

Karolina Majewska

Z problematyki recepcji twórczości Giovanniego Battisty Bassaniego : charakterystyka utworów kompozytora zachowanych w zbiorze muzykaliów po grodziskiej kapeli parafialnej

Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ nr 35 (4), 39-62

2017

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Karolina Majewska

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu

Z problematyki recepcji twórczości Giovanniego Battisty Bassaniego. Charakterystyka utworów kompozytora zachowanych w zbiorze muzykaliów po grodziskiej kapeli parafialnej¹

Abstract

Giovanni Battista Bassani—Reception of the Output and Characteristic of the Compositions Preserved in the Musical Collection of Grodzisk Parish Chapel

The work concerns Giovanni Battista Bassani's output and its reception with particular emphasis on manuscripts preserved in a collection from parish church in Grodzisk Wielkopolski. The oeuvre of this composer has been preserved to a huge amount until today—there are 441 manuscripts and 67 prints preserved in 287 copies.

¹ Artykuł powstał w oparciu o pracę licencjacką *Twórczość Giovanniego Battisty Bassaniego i jej recepcja. Edycja źródłowa i analiza przekazów zachowanych po kapeli kościoła parafialnego w Grodzisku Wielkopolskim* napisaną pod kierunkiem dr hab. Magdaleny Walter-Mazur w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w roku akademickim 2014/2015.

The article consists of two parts. The first chapter presents a list of the works written by the composer that was created using the RISM database with special attention of Polish sources. In addition, a list of sources identified as the transmission of Bassani's output is presented. The second part of the article characterises the composer's works preserved in the collection from parish church in Grodzisk Wielkopolski.

Keywords

Giovanni Battista Bassani, music reception, music manuscripts, Grodzisk Wielkopolski, RISM

Twórczość Giovanniego Battisty Bassaniego, włoskiego kompozytora epoki baroku, stanowi dziś interesujący materiał badawczy. Cechuje ją duża różnorodność, a ponadto do dnia dzisiejszego zachowała się w ogromnej liczbie przekazów, zarówno druków, jak i manuskryptów. Kompozycje Bassaniego odnaleźć można także w bibliotekach i archiwach na terytorium Rzeczypospolitej, w tym w kolekcji rękopiśmiennych muzykaliów zachowanych po kapeli kościoła parafialnego w Grodzisku Wielkopolskim, które dziś przechowywane są w Archiwum Archidiecezjalnym w Poznaniu.

Dostępna literatura muzykologiczna dotycząca życia i twórczości Bassaniego jest stosunkowo niewielka, co kontrastuje z imponującą liczbą przekazów jego kompozycji na całym świecie. Są to głównie hasła encyklopedyczne² oraz jedyna monografia kompozytora, pochodząca z lat pięćdziesiątych XX wieku³. Pozostałe opracowania stanowią jedynie drobne przyczynki do badań nad dorobkiem Bassaniego lub wzmiankują twórczość tego kompozytora w kontekście innych, szerszych problemów⁴.

- 2 P. Smith, M. Vanscheeuwijck, *Bassani, Giovanni Battista*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 2, London 2001; *Bassani Giovanni Battista*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*, t. 2, red. F. Ludwig, Kassel–Basel 1999; Z.M. Szweykowski, *Bassani Giovanni Battista*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 1 (AB), red. E. Dziębowska, Kraków 1979, s. 209.
- 3 R. Haselbach, *Giovanni Battista Bassani. Werkkatalog, Biographie und künstlerische Würdigung mit besonderer Berücksichtigung der konzertierenden kirchlichen Vokalmusik*, Kassel–Basel 1955.
- 4 Zob. np. S. Martinotti, *Kilka indywidualności nadpadańskiego baroku muzycznego: Bassani, Perti, Vallotti, Martini*, tłum. H. Szymańska, „Pagine. Polsko-włoskie materiały muzyczne” [2] (1974), s. 134–136.

Giovanni Battista Bassani – sylwetka kompozytora⁵

Giovanni Battista Bassani urodził się około 1657 roku w Padwie⁶, zmarł 1 października 1716 roku w Bergamo. Był włoskim kompozytorem, organistą, skrzypkiem, kapelmistrzem i nauczycielem muzyki. Najprawdopodobniej studiował w Wenecji u Daniela Castrovillariiego i w Ferrarze u Giovanniego Legrenziego oraz Giovanniego Battisty Vitalego. Współcześni mu historycy muzyki – John Hawkins i Charles Burney – wysnuli hipotezę, że Bassani mógł nauczać gry na skrzypkach Arcangela Corellego, jednakże obecnie uznaje się to za mało prawdopodobne⁷.

Od 1667 roku kompozytor związany był z Accademia della Morte w Ferrarze, gdzie sprawował funkcję organisty. W ośrodku tym Bassani skomponował swoje pierwsze oratorium, *L'Esaltazione di S[anta] Croce*, którego premiera miała miejsce w 1675 roku. Zachowany zapis z tego wydarzenia, w którym Bassani został nazwany *già organista della medesima Chiesa* („poprzednim organistą tego kościoła”), może świadczyć o tym, że niedługo przed premierą dzieła kompozytor przestał pełnić wspomnianą funkcję. W 1677 roku Bassani został członkiem bolońskiej Accademia Filarmonica, nad którą kilka lat później objął kierownictwo. W tym samym roku opublikował swoje op. 1 – [12] *Balletti, correnti, gighe e sarabande* – w którym został określony mianem *maestro di musica e organista* bractwa Confraternità della Morte, działającego w Finale Emilia niedaleko Modeny. Premiera czwartego oratorium, zatytułowanego *L'Amore ingeniero*, okazała się ogromnym sukcesem kompozytora – tuż po niej zaproponowano mu objęcie posady *maestro di cappella* na dworze księcia Alessandra II della Mirandola, którą sprawował w latach 1680–1682. W 1682 roku Bassani powrócił do Bolonii. Objął wówczas funkcję przewodniczącego w Accademia Filarmonica,

5 Biogram oparty jest w dużej mierze na poświęconym kompozytorowi hasle encyklopedycznym z *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* jako opracowaniu najaktualniejszym. Zob. P. Smith, M. Vanscheeuwijck, dz. cyt.

6 W literaturze nie ma zgodności co do roku urodzenia kompozytora – funkcjonuje w niej kilka dat między rokiem 1647 a 1657. W artykule zdecydowano się przyjąć datę narodzin Bassaniego za poświęconym mu hasłem w *The New Grove Dictionary...* oraz informacjami o kompozytorze, jakie znajdują się w bazie RISM. Zob. P. Smith, M. Vanscheeuwijck, dz. cyt., s. 856.

7 Tamże.

dla której tworzył utwory przeznaczone do wykonania podczas corocznych uroczystości obchodzonych w kościele San Giovanni in Monte⁸.

W 1683 roku Bassani objął funkcję *maestro di cappella* w Accademia della Morte w Ferrarze, a w 1686 roku został mianowany również *maestro di cappella* tamtejszej katedry, dla której stworzył wiele opracowań *ordinarium missae* oraz inne utwory liturgiczne. W tym samym czasie skomponował jedenaście oper, które z dużym sukcesem wystawiano w najważniejszych włoskich teatrach operowych⁹. Ponieważ większą część życia Bassani spędził w Ferrarze, gdzie odegrał ogromną rolę w rozwoju życia muzycznego i kulturalnego, bywał określany mianem Bassani di Ferrara¹⁰.

W maju 1712 roku Bassani opuścił Ferrarę i przybył do Bergamo. Objął tam funkcję dyrektora muzyki w bazylice Santa Maria Maggiore oraz dodatkowo podjął się nauczania muzyki w Congregazione di Carità. Obowiązki te pełnił aż do swojej śmierci. Zmarł 1 października 1716 roku¹¹.

Charakterystyka twórczości

Jak podkreśla Zygmunt Szweykowski, twórczość Giovanniego Battisty Bassaniego cechuje znaczne zróżnicowanie. Kompozytor tworzył muzykę religijną i świecką, instrumentalną i wokalnoinstrumentalną. Wszystkie jego dzieła utrzymane są w *seconda prattica*, dodatkowo w większości z nich kompozytor wykorzystywał popularną wówczas technikę koncertującą. Pod względem stylistyki jego utwory są zbieżne z twórczością kompozytorów szkoły bolońskiej ostatniego ćwierćwiecza XVII wieku¹².

Na gruncie twórczości instrumentalnej Bassani pisał głównie sonaty, zarówno *da camera*, jak i *da chiesa*, które różnią się między sobą zastosowanymi środkami formalnymi oraz stylistycznymi. Sonaty świeckie składają się z czterech części, głównie utrzymanych w metrum parzystym, z dominującą w nich fakturą homofoniczną. Sonaty kościelne mają natomiast od czterech do siedmiu części o bardzo swobodnej budowie i polifonicznej fakturze¹³.

8 Tamże, s. 856–857.

9 R. Haselbach, dz. cyt., s. 109–120.

10 Z.M. Szweykowski, dz. cyt., s. 209.

11 P. Smith, M. Vanscheeuwijck, dz. cyt., s. 856.

12 Tamże, s. 856–857.

13 Z.M. Szweykowski, dz. cyt., s. 209.

Kompozytor tworzył jednak przede wszystkim muzykę wokально-instrumentalną: opery, oratoria, kantaty do tekstów świeckich i religijnych, motety, a także opracowania tekstów psalmów i części stałych mszy¹⁴. W tych ostatnich Bassani zwracał szczególną uwagę na odzworowanie prozodii i semantyki tekstu słownego, chcąc w ten sposób podkreślić szczególną funkcję muzyki religijnej, której głównym celem było podtrzymywanie modlitwnej atmosfery, a nie jej piękno samo w sobie, wyrażone poprzez wirtuozerię partii wokalnych. Mimo to nie odżegnywał się od wykorzystywania w motetach, kantatach religijnych i psalmach środków wykształconych na gruncie opery¹⁵. Ponadto do gatunku kantaty wprowadzał różne rodzaje arii, najczęściej oparte na formie *da capo* lub schemacie AAB, które poprzedzane były krótkimi recytatywami¹⁶. Język harmoniczny Bassaniego jest wyraźnie oparty na tonalności dur-moll, w ramach której stosował mało urozmaicone przebiegi i zwroty kadencyjne. W zakresie instrumentacji kompozytor przyznawał najistotniejszą rolę partiom skrzypiec – powierzał im motywy spajające całość danego ustępu kompozycji oraz materiał dialogujący z partiami głosów wokalnych we fragmentach, w których posługiwał się techniką koncertującą¹⁷.

Recepcja dzieł Giovanniego Battisty Bassaniego – zachowane przekazy rękopiśmienne

Twórczość Bassaniego zachowała się do dziś w ogromnej liczbie przekazów. Ograniczając badania jedynie do bazy RISM, odnaleźć można 441 manuskryptów i 67 wydań różnych drukowanych cykli utworów zachowanych w 287 egzemplarzach¹⁸.

Aneks I ukazuje stan zachowania dzieł kompozytora w przekazach rękopiśmiennych, jaki przedstawia baza RISM, ze wskazaniem kraju, w którym obecnie znajduje się manuskrypt, oraz gatunku muzycznego

14 P. Smith, M. Vanscheeuwijck, dz. cyt., s. 857.

15 S. Martinotti, dz. cyt., s. 134–136.

16 Z.M. Szwejkowski, dz. cyt., s. 210.

17 Tamże; P. Smith, M. Vanscheeuwijck, dz. cyt., s. 857.

18 Stan w bazie RISM na dzień 7 lipca 2015 roku. Ze względu na ograniczony zakres artykułu pominięto szczegółowe badanie recepcji dzieł Bassaniego w drukach. Wszystkie przedstawione poniżej zestawienia odnoszą się wyłącznie do przekazów rękopiśmiennych funkcjonujących w bazie RISM (pominięto analizę zawartości tych zbiorów, które nie zostały jeszcze do niej wpisane).

reprezentowanego przez daną kompozycję. Należy podkreślić, że w celu zbadania recepcji dzieł kompozytora w czasach mu współczesnych konieczne jest uwzględnienie w dalszych badaniach proveniencji manuskryptów – oczywiście na tyle, na ile materiał źródłowy to umożliwia. W tych wypadkach, w których okaże się inna niż obecne miejsce przechowywania materiałów, należałoby również prześledzić, w jaki sposób dane źródła do niego dotarły¹⁹.

Rękopiśmienne przekazy kompozycji Giovanniego Battisty Bassaniego zachowały się w 17 krajach. Jak wskazuje *Aneks I*, najwięcej przekazów utworów kompozytora znajduje się dziś na terytorium Niemiec, Wielkiej Brytanii oraz USA. Jednocześnie są to najbardziej urozmaicone zbiory pod względem gatunkowym. Pośród gatunków muzycznych najliczniej zachowały się utwory klasyfikowane jako motet, pieśń kościelna (w RISM *sacred song*)²⁰, kantata, psalm oraz sonata.

Co warte podkreślenia, przekazy kompozycji Bassaniego zachowały się również w zbiorach po redukcjach jezuickich na ziemiach Indian Chiquitos i Moxos w Boliwii²¹. Jest to osiem przekazów mszy pochodzących ze zbioru *Acroama missale* – sześć mszy z kolekcji Indian Chiquitos i dwie z kolekcji Indian Moxos. Najprawdopodobniej były one wykonywane w redukcjach misyjnych już w 1730 roku, jednakże do tej pory nie udało się ustalić, dzięki komu zaczęły one funkcjonować w tamtejszym repertuarze. Przekazy kompozycji pochodzące z terenów misyjnych Ameryki Południowej znacznie różnią się od europejskich. Zostały dostosowane do możliwości wykonawczych zespołów muzycznych funkcjonujących w tamtych ośrodkach, m.in. uproszczono partie instrumentalne i wokalne, zredukowano głosy instrumentalne tam, gdzie występowały one w podwójnej obsadzie (np. pominięto skrzypce II), lub zmieniono układ tekstu słownego²².

19 W szczególności należałoby podjąć takie badania odnośnie rękopisów przechowywanych w instytucjach na terenie Stanów Zjednoczonych.

20 Zastosowanie tego określenia w RISM jest bardzo problematyczne – najczęściej kompozycje klasyfikowane jako pieśń kościelna (ang. *sacred song*) są motetami lub kantatami, dlatego też nie można traktować go jako rzeczywisty wyznacznik gatunku, jaki reprezentuje dany utwór. Z tego względu w przedstawianych na końcu artykułu tabelach nazwa tego gatunku podawana jest w nawiasie kwadratowym.

21 Jak dotąd przekazy te nie funkcjonują w bazie RISM.

22 Por. P. Nawrot, *Archivo Musical de Moxos. Antología*, t. 1, *Evangelización y música en las reducciones de Moxos*, Santa Cruz de la Sierra 2004, s. 65–67.

Zidentyfikowane utwory anonimowe w przekazach rękopiśmiennych

Podczas wyszukiwania konkordancji do polskich przekazów dzieł kompozytora na podstawie incipitu tekstu muzycznego natrafiono w bazie RISM na rekordy utworów anonimowych o zbliżonych incipitach muzycznych. Wychodząc od tej obserwacji, incipit muzyczny każdej z pozycji, jaka w RISM przypisana jest Bassanemu, wprowadzono do wyszukiwarki w celu znalezienia konkordancji. Wyszukiwanie ograniczono wyłącznie do przekazów dzieł tego kompozytora oraz utworów anonimowych, pominięto natomiast kompozycje przypisywane innym twórcom. Dzięki temu udało się, po pierwsze, ustalić liczbę zachowanych źródeł do każdego ze znanych utworów Bassaniego oraz, po drugie, wskazać przekazy, które wydają się być jego kompozycjami (zob. *Aneks II*). Jest to łącznie 27 rękopisów przechowywanych dziś w archiwach i bibliotekach na terenie Polski, Słowacji, Słowenii, Stanów Zjednoczonych, Szwecji, Węgier i Wielkiej Brytanii. Pod względem gatunkowym przeważają sonaty, opracowania tekstów psalmów i poezji liturgicznej, ale pojawiają się również cykle i pojedyncze części *ordinarium missae*. Ze względu na rozbieżności rytmiczne w incipitach muzycznych, a także różnice w tekście słownym oraz w obsadzie wykonawczej przedstawione poniżej identyfikacje należy obecnie traktować jako hipotetyczne. By jednoznacznie potwierdzić atrybucje wskazane w *Aneksie II*, należałoby wykluczyć istnienie innych przekazów będących ich konkordancjami, które byłyby przypisane innym kompozytorom, a także – w miarę dostępu do materiałów źródłowych – prześledzić zgodność materiału muzycznego w całości przebiegu kompozycji.

Przekazy rękopiśmienne dzieł kompozytora w Polsce

Rękopiśmienne przekazy wokalnie-instrumentalnych kompozycji Giovanniego Battisty Bassaniego zachowały się również w polskich kolekcjach muzykaliów. Są to opracowania *ordinarium missae*, poezji religijnej i psalmów wchodzących w skład liturgii godzin. Obecnie przechowywane są one w archiwach i bibliotekach na terenie

Gdańska (Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk), Krakowa (Biblioteka Jagiellońska), Poznania (Archiwum Archidiecezjalne) i Warszawy (Biblioteka, Muzeum i Archiwum Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego im. Stanisława Moniuszki oraz Biblioteka Uniwersytecka)²³. Warto podkreślić, że dzięki badaniom nad recepcją dzieł kompozytora udało się wstępnie zidentyfikować jako kompozycje Bassaniego kolejne dwa uchodzące dotąd za anonimowe przekazy, znajdujące się na terytorium Polski – psalm *Dixit Dominus* oraz kantyk *Magnificat* (zob. *Aneks III*, poz. 1. i 9.).

Interesującymi przykładami recepcji twórczości Bassaniego w Polsce są utwory *Quando Jesu* oraz *Concerto de Deo „Hoc in mari turbulento”*. Pierwszy z nich jest jedynym obecnym w bazie RISM przekazem tej kompozycji (niestety jest on zdekompletowany, zachowała się tylko partia *Organo*). *Concerto de Deo „Hoc in mari turbulento”* natomiast jest kontrafakturą i jedynym źródłem, w którym dzieło to funkcjonuje z takim tekstem słownym – incipity jego konkordancji to „In hoc mundo incostante” (w ośmiu źródłach) oraz „Inter mundi tespestates” (w jednym źródle).

W polskiej literaturze muzykologicznej można odnaleźć informacje o przekazach dzieł Bassaniego wchodzących w skład kolekcji muzykaliów, które nie zostały jeszcze wprowadzone do bazy RISM. Są to źródła muzyczne przechowywane w Bibliotece Seminarium Duchownego w Sandomierzu, których proveniencja nie jest do końca znana²⁴. Ze względu na brak szczegółowych informacji o tych kompozycjach, a także incipitów muzycznych i słownych, niemożliwe było potwierdzenie ich atrybucji jako dzieł Bassaniego oraz wyszukanie ich konkordancji w RISM, dlatego też nie zostały one uwzględnione w zamieszczonych poniżej zestawieniach.

23 Polskie przekazy obecne w bazie RISM wraz z konkordancjami ukazuje *Aneks III*.

24 A. Mądry, *Barok. Część 2: 1697–1795. Muzyka religijna i jej barokowy modus operandi*, seria «Historia Muzyki Polskiej», red. S. Sutkowski, t. 3, Warszawa 2013, s. 414; W. Świerczek, *Katalog rękopiśmiennych zabytków muzycznych Biblioteki Seminarium Duchownego w Sandomierzu*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 10 (1965), s. 251.

Kompozycje Giovanniego Battisty Bassaniego zachowane w zbiorze muzykaliów po kapeli kościoła parafialnego w Grodzisku Wielkopolskim

W zachowanej do dziś kolekcji muzykaliów po grodziskiej kapeli parafialnej²⁵ znajdują się przekazy trzech kompozycji Bassaniego. Utrwalone zostały w czterech rękopisach. Trzy z nich zawierają kompletne przekazy następujących utworów: *Concerto de Confessore* „*Date liliās date rosas*”, *Concerto de Deo* „*Hoc in mari turbulento*” i opracowanie Psalmu 111 (110) *Confitebor tibi, Domine*. Czwarty rękopis to jedynie fragment karty tytułowej do wymienionego wyżej utworu o incypicie „*Hoc in mari turbulento*”, który jest na niej dookreślony jako *Concerto pro Omni Tempore*²⁶.

a) *Concerto de Confessore* „*Date liliās date rosas*”²⁷

Jeden z utworów Bassaniego utrwalonych w grodziskim rękopisie – *Concerto de Confessore* „*Date liliās date rosas*” – został skomponowany około 1701 roku i wchodzi w skład op. 27 zatytułowanego *Motetti Sacri*, na który składają się kantaty religijne²⁸. Przeznaczony jest na solowy głos sopranowy z towarzyszeniem skrzypiec i *basso continuo*. Podkreślenia wymaga fakt, że skrzypce występują w pojedynczej obsadzie, co jest przełamaniem standardowego układu *Kirchentrio*.

Grodziski przekaz tego utworu został skatalogowany przez Danutę Idaszak pod sygnaturą III/77, poz. 401²⁹, w bazie RISM funkcjonu-

25 Zbiór muzykaliów przechowywany jest w Archiwum Archidiecezjalnym w Poznaniu. Został skatalogowany przez Danutę Idaszak (zob. też, *Grodzisk Wielkopolski. Katalog tematyczny muzykaliów*, Kraków 1993) i w całości wprowadzony do bazy RISM.

26 Odpowiednio pod sygnaturami: Muz GR III/77 (RISM ID 300234134), Muz GR III/78 (RISM ID 300234008), Muz GR III/118 (RISM ID 300234007), Muz GR I/166 (RISM ID 300234477).

27 Zamieszczone poniżej analizy kompozycji Bassaniego zostały wykonane na podstawie edycji źródłowych grodziskich przekazów utworów kompozytora sporządzonych przez autorkę artykułu. Ze względu na ograniczony zakres rozprawy pominięto opisy fizyczne manuskryptów.

28 R. Haselbach, dz. cyt., s. 53.

29 D. Idaszak, dz. cyt., s. 201. Tytuł utworu w źródle występuje w brzmieniu *Date lilia date rosas*, jednak zgodnie z zasadami gramatyki języka łacińskiego powinien on brzmieć: *Date liliās date rosas*. Forma ta występuje w katalogu tematycznym grodziskich muzykaliów oraz została przyjęta w niniejszym artykule.

je natomiast pod numerem 300234134. Z powodu braku nazwiska kompozytora w materiale źródłowym Idaszak umieściła go w dziale *Kompozycje anonimowe do tekstów łacińskich*, jednakże w RISM przekaz ten funkcjonuje już z nazwiskiem Bassaniego. W inwentarzu nut z dnia 8 lipca 1888 roku manuskrypt został opatrzony sygnaturą F 55 (F – *Arie, Motety, Cantaty, Hymny etc.*) jako *Date lilas – auth[ore]. anon.[ymo]*³⁰. Rękopis został sporządzony przez anonimowego skryptora. Nie zawiera żadnych dat, Idaszak jego powstanie szacuje na około 1750 rok.

Biorąc pod uwagę fakt, że op. 27 zawiera wyłącznie kantaty, można wysnuć wniosek, że przekaz grodziski nie obejmuje całej kompozycji, a jedynie pewne jej części. W jego skład wchodzi mianowicie jedynie dwie arie, które w dodatku nie są poprzedzone recytatywami, co było charakterystyczną cechą dla formy kantaty w twórczości kompozytora³¹. Analiza konkordancji w bazie RISM zdaje się tę tezę potwierdzać³².

Obie arie występujące w rękopisie utrzymane są w podobnej stylistyce. Pierwsza, *Date lilias date rosas*, utrzymana w metrum 4/4, w tonacji G-dur modulującej do D-dur i ma trzyczęściową budowę ABA¹. Również druga z arii, *Fide armate roborate*, w metrum 6/8, tonacji D-dur modulującej do A-dur, cechuje się trzyczęściową budową reprzyzową. Kompozytor zastosował w nich technikę koncertującą oraz fakturę polifoniczną. Opracowane teksty podawane są w sposób sylabiczny, a bardzo rozbudowane i skomplikowane melizmaty pojawiają się jedynie na wybranych słowach, najczęściej na akcentowanych sylabach. Melizmaty powierzone partii głosu sopranowego niejednokrotnie mają wirtuozowski charakter, obejmują dość długie fragmenty materiału muzycznego, zazwyczaj utrzymane są w ruchu szesnastkowym, w progresywnych pochodach sekundowych przedzielanych skokami o kwartę lub kwintę. Partia skrzypiec stawia przed wykonawcą dość duże wymagania techniczne, zawiera np. bardzo szybkie przebiegi w ruchu szesnastkowym czy skoki o oktawę. W zakresie harmoniki kompozytor stosuje dość proste i konwencjonalne rozwiązania, wszystkie modulacje i wychylenia oscylują wokół triady harmoniczej i jej paralel. Partia *basso continuo* jest ubogo ocyfrowana.

30 Tamże, s. 328.

31 Z.M. Szweykowski, dz. cyt., s. 210.

32 Przekaz o sygnaturze Misc. Ms. 168 przechowywany w bibliotece amerykańskiego Yale University, RISM ID 900003098, składa się pięciu części (arii, recytatywu, arii, recytatywu, arii). Przekaz grodziski zawiera arię pierwszą i drugą (odpowiednio pierwszy i trzeci ustęp w układzie części ze wspomnianego źródła).

W muzycznym opracowaniu nie dostrzega się wyraźnych elementów ilustracyjności ani figur retorycznych.

b) *Concerto de Deo „Hoc in mari turbulento”*

Kolejna kompozycja Bassaniego zachowana w kolekcji grodziskich muzykaliów wchodzi w zakres op. 8 *Metri Sacri Resi Armonici in Motetti*, powstała około 1690 roku do tekstu słownego o incipicie „In hoc mundo incostante”³³. Większość z ośmiu konkordancji do przekazu grodziskiego funkcjonuje z tym incipitem.

Rękopis zawierający utwór *Concerto de Deo „Hoc in mari turbulento”* jest najstarszym źródłem zachowanym po kapeli grodziskiej³⁴ – został sporządzony w 1711 roku przez ówczesnego organistę Pawła Sebastiańskiego. Warto przypomnieć, że przekaz grodziski jest kontrafakturą, ponadto w bazie RISM jest to jedyne źródło do tego utworu funkcjonujące z tym tekstem. Przeznaczony jest na obsadę obejmującą solowy głos sopranowy z towarzyszeniem dwojga skrzypiec i organowego *basso continuo*.

Utwór ten zachował się w dwóch źródłach rękopiśmiennych o grodziskiej proveniencji – pierwszy z nich to kompletny przekaz kompozycji (sygn. Muz GR III-78), drugi to jedynie fragment karty tytułowej (sygn. Muz GR I-166). Manuskrypt zawierający kompletny przekaz utworu został skatalogowany przez Danutę Idaszak pod sygnaturą III/78, poz. 10³⁵, w RISM funkcjonuje pod numerem 300234008. Widnieje na nim data: 17 kwietnia 1711 roku, którą można uznać za czas jego powstania. Kolejny rękopis, zawierający fragment drugiej karty tytułowej do utworu *Concerto de Deo „Hoc in mari turbulento”* oraz fragment karty tytułowej do anonimowej mszy, pojawia się w katalogu Idaszak pod sygnaturą I/166, poz. 8, w bazie RISM pod numerem 300234477³⁶. Ze względu na ogromne podobieństwo charakteru pisma autora tegoż manuskryptu oraz duktury ręki na karcie tytułowej źródła

33 R. Haselbach, dz. cyt., s. 29.

34 A. Mądry, dz. cyt., s. 201.

35 D. Idaszak, dz. cyt., s. 43–44. Opis katalogowy nie jest zgodny ze stanem faktycznym rękopisu – autorka umieszcza w nim informacje o dwóch kartach tytułowych, jednakże źródło zawiera tylko jedną kartę.

36 W opisie źródła w internetowej bazie RISM data powstania rękopisu to ok. 1780 rok, ponadto brakuje odpisu karty tytułowej do utworu Bassaniego.

o sygnaturze Muz GR III/78 (oba zapisy dotyczą tej samej kompozycji) można przyjąć, że wykonał je ten sam skryptor – Paweł Sebastiański³⁷.

Utwór należy do gatunku kantaty. Składa się z siedmiu odcinków: trzech arii poprzedzonych krótkimi recytatywami oraz arii finałowej. Arie są skomponowane na *tutti*, zaś recytatywy – wyłącznie na głos sopranowy i *basso continuo*.

Pierwszy z recytatywów, *Hoc in mari turbulento*, utrzymany jest w tonacji a-moll, w metrum parzystym. Z jednym wyjątkiem tekst słowny podawany jest w sposób sylabiczny. Pierwsza z arii, *Si fortuna pugnando*, utrzymana jest, podobnie jak poprzedzający ją recytatyw, w tonacji a-moll, w metrum 3/8, ma trzyczęściową budowę o schemacie ABA¹. Już od samego początku można zaobserwować w niej wykorzystywanie przez kompozytora zarówno techniki imitacyjnej, jak i koncertującej. Części skrajne utrzymane są w zasadniczej dla arii tonacji, kontrastująca część B moduluje do tonacji paralelnej (C-dur), całość materiału muzycznego jest spójna stylistycznie i warsztatowo. Tekst słowny podawany przez głos jest opracowany w sposób sylabiczny, z wyjątkiem wirtuozowskich melizmatów pojawiających się na akcentowanych sylabach wybranych słów. Skrzypcom został powierzony motyw o ritornelowym charakterze, który otwiera i zamyka części skrajne, ponadto realizują one kadencje w czasie pauzowania głosu wokalnego.

Drugi w kolejności recytatyw, *In hoc naufrago*, utrzymany jest w tonacji F-dur, w metrum parzystym. Następująca po nim aria, *Momento expenso*, zachowuje tonację recytatywu, metrum zmienia się na 6/8. Ma budowę ABA¹. Rozpoczyna ją dość rozbudowany fragment instrumentalny. Części skrajne utrzymane są w głównej tonacji arii, dostrzegalne jest w nich zastosowanie techniki koncertującej, a owo koncertowanie odbywa się pomiędzy głosem sopranowym a dwojgiem skrzypiec, które w czasie pauzowania sopranu wykonują materiał o charakterze ritorneelowym pochodzący ze wstępnego odcinka tego ustępu. Część środkowa utrzymana jest w tonacji a-moll. Partia głosu wokalnego prowadzona jest tu progresywnie w ruchu sekundowym w kierunku wznoszącym. Tekst słowny został w częściach skrajnych opracowany sylabicznie, melizmaty pojawiają się wyłącznie w środkowej, kontrastującej części.

Trzeci i ostatni z recytatywów, *Ergo o summe bona*, utrzymany jest w wyjściowej dla kantaty tonacji a-moll i, podobnie jak pozostałe recytatywy, w metrum parzystym. Tekst słowny został opracowany

37 Informacji tej nie podaje ani katalog Idaszak, ani rekord RISM.

wyłącznie w sposób sylabiczny. W kolejnej arii, *Felice vel misera*, łączy tonacja a-moll, metrum 4/4. Została w niej wykorzystana technika imitacyjna. Wyjściowy materiał melodyczny z jednotaktowym opóźnieniem wprowadzają kolejno skrzypce drugie, skrzypce pierwsze, głos sopranowy i organowe *basso continuo*. Aria ma budowę ciągłą, nie można wskazać w niej żadnego schematu formalnego. Pojawiają się w niej bardzo rozbudowane melizmaty. W arii finałowej, będącej opracowaniem słowa „Alleluja”, zachowana jest tonacja a-moll oraz metrum 4/4 z poprzedniej części. Również nie obowiązuje w niej żaden schemat formalny, rozwija się ona w sposób ciągły. W opracowaniu tekstu słownego występują bardzo rozbudowane i skomplikowane pod względem rytmicznym melizmaty.

Jeśli chodzi o interpretację tekstu słownego, w kantacie zasadniczo nie występują figury retoryczne ani ilustracyjność. Jedynie pewne słowa zostały podkreślone melizmatycznym opracowaniem lub umieszczeniem ich na mocnej części taktu. Zarówno partia wokalna, jak i partie instrumentalne wymagają od wykonawców dużych umiejętności, pojawiają się w nich bardzo szybkie przebiegi oraz odległe skoki interwałowe. W kantacie użyte zostały popularne wówczas techniki kompozytorskie – koncertująca, imitacyjna, kanoniczna i polifoniczna. W zakresie harmoniki kompozytor oscyluje wokół wyjściowej dla dzieła tonacji a-moll, wszystkie modulacje i odchylenia rozgrywają się w zakresie podstawowych dla tonacji akordów oraz ich paralel.

c) Psalm 111 (110) *Confitebor tibi, Domine*

Grodziski przekaz opracowania Psalmu 111 (110) *Confitebor tibi, Domine* jest datowany na lata trzydzieste XVIII wieku³⁸. Sam utwór powstał około 1690 roku i został włączony do op. 9 kompozytora – *Armonici Entusiasmi di Davide overo Salmi*³⁹. Jego obsada wykonawcza to solowy głos sopranowy i basowy z towarzyszeniem dwojga skrzypiec i organowego *basso continuo*.

Manuskrypt zachowany po grodziskiej kapeli parafialnej w katalogu Danuty Idaszak⁴⁰ występuje pod sygnaturą III/118, poz. 9., w RISM funkcjonuje pod numerem 300234007. W inwentarzu nut z dnia

38 D. Idaszak, dz. cyt., s. 43.

39 R. Haselbach, dz. cyt., s. 31.

40 D. Idaszak, dz. cyt., s. 43.

8 lipca 1888 roku rękopis został skatalogowany pod sygnaturą C 20 (C – Nieszpory) jako *Confitebor Baszoni*⁴¹. Zapisana w źródle inskrypcja: „Chori Parochialis Ecclesiae Grodecensis | Fr.[ater] B.[enedictus] C.[ichoszewski] P.[rofessus] P.[raemonstratensis lub -aradisiensis] SOC”⁴², pozwala uznać Benedykta Cichoszewskiego za skryptora rękopisu. W związku z tym można datować rękopis na lata 1715–1735, kiedy to Cichoszewski dostarczał grodziskiej kapeli materiały nutowe⁴³.

Opracowanie Psalmu 111 (110) *Confitebor tibi, Domine* Giovanniego Battisty Bassaniego jest utworem wieloodcinkowym. Kompozytor zastosował w utworze technikę koncertującą, która przejawia się na różnych poziomach, np. jako koncertowanie pomiędzy głosami wokalnymi a skrzypcami, pomiędzy głosem sopranowym a basowym czy pomiędzy dwojgiem skrzypiec.

Pierwszy odcinek jest opracowaniem początkowych trzech wersetów psalmu. Wykonuje go *tutti*. Utrzymany jest w wyjściowej dla całego utworu tonacji G-dur, w metrum 3/8. Kompozytor w tej części bardzo obficie zastosował technikę koncertującą. Zasadniczo tekst słowny jest podawany przez głosy wokalne w opracowaniu sylabicznym. Druga część kompozycji jest arią głosu sopranowego z towarzyszeniem skrzypiec i *basso continuo*. Obowiązuje w niej tonacja e-moll z odchyleniami do durowej tonacji paralelnej G-dur oraz metrum 4/4. Stanowi ona opracowanie czwartego wersetu psalmu. Tekst słowny podawany jest w sposób melizmatyczny, a same melizmaty są bardzo ozdobne, często prowadzone progresywnie w ruchu wznoszącym. Ponadto kompozytor zastosował tu technikę koncertującą. Ustęp trzeci jest opracowaniem piątego wersetu psalmu w formie arii przeznaczonej na solowy głos basowy z towarzyszeniem instrumentów. Utrzymany jest w tonacji C-dur z odchyleniami do tonacji dominanty, G-dur, w metrum 4/4. Partia głosu solowego wyróżnia się nawet na tle innych analizowanych tu arii Bassaniego wirtuozowskim charakterem, występują w niej szybkie przebiegi, *tessitura* głosu jest dość rozległa. Szósty werset psalmu opracowany został w czwartym fragmencie kompozycji, przeznaczonym na *tutti*, utrzymanym w tonacji C-dur, w metrum 4/4. Kompozytor oprócz techniki koncertującej wykorzystał w nim także imitację. Poza nielicznymi wyjątkami tekst został opracowany w spo-

41 Tamże, s. 327.

42 Tamże, s. 43; A. Mądry, dz. cyt., s. 275.

43 A. Mądry, dz. cyt., s. 203.

sób sylabiczny. Tekst słowny piątego ustępu utworu stanowi siódmy werset psalmu. Obowiązującą tonacją jest a-moll z wychyleniami do tonacji dominanty, E-dur, natomiast metrum to 3/4. Ustęp ten przeznaczony jest na całą obsadę. Kontrastuje on wyraźnie ze wszystkimi pozostałymi – ma liryczny, kantylenowy charakter, a tekst słowny podawany jest w bardzo ozdobny, melizmatyczny sposób. Szósta część dzieła, w tonacji C-dur i metrum 4/4, oparta jest na tekście ósmego wersetu psalmu. Rozpoczyna ją solowa partia głosu basowego, do której dołącza sopran; w dalszym przebiegu oba głosy prowadzone są zasadniczo w homorytmii. Tekst w partii solowej został podany w sposób melizmatyczny, a w odcinku *tutti* – sylabiczny. Ustęp siódmy jest opracowaniem dziewiątego wersetu psalmu, przeznaczonym na *tutti*, w tonacji D-dur, metrum 4/4. Zarówno głosy wokalne, jak i partie obojga skrzypiec prowadzone są względem siebie w homorytmii. Co warto podkreślić, jedynie w tej części dzieła kompozytor nie wykorzystał techniki koncertującej. Tekst słowny podawany jest w sposób sylabiczny. Sylabicznie traktuje tekst również ósma część kompozycji, oparta na tekście ostatniego, dziesiątego wersetu psalmu, natomiast stylistycznie, wyrazowo i warsztatowo ustęp ten nawiązuje do pierwszej części kompozycji. Utrzymany jest w początkowej tonacji G-dur, w metrum 3/8 z przeznaczeniem na *tutti*. Kompozytor wykorzystał w nim technikę koncertującą. Ostatnia, dziewiąta część utworu jest opracowaniem *Gloria Patri*. Zachowuje tonację G-dur oraz metrum 3/8 i podobnie jak poprzedzający ją odcinek, wyraźnie nawiązuje do części otwierającej utwór, co stanowi klamrę kompozycyjną. Zastosowana technika koncertująca ma tu względem pozostałych ustępów dzieła najbardziej zaawansowaną postać. Za wyjątkiem słów „gloria” i „amen”, które opracowano za pomocą długich melizmatów, tekst podawany jest w sposób sylabiczny.

Kompozycja *Confitebor tibi, Domine* Giovanniego Battisty Bassaniego cechuje się spójnością w zakresie wykorzystanego materiału i stosowanych środków kompozytorskich. Jest dziełem interesującym ze względu na zmieniające się: obsadę, metrum i odniesienia tonalne. Analizując pod względem harmonicznym przebieg poszczególnych części utworu (G-e/G-C/G-C-a/E-C-D-G), można zauważyć w nim pewną logikę, zważywszy zwłaszcza na układ tonacji trzech ostatnich części utworu, stanowiący kadencję wielką doskonałą. Co warto podkreślić, Bassani

posłużył się w tym wypadku klamrą kompozycyjną, która stanowi kolejny czynnik spajający cały materiał muzyczny utworu.

W muzycznej interpretacji tekstu słownego nie zauważono ilustracyjności ani obecności figur retorycznych. Kompozytor opracowuje w sposób melizmatyczny jedynie te słowa, które wydają się kluczowe w danym wersecie psalmu. W zakresie dyspozycji głosów stosuje on dość skomplikowane technicznie środki, np. bardzo ozdobne melizmaty obejmujące długie fragmenty materiału muzycznego, bardzo szybkie przebiegi i odległe skoki.

Podsumowanie

Twórczość Giovanniego Battisty Bassaniego zachowała się do dziś w imponującej liczbie przekazów – jest to ponad 400 przekazów rękopiśmiennych zarejestrowanych obecnie w RISM, a także trudna do oszacowania liczba przekazów dotąd niezarejestrowanych. Dość wspomnieć o niezwykle interesujących sześciu przekazach zachowanych w kolekcjach muzykaliów po redukcjach jezuickich w Boliwii, a ze źródeł polskich – o niewystarczająco jeszcze zbadanych rękopisach znajdujących się w Bibliotece Seminarium Duchownego w Sandomierzu. Można przypuszczać, że jest ich zdecydowanie więcej i w miarę opracowywania kolejnych zbiorów oraz uzupełniania bazy RISM o kolejne kolekcje nasza wiedza o nich będzie coraz pełniejsza.

Giovanni Battista Bassani tworzył niemalże we wszystkich możliwych gatunkach muzycznych, z czego w największej liczbie zachowały się do dziś motety, kantaty, psalmy i sonaty. Do swojego języka muzycznego zaadaptował wszystkie popularne w jego czasach techniki kompozytorskie – zwłaszcza koncertującą, imitacyjną i polifoniczną. Pierwsza z nich jest najsilniej obecna i wyraźnie wpływa na konstrukcję dzieł. Kompozycje mają budowę wieloczęściową, a poszczególne części w przypadku opracowań poezji łacińskiej przyjmują najczęściej formę ABA¹. W zakresie harmoniki kompozytor stosował dość konwencjonalne środki. Większość ze swoich utworów przeznaczał na obsadę składającą się z głosu wokalnego, dwójga skrzypiec i *basso continuo*.

Analiza trzech kompozycji Bassaniego, które zachowały się w przekazach po kapeli kościoła parafialnego w Grodzisku Wielkopolskim, pozwala uznać te dzieła za typowe dla jego dorobku twórczego. Są one

utrzymane w stylistyce właściwej *seconda pratica*. Bassani posługuje się w nich popularnymi wówczas środkami warsztatu kompozytorskiego – głównie techniką koncertującą, która niejednokrotnie determinuje wręcz cały przebieg utworu.

Z obecności tych interesujących i złożonych kompozycji w muzykaliach grodziskich można wnioskować, że tamtejszy zespół już od początku swojej działalności wykonywał ciekawe i wartościowe utwory cenionych w Europie twórców. Bassani należał do tych, których dzieła pojawiły się w repertuarze kapeli najwcześniej – jeden z przekazów *Concerto de Deo „Hoc in mari turbulento”*, będącego kontrafakturą utworu Bassaniego *In hoc mundo incostante*, stanowi najstarszy rękopis z całej kolekcji. Warto podkreślić, że manuskrypt zawierający tę kompozycję został sporządzony przez miejscowego muzyka. Ustalenia te nie tylko dowodzą popularności dzieł tego kompozytora w Grodzisku, ale też wskazują na istnienie interesującej tradycji lokalnej oraz wysoki poziom zespołu w kościele parafialnym niewielkiej miejscowości.

-
- 44 Bardzo często różne przekazy tego samego utworu w RISM przyporządkowane są do różnych gatunków, dlatego też należy uznać owe klasyfikacje za orientacyjne i wymagające ujednoczenia w dalszych badaniach. Z tego faktu wynikają rozbieżności pomiędzy faktyczną liczbą jednostek fizycznych (kolumna „Liczba zachowanych przekazów”) a liczbą przekazów wynikającą z podsumowania utworów według przynależności do gatunku muzycznego. Kolejna rozbieżność dotyczy liczby rekordów pojawiających się w RISM w danym państwie w stosunku do liczby przekazów, jaka zawarta jest w tabeli. Wynika ona z formy zapisu zbioru kompozycji w RISM, gdzie oprócz poszczególnych jednostek do ogólnej sumy dodawany jest także sam zbiór (ta sytuacja ma miejsce np. w przypadku rękopisów znajdujących się w Rosji).
- 45 W rubryce „sonata” zamieszczono przekazy, które w RISM zostały przyporządkowane do następujących gatunków: sonata, sonata triowa oraz kompilacja (analiza rekordów z klasyfikacją gatunkową *compilation* wykazała, że odnoszą się one do zbioru sonat).

Aneks II. Anonimowe przekazy utworów zidentyfikowane wstępnie jako kompozycje Giovanniego Battisty Bassaniego (według miejsca przechowywania)

Lp.	Przekazy anonimowe			Identyfikacja na podstawie konkordancji w RISM	
	Tytuł/incipit słowny	Siglum biblioteki w RISM; sygnatura	RISM ID	Siglum biblioteki w RISM; sygnatura	RISM ID
1.	<i>Dixit Dominus</i>	PL-GD; Ms Joh. 276	302000572	CZ-Pkřiž; XXXV A 67	550266581
				D-B; Mus. ms. 1161	452003024
				D-B; Mus. ms. 1161/5	452003027
				US-Wc; M1999. B7 M3 Case	000140765
2.	<i>Magnificat</i>	PL-Wtm; R 2367	300033814	CZ-Pkřiž; XXXV A 65	550266579
				D-B; Mus. ms. 1168/1	452003099
				US-Wc; M1999. B7 M3 Case	000140766
				GB-Ob; MS. Mus. b. 2 b	800273017
3.	<i>Eja tubae resonate</i>	SK-J; H-726	570005125	B-Br; Ms II 3875 Mus Fétis 1839	700005802
				F-TOm; Ms. 171	840002013
				D-B; Mus. ms. 1163	452003078
				D-B; Mus. ms. 1163/1	452003081
				D-Hs; ND VI 23 (Nr. 12)	451512427
				GB-Lam; MS 43	800092386
				GB-Ob; MS. Mus. b. 2 a	800273012
4.	<i>Carae armoniae</i>	SK-J; H-1001	570005272	PL-Wtm; R 2358	300033786
				GB-Lam; MS 44	800092400
				GB-Ob; MS. Mus. b. 2 b	800273019
5.	<i>Triumphasti reportasti palmas claras</i>	SI-Kš; GA VII/9	540002184	GB-Lam; MS 44	800092399
				GB-Ob; MS. Mus. b. 2 b	800273018
6.	<i>O pretiosum et admirandum sacramentum</i>	SI-Kš; GA VII/10	540002185	CH-NSJp; Ms. 24 (Ms. 10865)	400165691
				GB-Lam; MS 44	800092403
7.	<i>Gloria</i>	SI-Kš; GA XV/35	540002451	SI-Kš; GA I/6	540001979
8.	<i>Sonata, A</i>	S-SK; 231:28-32	190015533	US-AAu; M312. 4. B32	000121160
				US-Cu; MS 959	000110089
				GB-Lbl; Add. 31550	806045887
9.	<i>Sonata, a</i>	US-LAuc; M401 P98s	000136764	US-AAu; M312. 4. B32	000121154
				US-Cu; MS 959	000110083
				GB-Lbl; Add. 31550	806045887
				GB-Och; Mus. 3	800001289

10.	<i>Sonata, d</i>	US-LAuc; M401 P98s	000136765	US-AAu; M312. 4. B32	000121155
				US-Cu; MS 959	000110084
				GB-Lbl; Add. 31550	806045887
				GB-Lbl; Add. 63627	806251904
11.	<i>Sonata, D</i>	US-LAuc; M401 P98s	000136766	D-Hs; ND VI 23 (Nr. 13)	451512428
				US-AAu; M312. 4. B32	000121157
				US-Cu; MS 959	000110086
				GB-Lbl; Add. 31550	806045887
12.	<i>Sonata, G</i>	US-LAuc; M401 P98s	000136767	US-AAu; M312. 4. B32	000121156
				US-Cu; MS 959	000110085
				GB-Lbl; Add. 31550	806045887
13.	<i>Sonata, a</i>	US-LAuc; M401 P98s	000136768	D-Hs; ND VI 23 (Nr. 14)	451512429
				US-AAu; M312. 4. B32	000121158
				US-Cu; MS 959	000110087
				GB-Lbl; Add. 31550	806045887
14.	<i>Sonata, F</i>	US-LAuc; M401 P98s	000136769	D-Hs; ND VI 23 (Nr. 15)	451512430
				US-AAu; M312. 4. B32	000121159
				US-Cu; MS 959	000110088
				GB-Lbl; Add. 31550	806045887
15.	<i>Sonata, A</i>	US-LAuc; M401 P98s	000136770	US-AAu; M312. 4. B32	000121160
				US-Cu; MS 959	000110089
				GB-Lbl; Add. 31550	806045887
16.	<i>Sonata, g</i>	US-LAuc; M401 P98s	000136771	US-AAu; M312. 4. B32	000121161
				US-Cu; MS 959	000110090
				GB-Lbl; Add. 31550	806045887
17.	<i>Sonata, C</i>	US-LAuc; M401 P98s	000136772	US-AAu; M312. 4. B32	000121162
				US-Cu; MS 959	000110091
				GB-Lbl; Add. 31550	806045887
18.	<i>Sonata, c</i>	US-LAuc; M401 P98s	000136773	US-AAu; M312. 4. B32	000121163
				US-Cu; MS 959	000110092
				GB-Lbl; Add. 31550	806045887
19.	<i>Sonata, D</i>	US-LAuc; M401 P98s	000136774	US-AAu; M312. 4. B32	000121164
				US-Cu; MS 959	000110093
				GB-Lbl; Add. 31550	806045887
20.	<i>Sonata, A</i>	US-LAuc; M401 P98s	000136775	US-AAu; M312. 4. B32	000121165
				US-Cu; MS 959	000110094
				GB-Lbl; Add. 31550	806045887

Lp.	Przekazy anonimowe			Identyfikacja na podstawie konkordancji w RISM	
	Tytuł/incipit słowny	Siglum biblioteki w RISM; sygnatura	RISM ID	Siglum biblioteki w RISM; sygnatura	RISM ID
21.	<i>Dixit Dominus</i>	US-Wc; M1495. B75 S3 Case	000139309	CZ-Pkřiž; XXXV A 67	550266581
				D-B; Mus. ms. 1161	452003024
				D-B; Mus. ms. 1161/5	452003027
				US-Wc; M1999. B7 M3 Case	000140765
22.	<i>Eja tubae resonate</i>	H-P; X 12	530002941	B-Br; Ms II 3875 Mus Fétis 1839	700005802
				F-TOm; Ms. 171	840002013
				D-B; Mus. ms. 1163	452003078
				D-B; Mus. ms. 1163/1	452003081
				D-Hs; ND VI 23 (Nr. 12)	451512427
				GB-Lam; MS 43	800092386
				GB-Ob; MS. Mus. b. 2 a	800273012
23.	<i>Regina caeli</i>	GB-Lam; MS 52	800092461	US-Bem; MS 173	000131701
24.	<i>Che mi val ch'adora oh Dio</i>	GB-Lbl; R. M. 22. m. 26. (7.)	800252050	D-B; Mus. ms. 1162 (3)	452003031
25.	<i>Ride tellus gaude caelum</i>	GB-Lbl; Add. 31455, Vol. 4	806933792	US-NYp; Mus. Res. *MNM 292	000106977
				GB-Lam; MS 45	800092418
				GB-Lam; MS 52	800092453
				GB-Och; Mus. 48	800002652
26.	<i>Msza c</i>	GB-Lbl; Add. 31458	806933797	SI-Kš; GA I/6	540001979
				SI-Kš; GA XV/35	540002451
27.	<i>Dixit Dominus</i>	GB-Ob; Ms. Mus. e. 13	800274042	CZ-Pkřiž; XXXV A 67	550266581
				D-B; Mus. ms. 1161	452003024
				D-B; Mus. ms. 1161/5	452003027
				US-Wc; M1999. B7 M3 Case	000140765

Aneks III. Przekazy rękopiśmienne dzieł kompozytora przechowywane na terenie Polski (według miejsca przechowywania)

Lp.	Tytuł / incipit słowny	Siglum biblioteki wg RISM; sygnatura	RISM ID	Konkordancje w RISM	
				Siglum biblioteki wg RISM; sygnatura	RISM ID
1.	<i>Dixit Dominus</i>	PL-GD; Ms Joh. 276	302000572 [w RISM jako anonim]	CZ-Pkriž; XXXV A 67	550266581
				D-B; Mus. ms. 1161	452003024
				D-B; Mus. ms. 1161/5	452003027
				US-Wc; M1495. B75 S3 Case	000139309
				US-Wc; M1999. B7 M3 Case	000140765
				GB-Ob; Ms. Mus. e. 13	800274042
2.	<i>Tubae ferales resonante</i>	PL-Kj; 5272	300033444	GB-Lam; MS 44	800092402
				GB-Ob; MS. Mus. b. 2 b	800273021
3.	<i>Confitebor</i>	PL-Pa; Muz GR III/118	300234007	D-B; Mus. ms. 1171/1	452003107
				GB-Ob; MS. Mus. Sch. C. 30	800262319
4.	<i>Hoc in mari turbulento</i>	PL-Pa; Muz GR III/78 [karta tytułowa także w PL-Pa; Muz GR I/166]	300234008	B-Br; Ms II 3875 Mus Fétis 1839	700005793
				F-TOM; Ms. 170	840002007
				D-B; Mus. ms. 1162 (8)	452003036
				D-Hs; ND VI 23 (Nr. 3)	451512418
				D-OB; MO 124	450029706
				D-W; Cod. Guelf. 294 Mus. Hdschr. (Nr. 34)	451509190
				GB-Lam; MS 43	800092382
				GB-Ob; MS. Mus. b. 2 a	800273003
5.	<i>Date liliis date rosas</i>	PL-Pa; Muz GR III/77	300234134	D-B; Mus. ms. 1162 (7)	452003035
				US-NH; Misc. Ms. 168	900003098
6.	<i>Quando Jesu</i>	PL-Wtm; R 2360	300033785	Brak	
7.	<i>Carae armoniae</i>	PL-Wtm; R 2358	300033786	SK-J; H-1001	570005272
				GB-Lam; MS 44	800092400
				GB-Ob; MS. Mus. b. 2 b	800273019
8.	<i>Ad arma gigantes</i>	PL-Wtm; R 2362	300033802	GB-Lam; MS 44	800092407
				GB-Lbl; Add. 22099	806426769
9.	<i>Magnificat</i>	PL-Wtm; R 2367	300033814 [w RISM jako anonim]	CZ-Pkriž; XXXV A 65	550266579
				D-B; Mus. ms. 1168/1	452003099
				US-Wc; M1999. B7 M3 Case	000140766
				GB-Ob; MS. Mus. b. 2 b	800273017
10.	<i>Msza, A</i>	PL-Wu; RM 4152	300511953	A-HE; VIII a 1	600091472
				D-B; Mus. ms. 1160 (6)	452003010
				D-B; Slg Mus. ms. Winterfeld 65 (2)	466000095

Bibliografia

- Haselbach R., *Giovanni Battista Bassani. Werkkatalog, Biographie und künstlerische Würdigung mit besonderer Berücksichtigung der konzertierenden kirchlichen Vokalmusik*, Kassel–Basel 1955.
- Idaszak D., *Grodzisk Wielkopolski. Katalog tematyczny muzykaliów*, Kraków 1993.
- Martinotti S., *Kilka indywidualności nadpadańskiego baroku muzycznego: Bassani, Perti, Vallotti, Martini*, tłum. H. Szymańska, „Pagine. Polsko-włoskie materiały muzyczne” [2] (1974).
- Mądry A., *Barok. Część 2: 1697–1795. Muzyka religijna i jej barokowy modus operandi*, seria «Historia Muzyki Polskiej», red. S. Sutkowski, t. 3, Warszawa 2013.
- Nawrot P., *Archivo Musical de Moxos. Antología*, t. 1, *Evangelización y música en las reducciones de Moxos*, Santa Cruz de la Sierra 2004.
- Smith P., Vanscheeuwijck M., *Bassani, Giovanni Battista*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 2, London 2001.
- Szweykowski Z.M., *Bassani Giovanni Battista*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 1 (AB), red. E. Dziębowska, Kraków 1979.
- Świerczek W., *Katalog rękopiśmiennych zabytków muzycznych Biblioteki Seminarium Duchownego w Sandomierzu*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 10 (1965).