował tylko bemol; znaki przygodne — krzyżyk i bemol — powtarzane były dość często nawet w obrębie jednego taktu; funkcję kasownika pełniły odpowiednio: krzyżyk i bemol (najczęściej występował krzyżyk kasujący bemol przy dźwięku *b*). Oznaczenia taktowe były następujące: C, 3 i $\frac{3}{2}$ (to ostatnie dotyczy proporcji, a nie metrum). Kreski taktowe oddzielały grupy nut należące do jednego taktu lub frazy dwu- i więcejtaktowe. W częściach o metrum parzystym przeważały drobne wartości nut (od półnuty do trzydziestodwójki); w częściach o metrum nieparzystym — zgodnie z ówczesnymi tendencjami — przeważały wartości większe (od brevis do ósemki). Na końcach utworów pojawiały się longi z fermatą. Grupy nut drobnych wiązane były za pomocą kresek prostych, rzadziej falistych. W dwóch utworach występowały nuty zaczernione (w częściach o metrum nieparzystym) jako pozostałość notacji mensuralnej. Łuki występowały jedynie przy ligaturach, wiążąc nuty o tej samej wysokości. Kopista poprawił dostrzeżone błędy za pomocą dwu kreseczek prowadzonych od główki w górę lub w dół, wskazując właściwą wysokość nuty.

Odpis rękopisu wrocławskiego, sporządzony przez Marię Szczepańską, znajduje się w Oddziale Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu, sygn. Zb.[iór] Chyb.[ińskiego] Dział II teczka 3. Odpis zawiera wszystkie kompozycje A. Jarzębskiego z zachowaniem ich kolejności w rękopisie wrocławskim oraz rozwiązanie kanonu *More veterum*. Jest to zapis ołówkowy na papierze osiemnastosystemowym o wymiarach 25 × 35 cm; luźne karty paginowane są w obrębie poszczególnych utworów. Ogólna liczba zapisanych kart wynosi 193. O odpisie odnotowano nad poszczególnymi głosami inskrypcje z ksiąg głosowych, opatrzone utwory tytułami i kolejnymi numerami, zachowano oryginalne klucze i znaki akcydencyjne, poprawki z rękopisu wrocławskiego oraz uwzględniono różne wersje zapisu basso continuo w canzonach. Odpis zawiera ponadto sugestie M. Szczepańskiej dotyczące uzupełnienia znaków akcydencyjnych oraz uwagi analityczne.

Ps 308a — rękopiśmienna tabulatura organowa (zw. Tabulaturą Pelplińską) z ok. 1630 r. znajduje się w Bibliotece Seminarium Duchownego w Pelplinie, t. I–VI sygn. 304–308a (382–386a). Dokładny opis tabulatury por.: *Antiquitates Musicae in Polonia*. Ed. by H. Feicht: Vol. I *The Pelplin Tablature. A Thematic Catalogue*. Ed. by A. Sutkowski, A. Osostowicz-Sutkowska. Graz-Warszawa 1963; Vol. II–VII *The Pelplin Tablature. Facsimile*. Part 1–6. Ed. by A. Sutkowski, A. Osostowicz-Sutkowska. Graz-Warszawa 1964–65; Vol. VIII *The Pelplin Tablature. Instrumental Compositions. Transcriptions*. Editorial Elaboration by H. Feicht. Transcriptions and Concordances by A. Sutkowski. Graz-Warszawa 1970.

W VI t. tabulatury, sygn. 308a (386a), pomiędzy 144 kompozycjami różnych autorów znajdują się pod nr 29–31 trzy canzony Adama Jarzębskiego, znane już z rękopisu wrocławskiego jako *Canzon prima*, *Canzon seconda* i *Canzon terza*. Są to: *Canzon | a 4 | Adami Ja | rzemskj | — 39* (fol. 81v–82r), *Canzon | a 4 | Eiusdem | Ad. Jarz. | — 30* (fol. 82v–83r), *Canzon | a 4 | Eiusdem | Ad. Jarz. | — 3j* (fol. 83v–84r).

Bs 40073 — rękopis księgi głosowej basu z 1605 r. znajduje się w Staatsbibliothek der Stiftung Preussischer Kulturbesitz w Berlinie, sygn. nr 40073. Opis rękopisu por.: Z. M. Szwejkowski: Op. cit. Na 162 kartach znajdują się msze, motety, koncerty solowe i inne utwory kompozytorów z przełomu XVI i XVII w., głównie włoskich, a wśród nich anonimowy przekaz mszy *O gloriosa Domina* M. Mielczewskiego.

Na fol. 102v — 106r jako kolejna, 58. pozycja, występuje głos basowy mszy Adama Jarzębskiego: *Missa A.4. | Adamus Jarzeb*. U góry fol. 102v znajduje się napis: *Sub Concerto*.

CM — druk *Cribrum | Musicum | ad Triticum Siferticum [...] Authore | Marco Scacchio. | Romano | Regiae Majestatis Poloniae | & Sueciae Capellae Magistro. | Venetiis Apud Allexandrum Vincentium. MDCXXXIII*. znajduje się w kilku bibliotekach europejskich. W dodatku do *Cribrum Musicum*, zatytułowanym *Xenia Apollinea*, zawarte są kanony i inne utwory członków kapeli królewskiej w Warszawie.

Na s. 218 dodatku znajduje się kompozycja Adama Jarzębskiego *Dn. Adami Jarzębski | Canon in hyperdiapente more veterum*. Kanon jest 2-głosowy, w górnej kwincie. Sposób zapisu świadczy, że jest to kanon enigmatyczny. Melodia zanotowana jest jednogłosowo punktami; na początku systemu umieszczono po sobie dwa klucze: sopranowy i altowy, a nad systemem — nuty mensuralne, określające wartości rytmiczne. Wejście drugiego głosu oznaczono znakiem S.

Niniejszy tom *Monumenta Musicae in Polonia* obejmuje wszystkie zachowane i znane do dziś dzieła Adama Jarzębskiego. Główną ich część stanowią utwory instrumentalne; wydanie ich było możliwe dzięki pracy Marii Szczepańskiej, która przed II wojną światową sporządziła odpis zaginionego obecnie rękopisu wrocławskiego. Kolejność utworów jest zgodna z układem rękopisu. Tom zawiera również kanon i głos basowy mszy, zachowane w innych źródłach. Obecna edycja stawia sobie za cel możliwie wierne przekazanie spuścizny kompozytorskiej Jarzębskiego. W konsekwencji zachowano oryginalne, znajdujące się w rękopisie wartości rytmiczne, oznaczenia metryczne i dynamiczne. Prace redakcyjne nad tekstem muzycznym, ingerencje edytorskie prowadzące do zmian w zapisie oryginalnym oraz wszelkie dodatkowe informacje o poszczególnych utworach zostały odnotowane w komentarzu rewizyjnym. Podano w nim m. in. znaki akcydencyjne powtarzające się w obrębie jednego taktu, natomiast drobne uzupełnienia tekstu muzycznego umieszczono w kłamrach. W obecnym wydaniu użyto kasownika, którego rolę w rękopisie pełnił krzyżyk lub bemol w zależności od kontekstu; przypadków takich nie uwzględniono w komentarzu. Występujące w zapisie źródłowym klucze sprowadzono do klucza wiolinowego i basowego (z wyjątkiem *Tamburetty*). Partię basso continuo podano w postaci oryginalnej, na jednym systemie liniowym z zachowaniem cyfrowania znajdującego się w rękopisie.

Wanda Rutkowska

BERLINESA

Soprano [I]

Soprano [II]

Basso

Basso continuo

Measures 1-5 of the musical score. Soprano I and II parts are in treble clef. Basso and Basso continuo parts are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 5 contains a fermata over the soprano parts.

10

Measures 6-10 of the musical score. The Basso part features a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 10 contains a fermata over the soprano parts.

15

20

Measures 11-20 of the musical score. Measure 15 contains a fermata over the soprano parts. Measure 20 contains a fermata over the soprano parts.

50

This system contains measures 45 through 54. It features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody is primarily eighth and sixteenth notes. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with a mix of quarter and eighth notes.

55 60

This system contains measures 55 through 64. The treble clef staff continues the melodic line, showing some chromatic movement. The bass clef staff has a more active role with eighth-note patterns.

65

This system contains measures 65 through 74. The treble clef staff features a more complex melodic line with some sixteenth-note runs. The bass clef staff continues with a steady accompaniment.

70

This system contains measures 75 through 84. The treble clef staff has a melodic line with some grace notes and slurs. The bass clef staff has a more intricate accompaniment with many sixteenth notes.

75

This system contains measures 75 through 80. It features a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The music is written in a key with one flat and a 3/4 time signature. Measures 75-76 show a melodic line in the upper treble and a rhythmic accompaniment in the lower bass. Measures 77-80 continue the melodic development with some rests and a final flourish in the upper treble.

80

This system contains measures 80 through 85. The music continues with a more active melodic line in the upper treble, featuring many sixteenth notes. The lower bass provides a steady accompaniment with eighth notes. Measures 80-81 show a transition in the lower bass line.

85

This system contains measures 85 through 90. The melodic line in the upper treble becomes increasingly complex with rapid sixteenth-note passages. The lower bass continues with a consistent accompaniment pattern. Measures 85-86 show a change in the lower bass line.

90 95

This system contains measures 90 through 95. The music concludes with a final melodic phrase in the upper treble and a simple accompaniment in the lower bass. Measures 90-91 show a change in the lower bass line.

100

Musical score for measures 100-104. The system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals.

105

Musical score for measures 105-109. The system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music continues with similar rhythmic patterns and melodic lines.

110

Musical score for measures 110-114. The system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music shows more complex rhythmic figures and some ties.

115

120

Musical score for measures 115-120. The system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music concludes with a final cadence in measure 120.