

Zenon Mojżysz

Kultura muzyczna ewangelików na Śląsku Cieszyńskim w pierwszej połowie XVIII wieku

T. 2

Zachowane utwory wokально-instrumentalne
z repertuaru Kościoła Jezusowego
(1710–1740)



UNIwersYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

Kultura muzyczna ewangelików
na Śląsku Cieszyńskim
w pierwszej połowie XVIII wieku

T. 2

Zachowane utwory wokalne-instrumentalne
z repertuaru Kościoła Jezusowego
(1710–1740)

Zenon Mojżysz

Kultura muzyczna ewangelików
na Śląsku Cieszyńskim
w pierwszej połowie XVIII wieku

T. 2

Zachowane utwory wokalnie-instrumentalne
z repertuaru Kościoła Jezusowego
(1710–1740)

Seria
Dyskursy sztuk(i) 3

Redaktor serii
Karolina Tomczak

Rada naukowa serii
Justyna Bajda
Irena Dżurkova-Kossowska
Ryszard Mączyński
Marcin Trzęsiok
Bogumiła Mika
Mirosława Sobczyńska-Szczepańska

Recenzent
Szymon Paczkowski



**Europejskie
Miasto Nauki
Katowice 2024**

Spis treści

I. Wprowadzenie	7
II. Informacje o utworach	9
III. Ilustracje	25
IV. Partytury	59
1. Aria <i>Auf! Auf! geliebte Zions Kinder</i> (1710)	60
2. Aria <i>Glück zu, der erste Stein ist aufgeführt</i> (1710)	70
3. Kantata <i>Brich heran, erwünschtes Licht</i> (1712)	80
4. Kantata <i>Pallas, tritt in unsre Grenzen</i> (1713)	96
5. Motet <i>Mortalis, o mortalis</i> (ok. 1712–1713)	112
6. Kantata <i>Trauter Heiland, schönstes Licht</i> (ok. 1712–1713)	126
7. Kantata <i>Magdalis erfreuet sich</i> (1712)	138
8. Kantata <i>Kommt, ihr angenehmen Kinder</i> (ok. 1712–1713)	158
9. Aria <i>Ihr brüllenden Donner</i> (ok. 1712–1713)	180
10. Kantata <i>Des Fleisches Geschäfte</i> (1726)	188
11. Kantata <i>Mein Hirt, umschlinge mich um deine Füße</i> (ok. 1726)	200
12. Kantata <i>Gott gibt dem Menschen, was ihm gefällt</i> (ok. 1726)	214
13. Kantata <i>Wer sich darauf geben soll</i> (1727)	230
14. Kantata <i>Es gingen zwei Menschen hinauf in den Tempel</i> (ok. 1726–1727)	254
15. Kantata <i>Luft und Wetter, Wind und Regen</i> (ok. 1726–1727)	280
16. Kantata <i>Hängt Harf und Lauten</i> (1740)	300
V. Komentarz rewizyjny	313
VI. Zasady edycji	319
VII. Uwagi szczegółowe do utworów	323
Bibliografia	401

Indeks nazw osobowych	403
Summary	405
Zusammenfassung	407
Streszczenie	409

I. Wprowadzenie

W niniejszym tomie zawarto edycje dzieł wokalnie-instrumentalnych, które stanowią zachowaną część repertuaru muzycznego wykonywanego w cieszyńskim Kościele Jezusowym w pierwszej połowie XVIII wieku. Te tak zwane kantaty cieszyńskie¹ – przedstawione tu w porządku chronologicznym² (wg czasu ich wykonania w Cieszynie) – tworzą zbiór dość zróżnicowany. Wymienić w nim można dwie główne grupy utworów bliskich sobie formalnie i czasowo.

Do grupy pierwszej, wcześniejszej chronologicznie, należą utwory *Auf! Auf! geliebte Zions Kinder* (C1³) i *Glück zu, der erste Stein ist aufgeführt* (C2), oba wykonane w roku 1710, kantaty *Brich heran, erwünschtes Licht* (B1) i *Magdalis erfreuet sich* (B5) z roku 1712, *Pallas, tritt in unsre Grenzen* (B2) z roku 1713, niedatowane *Mortalis, o mortalis* (B3), *Trauter Heiland, schönstes Licht* (B4), *Kommt, ihr angenehmen Kinder* (B7), wreszcie aria *Ihr brüllenden Donner* (B8). Wszystkie one pochodzą z początkowego okresu działania reaktywowanego po ugodzie altransztadzkiej zboru cieszyńskiego (od 1709 roku) i prawdopodobnie są tej samej proveniencji. Rękopiśmienne partytury tych podobnych formalnie i stylistycznie utworów w znacznej części zostały sporządzone przez kopistę o inicjałach „J.J.K.”, ponadto znaki wodne papieru wskazują na ich wspólne, wrocławskie pochodzenie⁴. Kompozycje te reprezentują w większości typ niemieckiej kantaty solowej, zbudowanej najczęściej z ułożonych naprzemiennie arii (*da capo*) i recytatywów. Wyjątkami są tu krótsze i prostsze formalnie (tj. o budowie zwrotkowej) *Auf! Auf! geliebte Zions Kinder* (C1) i *Glück zu, der erste Stein ist aufgeführt* (C2) oraz pojedyncza aria *Ihr brüllenden Donner* (B8). Do grupy tej należy także jedyny w całym zbiorze utwór nieanonimowy, *Mortalis, o mortalis* (B3), autorstwa włoskiego kompozytora Giovanniego Battisty Bassaniego (1650–1715): łacińska kantata w typie koncertu wokalnego (przez samego autora określona jako motet). Formalnie i stylistycznie, choć nie chronologicznie, do grupy tej należy też najpóźniejszy z zachowanych utworów, kantata żałobna *Hängt Harf und Lauten* (B13) z roku 1740.

¹ Określenie „kantaty cieszyńskie” pojawiło się po raz pierwszy jako tytuł koncertu w ramach festiwalu „Viva il canto” w Cieszynie 9 października 2014 roku, podczas którego miało miejsce współczesne prawykonanie kilku utworów z tego repertuaru. Od tego czasu bywa często używane jako skrótowe określenie całości tego zbioru.

² W takim stopniu, w jakim to możliwe, jednak także z uwzględnieniem ich pierwotnej pozycji w ramach poszczególnych grup rękopisów – patrz: *Komentarz rewizyjny – Źródła*.

³ Skrót ten i kolejne, podobne, odnoszą się do układu porządkowego rękopisów w chwili ich odkrycia; patrz: *Komentarz rewizyjny – Źródła*.

⁴ Więcej na temat znaków wodnych w *Komentarzu rewizyjnym* w opisach poszczególnych rękopisów.

Niestety, nie udało się na razie ustalić dokładnej proveniencji utworów wrocławskich. Można jedynie domniemywać, że stanowiły one pierwotnie część repertuaru muzycznego którejs z ewangelickich instytucji (kościół lub szkoła) tego miasta.

Do grupy drugiej, z trzeciej dekady XVIII wieku – okresu największej aktywności ewangelickiej szkoły łacińskiej – można zaliczyć kantaty z roku 1726: *Wer sich darauf geben soll* (B6) i *Des Fleisches Geschäfte* (B9a), *Gott gibt dem Menschen, was ihm gefällt* (B10) z fragmentarycznie zachowaną datą wskazującą na lata dwudzieste XVIII wieku (172[?]), a także niedatowane *Mein Hirt, umschlinge mich um deine Füße* (B9b), *Es gingen zwei Menschen hinauf in den Tempel* (B11) oraz *Luft und Wetter, Wind und Regen* (B12). Podobne, choć niezidentyfikowane, znaki wodne (jeździec) i charakter pisma kopisty także tu sugerują wspólną proveniencję – w tym wypadku prawdopodobnie lokalną, cieszyńską. Co do formy samych utworów, to charakterystyczne jest zastosowanie w większości z nich wybranych zwrotek pieśni kościelnych (nazywanych chorałami) jako odrębnych części, obok arii i recytatywów. W przypadku kantat *Mein Hirt...* (B9b) i *Es gingen...* (B11) chorały te stanowią wręcz przeważającą część materiału muzycznego. Szczególnie interesujące pod względem historycznym i formalnym są kantaty *Wer sich darauf...* (B6) i *Luft und Wetter...* (B12), będące kiedyś elementem *actus oratorius* – uroczystych przedstawień szkolnych, podczas których uczniowie mieli okazję zaprezentować swój kunszt retoryczny, a muzyka stanowiła tło, komentarz i przerywnik dla różnorodnych oracji. Nie jest przypadkiem, iż wykonania tych obszernych i efektownych utworów, wymagających dość rozbudowanej obsady, miały miejsce w okresie największego rozkwitu cieszyńskiej szkoły Jezusowej.

Kompozycje z obydwu tych grup różnią się znacznie także w kwestii ich ogólnego przekazu. W tekstach utworów z grupy drugiej wyraźnie dostrzec można elementy myśli pietystycznej⁵. Ścisłe kontakty i powiązania cieszyńskich pastorów z głównymi postaciami ruchu pietystycznego oraz znajomość ich dorobku intelektualnego i teologicznego znajdowały odbicie w lokalnej twórczości artystycznej. Można wręcz zasugerować bezpośredni związek tekstu kantaty *Mein Hirt...* (B9b) z pietystycznym Śpiewnikiem bertelsdorfskim (*Berthelsdorfer Gesangbuch*)⁶ i z osobą ówczesnego cieszyńskiego rektora Traugotta Immanuela Jerichoviusa, zaangażowanego w prace nad wydaniem tegoż śpiewnika⁷. Teksty utworów z grupy pierwszej są dużo bardziej tradycyjne w sensie luteranckiej ortodoksji – może z wyjątkiem satyrycznej kantaty szkolnej *Kommt, ihr angenehmen Kinder* (B7).

W kwestii muzycznej wartości kantat cieszyńskich należy zauważyć, że są to uwory – na przekór ich prostocie oraz użyciu w nich standardowych na owe czasy rozwiązań formalnych czy kompozytorskich – stosunkowo okazałe i efektowne, a dzięki temu atrakcyjne dla ówczesnego i współczesnego słuchacza.

⁵ Por. Z. MOJŻYSZ: *Muzyka ewangelików cieszyńskich w pierwszej połowie XVIII wieku – pomiędzy pietyzmem a lojalizmem*. W: *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*. T. 13. Red. A. WOLAŃSKI i zespół. Wrocław 2015.

⁶ *Berthelsdorfer Gesangbuch. Sammlung geistlicher und lieblicher Lieder*. Hrsg. E. BEYREUTHER, G. MEYER, D. MEYER, G. MEYER-HICKEL. Leipzig–Hildesheim 1979.

⁷ Co do kwestii prac Jerichoviusa nad Śpiewnikiem bertelsdorfskim por. ibidem, 14*ff.

II. Informacje o utworach

1. *Auf! Auf! geliebte Zions Kinder* (APEAC, sygn. Mus C1)¹

Chronologicznie pierwszy utwór w tym zbiorze – ta sześćzawrotkowa aria z poprzedzającym ją wstępem instrumentalnym (nazwanym w źródłach sonatą) – przeznaczona był na uroczystość inauguracji budowy Kościoła Jezusowego w dniu 13 października 1710 roku. Według zapisów na okładce i na pierwszej stronie arii, została ona wykonana przed aktem położenia kamienia węgielnego (por. il. 1), prawdopodobnie na miejscu rozpoczynającej się budowy. Nie wiemy, jaką funkcję pełnił podczas tego wydarzenia urzędujący już wtedy w Cieszynie kantor Georg Gürtler², można jednak przypuszczać, że to on był odpowiedzialny za poszczególne elementy oprawy muzycznej całej uroczystości.

W rękopisie zachowały się dwie wersje arii z różnymi melodiami, choć niemalże identycznym tekstem słownym. Pierwsza z nich rozpisana została na bardziej rozbudowaną obsadę – oprócz dwugłosowej partytury dla głosu sopranowego (*canto*) lub tenorowego³ z *basso continuo* (zawierającej wszystkie strofy tekstu słownego), kopista sporządził także głosy instrumentalne dla dwóch waltorni, dwóch obojów lub skrzypiec (por. il. 2) i organów. Wersja druga przeznaczona jest na głos sopranowy lub tenorowy⁴ z akompaniamentem grupy *basso continuo* – oprócz dwugłosowej partytury (także z pełnym tekstem słownym) dysponujemy też głosem organów.

Wpis „2 Cl[arini]. 2. Hautb[ois]: ô[vvero] Fund[amento]:” w partyturze nad tekstem nutowym pierwszej arii sugeruje, że rozważano różne warianty jej obsady: z dwoma trąbkami *clarino* zamiast waltorni albo jedynie z *basso continuo*. Mimo że nie do końca wiadomo, która wersja arii została ostatecznie zaprezentowana podczas uroczystości, przygotowanie przez kopistę głosów dla partii instrumentów dętych uprawdopodobnia wykonanie wersji pierwszej.

¹ Wszystkie używane w tej części sygnatury odnoszą się do Archiwum Parafii Ewangelicko-Augsburskiej w Cieszynie (APEAC).

² Por. Z. Mojżysz: *Kultura muzyczna ewangelików na Śląsku Cieszyńskim w pierwszej połowie XVIII wieku*. T. 1: *Rys historyczny z wybranymi materiałami źródłowymi*. Katowice 2021, s. 40–41.

³ Zapis w kluczu sopranowym.

⁴ Zapis w kluczu sopranowym.

2. *Glück zu, der erste Stein ist aufgeföhret* (APEAC, sygn. Mus C2)

Podobnie jak poprzedni, utwór ten powiązany jest z uroczystym rozpoczęciem budowy Kościoła Jezusowego 13 października 1710 roku – według zapisu w nagłówku arii wykonany został po akcie położenia kamienia węgielnego.

Pod względem formalnym jest on bardzo podobny do poprzednika. Składa się nań aria (też sześciowrotkowa) na głos basowy z poprzedzającą ją instrumentalną sonatą. I w tym wypadku można zauważyć, że rozważano różne opcje dotyczące obsady arii: w nagłówku oprócz skreślenia słów „ô[vvero]. Tenor” [= albo tenor] wyraźnie widoczna jest przeróbka słowa „Canto” na „Basso”. Także klucz sopranowy, użyty pierwotnie w partii wokalne, został wykreślony i zastąpiony przez klucz basowy (por. il. 3).

W kontekście przeznaczenia utworu niezwykle istotna jest także jego obsada. Użycie aż czterech trąbek oraz kotłów (por. il. 4), instrumentów tradycyjnie zarezerwowanych na szczególne okazje⁵, w wyrazisty sposób podkreśla uroczysty czy wręcz triumfalny charakter tego dzieła. Nie powinno to jednak dziwić. Obydwa utwory wykonane 13 października 1710 roku są bardzo szczególne i w swej formie oraz treści znakomicie odzwierciedlają ówczesną sytuację cieszyńskiej gminy ewangelickiej, która po dekadach prześladowań i działalności w konspiracji szczęśliwie mogła zostać oficjalnie reaktywowana⁶ i otrzymała szansę dalszego rozwoju.

3. *Brich heran, erwünschtes Licht* (APEAC, sygn. Mus B1)

Inaczej, niż w wypadku dwóch poprzednich utworów, określenie okoliczności wykonania nie jest tu możliwe. Zapisana na pierwszej stronie partytury, wykreślona później, data 12 października 1712 roku⁷ (por. il. 5) mogłaby na pierwszy rzut oka sugerować przeznaczenie tej kantaty na drugą rocznicę położenia kamienia węgielnego pod Kościół Jezusowy (13.10.1710 r.). Tekst słowny nawiązuje jednak, jak się wydaje, do powołania kogoś na ważny urząd i zawiera kwieciste życzenia szczęścia i pomyślności dla tej osoby. Trudno wprawdzie jednoznacznie określić, kim miałyby być ów wspomniany tu „drugi Orfeusz naszych czasów”, ale dokładnie 12 października 1711 roku w urzędzie starostwa cieszyńskiego oficjalnie zatwierdzeni zostali pastorzy Johann Muthmann i Johann Christian Hentschel⁸. Jednocześnie nie należy też zapominać o tym, że odpis partytury tego utworu, jak też kilku innych w tym zbiorze, powstał

⁵ Por. U. PRINZ: *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium. Originalquellen, Bestetzung, Verwendung*. Kassel–Basel–London–New York–Prag 2005, s. 25–27 i 90; co do użytych w rękopisach określeń instrumentów „clarino” i „principal” patrz: <https://monkhaus.com/Grove/Entries/S22365.htm> [dostęp: 15.11.2023] oraz https://en.wikisource.org/wiki/A_Dictionary_of_Music_and_Musicians/Principal [dostęp: 15.11.2023].

⁶ Por. Z. MOŻYŃSZ: *Kultura muzyczna ewangelików na Śląsku Cieszyńskim...*, s. 23–24.

⁷ Nie jest znany powód tego wykreślenia i zmiany daty z października na grudzień.

⁸ Por. *Z historii Kościoła ewangelickiego na Śląsku Cieszyńskim*. Red. T.J. ZIELIŃSKI. Katowice 1992, s. 72.

we Wrocławiu – wyszedł spod ręki kopisty o inicjałach „J.J.K.”⁹. Zapewne więc tekst słowny nawiązywał też do pierwotnych okoliczności jego wykonania.

Pod względem formalnym ta solowa kantata składa się z pięciu części w układzie: aria – recytatyw – aria – recytatyw – aria. W ariach (*da capo*) regułą jest naprzemienne występowanie krótkich instrumentalnych ritorneli oraz równie krótkich fragmentów zawierających partię wokalną z akompaniamentem instrumentalnym. Obydwa recytatywy utrzymane są w typie *recitativo semplice* (*secco*). W obsadzie drugiej arii zwraca uwagę dość typowe w niemieckich kantatach z tamtego okresu użycie instrumentu solowego (tu oboju) – towarzyszącego głosowi wokalnemu i stanowiącego jego brzmieniową przeciwwagę.

4. *Pallas, tritt in unsre Grenzen* (APEAC, sygn. Mus B2)

Partytura tej datowanej na 7 maja 1713 roku kantaty jest kolejną, która została sporządzona przez kopistę o inicjałach „J.J.K.”. Datę miesięczną wykreślono (prawdopodobnie z uwagi na jakiś błąd w słowie „May”) – co zrobiono na tyle skutecznie, że niemalże nie da się jej odczytać (por. il. 7) – i zapisana ponownie.

Tak, jak w wypadku utworu poprzedniego, trudno określić okoliczności jego wykonania. Tekst słowny, przywołujący „łaskę patronów szkoły”, mówiący o odwiedzinach „patronów” czy zwracający się bezpośrednio do „ojców tego miasta” i wskazujący na potrzebę odwdzięczenia się „szlachetnym ojcom” za ich opiekę, a także zawierający najlepsze życzenia pod ich adresem, sugeruje, że kantata mogła zostać wykonana na przykład przy okazji wizytacji kościoła oraz szkoły – tu wyraźne odwołania do Pallas Ateny, bogini mądrości, i do Muz – na przykład przez kolatorów lub inne osoby wspierające cieszyńską gminę ewangelicką. Elementem wskazującym na próbę dopasowania pochodzącego z Wrocławia utworu do lokalnych, cieszyńskich, okoliczności jest alternatywna wersja tekstu zapisana w nutach drugiej arii.

Podobnie jak utwór poprzedni, ta solowa kantata zbudowana jest z pięciu części (aria – recytatyw – aria – recytatyw – aria). Pod kątem obsady jest ona jednak nieco bardziej różnorodna. Zastosowane tu zostały dwa dodatkowe głosy instrumentalne – ich muzyczny charakter oraz sposób notacji (in F) pozwalają przypuszczać, że chodzi tu o rogi (waltornie). W tekście nutowym drugiej i trzeciej arii znajdujemy też wskazania na solowe użycie oboju. Kompozytorowi tej kantaty wyraźnie zależało na większym zróżnicowaniu faktury pod względem brzmieniowym. W ariach kontrast pomiędzy ritornelami a fragmentami zawierającymi partię wokalną zostaje dodatkowo podkreślony przez kilkukrotne ograniczenie obsady towarzyszącej głosowi sopranu jedynie do grupy *basso continuo* (na przykład w pierwszej arii w t. 15, 26, 42 czy 48–50).

⁹ Inicjały „J.J.K.” pojawiają się też w rękopisach *Pallas, tritt in unsre Grenzen* (B2), *Mortalis, o mortal* (B3) oraz *Magdalis erfreuet sich* (B5); więcej na ten temat w informacjach o proveniencji utworu *Mortalis, o mortal* (B3) w kolejnym akapicie.

W rękopisie partytury znajdujemy pewną liczbę poprawek i korektur. Składają się na nie oprócz „zwykajnych” wykreśleń na przykład: zapisy nut za pomocą ich nazw literowych, zapis korektury skreślonego fragmentu w sąsiednim systemie nutowym czy przeniesienie zawartości jednych taktów do drugih (por. il. 8). Tego typu korektury występują dość często także w innych odpisach spod ręki kopisty J.J.K. (por. il. 25) – najwięcej z nich w kantacie *Magdalis erfreuet sich* (B5). Odnosi się wrażenie, że jego partytury, na pierwszy rzut oka czytelne i sporządzone dość starannie i schludnie, musiały powstawać pod ogromną presją czasu. Tym zapewne można tłumaczyć obecność w tekście sporej liczby mniejszych lub większych błędów, wymagających późniejszych korektur¹⁰.

5. *Mortalis, o mortalis* (APEAC, sygn. Mus B3)

Łacińska kantata (motet solowy¹¹) *Mortalis, o mortalis* pochodzi ze zbioru *Metri Sacri Resi Armonici in Motetti. A Voce Sola con Violini* Giovanniego Battisty Bassaniego (ok. 1650–1716)¹². Zbiór ten został wydany po raz pierwszy w Bolonii w roku 1690 jako ósme dzieło („opera ottava”) kompozytora, a jego kolejne wydanie miało miejsce w roku 1691 w Antwerpii¹³. Zawiera on dwanaście utworów sakralnych na różne okazje: cztery przeznaczone na głos sopranowy, cztery – na altowy i cztery – na basowy. Ich brak przyporządkowania do konkretnych wydarzeń roku liturgicznego jest zamierzony – sześć kantat przeznaczonych jest na „każdy czas” („Per ogni Tempo”), a większość pozostałych, w tym także *Mortalis...*, między innymi na wspomnienia dowolnych świętych („Per qualsivoglia Santo”¹⁴). Tego rodzaju wieloznaczność, a także specyfika tekstów słownych poszczególnych kantat, niedoprecyzowanych pod względem teologicznym, choć dotyczących wielu ważnych aspektów wiary chrześcijańskiej, pozwala na użycie większości z tych utworów także w środowisku protestanckim.

W wersji pierwotnej kantata *Mortalis...* była przeznaczona na głos altowy. Wersja cieszyńska z kolei wymaga użycia głosu sopranowego (por. il. 9). Prawdopodobnie transpozycja o kwintę w górę oraz zmiana tonacji z c-moll na g-moll nastąpiła już na wcześniejszym

¹⁰ Por. też ustęp dotyczący źródeł w *Komentarzu rewizyjnym* niniejszego tomu s. 334–335.

¹¹ Co do historii tego gatunku por. D. ARNOLD: *The Solo Motet in Venice (1625–1775)*. “Proceedings of the Royal Musical Association” 1979–1980, Vol. 106, s. 56–68.

¹² Więcej o Bassaniam i jego twórczości we wstępie do współczesnej edycji *Metri...*: G.B. BASSANI: *Metri Sacri Resi Armonici in Motetti a Voce Sola con Violini Opera Ottava*. A cura di A. FRIGÉ. Introduzione di C. CENTEMERI. Edizioni Pian & Forte, 2020.

¹³ Wydania te miały formę ksiąg głosowych (partesów) dla głosu wokalnego, skrzypiec pierwszych, skrzypiec drugih i *basso continuo*. Jako egzemplarze referencyjne przejrane zostały tu druki ze zbiorów Bibliotheque Nationale de France: wydanie z roku 1690 (dostępne na stronie: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k45004983/f1.item> [dostęp: 15.10.2023]; brak partesu dla głosów wokalnych), wydanie z roku 1691 (dostępne na stronie <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452570f/f1.item> [dostęp: 15.10.2023]; zawierające wszystkie partesy); istnieje także wydanie amsterdamskie z roku 1698 (dostępne na stronie <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k310226d/f1.item> [dostęp: 15.10.2023]).

¹⁴ W nagłówku rękopisu cieszyńskiego błędnie „Santa”.

etapie przekazu tego utworu¹⁵. Historia powstania cieszyńskiego odpisu jest zresztą wyjątkowo ciekawa – w prawym dolnym rogu ostatniej zapisanej strony znajdują się dwie adnotacje kopistów: „Dantisci den 13 Jul: 1696 A.A.K. descript:” oraz „Wratislav: den J.J.K. descript:” (por. il. 10). Wpisy te, unikatowe w swej formie dla zbioru „kantat cieszyńskich” wskazują na to, że kopista J.J.K. we Wrocławiu sporządził partyturę (dla Cieszyna), opierając się na wcześniejszym odpisie, który wyszedł spod ręki kopisty A.A.K. roku 1696 w Gdańsku. Biorąc pod uwagę żywe kontakty handlowe Gdańska z Niderlandami, można przypuszczać, że to właśnie tą drogą egzemplarz wydania antwerpskiego z roku 1691 trafił do tego miasta i to właśnie tam sporządzono jego odpis w formie partytury.

Pod względem formalnym *Mortalis...* stanowi przykład utworu w typie przejściowym, poprzedzającym charakterystyczne dla pierwszej połowy XVIII wieku kantaty solowe (często nazywane *motetto*), które zazwyczaj są zbudowane z naprzemiennie występujących arii (przeważnie *da capo*) i recytatywów. Utwór Bassaniego składa się w sumie z ośmiu części. Pierwsza z nich to instrumentalna *sinfonia*, a część druga i piąta to krótkie recytatywy. Pozostałe części mają formę prostych arii (nie *da capo*), zróżnicowanych pod względem charakteru, metrum i tempa – głosowi wokalnemu towarzyszy w nich zazwyczaj tylko *basso continuo*, a dwoje skrzypiec pojawia się głównie w krótkich instrumentalnych ritornelach.

6. *Trauter Heiland, schönstes Licht* (APEAC, sygn. Mus B4)

Ta najgorzej zachowana partytura ze zbioru cieszyńskiego zawiera kantatę na głos sopranowy, przeznaczoną na Niedzielę Palmową¹⁶ (por. il. 11). Choć styl pisma kopisty także tu jednoznacznie wskazuje na związanego z Wrocławiem J.J.K., to podobnie jak w przypadku poprzedniego utworu, na rękopisie widoczne są inicjały kopisty „A.A.K.”, co sugeruje pierwotnie gdańską proveniencję tej kompozycji. Faktycznie, wśród barokowych muzykaliów przechowywanych obecnie w zbiorach Biblioteki PAN w Gdańsku można odnaleźć ten utwór (zachowany w postaci kompletu partesów), opisany na okładce jako: „Cantata. / Dom: Palmarum. / Soprano Solo. / 1. Oboe. / Violino 1. ^{mo}. / Violino 2. do. / Viola. / Violono. / con / Organo. / [del] / R:”¹⁷. Charakterystyczne siglum sygnatury (Ms. Joh.) wskazuje na pochodzenie tego egzemplarza kantaty z wcześniejszych zbiorów gdańskiego kościoła św. Jana. Nie wiadomo natomiast, kim była osoba (kompozytor?) oznaczona tu inicjałem „R:”.

Solowa kantata *Trauter Heiland, schönstes Licht* jest utworem stosunkowo krótkim – zbudowanym tylko z trzech części. Pierwsza z nich to aria *da capo*, drugą stanowi recytatyw (częściowo akompaniowany), a całość kończy się kolejną arią. W instrumentacji zwraca

¹⁵ Utwory Bassaniego były dość popularne w całej Europie, czego dowodem jest spora liczba zachowanych do dziś egzemplarzy różnego pochodzenia (wg. bazy danych RISM).

¹⁶ Na pierwszej karcie widoczna jest adnotacja „Dom:[inica] Palm:[arum]”.

¹⁷ Sygn. Ms. Joh.169; nr. inv. 2495; odpis ten został użyty jako wersja referencyjna, por. też *Uwagi szczegółowe do utworów*, s. 338.

uwagę intensywne użycie oboju: pełni on funkcję instrumentu solowego w części środkowej pierwszej arii, a także jedyne (oprócz grupy *basso continuo*) instrumentu towarzyszącego sopranowi w arii zamykającej utwór. Świadomie zaś pominięto obój w krótkim *accompanato*, co motywowane było zapewne względami brzmieniowymi.

7. *Magdalis erfreuet sich* (APEAC, sygn. Mus B5)

Utwór ten, mimo że zapisana w partyturze data 13 października 1712 roku wskazuje na dokładną (drugą) rocznicę położenia kamienia węgielnego pod Kościół Jezusowy, należy umiejscowić w kontekście wykonawczym podobnym do kantaty *Pallas, tritt in unsre Grenzen* (B2): uroczystości z obecnością szacownych gości. Wyraźnie wskazują na to niektóre odniesienia w tekście słownym (na przykład wzmianki o patronach szkoły). Dodatkowo jednak w tekście znaleźć można aluzje do trudnej, choć chwalebnej, przeszłości, przezwycięzonych trudności, a także podziękowania za opiekę oraz otrzymane wsparcie. Taka ambiwalencja tematyczna jest w znacznej mierze rezultatem adaptacji utworu pierwotnie przeznaczonego do wykonania we Wrocławiu – na co z kolei wskazuje użycie w tekście nazwy miejscowej „Budorgis” (będącej synonimem Wrocławia)¹⁸ – zapewne w zupełnie odmiennych okolicznościach¹⁹. W tym wypadku niektóre elementy pierwotnej kantaty musiały jednak tak dalece odbiegać od potrzeb, że zdecydowano się na poważniejsze zmiany jej tekstu. I tak drugi recytatyw (część czwarta) został najwyraźniej napisany na nowo już po sporządzeniu odpisu pozostałych części²⁰, co jest wyraźnie widoczne w obrazie graficznym tego fragmentu partytury. Zmianie uległ także tekst słowny kończącej kantatę arii. Jego nowa wersja, zapisana czerwonym atramentem (por. il. 13), zawiera życzenia pomyślności skierowane już nie do wspomnianych w poprzednich częściach osób, ale do „gałązki zielonej, [rozkwitającej] krajowi na chwałę”, który to obraz można uznać za metaforę świeżo reaktywowanego i rozwijającego się cieszyńskiego zboru luterńskiego²¹.

Nie wiadomo, dlaczego sporządzony przez J.J.K. odpis partytury zawiera aż tak wielką liczbę skreśleń i korektur różnego rodzaju (por. il. 12) – co zdecydowanie odbiega nawet od „normalnego” stylu tego kopisty. Można jedynie przypuszczać, że musiał on podczas pracy mierzyć się z jakimiś trudnymi dziś do ustalenia problemami.

Tak jak kantaty *Brich heran...* (B1) oraz *Pallas, tritt...* (B2), utwór ten jest zbudowany na podstawie standardowego, tu pięcioczęściowego, układu naprzemiennie występujących arii i recytatywów. Szczególną uwagę zwraca przy tym jego wyjątkowo radosny charakter. Efekt taki uzyskano między innymi dzięki użyciu dynamicznych rytmicznie figur w głosach solowych (sopranie i oboju) pierwszej arii, zwłaszcza we fragmentach powiązanych

¹⁸ Por. *Uwagi szczegółowe do utworów*, s. 343.

¹⁹ Prawdopodobnie podczas nabożeństwa ściśle związanego z jakąś uroczystością szkolną.

²⁰ Zapewne w ramach tego procesu pozostawiono na karcie partytury odpowiednią ilość wolnego miejsca z przeznaczeniem na późniejszy zapis tego recytatywu.

²¹ Ewentualnie także reaktywowanej przy tej okazji szkoły łacińskiej.

z wyrażeniem „erfreuet sich” [= rozwesel się], a także roztańczonej rytmiki w ostatniej arii, gdzie mowa o „najwyższej radości i wiecznym szczęściu”.

8. *Kommt, ihr angenehmen Kinder* (APEAC, sygn. Mus B7)

Kommt, ihr angenehmen Kinder to jeden z najciekawszych utworów w zbiorze „kantat cieszyńskich”. Ta satyryczna kompozycja, napisana najprawdopodobniej na okazję jakiejś uroczystości szkolnej, nawiązuje do popularnej w kulturze idei „świata na opak”, *mundi inversi* – zamiast opiewać cnoty takie, jak na przykład uczoność czy pracowitość, jest bezczelną apoteozą próżniactwa. Podmiot liryczny, zwracając się bezpośrednio do „miłych dziatków”, w niesubtelny sposób stara się je uwieść wizjami życia bez nudnej nauki oraz związanych z nią trudów i poświęceń – namawia uczniów wprost do słodkiego leniuchowania i folgowania różnym przyjemnościom. Z zachowanych źródeł nie dowiadujemy się, w jaki sposób w obrębie cieszyńskiego zboru spędzano czas karnawału, jednak ta kantata znakomicie nadawałaby się na muzyczną oprawę karnawałowego świętowania.

Warstwa muzyczna tej czteroczęściowej kantaty solowej (na głos sopranowy) znakomicie dopasowana jest do tekstu słownego i w prosty, lecz skuteczny sposób oddaje jego zawartość. Nieprzypadkowo pierwsza aria utrzymana jest w rytmie popularnego tańca towarzyskiego – menueta (por. il. 14). W drugiej części retoryczne wywody dowodzące bezużyteczności nauki ubrane są w formę akompaniowanego recytatywu. Część trzecia, aria, wykorzystuje na początku „uczoną” imitację oraz wyraziste motywy z rytmem punktowanym, by podkreślić główne hasło tego utworu: „Szkół nienawidzę i z trudu się śmieję”. Do tego muzyczne figury obrazowe podkreślają słowa „śmieję się” i „zwlekam”, a wykpiwana tu czujność Pallas Ateny przybiera muzyczną formę monotonnej repetycji. Czwarta część wreszcie, opiewająca w języku łacińskim (*sic!*) zwycięstwo nieróbstwa, przybiera formę triumfalnej fanfary, naśladującej brzmienia kotłów i trąbek (por. il. 15).

9. *Ihr brüllenden Donner* (APEAC, sygn. Mus B8)

Ta pojedyncza aria – jedyny taki utwór w całym zbiorze „kantat cieszyńskich” – pod wieloma względami jest dość szczegółna. Jej dosadny, wręcz drapieżny, tekst słowny potępiający „wrogów Austrii” należy zapewne umiejscowić w kontekście jednego z konfliktów zbrojnych, w których uczestniczyło państwo Habsburgów w pierwszych dekadach XVIII wieku. Zakładając, że aria pochodzi z pierwszych lat działalności Kościoła Jezusowego – a wskazuje

na to chociażby sporządzenie jej partytury przez kopistę J.J.K. – można przypuszczać, że autor tekstu odniósł się do wojny o sukcesję hiszpańską (1703–1714). Nie należy jednak wykluczać, że utwór ten, który najprawdopodobniej trafił do Cieszyna wraz z innymi utworami wrocławskiej proveniencji, jest nieco wcześniejszy i został napisany przed okresem lat 1712–1713. W takim przypadku, z uwagi na bliskość geograficzną i związany z tym wyższy poziom zagrożenia dla mieszkańców Śląska, przywoływanymi w tej arii „wrogami Austrii” mogliby być też na przykład insurgeni węgierscy walczący przeciwko Habsburgom w powstaniu Rakoczego (1703–1711).

Pod względem formalnym aria opiera się na przypominającym arię *da capo* schemacie A B A₁ – powtórzenie części A jest jednak nieco skrócone i rozpisane w partyturze. Od strony brzmieniowej w utworze tym zwraca uwagę zarówno użycie basu jako głosu wokalnego, jak i jego wirtuozowskie traktowanie. Warstwa muzyczna wykorzystuje przy tym wiele obrazowych figur retorycznych. Wizja burzy, szalejące „gromy ryczące”, przywołane są przez dynamiczne użycie krótkich motywów sekundowych w głosie wokalnym, a także następujących po nich, wielokrotnie powtarzanych elementów trzydziestodwójkowo-szesnastkowych w głosach instrumentalnych (por. il. 16). Te „burzliwe” motywy stanowią brzmieniową dominantę części A – także dzięki ich konsekwentnemu użyciu we wszystkich ritornelach. W części B, przywołującej w tekście słownym sędziego zmarłych, Minosa, w głosach instrumentalnych pojawiają się najpierw fanfarowe motywy szesnastkowe, oparte na rozłożonych akordach, a później skoki oktawowo w dół, towarzyszące kilkutaktowym koloraturom basu na słowie „Wache” [= straż]. Wszystko to sprawia, że ta niedługa, lecz niezwykle efektowna aria jest jedną z najbardziej wyrazistych i udanych kompozycji w całym zbiorze cieszyńskim.

10. *Des Fleisches Geschäfte* (APEAC, sygn. Mus B9a)

Kantata ta, datowana na uroczystość św. Michała roku 1726, należy do grupy utworów pochodzących z drugiej połowy lat dwudziestych XVIII wieku. Różnią się one dość znacznie od wcześniejszych, solowych kantat ze zbioru cieszyńskiego zarówno pod względem budowy formalnej, jak i podejścia do obsady. Tym, co chyba najbardziej zauważalne, jest użycie w nich – w różnej formie i w różnym stopniu – melodii pieśni kościelnych (chorałów). To z kolei przekłada się bezpośrednio na ich obsadę: w znakomitej większości kompozycji z tego okresu znajdujemy części wykonywane przez chór. W niektórych z nich części chorałowe wręcz dominują.

Dobrym przykładem takiego podejścia do obsady i formy jest ta kompozycja. Pierwszą część stanowi tu nieskomplikowana muzycznie aria *da capo*, w której duet sopranu (*cantato*) z tenorem opisuje różnice pomiędzy życiem „cielesnym”, czyli ziemskim i pogańskim (niechrześcijańskim), i „duchowym”, czyli niebiańskim i uświęconym (por. il. 17). Kolejne części to już wyłącznie części chorałowe: dwie zwrotki pieśni *Das Leben unsers Königs siegt*

Christiana Friedricha Richtera (1676–1711)²² oraz aż dziewięć zwrotek z *Jesu Kraft der blöden Herzen* Christiana Knorra von Rosenrotha (1636–1689)²³ – te ostatnie z wykorzystaniem różnych kombinacji obsady. W obliczu powtarzalności melodii kolejnych strof ta prosta praktyka umożliwiła kompozytorowi wykorzystanie walorów kolorystycznych różnych brzmień wokально-instrumentalnych tych kombinacji – co ostatecznie wzbogaciło nieco fakturę utworu i pozwoliło na uniknięcie wrażenia monotonii.

Zapis nutowy tej kantaty zajmuje w manuskrypcie stosunkowo mało miejsca. Wynika to z faktu, że w partyturze rozpisane zostały jedynie początkowa aria i czterogłosowe opracowania pierwszych zwrotek obu chorałów (por. il. 17 i 18). O kolejności wykonania i o obsadzie kolejnych zwrotek dowiadujemy się jedynie z zachowanych głosów wokalnych. Tu jednak także zapis ma charakter uproszczony – w głosach przeznaczonych dla altu, tenoru i basu rozpisane zostały (jednogłosowo) jedynie pierwsze strofy przeznaczone do wykonania przez te głosy; strofy kolejne zaznaczone zostały skrótowo („versus. 2”, „v. 3”, „v. 4” etc.) we właściwej kolejności wykonania wraz z informacjami o ich obsadzie (por. il. 30). Kwestie obsady części chorałowych w tej i kolejnych kantatach zostały omówione dokładniej w poświęconym temu zagadnieniu ustępie *Komentarza rewizyjnego* niniejszego tomu (s. 316 f.).

11. *Mein Hirt, umschlinge mich um deine Füße* (APEAC, sygn. Mus B9b)

Nie ulega wątpliwości, że niektórzy działający w Cieszynie pastorzy i kaznodzieje Kościoła Jezusowego, a także nauczyciele szkoły łacińskiej brali czynny udział w rozpowszechnianiu idei pietystycznych – z tego zresztą powodu zostali w roku 1730 z Cieszyna wygnani. Do namacalnych tego dowodów należy zaliczyć tę kantatę²⁴, według zapisu w nagłówku przeznaczoną na Boże Narodzenie („Festo Nativ[itat]is Christ.”). Na pierwszej stronie partytury tego utworu znajdujemy zapissek „e Cant: Was wilt du doch o Gott / p: 848. Zintzen:” (por. il. 19). Wpis ten wskazuje na napisaną w 1724 roku pieśń *Was willt du doch, o Gott* [„Czego chcesz jeszcze, o Boże”] autorstwa Erdmuthy Dorothei, żony hrabiego Nicolausa Ludwiga von Zinzendorfa²⁵. Została ona opublikowana po raz pierwszy w wydany przez hrabiego –

²² Ch.F. Richter był uczniem oraz bliskim współpracownikiem A.H. Franckego w Halle i jednym z najważniejszych wczesnych twórców pietystycznych pieśni; tekst pieśni *Das Leben ...* zawarty jest zarówno w Śpiewniku Freylinghausena: *Johann Anastasii Freylinghausen [...] Geistreiches Gesang-Buch, den Kern alter und neuer Lieder, wie auch die Noten der unbekannten Melodeyen und darzu gehoerige und nuetzliche Register in sich haltend*. Halle 1704 (w roku 1714 ukazała się jego druga część), będącym jednym z najważniejszych śpiewników pietystycznych, jak też w Śpiewniku bertelsdorfskim (patrz: przypis 25).

²³ Ch. Knorr von Rosenroth był pochodzącym ze Śląska uczonym i twórcą wielu pieśni; *Jesu Kraft der blöden Herzen* znajdujemy zarówno w Śpiewniku Freylinghausena (jako jeden z kilkunastu tekstów tego autora), jak i w Śpiewniku bertelsdorfskim.

²⁴ Wątek ten został szerzej rozwinięty w odrębnym artykule; por. Z. Mojżysz: *Muzyka ewangelików cieszyńskich w pierwszej połowie XVIII wieku – pomiędzy pietyzmem a lojalizmem*. W: *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*. T. 13. Red. A. WOLAŃSKI i zespół. Wrocław 2015, s. 70–75.

²⁵ Hrabia Nicolaus Ludwig von Zinzendorf (1700–1760) to jedna z najważniejszych postaci ruchu pietystycznego, kaznodzieja i misjonarz, autor i wydawca, założyciel i przywódca wspólnoty religijnej w Herrnhut oraz biskup braci morawskich; Erdmutha Dorothea (1700–1756), żona i bliska współpracowniczka hrabiego jest

dzięki aktywnej współpracy Traugotta Immanuela Jerichoviusa, rektora cieszyńskiej szkoły – w roku 1725 śpiewniku, określanym potocznie jako Śpiewnik bertelsdorfski (*Berthelsdorfer Gesangbuch*)²⁶. Tam została zamieszczona pod numerem 908 na stronie 848, a pierwsze trzy chorałowe części tej kantaty, następujące bezpośrednio po krótkim wstępie instrumentalnym (nazwanym „Sonata”), wykorzystują zwrotki 10, 11 i 12 tej pieśni. Oprócz elementów owej pieśni, w kantacie pojawiają także zwrotki 7, 9, 10 i 11 z *Fröhlich soll mein Herze springen* Paula Gerhardta (1607–1776)²⁷, zwrotki 1, 2, 11 i 12 z *Beschränkt, ihr Weisen dieser Welt* Christopha Wegleitera (1659–1706)²⁸ oraz zwrotki 3 i 4 z *Ich freue mich in Dir* Caspara Zieglera (1612–1690)²⁹. Wszystkie te teksty zawarte są w Śpiewniku bertelsdorfskim, a ich uważna analiza pod kątem zawartości teologicznej wskazuje na obecność idei istotnych dla ruchu pietystycznego.

Co do warstwy muzycznej, utwór ten jest niejako antytezą różnorodnych i dość efektownych pod względem brzmieniowym kantat solowych z wcześniejszego okresu działalności Kościoła i szkoły. Dominują tu zdecydowanie proste formalnie konstrukcje chorałowe, a nieskomplikowana faktura podkreśla znaczenie tekstu słownego – o co zapewne chodziło kompozytorowi. Tylko trzy części tej kantaty nie są chorałami: instrumentalny wstęp (wykorzystujący materiał melodyczny następujących po nim zwrotek pieśni), pięciotaktowe (*sic!*) *accompagnato* po pierwszych trzech zwrotek chorałowych oraz zachowana jedynie fragmentarycznie (tylko głos *basso continuo*) aria tenorowa *Gute Nacht* (por. il. 20). Podobnie jak w kantacie *Des Fleisches Geschäfte*, w manuskrypcie partytury i zachowanego głosu *basso continuo* większość następujących po sobie strof chorałowych (wraz z określeniem ich obsady) zaznaczona została w sposób skrótowy.

12. *Gott gibt dem Menschen, was ihm gefällt* (APEAC, sygn. Mus B10)

Także w kantacie *Gott gibt dem Menschen...* z roku 1726 można odnaleźć wyraźne odniesienia do myśli pietystycznej. Otwierający kompozycję fragment choralny nawiązuje do tekstu z biblijnej Księgi Kaznodziei Salomona (2:26): „Gdyż Bóg daje człowiekowi, który mu jest miły, mądrość, wiedzę i radość; lecz grzesznikowi każe w trudzie zbierać i gromadzić, aby to potem oddał temu, który mu jest miły. To również jest marnością i gonitwą

m.in. autorką kilkudziesięciu pieśni religijnych, które nawiązują tematycznie głównie do miłości do Boga i życia w duchu chrześcijańskim.

²⁶ N.L. von ZINZENDORF: *Sammlung Geistlicher und lieblicher Lieder, eine grosse Anzahl der kernvollsten alten, und erwecklichen Neuen Gesaenge enthaltend, nebst einer Vorrede des Editoris, welcher man Herrn D. Marpergers, Koen. und Chur-S. Ober-Hof-Predigers Gedanken von alten und neuen Liedern beygefuege*. Leipzig 1725; reprint w: *Berthelsdorfer Gesangbuch. Sammlung geistlicher und lieblicher Lieder*. Hrsg. E. BEYREUTHER, G. MEYER, D. MEYER, G. MEYER-HICKEL. Leipzig–Hildesheim 1979.

²⁷ P. Gerhardt, luterński teolog, uważany jest za jednego z najbardziej prominentnych barokowych twórców niemieckiej pieśni religijnej.

²⁸ Ch. Wegleiter był potestanckim teologiem i kaznodzieją w duchu Ph.J. Spenera i A.H. Franckego.

²⁹ C. Ziegler był sławnym za życia prawnikiem, a także muzykiem i poetą, dziś znany jest przede wszystkim jako autor krótkiego, wydanego w roku 1653 traktatu *Von den Madrigalen* [„O madrygałach”].

za wiatrem”³⁰. Tekst ten zostaje jednak zmodyfikowany na: „Bóg daje człowiekowi, co Mu się podoba, mądrość, rozum i radość. Mądrość, rozum i radość daje Bóg człowiekowi, którego sobie upodobał”, co służyć miało zapewne podkreśleniu znaczenia łaski Bożej (por. il. 21). Drugi chorał (zaznaczony w partyturze jedynie za pomocą odnośnika) wykorzystuje tekst zwrotki 7. z pieśni *Hüter, wird die Nacht der Sünden nicht verschwinden* Christiana Friedricha Richtera (1676–1711)³¹ – tu znajdują się centralne dla całej kantaty słowa: „Blask rozumu nie jest w stanie dać mi życia”, a chorał trzeci – tekst zwrotki 10. z *So führst Du doch recht selig, Herr Gottfrieda Arnolda* (1666–1714)³². Tematyka tej kantaty krąży wokół idei wszechmocy Boga i marności wszystkiego, co ziemskie i ludzkie – w szczególności rozumu – a nie wypływa z Boga i wiary w Niego. W tekście słownym znajdujemy także kilka bezpośrednich odniesień do Śląska, co stanowi mocny dowód na lokalną (śląską, a może nawet cieszyńską) proveniencję tego dzieła.

Jako kompozycja muzyczna utwór ten jest o tyle ciekawy, że w strukturę kantaty solowej wbudowane zostały trzy części chorałowe, tak że jego plan ostatecznie przedstawia się następująco: chorał (chór) – aria (S) – recytatyw (T) – chorał (chór) – recytatyw akompaniowany (B) – duet (S i T) – chorał (chór) – recytatyw (T) – arioso (T) – recytatyw (T) – aria (S). Solowe partie wokalne przeznaczone są zasadniczo na dwa różne głosy (sopran i tenor, tylko w jednym recytatywie – bas), które epizodycznie (w duecie) użyte są razem. Wszystkie części niechorałowe pod względem faktury odpowiadają w znacznym stopniu dziełom z okresu wcześniejszego, choć kompozytor nie stosuje tu żadnego dodatkowego instrumentu solowego (którą to funkcję odgrywał zazwyczaj obój).

13. *Wer sich darauf geben soll* (APEAC, sygn. Mus B6)

Kantata *Wer sich darauf geben soll*, datowana na 17 listopada 1727 roku, jest jedną z dwóch zachowanych w zbiorach cieszyńskich kompozycji stanowiących pierwotnie elementy aktów oratorskich (*actus oratorius*), które były wykonywane w ramach ważnych uroczystości szkolnych. Akty takie stanowiły pewien rodzaj egzaminu połączonego z możliwością popisania się przez uczniów przed publicznością swym kunsztem oratorskim – często w różnych językach – i posiadały zazwyczaj bogatą oprawę muzyczną³³. Teksty osiemnastu oracji wygłoszonych przy okazji aktu z listopada 1727 roku nie zachowały się, jednak części muzyczne (i ich teksty słowne) przybliżają do pewnego stopnia ogólny nastrój takich uroczystości. Najważniejszym wątkiem tematycznym jest tu rozróżnienie pomiędzy prawdziwą, inspirowaną przez Boga i ugruntowaną w Nim mądrością a fałszywą uczonością, opartą tylko na ludzkim rozumie oraz jego wytworach i przefiltrowaną przez ziemskie wrażenia zmysłowe, pozbawioną

³⁰ Tekst wg.: <http://biblia-online.pl/Biblia/Warszawska/Ksiega-Kaznodziei-Salomona/2/1> [dostęp: 8.10.2023].

³¹ Por. przypis 21.

³² Teolog i historyk chrześcijaństwa oraz jeden z najważniejszych przedstawicieli radykalnego petyzmu (inspirowany m.in. przez Ph.J. Spenera).

³³ Por. rozdział 7.2. *Muzyka w szkole* w: Z. Morżysz: *Kultura muzyczna ewangelików na Śląsku Cieszyńskim...*, s. 53–55.

natomiast ugruntowania w szczerzej pobożności i powierzeniu się Bogu. W niektórych częściach wybrzmiewa z kolei duma z własnego kraju (Śląska) i osiągnięć jego synów. Ważny wątek stanowią też rozważania na temat zbawiennego wpływu Słowa Bożego na życie ludzi i zależność pomiędzy znajomością i przestrzeganiem tegoż a pomyślnością kraju.

Choć znakomita część umuzykalnionych tu tekstów powstała najpewniej na potrzeby uroczystości, niektóre z nich zostały tylko dopasowane do okazji. I tak tekst chorału *Manch arm Kind...* pochodzi z tzw. Psalterza Beckera, wydanego w roku 1602³⁴, a *Ach laß mich deine Weißheit...* to zwrotka 7. z pieśni *Mein Jesu dem die Seraphinen* Wolfganga Christopha Desslera (1660–1722)³⁵, z kolei duet *Des Fleisches Geschäfte* został przejęty z innej cieszyńskiej kantaty (B9a), gdzie stanowi pierwszą część utworu.

Układ niniejszej kompozycji: sonata (wstęp instr.) – recytatyw akompaniowany (B) – recytatyw (T) – chorał (chór) – recytatyw (B) – recytatyw akompaniowany (B) – aria (T) – chorał – recytatyw (T) – **oracje 1–4** – aria (T), zwrotki 1. i 2. – **oracje 5–7** – aria (T), zwrotka 3. – **oracje 8–12** – duet (S i T) – **oracje 13–18** – recytatyw (T) – aria (S) dokładnie odpowiada schematowi aktów oratorskich opisanych w źródłach. Pierwsze części muzyczne stanowią niejako odrębną kantatę, później naprzemiennie występują oracje i krótsze fragmenty muzyczne, zazwyczaj arie (por. il. 23), a ostatnie dwie części stanowią najpewniej człon kończący całość – choć zakończenie takie na pewno mogłoby wypaść bardziej okazale. Ciekawostką jest, że w partyturze przy oznaczeniach pauz na oracje zapisane zostały nazwiska niektórych uczniów: Marklowsky, Eisfarth, Morawitzky oraz Straus – nie wiadomo jednak, czy w ten sposób wyróżniono ostatnich mówców czterech kolejnych bloków oracji, czy wykonawców (śpiewaków) pierwszych części muzycznych po tych blokach (por. il. 22).

14. *Es gingen zwei Menschen hinauf in den Tempel* (APEAC, sygn. Mus B11)

Ta wieloczęściowa kantata należy zapewne do najbardziej interesujących pod względem formalnym utworów z cieszyńskiego zbioru. Przemysłany, muzyczno-retoryczny sposób prowadzenia narracji oraz mnogość zawartych w niej idei i koncepcji pietystycznych sprawia, że zajmuje ona w tym zbiorze szczególne miejsce. W pierwszej części tego utworu głos basu w kolejnych, krótkich recytatywach opowiada zapisaną w ewangelii wg św. Łukasza (18:9–14) przypowieść o celniku i faryzeuszu, którzy w tym samym czasie udali się na modły do świątyni – celnik zawstydzony i świadom swej grzeszności, faryzeusz zaś pełen pychy i przekonany o swej wyższości w stosunku do innych ludzi (rozbójników, oszustów, cudzołożników – a także obecnego tu celnika). W rezultacie pokorny celnik zyskuje odpusz-

³⁴ *Der Psalter Davids Gesangweis. Auff die in Lutherischen Kirchen gewöhnliche Melodeyen zugerichtet. Durch Cornelium Becker D. [...] Leipzig. [...] M.DCij [1602].* Cornelius Becker (1561–1604) był pastorem, teologiem, poetą i profesorem lipskiego uniwersytetu; jego *Psalterz* zwłaszcza w Saksonii zyskał wielką popularność; został on muzycznie opracowany m.in. przez Heinricha Schütza (w roku 1628).

³⁵ W.Ch. Dessler był związanym z Norymbergą nauczycielem i autorem ponad 100 tekstów pieśni.

czenie grzechów, a dumny faryzeusz zostaje odrzucony, bo „ten, kto sam się wywyższa, ten będzie poniżony, a kto się sam poniża, ten będzie wywyższony”. Opowieść ta raz po raz przerywana jest przez odnoszące się do tej sytuacji komentarze, zawarte najpierw w długim recytatywie tenoru, a potem w kolejnych chorałach (por. il. 24). W części drugiej zmienia się charakter utworu. Narracja staje się dużo bardziej osobista i uczuciowa – miejsce recytatywów zajmują tu arie. Poruszane w nich tematy to między innymi całkowite poddanie się Jezusowi, nadzieja na Jego pomoc w niedoli, obrazy Jego intymnej obecności w życiu prawdziwego chrześcijanina oraz perspektywa nadchodzącego zbawienia, którego można doświadczyć tylko z Jezusem i przez Jezusa. Wyraźnie podkreślana jest w tej części osobista więź chrześcijanina z Chrystusem. W tym kontekście szczególnej wymowy nabierają słowa ekstatycznego niemal w swym wyrazie duetu Jezusa (T) i duszy (S): „Trzymam cię, duszo w silnych miłosnych ramionach / Trzymam cię, Jezusie w słabych, miłosnych ramionach [...] chcę ciągle Cię obejmować, nie chcę Cię opuścić, mój jesteś przecież, a ja jestem Twoja” (por. il. 25). Także w tej części chorały pełnią funkcje komentujące. Pod względem retorycznym dość ciekawy w tej kwestii jest chorał 3. *Ach was sind wir ohne Jesu*, zestawiony tu z arią *Ach, wehe mir*. Niejednoznaczny, skrótowy zapis w rękopisie partytury sugeruje, że krótka aria mogła tu zostać użyta jako dramatyczny „refren”, rozdzielający kolejne strofy chorału. W edycji ten wariant wykonawczy z powodu braku potwierdzenia ze strony (niezachowanych) głosów wykonawczych oznaczono jako *ossia*.

Wśród tekstów słownych tej kantaty odnajdujemy sześć zwrotek pieśni *Mein Jesu dem die Seraphinen*³⁶ Wolfganga Christopha Desslera (1660–1722) oraz jedną zwrotkę z pieśni *Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen* tegoż autora, dziesięć zwrotek pieśni *Ach, was sind wir ohne Jesu* Petera Lackmanna (1659–1713)³⁷, jedną zwrotkę z *Mein Herze, wie wankest und flatterst du noch* Christiana Jakoba Koitscha (1671–1734)³⁸, trzy zwrotki z *Hüter! wird die Nacht der Sünden* Christiana Friedricha Richtera³⁹, a także jedną zwrotkę pieśni *Ach, wann werd ich schauen dich, liebster Jesu* Ahasverusa Fritscha (1629–1701)⁴⁰. Należy zauważyć, że wszystkie te pieśni można odnaleźć w *Śpiewniku Johanna Anastasiusa Freylinghausena* (1704/1714), *Śpiewniku bertelsdorfskim*, a później także w wielu innych śpiewnikach pietystycznych.

15. *Luft und Wetter, Wind und Regen* (APEAC, sygn. Mus B12)

Kantata *Luft und Wetter, Wind und Regen* jest drugim w tym zbiorze dziełem – niestety, niedatowanym – stanowiącym, muzyczną oprawę aktu oratorskiego (*actus oratorius*). W porównaniu z *Wer sich darauf geben soll* (B6) jest to utwór zdecydowanie bardziej

³⁶ Jedna ze zwrotek tej pieśni pojawia się już w kantacie *Wer sich darauf geben soll* (B6).

³⁷ P. Lackmann należał do grona przyjaciół A.H. Franckego z czasów studiów.

³⁸ Ch.J. Koitsch był wychowankiem A.H. Franckego, a w latach 1700–1705 – inspektorem Paedagogium w Halle.

³⁹ Użyty już w kantacie *Gott gibt dem Menschen was Ihm gefällt* (B10).

⁴⁰ A. Fritsch uchodzi za jednego z ważniejszych prekursorów pietyzmu.

prostoliniijny. Jego tematyka obraca się wokół przekonania, że wszystko na tym świecie jest tworem i darem dobrego Boga – tu przywołane zostają nie tylko tytułowe „powietrze, aura, wiatr i deszcz”, ale też między innymi „rozum, tworzenia siła i nauk tysiące”, wszystkie osiągnięcia ludzi („od Boga wypływa jedynie, co ludzi sztuka czyni”), piękno krajobrazu („przestworza, rzeki, góry i lasy”), strawa, ubranie i wszystkie inne codzienne potrzeby oraz będące lekarstwem na różne dolegliwości „szlachetne źródła i zioła” (por. il. 26). Tekst słowny kantaty wielokrotnie podkreśla też potrzebę wyrażenia wdzięczności za Bożą dobroć i łaskawość – co stanowi ogólną i podstawową ideę całego tego utworu.

Pod względem formalnym kompozycja ta jest zdecydowanie prostsza niż *Wer sich darauf geben soll* (B6). Zrezygnowano tu z obszernego muzycznego wprowadzenia, co pozostawia układ naprzemiennie występujących bloków oracji (także w tym wypadku niezachowanych) i numerów muzycznych: **oracje 1 i 2** – aria (T) – **oracja 3** – aria, dwie zwrotki (S) – **oracje 4 i 5** – duet⁴¹, dwie zwrotki (S i B) – **oracje 6–9** – aria (T) – **oracje 10 i 11** – duet⁴², zwrotka 1. (S i T) – **oracje 12 i 13** – duet⁴³, zwrotka 2. (T i B) – **epilog** – chorał⁴⁴ (por. il. 27). Zwraca tu też uwagę solistyczne wykorzystanie (w ariach i duetach) wszystkich czterech głosów, które spotykają się ostatecznie w kończącym tę kantatę chorale. Kolejne muzyczne numery są wprowadzone relatywnie krótkie i niezbyt skomplikowane, a jednak dość efektowne – pierwszy duet został nawet ozdobiony brzmieniem trąbek, co musiało pozwolić na uzyskanie podczas tej szkolnej uroczystości bardzo satysfakcjonującego estetycznie rezultatu.

16. *Hängt Harf und Lauten an die Weiden* (APEAC, sygn. Mus B13)

Kantata ta wykonana została najprawdopodobniej podczas uroczystości żałobnych po śmierci cesarza Karola VI (zmarł 20.10.1740 r.). Uroczystości te, określone w zachowanych w archiwum rachunkach jako: *Ihro Kay[serlichen] Majestät Leichen Begängiß*⁴⁵ odbyły się 12 grudnia 1740 roku⁴⁶.

Początek dramatycznego tekstu, z prawdziwie barokową emfazą oddającego ogrom cierpień wiernego ludu po śmierci dobrego władcy, odwołuje się do biblijnej tragedii Izraelitów w niewoli babilońskiej ukazanej w psalmie 137 (136). Symboliczne „zawieszenie harf na wierzbach” reprezentuje tu niemożność radowania się w obliczu wielkiego nieszczęścia. Następujący po pierwszej arii recytatyw zdominowany jest przez niepokojące, pełne namiętnych eksklamacji opisy tej nieodwracalnej straty, jaka dotknęła wszystkich poddanych po śmierci cesarza. Kolejna część stanowi wezwanie do pospieszenia ku grobowi zmarłego i złożenia mu ostatniego hołdu. Elementem retorycznym tu dominującym jest obraz obficie płynących łez. W dwóch ostatnich częściach pojawia się nowy wątek: prośba o błogosławieństwo dla

⁴¹ Oznaczony w manuskrypcie jako „aria”.

⁴² Oznaczony w manuskrypcie jako „aria”.

⁴³ Oznaczony w manuskrypcie jako „aria”.

⁴⁴ Oznaczony w manuskrypcie jako „aria”.

⁴⁵ Por. Z. Morżysz: *Kultura muzyczna ewangelików na Śląsku Cieszyńskim...*, s. 105.

⁴⁶ Por. ibidem, s. 56 oraz Z. Morżysz: *Muzyka ewangelików cieszyńskich...*, s. 68.

„królowej, co już swe berło dla naszego dobra dzierży” – następczyni tronu, Marii Teresy. Wreszcie w zakończeniu kantaty nie ma już mowy o „rzece łez”, ale o wyproszonej u Boga łasce „płynącej jak rzeka z wysokości”.

Co do budowy, utwór ten wyraźnie nawiązuje do modelu kantaty solowej, stosowanego we wczesnym okresie działalności Kościoła Jezusowego: aria (S) – recytatyw akompaniowany (S) – aria (S) – recytatyw (S) – duet (S i S). Jako kompozycja całość wyróżnia się dzięki obecności sporej liczby elementów muzycznej retoryki. Należą do nich między innymi powracające wielokrotnie motywy westchnień (w ostatniej części także wznoszących się ku niebu), obrazowe figury gromów w środkowej części pierwszej arii, użycie rozdrobnienia wartości rytmicznych w celu zobrazowania pośpiechu w drugiej arii, a także częste wykorzystywanie ekspresyjnych elementów chromatycznych zarówno w ariach, jak i w recytatywach.

Spośród wszystkich „kantat cieszyńskich” jest to utwór, który (pod względem źródłowym) przetrwał do naszych czasów w najbardziej chyba kompletnej postaci. Oprócz partytury i niemal pełnego zestawu głosów (skrzypce I i II, sopran (*canto*) i *basso continuo*; brakuje jedynie głosu altówki) w archiwum kościelnym zachował się nawet trzystronicowy szkic (brudnopis) kompozytorski. Zawiera on między innymi zestawione z sobą fragmenty najważniejszych muzycznych pomysłów, niektóre incipity nutowe i tekstowe czy wstępną koncepcję tekstu muzycznego drugiego recytatywu (por. il. 28, 29 i 30). Jest to znalezisko równie rzadkie, co cenne, gdyż pozwala przyjrzeć się z bliska warsztatowi kompozytorskiemu XVIII-wiecznego kantora. Dzięki zachowaniu się tego szkicu wraz z resztą materiału nutowego kantaty *Hängt Harf und Lauten an die Weiden* w zbiorach Kościoła Jezusowego wysoce prawdopodobna staje się możliwość, że utwór ten został skomponowany przez osobę, która pracowała na miejscu, w Cieszynie. W tym wypadku najbardziej naturalnym kandydatem do jego autorstwa jest, jak się wydaje, długoletni cieszyński kantor Andreas Fabri (ok. 1687–1743)⁴⁷.

⁴⁷ Por. Z. Morżysz: *Kultura muzyczna ewangelików na Śląsku Cieszyńskim...*, s. 44–46.

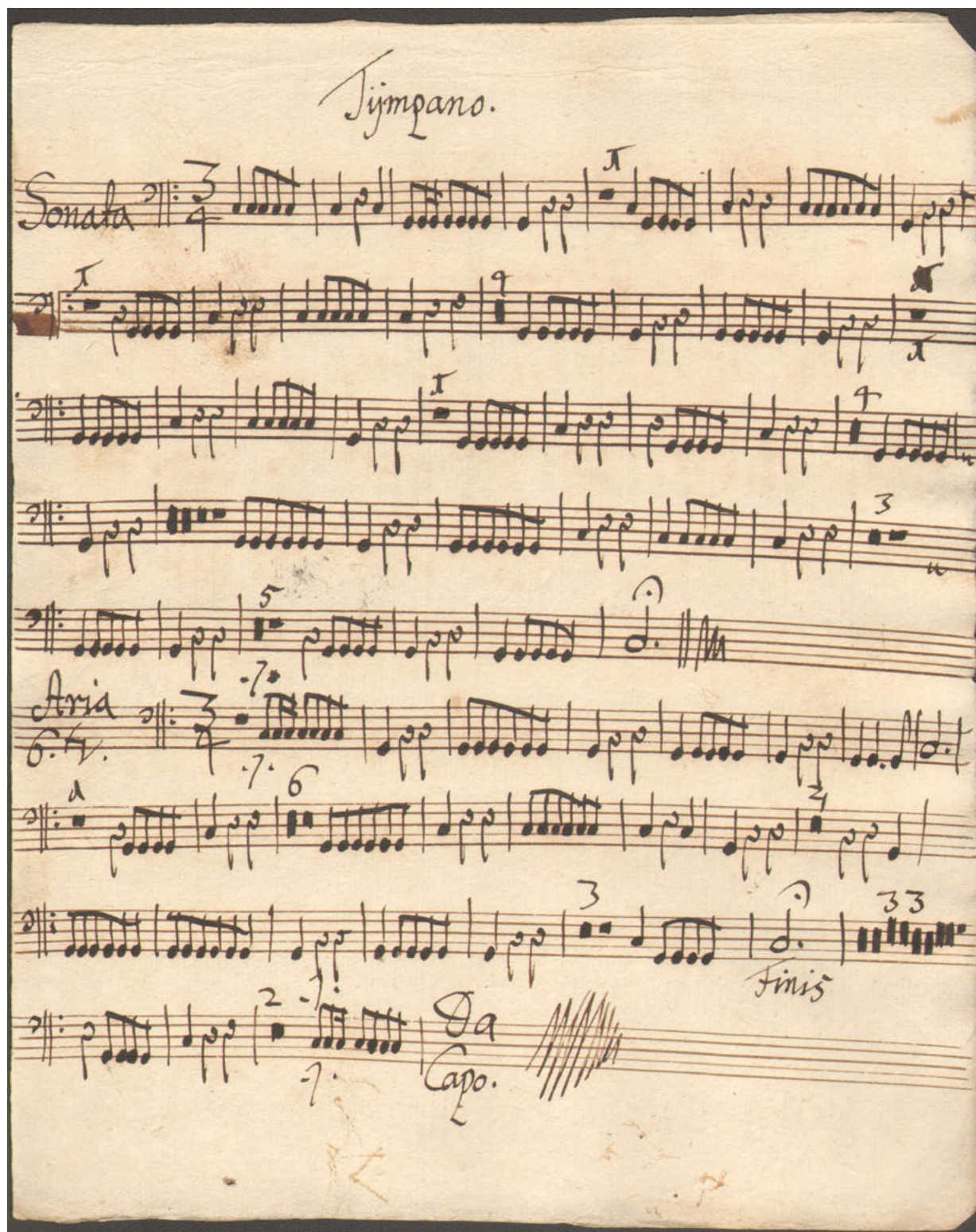
III. Ilustracje



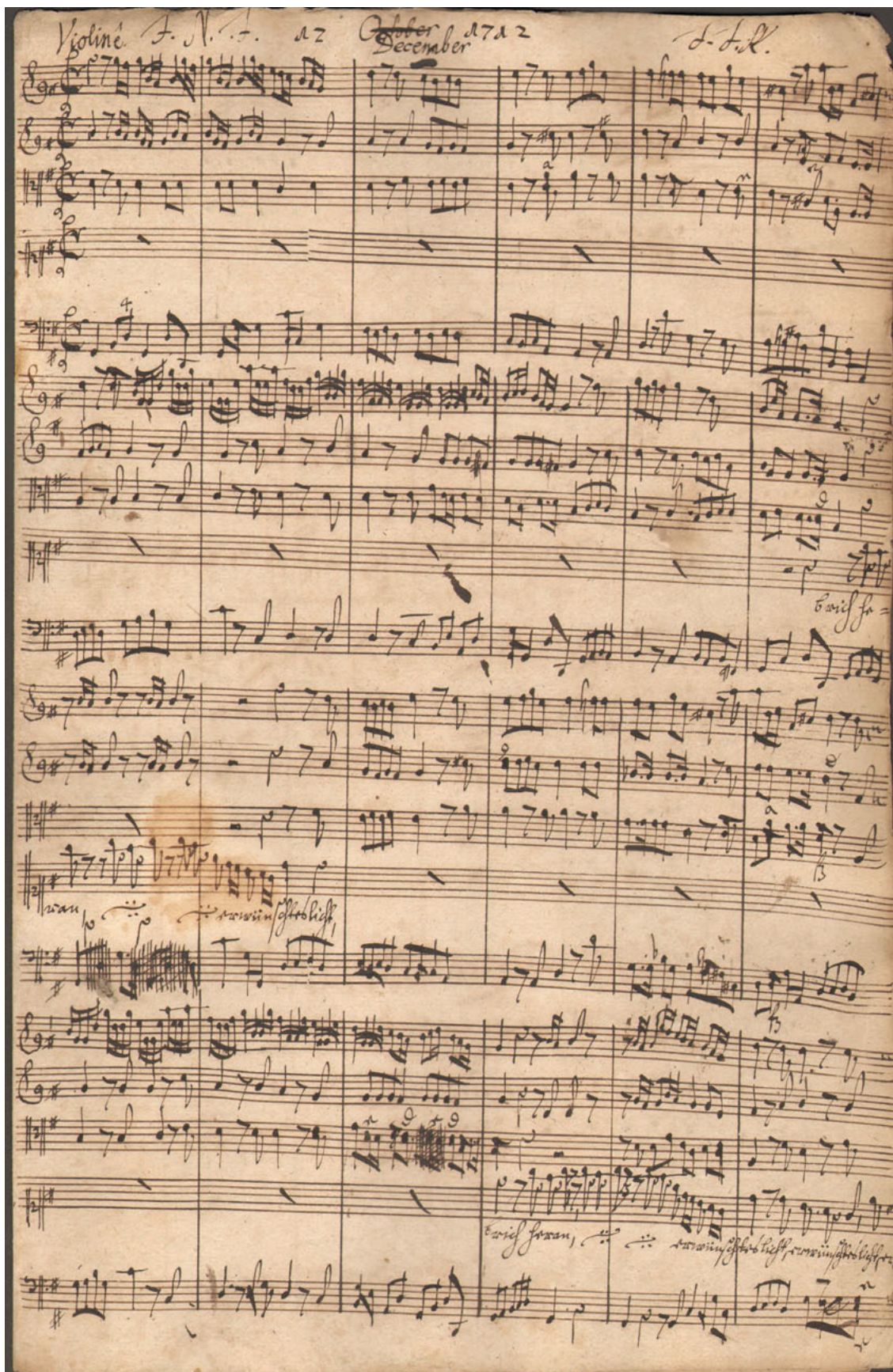
2. Auf! Auf! geliebte Zions Kinder (C1). Otwierająca utwór sonata i pierwsza aria
(głos pierwszego oboju / pierwszych skrzypiec).

The image shows a handwritten musical score on aged paper. The top section is titled "Aria Basso solo" and "nach gungstun E. Sturm". It features a single melodic line with various musical notations including notes, rests, and bar lines. Below this, there are several staves, some of which are empty, and others with faint markings. The bottom section is titled "Sonata facit" and includes a series of numbered staves (1. to 6.) with musical notation. To the right of the main score, there is a large, stylized signature or flourish. At the bottom right, there is a handwritten note in German: "3. Glück zu, der erste Stein ist aufgeführt (C2). Pochątek pierwszej arii (bas i basso continuo); w nagłówku instrukcja „Po położeniu kamienia węgielnego” („nach gelegtem Grundsteins”) i wskazówki dotyczące obsady – tu widoczna zmiana z „Canto” na „Basso” oraz wykreślenie alternatywy (tenor)."

3. Glück zu, der erste Stein ist aufgeführt (C2). Pochątek pierwszej arii (bas i basso continuo); w nagłówku instrukcja „Po położeniu kamienia węgielnego” („nach gelegtem Grundsteins”) i wskazówki dotyczące obsady – tu widoczna zmiana z „Canto” na „Basso” oraz wykreślenie alternatywy (tenor).



4. Glück zu, der erste Stein ist aufgeführt (C2). Sonata otwierająca utwór i aria (głos kotłów).



5. *Brich heran, erwünschtes Licht* (B1). Pierwsza strona partytury – w nagłówku prawdopodobna data pierwszego wykonania (z korekturą nazwy miesiąca) i inicjały dwóch kopistów: „J.N.J.” i „J.J.K.”.



6. *Brieh heran, erwünschtes Licht* (B1). Takty 19–36 arii *Holder Tag, erfreute Stunde* – różne rodzaje korektur kopisty: poprawki, skreślenia, oznaczanie właściwego tekstu muzycznego za pomocą nazw literowych nut.





8. *Pallas tritt in unsre Grenzen* (B2). W taktach 55–60 arii *Pallas tritt...* korektura kopisty: prawidłowy tekst muzyczny partii sopranu zapisany został częściowo w systemie altówki; takty 7–12 arii *Zeit und Jahre...* kopista zaznaczył w systemie pierwszych skrzypiec przesunięcie fragmentów tekstu muzycznego o pół taktu.

Per qual si voglia Santa *Basiani.*

Sinfonia Largo.

Morta = *lis,* *o =* *morta =* *lis* *secula* *Dura*

fura in mente, ambitiosa =, *in mente impura delirando quid pingis* *meriti*

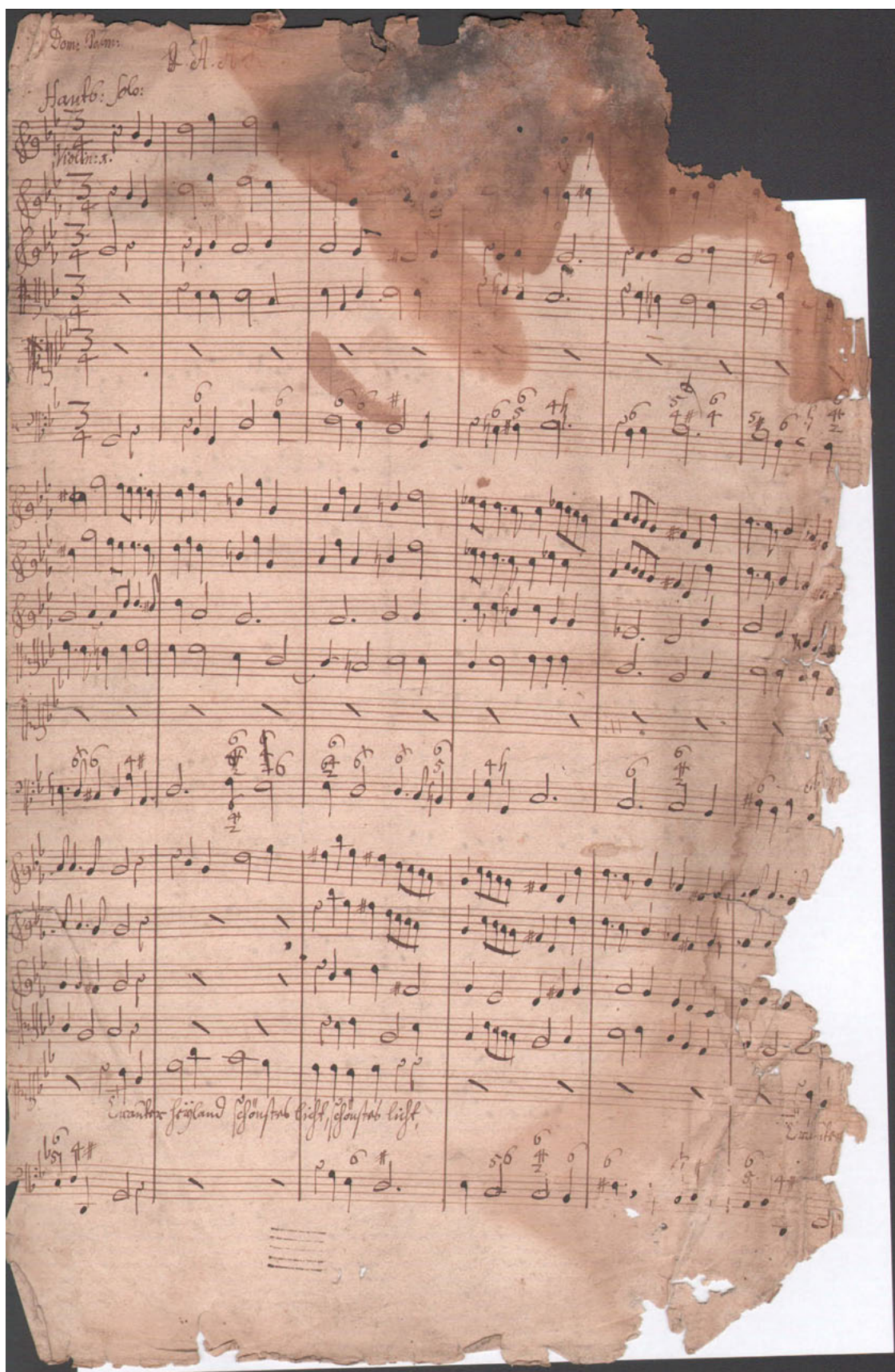
do, quid fingis. *Cogita pensa miser quid es?*

forte

9. *Mortalis, o mortalis* (B3). Pierwsza strona partytury.



10. *Mortalis, o mortalis* (B3). Ostatnie takty partytury i wpisy z inicjałami kopistów („A.A.K.” i „J.J.K.”) wskazujące na gdańsko-wrocławską proveniencję tego egzemplarza.



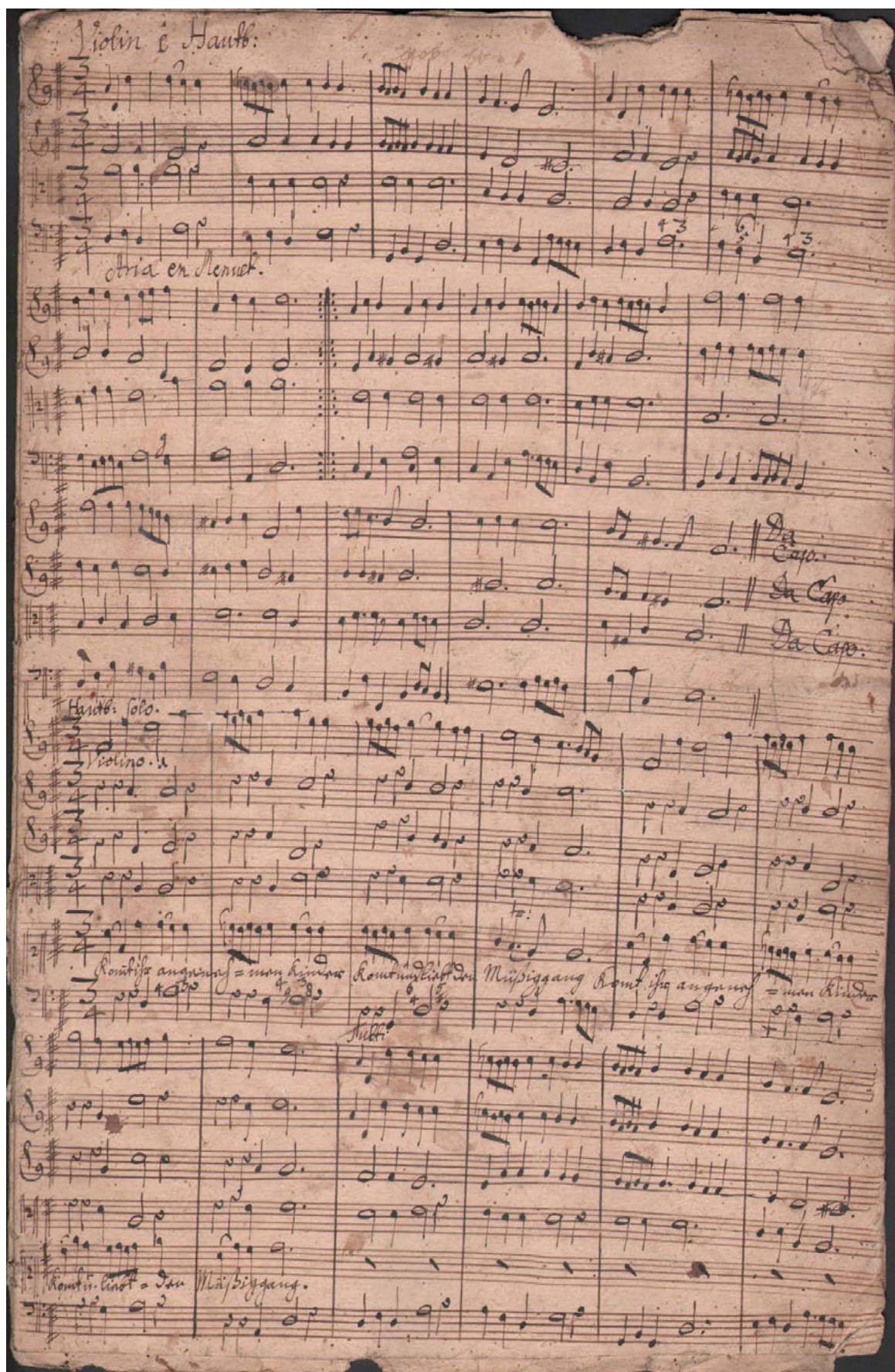
11. *Trauer Heiland, schönstes Licht* (B4). Pierwsza strona partytury – pomimo złego stanu zachowania rękopisu (ubytki i przebarwienia na skutek oddziaływania wilgoci i mikroorganizmów) zdecydowana większość tekstu pozostała czytelna.



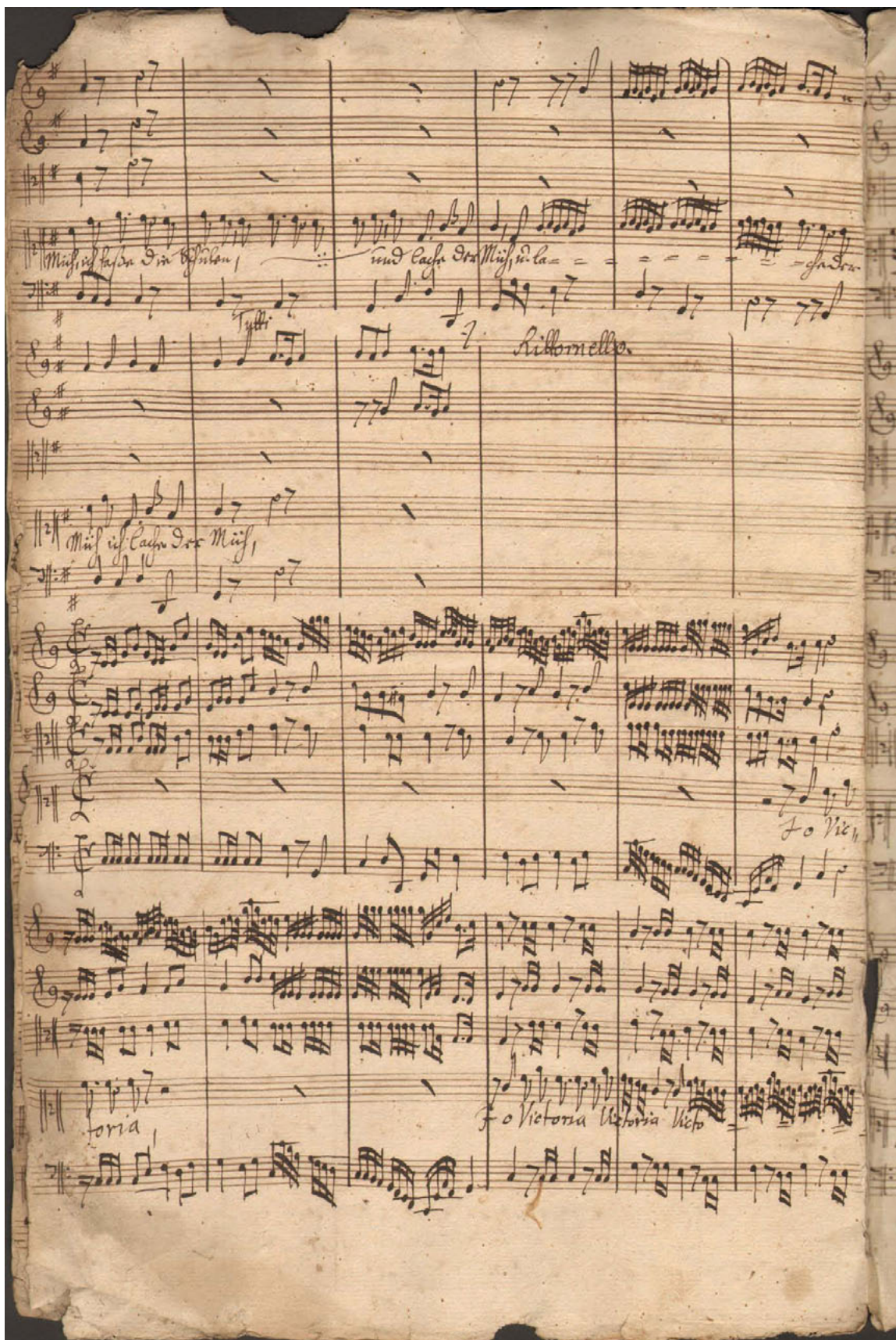
12. *Magdalis erfreuet sich* (B5). Pierwsza strona partytury – widoczny nie najlepszy stan zachowania rękopisu; w nagłówku prawdopodobna data pierwszego wykonania i inicjały kopisty: „J.J.K.”, w tekście liczne korektury (przeważnie wykreślenia i uzupełnienia tekstu nutowego).



13. *Magdalis erfreuet sich* (B5). Takty 13–24 arii *Lebt also beständig / Floriere beständig* – alternatywny tekst słowny został zapisany w partyturze z użyciem czerwonego atramentu.



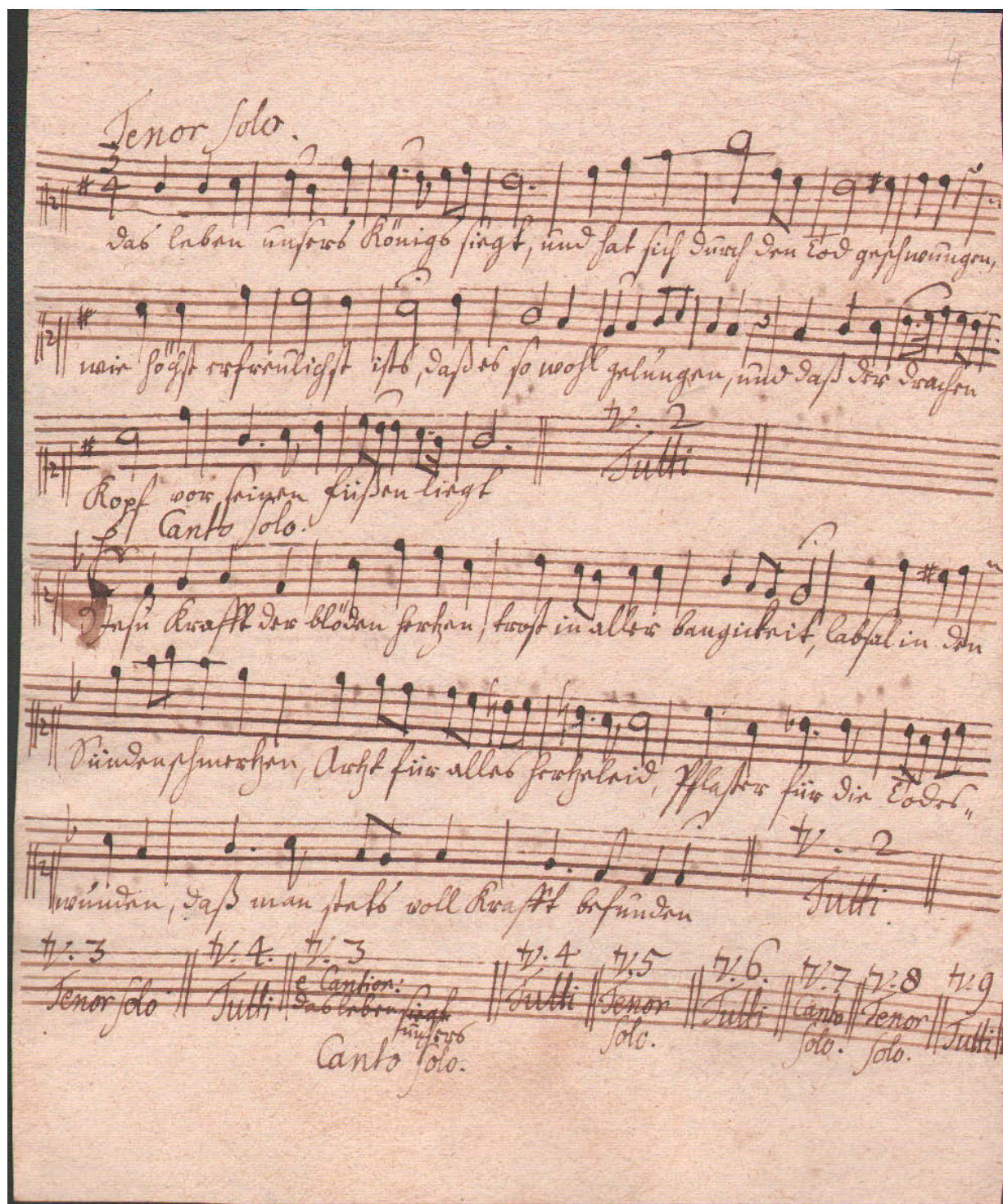
14. *Kommt, ihr angenehmen Kinder* (B7). Pierwsza strona partytury.



15. *Kommt, ihr angenehmen Kinder* (B7). Szósta strona partytury – zgodnie ze zwyczajem panującym na obszarach niemieckojęzycznych, typ pisma jest tu dostosowany do języka tekstu słownego („deutsche Kurrentschrift” dla języka niemieckiego, a pismo łacińskie dla łaciny i w przypadku słów zapożyczonych z języków romańskich).



16. *Ihr brüllenden Donner* (B8). Pierwsza strona partytury – przywoływana w tekście tej arii nawałnica zostaje tu zobrazowana dzięki wielokrotnemu użyciu charakterystycznych figur rytmicznych.



18. *Des Fleisches Geschäfte* (B9a). Druga strona głosu sopranu (*canto*) – zapisane pełnotekstowo pierwsze zwrotki dwóch chorałów oraz wpisy wskazujące na zwrotki kolejne oraz ich obsadę.

In der Nacht der Nächte frohen, froh in aller bangigkeit, laßal in der Trübsinnigkeit, Aufsteig
 alles frohlockend, fläus für die Liederwunder, daß man sich voll Kraft besinnen.
 Sonata
 Mein Hirt umschlinge mich um deine Füße, dein Knecht dich nicht froh. Aufsteig dich um die
 Wacht. daß ich nicht aus der Angst wegsmücken misse.
 7. 11
 Canto et
 Tenor solo
 e Cant. Habes illi in dolo
 p. 848. *intime*

19. Trzecia strona partytury B9 – końcówka kantaty *Des Fleisches Geschäfte* (B9a) i początek kantaty *Mein Hirt, umschlinge mich um deine Füße* (B9b) wraz z zapisem jej przeznaczenia (święto Bożego Narodzenia) i oznaczeniem pochodzenia tekstu pierwszego chorału (strona 848 Śpiewnika bertelsdorfskiego hr. Zinzendorfa).

The image displays two fragments of handwritten musical notation from a manuscript. The top fragment shows a vocal line with the title "Aria. Gute Nacht du Kläg." highlighted in yellow. The bottom fragment shows a vocal line with the title "Aria. Gute Nacht etc." highlighted in yellow. Both fragments include German lyrics and musical notation for various parts including Cantos, Tenors, and Tutti.

Top Fragment:

V. 9. Canto solo. V. 10. Canto et Tenor solo. V. 11. Tutti.

Bottom Fragment:

V. 9. Canto solo. V. 10. Canto et Tenor solo. V. 11. Tutti.

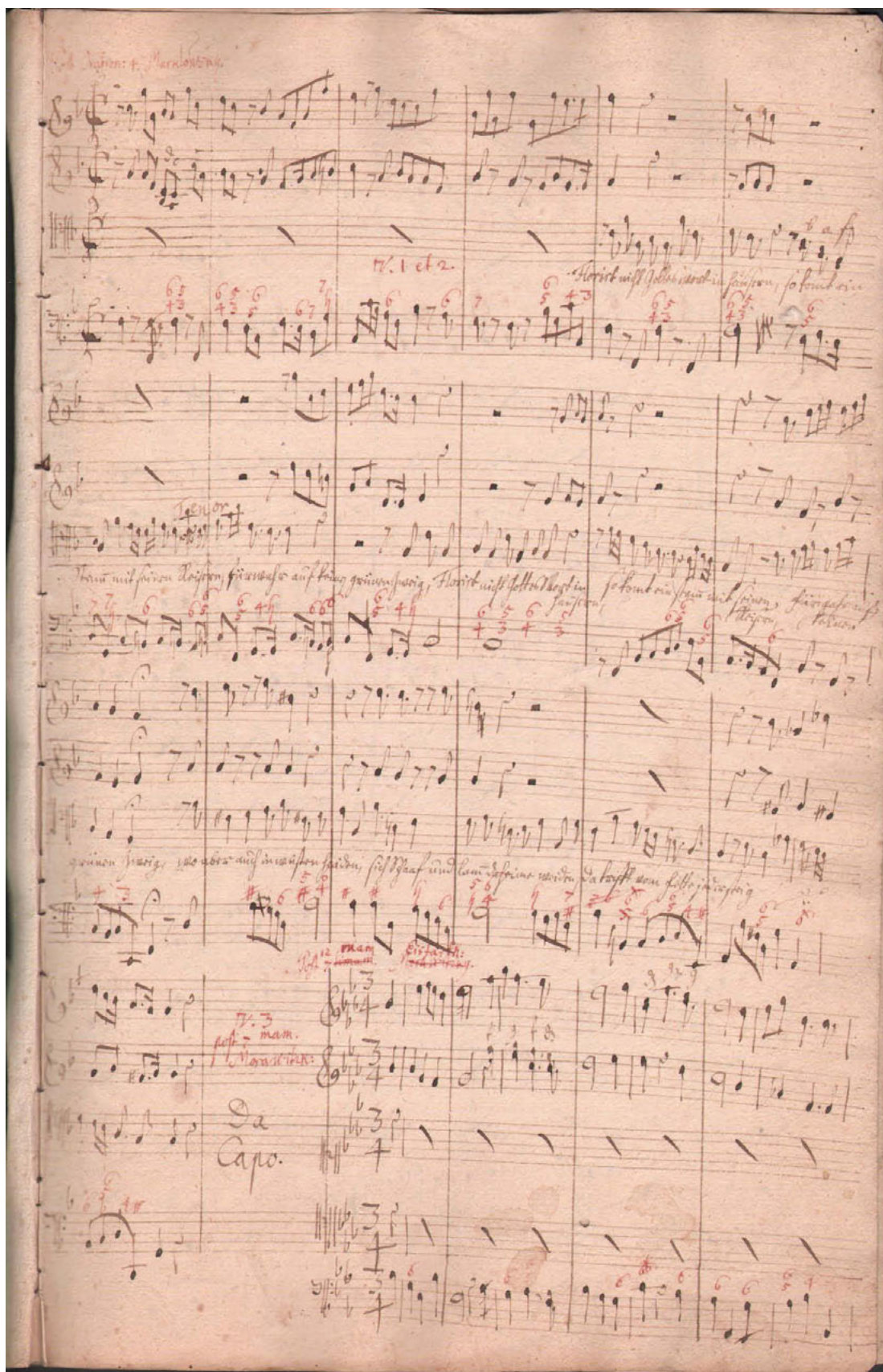
folgen, o lieben Brüder, was mich quält, was mich fesselt, ich bring' alles mit mir.

Sequitur Aria: Gute Nacht etc.

7. 8. beschneit ich unsern Tisch, die Freund' saßten um mich, die glückselig sind, die sich Gott gesellt mit denen die ihn nicht verlassen. 9. 10. Gott, Gott.

Tenor solo.

20. *Mein Hirt, umschlinge mich um deine Füße* (B9b). *Aria Gute Nacht* – początek zapisu tekstu nutowego w głosie basso continuo (z incipitem tekstu słownego „Aria. Gute Nacht du Kläg”) oraz odniesienie do tej arii („Sequitur / Aria: Gutte / Nacht etc.”) na czwartej stronie partytury B9; oba fragmenty wyróżniono jaśniejszym kolorem.



22. *Wer sich darauf geben soll* (B6). Dziewiąta strona partytury z muzyką wykonaną najprawdopodobniej 17 listopada 1727 roku w ramach szkolnego aktu oratorskiego – czerwonym atramentem zostały zanotowane nazwiska uczniów występujących podczas tego przedstawienia (Marklowsky, Eisfarth, Morawitzky).



24. *Es gingen zwei Menschen hinauf in den Tempel* (B11). Druga strona partytury – na początku tekstu nutowego chorału zapisano, które jego zwrotki mają zostać wykonane i w jakiej obsadzie (np. druga zwrotka śpiewana solo przez głos najwyższy: „+v[ersus].2. Canto solo”).



25. *Es gingen zwei Menschen hinauf in den Tempel* (B11). Duet „Ich halte, Seele, dich – Ich halte, Jesu, dich“ – liczne korektury i uzupełnienia tekstu nutowego w taktach 7–18.



26. *Luft und Wetter, Wind und Regen* (B12). Czwarła strona partytury – nad najwyższą pięciolinią wskazówki, po których przemowach aktu oratorskiego należy wykonać kolejne strofy tej części.

Alto.

Orat. Aria Orat. Aria
I et II Tenor solo III. Canto solo

Orat. Aria Orat. Aria
IV et V Canto et Baso VI. VII. VIII. et IX Tenor solo

Orat. Aria Orat. Aria
X et XI Canto et Tenor XII et XIII Tenor et Baso Epilogus

Allabreve

Nun was sollen wir dir wohl, Gott für alles windgeben, alles spricht vom
Überflus, und vom Reichtum deines Gütes, O rühmende das Gemüth, das dich
selbst preisen muß, daß wir dir so wir man soll, uns allein zu
Ehren loben, :: Nun was können wir dir wohl, sonst für alles
sonst für alles windgeben, Nun was können wir dir wohl, sonst für
alles, sonst für alles windgeben.

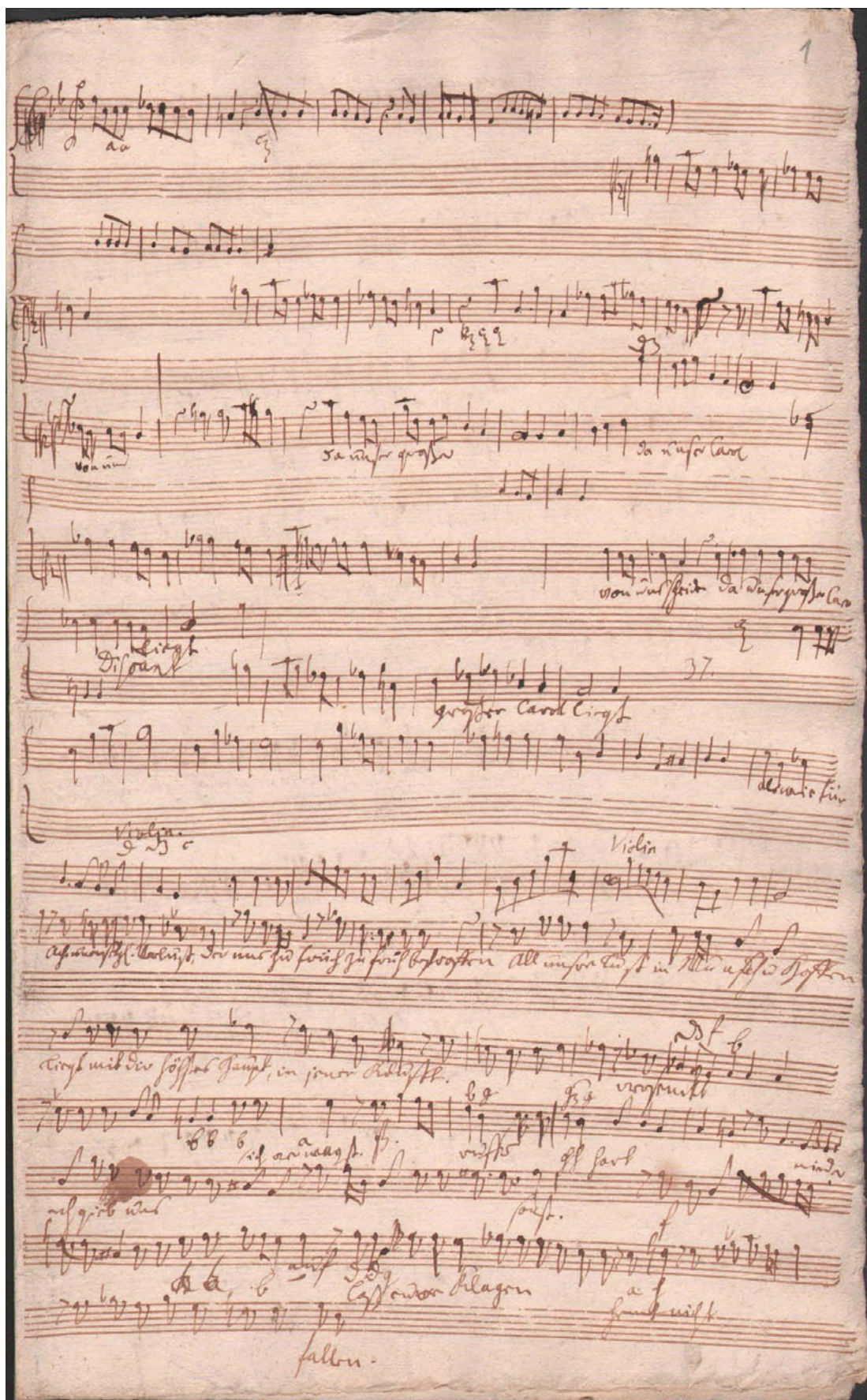
27. Luft und Wetter, Wind und Regen (B12). Głos altu z dyspozycją wszystkich części tego aktu oratorskiego.

Handwritten musical score for "Hängt Harf und Lauten an die Mayden" (B13). The score is written on 16 staves in a single system. It features a complex arrangement of voices and instruments, with various musical notations including clefs, key signatures, and time signatures. The lyrics are written in German and are interspersed between the staves.

Lyrics (German):

Hängt Harf und Lauten an die Mayden
 Hängt Harf und Lauten an die
 Mayden, weil Lust und Murre von uns scheiden, weil Lust und Murre von uns scheiden
 scheiden, da unser großer Carol singt - - - großer Carol singt - - - Hängt Harf und Lauten

28. Hängt Harf und Lauten (B13). Pierwsza strona partytury.



29. Hängt Harf und Lauten (B13). Szkic kompozytorski tej kantaty żałobnej.

Violino 1.

Aria Adagio

pian:

pi

Solo, piano.

Tutti

Tutti

Solo pian:

Tutti

Solo pian:

Tutti

finis

Solo pian:

Tutti

Da Capo.

Recitativ.

nied alle wu ften

Verk.

30. Hängt Harf und Lauten (B13). Pierwsza strona głosu skrzypiec pierwszych – zostały tu zapisane nieuwzględnione w partyturze określenia tempa (*Adagio*) i dynamiki (*piano*) oraz wskazówki dotyczące obsady (*Tutti* / *Solo*) i artykulacji.



31. Znaki wodne (filigrany) na muzykaliach (partyturach i materiałach wykonawczych) z cieszyńskiego zbioru – a: ozdobny herb Wrocławia, pięciopolowy, z hełmem, klejnotem i labrami (Wrocław), b: wielka litera W, nad nią korona otwarta (Wrocław), c: w półwielu jeleń wsparty na tylnych nogach, nad nim korona otwarta.



32. Znaki wodne (filigrany) na muzykaliach (partyturach i materiałach wykonawczych) z cieszyńskiego zbioru – a: jeździec z proporcem grający na rogu, b: dwugłowy orzeł z mieczem i berłem, nad nim korona, c: wielkie litery L(?) R, d: fragment wielkiej litery S.

IV. Partytury

Aria Canto et Basso con Clarino tr. 1. *Daunt' desuon' mit Gott Dürch'stand.*
2. *Derum ruffet' süßes' Day' Muff.*

Orat: VI. VII. VIII. et IX.

Adagio. Aria Tenor Solo. *Daunt' desuon' mit Gott Dürch'stand.*

Orat: X. et XI.

Gloria tr. 1. Canto et Tenor. Gellio Gellio, Gellio Gellio.
2. Tenor et Basso. Adia Rauten, Rauten Quollen.

(anonim)

1. Aria *Auf! Auf! geliebte Zions Kinder* (1710)

Oboe I / Violino I

Oboe II / Violino II

Corno I (in Es)

Corno II (in Es)

Soprano solo

Basso continuo (Organo)

1. Sonata

Adagio

Ob I
Violino I

Ob II
Violino II

Corno I
in Es

Corno II
in Es

Basso
continuo

Organo

5

Ob I
VI I

Ob II
VI II

Cor I

Cor II

Bc
Org

9

Ob I
VI I

Ob II
VI II

Cor I

Cor II

Bc
Org

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

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

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

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

13

Ob I
VI I

Ob II
VI II

Cor I

Cor II

Bc
Org

16

Ob I
VI I

Ob II
VI II

Cor I

Cor II

Bc
Org

19 **Allegro**

Ob I
VI I

Ob II
VI II

Cor I

Cor II

Bc
Org

Detailed description: This page of a musical score contains measures 13 through 19. The instrumentation includes two Oboes (Ob I, Ob II) with their respective Violas (VI I, VI II), two Cornets (Cor I, Cor II), and a Bassoon/Organ (Bc/Org). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measures 13-15 are in 4/4 time. Measures 16-18 are in 4/4 time. Measure 19 is the start of a new section in 3/4 time, marked 'Allegro'. The organ part includes numerous fingerings and dynamic markings (p, f). The woodwinds and brass parts have various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is written for a concert band or orchestra.

27

Ob I
VI I

Ob II
VI II

Cor I

Cor II

Bc
Org

6

6

6 6 6 6 6

35

Ob I
VI I

Ob II
VI II

Cor I

Cor II

Bc
Org

6 6 6 6 6 6 7

6

44

Ob I
VI I

Ob II
VI II

Cor I

Cor II

Bc
Org

6 4

6 5

7 4

3

Detailed description: This is a musical score for measures 27 through 44. The score is written for five parts: Ob I/VI I, Ob II/VI II, Cor I, Cor II, and Bc/Org. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values. The score is divided into three systems. The first system (measures 27-34) features active woodwinds and a rhythmic organ part with sixteenth-note patterns. The second system (measures 35-43) shows the woodwinds continuing their melodic lines, while the organ part becomes more melodic. The third system (measures 44) concludes the passage with sustained notes in the woodwinds and a final organ chord. Rehearsal marks (double bar lines with dots) are placed at the beginning of measures 35 and 44. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes, and breath marks (diagonal lines) are present above notes in measures 35, 43, and 44.

2a. Aria

Oboe I
Violino I

Oboe II
Violino II

Corno I
in Es

Corno II
in Es

Soprano

Basso
continuo
Organo

1. Auf! auf! ge - lieb - te Zi - ons Kin - der,
2. Ich will an die - sem Or - te woh - nen,

Ob I
VI I

Ob II
VI II

Cor I

Cor II

S

Bc
Org

auf! auf! ge - lieb - te Zi - ons Kin - der,
ich will an die - sem Or - te woh - nen,

9

Ob I
VI I

Ob II
VI II

Cor I

Cor II

S

auf! tre - tet frei vor eu - ren Gott. Auf! auf! be - glück - te
die Stadt der Wahr - heit ist be - reit, die Her - zen sind die

Bc
Org

6 6 6 6 6 6 6 4# 6 # 6 6 6 6 4# 6 6 6

13

Ob I
VI I

Ob II
VI II

Cor I

Cor II

S

Glau - bens-brü - der, auf! so spricht der Herr Ze - ba - oth:
Eh - ren - thro - nen, der Berg, ein Berg der Hei - lig - keit:

Bc
Org

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

17

Ob I
VI I

Ob II
VI II

Cor I

Cor II

S

Ich will nach Ei - fer, Zorn und Zäh-ren mich wie-de-rum zu Zi-on keh - - -
 Hier sol - len sich die from-men Al - ten und ih - re Kin - der zu mir hal - - -

Bc
Org

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

21

Ob I
VI I

Ob II
VI II

Cor I

Cor II

S

ren, mich wie-de-rum zu Zi-on keh - - - ren.
 ten, und ih - re Kin - der zu mir hal - - - ten.

Bc
Org

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

26

Ob I
VI I

Ob II
VI II

Cor I

Cor II

S

Bc
Org

3. Und sollt es euch ohnmöglich dünken,
ihr übrigen zu dieser Zeit,
so muss der Sorgen Stein versinken:
wo ist bei Gott Unmöglichkeit?
Der Herre kann von allen Bösen,
||: sein Welt befreien und erlösen. :||

5. Umsonst war bis hieher dein Grämen,
nun aber spricht der Frieden ein,
du sollst des Herren Segen nehmen,
ja, du sollst selbst ein Segen sein:
nun stärke deine matten Hände,
||: weil ich den Zorn in Segen wende. :||

4. Drum stärke deine schwachen Hände,
du Volk, mit dem sich Gott verbindet,
auf dass die drei beliebten Stände,
ein Herz und eine Seele sind:
so wird der Segensgott bewegt,
||: so wird des Tempels Grund geleet. :||

6. Nur, dass in allen deinen Toren
die Wahrheit, Recht und Frieden stehn,
so hab ich viele schon erkoren,
die bald mit dir zum Herren gehn:
frisch auf! beglückter Friedenssamen,
||: in deines Grundsteins, Jesu, Namen. :||

2b. Aria

Soprano

1. Auf! Auf! ge - lieb - te Zi - ons Kin - der, auf! auf! ge - lieb - te
2. Ich will an die - sem Or - te woh - nen, ich will an die - sem

Basso continuo Organo

S

Zi - ons Kin - der, auf! tre - tet frei vor eu - ren Gott. Auf! auf! be -
Or - te woh - nen, die Stadt der Wahr - heit ist be - reit, die Her - zen

Bc Org

S

glück - te Glau - bens - brü - der, auf! so spricht der Herr Ze - ba - oth:
sind die Eh - ren - thro - nen, der Berg, ein Berg der Hei - lig - keit:

Bc Org

S

Ich will nach Ei - fer, Zorn und Zäh - ren mich wie - de - rum zu Zi - on keh - ren, mich
Hier sol - len sich die from - men Al - ten und ih - re Kin - der zu mir hal - ten, und

Bc Org

S

wie - de - rum zu Zi - on keh - ren.
ih - re Kin - der zu mir hal - ten.

Bc Org

(anonim)

2. Aria *Glück zu, der erste Stein ist aufgeführt* (1710)

Tromba I, II (Clarino)

Tromba III, IV (Principal)

Timpani

Violino I

Violino II

Basso solo

Basso continuo (Organo)

1. Sonata

Score for measures 1 through 6 of the first sonata. The instruments are:

- Tromba I, II / Clarino
- Tromba III, IV / Principal
- Timpani
- Violino I
- Violino II
- Basso continuo / Organo

The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score shows the first six measures of the piece.

Score for measures 7 through 12 of the first sonata. The instruments are:

- Tr I / Tr II
- Tr III / Tr IV
- Timp
- VI I
- VI II
- Bc / Org

The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score shows measures 7 through 12, with measure numbers 8, 6, and 6 indicated below the staves.

16

Tr I
Tr II

Tr III
Tr IV

Timp

VI I
VI II

Bc
Org

6 6 6 6 6 5 6 5 6 6

24

Tr I
Tr II

Tr III
Tr IV

Timp

VI I
VI II

Bc
Org

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 4 3

32

Tr I
Tr II

Tr III
Tr IV

Timp

VI I
VI II

Bc
Org

40

Tr I
Tr II

Tr III
Tr IV

Timp

VI I
VI II

Bc
Org

48

Tr I
Tr II

Tr III
Tr IV

Timp

VI I

VI II

Bc
Org

6

6

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 48 through 55. The staves are arranged vertically. Tr I and Tr II are grouped together, as are Tr III and Tr IV. The Timp (Timpani) staff is below the trumps. VI I and VI II are grouped together. The Bc (Bassoon) and Org (Organ) staves are at the bottom. In measure 48, there is a '48' above the first staff. In measures 48 and 55, there is a '6' above the Bc and Org staves. The notation includes various note values and rests.



56

Tr I
Tr II

Tr III
Tr IV

Timp

VI I

VI II

Bc
Org

6

4#

6

4 #

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 56 through 63. The staves are arranged vertically. Tr I and Tr II are grouped together, as are Tr III and Tr IV. The Timp (Timpani) staff is below the trumps. VI I and VI II are grouped together. The Bc (Bassoon) and Org (Organ) staves are at the bottom. In measure 56, there is a '56' above the first staff. In measures 56 and 58, there is a '6' above the Bc and Org staves. In measures 57 and 61, there is a '4#' above the Bc and Org staves. The notation includes various note values and rests.

60

Tr I
Tr II

Tr III
Tr IV

Timp

VI I

VI II

Bc
Org

6 6 6 4 3

2. Aria

Tromba I, II
Clarino

Tromba III, IV
Principal

Timpani

Violino I

Violino II

Basso

Basso continuo
Organo

10

Tr I
Tr II

Tr III
Tr IV

Timp

VII I

VII II

B

1. Glück zu, Glück zu, Glück zu,
2. Glück zu, Glück zu, Glück zu,

Bc
Org

6 6 6 6 6

19

Tr I
Tr II

Tr III
Tr IV

Timp

VII I

VII II

B

— Glück zu, Glück zu, Glück zu, Glück zu!
— Glück zu, Glück zu, Glück zu, Glück zu!

Bc
Org

6 7 7

28

Tr I
Tr II

Tr III
Tr IV

Timp

VI I
VI II

B

Bc
Org

6 6 6 6 6 6 6 6 6 4 3

Finis

37

Tr I
Tr II

Tr III
Tr IV

Timp

VI I
VI II

B

Der er - ste Stein ist auf - ge - füh - ret,
Ist Je - sus un - ser Erst - stein wor - den,

6 6 6 6 6 6 6 6 6 #

Bc
Org

46

Tr I
Tr II

Tr III
Tr IV

Timp

VI I

VI II

B

o Wort, das tau - send Lust _____ ge -
so ste - hen wir in Him - - - - - mels -

Bc
Org

6 6 6 6 6 6 6 6 5

55

Tr I
Tr II

Tr III
Tr IV

Timp

VI I

VI II

B

- büh - ret, du Gna - den - Gott, das
- or - den o - der ge - wünsch - ten

Bc
Org

6 6 6 6 # 6 6

64

Tr I
Tr II

Tr III
Tr IV

Timp

VI I

VI II

B

schaf - fest — du.
See - len - ruh.

Bc
Org

4 # 6 # # # 6 6

Da Capo

3. Glück zu!

Wir werfen uns zu Deinen Füßen,
Gott, der Du uns dies lässt genießen
und küssen Deinen Gnadenschuh.

5. Glück zu!

Beschütze, die so uns beschützen,
uns lehren, bauen, unterstützen,
ach, hör das Seufzen, so ich tu!

4. Glück zu!

Glück zu dem allerhöchsten Kaiser,
so schallen unsre Gotteshäuser,
die er uns bauet spät und früh.

6. Glück zu!

Glück zu der Stadt, Glück zu dem Lande
und, in demselben jedem Stande,
Glück allezeit künftig und nu!

(anonim)

3. Kantata *Brich heran, erwünschtes Licht* (1712)

Oboe

Violino I

Violino II

Viola

Soprano solo

Basso continuo

1. Aria

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Basso continuo

6

VII

VI II

Va

S

Bc

10

VII

VI II

Va

S

Bc

Brich he - ran, brich he - ran, brich he -

14

VI I

VI II

Va

S

ran, er - wünsch - tes Licht,

Bc

19

VI I

VI II

Va

S

brich he-ran, brich he-

Bc

23

VI I

VI II

Va

S

ran, brich he-ran, er - wünsch - tes Licht, er - wünsch - tes Licht, er - wünsch - tes Licht, er - wünsch - tes Licht, dass nichts

Bc

27

VII I

VI II

Va

S

Bc

dei-nen Schein ge-bricht, dass nichts dei-nen Schein ge-bricht.

31

VII I

VI II

Va

S

Bc

Brich he-ran, brich he-ran, brich he-ran, er-wünsch-tes Licht, dass nichts

34

VII I

VI II

Va

S

Bc

dei-nen Schein ge-bricht, nichts, nichts, nichts, dass nichts dei-nen Schein ge-bricht.

38

VII

VI II

Va

S

Bc

42

VII

VI II

Va

S

Bc

46

VII

VI II

Va

S

Bc

Brich he - ran mit An - muts Strah - len,

Fine

50

VI I

VI II

Va

S

Bc

brich he -

53

VI I

VI II

Va

S

Bc

ran mit An - muts Strah - len, lass den Glanz von wei - tem prah - - - - len, lass den

56

VI I

VI II

Va

S

Bc

Glanz von wei-tem Prah - len und er - hel-le dei-ne Blic-ke, hier zu des-sen Stern und Glüc-ke, hier zu des-sen Stern und Glüc-ke.

Da capo

2. Recitativo

Soprano

Wir sind er-freut, nach-dem der längst er-wünsch - te Tag nun wie-de-rum er-schie-nen, an dem ein and-rer

Basso continuo

5

S

Or-phcus uns - rer Zeit sein Wachs - tum sieht von neu - em grü-nen, an wel - chem wir auch bil - lig neu - e Freu - de

Bc

9

S

tra - gen, weil un - ser Wohl - er - ge - hen nur kann bei sei - nem Wohl - stand ste - hen. Was ist nun, dass uns hin - dern

Bc

13

S

mag, wa - rum wir nicht zu ihm aus Pflicht ein freu - di-ges Glück zu auch sa - gen, wa - rum wir

Bc

17

S

nicht ihm un - ser Freud ent - de - cken und ihn zu - gleich zur ___

Bc

19

S

Freud er - we - cken.

Bc

3. Aria

Oboe

Soprano

Basso continuo

7

Ob

S

Bc

14

Ob

S

Bc

Hol - der Tag, hol - der Tag, er - freu - te Stun - de[n], er - freu - te Stun - de[n],

19

Ob

S

Bc

hol - der Tag, hol - der Tag, er - freu - te Stun - de[n], er - freu - te

25

Ob

S

Bc

Stun - den, zei - get, dass nun - mehr ver - schwun - den, — hol - der Tag, er - freu - te Stun - den, zei - get, dass nun -

30

Ob

S

Bc

mehr ver - schwun - den, dies, was eu - er Wohl - sein stört, dies, was eu - er Wohl - sein stört.

36

Ob

S

Bc

43

Ob

S

Bc

Und, dass ihn nichts mag ver - let - zen, so soll

Fine

50

Ob

S

Bc

dies nun-mehr er - göt - zen, was stehts sei - ne Freu - de mehrt, und, dass ihn nichts mag__ ver -

55

Ob

S

Bc

let - zen,__ so soll dies nun-mehr er - göt - zen, was stehts sei - ne Freu - de mehrt.

Da Capo

4. Recitativo

Soprano

Basso continuo

Ja, wohl soll Freu - de, Scherz und Lust stets sei-ne Brust, gleich-als ein Nek - tar - saft er-qui-cken und nicht nur

5

S

Bc

die - sen Tag, ja auch die gan - ze Zeit, so-lang er lebt, woll ihn des Höchs - ten Huld mit Se - gen,

9

S

Bc

Glück und Heil an - bli - cken. Sein gan - zes Haus emp - fin - de die-sen Se - gen, der Höchs - te lass ihn die-sen

$\frac{4+}{2}$

13

S

Tag noch vie-le Jahr und zwar er - freut zu - rü - cke - le - gen. Er wend auch al - les ab, was ihm sonst scha - den mag

Bc

17

S

und geb ihm dies, wo - durch er stets be - glückt kann sein, so kön - nen wir uns auch, so kön - nen wir uns auch zu -

Bc

21

S

gleich mit ihm er - freun, _____ zu - gleich mit ihm er-freun.

Bc

5. Aria

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Basso continuo

6

VI I

VI II

Va

S

Bc

12

VI I

VI II

Va

S

Bc

Ver-schwin - det, ihr Sor - gen,

18

VI I

VI II

Va

S

Bc

ver-schwin - det, ihr Sor-gen, ver - mehrt _____ euch, ihr Freu-den, ver -

23

VI I

VI II

Va

S

mehrt euch, ihr Freu-den, das Glü-cke woll al-le Ver-än-de-rung mei-den, das Glü-cke woll al-le Ver-än-de-rung meiden.

Bc

28

VI I

VI II

Va

S

Ver-schwin-det, ihr Sor-gen, ver-mehrt

Bc

33

VI I

VI II

Va

S

— euch, ihr Freuden, ver-mehrt euch, ihr Freu-den, das Glü-cke woll al-le Ver-än-de-rung mei-den, das Glü-cke woll al-le Ver-

Bc

38

VI I

VI II

Va

S

Bc

än - de-rung mei - den.

44

VI I

VI II

Va

S

Bc

50

VI I

VI II

Va

S

Bc

So lebt er — be-glückt, mit Se - gen er-quickt, so

Fine

56

VI I

VI II

Va

S

Bc

lebt er__ be-glückt, mit Se - gen er-quickt, so lebt er__ be - glückt, mit Se - gen er - quickt. Wir kön-nen uns freun,_____

61

VI I

VI II

Va

S

Bc

_____ wir kön - nen uns freun, der Wunsch trifft schon ein, der

66

VI I

VI II

Va

S

Bc

Wunsch trifft schon ein. Er le - bet be - glückt, er le - bet be - glückt, be-glückt, er le - bet be-glückt.

Da capo

(anonim)

4. Kantata *Pallas, tritt in unsre Grenzen* (1713)

Corno I (in F)

Corno II (in F)

Violino I

Violino II

Viola

Soprano solo

Basso continuo

1. Aria

1. Aria

Score for 1. Aria, measures 1 through 7. The score is written for the following instruments and voices:

- Corno I in F
- Corno II in F
- Violino I
- Violino II
- Viola
- Soprano
- Basso continuo
- Cor I
- Cor II
- VI I
- VI II
- Va
- S
- Bc

The score is in 6/8 time and F major. The first system (measures 1-6) shows the initial entries of the horns and strings. The second system (measures 7-13) features the woodwinds and strings. The Soprano and Alto parts are silent throughout the shown measures.

14

Cor I

Cor II

VI I

VI II

Va

S

Bc

Pal-las, tritt in uns - re Gren - zen,

Fine

21

Cor I

Cor II

VI I

VI II

Va

S

Bc

Pal-las, tritt in uns - re Gren - zen, komm und keh - re bei uns ein.

28

Cor I

Cor II

VI I

VI II

Va

S

Bc

Pal-las, tritt in uns - re Gren - zen, komm und keh - re bei uns ein, komm und

34

Cor I

Cor II

VI I

VI II

Va

S

Bc

keh - re bei uns ein, dass du die - se magst be - krän - zen, die be-stän - - -

41

Cor I

Cor II

VI I

VI II

Va

S

Bc

- - dig, die be - stän - dig wach - sam sein, dass du die - se magst be - krän - zen, die be - stän - dig wach - sam

47

Cor I

Cor II

VI I

VI II

Va

S

Bc

sein, die, so - wohl bei Tag als Nacht, wenn - gleich al - les Wet - ter kracht, wenn - gleich al - les

53

Cor I

Cor II

VI I

VI II

Va

S

Wet - ter kracht, bei den al - ler-größ - ten Blit - zen dich ge - den - ken zu be - schüt -

Bc

59

Cor I

Cor II

VI I

VI II

Va

S

- - - - - zen, dich ge - den - ken zu be - schüt - zen, zu be - schüt - zen.

Bc

Ritornello. ut Supra.

2. Recitativo

Soprano

Be-den-ke nur die Zeit, die jetzt vor dei-nen Au-gen lie-get, so bist du sehr er-freut,

Basso continuo

S

— dass doch die Gunst der ho-hen Schul-pat-ro-nen, die Kühn-heit dei-ner ler-nen-den Per-so-nen noch it-zo ü-ber-wie-get.

Bc

S

Du weißt, dass sie schon ges-tern in der früh, dich zu be-su-chen an-ge-fan-gen und ih-re Zahl, der ü-ber-häuf-ten Sor-gen, schon of-ter-

Bc

S

mal ver-legt bis auf den an-dern Mor-gen. Al-lein, da sie jetzt fort-zu-gehn be-gin-nen, so magst du wohl be-schäf-tigt

Bc

S

sein, auch et-was zu er-sin-nen, die Gunst der Vä-ter zu ver-gel-ten. wir al-le sind be-

Bc

S

reit, die teu-ren Häup-ter zu ver-eh-ren, drum las-sen wir in die-ser Zeit ein Lob und Dank- lied hö-ren.

Bc

S

Du a-ber stim-me bei und hilf uns jetzt in die-sem Schran-ken, den ed-len Vä-tern dan-ken.

Bc

3. Aria

Hautbois ôvvero Violino:

Oboe

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Basso continuo

Ob

VI I

VI II

Va

S

Bc

Hautbois: solo

6

7

Mag - da - lis, du kannst dich freun, dass du bei den Un - glücks - win - den Rat und
 Mag - da - lis, du hast ge - sehn in den jüngst ver - strich - nen Zei - ten, bei er -

10 *Tutti*

Ob

VII I

VI II

Va

S

Hil - fe kannst emp-fin-den und nicht darfst ver-las-sen sei, und nicht darfst ver-las-sen sein,
wünsch-ten Freu-dig-kei-ten jetzt und a - ber soll ge-scehn, jetzt und a - ber soll ge-scehn,

Bc

15 *Solo*

Ob

VII I

VI II

Va

S

dass du aus den bes-ten Wei-sen dei - ner Vä - ter suchst zu prei-sen, dass du
weil die Vä - ter, die da wal-ten, Kirch und Schu - le un - ter - hal - ten, weil die

Bc

20 *Tutti*

Ob

VI I

VI II

Va

S

aus den bes-ten Wei-sen dei-ner Vä-ter, dei-ner Vä-ter, dei-ner Vä-ter suchst zu prei-sen.
Vä-ter, die da wal-ten, Kirch und Schu-le, Kirch und Schu-le, Kirch und Schu-le__ un-ter-hal-ten.

Bc

24

Ob

VI I

VI II

Va

S

Bc

Da Capo

4. Recitativo

Soprano

Wohl-an, nun wird der Mu-sen Schar dir selbst ein Bei-spiel ge-ben: folg ihr nun it-zo auf der

Basso continuo

5

S Bahn, denn du kannst e-ben-so wie sie er-freu- - - et le-ben. Du siehst der-glei-chen

6 [6]

Bc

9

S zwei, die man aufs neu dich zu be-su-chen aus-er-le-sen, die stets durch Klug-heit und Ver-stand der

Bc

13

S gan-zen Stadt be-kannt, und dir vor al-len hold ge-we-sen. Drum wün-sche doch nur al-le-mal, wie

Bc

17

S man sie stets aufs tief-ste mag ver-chen, dass erst nach lan-ger Jah-re Zahl ihr Le-ben soll auf-hö-ren. Wir

7 5

Bc

21

S a-ber bit-ten all von euch, ihr Vä-ter die-ser Stadt, mit ei-nem gro-ßen Schall, dass ihr uns

Bc

24

S euch, bei hell und fins-term Schein, stets las-set an-be-foh-len sein.

Bc

5. Aria

Corno I
in F

Corno II
in F

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Basso
continuo

8

Cor I

Cor II

VI I

VI II

Va

S

Bc

Solo.

Zeit und Jah - re, die ver-schwin - den,

Fine

15

Cor I

Cor II

VI I

VI II

Va

S

Bc

Eu - er Lob bleibt e - - - - - wig, bleibt e - wig stehn.

22

Cor I

Cor II

VI I

VI II

Va

S

Bc

Zeit und Jah - re, die ver-schwin - den, Eu - er Lob bleib e - - -

29

Cor I

Cor II

VI I

VI II

Va

S

- - wig, bleib e - wig stehn, bleib e - wig stehn. Je - ne

Bc

35

Cor I

Cor II

VI I

VI II

Va

S

kann man nicht — mehr fin - den, a - ber dies kann nicht ver - gehn.

Bc

42

Cor I

Cor II

VI I

VI II

Va

S

Bc

Ja, die Nach - welt wird nicht wan - ken, Euch für Eu - re Gunst zu dan - ken, ja, die

47

Cor I

Cor II

VI I

VI II

Va

S

Bc

Nach - welt wird nicht wan - ken, Euch für Eu - re Gunst zu dan - ken, Euch für Eu - re Gunst zu dan-ken.

Ritornello: ut Supra.

Giovanni Battista Bassani

5. Motet *Mortalis, o mortalis* (ok. 1712–1713)

Violino I

Violino II

Soprano solo

Fagotto

Basso continuo

1. Sinfonia

Largo

Violino I

Violino II

Soprano

Fagotto

Basso continuo

Largo

6 [5] # 6 # 6 7 5 # 6 5 #

8

VI I

VI II

S

Fg

Bc

b [b] # 5 6 # 6 b 6 6 5

15

VI I

VI II

S

Fg

Bc

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

2. Recitativo

Soprano

Mor - ta - - - - lis, o mor - ta - - - - lis sae - cu - la du - ra - tu - ra in men - te

Basso continuo

7

S

am - bi - ti - o - sa, in men - te im - pu - ra de - li - ran - do quid pin - gis men - ti - en - do, quid fin - gis?

Bc

3.

Violino I

Violino II

Soprano

Co - gi - ta, pen - si - ta, mi - ser quid es? Co - gi - ta, pen - si - ta, mi - ser quid es? Co - gi - ta, pen - si - ta, mi - ser quid

Fagotto

Basso continuo

12

VI I

VI II

S

es? Gra - vi - tat,

Fg

Bc

25

VII

VI II

S

clau - di - cat a - ni - mi pes, gra - vi - tat, clau - di - cat a - ni - mi pes, gra - vi - tat, clau - di - cat a - ni - mi pes,

Fg

Bc

6 # # 6 # 6 # [#]

p

The first system of the musical score for 'The Song of the Lark' features five staves. The top two staves, VII I and VII II, are in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). VII I contains eighth-note patterns with dotted rhythms and rests, marked with a piano (*p*) dynamic. VII II contains similar eighth-note patterns, also marked with a piano (*p*) dynamic. The third staff, S, is in treble clef and contains whole rests, with the text 'es?' written below it. The fourth staff, Fg, is in bass clef and contains eighth-note patterns with dotted rhythms, marked with a piano (*p*) dynamic. The bottom staff, Bc, is in bass clef and contains eighth-note patterns with dotted rhythms, marked with a piano (*p*) dynamic. Fingering numbers (b, #, 6, #, #, 6, #, #) are written below the Bc staff. The system number 47 is written above the VII I staff.

4.

Vivace

VI I

VI II

S

No - va tem - pus sem - per plu - it, no - va tem - pus sem - per plu - it, est quod fu - it nun - quam

Fg

Vivace

Bc

5

VI I

VI II

S

sic, est quod fu - it nun - quam sic, fu - git an - nus vo - lat di - es, fu - git an - nus vo - lat

Fg

Bc

9

VI I

VI II

S

di - es, ul - la qui - es non est hic, ul - la qui - es non est hic, fu - git an - nus vo - lat di - es,

Fg

Bc

13

VI I

VI II

S

fu - git an - nus vo - lat die - es, ul - la qui - es non est hic, ul - la qui - es non est hic.

Fg

Bc

6

17

VI I

VI II

S

No - va tem - pus sem - per plu - it, no - va tem - pus sem - per

Fg

Bc

21

VI I

VI II

S

plu - it, est quod fu - it nun - quam sic, est quod fu - it nun - quam sic.

Fg

Bc

6 6 # 6 6

5. Recitativo

Soprano

Ad te _____ o mi Je - su bre - vi - a qui cal - ca - vit ab - sur - da qui vi -

Basso continuo

7 6

S

5 ta - vit cla - mat, mo - net, hor - ta - tur ur - get prae - - - mit so - la - - - tur.

Bc

6.

Largo

Violino I

Violino II

Soprano

Fagotto

Basso continuo

Largo

b 6 7 b 6 b 6

VI I

VI II

S

Dum ho - ra - rum cur - rit pes et di - e - rum ni - tet fax, _____

Fg

Bc

6 [5] b 6 7 b

10

VI I

VI II

S

— et di - e - rum, et di - e - rum ni - tet fax, et di - e - rum ni - tet fax, sit do - le - re so - la spes, sit do -

Fg

Bc

6

b

15

VI I

VI II

S

le - re so - la spes poe - ni - te - re — so - la pax, — poe - ni - te - re — so - la

Fg

Bc

[b]

[6]

5 6 6 6

19

VI I

VI II

S

pax, so - la pax, sit do - le - re so - la spes poe - ni - te - re, poe - ni - te - re — so - la pax, — poe - ni - te - re —

Fg

Bc

b

6 [6] 5 6 6 6 6 5 6 6 6

24

VII

VI II

S

so - la pax, so - la pax.

Fg

Bc

6

7.

Allegro

Violino I

Violino II

Soprano

Sic in - ter cae - li-tum, sic in - ter su - pe-rum, sic in - ter cae - li-tum, sic in - ter

Fagotto

Allegro

Basso continuo

b # b # # b #

6

VII

VI II

S

su - pe-rum can - di-da li - li-a me-re-tur a - ni-ma, can - di-da li - li-a me-re-tur a - - - - -

Fg

Bc

6 # b

12

VI I

VI II

S

Fg

Bc

ni - ma, can - di - de li - li - a me - re - tur a - - - - - ni -

18

VI I

VI II

S

Fg

Bc

ma.

$\flat$ $\sharp$ $\flat$ $\sharp$ $\flat$ $\sharp$

6 $\sharp$ $\flat$ $\sharp$

8.

Allegro

Violino I

Violino II

Soprano

Fagotto

Basso continuo

Tri - um - pha - re, ____ ri - de - re, tri - um - pha - re, ____ ri - de - re, ex - ul - ta - - - - re,

Allegro

$\sharp$ $\sharp$ $\flat$ $\sharp$ $\sharp$ $\sharp$ 6

5

VI I

VI II

S

ex - ul - ta - - - re, ju - bi - la - re, gau - de - re, can - ta - re, ju - bi - la - re, gau - de - re, can -

Fg

Bc

6 6

8

VI I

VI II

S

ta - re, al - - - le - lu - ia, ju - bi - la - re, gau - de - re, can - ta - re, ju - bi - la - re, gau - de - re, can -

Fg

Bc

6 6 # 6

11

VI I

VI II

S

ta - re, al - - - le - lu - ia, al - le - - - - - - - - - - - - le - lu -

Fg

Bc

6 6 # 6

15

VI I

VI II

S

ia, al - - - - - le - lu-ia, al -

Fg

Bc

b [b] b

19

VI I

VI II

S

- - le - lu-ia, ju-bi - la - re, gau-de - re, can-ta - re, ju - bi - la - re, gau-de - re, can-ta - re, al -

Fg

Bc

6 # 6 #

22

VI I

VI II

S

- - - - - le - lu-ia, tri-um - pha - re, ri - de - re, ex-ul - ta - re, tri-um -

Fg

Bc

6 #

26

VI I

VI II

S

pha - re, ri - de - re, ex - ul - ta - re, ju - bi - la - re, gau - de - re, can - ta - re, ju - bi - la - re, gau - de - re, can - ta - re, al -

Fg

Bc

6 # 6 # 6 # 6

Detailed description: This block contains the first system of a musical score, measures 26 to 28. It features five staves: VI I (treble clef, key of B-flat), VI II (treble clef, key of B-flat), S (treble clef, key of B-flat, with lyrics), Fg (bass clef, key of B-flat), and Bc (bass clef, key of B-flat, with figured bass notation: 6, #, 6, #, 6, #, 6). The S part has lyrics: "pha - re, ri - de - re, ex - ul - ta - re, ju - bi - la - re, gau - de - re, can - ta - re, ju - bi - la - re, gau - de - re, can - ta - re, al -". The system ends with a double bar line.

29

VI I

VI II

S

le - lu - ia,

Fg

Bc

6 6 # b # b

Detailed description: This block contains the second system of a musical score, measures 29 to 32. It features five staves: VI I (treble clef, key of B-flat), VI II (treble clef, key of B-flat), S (treble clef, key of B-flat, with lyrics), Fg (bass clef, key of B-flat), and Bc (bass clef, key of B-flat, with figured bass notation: 6, 6, #, b, #, b). The S part has lyrics: "le - lu - ia,". The system ends with a double bar line.

33

VI I

VI II

S

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

Fg

Bc

#

Detailed description: This block contains the third system of a musical score, measures 33 to 36. It features five staves: VI I (treble clef, key of B-flat), VI II (treble clef, key of B-flat), S (treble clef, key of B-flat, with lyrics), Fg (bass clef, key of B-flat), and Bc (bass clef, key of B-flat, with figured bass notation: #). The S part has lyrics: "al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.". The system ends with a double bar line.

(anonim)

**6. Kantata *Trauter Heiland, schönstes Licht*
(ok. 1712–1713)**

Oboe

Violino I

Violino II

Viola

Soprano solo

Basso continuo

1. [Aria]

[Affettuoso]

Oboe solo

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

[Affettuoso]

Basso continuo

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

10

Ob

VI I

VI II

Va

S

Bc

5 # 6 6 4+ 2 6 6 4# 6 4+ 2 6 6 4+ 2 6 6 5 4

18

Ob

VII

VI II

Va

S

Trau - ter

Bc

4 $\flat$ 6 $\frac{6}{4+}$ 2 6 $\flat$ $\sharp$ $\frac{6}{5}$ 4 $\sharp$

26

Ob

VII

VI II

Va

S

Hei - land, schöns - tes Licht, schöns - tes Licht,

Bc

6 $\sharp$ 5 6 $\frac{6}{4+}$ 2 6 6 $\flat$ $\sharp$

34

Ob

VI I

VI II

Va

S

trau - ter Hei - land, schöns - tes Licht, liebs - ter Je - su, liebs - ter Je - su, liebs - ter

Bc

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

42

Ob

VI I

VI II

Va

S

Je - - - - - su, liebs - ter Je - su, kommst Du nicht, kommst Du

Bc

6 6 6 6 6 6 6 6

50

Ob

VI I

VI II

Va

S

nicht? Trau-ter Hei - land, trau - ter Hei - land, schöns-tes

Bc

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

60

Ob

VI I

VI II

Va

S

Licht, schöns - tes — Licht, liebs - ter Je - su, liebs - ter Je - su, kommst Du nicht, kommst Du nicht?

Bc

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

68

Ob

VI I

VI II

Va

S

Bc

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

78

Ob

VI I

VI II

Va

S

Bc

4 # 6 4+ 6 6 4 6 5 6 6 4b # 6

86

Ob

VI I

VI II

Va

S

Bc

Bricht die Stun-de noch nicht an, die mir wah-re Freu -

Fine

92

Ob

VI I

VI II

Va

S

Bc

de, nach dem Kum-mer, nach dem Lei-de, nach dem

96

Ob

VII

VI II

Va

S

Kum-mer, nach dem Lei - - - de__ge-ben kann, bricht die Stun-de noch nicht an, die mir wah-re Freu - - - -

Bc

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

100

Ob

VII

VI II

Va

S

- - - - - de, nach dem Kum-mer, nach dem Lei - de, nach dem Lei-de, nach dem Lei - de, nach dem

Bc

b 6 4b b b 4 # 6 5 4 3 8 4

Da capo

2. [Accompagnato]

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Mein Heil, lass mei-ne Kla - gen für, mei-ne Kla - gen für, ach, schau, mein Her-ze seh-net sich nach

Basso continuo

6
4+
2

VI I

VI II

Va

S

Dir, und wünscht auf so viel Not, mit der sie jetzt ge - bun-den, den an-ge - neh - - - men Tod.

Bc

6 6 4+ 2 6 6b 4#

11

[arioso]

S

Ach, hätt ich die - sen doch ge - fun - den, so lab - - - te mich ein schö - nes Wohl, das e - wig, e -

Bc

4+
2

15

S

- - - - wig, das e - wig tau-ren soll. So könnt ich al - les Trau - ren las-sen und in der längst ge - hoff - ten

Bc

20

S Zeit, die mich in E - wig-keit er - freut, mein Heil, mein Le - ben, mei-ne Lust, mein Al - les einst um - fas - sen.

Bc

3. [Aria]

Affettuoso

Oboe solo Solo

Soprano Ach, fro - he Stun - de, brich doch an, brich doch an.

Affettuoso 5 6

Basso continuo

7

Ob

S Ach, fro - he Stun - de, brich doch an, brich doch an, mit

5 6 6 5 6 4 3

Bc

12

Ob

S der ich mei - nen Lauf voll-en -

Bc

17

Ob

S

Bc

den kann. Ach, fro - he Stun - de, brich doch

6 4

23

Ob

S

Bc

an, brich doch an, mit der ich mei - nen Lauf

28

Ob

S

Bc

voll - en - den kann, mit der ich mei - nen Lauf

6 6 6 6

34

Ob

S

Bc

voll - en - den kann.

6 6 6 6 5 6 5

(anonim)

7. Kantata *Magdalis erfreuet sich* (1712)

Oboe

Violino I

Violino II

Viola

Soprano solo

Basso continuo

1. Aria

Oboe

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Basso continuo

5

Ob

VII

VI II

Va

S

Bc

5

10

Ob

VI I

VI II

Va

S

Bc

15

Ob

VI I

VI II

Va

S

Bc

Mag-da - lis, er - freu - et sich,

20

Ob

VI I

VI II

Va

S

Bc



24

Solo

Ob

VI I

VI II

Va

S

Bc

Mag-da - lis, er - freu - - - et sich, er -



29 **Tutti** **Solo** **Tutti**

Ob

VII

VI II

Va

S

freu - - - - et sich, er - freu - et sich, Mag - da - lis, er -

Bc

34

Ob

VII

VI II

Va

S

freu - - - - et sich, er - freu - - - - et sich, er - freu - et sich,

Bc

39

Ob

VI I

VI II

Va

S

Bc

44

Ob

VI I

VI II

Va

S

Bc

49

Ob

VII

VI II

Va

S

Bc

Solo

dass bei dei - nen

Fine

54

Ob

VII

VI II

Va

S

Bc

Un - glücks-stür - men dei - ne Vä - ter dich er - schir - men, dei - ne Vä - ter dich er - schir - men.

59 **Tutti**

Ob

VII

VI II

Va

S

Bc

Ja, sie neh - men dies auf sich,

65

Ob

VII

VI II

Va

S

Bc

was dich krän - ken kann und bie - gen, was dich krän - ken kann und bie - gen, denn sie för - dern dei Ver-gnü - gen.

Da capo

2. Recitativo

Soprano

Er - munt - re dich, stimm an die hel - len Sai - ten, dass du mit Kunst den

Basso continuo

4

S

ho - hen Schul - pa - tro - nen ein Lob - lied kannst be - rei - ten. Schau doch die Gunst, dass sie in dir zu woh - nen noch

Bc

8

S

nie - mals ab - ge - sagt. Jetzt ist die Zeit ver - flos - - - - sen, dass

Bc

11

S

du ein Zei - chen ih - rer Gunst ge - nos - sen: geh, Op - ferdei - ner Pflicht, er - sin - ne was, die Vä - ter zu be - die - nen,

Bc

15

S

sie he - ben, was dich plagt; und sa - ge Dank durch ei - nen Lob - ge - sang, dass sie bei uns er - schie - nen.

Bc

19

S

Ach! säu - me nicht, dass sie als dei - ne Stüt - zen, dich fer - ner auch be - schüt - zen.

Bc

3. Aria

Oboe

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Basso continuo

Ob

VII

VI II

Va

S

Bc

E - die Vä - ter die ser Stadt,
Ha - bet Dank vor die - se Zeit,

Fine

11

Ob

VI I

VI II

Va

S

e - dle Vä - ter die-ser Stadt, die Bu-dor-gis hoch ver - eh-ret, die man ja zu prei ³ - sen hat,
 ha-bet Dank vor die-se Zeit, die Ihr hier bei uns ge - we-sen, macht uns a-ber bald _____ er-freut,

Bc

16

Ob

VI I

VI II

Va

S

e - dle Vä - ter die-ser Stadt, die Bu-dor-gis hoch ver-eh-ret, die man ja zu prei-sen hat, die man ja zu prei-sen hat,
 ha-bet Dank vor die - se Zeit, die Ihr hier bei uns ge-we-sen, macht uns a - ber bald er-freut, macht uns a-ber bald er-freut,

Bc

21 Solo

Ob

VI I

VI II

Va

S

die ge-nä-dig an-ge-hö-ret und so freund-lich an-ge-sehn, die ge-
so soll je-der künf-tig le-sen, dass man Euch zu prei-sen hat, so soll

Bc

26 Tutti Solo Tutti

Ob

VI I

VI II

Va

S

nä-dig an-ge-hö-ret und so freund-lich an-ge-sehn, was bei uns bis-her ge-schehn, was bei uns bis-her ge-schehn.
je-der künf-tig le-sen, dass man Euch zu prei-sen hat, ed-le Vä-ter die-ser Stadt, ed-le Vä-ter die-ser Stadt.

Bc

*Da capo e poi
il ritornello
al Fine*

4. Recitativo

Soprano

Es muss-ten ihm die grau-en Ah-nen, zu sei-nem an-ge-stamm-ten Glan-ze, den Weg mit Blu-te bah-nen: sie

Basso continuo

5

S

schlu-gen Leib und Le-ben in die Schan-ze, bei Mar-tis blut-ge-färb-ten Fah-nen; er a-ber sucht da-

Bc

9

S

für, im Le-bens-wort zu for-schen, denn die-ses bleibt, wenn Schild und Helm ver-mor-schen: bei die-sem Heil- und Siegs- Pa-

Bc

14

S

nier von un-serm teu-ren Le-bens-fürs-ten, muss uns der Sieg er-freun, wenn wir nur stil-le sein und stets nach

Bc

19

S

sei-nem Blu-te dürs-ten. Er-laubt dem-nach, Ihr ed-len Hel-den, von Eu-rem Lo-be was zu mel-den, das kei-ne Zeit ver-schweigt; sie

6

Bc

24

S

a-ber, die wir hier zu be-grü-ßen das ho-he Glück ge-nies-sen, be-zei-gen sich da-zu ge-neigt.

Bc

5. Aria

Oboe

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Basso continuo



Ob

VI I

VI II

Va

S

Bc



15

Ob

VI I

VI II

Va

S

Lebt al - so be - stän - dig in höch - tem Ver - gnü - gen,
 ossia: Flo - rie - re be - stän - dig zu Je - su Ver - gnü - gen,

Bc

21

Ob

VI I

VI II

Va

S

lebt al - so be - stän - dig in vol - lem Ver - gnü - gen, ihr e - dels - ten Vä - ter seid e - wig, seid
 flo - rie - re be - stän - dig zu Je - su Ver - gnü - gen, du grü - nen - des Zweig - lein zum Tros - te, zum

Bc

26

Ob

VI I

VI II

Va

S

e - wig be - glückt,
Tros - te vors Land,

lebt al - so be - stän - dig in höchs - tem Ver -
flo - rie - re be - stän - dig zu Je - su Ver -

Bc

32

Ob

VI I

VI II

Va

S

gnü - gen, ihr e - dels - ten Vä - ter seid e - wig be - glückt, seid e - - - wig be - glückt, ih e - dels - ten
gnü - gen, du grö - nen - des Zweig - lein zum Tros - te vors Land, zum Tros - - - te vors Land, du grö - nen - des

Bc

37

Ob

VII

VI II

Va

S

Vä - ter, seid e - wig be - glückt, seid e - wig be - glückt.
Zweig-lein zum Tros - te vors Land, zum Tros - te vors Land.

Bc

43

Ob

VII

VI II

Va

S

Bc

50

Ob

VII

VI II

Va

S

Wir las - sen die Seuf - - - - -
Wir las - sen die Wün - - - - -

Bc

Fine

56

Ob

VII

VI II

Va

S

- - zer gen Him - mel auf - flie - - - - -
- sche gen Him - mel auf - flie - - - - -

- gen, wir las - sen die Seuf - - - - -
- gen, wir las - sen die Wün - - - - -

Bc

60

Ob

VI I

VI II

Va

S

- zer gen Him - mel auf - flie - - - gen, dass eu - re Ver - sor - gung mög al - les be - sie - - -

- sche gen Him - mel auf - flie - - - gen, dass Je - su Be - sor - gung mög al - les be - sie - - -

Bc

64

Ob

VI I

VI II

Va

S

- - - - gen, mög al - les be - sie - gen, was un - se - re Leh - rer und Hö - rer ge - drückt.

- - - - gen, mög al - les be - sie - gen, was Leh - rern und Hö - rern zum Fall sich ver - band.

Bc

Da Capo

(anonim)

**8. Kantata *Kommt, ihr angenehmen Kinder*
(ok. 1712–1713)**

Oboe

Violino I

Violino II

Viola

Soprano solo

Basso continuo

1. Aria en Menuet

Oboe

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Basso continuo

Ob

VII

VI II

Va

S

Bc

4 3

6 5

4 3

Fine

17

Ob

VI I

VI II

Va

S

Bc

26

Ob

VI I

VI II

Va

S

Bc

Da capo

35 **Solo**

Ob

VII

VI II

Va

S

Kommt, ihr an - ge - neh - men Kin - der, kommt und liebt den Mü - ßig -

Bc

4 3 4 3 6 5

9 8 4 #

42

Ob

VII

VI II

Va

S

gang, kommt, ihr an - ge - neh - men Kin - der, kommt und liebt den

Bc

49 *Tutti*

Ob

VI I

VI II

Va

S

Mü - ßig - gang.

Bc

57

Ob

VI I

VI II

Va

S

Bc

65 *Solo*

Ob

VII

VII

Va

S

Bc

Schaut, ihr könnt, durch mein Spa - zie - ren, Lust__ ver - spü - ren,

73

Ob

VII

VII

Va

S

Bc

bei dem e - wi - gen Stu - die - ren wird__ euch Zeit und Wei - le lang,

81

Ob

VI I

VI II

Va

S

wird euch Zeit und Wei - le lang. Kommt, ihr an - ge - neh - men Kin - der,

Bc

89

Ob

VI I

VI II

Va

S

kommt — und liebt den Mü - ßig - gang, kommt, ihr an - ge - neh - men Kin - der, kommt und

Bc

98 **Tutti**

Ob

VII

VI II

Va

S

liebt _____ den Mü - ßig - gang.

Bc

106

Ob

VII

VI II

Va

S

Bc

114

Ob

VII

VI II

Va

S

Bc

121

Ob

VII

VI II

Va

S

Bc

128

Ob

Vl I

Vl II

Va

S

Bc

2. Accompagnato:

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Basso continuo

Was wollt ihr euch, ihr Skla-ven sau- rer Müh, der Ar-beit im-mer-dar er-ge-ben und nach den Re-geln der Phi-lo-so-

5

VII

VI II

Va

S

Bc

phie ge-bun-den le-ben? Bei mir ist eu-er Him-mel-reich und sü - ße Ruh voll-kom-men an-zu - tref-fen, ihr To-ren

10

VII

VI II

Va

S

Bc

lauft der Schu-le zu und lasst euch schänd-lich äf - fen. Kommt her zu mir, ich will euch an-dre Sit - ten leh-ren: hier,

14

VII

VI II

Va

S

Bc

hier ist was ga-lan-tes an-zu - hö-ren, ich hal-te nichts von Angst und Fleiß, wer mich er-kiest, klagt ü-ber kei-nen Schweiß.

3. Aria

Oboe

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Basso continuo

7

Ob

VII

VI II

Va

S

Bc

Ich

12

Ob

VI I

VI II

Va

S

has - se die Schu - len, ich has - se die Schu - len, ich la - che der

Bc

18

Ob

VI I

VI II

Va

S

Müh, ich la - - - - - che der Müh, ich has - se die Schu - len, ich has - se die Schu - len und

Bc

24 *Solo* Tutti

Ob

VII

VI II

Va

S

la - che der Müh, ich la - - - - - che der Müh, ich la - che der Müh.

Bc

29

Ob

VII

VI II

Va

S

Die Pal - las muss sor - gen

Bc

34

Ob

VII

VI II

Va

S

und wa-chet vom A-bend bis wie-der zum Mor-gen, die Pal-las muss sor-gen und wa-chet vom A-bend bis wie-der zum

Bc

40

Ob

VII

VI II

Va

S

Mor-gen, ich trö - - - - del und ü - ber - ar - bei - te mich nicht, ich trö - - - - del und

Bc

46

Ob

Vl I

Vl II

Va

S

ü - ber - ar - bei - te mich nicht, ich has - se die Schu-len, ich

Bc

52

Ob

Vl I

Vl II

Va

S

has - se die Schu-len, ich la - che der Müh, ich la - - - - - che der Müh, ich has - se die

Bc

58 *Solo*

Ob

VII

VI II

Va

S

Schu-len, ich has-se die Schu-len und la - che der Müh, und la - - - - - che der Müh, ich la - che der

Bc

64 *Tutti*

Ob

VII *Tutti*

VI II

Va

S

Müh.

Bc

69

Ob

VI I

VI II

Va

S

Bc

69

4. *Aria*

Oboe

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Basso continuo

1

5

Ob

VI I

VI II

Va

S

I - o Vic - to - ri - a,

Bc

9

Ob

VI I

VI II

Va

S

i - o Vic - to - ri - a, Vic - to - ri - a, Vic - to -

Bc

13

Ob

VII

VI II

Va

S

Bc

ri-a, Vic - to - ri-a, i - o Vic-to - ri - a.

17

Ob

VII

VI II

Va

S

Bc

Ju-ve-nes su-bin-de du-ras, a-ni-mo fu-ga-te cu-ras fu-git di-li - gen-ti - a,

27

Ob

VI I

VI II

Va

S

Bc

res scho-la-sti-ca, i-o Vic-to-ri-a,

31

Ob

VI I

VI II

Va

S

i - o Vic-to-ri-a, Vic - to - ri - a, Vic-to - - - - - ri-a, Vic - to-ri-a, i - o Vic-to-ri-

Bc

36

Ob

VI I

VI II

Va

S

a!

Bc

(anonim)

9. Aria *Ihr brüllenden Donner* (ok. 1712–1713)

Violino I

Violino II

Viola

Basso solo

Fagotto

Basso continuo

Violino I

Violino II

Viola

Basso

Fagotto
Basso
continuo

6

VI I

VI II

Va

B

Fg
Bc

Ihr brül-len - den Don - ner mit gräß - li - chen Wüt -

11

VI I

VI II

Va

B

Fg
Bc

- - - - - tern, ihr brül - len - den

16

VI I

VI II

Va

B

tr

Don - ner mit gräß - li - chen Wüt - - - - - tern,

Fg

Bc

20

VI I

VI II

Va

B

schickt töd - li-che Schlos-sen, schickt töd - li-che Schlos-sen, schickt Blit - zen he - rab,

Fg

Bc

Bc

Fg/Bc

25

VI I

VI II

Va

B

stürzt Car - lens Ver - fol - ger mit star - kem Er - schüt - - - - -

Fg

Bc

29

VI I

VI II

Va

B

Fg

Bc

tern, stürzt Ös - ter-reichs Fein - de mit Schre - cken ins Grab.

Fg

33

VI I

VI II

Va

B

Fg

Bc

Auf, Mi-nos! Auf, Mi - nos, nimm grim - mi - ge Ra -

38

VI I

VI II

Va

B

Fg

Bc

che,

43

VI I

VI II

Va

B

Fg
Bc

auf, Mi-nos, nimm grim-mi-ge Ra - - - - -

49

VI I

VI II

Va

B

Fg
Bc

- - - - - che, brich ü-ber die Fein-de der bil-li-gen Sa-che den Ur-teil- und

Fg
Bc

54

VI I

VI II

Va

B

Fg
Bc

des To-des Stab, den Ur-teil- und des To-des Stab, den Ur-teil- und des To-des Stab.

Fg
Bc

Fg/Bc

60

VI I

VI II

Va

B

Fg
Bc

65

VI I

VI II

Va

B

Ihr brül-len - den Don - ner mit gräß - li - chen Wüt - - - - - tern,

Fg
Bc

70

VI I

VI II

Va

B

ihr brül - len - den Don - ner mit gräß - li - chen Wüt -

Fg
Bc

75

VI I

VI II

Va

B

- - - tern, stürzt Ös-ter-reichs Fein-de, stürzt Ös-ter-reichs Fein-de mit Schre-cken ins

Fg Bc

Fg Bc

80

VI I

VI II

Va

B

Grab.

Fg Bc

Fg/Bc

84

VI I

VI II

Va

B

Fg Bc

(anonim)

10. Kantata *Des Fleisches Geschäfte* (1726)

Violino I

Violino II

Viola

Canto

Tenore

Basso

Basso continuo

1. Aria (Duetto)

Violino I

Violino II

Canto

Tenor

Basso continuo

Des Flei-sches Ge -

Des

10

VI I

VI II

C

T

Bc

schäf - te ver - wirkt und er - le - get das Le - ben aus Gott,

Geis-tes Ge - schäf - te er - re - get und wir - ket das Le - ben aus

19

VI I

VI II

C

T

Bc

des Flei-sches Ge - schäf - te ver - wirkt und er - le - get das Le - ben aus

Gott, des Geis-tes Ge - schäf - te er - re - get und wir - ket das Le - ben aus

28

VI I

VI II

C

Gott. Ir - di - sche Sin - nen und ei - te - le__ Trie - be,

T

8 Gott. Himm - li - sche Sin - nen und e - wi - ge Trie - be,

Bc

Fine

37

VI I

VI II

C

heid - ni - sche Lie - be, mensch-lich be - gin - nen na - tür - li - che Kräf - te__

T

8 christ - li - che Lie - be,

Bc

45

VI I

VI II

C

sind vom ver - bo - te - nen Bau - me die__ Säf - te

T

8 gött - lich be - gin - nen ge - hei - lig - te__ Kräf - te

Bc

53

VI I

VI II

C

T

Bc

und müs-sen im Blu - te des Lam - mes zer - rin -

sind von dem Bau-me des Le - bens die Säf - te und müs-sen im

62

VI I

VI II

C

T

Bc

- - nen zer - rin - nen, und müs - sen im Blu - te des Lam - mes zer - rin - nen.

Blu - te des Lam - mes ge - win - nen, und müs - sen im Blu - te des Lam - mes ge - win - nen.

Da Capo

2a. Choral 1 (versus. 1)*

Tenor

Basso continuo

1. Das Le - ben un - sers Kö - nigs siegt und hat sich durch den Tod ge - schwun-gen: wie höchst-er -

10

T

Bc

-freu - lich ists, dass es so wohl ge - lun-gen und dass der Dra - chen-kopf vor sei - nen Fü - ßen liegt.

* Więcej o następstwie strof choralów i ich obsadzie w *Informacjach o utworach oraz Komentarzu rewizyjnym*.

2b. (v. 2)

Violino I

Violino II

Canto

Alto

Tenor

Basso

Basso continuo

2. Nun kann ich nicht mehr trau - rig sein, weil der Be - herr - scher al - ler

2. Nun kann ich nicht mehr trau - rig sein, weil der Be - herr - scher al - ler

2. Nun kann ich nicht mehr trau - rig sein, weil der Be - herr - scher al - ler

2. Nun kann ich nicht mehr trau - rig sein, weil der Be - herr - scher al - ler

2. Nun kann ich nicht mehr trau - rig sein, weil der Be - herr - scher al - ler

8

VI I

VI II

8

C

A

T

B

8

Bc

Schmer - zen, das Wort, mir na - he ist in mei - nem Mund und Her - zen

Schmer - zen, das Wort, mir na - he ist in mei - nem Mund und Her - zen

Schmer - zen, das Wort, mir na - he ist in mei - nem Mund und Her - zen

Schmer - zen, das Wort, mir na - he ist in mei - nem Mund und Her - zen

Schmer - zen, das Wort, mir na - he ist in mei - nem Mund und Her - zen

15

VI I

VI II

C

A

T

B

Bc

15

und dringt als Sie - ger auch in mei - ne Kräf - te ein.

und dringt als Sie - ger auch in mei - ne Kräf - te ein.

und dringt als Sie - ger auch in mei - ne Kräf - te ein.

und dringt als Sie - ger auch in mei - ne Kräf - te ein.

und dringt als Sie - ger auch in mei - ne Kräf - te ein.

3a. Choral 2 (versus. 1)

Violino II

Canto

Basso continuo

1. Je - su, Kraft der blö - den Her - zen, Trost in al - ler Ban - gig - keit, Lab - sal in den Sün - den - schmer - zen,

7

VI II

C

Bc

7

Arzt für al - les Her - ze - leid, Pflas - ter für die To - des - wun - den, dass man stets voll Kraft be - fun - den.

7

3b. (v. 2); 3d. (v. 4)

Violino I

Violino II

Canto

Alto

Tenor

Basso

Basso continuo

2. Mei-nes Her - zens Brünn-lein quil - let lau - ter an - ge - bohr - ne Wust, Mark und A - dern sind er - fül - let
4. Will ich mich zu dir er - he - ben, wird für Träg-heit nichts da - raus, wenn dein Geist in mir soll le - ben,

VII

VI II

C

A

T

B

Bc

durch das Gift der bö - sen Lust, kein Bluts-trop - fen ist zu fin - den der nicht starrt von an - dern Sün-den.
jagt das wil - de Fleisch ihn aus, dass ich auch die Qual der Schul-den fort nicht län - ger kann er - dul-den.

3c. (v. 3)

Tenor

8

3. Ja, ich ste-cke vol-ler Pfei-le, durch den Teu-fel, Fleisch und Welt, eh ich zu dem Hel-fer ei-le, werd ich wie-de-

Basso continuo

T

8

- rum ge-fällt, mei-ne See-le muss er-lie-gen, eh sie kann recht A-tem krie-gen.

Bc

4a. Choral 1 (versus. 3); 4e. (v. 7)

Violino I

Violino II

Canto

3. Was grämt und küm-mert man sich doch, dass Sa-tans Kraft sich bei uns fin-det? Ist der nicht auch in

7. In-zwi-schen nimmt das Le-ben zu und grünt gar lieb-lich durch die Kräf-te, der her-be Sturm und

Basso continuo

VII

VII

C

11

uns, der sei-ne Re-gung bin-det, dein Jo-su-a— dein Fürst und ü-ber-win-det— noch?

Streit be-wegt die Le-bens-säf-te und wir-ket mit— zur Frucht der sü-ßen Sab-bats-ruh.

Bc

4b. (v. 4); 4d. (v. 6)

Violino I

Violino II

Canto

Alto

Tenor

Basso

Basso continuo

4. Sein Sieg ist noch nicht ganz ge - endt, Er kämpft und siegt in un - serm Geis-te, die Hel-den-kraft, die
6. Nur frisch im Glau - ben fort - ge - kämpft, wenn sich die Schlan-ge bei dir re - get und nur ge - trost den

4. Sein Sieg ist noch nicht ganz ge - endt, Er kämpft und siegt in un - serm Geis-te, die Hel-den - kraft, die
6. Nur frisch im Glau - ben fort - ge - kämpft, wenn sich die Schlan-ge bei dir re - get und nur ge - trost den

4. Sein Sieg ist noch nicht ganz ge - endt, Er kämpft und siegt in un - serm Geis-te, die Hel-den - kraft, die
6. Nur frisch im Glau - ben fort - ge - kämpft, wenn sich die Schlan-ge bei dir re - get und nur ge - trost den

4. Sein Sieg ist noch nicht ganz ge - endt, Er kämpft und siegt in un - serm Geis-te, die Hel-den - kraft, die
6. Nur frisch im Glau - ben fort - ge - kämpft, wenn sich die Schlan-ge bei dir re - get und nur ge - trost den

VI I

VI II

C

A

T

B

Bc

Er in die - ser Welt be - weis-te, die ru - het nicht, bis Er die Sei - ni - gen voll - endt.
Fuß auf ih - ren Kopf be - we - get, so wird ihr schnö - des Gift durch sol - chen Mut ge - dämpft.

Er in die - ser Welt be - weis-te, die ru - het nicht, bis Er die Sei - ni - gen voll - endt.
Fuß auf ih - ren Kopf be - we - get, so wird ihr schnö - des Gift durch sol - chen Mut ge - dämpft.

Er in die - ser Welt be - weis-te, die ru - het nicht, bis Er die Sei - ni - gen voll - endt.
Fuß auf ih - ren Kopf be - we - get, so wird ihr schnö - des Gift durch sol - chen Mut ge - dämpft.

Er in die - ser Welt be - weis-te, die ru - het nicht, bis Er die Sei - ni - gen voll - endt.
Fuß auf ih - ren Kopf be - we - get, so wird ihr schnö - des Gift durch sol - chen Mut ge - dämpft.

4c. (v. 5); 4f. (v. 8)

Violino I

Violino II

Tenor

Basso continuo

5. Wenn ihm nun al - les un - ter - liegt, da soll[s]t du dein Tri - umphs - lied sin - gen und soll[s]t mit Freu - den
8. Du, Gott, durch - dringst die Er - de ganz, dass sich die Rau - ig - keit ver - lie - ret und man gar sü - ße

VI I

VI II

T

Bc

dich durch al - le Him - mel schwin - gen, weil auch der letz - te Feind, der Tod wird sein be - siegt.
Kraft in ih - ren Fröch - ten spü - ret, weil uns - ser Erd - reich fühlt des Him - mels rei - nen Glanz.

4g. (v. 9)

Violino I

Violino II

Canto

Alto

Tenor

Basso

Basso continuo

9. Ge-lobt sei Gott schon in der Zeit, der uns die Freu - de hat ge - ge ben, dass wenn man in sich
9. Ge-lobt sei Gott schon in der Zeit, der uns die Freu - de hat ge - ge ben, dass wenn man in sich
9. Ge-lobt sei Gott schon in der Zeit, der uns die Freu - de hat ge - ge ben, dass wenn man in sich
9. Ge-lobt sei Gott schon in der Zeit, der uns die Freu - de hat ge - ge ben, dass wenn man in sich

II

VI I

VI II

C

A

T

B

Bc

II

8

spürt, die Kraft des To - des le - ben, man auch im Glau - ben fühlt des Le - bens Tap - fer - keit

spürt, die Kraft des To - des le - ben, man auch im Glau - ben fühlt des Le - bens Tap - fer - keit

spürt, die Kraft des To - des le - ben, man auch im Glau - ben fühlt des Le - bens Tap - fer - keit

spürt, die Kraft des To - des le - ben, man auch im Glau - ben fühlt des Le - bens Tap - fer - keit

spürt, die Kraft des To - des le - ben, man auch im Glau - ben fühlt des Le - bens Tap - fer - keit

(anonim)

**11. Kantata *Mein Hirt,*
umschlinge mich um deine Füße (ok. 1726)**

Violino I

Violino II

Canto

Alto

Tenore / Tenore solo

Basso / Basso solo

Basso continuo

1a. Sonata

Violino I

Violino II

Basso continuo

VI I

VI II

Bc

1b. Choral 1 (versus. 10)*

Tenor

Basso continuo

T

Bc

Mein Hirt! ich schlin-ge mich um dei - ne Fü - ße; dein Schäf-f-lein geht nicht fort. Ach, sprich doch nur ein

Wort, dass ich ___ nicht gar vor Angst ver - schmach - ten ___ müs - se!

1c. (v. 11)

Violino I

Violino II

Canto

Tenor

Basso continuo

Ach mein! ver - birg dich nicht, du treu - e Lie - be! Kehr dich jetzt zu mir her! Ich

Ach mein! ver - birg dich nicht, du treu - e Lie - be! Kehr dich jetzt zu mir her! Ich

* Więcej o następstwie strof choralów i ich obsadzie w *Informacjach o utworach oraz Komentarzu rewizyjnym*.

VI I

VI II

C

T

Bc

brauch es gar zu sehr! Das ru - fe ich aus in - nerm Her - zens - trie - be.

8

brauch es gar zu sehr! Das ru - fe ich aus in - nerm Her - zens - trie - be.

1d. (v. 12)

VI I

VI II

C

A

T

B

Bc

Och sieh! ich weiß mir selbs - ten nicht zu ra - ten. Mein Sinn, der ist ja blind; drum

Och sieh! ich weiß mir selbs - ten nicht zu ra - ten. Mein Sinn, der ist ja blind; drum

Och sieh! ich weiß mir selbs - ten nicht zu ra - ten. Mein Sinn, der ist ja blind; drum

Och sieh! ich weiß mir selbs - ten nicht zu ra - ten. Mein Sinn, der ist ja blind; drum

8

6

VII

VI II

C

A

T

B

Bc

helf doch Dei - nem Kind, das jetzt in ei - nem Sor - gen - strom muss wa - ten.

helf doch Dei - nem Kind, das jetzt in ei - nem Sor - gen - strom muss wa - ten.

helf doch Dei - nem Kind, das jetzt in ei - nem Sor - gen - strom muss wa - ten.

helf doch Dei - nem Kind, das jetzt in ei - nem Sor - gen - strom muss wa - ten.

helf doch Dei - nem Kind, das jetzt in ei - nem Sor - gen - strom muss wa - ten.

2. Recitativo

Violino I

Violino II

Basso

Basso continuo

Ist's mög-lich, dass auch Je-su Glie-der durch ban - ge Kla-ge - lie-der des fro - he Weih-nachts-fest ent-wei-hen?

3a. Choral 2 (v. 7); 3d. (v. 11)

Violino I

Violino II

Canto

Alto

Tenor

Basso

Basso continuo

7. Nun er liegt in sei - ner Krip-pen, ruft zu sich mich und dich, spricht mit sü - ßen Lip - pen:
11. Die ihr arm seid und e - len - de, kommt her - bei, fül - let frei eu - res Glau - bens Hän - de:

7

VI I

VI II

C

A

T

B

Bc

Las - set fahr'n, o lie - ben Brü-der, was euch quält, was euch fehlt, ich bring al - les wie - der.
hier sind al - le gu - ten Ga-ben und das Gold, da ihr sollt eu - er Herz mit la - ben.

Las - set fahr'n, o lie - ben Brü-der, was euch quält, was euch fehlt, ich bring al - les wie - der.
hier sind al - le gu - ten Ga-ben und das Gold, da ihr sollt eu - er Herz mit la - ben.

Las - set fahr'n, o lie - ben Brü-der, was euch quält, was euch fehlt, ich bring al - les wie - der.
hier sind al - le gu - ten Ga-ben und das Gold, da ihr sollt eu - er Herz mit la - ben.

Las - set fahr'n, o lie - ben Brü-der, was euch quält, was euch fehlt, ich bring al - les wie - der.
hier sind al - le gu - ten Ga-ben und das Gold, da ihr sollt eu - er Herz mit la - ben.

3b. (v. 9)

Violino I

Violino II

Canto

9. Die ihr schwebt in gro - ßem Lei-den, se - het, hier ist die Tür zu den wah - ren Freu - den:

Basso continuo

VI I

VI II

C

fasst ihn wohl, er wird euch füh-ren an den Ort, da hin - fort euch kein Kreuz wird rüh - ren.

Bc

3c. (v. 10)

Violino I

Violino II

Canto

10. Wer sich fühlt be - schwert im Her-zen, wer emp - find sei - ne Sünd und Ge-wis-sens - schmer - zen:

Tenor

10. Wer sich fühlt be - schwert im Her-zen, wer emp-find sei - ne Sünd und Ge-wis-sens - schmer - zen:

Basso continuo

4. Aria*

==

* O brakujących głosach więcej w *Informacjach o utworach* oraz *Komentarzu rewizyjnym*.

9

VI I

VI II

C

A

T

B

Bc

nichts, ich Schat-ten, er die Quell des Lichts, er noch so stark, ich noch so blö-de, er noch so rein, ich noch so schnö-de,

nichts, ich Schat-ten, er die Quell des Lichts, er noch so stark, ich noch so blö-de, er noch so rein, ich noch so schnö-de

nichts, ich Schat-ten, er die Quell des Lichts, er noch so stark, ich noch so blö-de, er noch so rein, ich noch so schnö-de,

nichts, ich Schat-ten, er die Quell des Lichts, er noch so stark, ich noch so blö-de, er noch so rein, ich noch so schnö-de,

nichts, ich Schat-ten, er die Quell des Lichts, er noch so stark, ich noch so blö-de, er noch so rein, ich noch so schnö-de,

17

VI I

VI II

C

A

T

B

Bc

er noch so groß, ich noch so klein, mein Freund ist mein und ich bin sein, mein Freund ist mein und ich bin sein.

er noch so groß, ich noch so klein mein Freund ist mein und ich bin sein, mein Freund ist mein und ich bin sein.

er noch so groß, ich noch so klein, mein Freund ist mein und ich bin sein, mein Freund ist mein und ich bin sein.

er noch so groß, ich noch so klein, mein Freund ist mein und ich bin sein, mein Freund ist mein und ich bin sein.

er noch so groß, ich noch so klein, mein Freund ist mein und ich bin sein, mein Freund ist mein und ich bin sein.

5b. (v. 2)

Violino I

Violino II

Canto

Basso continuo

2. Mein Go-el mein Im-ma-nu-el, mein Mitt-ler kann-te Mit-tel fin-den, mein Sa-lo-mo, mein Jo-na-sich mei-ner hoch-er-hab-nen Seel, die ihn her-ab-zog, zu ver-bin-den,

9

VI I

VI II

9

C

- than, mein Bräu-ti-gam, mein Gott und Mann, kam von dem Him-mel und auf Er-den, mein Mut und Blu-tes-freund zu wer-den,

9

Bc

17

VI I

VI II

17

C

ein Leib und Geist, mein Fleisch und Bein, mein Freund ist mein und ich bin sein, mein Freund ist mein und ich bin sein.

17

Bc

5c. (v. 11)

Violino I

Violino II

Canto

11. Sein ist mein Glück und mei-ne Zeit, sein ist mein Ster-ben und mein Le-ben, es kom-met, was ich lass und zu sei-nem Eh-ren-dienst ge-reicht, von ihm be-stimmt und ihm er-ge-ben,

Tenor

11. Sein ist mein Glück und mei-ne Zeit, sein ist mein Ster-ben und mein Le-ben, es kom-met, was ich lass und zu sei-nem Eh-ren-dienst ge-reicht, von ihm be-stimmt und ihm er-ge-ben,

Basso continuo

9

VI I

VI II

C

tu, von ihm her und ihm wie-der zu, sein sind auch al-le mei-ne Schmer-zen, die er ihm zärt-lich zieht zu Her-zen,

T

tu, von ihm her und ihm wie-der zu, sein sind auch al-le mein-ne Schmer-zen, die er ihm zärt-lich zieht zu Her-zen,

Bc

17

VI I

VI II

C

er fühlt und ahn-det mei-ne Pein, mein Freund ist mein und ich bin sein, mein Freund ist mein und ich bin sein.

T

er fühlt und ahn-det mei-ne Pein, mein Freund ist mein und ich bin sein, mein Freund ist mein und ich bin sein.

Bc

5d. (v. 12)

Violino I

Violino II

Canto

Alto

Tenor

Basso

Basso continuo

12. Es zürn' und stür-me je - der Feind, er macht nicht, dass ich viel er - stau - ne, ob Erd' und Him-mel bricht und
der Rich-ter ist mei bes-ter Freund, drum schreckt mich nicht die Weck-po - sau - ne,

VII

VI II

C

A

T

B

Bc

kracht, ob Leib und See-le mich ver-schmacht, wenn mei-ne Bei-ne gleich ver - we-sen, so wird mein Wahl-spruch doch ge-le-sen

kracht, ob Leib und See-le mich ver-schmacht, wenn mei-ne Bei-ne gleich ver - we-sen, so wird mein Wahl-spruch doch ge-le-sen

kracht, ob Leib und See-le mich ver-schmacht, wenn mei-ne Bei-ne gleich ver - we-sen, so wird mein Wahl-spruch doch ge-le-sen

kracht, ob Leib und See-le mich ver-schmacht, wenn mei-ne Bei-ne gleich ver - we-sen, so wird mein Wahl-spruch doch ge-le-sen

VI I

VI II

C

A

T

B

Bc

17

und haf - ten an dem Gra - be - stein: Mein Freund ist mein und ich bin sein, mein Freund ist mein und ich bin sein.

und haf - ten an dem Gra - be - stein: Mein Freund ist mein und ich bin sein, mein Freund ist mein und ich bin sein.

und haf - ten an dem Gra - be - stein: Mein Freund mein und ich bin sein, mein Freund ist mein und ich bin sein.

und haf - ten an dem Gra - be - stein: Mein Freund ist mein und ich bin sein, mein Freund mein und ich bin sein.

17

6a. Choral 4 (v. 3)

Tenor

Basso continuo

8

3. Wie lieb - lich klingst du mir, wie schallst du in den Oh - ren! das lieb - ste
Er kann durch Stahl und Erz und har - te Fel - sen boh - ren,

7

T

8

Je - su - lein. Wer Je - sum recht er - kennt, der stirbt nicht, wenn er stirbt, so - bald er Je - sum nennt.

7

Bc

8

6b. (v. 4)

Violino I

Violino II

Canto

Alto

Tenor

Basso

Basso continuo

4. Wohl-an! so will ich mich, an Dich, o Je - su hal - ten, o Je - su,
und soll - te gleich die Welt in tau - send Stü - cken spal - ten,

VII

VII

C

A

T

B

Bc

7

dir, nur dir, dir leb ich ganz al - lein, auf dich, al - lein auf dich, mein Je - su schlaf ich ein.

dir, nur dir, dir leb ich ganz al - lein, auf dich, al - lein auf dich, mein Je - su schlaf ich ein.

dir, nur dir, dir leb ich ganz al - lein, auf dich, al - lein auf dich, mein Je - su schlaf ich ein.

dir, nur dir, dir leb ich ganz al - lein, auf dich, al - lein auf dich, mein Je - su schlaf ich ein.

(anonim)

**12. Kantata *Gott gibt dem Menschen,
was ihm gefällt*
(ok. 1726)**

Violino I

Violino II

Soprano / Soprano solo

Alto

Tenore / Tenore solo

Basso

Basso continuo

1. Coro

Violino I

Violino II

Soprano

Alto

Tenor

Basso

Basso continuo

Gott gibt dem Men - schen, was Ihm ge - fällt, was Ihm ge - fällt: Weis - heit, Ver -

Gott gibt dem Men - schen, was Ihm ge - fällt, was Ihm ge - fällt: Weis - heit,

Gott gibt dem Men - schen, was Ihm ge - fällt, was Ihm ge - fällt: Weis - heit,

Gott gibt dem Men - schen, was Ihm ge - fällt, was Ihm ge - fällt: Weis - heit,

VII

VI II

S

A

T

B

Bc

- nunft und Freu de. Ver - nunft und

Ver - nunft und Freu - de. Ver -

Ver - nunft und Freu - de. Ver - nunft und Freu -

Ver - nunft und Freu - de. Ver - nunft und

8

VI I

VI II

S

A

T

B

Bc

Freu - de gibt Gott dem Men - schen, Gott gibt dem Men - schen, Gott gibt dem Men - schen,
 - nunft und Freu - de gibt Gott dem Men - schen, Gott gibt dem Men - schen, Gott gibt dem Men - schen,
 - de gibt Gott dem Men - schen. Gott gibt dem Men - schen, Gott gibt dem Men - schen,
 Freu - de, und Freu - de gibt Gott dem Men - schen. Gott gibt dem Men - schen, Gott gibt dem Men - schen,

12

VI I

VI II

S

A

T

B

Bc

der Ihm ge - fällt Weis - heit, Ver - nunft und Freu - de, gibt Gott dem Men -
 der Ihm ge - fällt, Weis - heit, Ver - nunft und Freu - de, gibt Gott dem Men -
 der Ihm ge - fällt, Weis - heit, Ver - nunft und Freu - de, gibt Gott dem Men -
 der Ihm ge - fällt, Weis - heit, Ver - nunft und Freu - de, gibt Gott dem Men -

15

VII I

VII II

S

A

T

B

Bc

7 6

schen und ein ver-nünf-ti - ger, und ein ver-nünf - ti - ger Mann ist ei - ne treu - e See - le.

schen und ein ver-nünf-ti - ger, und ein ver-nünf-ti - ger Mann ist ei - ne treu - e See - le.

schen und ein ver-nünf-ti - ger, und ein ver-nünf - ti - ger Mann ist ei - ne treu - e See - le.

schen und ein ver-nünf-ti - ger, und ein ver-nünf-ti - ger Mann ist ei - ne treu - e See - le.

2. Aria

Violino I

Violino II

Soprano

Basso continuo

4

VII

VII II

S

Bc

Gott ist es, der Ver-nunft und Sin-nen

7

VII

VII II

S

Bc

uns al-len gibt und noch er-hält, Gott ist es, der Ver-nunft und

11

VII

VII II

S

Bc

Sin-nen uns al-len, uns al-len gibt und noch er-hält,

15

VI I

VI II

S

Bc

die wir auch un-ser Le-ben lang, durch Dienst, Ge-hor-sam,

Fine

19

VI I

VI II

S

Bc

Lob und Dank, um ihn nicht g'nug ver-schul-den kön-nen, um ihn nicht g'nung ver-schul-den kön-nen.

Da Capo

3. Recitativo

8

Tenor

Basso continuo

In-des-sen wis-se je-der-mann, der noch vom Rei-che Got-tes fern und sich noch im-mer-dar so gern am Lich-te der Ver-nunft ver-gafft:

6

T

Bc

ich glau-be, dass ich nicht, aus ei-ge-ner Ver-nunft noch Kraft, an Je-sum Chri-stum, mei-nen Herrn, zum Glau-ben kom-men kann.

4. Choral

Violino I

Violino II

Soprano

Alto

Tenor

Basso

Basso continuo

Das — Ver - nunft - licht kann das — Le - ben mir nicht ge - ben; Je - sus und sein

Das Ver - nunft - licht kann das Le - ben mir nicht ge - ben; Je - sus und sein

Das Ver - nunft - licht kann das Le - ben mir nicht ge - ben; Je - sus und sein

Das Ver - nunft - licht kann das Le - ben mir nicht ge - ben; Je - sus und sein —

5

VI I

VI II

S

A

T

B

Bc

hel - ler Schein, Je - sus muss das Herz an - bli - cken und er - qui - cken, Je - sus muss die Son - ne sein.

hel - ler Schein, Je - sus muss das Herz an - bli - cken und er - qui - cken, Je - sus muss die Son - ne sein.

hel - ler Schein, Je - sus muss das Herz an - bli - cken und er - qui - cken, Je - sus muss die Son - ne sein.

hel - ler Schein, Je - sus muss das Herz an - bli - cken und er - qui - cken, Je - sus muss die Son - ne sein.

5. Recitativo

Violino I

Violino II

Basso

Basso continuo

Ich be - gab, mein Herz zu su - chen und zu for - schen weis - lich al - les, was man un - ter dem Him - mel

5

VI I

VI II

B

Bc

tut: sol - che un - se - li - ge Mü - he hat Gott den Men - schen - kin - dern ge - ge - ben, dass sie sich drin - nen müs - sen quä -

10

VI I

VI II

B

Bc

- - len. Ich hab fun - den, dass Gott den Men - schen hat auf - rich - tig ge - macht, a - ber sie su - chen vie - le Kün - ste.

6a. Duetto

Violino I

Violino II

Soprano

Basso continuo

7

VI I

VI II

S

T

8

Bc

12

VI I

VI II

S

T

8

Bc

Hoch-er - wünsch - te gu - te

Kün - ste wer - den kraft mei - ner ge - lehrt und ge - fasst,

Falsch-be - rühm - te blau - e Dün - ste wer - den kraft mei - ner zer -

hoch-be - rühm - te gu - te Kün - ste

streut und ge - hasst, falsch-be - rühm - te blau - e Dün - ste wer - den kraft

18

VII I

VII II

S

T

Bc

wer - den kraft mei - ner ge - lehrt und ge - fasst.

8 mei - ner zer - streut und ge - hasst.

6b. Duetto

Soprano

Tenor

Basso continuo

Die Frei-heit legt den Na-men ih-nen bei, ich pfe-ge sie in

8 Ich mach al-lein Ver-der-bens Knech-te frei,

5

S

T

Bc

sie - ben ein-zu-tei - len; Was hab ich sonst vor schö-ne Wis-sen-schaft,

8 mein Bau be-steht aus e - ben so viel Säu-len; O, schnö-des Wis-sen oh - ne

10

S wie man-cher pflügt al - lein mit mei-nem Kal-be und wird da-durch zum gro-ßen Mann auf Er-den,

T Kraft, o, kau-fe man von mir doch Au-gen - sal-be bei

Bc

15

S das Kopf, Na-tur und al-le Kunst durch-kro - chen.

T mir muss man ein klei-nes Kind-lein wer-den, das Her-ze wird durch Gnad' und Geist ge-bro-chen

Bc

7. Choral

Violino I

Violino II

Soprano

Alto

Tenor

Basso

Basso continuo

O Au - ge, das nicht Trug noch Heu - cheln lei - det, gib mir der Klug - heit

O Au - ge, das nicht Trug noch Heu - cheln lei - det, gib mir der Klug - heit

O Au - ge, das nicht Trug noch Heu - cheln lei - det, gib mir der Klug - heit

O Au - ge, das nicht Trug noch Heu - cheln lei - det, gib mir der Klug - heit

9

VI I

VI II

S

A

T

B

Bc

schar - fen Un - ter - scheid, da - durch Na - tur von Gna - de wird ent - schei - det, das

schar - fen Un - ter - scheid, da - durch Na - tur von Gna - de wird ent - schei - det, das

schar - fen Un - ter - scheid, da - durch Na - tur von Gna - de wird ent - schei - det, das

schar - fen Un - ter - scheid, da - durch Na - tur von Gna - de wird ent - schei - det, das

schar - fen Un - ter - scheid, da - durch Na - tur von Gna - de wird ent - schei - det, das

8

18

VI I

VI II

S

A

T

B

Bc

eig - ne Licht von dei - ner Hei - ter - keit. Kein frem - des Freud sich in mir an -

eig - ne Licht von dei - ner Hei - ter - keit. Kein frem - des Freud sich in mir an -

eig - ne Licht von dei - ner Hei - ter - keit. Kein frem - des Freud sich in mir an -

eig - ne Licht von dei - ner Hei - ter - keit. Kein frem - des Freud sich in mir an -

eig - ne Licht von dei - ner Hei - ter - keit. Kein frem - des Freud sich in mir an -

8

27

VI I

VI II

S

-zünd, dass ich ___ vor dir ___ in Tor - heit brin - gen möcht und dir ___ wohl gar ___ so zu ___ ge - fal - len

A

-zünd, dass ich vor dir ___ in Tor - heit brin - gen möcht und dir wohl gar ___ so zu ___ ge - fal - len

T

8 -zünd, dass ich vor dir in Tor - heit brin - gen möcht und dir wohl gar so zu ge - fal - len

B

-zünd, dass ich vor dir ___ in Tor - heit brin - gen möcht und dir wohl gar ___ so zu ge - fal - len

Bc

37

VI I

VI II

S

dächt! Ach, ___ see - lig, der ___ dein Licht ___ er - greift und findt!

A

dächt! Ach, ___ see - lig, der dein Licht ___ er - greift und findt!

T

8 dächt! Ach, ___ see - lig, der dein Licht er - greift und findt!

B

dächt! Ach, ___ see - lig, der ___ dein Licht ___ er - greift und findt!

Bc

8. Recitativo

Tenor

8 So re - det denn, ihr un - ser Kron und Lust und Schle - si - ens so ed - ler Sa - men in eu - ers Je - su

Basso continuo

5

T

8 Na - men, als Jün - ger sei - ner Brust. Kommt, sagt, was bei dem Schle - si - en, das Reich der Wis - sen - schaft zu
[ossia: hat dem Schlesien]

Bc

10

T

8 dan - ken: wie es den wil - den Quell ver - stopft und nach ver - worf - nen wil - den Ran - ken, im Stamm der Wis - sen - schaft viel

Bc

15

T

8 ed - le Re - ben ein - ge - pfpft. Gebt a - ber auch an eu - rem Tun und We - sen, wenn wir ver - fault, der Nach - welt einst zu le - sen.

Bc

9. Arioso

Tenor

8 Wo sich die Son - ne des Le - bens kann spie - geln, zei - get sich un - ter heil -

Basso continuo

4

T

8 - wär - ti - gen Flü - geln statt blö - der Eu - len scharf - sich - ti - ge Ad - ler.

Bc

10. Recitativo

Tenor

8 Ver - gesst ja a - ber nie, er - wünsch - te Söh - ne, dass al - le Kunst und Wis - sen - schaft, ge - setzt sie

Basso continuo

5
T
8
gleich' auch noch so — schö - ne, wenn Got - tes Geist die Schla - cken nicht ge - fe - get, da - rein er

Bc

8
T
8
nicht sein gött - lich Bild ge - prä - get, gleich un - ge - stem - pel - ten Me - tall, ein blo - ßes Erz und lee - rer Schall.

Bc

11. Aria

Violino I

Violino II

Soprano

Basso continuo

4
VI I
tr

VI II

S
Küs - se Schle - sie - en die Hand dei - nes Schöp - fers und Er -

Bc

8

VI I

VI II

S

-hal - ters, küs - se Schle - si - en die Hand, küs - se Schle - si - en die Hand dei - nes Schöp - fers und Er -

Bc

12

VI I

VI II

S

-hal - ters, dei - nes Schöp - fers und Er - hal - ters, die manch

Bc

Fine

16

VI I

VI II

S

Un - kraut aus - ge - ris - sen und durch Pfl an - zen und Be - gies - sen Gärt - ners Fleiß an dich ge - wandt, Gärt - ners Fleiß an dich ge - wandt.

Bc

Da Capo

(anonim)

13. Kantata *Wer sich darauf geben soll* (1727)

Flauto dolce I

Flauto dolce II

Violino I

Violino II

Viola

Canto / Canto solo

Alto

Tenore / Tenore solo

Basso / Basso solo

Basso continuo

1. Sonata

Violino I

Violino II

Viola

Basso continuo

6 4 3

6 $\flat$ 5 $\flat$

9 $\flat$ 4 $\flat$ 9 3

7 5

6 4

[illegible]

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in a system with four staves. The top three staves are for voices: VII I (Soprano), VII II (Alto), and Va (Violoncello). The bottom staff is for the basso continuo (Bc). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The score begins with a repeat sign and a first ending. The basso continuo line includes figured bass notation: 6 5 4 ♯, ♯ 6, 6♭ ♯, 6♭ 5 ♯, 6 6 ♯ 6 6.

22

VI I

VI II

Va

Bc

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

30

VI I

VI II

Va

Bc

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

38

VI I

VI II

Va

Bc

6 5 6 5 4 3 [Gbc:] 6 6 6 5 6 5 4 3 [P:]

2a. Recitativo

Violino I *pp*

Violino II *pp*

Basso

Wer sich da-rauf ge-ben soll, dass er das Ge-setz des Höchs-ten ler-ne, der muss die Weis-heit al-ler Al-ten er-

Basso continuo

$\frac{7}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{7}{5}$ 6 $\frac{6}{4+}$ 6

5

VI I

VI II

B

for-schen und in den Pro-phe-ten stu-die-ren. Er muss die geist-li-chen Sprü-che ler-nen und in den dun-keln, dun-

Bc

$\frac{6}{5}$ $\frac{6}{4+}$ $\frac{7}{\#}$ 6 $\frac{6}{5b}$ $\frac{6b}{b}$ 5 $\frac{6b}{b}$ $\#$

10

VI I

VI II

B

- keln — Re-den sich ü-ben. Er be-trach-tets vor bei sich selbst, da-nach

Bc

6 $\frac{6}{5}$ $\frac{5}{4}$ $\#$ 6 $\frac{6}{5b}$

14

VI I

VI II

B

sagt er sei - nen Rat und leh - re he-raus, und be-weist mit der Hei - li - gen Schrift. Die- weil er lebt, hat er

Bc

19

VI I

VI II

B

ei - nen grö - ßern Na - men denn an - dre tau-send und nach sei - nem To - de bleibt ihm der-sel - bi - ge Na-me.

Bc

2b. Recitativo

Tenor

Es fehlt nicht Schle - si - en an hoch - be-les - nen Leu - ten zu un - sern und der

Basso continuo

4

T

Vä - ter Zei - ten; auch sind so vie - le Leh - rer draus ent-stan - den, dass man wohl sa - gen mag, das ein'-ge Schle - si-

Bc

8

T

en tut's bis auf die - sen Tag wohl vie - len gan - zen Lan - den am welt-ge-pries-nen Flor mit sei - nen Söh - nen vor.

Bc

3. Choral

Violino I

Violino II

Viola

Canto

Alto

Tenor

Basso

Basso continuo

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

VI I

VI II

Va

C

A

T

B

Bc

fin - den und zie - het es hier - für: er setzt es an die Sei - ten den Für - sten in dem Land.

fin - den und zie - het es hier - für: er setzt es an die Sei - ten den Für - sten in dem Land.

fin - den und zie - het es hier - für: er setzt es an die Sei - ten den Für - sten in dem Land.

fin - den und zie - het es hier - für: er setzt es an die Sei - ten den Für - sten in dem Land.

4b 3 6 5 4 3 6 5 6 5 6 5 4 3

13

VII

VI II

Va

C

A

T

B

Bc

Den Für - sten und viel Leu - ten kommt Heil durch sei - ne Hand.

Den Für - sten und viel Leu - ten kommt Heil durch sei - ne Hand.

Den Für - sten und viel Leu - ten kommt Heil durch sei - ne Hand.

Den Für - sten und viel Leu - ten kommt Heil durch sei - ne Hand.

6 6 6 6 6 6 4 3

4a. Recitativo

Tenor

Wie man-che ha-ben sich in der The-o-lo-gie durch dies und je-nes schö-ne Buch, auch aus dem red-lichs-ten Ge-

Basso continuo

$\frac{7}{4}$ $\frac{8}{5}$ $6\sharp$ 5 $\frac{6}{4+}$ 6 7 6

2 3 2

6

T

such, ein Denk-mal nicht ge - stift? Und wär es kei - ne Flat - te - rie, so setz - te de-rem je-den ich auf ihr Ver -

Bc

$\frac{6}{5b}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{4+}$ 6

$\frac{6}{5b}$ $\frac{6}{4+}$ 6

11

T

lass - nes Eh - ren - mal, zu ei - nem Gra - ti - al die güld - ne Lei - chen - schrift:

Bc

6 $\frac{6}{5b}$ $\frac{6}{4+}$ 6 $\frac{6}{5b}$ 4 #

$\frac{6}{5b}$ $\frac{6}{4+}$ 6

4b. Recitativo

Violino I *pp*

Violino II *pp*

Basso

Das Ge-setz der Wahr-heit war in sei - nem Mun-de und war kein bö - ses in sei-nen Lip-pen fun - den. Er

Basso continuo

$\frac{7\flat}{4}$ $\frac{8}{5}$ $6\flat$ 5 $\frac{6}{4+}$ $\frac{7}{\sharp}$

VI I

VI II

B

wan - del - te für Gott, fried - sam und auf - rich - tig und be - kehr - te vie - le, vie - le von Sün - den.

Bc

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

4c. Recitativo

VI I

VI II

T

Ach, wä - re dies doch al - len ein Wet-ter-strahl und lan-ges Don-ner - knal - len, die blo - ße Schrift-, nicht

Bc

6 5

4

VI I

VI II

T

8

Gotts-Ge-lehr-te sein; ach, schlug er doch in ih-ren Her-zen ein, so wür-den sie gleich, als vom Blitz ge-

Bc

6
5

7
6

6
4+
2+

7

VI I

VI II

T

8

rührt, mit je-nem blin-den Pha-ri-sä-er, ge-streckt zu Got-tes Bo-den nie-der-fal-len

Bc

6

6

6
5

7

11

VI I

VI II

T

8

und an-ders Sinns nach dem Ge-rä-te fra-gen, das sie als Got-tes Zeug zu-tra-gen.

Bc

6

6
5
b

4 #

5. Aria

Violino I

Violino II

Tenor

Basso continuo

Hier kann man sich recht be-spie-geln, ob man auch von Gott ge -

VII

VI II

T

Bc

lehrt, ob man auch von Gott ge - lehrt, hier kann man sich recht be - spie - geln, ob man

VII

VI II

T

Bc

auch von Gott ge - lehrt. Lau - ter Wahr - heit ab - zu - han - deln, al - le

Fine

14

VII

VI II

T

Bc

Zeit für Gott zu wan-deln, stets dem Frie-den nach-zu - ja - - gen, Red-lich - keit im Schil-de tra-gen,

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

18

VII

VI II

T

Bc

schmü-cket das Amt, schmü-cket das Amt mit le - ben-di - gen Spie - geln, mit le - ben-di - gen Spie-geln.

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

Da capo

6. Choral

Violino I

Violino II

Viola

Canto

Ach, lass mich Dei - ne Wahr - heit lei - ten und nimm ihr Licht nicht von mir weg. Stell Dei - ne

Alto

Ach, lass mich Dei - ne Wahr - heit lei - ten und nimm ihr Licht nicht von mir weg. Stell Dei - ne

Tenor

Ach, lass mich Dei - ne Wahr - heit lei - ten und nimm ihr Licht nicht von mir weg. Stell Dei - ne

Basso

Ach, lass mich Dei - ne Wahr - heit lei - ten und nimm ihr Licht nicht von mir weg. Stell Dei - ne

Basso continuo

6 6 6 5⁺ 6₅ 5 6 6 6₅ 4 # 6

7

VI I

VI II

Va

C

Gna - de mir zur Sei - ten, dass ich auf Dir, be - lieb - tem Steg, be - stän - dig bis ans En - de

A

Gna - de mir zur Sei - ten, dass ich auf Dir, be - lieb - tem Steg, be - stän - dig bis ans En - de

T

Gna - de mir zur Sei - ten, dass ich auf Dir, be - lieb - tem Steg, be - stän - dig bis ans En - de

B

Gna - de mir zur Sei - ten, dass ich auf Dir, be - lieb - tem Steg, be - stän - dig bis ans En - de

Bc

6 6 5⁺ 6₅ 5 6 6 6₅ 4 # 6 6 9 8 5 6 6

13

VI I

VI II

Va

C

wand - le, da - mit ich auch in die - ser Zeit in Lieb und

A

wand - le, da - mit ich auch in die - ser Zeit in Lieb und

T

wand - le, da - mit ich auch in die - ser Zeit in Lieb und

B

wand - le, da - mit ich auch in die - ser Zeit in Lieb und

Bc

6 6 4 # 6

17

VI I

VI II

Va

C

Her - zens - freund - lich - keit nach dei - nem Wort und Wil - len hand - le.

A

Her - zens - freund - lich - keit nach dei - nem Wort und Wil - len hand - le.

T

Her - zens - freund - lich - keit nach dei - nem Wort und Wil - len hand - le.

B

Her - zens - freund - lich - keit nach dei - nem Wort und Wil - len hand - le.

Bc

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

7. Recitativo

Tenor

Basso continuo

8

Gott-lob! auch un-ser Schle-si-en hat Ken-ner ech-ter Gotts-ge-lehrt-heit, die eh-mals schon

6

7 4 2+

8 5 3

6 4+ 2

5

T

8

in Geist und Wahr-heit von dem recht-schaff-nen We-sen so mund-als schrift-lich zeug-ten. Ihr Na-me soll im

6

6 5

6 4+ 2

6

7 #

6

9

T

8

Buch der Red-li-chen und un-ter die-sen Weis-heits-Läu-ben auch im-mer grün und frisch im Se-gen

6 5

6

5

6 5

6 4 2

13

T

8

blei-ben. Kommt, lasst uns it-zo auch mit Freu- - - den, nach die-ser un-tern

7 4 2

8 5 3

7 4 2

16

T

8

Pflicht, vom Eh-ren-preis und vom Vergiss-mein-nicht aus un-tern dür-ren Hei-den, den teu-ren, wer-ten

8 5 3

6 4+ 2

6

7

6

6b

20

T

8

Got-tes Knech-ten die schön-sten Eh-ren-krän-ze flech-ten. Doch werft sie gleich vorm Thron des

6 5b

6 5

6 4 2

24

T

8

Al-ten, der Schle-si-en im Flor er-hal-ten. Und ihr, von A-bels Sa-men, werft

6

6

7b 3

5

6b 4

5 3

28

T

8

euch zu-gleich zu sei - nen Fü - ßen, von de-nen stets kri - stall - ne Strö - me flie - ßen: so wer - det ihr, in eu - res Je - su

Bc

7 4 2 8 5 3b 6 4+ 2 6 7 6 4 2

32

T

8

Na - men, mit die - sem eu - ern Un - ter - fan - gen auch sei - ne Hei - li - gung er - lan - gen.

Bc

6 6 5b 6 5 7

8. Aria

Post Orationem: 4 tam.
sequuntur versus duo priores

Post Orationem: 7 mam.
sequitur Aria praecedens: versus. 3

Violino I

Violino II

Tenor

Basso continuo

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

5

VI I

VI II

T

8

1. Flo - riert nicht Got - tes Wort in Häu - sern, so kommt ein Stamm mit sei - nen Rei - sern für - wahr auf
2. In Je - su Herz voll Lie - bes - trop - fen die E - he - pflan - zen ein - zu - pfrop - fen, macht aus der
3. Gott - lob! die al - ler - ält - ste Wahr - heit kommt täg - lich mehr zur neu - en Klar - heit, je mehr sie

Bc

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

8

VI I

VI II

T

8

kei - nen grü - nen Zweig, flo - riert nicht Got - tes Wort in Häu - sern,
 Eh ein Pa - ra - dies, in Je - su Herz voll Lie - bes - trop - fen
 blö - de__ Sin - nen blendt, Gott - lob! die al - ler - ält - ste Wahr - heit

Bc

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

11

VI I

VI II

T

8

so__ kommt ein Stamm mit sei - nen Rei - sern für - wahr auf kei - nen grü - nen Zweig, wo
 die__ E - he - pflan - zen ein - zu - pfrop - fen, macht aus der Eh ein Pa - ra - dies. Ach
 kommt täg - lich mehr zur neu - en__ Klar - heit, je mehr sie__ blö - de__ Sin - nen blendt. Ach,

Bc

6 6 6 6 4 3

Fine

Fine

Fine

14

VI I

VI II

T

8

a - ber auch in wü - sten Hei - den sich Schaf und Lamm da - hei - me wei - den, da
 El - tern! lassts euch nicht ver - drie - ßen, ihr sollts in Ei - nig - keit ge - nies - sen, sonst
 lasst uns nur nicht län - ger fra - gen, das Herz vom Grund aus zu er - neu - ern, eh

Bc

6 5 6 5 # 6 6 5 6 7

17

VI I

VI II

T

8

triefte vom Fet - te je - der Steig, da triefte vom Fet - te je - der Steig.
 flu - chen sie auch einst ge - wiss, sonst flu - chen sie auch einst ge - wiss.
 Gott den Fei - er - a - bend sendt, eh Gott den Fei - er - a - bend sendt.

Bc

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

Da capo

9. Duetto

Post Orationem: 12 mam.

Violino I

Violino II

Canto

Tenor

8

Basso continuo

6 6 6 5 6 6 6 6 6

7

VI I

VI II

C

8

Des Flei - sches Ge - schäf - te ver - wirkt und er - le - get das Le - ben aus

T

Des Geis - tes Ge - schäf - te

Bc

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

15

VI I

VI II

C

Gott,

des Flei - sches Ge - schäf - te ver -

T

8

er - re - get und wir - ket das Le - ben aus Gott, des Geis - tes Ge - schäf - te

Bc

6 6 6 6 6 6 6 6

23

VI I

VI II

C

wirkt und er - le - get

das Le - ben aus Gott. Ir - di - sche Sin - nen und

T

8

er - re - get und wir - ket das Le - ben aus Gott.

Bc

6 6 6 6 6 6 6 6

Fine

31

VI I

VI II

C

ei - te - le Trie - be,

heid - ni - sche Lie - be,

T

8

Himm - li - sche Sin - nen und e - wi - ge Trie - be,

Bc

6 6 6 6 6 6 6 6

39

VII

VI II

C

T

Bc

mensch-lich be - gin - nen na - tür - li - che Kräf - te,

gött - lich be - gin - nen ge -

47

VII

VI II

C

T

Bc

sind vom ver - bo - te - nem Bau - me__ die__ Säf - te

hei - lig - te__ Kräf - te, sind von dem

54

VII

VI II

C

T

Bc

und müs - sen im Blu - te__ des Lam - mes zer - rin - - -

Bau - me des Le - bens die Säf - te und müs - sen im

62

VI I

VI II

C

T

Bc

- - nen, zer - rin - nen, und müs - sen im Blu - te des Lam - mes zer - rin - nen.

Blu - te des Lam - mes ge - win - nen, und müs - sen im Blu - te des Lam - mes ge - win - nen.

6 5 4 # 6 5 # 6 7 7 6

Da capo

10. Recitativo

Post Orationem: 18 vam.

Tenor

Basso continuo

E - li - as Feu - er - trieb und Hel - den - kraft, die hat - te Got - tes Geist ge - schafft und des - sen

7b 5 6 5

5

T

Bc

Wir - kung aus - ge - nom - men, sonst schafft ein frem - des, aus - ge - lass - nes Feu - er an uns und an - dern we - nig

7b 6 7 6 6 7 6

9

T

Bc

from - men und schickt sich nicht auf Got - tes Herd, denn, wie es uns die bes - te Kraft ver - zehrt, so macht da - zu nur ü - bel

6 5 7 5 6 5 7b 5 6 4 2 6

14

T

Bc

Är - ger und brü - tet lau - ter Un - ge - heu - er.

6b 5 4 #

11. Aria

Adagio

Flauto dolce I

Flauto dolce II

Canto

Basso continuo

Fl I

Fl II

C

Bc

Dass sich das Gold von Schla - cken

Fl I

Fl II

C

Bc

lö - se, — dass sich das Gold von

24

Solo

Fl I

Fl II

C

Bc

Schla - cken lö - se, — ver - richt ein Feu - er ohn' — Ge - tö - se, das Got - tes O - dem

6 5 6 6 6 5 6 6

p

32

Tutti

Fl I

Fl II

C

Bc

an - ge - steckt, das Got - tes — O - dem an - ge -

6 7 5 6 6 5 6 6

39

Solo

Fl I

Fl II

C

Bc

steckt. Bei sei - nem stil - len, sanf - ten

6 6 6 5 4 6 6 5 6 6 5 6 5

p

Fine

46 **Tutti**

Fl I

Fl II

C

Hau - chen, bei sei - nem stil - len sanf - ten Hau - chen muss al - le

Bc

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

54 **Solo**

Fl I

Fl II

C

wil - de Glut ver - rau - chen, die kei - ne Bes - se - rung er - weckt.

Bc

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

Da capo

(anonim)

**14. Kantata *Es gingen zwei Menschen hinauf
in den Tempel*
(ok. 1726–1727)**

Violino I

Violino II

Viola

Canto / Canto solo

Alto

Tenore / Tenore solo

Basso / Basso solo

Basso continuo

1. Sinfonia

Violino I

Violino II

Viola

Basso continuo



5

VI I

VI II

Va

Bc



9

VI I

VI II

Va

Bc



2a. Recitativo

Basso

Es gin-gen zwei Men-schen hin - auf in den Tem-pel zu be-ten: ei-ner ein Pha-ri - sä-er, der an-dre ein Zöll-ner.

Basso continuo

2b. Recitativo

Tenor

Im Tem-pel gibt's wohl öf - ters E - pi - ku-reer und of-fen-ba-re Sad - du - zä-er, der - glei-chen E-saus Art, die

Basso continuo

T

ganz ver - rucht, nur, dass sie nicht, wie die - ser Hu - rer, mit Trä - nen Raum zur Bu - ße sucht. Die

Bc

T

Be - ten - den sind öf - ters Pha - ri - sä - er: bloß kirch - li - cher und äü - ßer - li - cher Schein muss ih - rer Schalk - heit Dec - kel sein.

Bc

T

Die Hu - rer selbst und Zöll - ner drin - gen e - her durch wah - re Buß ins Him - mel - reich hi - nein und gehn noch oft aus Got - tes Haus ge - recht hin - aus.

Bc

2c. Recitativo

Basso

Der Zöll - ner stund von fer - ne, woll - te auch sei - ne Au - gen nicht auf - he - ben gen Him - mel.

Basso continuo

3a. Choral 1 (versus. 1)

Violino I

Violino II

Viola

Canto

Alto

Tenor

Basso

Basso continuo

1. Mein Je - su, dem die Se - ra - phi - nen im Glanz der höchs - ten Ma - jes - tät
selbst mit be - deck - ten Au - gen die - nen, wenn dein Be - fehl an sie er - geht,

6

VI I

VI II

Va

C

A

T

B

Bc

wie sol - len blö - de Flei - sches - au - gen, die der ver - hass - ten Sün - den Nacht

wie sol - len blö - de Flei - sches - au - gen, die der ver - hass - ten Sün - den Nacht

wie sol - len blö - de Flei - sches - au - gen, die der ver - hass - ten Sün - den Nacht

wie sol - len blö - de Flei - sches - au - gen, die der ver - hass - ten Sün - den Nacht

11

VI I

VI II

Va

C

A

T

B

Bc

mit ih - rem Schat - ten trüb ge - macht, dein hel - les Licht zu schau - en tau - gen.

mit ih - rem Schat - ten trüb ge - macht, dein hel - les Licht zu schau - en tau - gen.

mit ih - rem Schat - ten trüb ge - macht, dein hel - les Licht zu schau - en tau - gen.

mit ih - rem Schat - ten trüb ge - macht, dein hel - les Licht zu schau - en tau - gen.

mit ih - rem Schat - ten trüb ge - macht, dein hel - les Licht zu schau - en tau - gen.

3b. Choral 1 (v. 2)

Canto

Basso continuo

2. Doch gön - ne mei - nen Glau - bens - bli - cken den Ein - gang in dein Hei - lig - tum
und lass mich dei - ne Gnad er - qui - cken zu mei - nem Heil und dei - nen Ruhm.

6

C

Bc

Reich dei - nen Szep - ter mei - ner See - le, die sich, wie Es - ther vor dir neigt

11

C

Bc

und dir, als dein - ne Braut sich zeigt; sprich: ja, du bist's, die ich er - wäh - le!

4. Recitativo

Basso

Son-der-n schlug an sei-ne Brust und sprach: Gott, sei mir Sün - der, Gott, sei mir Sün - der gnä - dig.

Basso continuo

5a. Choral 1 (v. 3)

Tenor

3. Sei gnä-dig, Je - su, vol - ler Gü - te dem Her-zen, das nach Gna - de lechzt! Ich weiß, du hör, wie die Zung in dem Ge - mü - te: Gott, sei mir Ar - men gnä - dig! ächzt.

Basso continuo

T

kannst mich nicht ver - sto - ßen; wie könn-test du un - gnä - dig sein, dem, den dein Blut von Schuld und

Bc

13

T

Pein er - löst, da es so reich ge - flos - sen?

Bc

5b. Choral 1 (v. 4)

Violino I

Violino II

Viola

Canto

4. Ich fall in dei - ne Gna - den - hän - de und bit - te mit dem Glau - bens-kuss: ge - rech - ter Kö - nig, wen - de, wen - de die Gna - de zu der Her - zens - buß.

Alto

4. Ich fall in dei - ne Gna - den - hän - de und bit - te mit dem Glau - bens-kuss: ge - rech - ter Kö - nig, wen - de, wen - de die Gna - de zu der Her - zens - buß.

Tenor

4. Ich fall in dei - ne Gna - den - hän - de und bit - te mit dem Glau - bens-kuss: ge - rech - ter Kö - nig, wen - de, wen - de die Gna - de zu der Her - zens - buß.

Basso

4. Ich fall in dei - ne Gna - den - hän - de und bit - te mit dem Glau - bens - kuss: ge - rech - ter Kö - nig, wen - de, wen - de die Gna - de zu der Her - zens - buß.

Basso continuo

6

VI I

VI II

Va

C

A

T

B

Bc

Ich bin ge - recht durch dei - ne Wun - den, es ist nichts Strä - flichs mehr an mir.

Ich bin ge - recht durch dei - ne Wun - den, es ist nichts Strä - flichs mehr an mir.

Ich bin ge - recht durch dei - ne Wun - den, es ist nichts Strä - flichs mehr an mir.

Ich bin ge - recht durch dei - ne Wun - den, es ist nichts Strä - flichs mehr an mir.

Ich bin ge - recht durch dei - ne Wun - den, es ist nichts Strä - flichs mehr an mir.

11

VI I

VI II

Va

C

A

T

B

Bc

Bin a - ber ich ver - söhnt mit dir, so bleib ich auch mit dir ver - bun - den.

Bin a - ber ich ver - söhnt mit dir, so bleib ich auch mit dir ver - bun - den.

Bin a - ber ich ver - söhnt mit dir, so bleib ich auch mit dir ver - bun - den.

Bin a - ber ich ver - söhnt mit dir, so bleib ich auch mit dir ver - bun - den.

Bin a - ber ich ver - söhnt mit dir, so bleib ich auch mit dir ver - bun - den.

6. Recitativo

Basso

Ich sa - ge euch, die - ser ging ge - recht - fer - tig - ter hi - nab in sein Haus vor je - nem.

Basso continuo

7. Choral 1 (v. 5)

Violino I

Violino II

Viola

Canto

5. Ach! lass mich dei - ne Weis - heit lei - ten und nimm ihr Licht nicht von mir weg:
stell dei - ne Gna - de mir zu Sei - ten, dass ich auf dir, be - lieb - tem Steg

Alto

5. Ach! lass mich dei - ne Weis - heit lei - ten und nimm ihr Licht nicht von mir weg:
stell dei - ne Gna - de mir zu Sei - ten, dass ich auf dir, be - lieb - tem Steg

Tenor

5. Ach! lass mich dei - ne Weis - heit lei - ten und nimm ihr Licht nicht von mir weg:
stell dei - ne Gna - de mir zu Sei - ten, dass ich auf dir, be - lieb - tem Steg

Basso

5. Ach! lass mich dei - ne Weis - heit lei - ten und nimm ihr Licht nicht von mir weg:
stell dei - ne Gna - de mir zu Sei - ten, dass ich auf dir, be - lieb - tem Steg

Basso continuo

6

VII

VI II

Va

C

A

T

B

Bc

be - stän - dig bis ans En - de wan - dle, da - mit ich auch in die - ser Zeit

be - stän - dig bis ans En - de wan - dle, da - mit ich auch in die - ser Zeit

be - stän - dig bis ans En - de wan - dle, da - mit ich auch in die - ser Zeit

be - stän - dig bis ans En - de wan - dle, da - mit ich auch in die - ser Zeit

be - stän - dig bis ans En - de wan - dle, da - mit ich auch in die - ser Zeit

11

VII

VI II

Va

C

A

T

B

Bc

in Lieb und Her - zens - freu - dig - keit nach dei - nem Wort und Wil - len han - dle.

in Lieb und Her - zens - freu - dig - keit nach dei - nem Wort und Wil - len han - dle.

in Lieb und Her - zens - freu - dig - keit nach dei - nem Wort und Wil - len han - dle.

in Lieb und Her - zens - freu - dig - keit nach dei - nem Wort und Wil - len han - dle.

in Lieb und Her - zens - freu - dig - keit nach dei - nem Wort und Wil - len han - dle.

8. *Recitativo*

Basso

Denn, wer sich selbst er - hö-het, der wird er-nie-dri-get wer-den und wer sich selbst er - nie-dri-get, der wird er - hö-het wer - den.

Basso continuo

9. *Choral 1 (v. 8)*

Canto

8. Ich steig hin - auf zu Dir im Glau - ben, steig Du in Lieb her - ab zu mir:
lass mir nichts die - se Freu - de rau - ben, er - fül - le mich nur ganz mit dir.

Alto

8. Ich steig hin - auf zu Dir im Glau - ben, steig Du in Lieb her - ab zu mir:
lass mir nichts die - se Freu - de rau - ben, er - fül - le mich nur ganz mit dir.

Basso continuo

C

Ich will dich fürch - ten, lie - ben, eh - ren, so - lang in mir das Herz sich regt

A

Ich will dich fürch - ten, lie - ben, eh - ren, so - lang in mir das Herz sich regt

Bc

C

und wenn das - selb' auch nicht mehr schlägt, so soll doch noch die Lie - be wäh - ren.

A

und wenn das - selb' auch nicht mehr schlägt, so soll doch noch die Lie - be wäh - ren.

Bc

10. Choral 2 (v. 6)

VI I

VI II

Va

C

A

T

B

Bc

Wie ist mir denn, o Freund der See - len, so wohl, wenn ich mich lehn auf dich!
 mich kann Welt, Not und Tod nicht quä - len, weil du, mein Gott, ver - gnü - gest mich.

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

7

VI I

VI II

Va

C

A

T

B

Bc

Lass sol - che Ruh in dem Ge - mü - te, nach dei - ner un - um - schränk - ten Gü - te, des

Lass sol - che Ruh in dem Ge - mü - te, nach dei - ner un - um - schränk - ten Gü - te, des

Lass sol - che Ruh in dem Ge - mü - te, nach dei - ner un - um - schränk - ten Gü - te, des

Lass sol - che Ruh in dem Ge - mü - te, nach dei - ner un - um - schränk - ten Gü - te, des

13

VI I

VI II

Va

C

A

T

B

Bc

Him - mels sü - ßen Vor - schmack sein. Weg, Welt, mit al - len Schmei - che - lei - en, nichts kann als Je - sus

Him - mels sü - ßen Vor - schmack sein. Weg, Welt, mit al - len Schmei - che - lei - en, nichts kann als Je - sus

Him - mels sü - ßen Vor - schmack sein. Weg, Welt, mit al - len Schmei - che - lei - en, nichts kann als Je - sus

Him - mels sü - ßen Vor - schmack sein. Weg, Welt, mit al - len Schmei - che - lei - en, nichts kann als Je - sus

Him - mels sü - ßen Vor - schmack sein. Weg, Welt, mit al - len Schmei - che - lei - en, nichts kann als Je - sus

19

VI I

VI II

Va

C

A

T

B

Bc

mich er - freu - en. O rei - cher Trost: _____ mein Freund ist _____ mein!

mich er - freu - en. O rei - cher Trost: _____ mein Freund ist mein!

mich er - freu - en. O rei - cher Trost: _____ mein Freund ist mein!

mich _____ er - freu - en. O rei - cher Trost: _____ mein Freund ist mein!

11. Choral 3 (v. 1)

Violino I

Violino II

Viola

Canto

Alto

Tenor

Basso

Basso continuo

1. Ach! was sind wir oh - ne Je - su? dürf - tig jäm - mer - lich und arm:
Ach! was sind wir vol - ler E - lend! Ach, Herr Je - su, dich er - barm!

5

VI I

VI II

Va

C

A

T

B

Bc

lass dich uns - re Not be - we - gen, die wir dir vor Au - gen le - gen.

lass dich uns - re Not be - we - gen, die wir dir vor Au - gen le - gen.

lass dich uns - re Not be - we - gen, die wir dir vor Au - gen le - gen.

lass dich uns - re Not be - we - gen, die wir dir vor Au - gen le - gen.

12. Aria

Violino I

Violino II

Viola

Tenor

Basso continuo

Ach, we - he mir, ach, weh, ach,

VI I

VI II

Va

T

Bc

weh, ach, we - he mir, ach, ich ver - geh, ach, ich ver - geh! Nun-mehr ent - fällt mir

Fine

VI I

VI II

Va

T

Bc

al - ler Mut und Sinn, denn kaum er - hol ich mich was wie - der, so sink ich, so sink ich gleich von

15

VII

VI II

Va

T

Bc

neu - em wie - der hin und fall halb__ tot in Ohn - macht nie - der.

Da capo

13. Choral 3 (v. 2) *Violino I, II e Viola colla parte*

Canto

2. Wir sind nichts ohn' Dich, Herr Je - su! hier ist lau - ter Fins - ter - nis,
da - zu quä - let uns gar hef - tig das ver - gif - te Schlan - gen - biss.

Alto

2. Wir sind nichts ohn' Dich, Herr Je - su! hier ist lau - ter Fins - ter - nis,
da - zu quä - let uns gar hef - tig das ver - gif - te Schlan - gen - biss.

Tenor

2. Wir sind nichts ohn' Dich, Herr Je - su! hier ist lau - ter Fins - ter - nis,
da - zu quä - let uns gar hef - tig das ver - gif - te Schlan - gen - biss.

Basso

2. Wir sind nichts ohn' Dich, Herr Je - su! hier ist lau - ter Fins - ter - nis,
da - zu quä - let uns gar hef - tig das ver - gif - te Schlan - gen - biss.

Basso continuo

5

C Die - ses Gift steigt zu dem Her - zen und ver - ur - sacht ste - ten Schmer - zen.

A Die - ses Gift steigt zu dem Her - zen und ver - ur - sacht ste - ten Schmer - zen.

T Die - ses Gift steigt zu dem Her - zen und ver - ur - sacht ste - ten Schmer - zen.

B Die - ses Gift steigt zu dem Her - zen und ver - ur - sacht ste - ten Schmer - zen.

Bc Die - ses Gift steigt zu dem Her - zen und ver - ur - sacht ste - ten Schmer - zen.

sequitur Choral 3 v. 3, v. 4, v. 5, v. 6

ossia: aria praecedens - Choral 3 v.3 - aria - v.4 - aria - v.5 - aria - v. 6

3. Ach! ohn dich, getreuer Jesu,
schreckt der Teufel und die Höll;
die Verdammnis macht mich zittern,
da ich steh auf dieser Stell:
mein Gewissen ist erwachet
und der Abgrund flammt und krachet.

5. Ach, wie kraftlos, Herzens-Jesu,
richten sich die Kranken auf!
Unsre Macht ist lauter Ohnmacht
in dem müden Lebenslauf:
denn man sieht uns, da wir wallen,
öfters straucheln, oftmals fallen.

4. Ohne dich, herzlichster Jesu,
kommt man nicht durch diese Welt,
sie hat fast auf allen Wegen
unsren Füßen Netz gestellt:
sie kann trotzen und kann heucheln,
und hält uns mit ihrem Schmeicheln.

6. Darum stärk uns, liebster Jesu,
sei in Finsternis das Licht,
öffne unsre Herzensaugen,
zeig dein freundlich Angesicht:
spiel, o Sonn, mit Lebensblicken,
so wird sich das Herz erquickern.

14. Duetto

Violino I

Violino II

Canto

Tenor

Basso continuo

Ich hal-te, Je-su, dich mit

Ich hal-te, See-le, dich

7

VI I

VI II

C

T

Bc

schwa - chen, mit schwa-chen Lie - bes - ar - men, ich hal - te, Je - su, dich

mit star - ken, mit star-ken Lie - bes - ar - men ich hal - te, See - le,

11

VI I

VI II

C

T

Bc

mit schwa - chen Lie-bes-ar - men, ich will dich nicht ver -

dich mit star - ken Lie-bes-ar - men, ich will dich nicht ver - las - sen,

15

VI I

VI II

C

-las-sen, ich will dich nicht ver-las-sen, du bist ja mein ich bin ja

T

8

ich will dich nicht ver-las-sen, und ich bin dein, du bist ja mein,

Bc

19

VI I

VI II

C

dein und du bist mein, du bist ja mein, dein Ton und dein Leimen, du musst dich mein er-bar-men,

T

8

und ich bin dein du bist ja mein, dein Ton und dein Leimen, ich

Bc

23

VI I

VI II

C

du schwö-rest mirs, du schwö-rest mirs, du schwö-rest mirs, ich

T

8

muss mich dein er-bar-men, ich schwö-re dirs, ich schwö-re dirs, ich schwö-re dirs,

Bc

27

VII

VI II

C

T

Bc

will dich nicht ver - las - sen noch ver - säu - men, ich will dich nicht ver - las - sen noch ver -

ich will dich nicht ver - las - sen noch ver - säu - men, ich will dich nicht ver - las - sen noch ver -

30

VII

VI II

C

T

Bc

-säu - men.

-säu - men.

15. Choral 3 (v. 7-10) *Violino I, II e Viola colla parte*

Canto

Alto

Tenor

Basso

Basso continuo

7. Tritt den Sa - tan, star - ker Je - su, un - ter un - sern schwa - chen Fuss,
komm zu dei - ner Braut ge - gan - gen, gib ihr ei - nen Lie - bes - kuss,

7. Tritt den Sa - tan, star - ker Je - su, un - ter un - sern schwa - chen Fuss,
komm zu dei - ner Braut ge - gan - gen, gib ihr ei - nen Lie - bes - kuss,

7. Tritt den Sa - tan, star - ker Je - su, un - ter un - sern schwa - chen Fuss,
komm zu dei - ner Braut ge - gan - gen, gib ihr ei - nen Lie - bes - kuss,

7. Tritt den Sa - tan, star - ker Je - su, un - ter un - sern schwa - chen Fuss,
komm zu dei - ner Braut ge - gan - gen, gib ihr ei - nen Lie - bes - kuss,

5

C

dass sie Him - mels - freud ver - spü - re und kein Leid sie mehr be - rüh - re!

A

dass sie Him - mels - freud ver - spü - re und kein Leid sie mehr be - rüh - re!

T

8

dass sie Him - mels - freud ver - spü - re und kein Leid sie mehr be - rüh - re!

B

dass sie — Him - mels - freud ver - spü - re und kein Leid sie mehr be - rüh - re!

Bc

8. Fass uns an, o süßer Jesu,
führ uns selbst die Pilgerstraß,
dass wir auf den rechten Wegen
gehen fort ohn Unterlass!
Lass uns meiden alle Stricke,
und nicht wieder sehn zurücke.

9. Laß den Geist der Kraft, Herr Jesu,
geben unserm Geiste Kraft,
dass wir brünstig dir nachwandeln,
nach der Liebe Eigenschaft.
Ach! Herr, mach uns selber tüchtig,
so ist unser Leben richtig.

10. Dann wird Lob und Dank, Herr Jesu,
schallen aus des Herzens Grund;
dann wird Alles jublieren,
und dir singen Herz und Mund:
dann wird auf der ganzen Erden,
Jesus hoch gelobet werden.

16. Choral 4 (v. 1) *Violino I e II colla parte*

Canto

Mein Her - ze, wie wan - kest und flat - terst du noch! Was hilf dir das Rin - gen nach

Alto

Mein Her - ze, wie wan - kest und flat - terst du noch! Was hilf dir das Rin - gen nach

Basso continuo

C

ir - di - schen Din - gen und im - mer zu zie - hen das sünd - li - che Joch? Das nö - tigs - te

A

ir - di - schen Din - gen und im - mer zu zie - hen das sünd - li - che Joch? Das nö - tigs - te

Bc

C

Teil ist Je - sus, dein Heil: drum rich - te den Sinn zum Himm - li - schen hin.

A

Teil ist Je - sus, dein Heil: drum rich - te den Sinn zum Himm - li - schen hin.

Bc

17. Aria

Violino I

Violino II

Tenor

Basso continuo

Kehrt euch um, ver -

6

VI I

VI II

T

8 - kehr - te Sin - nen, ver - kehr - te Sin - nen, kehrt euch um, ver - kehr - te Sin - nen, kehrt euch

Bc

11

VI I

VI II

T

8 um, kehrt euch um, ver - kehr - te Sin - nen, ver - kehr - te Sin - nen, kehrt euch um, ver - kehr - te Sin - nen,

Bc

17

VI I

VI II

T

8 kehrt euch um. Lasst die Welt mit ih - ren Af - fen sich am eit - len Schein ver - gaf - - -

Bc

Fine

23

VI I

VI II

T

8 - - fen, wo kein Licht und Le - ben drin - nen, wo kein Licht und Le - ben drin - nen.

Bc

Da Capo

18. Choral 5 (v. 7, 2, 3) *Violino I, II e Viola colla parte*

Canto

Alto

Tenor

Basso

Basso continuo

Das — Ver - nunft - licht kann das — Le - ben mir nicht ge - ben; Je - sus und sein

Das Ver - nunft - licht kann das Le - ben mir nicht ge - ben; Je - sus und sein

Das Ver - nunft - licht kann das Le - ben mir nicht ge - ben; Je - sus und sein

Das Ver - nunft - licht kann das Le - ben mir nicht ge - ben; Je - sus und sein —

5

C

A

T

B

Bc

hel - ler Schein, Je - sus muss das Herz an - bli - cken und er - qui - cken, Je - sus muss die Son - ne sein.

hel - ler Schein, Je - sus muss das Herz an - bli - cken und er - qui - cken, Je - sus muss die Son - ne sein.

hel - ler Schein, Je - sus muss das Herz an - bli - cken und er - qui - cken, Je - sus muss die Son - ne sein.

hel - ler Schein, Je - sus muss das Herz an - bli - cken und er - qui - cken, Je - sus muss die Son - ne sein.

2. Möcht ich, wie das Rund der Erden,
lichte werden!
Seelen-sonne, gehe auf!
Ich bin finster, kalt und trübe;
Jesu, Liebe,
komm, beschleunige den Lauf!

3. Wir sind ja im neuen Bunde,
da die Stunde
der Erscheinung kommen ist;
und ich muss mich stets im Schatten
so ermatten,
weil du mir so ferne bist.

19. Choral 4 (v. 7) *Violino I e II colla parte*

Canto

So zie - he, mein Je - su, mich gänz - lich in dich; lass in mir zer - rin - nen die

Alto

So zie - he, mein Je - su, mich gänz - lich in dich; lass in mir zer - rinn - nen die

Basso continuo

C

Herr - schaft der Sin - nen und lei - te die Strö - me der Lie - be in mich. Dein himm - li - scher

A

Herr - schaft der Sin - nen und lei - te die Strö - me der Lie - be in mich. Dein himm - li - scher

Bc

C

Glanz durch - leuch - te mich ganz, hin - füh - ro al - lein dein ei - gen zu sein.

A

Glanz durch - leuch - te mich ganz, hin - füh - ro al - lein dein ei - gen zu sein.

Bc

20. Aria

Violino I

Violino II

Tenor

Basso continuo

Fas - se Mut, du

6

VII

VI II

T

8

blö - des Her - ze, du blö - des Her - ze, fas - se Mut, du blö - des Her - ze_ fas - se Mut, fas - se

Bc

12

VII

VI II

T

8

Mut, du blö - des Her - ze, du blö - des Her - ze_ fas - se_ Mut, du blö - des Her - ze_ fas - se_ Mut.

Bc

Fine

18

VII

VI II

T

8

Wenn die Sün - den grau - sam drü - cken, Je - su Wort kann dich er - qui - - - cken

Bc

24

VII

VI II

T

8

und er - lö - sen von den Schmer - zen, und er - lö - sen von den Schmer - zen.

Bc

Da Capo

21. Choral 6 (v. 1)

Canto

Ach, wenn werd ich schau - en dich, lieb - ster Je - su? Wenn wirst du um - fan - gen mich, lieb - ster Je - su?

Alto

Ach, wenn werd ich schau - en dich, lieb - ster Je - su? Wenn wirst du um - fan - gen mich, lieb - ster Je - su?

Tenor

Ach, wenn werd ich schau - en dich, lieb - ster Je - su? Wenn wirst du um - fan - gen mich, lieb - ster Je - su?

Basso

Ach, wenn werd ich schau - en dich, lieb - ster Je - su? Wenn wirst du um - fan - gen mich, lieb - ster Je - su?

Basso continuo

5

C

Mein Herz nach dir seh - net sich, lieb - ster Je - su, lieb - ster Je - su, lieb - ster Je - su.

A

Mein Herz nach dir seh - net sich, lieb - ster Je - su, lieb - ster Je - su, lieb - ster Je - su.

T

Mein Herz nach dir seh - net sich, lieb - ster Je - su, lieb - ster Je - su, lieb - ster Je - su.

B

Mein Herz nach dir seh - net sich, lieb - ster Je - su, lieb - ster Je - su, lieb - ster Je - su.

Bc

(anonim)

**15. Kantanta *Luft und Wetter, Wind und Regen*
(ok. 1726–1727)**

Tromba I

Tromba II

Violino I

Violino II

Viola

Canto / Canto solo

Alto

Tenore / Tenore solo

Basso / Basso solo

Basso continuo

1. Aria

post I et II. Orationem:

Violino I

Violino II

Viola

Tenor

Basso continuo

5

Vl I

Vl II

Va

T

Bc

Solo

Tutti

p

f

f

f

Luft und Wet-ter, Wind und Re-gen, tem-pe-rier-tes Warm und Kalt,

9

Vl I

Vl II

Va

T

Bc

Solo

Tutti

p

f

f

f

blei-ben, als ein Got-tes Se-gen, der Ge-sund-heit Un-ter-halt, der Ge-

13

VII

VI II

Va

T

8

sund - heit Un - ter - halt.

Bc

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

18 **Adagio**

VII

VI II

Va

T

8

p *f*

p *f*

p *f*

Ster - ben und Krank - heit, Pest, Wahn - witz und Seu - chen, die von ver - fau - le - ten Dün - sten ent - stehn,

Bc

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

27 **Solo**

VII

VI II

Va

T

8

p

hei - ßet durch Win - de der Schöp - fer ent - wei - chen, wenn sie aus

Bc

6 4 2 6 6 5b 6 6

36 *Tutti*

VI I *f*

VI II *f*

Va *f*

T

8 Klüf-ten und Ber-gen aus - gehn, wenn sie aus Klüf-ten und Ber-gen aus - gehn.

Bc

6 6/5 6 6 6 6/5 6 6

2. Aria *post 3 Orationem:*

Violino I

Violino II

Tenor

Basso continuo

8

6 6/4 2 6 6 6 6/5 6 6 6/4 5 6/4

5 *Solo*

VI I *p*

VI II *p*

C

1. Ver - stand, und Bil - dungs - kraft, und tau - send Wis - sen -
2. Dies lasst uns denn ge - stehn und zu der Quel - le

Bc

5 6 6/5 4 6/4 2 6 6 6

8 *Tutti*

VII

VI II

C

Bc

schaft hat Gott in die Na - tur ge - sen - ket. Von Gott al - lein ent -
 gehn, und spre - chen: Gott, dies sind die Ga - ben, die wir aus Dei - ner

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

12

VII

VI II

C

Bc

springt, was Men - schen Kunst voll - bringt und was ihr Witz sinn -
 Huld, ob - wohl bei man - cher Schuld, im Ü - ber - fluss emp -

6 6 5 5 4 6 6 6 6 5 4 6 6 6

16

VII

VI II

C

Bc

reich er - den - ket.
 fan - gen ha - ben.

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

3. Aria *post 4 et 5. Orationem:*

Tromba I (Clarino)
 Tromba II (Clarino)
 Violino I
 Violino II
 Canto
 Basso
 Basso continuo

Tr I
 Tr II
 VI I
 VI II

C
 B
 Bc

1. Schaut doch, wie uns Gott durchs Feld stets mit Him - mels-man - na spei - set und uns da - durch ü - ber -
 2. Drum er - hebt hie - bei den Mut und gebt euch dem Ge - ber wie - der, dankt und brin - get Freu - den -

1. Schaut doch, wie uns Gott durchs Feld stets mit Him - mels-man - na spei - set und uns da - durch ü - ber -
 2. Drum er - hebt hie - bei den Mut und gebt euch dem Ge - ber wie - der, dankt und brin - get Freu - den -

6 6 6 6 6 6 6 5 6 6 5 6 7 7 7 6

13

Tr I

Tr II

VI I

VI II

C

wei - set, dass er Schle - si - en er - hält. Spei - se, Nah - rung, Not - durft, Le - ben,
 lie - der, sa - get, es ist al - les gut. Zei - get, dass uns Korn und Wei - zen

B

wei - set, dass er Schle - si - en er - hält. Spei - se, Nah - rung, Not - durft, Le - ben
 lie - der, sa - get, es ist al - les gut. Zei - get, dass uns Korn und Wei - zen

Bc

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

19

Tr I

Tr II

VI I

VI II

C

muss uns un - ser Schöp - fer ge - ben, muss uns un - ser Schöp - fer ge - ben,
 stets zu Got - tes Diens - te rei - zen, stets zu Got - tes Diens - te rei - zen,

B

muss uns un - ser Schöp - fer ge - ben, muss uns un - ser Schöp - fer ge - ben,
 stets zu Got - tes Diens - te rei - zen, stets zu Got - tes Diens - te rei - zen,

Bc

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

25

Tr I

Tr II

VI I

VI II

C

B

Bc

Spei - se, Nah - rung, Not - durft, Le - ben, muss uns un - ser Schöp-fer ge - ben.
zei - get, dass uns Korn und Wei - zen stets zu Got - tes Diens-te rei - zen.

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

4. Aria post 6, 7, 8 et 9 *Orationem*:

Adagio

Violino I

Violino II

Viola

Tenor

Basso continuo

Solo

p

Ach, wie hat uns

5 Tutti

VII *f*

VI II *f*

Va *f*

T
8 Gott so lieb, aus recht hei - ßem, aus recht hei - ßem, aus recht hei - ßem Va - ters Trieb.

Bc
6 4b 2 6 5 6 6 6 6 6 7 5 4 6 6 5

8 Solo

VII *p*

VI II

Va

T
8 Nicht nur Au - en, nicht nur Fel - der er - zäh - len, was der Schöp - fer tut, Luft und Flüs - se, Berg und

Bc
7 5 4 6 6 6 6 7 6 6 6 5

12 Tutti

VII *f* tr Solo

VI II *f*

Va *f*

T
8 Wäl - der er - klä - ren euch das höchs - te Gut. Die

Bc
6b 6 5b 9 4b 8 3 6 6 5 5 4 3 6b 6 5b 9 4b 8 3 6 6 5 4 3

1. Aria

post I et II. Orationem:

Violino I

Violino II

Viola

Tenor

Basso continuo

VII

VII II

Va

T

Bc

Solo

Tutti

p

f

f

f

Luft und Wet-ter, Wind und Re-gen, tem-pe-rier - tes Warm und Kalt,

VII

VII II

Va

T

Bc

Solo

Tutti

p

f

f

f

blei-ben, als ein Got - tes Se-gen, der Ge - sund - heit Un - ter-halt, der Ge -

31

Tutti

f

f

f

T

8

nim-mer, den Schöp-fer zu prei-sen.

Bc

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

5a. Aria post 10 et 11 Orationem:

Violino I

Violino II

Viola

Canto

Tenor

Basso continuo

tr

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

7

VI I

VI II

Va

C

T

Bc

Got-tes Treu, Got-tes Gü-te, bleibt uns al-le Mor-gen neu, Got-tes

Got-tes Gü-te, Got-tes Treu, Got-tes Treu, bleibt uns al - le Mor-gen neu, Got-tes Gü-te

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

13

VI I

VI II

Va

C

T

Bc

Treu, bleibt uns al - le Mor-gen neu. Er be-kleidt uns, wenn wir frie-ren, wenn uns

Bleibt uns al-le Mor-gen neu. Er be-kleidt uns, wenn wir frie-ren, wenn uns

6 6 5 5 4 6 6 5 5 4 6 6 5 6 4+ 2

18

VII

VI II

Va

C

T

Bc

Nord und Frost er - kält und uns Zit-tern ü - ber-fällt; von den Vö-geln, von den Tie-ren, ja so - gar der Saft der Er-den muss uns

Nord und Frost er - kält und uns Zit-tern ü-ber - fällt; von den Vö-geln, von den Tie-ren, ja so - gar der Saft der Er-den muss uns

6 6 6 7 6 6 5 6 6 6 6

22

VII

VI II

Va

C

T

Bc

auch zur De - cke wer-den. Got-tes Treu, Got-tes Gü-te

auch zur De - cke wer-den. Got-tes Gü-te, Got-tes Treu, Got-tes Treu bleibt uns

6 5 5 4 6 6 5 5 4 6 6 6 6 6 6 6

27

VI I

VI II

Va

C

T

Bc

bleibt uns al-le Mor-gen neu, Got-tes Treu bleibt uns al - le Mor-gen neu.

al - le Mor-gen neu, Got-tes Gü-te bleibt uns al-le Mor-gen neu.

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

32

VI I

VI II

Va

C

T

Bc

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

Violino I

Violino II

Viola

Tenor

Basso

Basso continuo

[illegible]

22

VII I

VII II

Va

T

Gott Arz - nei ver - liehn. Ed - le Quel - len, ed - le Kräu - ter

B

Gott Arz - nei ver - liehn. Ed - le Kräu - ter, ed - le Quel - len, ed - le Quel - len sind die

Bc

27

VII I

VII II

Va

T

sind die bes - te Me - di - zin, ed - le Quel - len sind die bes - te Me - di - zin.

B

bes - te Me - di - zin, ed - le Kräu - ter sind die bes - te Me - di - zin.

Bc

32

VI I

VI II

Va

T

B

Bc

6. Aria (Choral) *post Epilogum*

Alla breve

Violino I

Violino II

Viola

Canto

Alto

Tenor

Basso

Basso continuo

Nun was sol - len wir Dir wohl, Gott für al - les wie - der - ge - ben, al - les zeugt vom Ü - ber - fluss und vom

Nun was sol - len wir Dir wohl, Gott für al - les wie - der - ge - ben, al - les zeugt vom Ü - ber - fluss und vom

Nun was sol - len wir Dir wohl, Gott für al - les wie - der - ge - ben, al - les zeugt vom Ü - ber - fluss und vom

Nun was sol - len wir Die wohl, Gott für al - les wie - der - ge - ben, al - les zeugt vom Ü - ber - fluss und vom

6 6 6 6 5 6 6 6 6 5 6

8

VI I

VI II

Va

C

A

T

B

Bc

Reich-tum Dei - ner Gü - te. O, ent - zün - de das Ge - mü - te, dass es sich selbst schen - ken muss, dass wir Dir so, wie man

Reich-tum Dei - ner Gü - te. O, ent - zün - de das Ge - mü - te, dass es sich selbst schen - ken muss, dass wir Dir so, wie man

Reich-tum Dei - ner Gü - te. O, ent - zün - de das Ge - mü - te, dass es sich selbst schen - ken muss, dass wir Dir so, wie man

Reich-tum Dei - ner Gü - te. O, ent - zün - de das Ge - mü - te, dass es sich selbst schen - ken muss, dass wir Dir so, wie man

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

15

VI I

VI II

Va

C

A

T

B

Bc

soll, nur al - lein zu Eh - ren le - ben, nur al - lein zu Eh - ren le - ben, denn was kön - nen wir Dir

soll, nur al - lein zu Eh - ren le - ben, nur al - lein zu Eh - ren le - ben, denn was kön - nen wir Dir

soll, nur al - lein zu Eh - ren le - ben, nur al - lein zu Eh - ren le - ben, denn was kön - nen wir Dir

soll, nur al - lein zu Eh - ren le - ben, nur al - lein zu Eh - ren le - ben, denn was kön - nen wir Dir

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

21

VII I

VI II

Va

C

wohl sonst für al - les, sonst für al - les wie - der - ge - ben, sonst für al - les, sonst für al - les wie - der - ge - ben.

A

wohl sonst für al - les, sonst für al - les wie - der - ge - ben, sonst für al - les, sonst für al - les wie - der - ge - ben.

T

8

wohl sonst für al - les, sonst für al - les wie - der - ge - ben, sonst für al - les, sonst für al - les wie - der - ge - ben.

B

wohl sonst für al - les, sonst für al - les wie - der - ge - ben, sonst für al - les, sonst für al - les wie - der - ge - ben.

Bc

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

Andreas Fabri (?)

16. Kantanta *Hängt Harf und Lauten* (1740)

Violino I

Violino II

Viola

Canto I solo

Canto II solo

Basso continuo

1. Aria

Adagio

Violino I

Violino II

Viola

Canto

Basso continuo

9

VI I

VI II

Va

C

Bc

Hängt Harf und Lau - ten an die Wei - den,

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

Tutti

17

VI I

VI II

Va

C

Bc

hängt Harf und Lau - ten an die Wei - den, weil Lust und

p

Solo

25

VI I

VI II

Va

C

Bc

Won - ne von uns schei - den, weil Lust und Won - ne von uns schei - den,

33

VI I

VI II

Va

C

Bc

von uns schei - den, da un - ser gro - ßer Ca - rol liegt,

42

Tutti

Solo

VI I

VI II

Va

C

Bc

— der gro - ße Ca - rol liegt. Hängt Harf und Lau - ten

50 Tutti

VI I

VI II

Va

C

Bc

an die Wei - den, weil Lust__ und Won - ne von uns__ schei - den,

58 Solo

p

VI I

VI II

Va

C

Bc

von uns__ schei - den, da un - ser gro - ßer,__ gro - ßer__ Ca - rol liegt, _____

66 Tutti

VI I

VI II

Va

C

Bc

da un - ser gro - ßer, gro - ßer Ca - rol liegt. _____

74

VI I

VI II

Va

C

Bc

Fine

Ein je - der starrt, ein je - der starrt

82

VI I

VI II

Va

C

Bc

bei die - sem Fal - le, als wie für ei - nen Don - ner - knal - le, al wie für ei - nem Don - ner -

90

Solo

Tutti

VI I

VI II

Va

C

Bc

knal - le, der durch die Lüf - te kra - chend fliegt.

Da Capo

2. Recitativo

Canto

Ach! ach, un - er - setz - li - cher Ver - lust, — der uns zu früh, zu früh be - trof - fen! All uns - re

Basso continuo

6

C

Lust, ja Wunsch und Hof - fen, liegt mit dir, höchs - tes Haupt, in je - ner Kluft, in je - ner düs - tren To - ten -

Bc

4
2

10

C

gruft, ver - senkt und ein - ge - scharrt; so vie - le Län - der kla - gen sich ver - weist und al le — ru - fen:

Bc

4+ 6

15

Violino I

Violino II

Canto

Ach! wie hart, — o Gott, wie hart schlägst du uns nie - der! Ach, gib uns un - sern Va - ter

Basso continuo

6

19

VI I

VI II

C

wie - der! Doch Wunsch und Hof - fen ist um - sonst, drum auf, ihr treu - en — Un - ter - ta - nen , auf, lasst

Bc

4+ 7 6 6 7

23

VII I

VI II

Va

C

eu - re Kla-gen laut er - schal-len, hemmt nicht der Trä-nen star-ken Lauf, die strom-reiß aus den Au - gen fal-len.

7 6 7 $\flat$ $\natural$ # 6 7 6

Bc

3. Aria

Violino I

Violino II

Viola

Canto

Basso continuo

9

VII I

VI II

Va

C

Kommt und eilt, _____

Bc

17

Solo

p

VI I

VI II

Va

C

Bc

kommt und eilt zu je - nem Gra - be,

24

Tutti

f

f

f

VI I

VI II

Va

C

Bc

kommt und eilt, kommt und eilt zu je - nem Gra - be, wo jetzt un - ser

32

VI I

VI II

Va

C

Bc

Kai - ser ruht, wo jetzt un - ser Kai - ser ruht,

40

VI I

VI II

Va

C

Bc

— kommt und eilt, kommt und eilt, kommt und eilt, kommt und eilt zu je - nem —

48

VI I

VI II

Va

C

Bc

Gra - be, wo jetzt un - ser Kai - ser ruht, ————— wo jetzt un - ser

57

VI I

VI II

Va

C

Bc

Kai - ser ruht. ————— Bringt statt

Fine

66

VI I

VI II

Va

C

Bc

ei - ner Op - fer - ga - be__ eu - rer Trä - nen treu - e Flut, sucht mit un - ver -

75

VI I

VI II

Va

C

Bc

stell - ten Zähl - ren, sei - ne Asch - e__ noch zu__ eh - ren, ja, ists

83

VI I

VI II

Va

C

Bc

mög - lich, wei - net__ Blut, ja,__ ists mög - lich, wei - net Blut.

Da Capo

4. Recitativo

Canto

5

C

Not, schau un - sern Jam - mer an! Wir fal - len vor dir — hin und fle -

Bc

9

C

hen: hei - le selbst die Her - zen und lind - re die er - reg - ten Schmer - zen, die dei - ne

Bc

13 **Adagio**

C Hand nur lin - dern kann! Ach, seg - ne uns - re Kö - ni - gin, die schon zu uns - rem Wohl den Zep - ter

Bc

17

C

füh - ret und ih - res gro - ßen Va - ters Thron, als ei - ne würd' - ge Toch - ter zie - ret.

Bc

21

C

Ja, ja, du seg - nest schon, und wirst dies in-brunst-vol-le Fle-hen nach dei-ner Treu-e nicht ver - schmä - hen.

Bc

5. Aria (Duetto)

Violino I

Violino II

Canto

Canto II

Basso continuo

13

VI I

VI II

C

C II

Bc

Da so viel Seuf - zer auf - wärts stei -

Da so viel Seuf - zer auf - wärts stei -

23

VI I

VI II

C

C II

Bc

- - - gen und sich vor dei - nem Thro - ne__ zei - gen, du Herr der Kö - ni - ge, du

- - - gen und sich vor dei - nem Thro - ne__ zei - gen, du Herr der Kö - ni - ge, du

34

VI I

VI II

C

Herr der Kö - ni - ge der Welt. So kannst du dein Herz

C II

Herr der Kö - ni - ge der Welt. So kannst du — dein Herz

Bc

45

VI I

VI II

C

nicht ver - schlie - ßen, — wir se - hen schon den Se - gen flie - ßen, der wie ein Strom

C II

nicht ver - schlie - ßen, wir se - hen schon den Se - gen flie - ßen, der wie ein

Bc

56

VI I

VI II

C

von dei - ner — Hö - he fällt, der — wie ein — Strom von Dei - ner — Hö - he fällt.

C II

Strom von dei - ner Hö - he fällt, der wie ein — Strom von Dei - ner Hö - he fällt.

Bc

V. Komentarz rewizyjny

Źródła

Obecnym miejscem przechowywania wszystkich rękopisów, stanowiących podstawę niniejszej edycji jest Biblioteka i Archiwum im. B.R. Tschammera w Cieszynie, będąca bezpośrednim sukcesorem rozbudowywanych od pierwszych dziesięcioleci XVIII wieku biblioteki i archiwum Kościoła Jezusowego. W momencie odkrycia na przełomie lat 2008 i 2009, podczas reorganizacji archiwum, tych zapomnianych muzykaliów, większość z nich znajdowała się w jednym pakiecie owiniętym arkuszem szaroniebieskiego papieru pakowego. Na nim zapisano: „Z archiwum Ew. Kościoła Jezus. / w Cieszynie. (Czamer?) / Stare z XVIII wieku rękopiśmienne / utwory muzyczne (m innymi Telemana) / zbadane przez prof. Karola Hławiczkę”. Dodatkowo do papierów tych była dołączona karteczka z napisem: „Różne stare rękopiśmienne / utwory muzyczne, wśród nich i / Telemana, współczesnego Jana Seb. / Bacha. Zbiór zbadany w r. 1963/64 / przez prof. Karola Hławiczkę z Cieszyna. / styczeń 1964”¹. W pakiecie znajdowały się dwie grupy rękopisów muzycznych: na wierzchu utwory instrumentalne (zbiór oznaczony wówczas roboczo literą A), a pod nimi utwory wokально-instrumentalne (zbiór B). W drugiej połowie roku 2009, podczas porządkowania innych archiwaliów, udało się jeszcze odnaleźć kolejne dwa utwory wokально-instrumentalne (zbiór C)².

Kompozycje wokально-instrumentalne, głównie kantaty, przetrwały do naszych czasów przeważnie w postaci mniej lub bardziej kompletnych partytur; do niektórych z nich (B3, B6,

¹ Prof. Karol Hławiczka, znający dobrze zbiory Biblioteki i Archiwum im. B.R. Tschammera w Cieszynie, niestety nie wydał żadnej publikacji na temat niniejszych kantat (por. E. ROSNER: *Materiały do bibliografii Karola Hławiczki*. „Watra. Rocznik Bielski” 1989). Skoncentrował się za to przede wszystkim na odkrytych tam przez niego polonezach (por. m.in. K. HŁAWICZKA: *Zbiór nieznanych polonezów polskich z początku XVIII wieku*. „Muzyka” 1961, nr 1, s. 23–67. Ponadto informacje z kręgu rodziny prof. Hławiczki wskazują na to, że w połowie lat sześćdziesiątych XX wieku był on tak bardzo zajęty różnorodną działalnością popularyzatorską i publicystyczną, że prawdopodobnie zabrakło mu czasu i energii na opracowanie kantat cieszyńskich. Dodać też należy, że ówczesna sytuacja polityczna w Polsce nie sprzyjała bynajmniej zajmowaniu się na Górnym Śląsku rodzimą muzyką religijną w języku niemieckim...

² Znalezione to po raz pierwszy zostało zaprezentowane w maju 2009 roku w referacie przedstawionym w trakcie międzynarodowej konferencji naukowej „300 lat tolerancji na Śląsku Cieszyńskim”; por. Z. MOJŻYSZ: *Muzykalia w zbiorach archiwalnych Parafii Ewangelicko-Augsburskiej w Cieszynie*. W: *Trzysta lat tolerancji na Śląsku Cieszyńskim. W trzystulecie założenia kościoła Jezusowego w Cieszynie*. Red. R. CZYŻ, W. GOJNICZEK, D. SPRATEK. Cieszyn 2010, s. 556–579.

B9a i B9b, B12, B13) dołączono też odrębne głosy (partesy) wokalne oraz instrumentalne (częściowo niekompletne), a w przypadku B13 także szkic koncepcyjny utworu (por. il. 29). W odniesieniu do arii C1 i C2 brak partytur zawierających całe kompozycje, zachowane są za to ich materiały wykonawcze. W ramach niniejszej edycji wszystkie zachowane elementy kolejnych kompozycji zebrano w formie jednolitych partytur. Opis źródeł i dokładne informacje o nich można odnaleźć w *Uwagach szczegółowych do utworów*.

W przypadku występowania różnic pomiędzy tekstami partytur a materiałów wykonawczych, za bardziej miarodajne uznano te ostatnie, jako zapewne najbliższe finalnych (wykonanym) wersji danych dzieł muzycznych³. W tym kontekście spory, bo dotyczący przede wszystkim odpowiedniej obsady, problem stanowi prawidłowa interpretacja zapisu obsady pieśni (chorałów) w niektórych z kantat (szczegółowo omówiony w kolejnym podrozdziale).

Nieco problematyczna jest też duża liczba korektur naniesionych w rękopisach przez kopistów. Do kategorii tej zaliczamy przede wszystkim skreślenia pojedynczych nut bądź ich grup, przeróbki (pogrubienia) oraz jednoczesny zapis nut błędnych i poprawnych (wyglądających w takich wypadkach jak dwudźwięki), ze skreśleniami lub bez (por. il. 6 i 21). Można spotkać też dopisane nad lub pod pięciolinia nazwy literowe nut. W owych zapisach literowych często stosowano enharmoniczne zamienniki w miejsce nazw nut prawidłowych z współczesnej perspektywy, przykładowo: *cis* zamiast *des* albo *gis* zamiast *as* (por. il. 22: ostatnia akolada, takt 3/4, partie vl I i II). Niekiedy też literowo zapisywana jest właściwa, ostateczna wersja tekstu nutowego. Występują też skreślenia całych taktów i ich ponowny, czasami dodatkowo jeszcze korygowany, zapis na sąsiedniej pięciolinii. Opis tych oryginalnych korektur w *Uwagach szczegółowych do utworów* ograniczony jest do niezbędnego minimum. Jeśli są one jednoznaczne, w edycji przyjęto zapis skorygowany, uznając, że jest zgodny z ostateczną intencją kopisty, i pozostawiono bez komentarza. W przypadku korektur niejednoznacznych, wielowarstwowych, odnotowano je i opisano także w *Uwagach szczegółowych do utworów*.

Nie udało się przyporządkować konkretnym papierniom występujących w źródłach znaków wodnych (filigranów), choć niektóre z nich wyraźnie wskazują na pochodzenie papieru z papierni wrocławskich lub powiązanych z Wrocławiem (por. il. 31a i b). Obrazy poszczególnych filigranów zostały przedstawione na ilustracjach 31 i 32.

Obsada

W rękopiśmiennych partyturach ze zbioru cieszyńskiego niekiedy tylko występują informacje na temat obsady utworów. Rzadko przybierają one formę jednoznacznych wpisów przed pierwszą akoladą, jak w przypadku arii B8, *Ihr brüllenden Donner* (por. il. 16). Najczęściej są to albo różnego rodzaju dopiski nad i pod pięcioliniami, na przykład wskazania nazw pojedynczych instrumentów, jak „Viole”, „Hautb[ois]” bądź uwagi bardziej ogólne, jak „Solo”, „Tutti” i inne. Naturalnie podstawowym źródłem wiedzy na temat obsady danego

³ Różnice pomiędzy zawartością partytur i głosów zostały oczywiście odnotowane w poszczególnych ustępach zatytułowanych *Uwagi szczegółowe do utworów*.

utworu pozostają głosy wykonawcze – jeśli się zachowały. Do pewnego stopnia pomocne w tej kwestii mogą być informacje archiwalne na temat instrumentów, co do których wiadomo, że były wówczas używane w Cieszynie⁴. Często jednak w ogóle brak jakichkolwiek wskazówek. Wtedy na potrzeby edycji wprowadzono rozwiązania analogiczne do podobnych utworów z zachowanym materiałem wykonawczym, a także kierowano się układem partytury z uwzględnieniem zastosowanych w niej kluczy. W przypadku tego ostatniego w źródłach cieszyńskich zaobserwować można generalne stosowanie następujących rozwiązań:

- zazwyczaj w dwóch następujących po sobie systemach akolady (często najwyższych), w kluczach wiolinowych, zanotowane są partie skrzypiec pierwszych i drugich;
- w systemie położonym poniżej systemów skrzypiec, w kluczu altowym, w większości utworów zapisana jest partia instrumentu nazywanego *viola*, przy czym nie do końca wiadomo, czy odpowiadał on altówce (we współczesnym rozumieniu), czy też któremuś typowi mniejszych i wyżej strojonych wiol – pojawiające się okazjonalnie w zapisie przekroczenia rejestru altówek w dół (poniżej nuty *c*) wspierają pośrednio tę drugą tezę; może tu też chodzić o instrumenty określane w cieszyńskich archiwaliach jako *violone*⁵;
- w najniższym systemie akolady, w kluczu basowym, zapisywano partię *basso continuo*; w warunkach cieszyńskich mogła ona być realizowana przez organy, pozytyw lub szpinet, „większe *violone*”, „niemiecki bas”⁶ i fagot;
- nad systemami zawierającymi partie instrumentów smyczkowych notowane były zazwyczaj – jeśli występują w danym utworze – partie instrumentów dętych; partia oboju w kantatach solowych (z pierwszego okresu działalności Kościoła Jezusowego) była przy tym niekiedy zapisywana wspólnie z partią pierwszych skrzypiec, bez użycia odrębnego systemu (jej występowanie sygnalizowały wówczas wskazówki słowne, na przykład „Hautbois”) – niestety, określenie „Solo”, często pojawiające się w tym kontekście, nie zawsze jest jednoznaczne i może być rozumiane albo jako wskazanie solowego użycia instrumentu albo generalnego ograniczenia obsady do pojedynczych instrumentów z każdej grupy⁷.

Ten podstawowy schemat stanowi szkielet konstrukcji wszystkich partytur wokально-instrumentalnych w cieszyńskim zbiorze. Partie innych instrumentów, przeważnie dętych, są tam na tyle dobrze oznaczone i zapisane (czy to w partyturach, czy w głosach wykonawczych), że ich identyfikacja i odczytanie na potrzeby edycji nie nastroczają problemów (więcej w *Uwagach szczegółowych do utworów*).

Solowe i chóralne partie wokalne w partyturach zapisywane są powyżej systemu *basso continuo*. Sopran, alt i tenor notowane są przy tym w odpowiednich kluczach z rodziny kluczy C, bas zaś w kluczu basowym – dotyczy to także zachowanych materiałów wykonawczych. Klucze te stanowią w wielu przypadkach jedyną wskazówkę, który głos wokalny ma daną partię wykonywać.

⁴ Por. Z. Możejczyk: *Kultura muzyczna ewangelików na Śląsku Cieszyńskim w pierwszej połowie XVIII wieku*. T. 1: *Rys historyczny z wybranymi materiałami źródłowymi*. Katowice 2021, s. 62–65.

⁵ W archiwaliach pojawiają się różnorodne określenia, jak: *Violon*, *Kirchenviolon*, *Schulviolon*, *Kleinviolon*, *Grossviolon* i *Violon* – autor przypuszcza, że nazwy „*violon*” używano tu zarówno w odniesieniu do faktycznego *violone*, jak i do różnych rodzajów wiol (wśród nich być może także i altówki); por. Z. Możejczyk: *Kultura muzyczna ewangelików...*, s. 64.

⁶ Por. ibidem.

⁷ Odnosi się to w szczególności do tego typu wskazówek w kantacie *Kommt, ihr angenehmen Kinder* (B7).

Dość spory problem, będący rezultatem stosowania w rękopisach umownych i skrótowych wskazówek co do ich obsady, stanowi ustalenie prawidłowego sposobu wykonania poszczególnych zwrotek pieśni kościelnych (chorałów) w kantatach B9a, B9b, B10, B11 i B12. W partyturach zapisywane są one najczęściej w notacji „chorałowej” – czterogłosowo, z użyciem kluczy sopranowego, altowego, tenorowego i basowego (por. il. 24). Dotyczy to jednak tylko pierwszych zwrotek, bo już wykonania kolejnych z nich oznaczone są – i to zarówno w partyturach, jak i w głosach wykonawczych – najczęściej tylko za pomocą różnych wskazówek słownych, na przykład „+v[ersus]. 3. Tenor Solo” lub „+v[ersus]. 12 Tutti” (por. il. 18, 19, 20 i 24). Jeśli dana zwrotka ma zostać wykonana przez wszystkie cztery głosy wokalne (*Tutti*), nie stanowi to problemu. Ale już solowe użycie przywołanego tu tenoru (wskazówka: „+v[ersus]. 3. Tenor Solo”) wymaga odejścia od zapisu partii tego głosu z czterogłosowego opracowania pieśni, gdyż z zachowanych materiałów wykonawczych wynika, iż wokalny głos solowy powinien śpiewać zawsze melodię podstawową chorału (a w zapisie czterogłosowym jest to partia najwyższa, notowana w kluczu sopranowym). Nie do końca wiadomo też, jak postąpić w przypadku jednoczesnego użycia dwóch głosów solowych, na przykład sopranu i tenoru.

Niekonsekwentnie prezentuje się też w świetle zachowanych materiałów praktyka zdwajania partii chorałowych przez instrumenty (*colla parte*). I tak, według zachowanych głosów instrumentalnych w kantacie B6 zarówno skrzypce pierwsze, jak i drugie powinny wykonywać podstawową melodię chorału. Z kolei w B9a skrzypce pierwsze mają zdwajać partię altu, a skrzypce drugie partię tenoru (co jest problematyczne z uwagi na skalę instrumentu). W ostatniej zaś części kantaty B12 skrzypce pierwsze zdwajają partię sopranu, a skrzypce drugie początkowo prowadzone są wraz z partią altu, ostatecznie realizują jednak partię samodzielną.

Brakuje natomiast zupełnie wskazówek, czy ta praktyka dotyczyła także instrumentu smyczkowego notowanego w źródłach w kluczu altowym (*violi*, tj. altówki / „małego violone”)⁸ i która z partii chorałowych miałyby być ewentualnie przez ten instrument zdwajana. Z uwagi na brak zachowanych materiałów wykonawczych nie wiadomo też, w jaki sposób skrzypce pierwsze i drugie powinny realizować partie chorałowe w kantatach B10 i B11. W tych dwóch przypadkach najśluszniesze wydaje się albo zdwajanie partii sopranu przez obydwie skrzypce, albo partii sopranu przez skrzypce pierwsze i partii altu przez skrzypce drugie (co zapobiega przekroczeniu w dół skali skrzypiec).

Informacje na temat przyjętego sposobu realizacji partii chorałowych przez instrumenty w poszczególnych kantatach zawarte zostały w *Uwagach szczegółowych do utworów*.

Teksty utworów

Z wyjątkiem łacińskiego motetu Bassaniego (B3) i ostatniej części kantaty *Kommt, ihr angenehmen Kinder* (B7), też w języku łacińskim, teksty słowne utworów w rękopisach z cieszyńskiego zbioru utrzymane są w języku niemieckim. Autorstwa większości tych tekstów

⁸ Por. Z. Mojżysz: *Kultura muzyczna ewangelików...*, s. 63–64.

niestety nie udało się ustalić. Znane są jedynie nazwiska poetów będących twórcami pieśni kościelnych (chorałów) stanowiących części niektórych kantat.

Wszystkie teksty słowne w języku niemieckim (zarówno w partyturach, jak i w głosach wokalnych) zapisane zostały z użyciem charakterystycznego dla pierwszej połowy wieku XVIII pisma kursywnego, tzw. *deutsche Kurrentschrift*. Z uwagi na dość staranny charakter pisma kopistów i przeważnie dobry stan zachowania źródeł odczytanie tych tekstów nie nastręczało szczególnych problemów. Ich zapis pochodzi jednak z czasów przed ujednoliceniem zasad ortografii języka niemieckiego, stąd częste są różnice w pisowni tych samych wyrazów oraz różne błędy bądź zniekształcenia. Nie zawsze możliwe jest też jednoznaczne ustalenie, czy kopista zamierzał użyć wielkiej czy małej litery (najczęściej na początku wyrazów).

Oprócz opisanych tutaj tekstów słownych kompozycji, w nutach występują okazjonalnie także terminy muzyczne zaczerpnięte z języka włoskiego (np. *aria*, *recitativo*, *solo*, *tutti*, *piano*, *forte*, *Soprano*, *Basso*) oraz, w tekstach słownych, wyrazy zapożyczone z łaciny (np. *Philosophie*, *Propheten*) lub języka francuskiego (np. *Flatterie*). Te elementy, a także łacińskie teksty słowne w kantatach B3 i B6, w edycji zapisane zostały pismem standardowym, bez ich szczególnego wyróżnienia.

W rękopisach zanotowane w partiach wokalnych pod nutami teksty słowne kompozycji nie zawsze dopasowane są w swym układzie do znajdujących się nad nimi zapisów nutowych – dotyczy to zarówno partytur, jak i materiałów wykonawczych. Zazwyczaj poszczególne słowa, bo podział na sylaby występuje tu bardzo rzadko, umiejscowione są pod grupami nut, którym mają być przypisane. W wielu jednak przypadkach, zwłaszcza tam, gdzie małej liczbie nut przyporządkowana ma zostać większa liczba słów, jest to z uwagi na brak miejsca dość trudne i dopasowanie obu zapisów bywa bardzo problematyczne (por. il. 26, ostatnie takty na stronie). W pieśniach kościelnych (chorałach) z kolei tekst słowny zapisany jest często tylko pod jedną z partii, a pod pozostałymi musiał zostać w edycji uzupełniony adekwatnie do układu nut.

VI. Zasady edycji

Notacja muzyczna

Tekst nutowy niniejszej edycji został zredagowany zgodnie ze współczesnymi zasadami notacji muzycznej. Przejęte bezpośrednio ze źródeł nuty, pauzy, akcydencje oraz znaki artykulacji drukowane są czcionką muzyczną normalnej wielkości, a oznaczenia tempa, dynamiki oraz inne (np. „da capo” czy „Solo”) czcionką zwykłą (prostą, niekursywną). Oznaczenia dynamiczne (w źródłach np. „pia.” czy „for.”) zostały przy tym bez komentarza ujednolicone do stosowanej współcześnie skrótowej formy (odpowiednio: „p”, czy „f”). Korekty i uzupełnienia edytora zostały oznaczone w edycji:

- nuty, pauzy, akcydencje, fermaty za pomocą mniejszej czcionki, łuki – z użyciem linii przerywanych,
- inne dodatki i uzupełnienia (np. oznaczenia dynamiczne) zaznaczone zostały kursywą lub umieszczone w nawiasach kwadratowych,
- elementy uzupełnione na podstawie materiałów referencyjnych, szczególnie w kantatach *Mortalis, o mortalis* (B3) oraz *Trauter Heiland, schönstes Licht* (B4) – zwłaszcza znaki dynamiczne oraz oznaczenia cyfrowania – zostały umieszczone w nawiasach kwadratowych.

Integralnych elementów współczesnej partytury, także tych niewystępujących w źródłach, takich jak nazwy instrumentów przed akoladami, numeracja części, klucze i znaki przykluczowe oraz oznaczenie powtórzeń, nie wyróżniano w edycji w sposób szczególny. Ewentualne elementy charakterystyczne i osobliwości zapisu odnotowano w *Uwagach szczegółowych do utworów*. Skróty pisowni występujące w źródłach rozwinięto i ujednolicono.

Ujednolicono także bez dodatkowego komentarza zapis kresek taktowych, który generował zresztą liczne błędy i konieczność wprowadzania korektur już przez kopistę. Wynikało to przede wszystkim z praktyki nanoszenia kresek taktowych na papier jeszcze przed rozpoczęciem zapisu nut (często na całej szerokości planowanych akolad). Bezpośrednią tego konsekwencją było niedopasowanie rozmiaru taktów do faktycznych potrzeb. Były one więc później dzielone (zazwyczaj na połówki) przez dodanie dodatkowych kresek taktowych. Równie często jednak ostateczny zapis następował bez dodania owych kresek taktowych (por. il. 11, 14 i 28).

Zmodernizowano zapis akcydencji:

- krzyżyki występujące w funkcji kasowników zamieniono na kasowniki,
- zredukowano liczbę występujących w tekście dodatkowych akcydencji, a tam gdzie uznano ich występowanie za celowe, umieszczono je w nawiasach okrągłych,
- w przypadkach częstego w zapisach z początku XVIII wieku pominięcia akcydencji dotyczących tej samej nuty po kresce taktowej, znaki takie uzupełniono w edycji, lecz oznaczono je diakrytycznie; źródła są w tej kwestii zresztą niekonsekwentne i brak takich akcydencji może też oznaczać faktyczną zmianę wysokości nuty.

Użycie kluczy zostało w edycji zmodernizowane. Do klucza wiolinowego przeniesiono w edycji partie *flauto dolco*, czyli fletu prostego (w źródłach w kluczu dyszkantowym, tzw. starofrancuskim) oraz partie altu wokalnego (w źródłach w kluczu altowym). Do klucza wiolinowego oktaważowanego przeniesiono partie tenoru wokalnego (w źródłach w kluczu tenorowym).

Nazwy części kantat (jak np. Aria, Recitativo, Duetto, Choral, Sonata, Sinfonia) występują w edycji w brzmieniu ujednoliconym, jednak ze wskazaniem na ich formę stosowaną w źródłach (z diakrytycznym oznaczeniem uzupełnienia) – stąd przykładowo „Recitativo” (w źródłach „Recitativ”). Nazwy części uzupełnione na podstawie materiałów referencyjnych zostały umieszczone w nawiasach kwadratowych. W przypadku nazw uzupełnionych przez edytora (te zawsze oznaczone są diakrytycznie) użyto brzmienia ujednoliconego.

Elementy dodatkowe związane tylko z wykonaniem, takie jak kustosze, incipity nutowe czy tekstowe, uwagi *verte* itp. zostały w edycji pominięte.

Sposób ocyfrowania basu w edycji odpowiada temu obecnemu w źródłach, tzn. cyfry umieszczane są nad systemem *basso continuo*. W celu uproszczenia, w *Uwagach szczegółowych do utworów* różne oznaczenia cyfrowania (składające się z jednej cyfry, kilku liczb lub różnych kombinacji liczb i akcydensów) określane są w jednolity sposób jako: „cyfrowanie”.

Teksty słowne

W edycji, aby ułatwić współczesnemu odbiorcy korzystanie z partytur, teksty niemieckie zostały uwspółcześnione i ujednolicone pod względem ortograficznym i formalnym (pisownia wyrazów, wielkie i małe litery itp.) – stąd na przykład: *freüd* [oryg.] = *Freud*, *Seegen* = *Segen*, *gräntzen* = *Grenzen* – jednak z zachowaniem w pisowni istotnych osobliwości i archaizmów mogących wpływać na wymowę lub podział na sylaby – stąd na przykład: *verfauleten* zamiast *verfaulten*, *schuppigten* zamiast *schuppigen*, *itzo* zamiast *jetzt* czy *stund* zamiast *stand*. Wszystkie teksty w pisowni oryginalnej (jak w źródłach) umieszczono wraz z ich tłumaczeniami po *Uwagach szczegółowych do utworów*. Skróty pisowni i abrewiatury zostały przy tym rozwiązane i oznaczone za pomocą nawiasów kwadratowych.

Podpisany pod nutami głosów wokalnych w partyturach edycji tekst słowny został uporządkowany i dopasowany sylabicznie do zapisu nutowego zgodnie z logiką przebiegu muzycznego. Skróty pisowni (np. *u.* = und) zostały tu rozwinięte bez komentarza (i bez stosowania oznaczeń diakrytycznych).

Zastosowane skróty

P – partytura źródłowa,

G – głos/y instrumentalny/e i wokalne (partesy), część materiałów wykonawczych **A** – *Altus* (alt),

bc – *Basso continuo* (*basso continuo*),

B – *Bassus* (bas),

C – *Canto/Cantus* (= sopran),

cl – *clarino*,

cor – *Corno* (róg/waltornia),

fl – *Flauto* (flet),

fg – *Fagotto* (fagot),

Hautb – *Hautbois* (obój),

ob – *Oboe* (obój),

org – *Organo* (organy),

S – *Soprano* (sopran),

T – *Tenore/Tenor* (tenor),

tmp – *Timpani* (kotły),

tr – *Tromba* (trąbka),

va – *Viola* (altówka)¹

vl – *Violino* (skrzypce),

I – *primo* (pierwsze),

II – *secondo* (drugie),

vlne – *Violone* (*violone*),

+v. – *versus* (zwrotka/strofa)

Przykładowo: **G** (vl I) = głos pierwszych skrzypiec, **G** (vl II/2) = drugi egzemplarz głosu drugich skrzypiec.

Użyte klucze: g1 (dyszkantowy), g2 (wiolinowy), c1 (sopranowy), c3 (altowy), c4 (tenorowy), f4 (basowy).

¹ Por. też uwagi dotyczące obsady.

VII. Uwagi szczegółowe do utworów

Uwagi do tekstu (nutowego i słownego) i informacje o skorygowanych elementach i zmianach wskazują na pierwotny zapis w źródłach. I tak na przykład:

takt	głos	uwagi
69	vl I	1: półnuta

oznacza, że w rękopisie, w takcie 69, w głosie (partii) pierwszych skrzypiec, pierwszy znak to półnuta. Znak rozumiany jest tu jako nuta lub pauza tekstu nutowego.

1. Aria (C1): *Auf! Auf! geliebte Zions Kinder* (1710)

Opis źródeł

Zachowane głosy (G):

Dla sonaty i pierwszej wersji arii

G (org a): 4 strony (20,5 x 16,5 cm) w orientacji pionowej (jeden zgięty arkusz, użyty także jako obwoluta całego pakietu głosów); tekst nutowy na s. 2 i 3; na każdej z nich po 8 pięciolinii naniesionych ręcznie, za pomocą *rastrum* (przyrządu do rysowania pięciolinii); na s. 1 u góry centralnie wpis: *1710. 13. 01. vor der legung des Grundsteins Zu der / Jesus-Kirche, abgesung[en]*; poniżej, centralnie, innym charakterem pisma: *Aria Auf beglückte / Zions Kinder / Canto o[vvero] Ten[or] Solo. / 2 Waldhorn / 2 Hautbois / e[t] Fund[amentum]*; na s. 2, nad tekstem nutowym, centralnie wpis: *Organo* ; głos zawiera tekst otwierającej sonaty i arii 2a.

G (C a): 4 strony (20,5 x 16,5 cm) w orientacji pionowej (jeden zgięty arkusz) znak wodny: dwugłowy orzeł z mieczem i berłem, nad nim korona; zapis nutowy na s. 2 i 3 oraz 4: po dwie akolady dwusystemowe, pięciolinie naniesione ręcznie, za pomocą *rastrum*; pod każdą z nich tekst słowny kolejnych sześciu strof; s. 2 i 3 traktowane jako jedna, duża strona w orientacji poziomej (20,5 x 33 cm), pięciolinie przeciągnięte przez całą jej szerokość; na s. 2 i 3 nad tekstem nutowym na całej szerokości karty wpis: *Aria. Canto ô[vvero] Tenor*

solo. Vor legung des Grundsteins 2 Cl. 2. Hautb: ô[vvero] Fund[amentum]: ; głos zawiera tekst arii 2a.

G (ob I): 2 strony w orientacji pionowej (20,5 x 16,5 cm); zapis nutowy na obu stronach (10 pięciolinii na s. 1, 4 pięciolinie na s. 2, reszta strony niewykorzystana); na s. 1 nad zapisem nutowym, centralnie wpis: *Hautbois. 1 ô[vvero] Violino. transp.* [wykreślone] 1 ; w prawym dolnym rogu *Verte cito.* ; głos zawiera tekst otwierającej sonaty i arii 2a.

G (ob II): 2 strony w orientacji pionowej (20,5 x 16,5 cm); zapis nutowy na obu stronach (10 pięciolinii na s. 1, 4 pięciolinie na s. 2, reszta strony niewykorzystana); na s. 1 nad zapisem nutowym, centralnie wpis: *Hautbois. 2. ô[vvero] Violino. 2.* ; w prawym dolnym rogu *Verte.* ; głos zawiera tekst otwierającej sonaty i arii 2a.

G (cor I): 2 strony w orientacji pionowej (20,5 x 16,5 cm); tekst nutowy na s. 1 (10 pięciolinii), s. 2 niewykorzystana; na s. 1 nad zapisem nutowym, centralnie wpis: *Waldhorn. 1* ; głos zawiera tekst nutowy otwierającej sonaty i arii 2a.

G (cor II): 2 strony w orientacji pionowej (20,5 x 16,5 cm); tekst nutowy na s. 1 (10 pięciolinii) s. 2 niewykorzystana; na s. 1 nad zapisem nutowym, centralnie wpis: *Waldhorn. 2.* ; głos zawiera tekst nutowy otwierającej sonaty i arii 2a.

Dla drugiej wersji arii

G (C b): 4 strony (20,5 x 16,5 cm) w orientacji pionowej (jeden zgięty arkusz); zapis nutowy na s. 2 i 3 oraz 4: po dwie akolady dwusystemowe, pięciolinie naniesione ręcznie, za pomocą *rastrum*; pod każdą z nich tekst słowny kolejnych sześciu strof; s. 2 i 3 traktowane jako jedna duża strona w orientacji poziomej (20,5 x 33 cm), pięciolinie przeciągnięte przez całą jej szerokość; na s. 2 i 3 nad tekstem nutowym na całej szerokości karty wpis: *Aria. Canto ô[vvero] Tenor solo. Vor legung des Grundsteins nur schlecht* [skreślone] *bloß mit Fundam[entum]:* ; głos zawiera tekst arii 2b.

G (org b): 2 strony w orientacji pionowej (20,5 x 16,5 cm); zapis nutowy na s. 1 (8 pięciolinii), s. 2 niewykorzystana; na s. 1 nad zapisem nutowym, centralnie wpis: *Organo.* ; Na początku pierwszego systemu wpis: *Sonat* [skreślony] ; głos zawiera tekst arii 2b.

Uwagi do tekstu i informacje o korektach

W źródłach znajdujemy dwie wersje arii w różnej obsadzie i z różnym tekstem nutowym, choć z niemalże tym samym tekstem słownym.

1. Sonata (ob I/vl I, ob II/vl II, cor I, cor II, org/bc)¹.

2a. Aria (ob I/vl I, ob II/vl II, cor I, cor II, C, org/bc).

2b. Aria (C, org/bc).

Tekst słowny:

[1.] <i>Auf! Auf! geliebte / beglückte Zions Kinder,</i>	Nuże! Syjonu dzieci ukochane / wy szczęśliwe,
<i>Auf tretet frey vor eüren Gott</i>	bez trosk przed waszym Bogiem stańcie!
<i>Auf! Auf! beglückte Glaubensbrüder,</i>	Nuże! szczęśliwi bracia w wierze,

¹ Przy każdej części utworu podawana jest jej obsada.

*Auf! so spricht der Herr Zebaoth:
Ich will nach Eýfer, Zorn und Zähren,
mich wiederumb Zu Zion kehren.*

[2.] *Ich wil an diesen Orte wohnen
die Stadt der Wahrheit ist bereit
die Herzen sind die Ehren Thronen
der Berg ein Berg der Heiligkeit
Hie sollen sich die frommen Alten,
und ihre Kinder Zu mir halten.*

[3.] *Und solt es euch ohnmöglich dünken,
Ihr übrigen Zu dieser Zeit,
So muss der Sorgen Stein versinken
wo ist bei Gott Unmöglichkeit
der Herre kann von allen bösen,
Sein Welt befreien und erlösen.*

[4.] *Drum stärke deine schwachen Hände
Du Volk mit dem sich Gott verbindt
Auf dass die drey beliebten Stände,
ein Herz und eine Seele sind,
So wird der Seegens Gott bewege,
so wird des Tempels Grund geleet.*

[5.] *Umsonst war biß anher / hieher dein Grämen
Nun aber spricht der Frieden ein
du sollt des Herren Seegen nehmen,
ja, du sollt selbst ein Seegen seyn
Nun stärke deine matten Hände,
weil ich den Zorn in Seegen wende.*

[6.] *Nur daß in allen deinen Thoren
Die Wahrheit, Recht und Frieden stehn
So hab ich viele schon erkohren,
die bald mit dir zum Herren gehn
Frisch auf beglückter Friedens Saamen,
in deines Grundsteins, Jesu Nahmen.*

tak rzecze Pan Bóg zastępów:
Po czasie trudu, łez i gniewu,
chcę znów na Syjon wzrok mój zwrócić.

Chcę w miejscu tym urządzić swe mieszkanie,
gród prawdy gotów jest i czeka,
serca są dziś tronami chwały,
a góra jest świętości skałą.
Niech tu pobożnych mężów zastęp
oraz ich dzieci ze mną trzyma.

Gdyby zaś niemożliwe się to zdało,
wam drugim, w tymże czasie,
trosk kamień wasz zatonać musi,
gdzież jest, że Bóg nie może czegoś?
Pan od wszystkiego zła potrafi
świat swój uwolnić i wybawić.

Dlatego wzmocnij swoje ręce słabe,
ludu, co Bóg się z nim sprzymierza,
by trzy szacowne stany były
sercem jednym i jedną duszą.
Tak pełen łask się Bóg poruszy,
tak i świątyni cokół stanie.

Na nic strapienia twoje do tej pory,
bo wkrótce pokój tu zawita,
spłynie na ciebie łaska Pana,
więcej, ty sam masz łaską być.
Wzmocnij więc twe znużone dłonie,
bo mą surowość w łaskę zmieniam.

Niechżeby tylko w twoich bramach wszystkich
prawda, prawo i pokój stały;
wielu już wcześniej tak wybrałem,
co z tobą pójdą wnet do Pana.
Wraz! szczęsne pokoju nasienie,
w imię opoki twej, Jezusa imię!

2. Aria (C2): *Glück zu, der erste Stein ist aufgeföhret* (1710)

Opis źródeł

Zachowane głosy (G):

G (B): jeden zgięty arkusz (20,5 x 33 cm); zapis nutowy na obu stronach: po dwie akolady dwusystemowe (pięciolinie przez całą szerokość karty, naniesione ręcznie, za pomocą *rastrum*); pod nimi tekst słowny kolejnych sześciu strof; na s. 2 i 3 nad zapisem nutowym wpis: *Aria Basso. Solo nach gelegtem Grundstein ô-Tenor*. [skreślone]; głos zawiera tekst arii (nr 2).

G (tr I): 2 strony w orientacji pionowej (20,5 x 16,5 cm); zapis nutowy na obu stronach (10 pięciolinii na s. 1, 7 pięciolinii na s. 2, dwie zapisane); na s. 1 nad zapisem nutowym, centralnie wpis: *Clarino. 1.* ; w prawym dolnym rogu: *Verte cito*.

G (tr II): 2 strony w orientacji pionowej (20,5 x 16,5 cm); zapis nutowy na obu stronach (10 pięciolinii na s. 1, 4 pięciolinie na s. 2, dwie zapisane); na s. 1 nad zapisem nutowym, centralnie wpis: *Clarino. 2.* ; w prawym dolnym rogu: *Verte cito*.

G (tr III): 2 strony w orientacji pionowej (20,5 x 16,5 cm); zapis nutowy na s. 1 (10 pięciolinii); nad zapisem nutowym, centralnie wpis: *Principal. 1* ; s. 2 niezapisana.

G (tr IV): 2 strony w orientacji pionowej (20,5 x 16,5 cm); zapis nutowy na s. 1 (10 pięciolinii); nad zapisem nutowym, centralnie wpis: *Principal. 2* ; s. 2 niezapisana.

G (tmp): 2 strony w orientacji pionowej (20,5 x 16,5 cm); zapis nutowy na s. 1 (10 pięciolinii); nad zapisem nutowym, centralnie wpis: *Tympano.* ; s. 2 niezapisana.

G (vl I): 2 strony w orientacji pionowej (20,5 x 16,5 cm); zapis nutowy na obu stronach (10 pięciolinii na s. 1, 6 pięciolinii na s. 2, trzy pięciolinie zapisane); na s. 1 nad zapisem nutowym, centralnie wpis: *Violino. 1* ; w prawym dolnym rogu: *Verte cito*.

G (vl II): 2 strony w orientacji pionowej (20,5 x 16,5 cm); zapis nutowy na obu stronach (10 pięciolinii na s. 1, 5 pięciolinii na s. 2, trzy pięciolinie zapisane); na s. 1 nad zapisem nutowym, centralnie wpis: *Violino. 2* ; w prawym dolnym rogu: *Verte cito*.

G (org): 4 strony (20,5 x 16,5 cm) w orientacji pionowej (jeden zgięty arkusz); zapis nutowy na s. 2 i 3 (po 8 pięciolinii naniesionych ręcznie, za pomocą *rastrum*); na s. 2, nad zapisem nutowym, centralnie wpis: *Organo*.

Uwagi do tekstu i informacje o korektach

W G (tr I, II, III, IV, tmp, vl I, vl II) i G (org/bc) przed pierwszym taktem wpisy: *Sonata*; w G (B) wpis: *Sonata / tacet*.

1. Sonata (tr I, tr II, tr III, tr IV, tmp, vl I, vl II, org/bc)

takt	głos	uwagi
21–22	tr II	zanotowane jako powtórka taktów 19–20
69	vl I	1: półnuta

2. Aria (tr I, tr II, tr III, tr IV, tmp, vl I, vl II, B, org/bc)

W **G** (tr I, II, III, IV, tmp, vl I, vl II) i **G** (org/bc) przed pierwszym taktem wpisy:
Aria / 6. +v.

36 we wszystkich głosach wpis: *Finis*.

Tekst słowny:

[1.] *Glück zu!*²

*der Erste Stein ist aufgeführt
o wort das tausend lust gebühret,
du Gnaden Gott daß Schafest du.*

Szczęść się!

Położon jest już kamień pierwszy,
tysięczną radość w nas to budzi,
toś, Boże Łaski, sprawił Ty.

[2.] *Glück Zu!*

*Ist Jesus unser Erst stein worden,
So stehen wir in himmels Orden
Oder gewünschten Seelen Ruh*

Szczęść się!

Gdy Jezus jest opoką naszą,
stoimy już w niebiańskim blasku,
a duszy spokój też jest nasz.

[3.] *Glück Zu!*

*Wir werffen Uns Zu deinen füßen,
Gott d[er] du uns dis läst genießen
Und Küßen deinen Gnaden Schuh*

Szczęść się!

Do Twoich stóp dziś upadamy,
Boże, co dajesz się tym cieszyć,
i sandał łaski czcimy Twój.

[4.] *Glück Zu!*

*Glück Zu dem aller höchsten Kayser
So schalen unsre Gottes Häuser
die Er Uns bauet spät und früh*

Szczęść się!

Szczęść się Najjaśniejszemu Panu –
rozbrzmiewa dziś w kościołach naszych,
które nam wznosi raz po raz.

[5.] *Glück Zu!*

*Beschütze die so und beschützen
Uns lehren bauen Unterstützen,
Ach hör das Seuffzen so ich thu*

Szczęść się!

Chroń także tych, którzy nas chronią
nas uczą, krzepią i wspierają,
ach, usłysz westchnień moich moc!

[6.] *Glück Zu!*

*Glück Zu d[er] Stadt Glück Zu dem Lande
Und in dem selben jedem Stande
Glück allezeit künfftig und nu*

Szczęść się!

Szczęść się miastu, szczęść się krajowi,
niech wszystkim w nim, każdego stanu,
teraz i zawsze szczęści się!

² „Glück zu!” to tradycyjna formuła pozdrowienia, używana przez wędrujących czeladników młynarskich, podobna w znaczeniu do „Szczęść Boże!”, jednak bez bezpośredniego odwołania do Boga, stąd neutralne, dwusylabowe tłumaczenie „szczęść się!”.

3. Kantata (B1): *Brich heran, erwünschtes Licht* (1712)

Opis źródeł

Partytura (P): 12 stron (34/34,5 x 22 cm) w orientacji pionowej (trzy jednokrotnie zgięte arkusze papieru średniej grubości, dwa z nich włożone do trzeciego, niezszyte); dobry stan zachowania papieru; znak wodny: W z koroną (Wrocław); dwie pierwsze strony niewykoryzystane, zapis nutowy na s. 3–11 (na nich od 17 do 21 pięciolinii naniesionych ręcznie, za pomocą *rastrum*), ostatnia strona niewykorzystana.

Na s. 1, nad pierwszą pięciolinia po lewej wpis: *Violinê* oraz *J.N.J.* [inicjały kopisty], centralnie: *12 October* [skreślone] *1712*, poniżej: *December*, po prawej: *J.J.K.* [inicjały kopisty].

Uwagi do tekstu i informacje o korektach

1. *Aria* (vl I, vl II, va, S, bc)

takt	głos	uwagi
13	bc	2 i 4: pauzy ćwierćnutowe umieszczone nad skreśleniami
21	va	6–9: niejednoznaczny tekst nutowy na skutek dwukrotnej korektury
25	bc	6: brak znaku kasownika
27	S	1–3: zapisane w poprzednim takcie
34	bc	6–7: niejednoznaczny tekst nutowy na skutek korektury

2. *Recitativo* (S, bc)

Nad pierwszym taktem wpis: *Recitativ*.

takt	głos	uwagi
15	S	2: ósemka, 5: ósemka z kropką

3. *Aria* (ob, S, bc)

Nad pierwszym taktem wpis: *Hautb. Solo*.

takt	głos	uwagi
11	bc	3: ćwierćnuta
13	S	nad pięciolinia pod koniec taktu niezrozumiały wpis: <i>c(?) 6</i>
14–15	ob	podwojone wartości rytmiczne (trzy ćwierćnuty, półnuta, pauza ćwierćnutowa, trzy ćwierćnuty)
17	ob	9: ćwierćnuta
23	S	5–7: szesnastki
24	S	niejednoznaczny tekst nutowy na skutek korektury: nuta e^2 lub g^2
25	ob	3: ćwierćnuta
28	bc	niejednoznaczny tekst nutowy na skutek korektury

4. *Recitativo* (S, bc)

takt	głos	uwagi
16	S	1: ćwierćnuta

5. *Aria* (vl I, vl II, va, S, bc)

W **P** kopista korzystał z kresek taktowych przygotowanych jeszcze przed rozpoczęciem zapisywania nut; na skutek błędu w takcie 6 (wpisania grupy trzech nut w drugiej połowie taktu w partii vl I i jej wykreślenia, wskutek czego druga połowa taktu dla wszystkich partii zapisana została na początku nominalnego taktu 7) cały zapis aż do taktu 36 został przesunięty o połowę taktu, przygotowane takty zostały podzielone dodatkowymi kreskami, a „właściwa” zawartość poszczególnych taktów zaznaczona jest łukami nad pięcioliniami; dopiero do taktu 37 kopista dopisał także ową nadmiarową połówkę taktu (tu faktyczne metrum $\frac{9}{8}$).

takt	głos	uwagi
27	S	1–3: ósemka z kropką, ósemka, szesnastka
36	va	1: nuta <i>a</i>
45	vl II	1: nuta <i>d'</i>
47	vl I	1–3: ósemka z kropką, ósemka, szesnastka
49	bc	4: ćwierćnuta
64	va	po 4: zbędna pauza ósemkowa
65	vl I	1: ćwierćnuta
65	vl II	1: ćwierćnuta

Tekst słowny:

*Brich heran, erwünschtes licht,
daß nichts deinen Schein gebricht,
brich heran mit Anmuths Sthralen,
laß den Glantz von weiten pralen
u[nd] erhelle deine blicken
hier Zu deßen Stern u[nd] Glücke*

Nadejdz, światło pożądane,
twej jasności nic nie stłumi.
Nastań z wdzięku promieniami,
niech twój blask olśniewa z dala
i rozjaśnij twe spojrzenie
tu, pod jego szczęścia gwiazdą.

*Wir sind erfreüt,
Nachdem der längst erwünschte Tag,
Nun wiederumb erschienen,
an dem ein andrer Orpheus unser Zeit,
sein wachsthum sieht von neüem grünen,
an welchem wir,
auch billig neüe freüde tragen,
Weil unser Wohlergehn,
Nur kann beÿ seinem wohlstand stehen.
Waß ist nun daß uns hindern mag,
Warumb wir nicht,
zu ihm aus Pflicht,
Ein freüdiges Glück zu auch sagen,
Warumb wir nicht,
Ihm unser freüd entdecken,
und Ihn zugleich zur freüd erwecken.*

Cieszymy się,
że ten tak pożądany dzień,
nareszcie nam tu nastał,
gdy drugi Orfeusz naszej ery
widzi swe dzieło znów w rozkwicie,
kiedy my też
słusznie czujemy radość nową,
dobrobyt bowiem nasz
w bogactwie jego ma oparcie.
Cóż by przeszkodzić mogło nam,
czemuż by nie,
tak jak trzeba,
radosnym słowem go pozdrowić,
czemuż by nie,
ukazać radość naszą
i takż w nim radość obudzić.

*Holder Tag erfreüte Stunde(n),
Zeiget daß nunmehr verschwunden
diß was eüer Wohlsein stört
Und daß ihn nichts mag verletzen,
So soll diß nunmehr ergötzen,
waß stehts seine freüde mehrt,*

*Ja wohl soll freüde Schertz und lust,
stets seine brust,
gleichals ein Nectar Safft erquicken
und nicht nur diesen Tag ja auch die gantze
Zeit,*

*so lang er lebt,
woll ihn des Höchsten Huld,
Mit Seegen Glück und heyl anblicken,*

*Sein gantzes Hauß empfinde diesen Seegen,
der Höchste laß ihn diesen Tag,
Noch viele Jahr und Zwar erfreüt Zurück
legen,*

*Er wend auch alles ab,
was ihm sonst Schaden mag,
Und geb ihm diß wodurch
Er stets beglückt kan seyn,
So können wir unß auch
Zugleich mit ihm erfreün.*

*Verswindet ihr Sorgen
vermehrt eüch ihr Freüden
das Glücke woll alle
Veränderung meiden,
So lebt er beglückt,
mit Seegen erquickt,
Wir können uns freyn,
Der Wunsch trifft schon ein,
Er lebet beglückt,*

Piękny dniu, radosne chwile,
pokażcie, że szczęło oto,
co zakłóca wasze szczęście,
a że nic go nie popsuje,
niech tym bardziej nas ujmuje,
co wciąż jego radość mnoży.

Niech radość, uciecha i żart
piers jego wciąż,
jak sok nektaru ożywiają,
i to nie tylko tego dnia, lecz cały czas,
jak długo żyje,
niechaj go łaska Najwyższego
błogosławieństwem, szczęściem oraz zdrowiem
darzy,

dom jego cały nich łaskę tę odczuje;
niechaj Najwyższy dzień ten
i wiele jeszcze dalszych lat radośnie przeżyć mu
pozwoli.

Niech wszystko też oddali,
co może mu zaszkodzić
i da mu to, co trzeba,
by zawsze był szczęśliwy,
takoz i my możemy
z nim społem się radować.

Odejdźcie precz, troski,
mnóźcie się, radości;
niech żadna przemiana
w szczęściu nie zagości.
Niech szczęśliwy żyje,
z łaski zdroju pije.
My zaś się radujmy:
spełnia się życzenie,
on szczęśliwy żyje.

4. Kantata (B2): *Pallas, tritt in unsre Grenzen* (1713)

Opis źródeł

Partytura (P): 12 stron (s. 1–8: 35 x 22,5 cm; s. 9–12: 34,5 x 22 cm) w orientacji pionowej (trzy jednokrotnie zgięte arkusze papieru średniej grubości, zszyte); dobry stan zachowania papieru; znak wodny: ozdobny herb Wrocławia, pięciopolowy, z hełmem, klejnotem i labrami;

zapis nutowy na stronach od 1 do 10, na nich od 17 do 21 pięciolinii naniesionych ręcznie, za pomocą *rastrum*.

Na s. 1, nad pierwszą pięciolinia centralnie wpis: *Cantata. 7* [wymazany wpis: *May*] *Maj: Anno 1713.*, po prawej: *J.J.K.* [inicjały kopisty].

Uwagi do tekstu i informacje o korektach

W **P** w dwóch najwyższych systemach pierwszej i trzeciej arii zapisane zostały partie bliżej nieokreślonych instrumentów transponujących; z uwagi na „myśliwski” charakter tej kantaty (charakterystyczne rytmy i brzmienia) edytor przypuszcza, że może chodzić tu o rogi (*Corno da caccia* / *Waldhorn*), choć partie te mogą też być wykonane przez trąbki.

1. *Aria* (cor I, cor II, vl I, vl II, va, S, bc)

takt	głos	uwagi
12	vl II	7: pauza ósemkowa
14	va	2: kropka przed ósemką
17	cor I	2: pauza ćwierćnutowa
22		dysonans, dużo bardziej słyszalny niż we wcześniejszym, analogicznym miejscu (t. 12–13), prawdopodobnie zgodny z zamysłem kompozytora, a odpowiadający możliwościom wykonawczym naturalnego rogu in F (zapisana nuta <i>e'</i> na początku t. 13, czyli piąty ton szeregu harmonicznego) ³ ; z uwagi na brak logicznego rozwiązania alternatywnego pozostawiono bez zmian
35–36		ciąg paralelnych akordów sekstowych, prawdopodobnie zgodny z zamysłem kompozytora; pozostawiono bez zmian
56–58	cor I	dwupółtaktowy fragment (nad nim pauzy całotaktowe), którego w takim brzmieniu nie można przyporządkować żadnemu z głosów:



58–60 S z powodu obszernego skreślenia trzy takty zapisane w systemie altówki

2. *Recitativo* (S, bc)

takt	głos	uwagi
5	bc	zligowane półnuty <i>b</i> , <i>b</i>
6	bc	zligowane półnuty <i>b</i> , <i>b</i>

3. *Aria* (ob, vl I, vl II, va, S, bc)

Nad pierwszą akoladą wpis dotyczący obsady (*Hautbois ô[vvero] Violin[o:]*) zdaje się sugerować możliwość wyboru między obojem a skrzypcami, jednak w takcie 8 mowa już tylko o oboju, a można przypuszczać, że późniejszy wpis *Solo* (t. 17) także dotyczy tego

³ Por. U. PRINZ: *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium. Originalquellen, Bestetzung, Verwendung*. Kassel–Basel–London–New York–Prag 2005, s. 143.

instrumentu; stąd propozycja edytora, by to właśnie obój potraktować jako instrument solowy, a skrzypiec użyć dodatkowo w ritornelach (*Tutti*).

takt	głos	uwagi
8	ob	nad dwoma ostatnimi nutami wpis: <i>Hautb.</i>
21	ob	2: cezura (krótka, pionowa kreska na wysokości główki) po nucie

4. *Recitativo* (S, bc)

takt	głos	uwagi
27	S	2: pauza ósemkowa

5. *Aria* (cor I, cor II, vl I, vl II, va, S, bc)

W głosach rogów korektury (w formie nazw literowych dźwięków) odnoszą się do notacji, a nie do brzmienia transponowanych dźwięków.

takt	głos	uwagi
9–12	vl I	pierwsza połowa każdego taktu zanotowana w takcie poprzednim
13	va	2: ćwierćnuta
17	vl I	4: ćwierćnuta (bez kropki)
19	vl II	na początku taktu zbędna pauza ćwierćnutowa przed pauzą całotaktową
35	S	6–7: ósemki

Tekst słowny:

*pallas trit[t]⁴ in unsre gräntzen
kom[m]⁵ und kehre beÿ uns ein,
daß du diese magst bekräntzen
die beständig wachsam seÿn,
die so wohl beÿ Tag als Nacht,
wenn gleich alles Wetter Kracht,
beÿ den allergrösten blitzen
dich gedencken zu beschützen*

Pallas, wejdź w nasze granice,
przyjdź i gościem naszym bądź,
byś wieńcem mogła obdarzyć,
tych, co czujni bez ustanku,
którzy we dnie, oraz w nocy,
choć aura cała łoskocze,
mimo grzmotów przepotężnych
zamierzają cię obronić.

*bedencke nur die Zeit,
die itzt vor deinen Augen lieget,
so bistu sehr erfreüt,
daß doch die Gunst der hohen
Schul Patronen,
die Kühnheit deiner lernenden Personen,
noch itzo überwieget.
Du weist daß Sie,
schon gestern in der früh,
dich zu besuchen angefangen,
Und ihre Zahl,
der überhäufften Sorgen,
schon offtermahl*

Wspomnisz tylko na czas,
co masz go teraz przed oczyma,
bardzo się uradujesz,
że jednak łaska patronów szkoły znakomitych,
śmiałość uczących się w niej osób twoich
nawet dziś przewyższa.
Ty wiesz, że oni
już wczoraj wcześniej
swe odwiedziny rozpoczęli.
A ilość ich
nazbyt wielu trosk
często już

⁴ Podwójne „t” przy powtórcie tekstu.

⁵ Abrewiatura.

*verlegt biß auf den andern Morgen.
Allein, da sie itzt fort zugehn beginnen,
so magst du wohl geschäfttig seyn,
Auch etwas zu ersinnen,
die Gunst der Väter zu vergelten.
Wir alle sind bereit,
die theüren häupter zu verEhren,
drum laßen wir in dieser Zeit,
Ein lob und dancklied hören.
Du aber stim[m]e⁸ beÿ,
und hilf uns itzt in diesem Schrancken,
den Edlen Vätern dancken.*

[1] *Magdalis⁹ du hast gesehen,
in den jüngst verstrichnen Zeiten,
beÿ erwünschten freüdickeiten
itz und aber soll geschehn,
weil die Väter die da walten,
Kirch und Schulen unterhalten.*

[2] *Magdalis du kanst dich freün
dass du beÿ den Unglückswinden,
Rath und hülfte kanst empfinden,
und nicht darffst verlaßen seyn,
daß du aus den besten weisen,
deiner Väter suchst zu preisen.*

*Wohlan, nun wird der Musen Schaar,
dir selbst ein beÿspiel geben,
folg ihr nur itzo auf der bahn
denn du kanst eben so
wie sie erfreüet leben,
du siehst dergleichen Zweÿ,
die mann aufs neü,
dich zu besuchen auserlesen,
die stets durch Klugheit und Verstand,
der gantzen Stadt bekandt,
Und dir vor allen hold gewesen.
Drum wünsche doch nur allemahl,
wie mann sie stets aufs tieffste mag ver Ehren,
daß Erst nach langer Jahre Zahl,
ihr Leben soll aufhören,
wir aber bitten all,
Von Euch Ihr Väter dieser Stadt,*

starczała do dnia⁶ następnego.
Tylko, gdy teraz zaczynają już odchodzić,
pilnie się tym zajmij,
by też coś wymyślić
i za przychylność ojców⁷ się odwdziaczyć.
Wszyscyśmy gotowi
czcić przywódców drogich,
śpiewajmy więc teraz
pieśń pochwalną i dziękczynną.
Ty też przyłącz się do nas
i pomóż nam na tym placu boju,
dziękować szlachetnym ojcom.

Magdalis, zobaczyłaś
w ostatnio minionych czasach,
wśród radości pożądanych,
to, co ma się teraz zdarzyć,
bo starsi¹⁰ tu zarządzają,
kościół i szkołę wspierają.

Magdalis, możesz się cieszyć,
że pomimo nieszczęść wichrów
rada, pomoc jest ci dana
i nie będziesz dłużej sama,
jak umiesz najlepiej się staraj
i ojców swoich wychwalaj.

Dobrze więc, teraz Muz gromada
da przykład tobie samej,
podążaj tylko za nią w ślady,
a będziesz tako jak
i one żyć radośnie.
Widzisz tu takich dwóch,
których znowu
wybrano, by cię odwiedzili,
którzy z mądrości i wiedzy
w całym mieście słyną,
a tobie zwłaszcza są przychylni.
Dlatego też im ciągle życz,
tak, jak ich zawsze kornie chwalić trzeba,
aby po dużej liczbie lat dopiero
ich żywot dobiegł końca.
My zaś wołamy¹¹ też
do was, ojców tego miasta,

⁶ Dosłownie: „poranka”.

⁷ W znaczeniu: „starszych, przełożonych”.

⁸ W rękopisie użyto tu abrewiatury (*stiñe*).

⁹ Maria Magdalena, biblijny archetyp nadobnej nawróconej grzesznicy i pokutnicy, występuje tu najprawdopodobniej jako personifikacja całego zboru luterańskiego.

¹⁰ Dosłownie: „ojcowie”.

¹¹ Dosłownie: „prosimy”.

*mit einem großen Schall,
dass Ihr uns Euch,
bey hell und finstrem Schein,
stehts laßet anbefohlen seyn.*

bardzo wielkim głosem,
abyście nas zawsze,
w jasności i w cieniu,
w swej pieczy zachować chcieli.

*Zeit und Jahre, die Verschwinden
eüer lob bleib ewig stehn
jene kan man nicht mehr finden,
aber dis kan nicht vergehn
ja die Nachwelt wird nicht wancken,
Euch vor eüre Gunst zu dancken.*

Czas i lata – te znikają,
wasza sława wieczna będzie;
tych nie można już odnaleźć,
ona jednak nie przeminie.
Waszych łask nikt nie zapomni,
podziękują wam potomni.

5. Motet (B3): *Mortalis, o mortalis* (ok. 1712–1713)

Opis źródeł

Partytura (P): 8 stron (34,5/34 x 22 cm) w orientacji pionowej (dwa jednokrotnie zgięte arkusze papieru średniej grubości, włożone w siebie); znak wodny: W z koroną (Wrocław); na stronach od 16 do 18 pięciolinii naniesionych ręcznie, za pomocą *rastrum*; centralnie: na wszystkich stronach.

Na s. 1, nad pierwszą pięciolinia po lewej wpis: *Per qual si voglia Santa*; centralnie *Bassani*.

Na ostatniej stronie, w prawym dolnym rogu dwa wpisy proveniencyjne: *Dantisci den / 13 Jul: / 1696 / A.A.K. / descript:* oraz: *Wratislaw: den / J.J.K. / descript:*

Zachowane głosy (G):

G (vl I /1): pojedyncza karta (34,5/34 x 22 cm) w orientacji pionowej; znak wodny: W z koroną (Wrocław); zapis nutowy na obu stronach (12–13 pięciolinii); na s. 1 u góry: *Violino 2.* [skreślone] *1.*, w prawym dolnym rogu: *Verte.*, znaczna część s. 2 niewykorzystana.

G (vl I /2): pojedyncza karta (34,5/34 x 22 cm) w orientacji pionowej; znak wodny: ozdobny herb Wrocławia, pięciopolowy, z hełmem, klejnotem i labrami; zapis nutowy na obu stronach (po 13 pięciolinii); na s. 1 u góry: *Violino 1.*, znaczna część s. 2 niewykorzystana.

G (vl II /1): pojedyncza karta (34,5/34 x 22 cm) w orientacji pionowej; znak wodny: W z koroną (Wrocław); zapis nutowy na obu stronach (po 12 pięciolinii); na s. 1 u góry: *Violino 2.*, znaczna część s. 2 niewykorzystana.

G (vl II /2): pojedyncza karta (34,5/34 x 22 cm) w orientacji pionowej; bez znaku wodnego; zapis nutowy na obu stronach (po 12 pięciolinii); na s. 1 u góry: *Violino 2.*, w prawym dolnym rogu: *Verte.*, znaczna część s. 2 niewykorzystana.

G (S): 4 strony (34,5/34 x 22 cm) w orientacji pionowej (jeden jednokrotnie zgięty arkusz papieru); znak wodny: W z koroną (Wrocław); na każdej stronie po 12 pięciolinii; na s. 1 u góry: *Soprano Solo.*, w prawym dolnym rogu: *Verte.*, na s. 3 w prawym dolnym rogu: *Verte.*, znaczna część s. 4 niewykorzystana.

G (fg): pojedyncza karta (34,5/34 x 22 cm) w orientacji pionowej; brak znaku wodnego; zapis nutowy na obu stronach (12–13 pięciolinii); na s. 1 u góry: *Fagott.*, s. 2 niewykorzystana.

G (bc): 4 strony (34,5/34 x 22 cm) w orientacji pionowej (jeden jednokrotnie zgięty arkusz papieru); znak wodny: ozdobny herb Wrocławia, pięciopolowy, z hełmem, klejnotem i labrami; na każdej stronie po 13 pięciolinii; na s. 1 u góry: *Continuo.*, w prawym dolnym rogu: *Verte.*, na s. 3 w prawym dolnym rogu: *Verte.*, s. 4 niewykorzystana.

Dobry stan zachowania papieru (zarówno partytury, jak i głosów), lekkie zabrudzenia (plamy po zawilgoceniu i zagrzybieniu; kurz) i nieznaczne ubytki na brzegach kart.

Materiał referencyjny (**Ba**):

Pierwotne wydania zbioru *Metri sacri resi armonici...* Bassaniego (Bolonia 1690 i Antwerpia 1691)¹² ukazały się w formie czterech partesów zawierających partie skrzypiec pierwszych (vl I), skrzypiec drugich (vl II), głosów wokalnych (w tym utworze A) i *basso continuo* (bc). Transpozycja niniejszego utworu do rejestru sopranu (dźwięk początkowy głosu wokального przeniesiono o kwintę w górę, dla pozostałych partii była to kwarta w dół) oraz z tonacji c-moll (oznaczonej dwoma akcydencjami przykluczowymi: bemolami *b* i *es*, czyli jak dla skali doryckiej) do tonacji g-moll (oznaczonej też dwoma bemolami) poskutkowała wieloma drobnymi zmianami w tekście nutowym. Szczególnie widoczne jest to w zapisie basu cyfrowanego, przykładowo akord na piątym stopniu (dominanta): w **Ba** jest to akord majorowy *g-h-d*, notowany z użyciem znaku kasownika (♭) nad nutą *g*; w **P** (bc) i **G** (bc) jest to akord *d-fis-a*, notowany z użyciem znaku krzyżyka (♯) nad nutą *d*. Specyficzne oznaczenie tonacji w **Ba** wymusza też wielokrotne stosowanie w tekście nutowym akcydensów obniżających (bemoli) dla nut na szóstym stopniu skali, co w niniejszej wersji transponowanej nie jest potrzebne.

Uwagi do tekstu i informacje o korektach

Nazwy poszczególnych części zostały ujednolicone, w **P** i **G** występują ich różne warianty (w pełnym brzmieniu lub skrócie): *Sinfonia.* lub *Symph.*; *Recitatio*, *Recit.*, *Recitativ.*

Tekst nutowy głosu *bc* został przejęty z **G** (bc). Cyfrowanie partii *bc* w **P** jest niepełne i zostało uzupełnione na podstawie **G** (bc), w nawiasach kwadratowych zostały umieszczone znaki cyfrowania przejęte z **Ba**.

1. Sinfonia. Largo (vl I, vl II, S, fg, bc)

takt	głos	uwagi
8	bc	1: w P brak cyfrowania
10	bc	1: w P brak cyfrowania, w G (bc) <i>b</i> ; w Ba (bc) także <i>b</i>
13	bc	1: w P brak cyfrowania
18	bc	4: w G (bc) cyfra $\frac{6}{5}$ wykreślona i zastąpiona $\frac{7}{5}$

¹² Utwory Bassaniego były dość popularne w całej Europie – i to zarówno w regionach katolickich, jak i protestanckich (np. w Anglii); oprócz wydań drukowanych w obiegu znajdowała się spora liczba ich kopii rękopiśmiennych, w razie potrzeby dopasowywanych do lokalnych uwarunkowań (np. pod kątem chwilowej dostępności konkretnych głosów wokalnych).

2. Recitativo (S, bc)

takt	głos	uwagi
11	bc	2: w P brak cyfrowania

3. [bez oznaczenia tempa] (vl I, vl II, S, fg, bc)

takt	głos	uwagi
11	bc	1: w P brak cyfrowania
12	bc	1: w G (bc) pod pięciolinia wpis: <i>F.</i> (= <i>forte</i>)
18	bc	2: w P brak cyfrowania
21, 22	bc	2: w P brak cyfrowania
24	bc	1: w P pod pięciolinia wpis: <i>F.</i> (= <i>forte</i>)
25	bc	2: w P brak cyfrowania
28–31		w P takty zanotowane pomiędzy znakami powtórzenia (= t. 32–35)
28	bc	1: w G (bc) brak cyfrowania, w P cyfra 6
32	bc	jak wyżej (we fragmencie powtórzonym)
42	bc	1: w P nuta <i>d</i>
48	bc	1: w P brak cyfrowania
49	bc	2: w G (bc) skreślona cyfra $\frac{6}{5}$
50	bc	1: w P brak cyfrowania
55	bc	1: w P nuta <i>B</i> , cyfra 6; w G (bc) nuta <i>G</i> bez cyfry
56	bc	1: w P brak cyfrowania
57	bc	2: w P nuta <i>d</i> , w G (fg i bc) nuta <i>D</i>

4. Vivace (vl I, vl II, S, fg, bc)

takt	głos	uwagi
3	bc	5 i 7: w G (bc) brak cyfrowania
5	bc	5: w P cyfra 6 ; w G (bc) brak cyfrowania
6	bc	4: w P brak cyfrowania
7	bc	4: w G (bc) brak cyfrowania
8	bc	4: w P brak cyfrowania
14	bc	2: w G (bc) cyfra $\sharp$
17	bc	1: w P brak cyfrowania
21	bc	1: w P brak cyfrowania
22	bc	4: w P brak cyfrowania

5. Recitativo (S, bc)

takt	głos	uwagi
1–3	S	w P i G (S i bc) tekst słowny: <i>Ad te o mi Jesu praevia...</i> ; w Ba (A i bc): <i>Ad te sapiens N. brevia...</i> , gdzie w miejsce „N.” należy wstawić imię odpowiedniego świętego.

6. Largo (vl I, vl II, S, fg, bc)

takt	głos	uwagi
3	bc	2: w P brak cyfrowania
6	bc	2: w P brak cyfrowania
10	bc	2: w P ślad po cyfrze 6 w kolorze czerwonym
14	bc	2: w P brak cyfrowania
17–18	bc	w P brak cyfrowania
21	bc	w P brak cyfrowania
26	bc	2: w P brak cyfrowania
27		2: w Ba dynamika <i>piano</i>

7. Allegro (vl I, vl II, S, fg, bc)

takt	głos	uwagi
16	bc	4: w P brak cyfrowania

8. Allegro (vl I, vl II, S, fg, bc)

takt	głos	uwagi
2	bc	2: w G (bc) cyfra b ; w P brak cyfrowania
4	bc	1: w P brak cyfrowania
5–6	bc	w P brak cyfrowania
10	bc	1: w P brak cyfrowania
11	bc	4: w P cyfra #
17	bc	3: w P brak cyfrowania
21	bc	3: w P brak cyfrowania
28	bc	4: w G (bc) brak cyfrowania
31	bc	1: w P brak cyfrowania
36	bc	1: w P brak fermaty

Tekst słowny:

*Mortalis, o mortalis
secula duratura
in mente, ambitiosa,
in mente impura
delirando quid pingis
mentiendo, quid fingis.*

Śmiertelni, o śmiertelni,
[czyż] trwać będą wiecznie
w umyśle ambitnym,
w umyśle wszetecznym,
majaki, które maluje,
kłamstwa, które snuje?

*Cogita pensita miser quid es?
Gravitat, claudicat animi pes.*

Pomyśl, zastanów się, nieszczęsny ty,
podążająca dusza chwieje się i kuleje.

*Nova Tempus Semper pluit
est quod fuit nunquam sic,
fugit Annus volat Dies
ulla quies non est hic.*

Czas jak deszcz, coraz to nowy,
to, co jest, tym samym nie pozostaje,
rok ucieka, dni mijają,
nie ma tu żadnego spoczynku.

*Ad te, o mi Jesu
prævia qui calcavit*

Do Ciebie, o mój Jezu,
przychodzi, kto był uciśniony,

*absurda qui vitavit
clamat monet
hortatur urget,
premit solatur.*

kto uniknął bezsensu,
krzyczy, ostrzega,
zachęca, śpieszy,
dopomina się pocieszenia.

*Dum horarum currit pes,
et dierum nitet fax
sit dolere sola spes
poenitere sola pax.*

Dopóki umykać będą godzin ulotne kroki
i świecić dni płomienie,
tak [długo] cierpienie jedyną nadzieją,
pokuta jedynym schronieniem.

*Sic inter coelitum
sic inter superum
candida Lilia meretur anima.*

Tak między niebiańskimi,
tak między najwyższymi,
dusza zasługuje na białą lilię [czystości]

*Triumphare,
ridere,
exultare,
jubilare,
gaudere,
cantare
Alleluja.*

Triumfować,
śmiać się
radować się,
cieszyć się,
weselić się,
śpiewać
Alleluja!

6. Kantata (B4): *Trauter Heiland, schönsten Licht* (ok. 1712–1713)

Opis źródeł

Partytura (P): 6 stron (34,5 x 22,5 cm) w orientacji pionowej (pojedyncza karta oraz jeden jednokrotnie zgięty arkusz papieru, niezszyte); zły stan zachowania papieru (plamy po zawilgoceniu i zagrzybieniu; kurz), ubytki na brzegach kart (zwłaszcza z zewnętrznej, prawej strony partytury); znak wodny: ozdobny herb Wrocławia, pięciopolowy, z hełmem, klejnotem i labrami; na stronach od 18 do 21 pięciolinii naniesionych ręcznie, za pomocą *rastrum*; zapis nutowy na wszystkich stronach.

Na s. 1, w lewym górnym rogu wpis: *Dom[inica]: Palm[arum]:* ; obok: *A.A.K.* [inicjały kopisty].

Materiał referencyjny (R):

Kantata, pierwotnie w zbiorach gdańskiego kościoła św. Jana, zachowała się w formie siedmiu głosów wykonawczych dla sopranu solo (S), oboju solo (ob), pierwszych skrzypiec (vl I), drugich skrzypiec (vl II), altówki, (vla), violone (vlne), który to głos zatytułowany został *Fondamento*, oraz organów (org). Ze względu na wyższy strój organów (tzw. *Chorton* / *Orgelton*) partia tego instrumentu została zapisana o cały ton niżej (w tonacji f-moll).

Uwagi do tekstu i informacje o korektach

W **P** w głosie sopranu (S) znajdujemy okazjonalnie cezury zaznaczone krótkimi, pionowymi kreskami na pięciolinii (w edycji użyto znaków cezury nad pięciolinia).

Wstępna rekonstrukcja brakujących w **P** fragmentów tekstu nutowego została sprawdzona i zweryfikowana zgodnie ze źródłem **R**. Nazwy i brakujące elementy nazw poszczególnych części zostały przejęte z **R** i oznaczone nawiasami kwadratowymi.

Cyfrowanie partii bc w **P** jest miejscami niedokładne bądź błędne, dlatego zostało zweryfikowane i uzupełnione na podstawie zapisu w źródle **R** (org), w nawiasach kwadratowych zostały umieszczone znaki cyfrowania przejęte z tego źródła.

1. [Aria affettuoso] (ob, vl I, vl II, va, S, bc)

takt	głos	uwagi
5–6	ob	w P część nut nieczytelna
9–11	ob, vl I, vl II	w P część nut nieczytelna
23	ob, bc	w P część nut nieczytelna
34–35	ob, vl I, vl II	w P część nut nieczytelna
36–38	ob	nuty nieczytelne w P
60	ob.	1: nuta nieczytelna w P
83	vl I	4: nad nutą wpis: tr
90		pod akoladą wpis: <i>Finis</i> ,
92	S	w P część nut nieczytelna
98	ob, S, bc	w P część nut i tekstu słownego nieczytelna
99	ob	4: w P nuta f^2

2. [Accompagnato] (vl I, vl II, va, S, bc)

W **P** nad pierwszą akoladą wpis: *Violin senza Hautb*:

takt	głos	uwagi
4	vl II	w P dwie zligowane półnuty h^l , h^l
22	S	2: nuta nieczytelna w P

3. [Aria] affettuoso (ob, S, bc)

W **P** nad pierwszą akoladą częściowo nieczytelny wpis: *[Haut]b sol:* ; nad pierwszym taktem głosu bc wpis: *affettuoso*.

takt	głos	uwagi
3–4	ob, S	w P nuty słabo czytelne, tekst słowny nieczytelny
25	S	w P nuty słabo czytelne, tekst słowny nieczytelny
25	bc	1: nuta nieczytelna w P

Tekst słowny:

*Trauter heylnd schönsten Licht
liebster Jesu Komstu nicht
bricht die Stunde noch nicht an,
die mir wahre freude
nach dem Kum[m]er nach dem leide,
geben kan,
ist dir helfer den verborgen,
was mein Mund vor Worte spricht*

*Mein Heyl laß meine Klagen für,
auch schau, mein hertze sehnet sich nach Dir,
und wüntscht auf so viel Noth,
mit der sie itzt gebunden,
den angenehmen Tod*

*Ach hätt ich diesen doch gefunden,
so labte mich ein schönes wohl
das ewig tauren soll,
so könt ich alles Trauren laßen,
und in der längst gehofften Zeit,
die mich in Ewikeit erfreüt,
mein Heyl, mein Leben, meine lust,
mein alles einst umfaßen.*

*Ach frohe Stunde brich doch an,
mit der ich meinen lauff vollenden kan,*

Zbawco drogi, cudne Światło,
przyjdiesz, Jezu ukochany?
Nie nastała li godzina,
co mi radość prawą
po cierpieniach i po troskach,
może dać?
Czyż ukryte jest, Pomocy,
co me usta mówią Ci?

Zbawco mój, usłysz me żale,
popatrz, za Tobą tęskni serce me
i pragnie po biedach wielu,
które je teraz wiążą,
przyjemnego zgonu.

Ach, gdybym chociaż Go odnalazł,
to pięknym Dobrem bym się sycił,
co wiecznie trwało by,
mógłbym porzucić wszelkie żale
i w dniach wielce wyczekiwanym,
które radością wieczną będą,
Zbawienie me, me Życie, Radość,
me Wszystko kiedyś objąć.

Ach, nadejdź, radosna godzino,
w której bieg [życia] mego skończy się.

7. Kantata (B5): *Magdalis erfreuet sich* (1712)

Opis źródeł

Partytura (P): 10 stron (34,5/35 x 22 cm) w orientacji pionowej (dwa zgięte arkusze oraz jedna karta, zszyte); stan zachowania papieru średni (plamy po zawilgoceniu i zagrzybieniu, głównie w lewym, górnym rogu partytury, najgorsze na s. 1; zabrudzenia i kurz), niewielkie ubytki na górnym brzegu wszystkich stron; znak wodny: W z koroną (Wrocław); na stronach od 16 do 20 pięciolinii naniesionych ręcznie, za pomocą *rastrum*; zapis nutowy na s. 1–9.

Na s. 1, nad pierwszą pięciolinią po lewej stronie słabo czytelny fragment wpisu *[H]autb:* (pierwotnie prawdopodobnie: *Violin e Hautb:* , jak w P na str. 5), centralnie *[C]antata: 13. Octob: Anno. 1712.* , po prawej: [wykreślona nieczytelna wielka litera] *J.JK.*

Partie oboju (ob) i skrzypiec pierwszych (vl I) zapisane w jednym systemie z użyciem różnych wskazówek dotyczących obsady, np. *Solo: Hautb:* , *Solo, Tutti.*

Uwagi do tekstu i informacje o korektach

1. Aria (ob, vl I, vl II, va, S, bc)

takt	głos	uwagi
1	ob, vl I	1: nuta słabo czytelna
1–6	va	zapisane w systemie skrzypiec drugich (vl II) w kluczu wiolinowym, ale z zachowaniem pozycji nut właściwych dla klucza altowego
5	ob, vl I	1–6: skreślenie i korektura zapisana nad pięciolinia
16	ob, vl I	3–6: wpis: <i>Solo: Hautb:</i> nad pięciolinia
17	ob, vl I	3–10: skreślenie i korektura zapisana na pięciolinii poniżej
17–18	S	zawartość taktów wykreślona; korektura zapisana nad pięciolinia
18	ob, vl I	1–3: wpis: <i>Tutti</i> nad pięciolinia
21	bc	3: ćwierćnuta z kropką
26	ob, vl I	4–6: wpis: <i>Solo:</i> nad pięciolinia
26	bc	po między 3 a 4: wpis: <i>Solo.</i> u dołu pięciolinii
29	ob, vl I	3: wpis: <i>Tutti</i> nad pięciolinia
31	ob, vl I	8–9: wpis: <i>Solo.</i> nad pięciolinia
33	ob, vl I	pierwsza połowa taktu: oba instrumenty zapisane w dwugłosie, jednak bez ich wyraźnego rozróżnienia – przyjęto, że wyższa partia, jako imitacja motywu oboju z taktu poprzedniego przeznaczona jest dla skrzypiec pierwszych (vl I), niższa dla oboju (ob), por. też t. 26–27; nad pięciolinia wpis: <i>Tutti</i>
36	bc	1: szesnastka
37	S	3: po nucie dwie nadmiarowe pauzy ósemkowe
38	S	4–5: szesnastki
43	ob, vl I	4: ćwierćnuta
53	ob, vl I	3–5: wpis: <i>Sol:</i> nad pięciolinia
59	ob, vl I	1–3: wpis: <i>Tutti</i> nad pięciolinia

2. Recitativo (S, bc)

3. Aria (ob, vl I, vl II, va, S, bc)

takt	głos	uwagi
1	ob, vl I	nad pięciolinia wpis: <i>Violin e Hautb:</i>
2–3	bc	takt 2 / 3–8 i takt 3 / 1–4: skreślenie i korektura zapisana na pięciolinii powyżej, w systemie altówki (va) w kluczu altowym, ale z zachowaniem pozycji nut właściwej dla klucza basowego
25	ob, vl I	7–8: nad pięciolinia wpis: <i>Sol:</i>
27	ob, vl I	5–7: nad pięciolinia wpis: <i>Tutti</i>
28	ob, vl I	2–3: nad pięciolinia wpis: <i>Solo</i>
30	ob, vl I	1–4: nad pięciolinia wpis: <i>Tutti</i>

4. *Recitativo* (S, bc)

Część zapisana innym, cieńszym piórem oraz atramentem jaśniejszego koloru (prawdopodobnie jednak tą samą ręką, co reszta utworu); całość na pierwszy rzut oka sprawia wrażenie szkicu dopisanego z mniejszą starannością już po ukończeniu partytury.

takt	głos	uwagi
10	S	4: ósemka
16–12	S, bc	w P wiele skreśleń i korektur; w systemie sopranu (S) w środku taktu 18 dodatkowa kreska taktowa

5. *Aria* (ob, vl I, vl II, va, S, bc)

Brak wskazówek dotyczących obsady najwyższego głosu instrumentalnego (ob/vl I). Dwie wersje tekstu słownego pod partią sopranu (S), druga z nich dopisana pod pierwszą wersją (prawdopodobnie już po ukończeniu partytury), tą samą ręką, ale cieńszym piórem i atramentem koloru czerwonego.

takt	głos	uwagi
7	bc	2: ósemka
24	S	3–6: z powodu braku miejsca druga wersja tekstu słownego zapisana pod systemem <i>basso continuo</i> (bc); 5: szesnastka z kropką
25–26	S	z powodu korektur pierwsza wersja tekstu słownego nieskorelowana z nutami
37	vl II	2–3: szesnastka z kropką i ósemka
37	va	4: ósemka z kropką
49–53	va	skreślenia w takcie 49–51; takty 49–53 zapisane w systemie sopranu (S) w kluczu sopranowym, ale z zachowaniem pozycji nut właściwej dla klucza altowego
53	S	3–4: pauzy zapisane nad pięciolinia (kolizja z końcem zapisu głosu altówki)
54	S	druga wersja tekstu słownego zapisana pod systemem <i>basso continuo</i> (bc)
54	bc	1–2: dopisane nad pięciolinia
58–66	S	od trzeciej nuty w takcie 58: druga wersja tekstu słownego zapisana pod systemem <i>basso continuo</i> (bc)

Tekst słowny:

*Magdalis erfreuet sich
daß bey deinen unglücksstürmen
deiner Väter dich erschirmen
ja sie nehmen diß auf sich
was dich kräncken kan und bügen,
den[n] sie fördern dein vergnügen.*

Magdalis, rozwesel się,
gdyż wśród nieszczęść twych nawały
ojcowie cię ochraniają,
i tym nawet się zajmują,
co cię może zranić, złamać¹³,
bo twą radość wspomagają.

¹³ Dosłownie: „zgiąć, skrzywić”.

*Ermuntre dich
 Stim[m] an die hellen Saiten,
 daß du mit Kunst,
 den hohen Schulpatronen,
 Ein loblied kanst bereiten.
 Schau doch die Gunst,
 daß sie in dir zu wohnen
 noch niehmals abgesagt.
 Itzt ist die Zeit verfloßen,
 daß du ein Zeichen ihrer Gunst genoßen,
 geh, Opfer deiner Pflicht,
 Ersinne was die Väter zu bedienen,
 Sie heben was dich plagt,
 und sage danck durch einen lobgesang,
 daß sie bey uns erschienen,
 Ach! säume nicht,
 daß sie als deine Stützen,
 dich ferner auch beschützen.*

*Edle Väter dieser Stadt,
 die budorgis hoch verehret,
 die man ja zu preÿsen hat,
 die genädig angehöret,
 u[nd] so freündlich angesehen
 was bey und bißher geschehn.*

*Habet Danck vor diese Zeit,
 die ihr hier bey uns gewesen,
 macht uns aber bald erfreüt,
 So soll jeder künfftig lesen,
 daß man Euch zu preÿsen hat,
 Edle Väter dieser Stadt.*

*Es musten ihm die grauen Ahnen,
 zu seinem angestam[m]ten Glantze,
 den Weg mit bluthe bahnen:
 Sie schlugen leib und leben:
 bey Martis blutgefärbten Fahnen in
 die Schantze;*

*Er aber ficht dafür
 im lebens wort zu forschen,
 den dieses bleibt,
 wenn Schild und Helm vermorschen:
 bey diesem Heil und Siegs Panier,
 von unserm theuren lebens Fürsten,*

Rozwesel się,
 uderz w wysokie struny¹⁴,
 abyś udatnie
 świętym patronom szkoły
 pochwalną pieśń stworzyła.
 Na fawor spójrz,
 że nigdy mieszkaniem twoim
 nie pogardzili jeszcze.
 Teraz ten czas przeminął,
 ich przychylności znak już otrzymałaś,
 idź, powinności słuگو¹⁵,
 i wymyśl coś, by ojcom móc dogodzić,
 oni łagodzą, co cię trapi,
 więc dziękuj im pochwalną pieśnią
 za to, że do nas przyszli.
 Ach! pośpiesz się¹⁶,
 by jak dotąd cię wspierali,
 oraz nadal ochraniali.

Szlachetni ojcowie miasta,
 was Budorgis¹⁷ wielce chwali,
 was zaprawdę cenić trzeba,
 boście łaskawie słuchali
 i przyjaźnie oglądali,
 co się dotąd u nas działo.

Dzięki wam za czas ten cały,
 coście go u nas spędzili,
 zaszczyćcie nas wkrótce znowu,
 niech w przyszłości każdy czyta,
 że was wielce cenić trzeba,
 szlachetni ojcowie miasta.

Jemu przodkowie posiwiali
 do chwały¹⁸ przyrodzonej drogę
 musieli swoją krwią wytyczać;
 oni swe życie narażali
 pod Marsa flagą, krwią barwioną;

On jednak walczy o to,
 by słowo życia badać,
 bo owo trwa,
 gdy już zmurszeją hełm i tarcza:
 pod tym sztandarem zbawienia i chwały¹⁹
 drogiego nam Książęcia Życia

¹⁴ W znaczeniu: „uderz w ton radosny”.

¹⁵ Dosłownie: „ofiarno”.

¹⁶ Dosłownie: „nie zwlekaj”.

¹⁷ Miejscowość na starożytnej mapie świata Ptolemeusza Klaudiusza utożsamiana niekiedy z Wrocławiem.

¹⁸ Dosłownie: „blasku”.

¹⁹ Dosłownie: „zwycięstwa”.

*muß uns ihr Sieg erfreun,
wenn wir nur stille seyn,
und stets nach seinem blute dürsten.*

*Erlaubt demnach ihr Edlen Helden,
von Euerm lobe was zu melden,
das keine Zeit verschweigt;
Sie aber die wir hier zu
das hohe Glück genießen,
bezeigen sich darzu geneigt.*

*lebt also beständig in höchstem (vollem)
Vernügen,
ihr Edelsten Väter seyd ewig beglückt.
Wir laßen die Seüfzer gen him[m]el auffliegen
daß eüre Versorgung mög alles besiegen,
was unsere lehrer und hörer gedrückt.*

[druga wersja tekstu:]
*Floriere beständig zu Jesu Vergnügen
du grünendes Zweiglein zum troste vors land.
Wir laßen die wünsche gen him[m]el auffliegen
daß Jesu besorgung mög alles besiegen,
was lehrern und hörern zum fall sich
verbandt.*

niech ich zwycięstwo nas ucieszy,
tylko spokojni bądźmy
i ciągle Jego krwi łaknijmy.

Pozwólcie zatem, szlachetni herosi,
o chwale waszej coś tu donieść,
której czas żaden nie przemilczy;
oni zaś, którymi tutaj
wielce szczęśliwie się cieszymy,
łaskawie są ku temu skorzy.

Żyćcie więc ciągle w najwyższej (pełnej) radości
i wiecznym szczęściu, ojcowie szlachetni.
Ku niebu nasze zwracamy westchnienia,
by wasza piecza pokonała wszystko,
co pedagogów i uczniów przygniata.

Kwitnij więc ciągle ku Jezusa radości,
gałązko zielona, krajowi na chwałę.
Ku niebu nasze zwracamy życzenia,
by piecza Jezusa pokonała wszystko,
co pedagogów i uczniów chce zgubić²⁰.

8. Kantata (B7): *Kommt, ihr angenehmen Kinder* (ok. 1712–1713)

Opis źródeł

Partytura (P): 8 stron (34,5 x 22/22,5 cm) w orientacji pionowej (dwa zgięte arkusze, zszyte); stan zachowania papieru dobry, drobne ubytki na obrzeżach i rogach kart; znak wodny: W z koroną (Wrocław); na stronach od 20 do 25 pięciolinii naniesionych ręcznie, za pomocą *rastrum*; zapis nutowy na s. 1–7, na ostatniej stronie pięć naniesionych pięciolinii, brak zapisu nutowego.

Uwagi do tekstu i informacje o korektach

Zapis partii oboju w P jest niejednorodny. W otwierającej kantatę arii (nr 1) początkowo partie ob i vl I zanotowane są w jednym systemie, po pierwszym ritornelu partia oboju zapisywana jest w odrębnym systemie z użyciem różnych wskazówek dotyczących obsady

²⁰ Dosłownie: „co sprzysięgło się, [by doprowadzić] do upadku nauczycieli i uczniów”.

(*Solo: Hautb., Solo, Tutti.*). W arii nr 2 dwukrotnie (w t. 25–28 oraz 61–64) mamy do czynienia z solowym traktowaniem tego instrumentu (odpowiednie wskazówki w partyturze nad wspólnym systemem ob i vl I). Problematyczna jest w tej kwestii aria nr 3, w której brak zarówno odrębnego systemu dla partii oboju, jak i jakichkolwiek wskazówek dotyczących obsady. Edytor proponuje w tej sytuacji dla skrzypiec pierwszych albo dosłowne zdwojenie partii oboju, albo, jako formułę alternatywną (informacja zawarta w *ossia*), jej nieznaczną modyfikację z wykorzystaniem elementów partii vl II, uwypuklającej w taktach 7–8 oraz 28–29 solowe walory oboju.

1. Aria en Menuet (ob, vl I, vl II, va, S, bc)

Na s. 1, nad pierwszą pięciolinia po lewej stronie wpis: *Violin ê Hautb.* centralnie: słabo widoczny, krótki i niezrozumiały wpis (próba pióra?); wpis: *Aria en Menuet.* pod t. 1 pierwszej akolady.

takt	głos	uwagi
1–34	ob/vl I	partie oboju (ob) i skrzypiec pierwszych (vl I) zapisane w jednym systemie
5	ob/vl I	5: brak nuty
16		takt zamknięty podwójną kreską taktową z obustronnym znakiem powtórki
34	va	1: nuta <i>h</i>
34		takt zamknięty podwójną kreską taktową, po niej trzy umieszczone nad sobą wpisy: <i>Da Capo.</i>
35		nad najwyższym systemem akolady wpis: <i>Hautb. Solo.</i> ; nad kolejnym (drugim) systemem wpis: <i>Violino. I</i>
67	ob	nad najwyższym systemem akolady wpis: <i>Hautb Solo.</i> – skreślenie nazwy instrumentu sugeruje obsadę solową także dla innych grup instrumentów (odpowiednie wpisy zostały uzupełnione w partyturze edycji)
97–100		partie vl I i vl II zapisane w jednym systemie
97	va	3: nuta <i>cis'</i>
123	vl II	5: brak nuty

2. *Recitativo accompagnato* (vl I, vl II, va, S, bc)

takt	głos	uwagi
1		nad najwyższym systemem akolady wpis: <i>Senza Hautb.</i> ; w dolnej części systemu bc wpis: <i>Accomp.</i>

3. *Aria* (ob, vl I, vl II, va, S, bc)

takt	głos	uwagi
9	vl II	1: nuta <i>g'</i>
20	va	1: nuta <i>g'</i>
25		nad najwyższym systemem wpis: <i>Hautb.</i>
35	S	5: tekst słowny <i>an</i> zamiast <i>zum</i>
56	bc	4: nuta <i>a</i>

- 65 zapis nutowy partytury kończy się na t. 65 nad kreską taktową zamykającą ten takt naszkicowany znak % ; po kresce taktowej w najwyższym systemie wpis: *Ritornello*. (w edycji ritornel uzupełniono na podstawie taktów 3–11)

4. *Aria* (ob, vl I, vl II, va, S, bc)

takt głos uwagi

- 18 ob/vl I, vl II 1: fermaty nad nutami (przeniesione na koniec utworu)
- 37–39 zapis nutowy partytury urywa się po takcie 36; w edycji końcowy ritornel uzupełniono na podstawie taktów 15–18

Tekst słowny:

*Kom[m]t ihr angenehmen Kinder
Komt und liebt den Müßiggang.
schaut ihr könnt durch mein spatzieren,
lust verpüren
bey dem ewigen studieren
wird eüch Zeit und weile lang.
Kom[m]t ihr angenehmen Kinder
Ko[m]t u[nd] liebt den Müßiggang*

Chodźcie, o wy miłe dziatki
i²¹ próżniactwo pokochajcie;
patrzcie, me spacerowanie
rozkosz daje;
przez to wieczne studiowanie
dłuży wam się tylko czas.
Chodźcie, o wy miłe dziatki,
i próżniactwo pokochajcie.

*Was wolt ihr Euch,
ihr Slaven saurer Müh,
der Arbeit im[m]jderdar ergeben,
und nach dem Regeln der Philosophie
gebunden leben,
bey mir ist eüer him[m]elreich,
und süße Ruh
vollkom[m]en anzutreffen,
ihr Thoren lauft der Schule zu,
und last eüch schändlich äffen,
Kom[m]t her zu mir
ich will eüch andre Sitten lehren,
hier hier ist was galantes anzuhören,
ich halte nichts von Angst und fleiß
wer mich erkiest,
klagt über keinen Schweiß.*

Na cóż to chcecie,
gorzkiego²² trudu niewolnicy,
pracy ciągle się oddawać
i regułami filozofii
żyć spętani?
U mnie wasze królestwo niebieskie
i słodki spokój
w pełni²³ odnaleźć można.
Wy głupcy, śpieszycie do szkół
i zwieść haniebnie się dajecie.
Chodźcie do mnie,
innych zwyczajów was nauczę;
tu coś modnego usłyszycie,
nie cenię strachu i pilności:
kto mnie wybiera,
na znój²⁴ nie narzeka.

*Ich haße die Schulen,
ich (und) lache der Müh.
die Pallas muß sorgen,
und wachet vom Abend biß wieder an (zum)
Morgen.
ich trödel u[nd] über arbeite mich nie.*

Szkół nienawidzę
(i) z trudu się śmieję.
Niech Pallas się martwi
i od wieczora czuwa do poranka;
ja zwlekam i nigdy się nie przemęczam.

²¹ Dosłownie: „Chodźcie i ...”.

²² Dosłownie: „kwaśnego”.

²³ Dosłownie: „doskonałe”.

²⁴ Dosłownie: „na pot”.

*Io Victoria,
Juvenes subinde duras,
animo fagate curas
fugit diligentia,*

*juvenes proinde lati
date vos meo quieti
languet res scholastica,
io victoria.*

Hejże Zwycięstwo!
Odpędźcie natychmiast młodzieńcy
serca ciężkie troski,
pierzcha pilność.

Tedy, młodzieńcy potężni,
oddajcie się memu odpoczynkowi,
znużona jest szkolna rzeczpospolita.
Hejże Zwycięstwo!

9. Aria (B8): *Ihr brullenden Donner* (ok. 1712–1713)

Opis źródeł

Partytura (P): 4 strony (32,5 x 20 cm) w orientacji pionowej (jeden zgięty arkusz); dobry stan zachowania papieru, nieznaczne ubytki na obrzeżach i rogach kart; słabo widoczny znak wodny: jeździec (?); na stronach po 20 pięciolinii naniesionych ręcznie, za pomocą *rastrum*; zapis nutowy na wszystkich stronach.

Na początku utworu, przed pierwszą akoladą na pięcioliniach (poczynając od najwyższej), wpisy dotyczące obsady: *Violino / 1.* ; *Violino / 2.* ; *Viola.* ; *Basso* ; *Basson* . Oznaczenie głosu najniższego wskazuje na użycie fagotu jako instrumentu *obligato*. Przeważnie partie fagotu i *basso continuo* są identyczne (zanotowane jako jeden głos). Kopista najpierw zapisał na pięciolinii partię fagotu, pozostawiając w taktach 20–23, 31–32, 51–57 i 79–80 wolne miejsce. Później dopisał w tych taktach dodatkowe nuty (dla partii *basso continuo*) i pauzy (dla partii fagotu) – wpisy te częściowo nałożone są na siebie. Notacja ta nie jest konsekwentna: w taktach 53–56 i 79–80 brak pauz partii fagotu. W tym ostatnim przypadku wskazówkami późniejszego uzupełnienia partytury jest inny kolor użytego atramentu i styl pisma (jak w t. 51–57).

Uwagi do tekstu i informacje o korektach

1. *Aria* (vl I, vl II, va, B, fg/bc)

takt	głos	uwagi
6	va	2: nuta <i>d'</i>
20–22	fg / bc	w taktach 20–21 dwa zapisy nałożone na siebie; w takcie 22 pauza całotaktowa pod pięciolinia
27	vl I	w systemie vl I takt 27 i takt następujący po nim w P wykreślony, partie vl I i vl II zapisane w systemie vl II – ostatecznie zawartość systemu vl II w takcie 27, a także cały takt następujący po takcie 27 zostały w P wykreślone

31–32	fg / bc	w takcie 31 pauza całotaktowa pod pięciolinia; w takcie 32 dwa zapisy nałożone na siebie
41	B	zawartość taktu wykreślona, tekst nutowy zapisany w systemie bc
51–52	fg / bc	w takcie 51 dwa zapisy nałożone na siebie; w takcie 31 pauza całotaktowa nad pięciolinia
86	va	7–8: nuty c^l , d^l

Tekst słowny:

<i>Ihr brüllenden donner mit gräßlichen wütern schickt tödtliche Schloßen, schickt Blitzen herab, stürts Carlens Verfolger mit starckem erschüttern stürzt Österreichs feinde mit schrecken ins grab.</i>	Wy gromy ryczące, straszliwie szalejąc, ześlijcie śmiertelne pioruny i grad, Karola ciemieżców gwałtownie powalcie, sprawcie, by wróg Austrii ze zgrozą w grób padł.
<i>Auf Minos, auf Minos nim[m] grim[m]ige Rache brich über die feinde der billigen Sache den Urtheil und des Todes Stab. Ihr brüllenden donner mit gräßlichen wütern stürzt Österreichs feinde mit schrecken ins grab.</i>	Minosie, wstań, zemsty straszliwej dokonaj, nad wrogów głowami, co szkodzić nam chcieli, wyroku śmierci łaskę złam. Wy gromy ryczące, straszliwie szalejąc, sprawcie, by wróg Austrii ze zgrozą w grób padł.

10. Kantata (B9a): *Des Fleisches Geschäfte* (1726)**11. Kantata (B9b): *Mein Hirt! umschlinge mich um deine Füße*
(ok. 1726)****Opis źródeł**

Obydwie kantaty zapisane zostały w jednym dokumencie (P). Zachowany materiał wykonawczy (G) należy do kantaty B9a (głosy C, A, T, B, vl I i vl II; brak głosów T *solo*, vlne i bc); zachowany głos bc (G (bc)), zawiera z kolei wyłącznie zapis kantaty B9b.

Partytura (P): 16 stron (33 x 20 cm) w orientacji pionowej (cztery włożone w siebie zgięte arkusze, zszyte); stan zachowania papieru dobry; znak wodny niezidentyfikowany; zapis nutowy na s. 1–6, na s. 1–5 od 16 do 20 pięciolinii naniesionych ręcznie, za pomocą *rastrum*, na s. 6 tylko 4 pięciolinie, reszta strony pusta; s. 7–16 bez zapisu (z wyjątkiem wpisu *mit* w lewym dolnym rogu s. 8).

Na s. 1, nad pierwszą pięciolinia po prawej stronie wpis: *Festo Michael[is]: 1726* [= Święto Michała (Archanioła) 1726]; na s. 3, nad dziewiątą pięciolinia (pierwszym systemem

kantaty B9b) po lewej stronie wpis: *Sonata* , po prawej: *Festo Nativit[at]is: Christi*. [= Święto Narodzenia Chrystusa].

Głosy (G)

G (C): 2 strony (pojedyncza karta 20 x 16 cm) w orientacji pionowej; bez znaku wodnego; zapis nutowy na obu stronach (po 7 pięciolinii), na s. 1 nad pierwszą pięciolinia centralnie wpis: *Canto*. .

G (A): 2 strony (pojedyncza karta 20 x 16 cm) w orientacji pionowej; bez znaku wodnego; zapis nutowy na obu stronach (po 7 pięciolinii), na s. 1 nad pierwszą pięciolinia centralnie wpis: *Alto*. ; dolna połowa s. 2 bez zapisu nutowego.

G (T): 2 strony (pojedyncza karta 20 x 16 cm) w orientacji pionowej; bez znaku wodnego; zapis nutowy na obu stronach (po 7 pięciolinii), na s. 1 nad pierwszą pięciolinia centralnie wpis: *Tenor*. .

G (B): 2 strony (pojedyncza karta 20 x 16 cm) w orientacji pionowej; znak wodny niezidentyfikowany; zapis nutowy na obu stronach (po 7 pięciolinii), na s. 1 nad pierwszą pięciolinia centralnie wpis: *Basso*. ; dolna połowa s. 2 bez zapisu nutowego.

G (vl I): 2 strony (pojedyncza karta 20 x 16 cm) w orientacji pionowej; bez znaku wodnego; zapis nutowy na s. 1 (7 pięciolinii), na s. 1 nad pierwszą pięciolinia centralnie wpis: *Violino 1*. ; s. 2 niezapisana.

G (vl II /1): 2 strony (pojedyncza karta 20 x 16 cm) w orientacji pionowej; znak wodny niezidentyfikowany; zapis nutowy na s. 1 (7 pięciolinii), na s. 1 nad pierwszą pięciolinia centralnie wpis: *Violino 2do*. ; s. 2 niezapisana.

G (vl II/2): 2 strony (pojedyncza karta 20 x 16 cm) w orientacji pionowej; znak wodny niezidentyfikowany; zapis nutowy na s. 1 (7 pięciolinii), na s. 1 nad pierwszą pięciolinia centralnie wpis: *Violino. 2*. ; s. 2 niezapisana; głos ten zawiera jedynie otwierający kantatę duet (trzy zapisane pięciolinie).

G (bc): 4 strony (20 x 16 cm) w orientacji pionowej (jeden zgięty arkusz, użyty także jako obwoluta całego pakietu głosów); znak wodny: jeździec; na s. 1, centralnie, na wpół wymazany wpis: *Was wilt du doch o Gott noch*. (incipit jednego z chorałów w kantacie B9b), poniżej lista głosów (z kantaty B9a) zawartych pierwotnie w pakiecie: *Canto / Alt: / Tenor / Tenor Solo. / Bass: / 1 Violino. / 2 Violino. / Violon / et / Continuo*. ; na s. 2–3 zapis nutowy (partia bc z kantaty B9b), (9 pięciolinii), na s. 2 nad pierwszą pięciolinia centralnie wpis: *Violino. 2*. ; s. 4 – pusta, z wyjątkiem małej próbki pięciolinii (pionowo) w lewym dolnym rogu.

Kantata B9a

Zapis w **P** zawiera tylko otwierający kantatę duet *Des Fleisches Geschäfte* i dwie pieśni (chorały): *Das Leben unsres Königs siegt* oraz *Jesu, Kraft der blöden Herzen*, w ich podstawowym, czterogłosowym opracowaniu. Dyspozycję poszczególnych części można odczytać jedynie w głosach partii wokalnych, gdzie (w pustych taktach, wyróżnionych podwójnymi kreskami taktowymi) w skrótowy sposób (np. +v.2 , +v.3) oznaczona jest właściwa

kolejność strof pieśni (chorałów) wraz z ich obsadą (np. +v.7 / *Canto Solo*), oraz, jeśli konieczne, incipitem tekstowym (np. +v.3 / *e Cation: / das leben unsers / Canto Solo*. – w tym konkretnym przypadku incipit wskazuje na trzecią strofę pieśni *Das Leben unsers Königs siegt*) – więcej w *Uwagach szczegółowych do utworów*. Na potrzeby edycji tekst słowny wszystkich nierozpisanych zwrotek chorałów zaczerpnięty został z tzw. Śpiewnika bertelsdorfskiego (*Berthelsdorfer Gesangbuch*) – patrz: uwagi szczegółowe do nr 1b. kolejnej kantaty (B9b).

W chorałach partie skrzypiec dublują partie wokalne: vl I odpowiada partii A, vl II – partii T. Ani z zapisu w **P**, ani z zapisu w **G** nie wynika jednoznacznie, czy skrzypce mają towarzyszyć także strofom w wokalne obsadzie solowej. W niniejszej edycji przyjęto, że tak, jeśli partie wokalne pozostają partiami brzmieniowo najwyższymi.

Uwagi do tekstu i informacje o korektach

1. Aria (vl I, vl II, S, T, bc)

Tekst nutowy tej arii zapisany jest w **P**, **G** (C) (z wpisem *Canto et Tenor*) oraz **G** (T, vl I, vl II/1 i vl II/2). W **G** (A) i w **G** (B) tylko wpis: *Aria / Tenor et Canto*.

takt	głos	uwagi
22	T	1–2: w P brak łuku <i>legato</i>
28		1: w P brak fermaty w partiach vl II, S i T
40	T	1: w P nuta <i>g</i>
47	T	2–5: w P nuty <i>d^l</i> , <i>cis^l</i> , <i>h</i> , <i>a</i>
48	T	1–3: w P nuty <i>gis</i> , <i>a</i> , <i>h</i>
52	C	2: w P nuta <i>g^l</i>
66	C	1: w P nuta <i>cis²</i>
68	C	w P łuk <i>legato</i> pomiędzy 2 i 3 nutą

2a. Choral (T, bc)

Strofa 1 pieśni *Das Leben unsers Königs siegt*

W **P** czterogłosowy zapis w kluczach sopranowym, altowym, tenorowym i basowym; w taktach 1–7 użyto pięciu systemów: system basu (B), pozostawiony jako pusta pięciolinia, poniżej system bc; od taktu 8 zapis partii basu (B) i *basso continuo* (bc) w jednym systemie; tekst słowny dwóch pierwszych strof (*Das Leben unsers Königs siegt... / Nun kann ich nicht mehr traurig sein...*) w całym chorale zapisany nad najniższym systemem (bc, od t. 8 B / bc).

W **G** (C) zapis nutowy z tekstem słownym pierwszej strofy (*Das Leben unsers Königs siegt...*) w kluczu sopranowym, nad pierwszym taktem wpis: *Tenor Solo.* ; w **G** (A) wpis: +v. 1. / *das leben unsers Königs siegt / Tenor Solo.* ; w **G** (T) wpis: +v. 1. / *das leben unsers / Königs siegt / Tenor Solo.* ; w **G** (B) wpis: +v. 1. / *das leben unsers Königs siegt / Tenor Solo.*

takt	głos	uwagi
2	bc	1: w P nuta <i>Fis</i>

2b. *Choral* (vl I, vl II, S, A, T, B, bc)Strofa 2 pieśni *Das Leben unsers Königs siegt*

Zapis nutowy w **P** (opis przy poprzednim numerze 2a), w **G** (A) i w **G** (T) (z wpisem *Tutti* nad pierwszym taktem), w **G** (B), w **G** (vl I) (partia vl I, w kluczu altowym, dubluje głos A) i w **G** (vl II) (partia vl II, w kluczu tenorowym, dubluje głos T); w **G** (C) wpis: +v. 2 / *Tutti*

takt	głos	uwagi
2	B, bc	1: w P nuta <i>Fis</i>
2, 3	C	1–2: w P brak łuku <i>legato</i>
10	A, T, B, bc	1–2: w P brak łuku <i>legato</i>
11	C	1: w P brak fermaty
13	C, A, T, B, bc	1–2: w P brak łuku <i>legato</i>
16	C	1–3: P brak łuku <i>legato</i>
16	B, bc	1–2: w P brak łuku <i>legato</i>
17	C	1: w G (C) brak fermaty
19	C	1–3: w P brak łuku <i>legato</i>
19	T	w P rytm: ćwierćnuta, ćwierćnuta z kropką, ósemka (dźwięki: <i>a, a, a</i>)
19	B, bc	1–2: w P brak łuku <i>legato</i>

3a. *Choral* (vl II, C, bc)Strofa 1 pieśni *Jesu Kraft der blöden herzen*

W **P** czterogłosowy zapis w kluczach sopranowym, altowym, tenorowym i basowym; tekst słowny pierwszej strofy (*Jesu Kraft der blöden herzen...*) zapisany pod systemem T.

W **G** (C) zapis nutowy z tekstem słownym pierwszej strofy w kluczu sopranowym; nad pierwszym taktem wpis: *Canto Solo.* ; w **G** (A) i **G** (T) wpis: +v. 1. / *Jesu Kraft der blöden herzen* / *Canto Solo.* ; w **G** (B) wpis: +v. 1. / *Jesu Kraft der blöden Herzen* / *Canto Solo.* ; w **G** (vl II/1) (zapis w kluczu tenorowym) wpis: *Jesu Kraft der blöden*

3b. *Choral* (vl I, vl II, S, A, T, B, bc)Strofa 2 pieśni *Jesu Kraft der blöden herzen*

Zapis nutowy w **P** (jak wyżej), w **G** (A) i w **G** (T) (w obydwu z wpisem *Tutti* nad pierwszym taktem), w **G** (B), w **G** (vl I) (partia vl I, w kluczu altowym, dubluje głos A) i w **G** (vl II) (partia vl II, w kluczu tenorowym, dubluje głos T); w **G** (C) jedynie wpis: +v. 2 / *Tutti*

takt	głos	uwagi
4	vl I, C, A	dysonanse (paralelne sekundy) na drugą miarę taktu w P i w G
12	vl I, C, A	1–2: dysonanse (paralelne sekundy) w P i w G
12	T	4: w P brak fermaty

3c. *Choral* (T, bc)Strofa 3 pieśni *Jesu Kraft der blöden herzen*

W **G** (C), **G** (A), **G** (T) i **G** (B) wpisy: +v. 3 / *Tenor Solo*

3d. *Choral* (vl I, vl II, C, A, T, B, bc)

Strofa 4 pieśni *Jesu Kraft der blöden herzen*

W G (C), G (A), G (T) i G (B) wpisy: +v. 4 / *Tutti*

4a. *Choral* ([vl I, vl II], C, bc)

Strofa 3 pieśni *Das Leben unsers Königs siegt*

W G (C) i G (T) wpis: +v. 3 / *e Cantion: / das leben unsers / Canto Solo.* ; w G (A) wpis: +v. 3 / *e Cantion: / das leben unsers Königs siegt. / Canto Solo.* ; w G (B) wpis: +v. 3 / *e Cantion: / das leben unsers Königs siegt.*

4b. *Choral* (vl I, vl II, C, A, T, B, bc)

Strofa 4 pieśni *Das Leben unsers Königs siegt*

W G (C), G (A), G (T) i G (B) wpisy: +v. 4. / *Tutti*

4c. *Choral* (T, bc)

Strofa 5 pieśni *Das Leben unsers Königs siegt*

W G (C) wpis: +v. 5 / *Tenor / Solo.* ; w G (A), G (T) i G (B) wpisy: +v. 5 / *Tenor Solo.*

4d. *Choral* (vl I, vl II, C, A, T, B, bc)

Strofa 6 pieśni *Das Leben unsers Königs siegt*

W G (C), G (A), G (T) i G (B) wpisy: +v. 6 / *Tutti*

4e. *Choral* ([vl I, vl II], C, bc)

Strofa 7 pieśni *Das Leben unsers Königs siegt*

W G (C), G (A), G (T) i G (B) wpisy: +v. 7 / *Canto / Solo* ; w G (A), G (T) i G (B) wpisy: +v. 7. / *Canto Solo.*

4f. *Choral* (T, bc)

Strofa 8 pieśni *Das Leben unsers Königs siegt*

W G (C) wpis: +v. 8 / *Tenor / Solo.* ; w G (A), G (T) i G (B) wpisy: +v. 8. / *Tenor Solo.*

4g. *Choral* (vl I, vl II, C, A, T, B, bc)

Strofa 9 pieśni *Das Leben unsers Königs siegt*

W G (C), G (A), G (T) i G (B) wpisy: +v. 9 / *Tutti*

Tekst słowny:

[S:] *Des Fleisches Geschäfte*
Verwürckt und erleget
das leben aus Gott.

[T:] *Des Geistes Geschäfte*
Erreget u[nd] würcket
das leben aus Gott.

Cielesne potrzeby
niszczą, zabijają
żywot od Boga.
Duchowe potrzeby
budzą, wspomagają
żywot od Boga.

[S:] Irrdische Sinnen und eitele Triebe
Heidnische liebe
Menschlich beginnen natürliche Kräfte
Sind vom verbotenen baume die Säfte
und müßten im blute des lam[m]es zerrinnen.
[T:] Him[m]lische Sinnen und ewige triebe
Christliche liebe
Göttlich beginnen geheiligte Kräfte
sind von dem baume des lebens die Säfte
und müßten im blute des lam[m]es gewinnen

Ziemskie pomysły i marne pragnienia,
pogańska miłość,
od ludzi pochodzą pierwotne siły,
z zakazanego są drzewa te soki
i w krwi baranka rozpuścić się muszą.
Niebiańskie myśli i wieczne pragnienia,
pobożna miłość,
boski początek jest sił uświęconych,
z żywego drzewa pochodzą te soki
i muszą we krwi baranka zwyciężyć.

[Ch.F. Richter: Das Leben unsers Königs siegt]

[1.] *Das leben unsers Königs siegt,
und hat sich durch den Tod geschwungen:
wie höchsterfreulich ist, daß es so wohl
gelungen,
und daß der drachen kopf vor seinen
füßen liegt*

Życie naszego Króla zwyciężyło,
i się przez śmierci cień przebiło:
jakże radosne to, że pokonane już zło²⁵,
i że smoczy łeb u stóp Jego legł.

[2.] Nun kan ich nicht mehr traurig seyn,
weil der Beherrscher aller Schmetzen,
das Wort, mir nahe ist, in meinem Mund
u[nd] hertzen,
und dringt als Sieger auch in meine
kräfte ein.

Tak już nie mogę smucić się bez końca,
bo wszelkich boleści pogromca,
Słowo, co tak mi bliskie, w mym sercu i w ustach
wszystkie,
zwycięża, podbija, me siły rozwija²⁶.

[Ch. Knorr von Rosenroth: *Jesu Kraft der blöden Herzen*]

[1.] *Jesu Krafft der blöden hertzen,
trost in aller bangigkeit,
labsal in den Sündenschmertzen,
Artzt für alles hertzeleid,
Pflaster für die Todeswunden,
daß man stets voll Krafft befunden.*

Jezu, serc osłabłych siło,
pociecho dla wszelkich trwóg,
pokrzepieniu w grzechów bólu,
lekarzu dla serca mąk,
ulgo przy ranach śmiertelnych,
pełnyś jest mocy niezmiennych.

[2.] *Meines Hertzens brünnlein quillet
lauter angebohrne Wust!
Marck und Adern sind erfüllet
durch das Gifft der bösen lust,
kein blutstropfen ist zu finden,
der nicht starrt, von andern Sünden.*

Z serca mego studni cieknie
ciągle przyrodzony brud;
szpik i żyły wypełnione
przez truciznę żądzły złej,
kropli krwi nie znajdziesz takiej,
co jej żaden grzech nie skałał.

[3.] *Ja, ich stecke voller pfeile
durch den teufel, fleisch und welt;
eh ich zu dem Helfer eile,
werd ich widerum gefällt;
meine seele muß erliegen,
eh' sie kan recht athem kriegen.*

Tak, zranili mnie strzałami
diabeł, ciało oraz świat;
zanim do Pomocy zdążę,
powalony będę znów;
dusza moja szczeniąc musi
nim oddechu znów nabierze.

²⁵ Dosłownie: „że tak to się dobrze udało”.

²⁶ Dosłownie: „jako zwycięzca wdzierając się w me siły”.

[4.] *Will ich mich zu dir erheben,
wird für trägheit nichts daraus:
wenn dein geist in mir soll leben,
jagt das wilde fleisch ihn aus,
daß ich auch die qvaal der schulden
fort nicht länger kan erdulden.*

Gdy do Ciebie chcę się unieść,
to bezwładność nie da mi:
gdy Twój duch ma we mnie ożyć,
dzikie ciało goni go,
przez to moich win katuszy
już nie mogę ścierpieć dłużej.

[Ch.F. Richter: *Das Leben unsers Königs siegt*]

[3.] *Was grämt und küm[m]ert man sich doch,
daß satans kraft sich bey uns findet?
ist der nicht auch in uns, der seine regung
bindet,
dein Josua, dein Fürst, und überwindet noch?*

Na cóż żałować, smucić się
że moc szatana wśród nas działa?
czyż nie ma Tego w nas, co siły jego pęta,
Jezusa, twego władcy, co go przewycięża?

[4.] *Sein sieg ist noch nicht gantz geendt,
er kämpfft und siegt in unserm Geiste,
die helden-krafft, die er in dieser
welt beweißte,
die ruhet nicht, biß er die seinigen vollend.*

Zwycięstwo Jego jest niepełne,
walczy, zwycięża w naszym duchu
moc bohatera, co ją w świecie tym ukazał,
nie spocznie, nim swoich wiernych nie ocali.

[5.] *Wenn ihm nun alles unterliegt,
da solt du dein triumphs-lied singen,
und solt mit freuden dich durch alle himmel
schwingen,
weil auch der letzte feind, der todt, wird seyn
besiegt.*

Teraz, gdy wszystko Mu uległo,
triumfu pieśń swą możesz śpiewać
i poprzez wszystkie nieba radośnie przebiegać,
bo wróg ostatni, śmierć, będzie pokonana.

[6.] *Nur frisch im glauben fortgekämpfft,
wenn sich die schlange bey dir reget,
und nur getrost den fuß auf ihren
kopf beweget,
so wird ihr schnödes giff durch solchen
muth gedämpfft.*

Raźno do boju teraz w wierze,
gdy wąż u ciebie się obudzi,
z ufnością swoją stopą głowę mu przydepnij,
tak nędzny jego jad odwagą osłabisz.

[7.] *Inzwischen nimmt das leben zu,
und grünt gar lieblich durch die kräfte,
der herbe sturm und streit bewegt die
lebens-säfte,
und würcket mit zur frucht der süssen
sabbaths-ruh.*

W tym czasie zaś życie rozkwita,
przez moce się pięknie zieleni,
gorzkie burze i kłótnie tłoczą soki życia,
krzepiąc owoc słodkiego miru szabatu.

[8.] *Du, GOtt, durchdringst die erde gantz,
daß sich die rauhigkeit verlieret,
und man gar süsse krafft in ihren fruchten
spüret,
weil unser erdreich fühlt des himmels reinen
glantz.*

Boże, przenikasz ziemię wskroś,
przez co surowość cała znika,
i wyczuć można w jej owocach słodką siłę,
bo niwa nasza czuje Nieba czysty blask.

[9.] Gelobt sey GOtt schon in der zeit,
der uns die freude hat gegeben,
daß, wenn man in sich spürt die krafft des
todes leben,
man auch im glauben fühlt des lebens
tapfferkeit.

Chwała bądź już w tym czasie Bogu,
który nam raczył dać tę radość,
że, gdy moc śmierci w sobie się poczuje żywą,
to w wierze się dozna też życia dzielności.

Kantata B9b

Zapis w **P** obejmuje otwierający kantatę chorał z tekstem pieśni *Mein Hirt! Umschlinge mich um deine Füße...* (nazwany tu *Sonata*), recytatyw *Ist's möglich...* oraz trzy następujące po nim pieśni (chorały). Wszystkie pieśni zapisane są w ich podstawowych, czterogłosowych opracowaniach, zawsze z tekstem słownym pierwszej ze strof przeznaczonych do wykonania. Oprócz tego zapisano w **P** także wskazówki dotyczące układu kolejnych strof (podobnie jak w kantacie B9a), oraz arii *Gute Nacht...* – więcej w uwagach szczegółowych. Na potrzeby edycji tekst słowny nierozpisanych części chorałów zaczerpnięty został, w nawiązaniu do notatki w partyturze, z tzw. Śpiewnika bertelsdorfskiego (*Berthelsdorfer Gesangbuch*) – patrz: uwagi do nr 1b.

Z zestawu materiałów wykonawczych tej kantaty zachował się jedynie głos *basso continuo*: **G** (bc). Oprócz zapisu partii bc wszystkich części umieszczonych w **P** (wraz z odpowiednimi, skrótowymi informacjami o dyspozycji i obsadzie chorałów) znajduje się w nim także partia arii *Gute Nacht...* (nr 4) ze znakami cyfrowania. Niestety, z uwagi na brak innych, prócz incipitu tekstu słownego, elementów kompozycji tej arii niemożliwa jest jej rekonstrukcja.

W źródłach brak precyzyjnych wskazówek dotyczących użycia instrumentów w chorałach, choć zapis recytatywu (nr 2) w partyturze oraz wpis przed pierwszym chorałem w głosie bc wyraźnie wskazują na ich użycie w kantacie partii skrzypiec pierwszych i drugich (vl I i II). W edycji zastosowano dlatego – także z braku przekonującej alternatywy – rozwiązania analogiczne, jak te przyjęte dla kantaty B9a. Ewentualnie partie skrzypiec mogą zostać pominięte podczas wykonania strof chorałów o obsadzie innej niż *tutti*.

Uwagi do tekstu i informacje o korektach

1a. Sonata ([v1 I, v1 II, bc])

1b. (T, bc)

Strofa 10 pieśni *Was willst du doch, o Gott*

W P czterogłosowy zapis w kluczach sopranowym, altowym, tenorowym i basowym; tekst słowny pierwszej przeznaczonej do wykonania zwrotki chorału (+v. 10. *Mein Hirt! umschlinge mich um deine füsse...*) zapisany pod trzecim systemem akolady; nad taktem 1 najwyższego systemu wpis: *Sonata* , nad taktem 1 systemu najniższego wpis: *Tenor Solo*.

W **G** (bc) nad taktem 1 wpis: *Sonata* , pod taktem 1 wpis: *V. 10. 11. 12* ; na końcu podwójna kreska taktowa ze znakiem wielokrotnej powtórki (na kresce taktowej naniesiony, odwrócony symbol „S”), po niej, na pięciolinii wpis: *V. 10 Tenor Solo. V. 11. / Canto et Tenor: Solo. / V. 12 / Tutti.*

takt	głos	uwagi

1		partia T zanotowana w P w najwyższym systemie (korektura klucza z sopranowego na tenorowy), partia S zanotowana w systemie trzecim (klucz sopranowy)

1c. ([vl I, vl II], S, T, bc)

Strofa 11 pieśni *Was willst du doch, o Gott*

W **P** w wydzielonej podwójnymi kreskami taktowymi przestrzeni na trzecim systemie akolady (po poprzednim numerze) wpis: *+v. 11 / Canto et / Tenor Solo* , pod systemem, wykraczając poza wydzieloną przestrzeń: *e Cant: was wilt du doch o Gott / p: 848. Zintzend:* Ten ostatni wpis stanowi jednoznaczne wskazanie na źródło tekstu słownego chorału: tzw. Śpiewnik bertelsdorfski (*Berthelsdorfer Gesangbuch*), wydany w roku 1725 w Lipsku z inicjatywy hrabiego Nicolausa Ludwiga von Zinzendorfa²⁷ – w śpiewniku tym, na s. 848 odnaleźć można tekst niniejszej pieśni.

1d. ([vl I, vl II], S, A, T, B, bc)

Strofa 12 pieśni *Was willst du doch, o Gott*

W **P** w wydzielonej podwójnymi kreskami taktowymi przestrzeni na trzecim systemie akolady (po poprzednim numerze) wpis: *+v. 12 / Tutti.*

takt	głos	uwagi

10	A	1–2: w P korektura bez skreślenia – nuty <i>d^l/g^l, d^l/fis^l</i>

2. *Recitativo* (vl I, vl II, B, bc)

W **G** (bc) w takcie 1 nad pięciolinia wpis: *Recit: Bass:*

3a. Choral ([vl I, vl II], C, A, T, B, bc)

Strofa 7 pieśni *Fröhlich soll mein Herze springen*

W **P** czterogłosowy zapis w kluczach sopranowym, altowym, tenorowym i basowym; tekst pierwszej przeznaczonej do wykonania strofy chorału (*+v. 7. Nun er liegt in seiner Krippen...*) zapisany pod systemem trzecim; nad taktem 1 systemu najniższego wpis: *Tutti* ; po końcowej, podwójnej kresce taktowej, w tej samej akoladzie, wpisy (od góry): *+v. 9 / Canto Solo ; +v. 10 / Canto et / Tenor Solo ; +v. 11 / Tutti ; sequitur / Aria: Gutte / Nacht etc:* W **G** (bc) w nad pięciolinia wpis: *Tutti. v[iolino]. I. et. II. Choral. Nun er liegt in seiner Krippen* ; na końcu podwójna kreska taktowa ze znakiem wielokrotnej powtórki (nałożony nań, odwrócony symbol „S”); na kolejnej pięciolinii, przed początkiem kolejnego numeru wpis: *V. 9. Canto Solo. V. 10 Canto et Tenor Solo / V. 11. Tutti.*

²⁷ *Sammlung Geistlicher und lieblicher Lieder, Eine grosse Anzahl der Kern-vollesten alten, und erwecklichen Neuen Gesänge enthaltend...* Leipzig, bei August Martini; reprint jako: *Berthelsdorfer Gesangbuch, Sammlung geistlicher und lieblicher Lieder.* Teil I und II. Georg Olms Verlag, Hildesheim, New York 1979.

takt	głos	uwagi
12	bc	1: w P brak fermaty

3b. ([vl I, vl II], C, bc)

12	bc	1: w P brak fermaty

Strofa 9 pieśni *Fröhlich soll mein Herze springen*

3c. ([vl I, vl II], C, T, bc)

takt	głos	uwagi
12	bc	1: w P brak fermaty

Strofa 10 pieśni *Fröhlich soll mein Herze springen*

3d. ([vl I, vl II], C, A, T, B, bc)

Strofa 11 pieśni *Fröhlich soll mein Herze springen*

takt	głos	uwagi
12	bc	1: w P brak fermaty

4. Aria (??, bc)

W **P** brak zapisu nutowego i tekstu.

W **G** (bc) nad taktami 1–2 wpis: *Aria. Gute Nacht du Kläg(?)* ; po końcowej, podwójnej kresce taktowej wpis: *V. 1. et 12 Tutti V. 2 Canto / V. 11. Canto et Tenor Solo*

takt	głos	uwagi
21	bc	4: w G (bc) nad pięciolinia wpis: <i>Fin:</i>
28	bc	2–3: w G (bc) zamiast pauz wpis: <i>Da Capo</i>

5a. Choral ([vl I, vl II], C, A, T, B, bc)

Strofa 1 pieśni *Beschränkt, ihr Weisen dieser Welt*

W **P** czterogłosowy zapis w kluczach sopranowym, altowym, tenorowym i basowym; tekst słowny pierwszej strofy (+v. 1. *beschränkt ihr weisen dieser welt...*) zapisany pod systemem trzecim w dwóch liniach (powtórka); po takcie 1 systemu najniższego wpis: *Tenor Solo*.

W **G** (bc) nad pierwszą pięciolinia wpis: *Choral. beschränckt ihr Weisen v.1. 2. 11. 12. ;* na końcu podwójna kreska taktowa ze znakiem wielokrotnej powtórki (nałożony nań, odwrócony symbol „S”).

W kwestii obsady tej strofy (w **P** tenor *solo*, a w **G** (bc) *tutti*) zdecydowano kierować się wskazówką zawartą w **G** (bc) (analogia do drugiego chorału tej kantaty).

takt	głos	uwagi
24	bc	1: w P brak fermaty

5b. ([vl I, vl II], C, bc)

Strofa 2 pieśni *Beschränkt, ihr Weisen dieser Welt*

takt	głos	uwagi
24	bc	1: w P brak fermaty

5c. ([vl I, vl II], C, T, bc)

Strofa 11 pieśni *Beschränkt, ihr Weisen dieser Welt*

takt	głos	uwagi
24	bc	1: w P brak fermaty

5d. ([vl I, vl II], C, A, T, B, bc)

Strofa 12 pieśni *Beschränkt, ihr Weisen dieser Welt*

takt	głos	uwagi
24	bc	1: w P brak fermaty

6a. (T, bc)

Strofa 3 pieśni *Ich freue mich in dir*

W **P** czterogłosowy zapis w kluczach sopranowym, altowym, tenorowym i basowym; tekst słowny pierwszej przeznaczonej do wykonania strofy chorału (+v. 3. *Ich freue mich in dir...*) zapisany pod systemem trzecim w dwóch liniach (powtórka); pod taktem 1 systemu najniższego wpis: *Tenor Solo.* ; po końcowej, podwójnej kresce taktowej, w tej samej akoladzie, wpis: *Sequit[ur]* / +v. 4 / *Tutti.*

W **G** (bc) nad pierwszą pięciolinia wpis: *Choral. Wie lieblich klingt* ; pod ostatnią zapisaną pięciolinia wpis: 3 v. *solo.* v. 4 *Tutti.*

takt	głos	uwagi
13	bc	1: w G (bc) brak fermaty

6b. ([vl I, vl II], C, A, T, B, bc)

Strofa 4 pieśni *Ich freue mich in dir*

takt	głos	uwagi
13	bc	1: w G (bc) brak fermaty

Tekst słowny:[Chorał nr 1, E.D. von Zinzendorf: *Was willst du doch, o Gott*]

[10.] <i>Mein Hirt! umschlinge mich²⁸ um deine Füße;</i>	Pasterzu mój! o stopy Twe mnie owiń,
<i>dein Schäflein geht nicht fort.</i>	owieczka Twoja nie odejdzie.
<i>Ach sprich doch nur ein Wort!</i>	Ach! jedno tylko słowo rzeknij,
<i>daß ich nicht gar vor Angst verschmachten müße.</i>	abym ze strachu nie musiała ginąć.

[11.] <i>Ach mein! verbirg dich nicht, du treue liebe!</i>	Ach mój! Nie chowaj się, Miłości prawa!

²⁸ W pierwotnym tekście tego chorału (w Śpiewniku bertelsdorfskim) pierwszy wers brzmi: *Mein Hirt! ich schlinge mich um deine Füße* [= „Pasterzu mój! o stopy Twoje się owijam (Twe stopy obejmuję)"]; wersja tekstu słownego użyta w kantacie jest gramatycznie niepoprawna i znaczeniowo dość dziwaczna; nie wiadomo, czy zmiana ta została wprowadzona intencjonalnie, czy była wynikiem błędu osoby piszącej.

*kehr dich itzt zu mir her!
ich brauchts es gar zu sehr,
das ruffe ich aus innerm herzens-triebe.*

Wróć teraz do mnie tutaj!
bardzo mi tego trzeba,
tak wołam z potrzeby serca prawdziwej.

[12.] *O sieh! ich weiß mir selbstn nicht
zu rathen.*

O spójrz! Jak sobie radzić, nie wiem wcale,

*Mein sinn der ist ja blind;
drum hilff doch deinem kind,
das ietzt in einem sorgen-strom muß waaten.*

me zmysły oślepił;
pomóż więc Twemu dziecku,
co w trosk potoku brodzić teraz musi.

*Ists mögl[ich], daß auch Jesu Glieder,
durch bange Klagelieder,
das frohe Weyhnachtsfest entweyhen?*

Czy to możliwe, że Jezusa uczniów²⁹
trwożliwe i żalosne pienia
odświęcają radosne Święto Narodzenia?

[P. Gerhardt: *Fröhlich soll mein Herze springen*]

[7.] *Nun er liegt in seiner Krippen,
rufft zu sich mich und dich,
spricht mit süßen lippen:
lasset fahrn, o lieben brüder,
was euch quält, was euch fehlt,
ich bring alles wieder.*

Leży teraz w swoim żłóbku,
woła do się mnie i ciebie,
mówi słodkim głosem:³⁰
to odpuście, drodzy bracia
co was dręczy, czego brak,
ja wszystko odnowię³¹.

[9.] *Die ihr schwebt in grossen leiden,
sehst, hier ist die thür
zu den wahren freuden;
Faßt ihn wohl, er wird euch führen
an den ort, da hinfort
euch kein Creutz wird rühren.*

Wy, w boleści pogrążeni,
patrzcie, oto brama jest
do prawej radości;
złapcie Go, to was zawiedzie
do miejsca, gdzie odtąd
krzyż już was nie dotknie.

[10.] *Wer sich fühlt beschwert im hertzen,
wer empfind seine sünd
und gewissens-schmerzen;
sey getrost, hier wird gefunden,
der in eil machet heil
die vergifften wunden.*

Gdy ci ciężko jest na sercu,
gdy swe grzechy czujesz
i sumienia bóle;
nie bój się, Ten tu się znajdzie,
kto pośpiesznie leczy
pełne jadu rany.

[11.] *Die ihr arm seyd und elende,
kommt herbey, füllet frey
eures glaubens hände:
Hier sind alle gute gaben,
und das gold, da ihr solt
euer hertz mit laben.*

O, wy biedni, nieszczęśliwi,
chodźcie, napełnijcie
waszej wiary dłonie;
Tu są wszystkie dobre dary
oraz złoto, którym
nasycicie serca.

Gutte Nacht du Kläg(?) ...

Dobranoc, ty(?) ...

²⁹ Dosłownie: „Jezusa członków” w znaczeniu: „członków wspólnoty Jezusowej”.

³⁰ Dosłownie: „słodkimi wargami”.

³¹ Dosłownie: „przyniosę wszystko z powrotem”.

[Ch. Wegleiter: *Beschränkt, ihr Weisen dieser Welt*]

[1] *Beschränkt ihr weisen dieser welt,
die freundschaftt immer auf die gleichen
und leugnet daß sich Gott gesellt
mit denen die Ihn nicht erreichen
ist Gott schon alles, und ich nichts,
ich schatten, er die quell des lichts,
er noch so starck ich noch so blöde,
er noch so rein, ich noch so schnöde,
er noch so groß, ich noch so klein,
mein freund ist mein, und ich bin sein.*

[2] *Mein Goel, mein Immanuel,
mein Mittler konte mittel finden,
sich meiner hoch-erhabnen seel,
die ihn herab zog, zu verbinden,
mein Salomo, mein Jonathan,
mein Bräutigam, mein GOtt und Mann,
kam von dem himmel und auf erden,
mein muth und blutes-freund zu werden,
ein leib und geist mein fleisch und bein,
mein freund ist mein, und ich bin sein.*

[11] *Sein ist mein glück und meine zeit,
sein ist mein sterben und mein leben,
zu seinem ehren-dienst gereicht,
von ihm bestimmt, und ihm ergeben
es kommet, was ich laß und thu,
von ihm her und ihm wieder zu,
sein sind auch alle meine schmerzen,
die er ihm zärtlich zieht zu hertzen,
er fühlt und ahndet meine pein,
mein freund ist mein, und ich bin sein.*

[12] *Es zürn und stürme jeder feind,
er macht nicht, daß ich viel erstaune,
der richter ist mein bester freund,
drum schreckt mich nicht die weck-posaune,
ob erd und himmel bricht und kracht,
ob leib und seele mir verschmacht,
wenn meine beine gleich verwesen,
so wird mein wahlsspruch doch gelesen,
und hafften an dem grabe-stein:
Mein freund ist mein, und ich bin sein.*

Chowacie,³² mędracy tego świata,
swą przyjaźń zawsze dla tych samych,
przeczyście, że się Bóg zadaje
z tymi, co Go nie mogą znaleźć;
niechże Bóg wszystkim jest, ja niczym,
ja cieniem, a On światła zniczem³³,
On silny tak, ja tak mizerny,
tak jak On czysty, ja nikczemny,
mały w obliczu ogromnego³⁴,
moim jest druh mój, jam jest Jego.

Zbawiciel mój, mój Emanuel,
Pośrednik środki umiał znaleźć,
z wielce dostojną moją duszą,
co Go wzywała, się połączyć,
mój Salomon, mój Jonatan,
mój oblubieniec, Bóg, małżonek,
z nieba na ziemię zstąpić raczył
odwagą stać się i krwi druhem
jednym z mym ciałem, kością, duchem,
moim jest druh mój, jam jest Jego.

Jego jest szczęście moje i mój czas,
ma śmierć jest Jego i me życie,
do Jego posługi chwalebnej
przezeń wybrany, Mu oddany,
wszystko co czynię i ostawiam
od Niego idzie i dla Niego,
Jego jest wszystkie me cierpienie,
co serca Jego czułość budzi,
On ból mój czuje i go studzi,
moim jest druh mój, jam jest Jego.

Niechaj się burzy wrogów zgraja,
nie sprawi, że się zdziwię wielce,
sędzią jest mój przyjaciel dobry,
więc sądu trąba mi nie straszna,
miałabyż pęknąć z niebem ziemia,
uwiędnąć z ciałem moja dusza,
me nogi wniwecz się obrócić,
to motto moje będzie znane,
na grobie moim mocowane:
moim jest druh mój, jam jest Jego.

³² Dosłownie: „ograniczacie”.

³³ Dosłownie: „źródłem światła”.

³⁴ Dosłownie: „On taki wielki, ja taki mały”.

[C. Ziegler: *Ich freue mich in dir*]

[3] *Wie lieblich klingst du mir, wie schall'st
du in die Ohren.*³⁵

*Er kan durch Stahl und Ertzt, und harte
Felsen bohren,*

das liebste Jesulein.

*Wer Jesum recht erkennt,
der stirbt nicht, wenn er stirbt,
so bald er Jesum nennt.*

Jak miło dźwięczysz mi, jak w uszach mi
rozbrzmiewasz!

On stal, i spiż, i kamień najtwardszy przebić zdoła,

najmilszy Jezusek.

Kto pozna Jezusa swego,
nie umrze, kiedy umrze,
gdy imię przywoła Jego³⁶.

[4] *Wolan! so will ich mich an dich, o JESu,
halten,*

*und sollte gleich die welt in tausend stücken
spalten,*

*o Jesu, dir, nur dir,
dir leb ich gantz allein,
auf dich, allein auf dich,
mein JESu, schlaff ich ein.*

Dobrze więc! chcę Tobie, Jezu, towarzyszyć,

choćby świat cały w części tysiąc miał się rozpaść,

Tobie, Jezu, tylko Tobie,
tylko Tobie żyję,
w Tobie, tylko w Tobie,
mój Jezu, zasnąć chcę.

12. Kantata (B10): *Gott gibt dem Menschen, was ihm gefällt* (ok. 1726)

Opis źródeł

Partytura (P): 8 stron (32 x 22,5 cm) w orientacji pionowej (dwa włożone w siebie zgięte arkusze, zszyte); stan zachowania papieru dobry; znak wodny: jeździec; zapis nutowy na wszystkich stronach, na nich od 14 do 20 pięciolinii naniesionych ręcznie, za pomocą *rastrum*.

Na s. 1, nad pierwszą pięciolinia, w prawym górnym rogu fragmentaryczny wpis: 172[6]. d. (pierwsze trzy cyfry czytelne, czwarta cyfra to z dużym prawdopodobieństwem „6”, zapis po „d.”, najprawdopodobniej data dzienna, nieczytelny na skutek uszkodzenia powierzchni papieru).

Uwagi do tekstu i informacje o korektach

W chorałach dodano partie vl I i vl II na podobnych zasadach, jak w kantatach B9a i B9b.

³⁵ Oryginalny tekst chorału: *Wie lieblich klingt er mir, wie schallt er in die Ohren* [„jak miło dźwięczy mi, jak w uszach mi rozbrzmiewa”].

³⁶ Dosłownie: „gdy tylko Jezusa nazwie”.

1. [Coro] (vl I, vl II, S, A, T, B, bc)

Tekst słowny umieszczony w całości jedynie pod systemem S, pod systemem T w taktach 4–8 i pod systemem B w taktach 5–7.

takt	głos	uwagi
5	T	4–5: niejednoznaczne korektury – nad pięciolinia zapis literowy nut (dwie triole: <i>h c h</i> oraz <i>e d d</i>), porzucony na rzecz skreśleń i poprawek w tekście na pięciolinii; skreślenie pierwotnego tekstu słownego <i>und Freu-</i> pod pięciolinia
6	vl I	niejednoznaczne korektury – skreślenia i zapis literowy nut
6	T	korektura – zapis literowy wszystkich nut nad pięciolinia
7	T	1–2: obszerne skreślenie – pierwotnie cztery triole; 13–15: zapisane w kolejnym takcie
8	T	17: nuta <i>c^l</i>
9	A	3: po nucie niejednoznaczna korektura – zapis literowy <i>e</i> i późniejsze wykreślenie tej nuty na pięciolinii
11	B	2–3: dwie ósemki
11	bc	2–3: dwie ósemki; 3–4: ósemka z kropką i szesnastka
16	B / bc	2–3: niejednoznaczna korektura (dwudźwięki <i>e-g</i> , <i>f-a</i>)

2. *Aria* (vl I, vl II, S, bc)

takt	głos	uwagi
2	bc	5: niejednoznaczna korektura – nałożone na siebie pauza i ćwierćnuta <i>f</i>
8	vl I	7–8: w P brak tekstu nutowego

3. *Recitativo* (T, bc)

takt	głos	uwagi
8	T	1: kasownik skorygowany na bemol
10, 11	T	w środku taktów skreślone kreski taktowe

4. *Choral* ([vl I, vl II], S, A, T, B, bc)

Po zakończeniu poprzedniego numeru w systemie T wpis: *Sequitur. / das Vernunft licht kan / das leben.* – na podstawie incipitu tekstowego przejęto tę część z kantaty B11

5. *Recitativo* (vl I, vl II, B, bc)

takt	głos	uwagi
7	B	1: niejednoznaczna korektura – dwudźwięk <i>a-h</i>
9	bc	2: niejednoznaczna korektura – nuta <i>dis</i> , pod pięciolinia nałożone na siebie zapisy literowe <i>cis</i> oraz <i>d</i>
12	B	5: niejednoznaczna korektura – dwudźwięk <i>cis^l-d^l</i>

6a. *Duetto* (vl I, vl II, S, T, bc)

takt	głos	uwagi
5–8	vl I	korekta – od połowy taktu 5 zapis nutowy umieszczony na wpisanych tu pierwotnie pauzach
9	S	1: niejednoznaczna korektura główki nuty, pierwotnie h^l ; 5: ósemka
10	vl I, S	ostatnia nuta w takcie jako ćwierćnuta (brak kropki)
13	vl I	6: szesnastka, po niej wykreślenie kolejnej szesnastki h^l

6b. *Duetto* (vl I, vl II, S, T, bc)

takt	głos	uwagi
4	S	3–7: niejednoznaczne korektury – dwudźwięki c^2-d^2 , a^l-h^l , a^l-h^l , h^l-c^2 , d^2-e^2
5	S	1–3: zapisane w poprzednim takcie; 1–7: niejednoznaczne korektury – dwudźwięki c^2-d^2 , f^l-g^l , f^l-g^l , h^l-c^2 , d^2-e^2 , c^2-d^2 , f^l-g^l
T	T	4: niejednoznaczna korektura – trzy dźwięki $d^l-f^l-g^l$
14	S	1: niejednoznaczna korektura – nałożone na siebie dwie ósemki c^2 , e^2 , nad nimi zapis literowy d
16–17	S	korektura, później częściowo wykreślona, w systemie vl II, zapisana na pierwotnych pauzach całotaktowych
17	S	5–8: pierwotnie ósemka z kropką i szesnastka g^l , f^l ; 9: niejednoznaczna korektura – dwudźwięk f^l-g^l
18–19	T	niejednoznaczna korektura – skreślenia nut na pięciolinii: jedna nuta na końcu taktu 17 i cały takt 18; w takcie 19 zapisane tylko nuty 4–8; zapis literowy nad pięciolinia w takcie 18: pauza ćwierćnutowa, pauza ósemkowa, d , h , c , d , g oraz wydzielone (przeznaczone do t. 19) e , d , c ; rytm w takcie 18 i dla 1–3 w takcie 19 przejęty w edycji z nut wykreślonych
18	bc	7–9: korektura – dwudźwięki $G-a$, $H-h$, $G-g$ (górne dźwięki skreślone), pod pięciolinia zapis literowy g , h , g

7. *Choral* ([vl I, vl II], S, A, T, B, bc)

W **P** „podstawowy”, czterogłosowy zapis chorału w kluczach sopranowym, altowym, tenorowym i basowym; tekst zapisany pod systemem trzecim.

takt	głos	uwagi
6	vl I/A	2: niejednoznaczna korektura – dwudźwięk f^l-a^l

8. *Recitativo* (T, bc)

takt	głos	uwagi
12	T	4–5: niejednoznaczna korektura – dwie ósemki lub dwie ćwierćnuty
13–14	T	korektura (skreślenie, nad którą naniesiono nową wersję) tekstu słownego – pierwotne brzmienie (podkreślono fragment wykreślony): <i>in Weinstock auch viel edle Reben...</i>

- 20 T po zakończeniu skreślony fragment tekstu (bez nut):
und jedem frühen weißheits Tadler [= każdemu rychłemu mądrości krytykowi]

9. *Arioso* (T, bc)

Partia T zapisana w metrum $\frac{3}{4}$ (taki zapis na początku systemu) z użyciem zdwojonych wartości rytmicznych (ćwierćnuty i ósemki); zamiast zmiany metrum na początku systemu nad pierwszym taktem wpis: *NB* [= nota bene(?)] $\frac{6}{8}$

takt	głos	uwagi
5	T	4: zapisana ósemka zamiast ćwierćnuty

10. *Recitativo* (T, bc)

takt	głos	uwagi
1–2, 4–6	T	liczne korektury (dopiski i skreślenia, nad którymi zapisano nową wersję) tekstu – pierwotne brzmienie (podkreślono fragmenty wykreślane): <i>Vergests ja nie: <u>Ihr allerliebsten</u> Söhne! daß aller Kunst und Wißenschafft sie <u>sey</u> auch noch so <u>wunderschöne</u>, <u>die</u> Gottes Geist <u>vor</u> Schlacken nicht gefeget...</i>
7	T	7: pauza ósemkowa

11. *Aria* (vl I, vl II, S, bc)

takt	głos	uwagi
2	vl II	3: niejednoznaczna korektura – dwudźwięk e^l - g^l
3	vl I	1: ćwierćnuta z kropką – kropka to pozostałość pierwotnej wersji (zamiast kolejnej grupy czterech szesnastek pojedyncza ósemka es^2 – podobna korektura w następnym takcie)
16–17	S	część tekstu słownego pod pięciolinią z powodu braku miejsca zapisana w dwóch liniach

Tekst słowny:

*Gott giebt dem Menschen was Ihm gefällt
 Weißheit Vernunft und Freude
 Weißheit Vernunft und Freude
 gibt Gott dem Menschen, der ihm gefällt
 u[nd] ein Vernünftiger Mann ist eine
 theure Seele.*

Bóg daje człękowi, co Mu się podoba:
 mądrość, rozum i radość.
 Mądrość, rozum i radość
 daje Bóg człękowi, którego sobie upodobał
 i mąż rozumny jest pocziwą duszą.

*Gott ist es, der Vernunft und Sinnen
 Uns allen giebt und noch erhält
 die wir auch unser lebenslang
 durch dienst Gehorsam lob und danck
 Um Ihn nicht gnung verschulden können*

Bóg jest tym, który rozum i zmysły
 wszystkim nam daje i zachowuje,
 za co naszego życia drogą całą,
 służbą, wiernością, podzięką i chwałą
 nie dość Mu się odpłacić możemy.

*Indeßen wiße jedermann,
 der noch vom Reiche Gottes fern,*

Niechaj tymczasem wie to każdy,
 kto jeszcze od Królestwa³⁷ z dala

³⁷ Dosłownie: „Królestwa Bożego”.

*und sich noch im[m]erdar so gern,
Am lichte der Vernunft vergafft:
Ich glaube daß ich nicht,
aus eigener Vernunft noch Krafft,
An Jesum Christum, meinem herrn
zum Glauben kom[m]en kann.*

i nadal jeszcze tak chętnie
w świetle rozumu się rozpala³⁸:
wierzę, że nie jest mi dana
rozumu mego moc, ni siła własna,
abym w Jezusa Krysta, mego Pana,
uwierzyć mógł prawdziwie³⁹.

[Ch.F. Richter: Hüter! wird die Nacht der Sünden]

*[7.] Das Vernunft licht kan das leben
mir nicht geben,
Jesus und sein heller Schein,
Jesus muß das hertz anblicken
und erquicken,
Jesus muß die Sonne seyn.*

Blask rozumu nie jest w stanie
dać mi życia,
Jezus, Jego jasny blask,
niech na serce wzrokiem rzuci,
je ocuci,
niechaj Jezus słońcem jest.

*Ich begab mein hertz zu suchen und zu
forschen weißlich alles,
was man unter dem Him[m]el thut:
Solche unseelige Mühe hat Gott den
Menschen Kindern gegeben,
daß sie sich drinnen müßen quälen.
Ich hab funden, daß Gott den Menschen hat
aufrichtig gemacht;
aber sie suchen viele Künste.*

Poświęciłem me serce szukaniu i badaniu mądrości
we wszystkim,
co dzieje się pod słońcem:
taki trud nieszczęsny przeznaczył Bóg ludziom⁴⁰,
aby był dla nich utrapieniem.
Odkryłem, że Bóg uczynił ludzi prawymi⁴¹,
ale oni poszukiwali różnej wiedzy.

*[S] Hochberühmte gute Künste
[T] Falschberühmte blaue Dünste
werden Krafft meiner gelehrt und gefäst.
werden Krafft meiner zerstreut
u[nd] gehast
die freyheit legt den Nahmen Ihnen bey
Ich mach allein Verderbens
Knechte frey
Ich pflege sie in sieben einzutheilen
Mein bau besteht aus eben so
viel Säulen
Was hab ich sonst vor schöne Wißenschafft.
O schnödes wißen ohne Krafft.
wie mancher pflügt allein mit meinem Kalbe
O Kaufte man von mir doch
augensalbe,*

Przesławne nauki prawdziwe⁴²;
niesławne pozory fałszywe;
z mej mocy zbierane i uczone;
z mej mocy rozpraszane i tępione;
wolność imiona im przydaje;
sługom zguby ja tylko wolność nadaję⁴³;
na siedem zwykłem je rozdzielać;
tyleż kolumn budowla ma zawiera;
jaka to nauka piękna zostaje mi inna;
o wiedzo marna i całkiem bezsilna;
jak to niektórym mym wołem orać⁴⁴ przyjemnie
kupiłby kto do oczu maść ode mnie⁴⁵;

³⁸ Dosłownie: „zagapi się w światło rozumu”.

³⁹ Dosłownie: „nie wierzę, abym z własnej siły i rozumu mógł dojść do wiary w Jezusa Chrystusa”.

⁴⁰ Dosłownie: „dzieciom ludzi”.

⁴¹ Dosłownie: „uczynił człowieka prawym”.

⁴² Przeciwnieństwo nauk świeckich, których początkiem nie jest Bóg.

⁴³ Dosłownie: „uwalniam”.

⁴⁴ *Mit eines Andern Kalbe pflügen* = dosł.: „orać cudzym cielęcim/wołem”: przysłowie niemieckie odnoszące się do wykorzystywania w pracy cudzej pomocy i przedstawiania tej pracy jako własnej.

⁴⁵ Nawiązanie do Apokalipsy św. Jana (3,18): „Radzę ci kupić u mnie [...] balsamu do namaszczenia twych oczu, byś widział”.

*und wird dadurch zum großen Mann
auf Erden,
bey mir muß man ein kleines Kindlein
werden
das Kopf Natur und alle Kunst durchkrochen
das Hertze wird durch Gnad u[nd]
Geist gebrochen.*

*O Auge das nicht Trug noch heucheln leidet!
gib mir der Klugheit scharffen Unterscheid,
dadurch Natur von Gnade wird entscheidet,
das eigne licht von deiner heiterkeit,
kein fremdes feuer sich in mir anzünd,
daß ich vor dir in Thorheit bringen möcht,
und dir wohl gar so zu gefallen dücht!
Ach! seelig, der dein licht ergreift und find.*

*So redet denn, Ihr unser Cron und lust,
und Schlesiens so edler Saamen,
In euers Jesu Nahmen,
Als Jünger seiner Brust:
Kom[m]t sagt: Was bey dem Schlesien,
das Reich der Wißenschafft zu dancken.
Wie es den wilden Quell verstopfft,
und nach verworffnen wilden Rancken,
in Stam[m] der Wißenschafft
viel edle Reben eingepfropfft.
Gebt aber auch an Eurem Thun und Wesen,
wenn wir verfault,
der Nachwelt einst zu lesen.*

*Wo sich die Sonne des lebens kan spiegeln,
zeigt sie unter heilwärtigen Flügeln,
stat blöder Eulen, scharff sichtige Adler.*

*Vergests ja aber nie: Erwünschte Söhne!
daß alle Kunst und Wißenschafft
Gesetzt sie gleiß' auch noch so schöne,
wenn Gottes Geist die Schlacken nicht gefeget,*

i przez to mężem wielkim na tej ziemi zostać;
u mnie dziecięcia małego przybrać trzeba
postać;
co głowę, naturę, naukę przeniknął całą;
serce przez łaskę i ducha złamane zostało⁴⁶.

O oko, co kłamstwa nie cierpisz, ni obłudy!
daj mi mądrości rozeznanie jasne,
co to naturę od łaski odróżni,
a od radości Twojej – światło własne;
żaden się ogień obcy we mnie nie rozpali,
który bym zanieść chciał przed Twe oblicze
i w mej głupocie się nim Tobie chwalić⁴⁷!
Ach! szczęśny, kto Twe światło znajdzie
i pochwyci.

Mówcie więc, korono nasza i uciecho,
wy Śląska szlachetne nasienie
w imieniu Jezusa waszego,
jako uczniowie Jego mili⁴⁸,
powiedzcie: za co Śląskowi
nauki królestwo ma dziękować;
że dzikie to źródło zaślepił⁴⁹
i miast popsutych, dzikich pnączy,
na uczoności pniu
moc pędów⁵⁰ szlachetnych zaszczeplił.
Ale też dajcie o uczynkach i waszej skłonności,
gdy zmurszejemy już⁵¹,
przeczytać kiedyś potomności.

Gdzie słońce życia może się odbijać,
pod zbawiennymi skrzydłami wnet widać
zamiast sów nędznych, bystrookie orły.

Nie zapomnijcie nigdy! wybrani synowie,
że wiedza i nauka cała,
choćby nawet miała błyszczeć tak nadobnie,
jeśli Duch⁵² jej ze szlaki oczyścić nie raczy,

⁴⁶ W utworze tym mamy do czynienia z dwiema, pozornie odrębnymi wypowiedziami, prezentowanymi jednocześnie przez sopran i tenor; poszczególne odpowiadające sobie wersy obu wypowiedzi występują naprzemiennie, do pewnego stopnia uzupełniając i komentując się nawzajem; z uwagi na występujące w tekście rymy ich rozdzielenie jest niewskazane.

⁴⁷ Dosłownie: „i umyślił, tak się tobie przypodobać”.

⁴⁸ Dosłownie: „uczniowie jego piersi”.

⁴⁹ Dosłownie: „zatyka”.

⁵⁰ Dosłownie: „pędów winorośli”.

⁵¹ Dosłownie: „gdy zgnijemy”.

⁵² Dosłownie: „Duch Boży”.

*darein er nicht sein göttlich bild geprägt,
gleich ungestempelten Metall,
Ein bloßes Ertzt und leerer Schall.*

i jej swą boską podobizną nie oznaczy⁵³,
jest niczym kruszec nieostemplowany⁵⁴,
metal zwyczajny i dźwięk wygłuszany⁵⁵.

*Küße Schlesien die hand,
deines Schöpfers u[nd] Erhalters
die manch Unkraut außgerißen
u[nd] durch Pflantzen u[nd] begießen
Gärtners Fleiß an dich gewandt.*

Pocałujże, Śląsku, rękę
twego Stwórcy i obrońcy,
co niejeden chwast wyrwała,
sadziła i podlewała,
jak ogrodnik o cię dbała.

13. Kantata B6: *Wer sich darauf geben soll* (1727)

Opis źródeł

Partytura (P): 14 stron (32,8/32,5 x 20 cm) w orientacji pionowej (dwa zgięte, włożone w siebie arkusze, jeden dodatkowy, zgięty arkusz i pojedyncza karta, zszyte razem); znak wodny: w półwieńcu jeleni wsparty na tylnych nogach, nad nim korona otwarta; zapis nutowy na s. 1–13 (od 14 do 20 pięciolinii); na s. 1 nad pierwszą pięciolinia po prawej stronie wpis: *d. 17. Nov. 1727.*; większość s. 13 niewykorzystana (zapisana tylko jedna akolada, w drugiej przygotowane puste takty); niemal wszystkie znaki cyfrowania w systemie bc dopisane czerwonym atramentem.

Głosy (G):

G (vl I) /1: dwie strony (pojedyncza karta, 32,5 x 20 cm) w orientacji pionowej; znak wodny: jeździec z chorągwią; zapis nutowy na obu stronach (po 13 pięciolinii); na s. 1 nad pierwszą pięciolinia centralnie wpis: *Violino. 1.*

G (vl I/2): dwie strony (pojedyncza karta, 32,5 x 20 cm) w orientacji pionowej; znak wodny: w półwieńcu jeleni wsparty na tylnych nogach, nad nim korona otwarta; zapis nutowy na obu stronach (po 13 pięciolinii); na s. 1 nad pierwszą pięciolinia centralnie wpis: *Violino. 1.*; część s. 2 niewykorzystana, zapis nutowy kończy się na takcie 16 arii *Floriert nicht Gottes Wort* (nr 8).

G (vl II): dwie strony (pojedyncza karta, 32,5 x 20 cm) w orientacji pionowej; bez znaku wodnego; zapis nutowy na obu stronach (po 13 pięciolinii); na s. 1 nad pierwszą pięciolinia centralnie wpis: *Violino. 2.*

G (T): 8 stron (32,5 x 20 cm) w orientacji pionowej (dwa zgięte arkusze, zszyte); znak wodny: w półwieńcu jeleni wsparty na tylnych nogach, nad nim korona otwarta; zapis nutowy na s. 1–7 (9–12 pięciolinii), na s. 1 nad pierwszą pięciolinia centralnie wpis: *Tenor.*

⁵³ Dosłownie: „nie wybije na niej swej podobizny”.

⁵⁴ Skojarzenia wyraźnie nawiązujące do procesu wybijania monet.

⁵⁵ Dosłownie: „pusty dźwięk”.

G (C): 2 strony (pojedyncza karta 20,5 x 16 cm) w orientacji pionowej; bez znaku wodnego; zapis nutowy na obu stronach (8–9 pięciolinii), na s. 1 nad pierwszą pięciolinia centralnie wpis: *Canto*.

G (B): dwie strony (pojedyncza karta, 32,5 x 20 cm) w orientacji pionowej; znak wodny: jeździec z chorągwią; zapis nutowy na obu stronach (po 12 pięciolinii); na s. 1 nad pierwszą pięciolinia centralnie wpis: *Basso*.

G (bc/1): 8 stron (32,5 x 20 cm) w orientacji pionowej (dwa zgięte, włożone w siebie arkusze); znak wodny: jeździec z chorągwią; zapis nutowy na wszystkich stronach (12–13 pięciolinii); brak cyfrowania (egzemplarz prawdopodobnie przygotowany dla instrumentów melodycznych grupy *basso continuo*); na s. 1 nad pierwszą pięciolinia centralnie wpis: *Continuo*.

G (bc/2): 8 stron (32,5 x 20 cm) w orientacji pionowej (dwa zgięte, włożone w siebie arkusze, zszyte); znak wodny: jeździec z chorągwią; zapis nutowy na wszystkich stronach (12–13 pięciolinii); na s. 1 nad pierwszą pięciolinia z lewej strony wpis: *Continuo*. , obok, centralnie, nieco zamazany wpis: *Violono*.

Uwagi do tekstu i informacje o korektach

W zachowanym zestawie materiałów wykonawczych brak głosu altówki (va), a także głosu wokalnego altu (A). Partia altówki zanotowana została w **P** jedynie w instrumentalnej sonacie (nr 1), otwierającej kantatę (na trzecim systemie akolady w kluczu altowym bez podania nazwy instrumentu). Wokalny alt występuje z kolei wyłącznie w chorałach (nr 3 i 6). Edytor zdecydował o dodaniu partii altówki (dublującej głos T) do obsady chorałów. Alternatywnie partia ta może zostać pominięta podczas wykonania.

Z uwagi na zastosowanie muzyki niniejszej kantaty do oprawy uroczystości szkolnej (*actus oratorius*), podczas której wygłaszanych było kilkanaście oracji, w partyturze (**P**) oraz głosach (**G**) zapisane zostały uwagi (didaskalia) dotyczące umiejscowienia poszczególnych utworów po konkretnych oracjach (np. *Post Orat[ionem]* ^{4^{ta}}). Uwagi te, jako ważne w zrozumieniu struktury utworu, zostały w edycji zachowane, jednak ich formę ujednolicono tak, aby były jednoznacznie zrozumiałe (dosłowny tekst owych didaskaliów w **P** i we wszystkich głosach obsady numerów 8, 9 i 10 w uwagach szczegółowych do tych numerów). Zapisane w źródłach nazwiska partycypujących w tym akcie oratorskim uczniów (patrz: uwagi szczegółowe) zostały jednak w partyturze edycji pominięte, jako niezwiązane bezpośrednio ze strukturą utworu.

Specyfika notacji ostatniej arii (nr 11) została omówiona w uwagach szczegółowych.

1. Sonata (vl I, vl II, va, bc)

W **P** wpis: *Sonata* pod pierwszym taktem głosu altówki (va); w **P** zapisano 40 taktów utworu, ostatnie 4 takty pomiędzy znakami powtórki (%) zapisanymi czerwonym atramentem.

takt	głos	uwagi
4	bc	1: w P cyfra $\frac{9}{4}$
10	va	3: w P dysonująca nuta a' (zamiast nuty f' , zaznaczonej na pięciolinii małą kropką) użyta w celu uniknięcia oktafów paralelnych pomiędzy głosami skrzypiec pierwszych (vl I) i altówki (va)
19	bc	4: w P cyfra $6\sharp$
22	bc	4: w P cyfra 6
23	vl I	1 i 3: w P ćwierćnuty z kropką
23	va	w drugiej połowie taktu dwie warstwy zapisu nutowego: ćwierćnuta z kropką i ósemka ($a - a$) lub półnuta (a)
23	bc	1: w P cyfra $4\sharp$
po 33		w P pozostawiony pusty takt z wykreśleniami w systemach skrzypiec pierwszych (vl I) i <i>basso continuo</i> (bc)
34	bc	4: w G (bc/2) cyfra 3
36	bc	1: w P cyfra 4
40	bc	w G (bc/2) głos górny, pierwsza nuta (półnuta z kropką) wykreślona, ćwierćnuta przerobiona na jedną z ósemek

2a. Recitativo (B, bc)

takt	głos	uwagi
1	vl I, II	w P brak oznaczeń dynamicznych (pp)
1	bc	w G (bc/2) nad systemem <i>basso continuo</i> (bc) wpis: <i>Con Violino</i> .
8	bc	1: w P brak cyfrowania
9	B	1: w P dwie ósemki <i>as-g</i>
10	bc	3: w G (bc/2) cyfra 4
11	vl I	1: w P nuta h'
14	vl I	1: w P niejednoznaczne korektury
16	bc	1: w G (bc/2) cyfra 6
17	bc	1: w P cyfra $\frac{6}{5}$ w G (bc/2) cyfra $\frac{6}{4} \frac{2}{2+}$
19	bc	1: w G (bc/2) cyfra $\frac{7}{4} \frac{2}{2}$
23	bc	1: w P cyfra $\frac{4}{3}$; w G (bc/2) cyfra $\frac{7}{\sharp}$

2b. Recitativo (T, bc)

takt	głos	uwagi
3	bc	1: w G (bc/2) cyfra $\frac{5}{3}$
4	bc	1: w P cyfra $\frac{5}{6}$
7	T	5, 6: w P nuta h
8	bc	1: w P bemol przed nutą dodany w kolorze czerwonym; w G (bc/2) brak pierwszej cyfry
9	T	6, 7: w P i G (bc/2) dwie ósemki; 7: w P i G (bc/2) nuta h
9	bc	w P druga cyfra jako korekta zapisana brązowym atramentem (zamiast $\frac{7b}{5}$)

- 10 bc 1: w **P** druga cyfra jako korekta zapisana brązowym atramentem (zamiast $\frac{5}{3}$)
- 12 bc 1: w **G** (bc/2) cyfra 7

3. Choral (vl I, vl II, [va], C, A, T, B, bc)

W **P** zapisane tylko głosy wokalne (S, A, T, B / bc); tekst słowny jedynie pod systemem tenoru (T); pod przedtaktem w systemie sopranu (S) wpis: *Choral.* ; pozostałe głosy instrumentalne zapisane w **G** (vl I) i **G** (vl II) – tam na początku numeru wpisy: *Tutti* (w **G** (bc/2): *Choral. Tutti.*); w uzupełnionym głosie altówki (va) wykorzystano tekst nutowy głosu tenoru (T).

takt	głos	uwagi
1–8	vl I, II	w G (vl I) i G (vl II) osiem taktów zapisane jako powtórzenie pierwszych czterech taktów, znak powtórki po półnucie z kropką w takcie 4
3	bc	4: w P cyfra $\sharp$
5	bc	4: w P cyfra $\sharp b$
10	A	2–3: w P nuty es^l-e^l
10	bc	4: w P kasownik zapisany czerwonym atramentem
16	bc	1: w P cyfra $\frac{5}{4}$

4a. Recitativo (T, bc)

takt	głos	uwagi
4	bc	w P pierwsza cyfra 6
13	bc	3: w P cyfra $\frac{5}{4}$

4b. Recitativo (vl I, vl II, B, bc)

takt	głos	uwagi
1	vl I, II	w P brak oznaczeń dynamicznych (<i>pianissimo</i>)
2	B	5–6: w G (bc) połączone łukiem <i>legato</i>
4	B	4: w G (B) ósemka z kropką

4c. Recitativo (vl I, vl II, T, bc)

takt	głos	uwagi
2	T	9–12: w P nuty <i>H, H, f, f</i>
3	vl I	2: w P nuta <i>a</i>
3	vl II	1–2: w P dwie szesnastki
4	bc	1: w G (bc/2) cyfra $\frac{6}{5}$; 2: w P cyfra 7
5	bc	3, 5: w P cyfra $8\sharp$; w G (bc/2) brak cyfrowania
6	T	8–11: w P i G (T) nuty skorygowane na <i>b, b, b, b</i> ; w G (bc) ostatnia nuta w takcie <i>h</i>
7		w P takt zapisany małymi nutkami na końcówce pięciolinii; w systemach vl I, II, bc: brak krzyżyka przed drugą nutą; w ostatnim takcie systemu <i>basso continuo</i> (bc) poprzedniej akolady dopisana korektura głosu skrzypiec (vl I), później wykreślona

7	T	1: w P nuta c'
7	bc	3, 8: w P cyfry 6
8	bc	w G (bc/2): brak drugiej cyfry
13	bc	w P dwie półnuty; pierwsza cyfra $\frac{5}{b}$, ; w G (bc/2) brak drugiej cyfry

5. Aria (vl I, vl II, T, bc)

takt	głos	uwagi
2	vl I	4: w P i G (vl I/1) nuta c^2
2	bc	5: w P brak cyfrowania
6	bc	4: bemol tylko w P , zapisany czerwonym atramentem; 5: w P cyfra $\frac{6}{5}$
7	bc	3, 7: w P brak cyfrowania
9	bc	6: w P brak cyfrowania
10	bc	4: w P cyfra $\sharp$
11	bc	9: w P cyfra 6
12		w P brak wpisu <i>Fine</i>
14	bc	7: w P brak cyfrowania
15	T	6: w P nuta g' ; 11: w P nuta c^2
15	bc	4: w P brak cyfrowania
16	bc	3: P cyfra $\frac{6}{5}$
17	T	4–5: w P połączone łukiem <i>legato</i>
18	bc	6: w G (bc/2) brak cyfrowania
20	bc	5–7: w P nuty zapisane o oktawę niżej; 7–8: w P dwie ósemki
21	T	2: znak fermaty jedynie w P

6. Choral (vl I, vl II, [va], C, A, T, B, bc)

takt	głos	uwagi
13	B / bc	w P zanotowane w jednym systemie, stąd różnice (1–2: nuty d , d)
15	vl II	3: w G (vl II) fermata
20	B / bc	w P zanotowane w jednym systemie, stąd różnice; 3–4: w P nuty d , D (ćwierćnuta z kropką i ósemka)

7. Recitativo (T, bc)

takt	głos	uwagi
1–2	bc	w G (bc/1) brak ligatury (pierwsza nuta w t. 2 d)
3	bc	w P dwie półnuty e
5	bc	po 1: w G (bc/1) nadmiarowa półnuta d
6	bc	1–2: w P cała nuta
8–9	bc	w P brak ligatury (pierwsza nuta w t. 9 f)
14, 15	bc	1: w P cyfra $\frac{7}{2}$
19	bc	w P dwie półnuty d , d ; cyfra 6
20	bc	1: w P cyfra $\frac{6}{4}$
21	bc	w P dwie półnuty B , B
22	bc	1: w P cyfra $\frac{7}{3}$
24–25	bc	w P brak ligatury (stąd pierwsza nuta w t. 25 e)

25	T	5, 6: w P nuty h , h
25	bc	1: w P cyfra $\frac{6^b}{5}$; 2: w P cyfra 7
26	bc	w G (bc/1) brak pierwszej cyfry
28	bc	w G (bc/1) druga cyfra $\frac{6}{5}$
30	bc	w P druga cyfra 6
31	T	5: w P ósemka
31	bc	w P cyfra $\frac{6}{4^+}$
33	bc	2: w P nuta H

8. Aria (vl I, vl II, T, bc)

W **P** zapisany został jedynie tekst słowny pierwszej strofy – wszystkie trzy strofy tekstu w **G** (T).

Didaskalia

- w **P** (zapisane czerwonym atramentem) nad pierwszym taktem: *Post Oration: 4. Marklowsky.* ; po takcie ostatnim utworu: +v. 3 / *post 7^{mam.} / Morawitzk.* .
- w **G** (T) przed pierwszym taktem: *Post Oration: / 4^{tam.} / sequuntur versus / duo priores.* ; po takcie ostatnim utworu w dwóch kolejnych taktach: *Post Orat: / 7^{tam.} / sequitur* oraz *Aria Tenor / Solo / +v. 3*
- w **G** (vl I/1 i /2): *Post Oration: / 4^{tam.} / sequuntur duo priores +v.* ; w **G** (vl I/1) po ostatnim takcie utworu w dwóch kolejnych taktach: *Post Oration: / 7^{tam.} / sequitur* oraz *Aria praeced: / +v. 3*
- w **G** (vl II): *Post Oration: / 4^{tam.} / sequuntur duo priores / +vers:* ; po ostatnim takcie utworu w dwóch kolejnych taktach: *Post Oration: / 7^{tam.} / sequitur* oraz *Aria praeced: / +v. 3*
- w **G** (bc) przed pierwszym taktem: *Post Oration: / 4^{tam.}* ; po takcie ostatnim utworu w dwóch kolejnych taktach: *Post Oration: / 7^{tam.} / sequitur* oraz *Aria praeced: / +v. 3.v*

takt	głos	uwagi
7	bc	6: w P brak cyfrowania
8	vl II	5–6: w P jedna ósemka h^l
8	T	4–6: w P nuty e^2 , d^2 , d^2
13		w G (vl I), G (vl II), G (T) i G (bc) wpis: <i>Fin:</i>
15	bc	1: w P cyfra $\sharp$
17	bc	2: w P cyfra $\frac{6}{5}$; 5: w P cyfra $\frac{6}{5}$
18	bc	6: w P cyfra 6
19	vl II	4: w P nuta g^l
19	bc	5: w P brak cyfrowania

9. Duetto (vl I, vl II, C, T, bc)

W **G** (vl I/1) utwór określony jako *Aria*, w **G** (bc) jako *Duetto*.

Didaskalia

- w **P** (zapisane czerwonym atramentem): nad przedtaktem i taktem 1: *Post 12^{mam.} Eisfarth.* / *7^{mam.} Morawitzky.* (oryginalne wykreślenie błędu)
- w **G** (C), **G** (T), **G** (vl I/1), **G** (vl II) i w **G** (bc) przed rozpoczęciem w odrębnym takcie: *Post Oration: / 12^{mam.}*

takt	głos	uwagi
15	bc	2: w P brak cyfrowania
17	T	3: w P nuta <i>dis^l</i> jako zapisana literowo korektura
17	bc	1: w P brak cyfrowania
18	T	w G (T) brak łuków <i>legato</i>
19	bc	4: w P cyfra 6
24	bc	2: w P cyfra 6 ; 3: w P brak cyfrowania
25	T	3: w P nuta <i>dis^l</i> jako zapisana literowo korektura
25	bc	3: w P cyfra 6
29	bc	3: w P brak cyfrowania
31	C	w G (C) brak łuków <i>legato</i>
31	bc	2: w P brak cyfrowania
36	bc	1, 3: w P brak cyfrowania
37	bc	w P półnuta <i>d</i> i ćwierćnuta <i>B</i>
38	bc	w P półnuta <i>es</i> i ćwierćnuta <i>d</i> oraz brak cyfrowania
40	bc	3–4: w P jedna ćwierćnuta <i>a</i>
43–44	C	w G (C) brak łuków <i>legato</i>
43	bc	2–3: w P pauza ćwierćnutowa i ćwierćnuta <i>es</i>
46	bc	3: w P brak cyfrowania
47	bc	1–3: w P cyfry 7,7, $\frac{6}{5}$ (7,7 wykreślone w G (bc) /1)
48	T	w G (T) brak łuku <i>legato</i>
51	C	w G (C) brak łuków <i>legato</i>
51	bc	1: w G (bc/1) cyfra $\frac{6}{5}$
52	bc	2: w P nuta <i>F</i>
54	bc	2: w P cyfra 6
56	T	1–2: w P jedna półnuta <i>es^l</i>
58	bc	w P cyfra 6b
61	bc	3: w P brak cyfrowania
62	T	2: w G (T) nuta <i>as</i> (brak bemola)
63	C	3: w P nuta <i>g^l</i> (zapisana z kasownikiem)
63	bc	2: w G (bc/1) cyfra $\frac{6}{5}$
64	C	1–2: w P nuty <i>f^l</i> , <i>f^l</i>
66	T	1–2: w P ćwierćnuta z kropką i ósemka
67	bc	2–3: w P cyfry 4, 4
68	C	w P brak łuku <i>legato</i>
68	bc	w P brak cyfrowania

10. *Recitativo* (T, bc)

Didaskalia

- w **P** (zapisane czerwonym atramentem): nad taktem 1: *Post 18^{vam.} ~~Eisfarth~~ Straus.* (z oryginalnym wykreśleniem błędu)
- w **G** (T) przed rozpoczęciem w odrębnym takcie: *Post / Orat: / 18.*
- w **G** (bc) przed rozpoczęciem w odrębnym takcie *Post Oration: / 18^{vam.}*

takt	głos	uwagi
2	bc	w G (T) nuta <i>e</i> (brak bemola)
4	bc	w P w takcie dwie cyfry: 5 6
5	bc	2: w P cyfra 7
6	T	3: w P nuta <i>h</i>
8	bc	w P trzecia cyfra 6
10	bc	2: w G (bc/1) brak cyfrowania
12	T	5: w P nuta <i>h</i>
12	bc	2: w P brak cyfrowania
13–16		rytm i metrum jak w G (T); w G (bc/1) trzy takty (z metrum $\frac{3}{2}$, ϕ , ϕ); w P liczne niespójne korektury
13	bc	1: w P cyfra $\frac{6}{4+}$
15	bc	w P pierwsza cyfra $\frac{6}{5}$, i brak drugiej cyfry $\frac{6}{b}$
16	T	3: w P brak pauzy

11. *Aria* (fl dolce I, fl dolce II, C, bc)

Aria ta, w tonacji c-moll, w **P** oraz **G** (vl I) i **G** (vl II), zanotowana została w d-moll, a w **G** (C) i **G** (bc) w c-moll. Do tego w zapisie dwóch najwyższych partii (vl I / fl I i vl II / fl II) zastosowano klucz starofrancuski. Jest to związane z użyciem w tym utworze fletów prostych (zwanym *flauto dolce* / *flûte douce*, transponujących, o skali f^1 – g^3), których partie zwyczajowo zapisywano w tym kluczu⁵⁶. Użycie tonacji d-moll wskazuje z kolei na zapis utworu w tzw. dźwięku (stroju) kameralnym (*Kammerton*) – partia wokalna i *basso continuo* (jako **G**) zapisane zostały w wyższym dźwięku (stroju) chóralnym / organowym (*Chorton* / *Orgelton*).

Na konieczność transpozycji wskazuje tu też odpowiedni wpis: *Transponir:* w **P**. Z powodu użycia innej tonacji występują też drobne różnice w cyfrowaniu (np. użycie kasownika lub krzyżyka do podwyższenia tercji akordu) pomiędzy **P** i **G** (bc/1), które, jeśli nie jest to istotne, nie będą tu uwzględniane.

Bezpośrednich informacji o użyciu w obsadzie fletów brak w partyturze (**P**), pojawiają się one natomiast w materiałach wykonawczych w formie odpowiednich wpisów na początku tego numeru: w **G** (vl I/1): *Tenor [sic!] Solo con Flautes douces* i w **G** (vl II): *Canto Solo con Flautes* (w tych dwóch głosach zostały rozpisane partie tych instrumentów są rozpisane), oraz w **G** (bc): *Canto Solo con Flaut doux*.

⁵⁶ Por. U. PRINZ: *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium...*, s. 207–217.

takt	głos	uwagi
1		w P wpis: <i>Transponir</i> : nad systemem <i>basso continuo</i> (bc)
5	bc	3: w P brak cyfrowania
10–11	bc	w P takt 10 i pierwsza nuta w takcie 11 zapisane o oktawę niżej
12	bc	2–3: w P dwie ćwierćnuty <i>B</i> , <i>B₁</i>
13	bc	w P takt zanotowany o oktawę niżej
14	bc	1: w P dwie ćwierćnuty <i>C</i> , <i>c</i>
20	bc	3: w P (transp.) cyfra # , w G (bc/1) cyfra 3
30	bc	3: w P cyfra 7
33	bc	2–3: w P dwie ćwierćnuty <i>B</i> , <i>B₁</i>
34	bc	1: w P nuta <i>Es</i>
39	C	w G (C) wpis: <i>Fin</i> : pod nutą
42		w G (vl I/1), G (vl II) i G (bc/1) tu wpis: <i>Fin</i> : ; w P brak wpisu
46	C	w P łuk <i>legato</i> między pierwszą i drugą nutą
50	C	w P brak łuku <i>legato</i>
53–55	bc	w P takty zanotowane o oktawę niżej
56	bc	1–2: w P nuty <i>G</i> , <i>g</i>
58	bc	2: w P brak cyfrowania
59	bc	2: w P nuta <i>c</i> i brak cyfrowania; 3: w G (bc/1) cyfra 3

Tekst słowny:

*Wer sich darauf geben soll,
 dass er das Gesetz des Höchsten lerne,
 der muß die Weisheit aller Alten erforschen,
 und in den Propheten studieren.
 Er muß die Geistl[ichen] Sprüche lernen,
 und in den dunckeln Reden sich üben.
 Er betrachtets vor bey sich selbst,
 darnach sagt er seinen Rath
 und lehre heraus,
 und beweisets mit der Heil[igen] Schrifft,
 dieweil er lebt, hat er einen größern Nahmen,
 den andre tausend,
 und nach seinem Tode bleibt Ihm
 dersselbige Nahme.*

Gdy ktoś chce się poświęcić
 nauce prawa Najwyższego [Boga],
 powinien badać mądrość wszystkich starszych
 i studiować [księgi] proroków.
 Musi nauczyć się przysłów duchowych
 i ćwiczyć się w przypowieściach.
 Niech najpierw rozważy to sam z sobą,
 potem swych rad udziela,
 i z tego naucza,
 i wywodzi to z Pisma Świętego.
 Póki żyje, imię jego większe będzie,
 niż innych tysiąca,
 a po śmierci to samo imię mu zostanie.

*Es fehlt nicht Schlesien an hochbelebten
 leuten,
 zu unsern und der Väter Zeiten;
 Auch sind so viele lehrer draus entstanden,
 daß man wohl sagen mag;
 das Ein'ge Schlesien thuts bis auff diesen Tag,
 wohl vielen gantzen landen,
 Am welt geprießnen flor,
 mit seinen Söhnen vor.*

Nie brak na Śląsku wielce ożywionych osób,
 za naszych i za ojców czasów;
 tak wielu pedagogów stąd pochodzi,
 że można powiedzieć,
 iż Śląsk jeden po dziś dzień
 pewnie dużo wielkich⁵⁷ krajów,
 dzięki swym synom w rozkwicie
 sławionym przez świat, wyprzedza.

⁵⁷ Dosłownie: „całych”.

*Manch arm Kind steht dahinten,
sucht sein brodt vor der Thür;
Gott weiß es wohl zu finden
und ziehet es herfür:
Er setzt es an die Seiten,
den Fürsten in dem land:
den Fürsten und viel leuten,
kömt Heil durch seine Hand.*⁵⁸

*Wie manche haben sich, in der Theologie,
durch dis und jenes schöne buch,
auch aus dem redlichsten Gesuch,
ein denckmahl nicht gestiftet?
Und wär es keine Flatterie,
so setzte derem jeden ich,
auf Ihr verlaßnes Ehrenmahl,
zu einem Gratial,
die güldne leichen Schrift:*

*Das Gesetz der Wahrheit war in seinem
Munde
und war kein böses in seinen lippen funden
Er wandelte für Gott, friedsam, und aufrichtig
und bekehrte viele viele von Sünden.*⁶⁰

*Ach wäre dis doch allen,
Ein Wetter Sthral und langes donner Knallen,
die bloße Schrift nicht Gotts' Gelehrte seyn;*

*Ach schlug er doch in ihren hertzen ein;
So würden sie gleich als vom blitz gerührt
Mit jenem blinden Pharisaer,
Gestreckt zu Gottes boden niederfallen,
und anders Sinns nach dem Geräthe fragen,
das sie als Gottes Zeug zu tragen.*

*Hier kan man sich recht bespiegeln,
Ob man auch von Gott gelehrt.
lauter Wahrheit abzuhandeln,
Allezeit für Gott zu wandeln
stets dem Frieden nachzujagen,
Redlichkeit im Schilde tragen,
schmücket das Ambt, mit lebendigen Spiegeln.*

Niejedno dziecię zapomniane
przed bramą szuka swego chleba;
Bóg dobrze wie, jak je odnaleźć,
wzrok zwrócić nań, gdy trzeba:
u boku wnet je sadza
książęcia kraju tego:
książę i lud dostąpi
ratunku z ręki jego.

Czyż nie jest tak, że w teologii
niektórzy, dzięki pięknym księgom,
ale też wskutek najzaciejszych starań
na pomnik sobie zasłużyli?
Gdyby nie było to pochlebstwem,
ułożyłbym każdemu z nich,
na opuszczony pomnik ich,
jako zapłatę
epitafium złote:

Reguły⁵⁹ prawdy mieszkały w ustach jego,
na jego wargach nie znalazłbyś nic złego,
wędrował dla Boga, w pokoju i szczerze
i wielu odwiódł od życia grzesznego⁶¹.

Ach, gdybyż to było
błyskawicą i długim nawały łoskotem,
tym wszystkim, co to w piśmie tylko, nie w Bogu
są uczeni;

Ach, gdybyż to w ich serca uderzył;
a oni zaraz wtedy, jak gromem rażeni,
wraz z tym faryzeuszem ślepym,
na Bożą ziemię padliby trafieni
i innego zdania by pytali już o sprzęty,
które jako rzeczy Boga noszą.

Tu w zwierciadle się przejrzymy,
czy-li też nas Bóg nauczył,
prawdę czystą tylko głosić.
Z Bogiem ciągle iść po drodze,
pokoju pożądać srodze⁶²,
uczciwość w swym herbie nosić,
urząd ozdabia lustrami żywymi.

⁵⁸ Tekst tego utworu to fragment zwrotki trzeciej metrycznej parafrazy psalmu 113 z dzieła Corneliusa Beckera *Der Psalter Davids Gesangweis: Auff die in Lutherischen Kirchen gewöhnliche Melodeyen zugerichtet* wydane w Lipsku w roku 1602.

⁵⁹ Dosłownie: „prawo”.

⁶⁰ Księga Malachiasza (2, 7).

⁶¹ Dosłownie: „nawrócił od grzechów”.

⁶² Dosłownie: „gonić za pokojem”.

*Ach laß mich deine Weißheit leiten,
und nim[m] ihr licht nicht von mir weg.
Stell deine Gnade mir zur Seiten,
daß ich auf dir, beliebtem Steg
beständig bis ans Ende wandle,
damit ich auch in dieser Zeit,
in lieb und hertzens freundlichkeit,
nach deinem Wort und Willen handle⁶⁴.*

*Gott lob! auch unser Schlesien,
hat Kenner ächter Gotts-gelährheit,
die ehemals schon in Geist und Wahrheit,
von dem rechtschaffnen Wesen,
So mund- als schriftlich zeugten.
Ihr Nahme soll im buch der Redlichen,
und unter diesen Weißheit Läuben,
auch im[m]er grün und frisch im
Seegen bleiben.*

*Kom[m]t last uns itzo auch mit freuden,
nach dieser unsern Pflicht vom Ehren Preis
und vom Vergiß mein Nicht,
aus unsern dürren heiden,
den theuren werthen Gottes Knechten,
die schönsten Ehren Kränzte pflachten.
Doch werfft sie gleich vorm Thron des Alten,
der Schlesien im Flor erhalten.
Und Ihr von Abels Saamen,
werfft euch zugleich zu seinen Füßen,
von denen stets Chrÿstallne Ströme fließen:
so werdet ihr in eures Jesu Nahmen,
mit diesem euern unterfangen,
auch seine heiligung erlangen.*

[1.] *Florirt nicht Gottes wort in häusern,
so kommt ein Stam[m] mit seinen Reiseren,
fürwahr auf keinen grünen Zweig,
wo aber auch in wüsten heiden,
sich Schaaf und lam[m] daheime weiden,
da trifft vom fette jeder Steig.*

Ach, niech Twa mądrość mnie prowadzi,
a światła jej mi nie odbieraj.
Postaw Twą łaskę mi u boku,
abym po Tobie, Ścieżko⁶³ droga,
wędrował stale, aż do końca,
abym w tym czasie także umiał,
z miłością i serca weselem,
żyć⁶⁵ zgodnie z wolą Twą i słowem.

Chwała Bogu! także nasz Śląsk
ma znawców właściwej⁶⁶ Boskiej uczoności,
którzy już dawniej, w duchu oraz w prawdzie,
o prawości istocie
świadczyli ustnie i pisemnie.
Ich imię w księdze sprawiedliwych,
jako i pod tej mądrości powałą,
niech zawsze kwitnące w łasce pozostanie.

Chodźcie, zacznijmy wnet radośnie,
bo to powinność nasza, nagradzać
i nie zapominać,
z naszych mizernych wrzosów
drogim i zacnym Bożym sługom
pleść najcudniejsze wieńce chwały.
Rzućcie je jednak zaraz przed tron Ojca⁶⁷,
co Śląska rozkwit wspiera.
A wy, z nasienia Abla,
także do Jego stóp padnijcie
od których ciągle źródle kryształowe płyną:
tak to w waszego Jezusa imieniu,
w tym waszym przedsięwzięciu, Jego
też uświęcenia dostąpicie.

Jeśli nie kwitnie Słowo Boże w domach,
pień z gałęzmi się nie zazieleni⁶⁸,
ani owoców też nie wyda⁶⁹,
gdzie jednak nawet na pustkowiach
baran się i owca sielsko pasą,
tłuszczem ocieka każda ścieżka⁷⁰.

⁶³ Dosłownie: „kładko”.

⁶⁴ *Mein Jesu dem die Seraphinen* strofa 5

⁶⁵ Dosłownie: „działać”.

⁶⁶ Dosłownie: „prawdziwej”.

⁶⁷ Dosłownie: „Starego”.

⁶⁸ Przywołany tu obraz pnia z gałązkami to metafora rodziny (rodziców i potomków).

⁶⁹ Tłumaczenie tych wersów ma na celu oddanie „botanicznej” gry słów; idiomatyczne wyrażenie *auf einen grünen Zweig kommen* (dosłownie: „wejść na zieloną gałąź”) oznacza „osiągnąć pomyślność (materialnej)”.

⁷⁰ Także tu metafora: „ociekanie tłuszczem” jest prastarym symbolem dostatku i bogactwa.

[2.] *In Jesu Hertz voll liebes tropffen,
die Ehepflantzen einzupropfen,
macht aus der Eh ein Paradies,
Ach Eltern! lasts euch nicht verdrüßen,
Ihr solts in Einigkeit genüßen;
sonst fluchen sie auch einst gewiß.*

[3.] *Gott lob! die allerältste Wahrheit,
köm[m]t täglich mehr zur neuen Klarheit,
je mehr sie blöde Sinnen blendt.
Ach last uns nur nicht länger fragen,
das Hertz vom Grund aus zu erneuern,
Eh Gott den feyer Abend sendt.*

[S:] *Des Fleisches geschäfte
verwürckt und erleget
das leben aus Gott.*

[T:] *Des geistes geschäfte
erreget und würcket
das leben aus Gott.*

[S:] *Irrdische Sinnen und eitele triebe
Heidnische liebe
Menschlich beginnen natürliche Kräfte
sind vom verbotenen baume der Säfte
und müßten im blutte des lam[m]les zerrinnen.
[T:] Him[m]lische Sinnen und ewige triebe
Christliche liebe
Göttlich beginnen geheiligte Kräfte
sind von dem baume des lebens die Säfte
und müßten im blutte des lam[m]les gewinnen.*

*Elias feuer trieb und helden Krafft,
die hatte Gottes Geist geschafft:
und deßen würckung ausgenommen;
sonst schafft ein frembdes ausgelafnes feuer,
an uns und andern wenig from[m]en,
und schickt sich nicht auf Gottes Heerd,
denn wie es uns die beste Krafft verzehrt,
so machts darzu nur übel ärger,
und brüthet lauter Ungeheuer.*

*Daß sich das Gold von Schlacken löse
verricht ein Feuer ohn Getöse,
das Gottes Odem angesteckt.
bey seinem stillen sanfften hauchen
muß alle wilde Gluth verrauchen
die keine beßerung erweckt.*

W sercu Jezusa, miłością zalanym⁷¹,
rośliny małżeństwa zasadzić,
ze stadła ogród rajski czyni.
Ach, nie frasujcie się, rodzice!
miast tego cieszcie się w jedności,
by kiedyś na się nie przeklinać.

Chwała Bogu! najstarsza prawda
co dzień, to bardziej się rozjaśnia,
im bardziej durny zmysł oślepia.
Ach, nie wahajmy się już dłużej
gruntownie serc swoich odnowić,
nim Bóg nas pośle na spoczynek.

Cielesne potrzeby
niszczą, zabijają
żywot od Boga.
Duchowe potrzeby
budzą, wspomagają
żywot od Boga.

Ziemskie pomysły i marne pragnienia,
pogańska miłość,
od ludzi pochodzą pierwotne⁷² siły,
z zakazanego są drzewa te soki
i w krwi baranka rozpuścić się muszą.
Niebiańskie myśli i wieczne pragnienia
pobożna⁷³ miłość,
boski początek jest sił uświęconych,
z drzewa żywota pochodzą te soki
i muszą we krwi baranka zwyciężyć.

Eliasa zapał i herosa moc,
obydwa stworzył Boży Duch
oraz działanie ich ukazał;
inaczej ogień obcy, rozpasany,
w nas działa i drugich grzesznikach,
nie masz dlań miejsca w Bożym piecu,
bo spala w nas najlepszą siłę,
będąc gorszego zła przyczyną
i monstra zeń się tylko rodzą.

Co złoto od szlaki oddziela,
to ogień, płonący bez huku,
który Bóg rozżegł swym tchnieniem.
Przez Jego westchnienie łagodne,
żar dziki ten musi wygasnąć,
co nawrócenia nie rodzi.

⁷¹ Dosłownie: „pełnym kropki miłości”.

⁷² Dosłownie: „naturalne”.

⁷³ Dosłownie: „chrześcijańska”.

14. Kantata (B11): *Es gingen zwei Menschen hinauf in den Tempel* (ok. 1726–1727)

Opis źródeł

Partytura (**P**): 8 stron (33 x 20,3 cm) w orientacji pionowej (dwa włożone w siebie zgięte arkusze, zszyte); stan zachowania papieru dobry; znak wodny: jeździec; zapis nutowy na wszystkich stronach, na nich od 16 do 20 pięciolinii naniesionych ręcznie, za pomocą *rastrum*.

Od numeru 10 (chorału *Wie ist mir denn...*) w **P** brak występujących wcześniej wskázówek dotyczących obsady chorałów – patrz: *Komentarz rewizyjny*.

Uwagi do tekstu i informacje o korektach

1. *Sinfonia* (vl I, vl II, va, bc)

takt	głos	uwagi
1	vl II	6–7: brak w P
5	vl II	3: niejednoznaczna korektura – dwudźwięk <i>f^l-a^l</i>
6	vl II	6: niejednoznaczna korektura – dwudźwięk <i>g^l-b^l</i>
9	vl II	3: niejednoznaczna korektura – dwudźwięk <i>g^l-a^l</i>
10–12	va	w P brak tekstu nutowego od drugiej połowy t. 10
13	bc	1: ćwierćnuta

W **P** recytatywy 2a, 2b i 2c zapisane są jako jeden numer, a zmiany obsady wokalnejs zaznaczone zostały jedynie przez użycie różnych kluczy (tenorowego i basowego); w edycji zostały one rozdzielone.

2a. *Recitativo* (B, bc)

takt	głos	uwagi
1	bc	w P brak zapisu nutowego; w systemie bc w tym miejscu korektura znajdujących się poniżej taktów 4–5 partii B
4	B	korektura tekstu słownego, skreślono słowo <i>einer</i> , poniżej zapisano <i>der andre</i>

2b. *Recitativo* (T, bc)

W **P** od taktu 6 brak (szczególnie w partii T) zapisu wielu znaków przygodnych, przeważnie bemoli *b* i *es*; na ich obecność wskazuje jednak cyfra w taktie 10 (bc), obecność kasowników w tekście oraz logika przebiegu harmonicznego utworu.

takt	głos	uwagi
1	T	4: niejednoznaczna korektura – dwudźwięk <i>e-a</i>
2	T	7: niejednoznaczna korektura – dwudźwięk <i>d^l-e^l</i>
10	T	7–8: niejednoznaczna korektura – dwudźwięki <i>g-h</i>

- 14 T 6: niejednoznaczna korektura – dwudźwięk *d-g*
 15 T 3, 6: niejednoznaczne korektury

2c. *Recitativo* (B, bc)

Pod ostatnim taktem wpis: *+v I et 2.* (odnoszący się do kolejnego chorału).

3. *Choral* ([vl I, vl II, vla], S, A, T, B, bc)

W **P** czterogłosowy zapis (z użyciem pięciu systemów w akoladzie, system czwarty pozostawiono niezapisany) w kluczach sopranowym, altowym, tenorowym i basowym; tekst słowny zapisany nad systemem najniższym (B/bc); pod pierwszymi dwoma taktami systemu B/bc wpis: *Tutti. +v. 2. Canto Solo.*

takt	głos	uwagi
4	A	4–5: ćwierćnuty
4	B/bc	1–2: niejednoznaczna korektura – dwudźwięki <i>d-fis</i> , <i>h-dis</i>
5	A, T	niejednoznaczne korektury (poprawiane i powiększane główki nut, dwudźwięki i dopiski literowe) w całym takcie – z różnych wariantów wybrano te najbardziej poprawne
10	A	3: niejednoznaczna korektura – dwudźwięk <i>f^l-a^l</i>

4. *Recitativo* (B, bc)

Nad ostatnim taktem niejednoznaczny wpis: *c h e fis fis g* (korektura?).

5a. *Choral* (T, bc) i 5b. *Choral* ([vl I, vl II], S, A, T, B, bc)

Po zakończeniu poprzedzającego recytatywu w systemie B wpis: *+v / 3. Tenor / et / 4. Tutti*

6. *Recitativo* (B, bc)

takt	głos	uwagi
2, 4	B	wewnątrz taktów wykreślenia zbędnych kresek taktowych (rezultat korektur rytmicznych)

7. *Choral* ([vl I, vl II], C, A, T, B, bc)

Po zakończeniu poprzedzającego recytatywu w systemie B wpis: *Tutti +v. 5*

8. [Recitativo]

takt	głos	uwagi
2	B	3: pauza ósemkowa

9. *Choral* (C, A, bc)

Nad ostatnimi taktami poprzedzającego recytatywu wpisy: *Canto. con Alto.* oraz *+v. 8*

10. *Choral* ([vl I, vl II], C, A, T, B, bc)

W **P** czterogłosowy zapis w kluczach sopranowym, altowym, tenorowym i basowym; tekst słowny zapisany pod systemem T.

takt	głos	uwagi
8	A	1: niejednoznaczna korektura – dwudźwięk d^l-f^l
9	T	3: niejednoznaczna korektura – dwudźwięk $a-c^l$ nad nutą, literowo <i>a</i>
11	C	5: niejednoznaczna korektura – dwudźwięk e^2-f^2
11	A	4: niejednoznaczna korektura – dwudźwięk e^l-f^l
19	T	2: niejednoznaczna korektura – dwudźwięk $a-b$
22	A	1: ćwierćnuta

11. *Choral* ([vl I, vl II], C, A, T, B, bc)

W **P** czterogłosowy zapis w kluczach sopranowym, altowym, tenorowym i basowym; tekst słowny zapisany pod systemem T.

12. *Aria* (vl I, vl II, va, T, bc)

Partia głosu tenorowego zapisana w systemie pierwotnie przeznaczonym prawdopodobnie dla sopranu (klucz sopranowy został skorygowany na tenorowy jedynie w pierwszej akoladzie). W całym utworze stosowanie przygodnych akcydencji jest dość niekonsekwentne: w zapisie często brak np. bemola *as*.

takt	głos	uwagi
1	vl II	5: niejednoznaczna korektura – dwudźwięk f^l-a^l
14	T	1–2: zapisane w poprzednim takcie z odpowiednim odnośnikiem
15	T	1–4: zapisane w poprzednim takcie z odpowiednim odnośnikiem
17	T	3: niejednoznaczna korektura

13. *Choral* ([vl I, vl II], C, A, T, B, bc)

Po zakończeniu poprzedzającej arii wpisy: +v. 2 / 3 / 4 / 5 / 6

14. *Duetto* (vl I, vl II, S, T, bc)

Utwór rozpoczynający się jednoznacznie w tonacji Es-dur, lecz zapisany tylko z dwoma akcydencjami przykluczowymi (bemole *b* i *es*), czego konsekwencją stanowi brak w zapisie nutowym **P** bemola *as*, co szczególnie widoczne jest w taktach 1–8 – w edycji uzupełniono akcydens przykluczowy i dodano kasowniki (przed nutami *a*) w taktach 9–26.

takt	głos	uwagi
9	T	7–8: w P ćwierćnuta <i>b</i>
9–10	C, T	niejednoznaczne korektury (skreślenia i uzupełnienia wraz z zapisem literowym)
29	vl II	5: nuta d^l
31	vl I	6: niejednoznaczna korektura – dwudźwięk es^l-g^l
32	vl I	7–8: korektura – dwudźwięki i wpis: <i>hoch</i> (= góra [zapisu korektury])

15. *Choral* ([vl I, vl II], C, A, T, B, bc)

W **P** czterogłosowy zapis (w pierwszej akoladzie z użyciem pięciu systemów w akoladzie, system czwarty pozostawiono niezapisany) w kluczach sopranowym, altowym, tenorowym i basowym; tekst słowny zapisany nad systemem najniższym (B/bc); przed pierwszą akoladą wpisy: +v7 / 8 / 9 / 10.

16. *Choral* (C, A, bc)

W **P** zapis z użyciem czterech systemów (z kluczami sopranowym, altowym, tenorowym i basowym); system trzeci (T) pozostał niewykorzystany (bez zapisu nutowego), choć zapisano pod nim tekst słowny pieśni. Na początku pierwszej akolady w systemie A pierwotnie zapisany był klucz basowy.

17. *Aria* (vl I, vl II, T, bc)

takt	głos	uwagi
7	T	4: niejednoznaczna korektura – dwudźwięk <i>c^l-e^l</i>
9	bc	6: niejednoznaczna korektura – dwudźwięk <i>es-a</i>
11	T	2: brak w P
13	T	1–2: niejednoznaczna korektura – dwudźwięki <i>b-cl</i> , <i>a-b</i>

18. *Choral* ([vl I, vl II], C, A, T, B, bc)

W **P** czterogłosowy zapis w kluczach sopranowym, altowym, tenorowym i basowym; tekst słowny strofy zapisany pod systemem T. Po zakończeniu ostatniego taktu w systemie C wpis: +v 2 / +v. 3

19. *Choral* ([vl I, vl II], C, A, T, B, bc)

Po zakończeniu ostatniego taktu poprzedniego chorału w systemach T i B/bc wpis: +v. 7 / *So Ziehe mein / Jesu / e Cantion / Mein Hertze / ut supra.* – w edycji przejęto tu tekst nutowy nr 16.

20. *Aria* (vl I, vl II, T, bc)

W **P** po wpisach dotyczących nr 18 i 19, oddzielony od nich kreską taktową wpis: *Aria Sequitur / Tenor solo.* W **P** brak zapisu tekstu nutowego i słownego tej arii. W edycji proponuje się powtórzenie tu nr 17 z nowo stworzonym tekstem, dopasowanym pod względem stylu i przekazu.

21. *Choral* ([vl I, vl II], C, A, T, B, bc)

W **P** czterogłosowy zapis w kluczach sopranowym, altowym, tenorowym i basowym; tekst słowny strofy zapisany pod systemem T.

Tekst słowny⁷⁴:

*Es gingen zwaen Menschen hinauf in den
Tempel zu bethen:*

Dwóch ludzi poszło do świątyni, aby się modlić,

⁷⁴ Teksty zwrotek nierozpisanych w partyturze (zaznaczonych w sposób skrótowy) zostały tu przejęte wraz z pisownią ze Śpiewnika bertelsdorfskiego.

*Einer ein Pharisaer der ander ein Zöllner.
Im Tempel gibts wohl öfters Epicurer,
und offenbahre Sadducaer,
dergleichen Esaus Art, die gantz verrucht;*

*nur daß sie nicht, wie dieser Hurer,
mit Thränen Raum zur buße sucht.
Die betenden sind öfters Pharisaer:
bloß kirchlicher und euserl[icher] Schein
muß ihrer Schalckheit deckel seyn.
Die hurer selbst und Zöllner dringen eher,
durch wahre buß ins him[m]elreich hienein,
und gehn noch oft aus Gottes Hauß
Gerecht hinaus.
der Zöllner stund von ferne,
wollte auch seine Augen nicht aufheben
gen him[m]el.*

[W. Ch. Dessler: *Mein Jesu, dem die Seraphinen*]

[1.] *Mein Jesu dem die Seraphinen
im glantz der höchsten Majestätt
selbst mit bedecktem Antlitz dienen
wenn deine befehl an sie ergeht.
wie solten blöde fleisches Augen
die der verhaßten Sünden Nacht,
mit ihrem schatten trüb gemacht,
dein helles licht zu schauen taugen.*

[2.] *Doch gönne meinen glaubens-blicken
den eingang in dein heilighum,
und lass mich deine gnad erquicken
zu meinem heil und deinem ruhm.
Reich deinen scepter meiner seele,
die sich, wie Esther, vor dir neigt,
und dir, als deine braut, sich zeigt;
sprich: ja, du bists, die ich erwähle!*

*Sondern schlug an seine brust, und sprach:
Gott sey mir Sünder gnädig.*

[3.] *Sey gnädig, Jesu, voller güte
dem hertzen, das nach gnade lechzt!
hör, wie die zung in dem gemüthe:
Gott sey mir armen gnädig!, ächzt.
Ich weiß, du kanst mich nicht verstossen;
wie könntest du ungnädig seyn
dem, den dein Blut von schuld und pein
erlößt, da es so reich geflossen?*

jeden faryzeusz, drugi celnik.
W świątyni są dość często epikurejczycy
i saduceusze jawni,
ci także, co niczym Ezaw, całkiem [są]
nikczemni,

tyle, że oni nie, jak ów nierządnik,
szukają z łzami miejsca do pokuty.
Modlący się są często faryzeuszami:
kościelne i zewnętrzne pozory
dla ich szelmostwa przykrywką być mają.
Celnicy zaś i nierządnicy raczej wchodzą
przez prawdziwą pokutę do Niebios Królestwa,
a często jeszcze z domu Boga wychodzą
[jako] sprawiedliwi.
Celnik stał z daleka
i nie śmiał też podnieść oczu ku niebu.

Mój Jezu, co Ci Serafiny
tam, gdzie jest majestatu blask,
same z zakrytą twarzą służą,
gdy do nich dotrze rozkaz Twój;
jak mogą ludzkie⁷⁵ oczy słabe,
które przebrzydłych grzechów noc
swym cieniem zamąciła tak,
Twe jasne światło ujrzeć teraz?

Lecz zezwól mym spojrzeniom wiernym
na dostęp do świętości Twej
niech Twoja łaska mnie orzeźwi
ku chwale Twej, na korzyść mą.
Twe berło podaj mojej duszy,
co, jak Estera, korzy się
i jawi się małżonką Twą,
powiedz: tyś jest, którą wybieram.

Lecz bił się w piersi i mówił:
Boże, miej litość dla mnie, grzesznika.

Bądź łaskaw, Jezu dobrotliwy,
sercu, co pragnie łaski Twej,
słysz, jako w myśli język chrześci:
nade mną, biednym, zmiłuj się!
Wiem, że odrzucić mnie nie możesz;
jakże byś mógł niełaskaw być
tym, co ich krew Twa z win i bólu
zbawiła, płynąc tak obficie?

⁷⁵ Dosłownie: „cielesne”.

[4.] *Ich fall in deine gnadenhände,
und bitte mit dem glaubenskuß:
gerechter König, wende, wende
die gnade zu der hertzens buß.
Ich bin gerecht durch deine wunden,
es ist nichts sträflichs mehr an mir.
Bin aber ich versöhnt mit dir,
so bleib ich auch mit dir verbunden.*

*Ich sage euch: dieser ging gerechtfertiget
hinab in sein Haus vor jenem.*

[5.] *Ach! laß mich deine weißheit leiten,
und nimm ihr licht nicht von mir weg:
stell deine gnade mir zu seiten,
daß ich auf dir, beliebtem steg,
beständig biß ans ende wandle,
damit ich auch in dieser zeit
in lieb' und hertzens-freundlichkeit
nach deinem wort und willen handle.*

*Den wer sich selbst erhöhet,
der wird erniedriget werden,
u[nd] wer sich selbst erniedriget,
der wird erhöhet werden.*

[8.] *Ich steig hinauf zu dir im glauben,
steig du in lieb' herab zu mir:
laß mir nichts diese freude rauben,
erfülle mich nur gantz mit dir.
Ich will dich fürchten, lieben, ehren,
so lang in mir das hertz sich regt,
und wenn dasselb' auch nicht mehr schlägt,
so soll doch noch die liebe währen.*

[W. Ch. Dessler: *Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen*]

[6.] *Wie ist mir denn, o freund der Seelen,
so wohl, wenn ich mich lehn auf dich!
mich kan Welt, noth, und tod nicht quälen,
weil du mein Gott vergnügest mich.
laß solche Ruh in dem Gemüthe,
nach deiner unumschränkten Güte,
des him[m]els süßen Vorschmack seyn.
Weg, Welt, mit allen schmeicheleyen,
nichts kan als Jesus mich erfreuen.
O reicher trost: Mein Freund ist mein!*

W Twoje łaskawe dłonie padam,
całując wiernie, proszę Cię,
o sprawiedliwy Królu, daj
skruszonym sercom łaskę Twą.
Jestem cnotliwy⁷⁶ przez Twe rany,
nie masz niecnego nic już we mnie.
Gdy z Tobą zaś pojednam się,
zostanę z Tobą też złączony.

Powiadam wam: ten odszedł usprawiedliwiony
do domu swego przed tamtym.

Ach! niech Twa mądrość mnie prowadzi,
jej światła nie zabieraj mi;
Twą łaskę postaw mi u boku,
abym mógł, Ścieżko droga, iść
po Tobie ciągle, aż do końca,
ażebym w tym to czasie też
w miłości i dobroci serca,
zgodnie z Twym słowem żył⁷⁷ i wołał.

Bo kto sam się wywyższa,
ten będzie poniżony,
a kto się sam poniża,
ten będzie wywyższony.

Do Ciebie się unoszę w wierze,
Ty zaś w miłości do mnie zejdziesz,
nie pozwól skraść mi tej radości
Tobą jedynie natchnij⁷⁸ mnie.
Chcę bać się Ciebie, kochać, sławić,
dopóki serce bije me,
a gdy przestanie kiedyś bić,
niech chociaż miłość się uchowa.

Jakże to jest, dusz Przyjacielu,
dobrze, móc się na Tobie wspierać!
Świat, bieda, śmierć mnie nie zadręczą,
bo Ty mnie, Boże, rozweselasz.
Niech w mojej duszy spokój taki,
owoc dobroci Twojej wszelakiej⁷⁹,
niebios przedsmakiem słodkim będzie.
Precz, świecie, z twych pochlebstw mnogością,
tylko Jezus moją radością.
Pociecho⁸⁰: Druh mój ze mną wszędzie⁸¹!

⁷⁶ Dosłownie: „sprawiedliwy”.

⁷⁷ Dosłownie: „działał”.

⁷⁸ Dosłownie: „napełnij”.

⁷⁹ Dosłownie: „nieogarnionej”.

⁸⁰ Dosłownie: „O wielka pociecho”.

⁸¹ Dosłownie: „mój przyjaciel jest mój”.

[P. Lackmann: *Ach, was sind wir ohne Jesu*]

[1.] *Ach was sind wir ohne Jesu,
dürftig, jäm[m]erlich und arm!
Ach was sind wir voller elend!
Ach Herr Jesu dich erbarm.
laß dich unsre Noth bewegen,
die wir dir vor Augen legen.*

*Ach wehe mir
ach ich vergeh
Nunmehr entfält mir aller Muth und Sinn,
denn kaum erhohl ich mich, was wieder,
so sinck ich gleich von neuen wieder hin
Und fall halb todt in Ohnmacht nieder*

[2.] *Wir sind nichts ohn dich, Herr Jesu!
hier ist lauter finsterniß,
dazu quälet uns gar heftig
der vergifte schlangen biß:
dieses gift steigt zu dem hertzen,
und verursacht steten schmerzen.*

[3.] *Ach! ohn dich, getreuer Jesu,
schreckt der teufel und die höll;
die verdammniß macht mich zittern,
da ich steh auff dieser stell:
mein gewissen ist erwachet
und der abgrund flammt und krachet.*

[4.] *Ohne dich, hertze liebster Jesu,
kommt man nicht durch diese welt:
sie hat fast auf allen wegen
unsern füßen netz gestellt:
sie kan trotzen und kan heucheln,
und hält uns mit ihrem schmeicheln.*

[5.] *Ach! wie kraftlos, hertzens-Jesu,
richten sich die krancken auf!
unsre macht ist lauter ohnmacht
in dem müden lebens-lauf:
denn man sieht uns, da wir wallen,
öfters straucheln, öftmals fallen.*

Czym jesteśmy bez Jezusa,
marni, żałośni i nie cni!
Ach, jakże jesteśmy nędzni!
Panie Jezu, zlituj się,
niech Cię wzruszą nasze trwogi,
wejrzyj na nie okiem drogim⁸².

Ach, biada mi!
Ach, brak mi sił!
Opuszczają mnie teraz myśli i odwaga,
bo ledwie trochę do sił wracam,
to zaraz znowu się przewracam,
i na wpół martwy bez ducha upadam.

Niczym jesteśmy bez Ciebie,
Jezu! ciemność wszędzie tu,
do tego nas dręczy wielce
ukąszenie węża złe⁸³:
jad ten do serca wstępuje
i ból stały powoduje.

Ach! bez Ciebie, wierny Jezu,
straszy diabeł, piekło też,
potępienie mnie przeraża⁸⁴
bo na miejscu stoję tym,
me sumienie wnet ochłonie⁸⁵
otchłań dudni zaś i płonie.

Bez ciebie, najmilszy Jezu
przez ten świat nie przejdzie się:
bo na prawie wszystkich drogach
nogom stawia sieci moc:
może łąć i opór stawić
i pochlebstwem nas zabawić⁸⁶.

Bezsilnie, serdeczny Jezu,
cierpiący podnoszą się!
naszej siła jest bez mocy
i zmęczony życia bieg:
widać więc, gdy się wzburzamy
jak błądzimy i padamy.

⁸² Dosłownie: „które kładziemy Ci przed oczy”; eksklamacje „ach” na początku pierwszego i czwartego wersu zostały w tłumaczeniu pominięte.

⁸³ Dosłownie: „zatrute”.

⁸⁴ Dosłownie: „sprawia, że drzę”.

⁸⁵ Dosłownie: „się zbudziło”.

⁸⁶ Dosłownie: „zatrzymać”.

[6.] *Darum stärke uns, lieber Jesu,
sey in finsterniß das licht,
öffne unsre Herzensaugen,
zeig dein freundlich Angesicht;
spiel, o sonn, mit Lebensblicken,
so wird sich das Herz erquickten.*

[T:] *Ich halte Seele dich*
[S:] *Ich halte Jesu dich*
mit schwachen
mit starcken
mit schwachen liebes Armen,
mit starcken Liebes[armen] etc.

Ich will dich nicht verlassen
Ich will dich stets umfassen
ich will dich nicht verlassen
Ich will dich nicht verlassen
du bist ja mein
u[nd] ich bin dein, du bist ja mein
ich bin ja dein
und ich bin dein
und du bin mein, du bist ja mein
dein thon und dein leimen
du mußt dich mein erbarmen
ich muß mich dein erbarmen
du schwurest mirs
ich schwure dirs
ich will dich nicht
ich will dich nicht
[S + T:] *verlassen noch versäumen*

[7.] *Tritt den Satan, starcker Jesu
unter unsern schwachen Fuß.
Kom[m] zu deiner braut gegangen,
gib ihr einen liebes Kuß.
daß sie Himmels Freud verspüre,
und kein leid sie mehr berühre.*

[8.] *Faß uns an, o süßer Jesu;
führ uns selbst die pilger-straß',
daß wir auf den rechten wegen
gehen fort ohn unterlaß!
laß uns meiden alle stricke,
und nicht wieder sehn zurücke.*

[9.] *Laß den Geist der Kraft, Herr Jesu
geben unserm geiste kraft,
daß wir brünstig dir nachwandeln,*

Daj nam sił, kochany Jezu,
światłem nam w ciemności bądź
oczy naszych serc odewrzyj
na oblicze miłe Twe;
promień życia rzuć, o słońce,
tak serce odżyje w końcu.

[T:] Trzymam cię, duszo
[S:] Trzymam Cię, Jezu,
w słabych,
w silnych
w słabych, miłosnych ramionach
w silnych miłosnych [ramionach].

Nie chcę cię opuścić,
chcę ciągle Cię przytulać
nie chcę Cię opuścić
nie chcę cię opuścić
mój jesteś przecież
i jestem twój, a ty przecież moja
a ja jestem Twoja
i jestem twój,
i Ty jesteś mój, przecież jesteś mój
Twa glina i spoiwo
musisz nade mną się zlitować
muszę nad tobą się zlitować
przysięgłeś mi
przysięgłem ci
nie chcę Cię
nie chcę cię
[S + T:] opuścić czy zaniedbać.

Zdepcz Szatana, mocny Jezu,
u stóp naszych, słabych tak.
Przyjdź do Twej oblubienicy,
daj jej Twej miłości znak⁸⁷,
niech niebiańską czuje radość,
żadna jej nie dotknie słabość.

Pochwyć nas, o słodki Jezu;
prowadź na pielgrzymi szlak
byśmy po właściwych drogach
w dal bezzwłocznie mogli iść:
pójdźmy więc, wnyki mijając,
wstecz się już nie oglądając.

Niech Duch siły, Panie Jezu
naszej duszy siłę da,
byśmy szli z Tobą chętnie,

⁸⁷ Dosłownie: „miłości pocałunek”.

*nach der liebe eigenschaft!
Ach! Herr, mach uns selber tüchtig,
so ist unser Leben richtig.*

jako miłość każe nam.
Dasz nam zaś dzielności, Panie,
życie się godziwe stanie.

[10.] *Dann wird lob und danck, Herr Jesu,
schallen aus des hertzens grund;
dann wird alles jubiliren,
und dir singen hertz und mund:
dann wird auf der gantzen erden,
Jesus hoch gelobet werden.*

Niech więc chwała, dziękczynienie,
z głębi serca, Jezu, brzmi;
wszystko niechaj się raduje
śpiew niech płynie z serc i ust:
tak na ziemi całej wszędzie
Jezus wysławiany będzie.

[Ch.J. Koitsch: *Mein Herze, wie wankest und flatterst du noch*]

[1.] *Mein hertze wie wankest
u[nd] flatterst du noch!
Was hilfft dir das ringen,
nach irdischen dingen,
und immer zu ziehen
das sündliche Joch?
das nöthigste theil,
ist Jesus, dein Heyl.
drum richte den Sinn,
zum himmlischen hin.*

Me serce, jak słabniesz
i wzruszasz się tak!
Na cóż ci przeprawy
o ziemskie te sprawy,
kiedy cię przygniata
jarzma grzechu znak?
Jezusa Zbawcy
pilnie ci trzeba,
więc skieruj myśl swą
zaraz do Nieba.

*Kehrt euch um verkehrte Sinnen,
Last die Welt mit ihren Affen
Sich am eitlen Schein vergaffen
wo kein licht u[nd] leben drinnen.*

Wróćcie się, przewrotne myśli,
niechaj świat i błazny⁸⁸ jego
w marnym blasku się zadurzają⁸⁹,
gdzie światła nie ma i życia.

[Ch.F. Richter: *Hüter! wird die Nacht der Sünden*]

[7.] *Das Vernunft licht kann das leben,
mir nicht geben,
Jesus und sein heller Schein,
Jesus muß das hertz anblicken
und erquicken,
Jesus muß die Sonne seyn.*

Blask rozumu nie jest w stanie,
dać mi życia,
Jezus, Jego jasny blask,
niech na serce wzrokiem rzuci,
je ocuci,
niechaj Jezus słońcem jest.

[2.] *Möcht ich wie das rund der erden,
lichte werden;
seelen-sonne, gehe auf!
Ich bin finster, kalt und trübe;
Jesu, Liebe,
komm, beschleunige den Lauf!*

Chciałbym niczym okrąg Ziemi
się rozświetlić;
słońce duszy, teraz wjeżdź!
Jestem chmurny, zimny, grzeszny,
o Miłości,
Jezu, przyjdź i przyspiesz bieg!

[3.] *Wir sind ja im neuen bunde,
da die stunde
der erscheinung kommen ist;
und ich muß mich stets im schatten*

Jesteśmy w nowym Przymierzu,
bo godzina
objawienia przyszła już;
a ja muszę zawsze w cieniu

⁸⁸ Dosłownie: „małpy”.

⁸⁹ Dosłownie: „zagapić się”.

so ermatten,
weil du mir so ferne bist.

tak się znużyć,
bo daleki jesteś mi.

[A. Fritsch: *Ach, wann werd ich schauen dich*]

[1.] *Ach wenn wird ich schauen dich,
liebster Jesu?
wenn wirst du umfassen mich,
liebster Jesu?
mein hertz nach dir sehnet sich,
liebster Jesu.*

Ach, kiedyż zobaczę Cię,
drogi⁹⁰ Jezu?
Ach, kiedyż obejmiesz mnie,
drogi Jezu?
Czeka na Cię⁹¹ serce me,
drogi Jezu.

15. Kantata (B12): *Luft und Wetter, Wind und Regen* (ok. 1726–1727)

Opis źródeł

Partytura (P): 8 stron (32,5 x 20 cm) w orientacji pionowej (dwa włożone w siebie zgięte arkusze, dawniej zszyte); stan zachowania papieru dobry; znak wodny: jeździec z rogiem i sztandarem; zapis nutowy na s. 1–7, na nich od 17 do 21 pięciolinii naniesionych ręcznie, za pomocą *rastrum*.

G (C): 2 strony (pojedyncza karta 32,3 x 19,8 cm) w orientacji pionowej; bez znaku wodnego; zapis nutowy na obu stronach (po 11 pięciolinii), na s. 1 nad pierwszą pięciolinia centralnie wpis: *Canto*.

G (A): 2 strony (pojedyncza karta 32,3 x 19,8 cm) w orientacji pionowej; znak wodny: jeździec; zapis nutowy tylko na s. 1 (11 pięciolinii), nad pierwszą pięciolinia centralnie wpis: *Alto*.

G (T): 4 strony (32,3 x 19,8 cm) w orientacji pionowej (jeden złożony arkusz); znak wodny: jeździec; zapis nutowy na s. 1–3 (po 11 pięciolinii), na s. 4 puste pięciolinie; na s. 1 nad pierwszą pięciolinia centralnie wpis: *Tenor*. ; w lewym dolnym rogu wpis: *Verte / cito*.

G (tr I): 2 strony (pojedyncza karta 19,7 x 16,2 cm) w orientacji pionowej; bez znaku wodnego; zapis nutowy tylko na s. 1 (8 pięciolinii), w pierwszych trzech pięcioliniach; na s. 1 nad pierwszą pięciolinia centralnie wpis: *Clarino. I*.

G (vl I): 2 strony (pojedyncza karta 32,3 x 19,8 cm) w orientacji pionowej; bez znaku wodnego; zapis nutowy na obydwu stronach (12 i 14 pięciolinii), na s. 1 nad pierwszą pięciolinia centralnie wpis: *Violino. I*.

G (vl II): 2 strony (pojedyncza karta 32,3 x 19,8 cm) w orientacji pionowej; bez znaku wodnego; zapis nutowy na obydwu stronach (13 i 12 pięciolinii), na s. 1 nad pierwszą pięciolinia centralnie wpis: *Violino. 2*.

⁹⁰ Dosłownie: „najukochańszy”.

⁹¹ Dosłownie: „tęskni za tobą”.

G (vlne): 4 strony (32,3 x 19,8 cm) w orientacji pionowej (jeden złożony arkusz); znak wodny niewidoczny; zapis nutowy na s. 1–3 (12–13 pięciolinii); na s. 1 nad pierwszą pięciolinia centralnie wpis: *Violono.* ; zawiera cyfrowaną wersję partii bc.

Uwagi do tekstu i informacje o korektach

W materiałach wykonawczych (**G**) poszczególne oracje, a jeśli dany głos pauzuje, to także i arie, zaznaczane są wpisami umieszczonymi w pojedynczych taktach z podwójnymi kreskami taktowymi na pięcioliniach przed rozpoczęciem danego numeru (często na pięciolinii poprzedzającej początek numeru) – w przypadku głosu altu są to kolejno wszystkie numery z wyjątkiem ostatniego. Dla porządku, w uwagach szczegółowych wpisy te zostają rozdzielone i przyporządkowane poszczególnym numerom.

W **P** brak jakichkolwiek oznaczeń dynamicznych.

1. Aria (vl I, vl II, va, T, bc)

W **P** nad pierwszym taktem wpis: *post I. et II Orat.* ; w **G** (vl I) wpis: *|| Orat: I et II. ||* ; w **G** (vl II, vlne i T) wpisy: *|| Orat: / I et II ||* ; w **G** (C) wpis: *|| Orat: / I et II || Aria Tenor / solo ||* ; w **G** (A) wpis: *|| Orat: / I et II || Aria / Tenor solo. ||*

takt	głos	uwagi
1	vl I	w P brak bemola przy kluczu
4	bc	3, 7: w P cyfra 4
7	vl I	od 1: w G (vl I) pod pięciolinia wpis: <i>Solo, piano.</i> – podobne wpisy w analogicznych miejscach w taktach 11 i 31
7	T	w P wpis: <i>Tenor</i> nad pięciolinia; korektura: pierwotny zapis o sekundę wielką wyżej; 1: jako ćwierćnuta i ćwierćnuta z kropką bez ligatury
8	vl I	od 2: w G (vl I) pod pięciolinia wpis: <i>forte, tutti.</i> – podobne wpisy w analogicznych miejscach w taktach 12 i 39
9	bc	4, 8: w P cyfra 4
10–13	T	w P takty zanotowane o sekundę wielką za wysoko (pierwsza nuta tego fragmentu <i>d'</i> zamiast <i>c'</i>); w takcie 10 w P nad pięciolinia wpis: <i>Tenor.</i>
12	bc	3: w P cyfra 4
13	bc	3: w P cyfra 4 ; dwie ostatnie nuty zapisane w t. 14
14	bc	2: w P brak cyfrowania
15	bc	3: w P brak cyfrowania
16	bc	1: w P brak cyfrowania; 4 i 8: w P cyfra 4
17		w P zmiana metrum na $\frac{6}{8}$ skorygowana na $\frac{3}{4}$; od taktu 17 do końca arii w P faktyczny zapis jak w metrum $\frac{6}{4}$ (brak co drugiej kreski taktowej)
18		oznaczenie tempa w G (vl I), G (vl II) (tu nad pięciolinia wpis: <i>Adagio, piano.</i>); w G (vlne) oznaczenie tempa w t. 17; w P brak oznaczenia tempa
23	bc	1: w P brak cyfrowania
45		1: w P brak fermat

2. Aria (vl I, vl II, C, bc)

W **P** nad pierwszym taktem wpis: *post 3 Orat:* ; w **G** (vl I, vl II, vlne i C) wpisy: || *Orat: III.* || , w **G** (A i T) wpisy: || *Orat: / III* || *Aria / Canto solo* ||

W **P** akolada z trzech nieoznaczonych systemów: vl I / vl II (klucz wiolinowy), C (klucz sopranowy) i bc (klucz basowy).

W **P** zapisana tylko pierwsza strofa tekstu słownego partii C; obydwie strofy w **G** (C).

takt	głos	uwagi
1	vl I, vl II	nad pierwszym taktem wpis: <i>Unisono.</i> ; pod pierwszym taktem wpis: <i>Aria Canto solo +v.</i> , po czym, pod drugim i trzecim taktem, umieszczone nad sobą incipity tekstowe pierwszej i drugiej strofy (z kłamrą przed ich numerami porządkowymi)
1	bc	4: w P cyfra $\frac{4}{2}$; 6: w P cyfra $\frac{6}{5}$
2	bc	5, 7: w P brak cyfrowania
3	bc	8: w P cyfra $\frac{6}{5}$
5	bc	1, 8, 9: w G (vlne) brak cyfrowania
6	vl I, vl II	w G (vl I) i G (vl II) pod pięciolinia wpis: <i>Solo, piano.</i>
7	bc	4, 5: w P brak cyfrowania
8	bc	3: w P brak cyfrowania
9	bc	1: w P brak cyfrowania; 3: w P cyfra 4
10	vl I, vl II	w G (vl I) i G (vl II) pod pięciolinia wpis: <i>forte</i>
10	bc	7: w P cyfra 4
11	bc	3: w P brak cyfrowania; 4: w P cyfra 6
12	bc	5: w P cyfra 4
14	bc	3: w G (vlne) cyfra skorygowana z b na 6 ; 4: w P cyfra $\frac{6}{5}$; 6: w P cyfra 4
16	bc	3, 4: w G (vlne) brak cyfrowania
18	bc	5: w G (vlne) brak cyfrowania
19		w P tekst nutowy na skraju strony wtłoczony w niewielką przestrzeń pozostałą po zakończeniu poprzedniego taktu; ostatnia nuta partii vl I / vl II z powodu braku miejsca zapisana literowo (b) powyżej z odpowiednim odnośnikiem; brak pauz kończących i fermat.

3. Aria (tr I, tr II, vl I, vl II, C, B, bc)

W **P** nad pierwszym taktem wpis: *post 4 et 5. Orat:* ; w **G** (vl I, vl II i vlne) wpisy: || *Orat: / IV. et V.* || , w **G** (A) wpis: || *Orat: / IV et V* || *Aria / Canto et Basso* || , w **G** (T) wpis: || *Orat: / IV. et V.* || *Aria / Bass et Canto* ||

W **P** pierwsza strofa tekstu słownego zapisana pod systemem C, druga strofa pod systemem B; w **G** (C) zanotowano obydwie strofy.

takt	głos	uwagi
1		w G (vl I) pod pierwszym i drugim taktem wpis: <i>Aria. Canto et Basso con Clarin +v.</i> , po czym, pod kolejnymi taktami, umieszczone nad sobą incipity tekstowe pierwszej i drugiej strofy (z kłamrą przed ich numerami porządkowymi); w G (vl II) jak wyżej, wpis: <i>Aria. Canto</i>

		<i>et Basso.</i> +v. ; w G (vlne) jak wyżej, wpis: <i>Aria. Canto et Basso con Clarino</i> +v. ; w G (tr I) jak wyżej, wpis: <i>Aria Canto et Basso.</i> +v.
1–6	tr I, tr II	partie trąbek zapisane w jednym systemie (jako palimpsest – główki nut mających rozbrzmiewać synchronicznie położone obok siebie, oddzielne laseczki i belkowanie dla każdego głosu); od taktu 7 zapis w odrębnych systemach
3	vl II	5: w P i G (vl II) nuta c^2 – zmieniono w celu dopasowania do tr II
4–5	tr I, tr II	w P i G (tr I) grupy sześciu ósemek zamiast sześciu szesnastek
8	bc	6: w P brak cyfrowania
13	bc	1: w G (vlne) nad nutą nadmiarowa cyfra $\sharp$; 4: w P brak cyfrowania
16	bc	4–6: w P ósemki
18	bc	5–7: w P ósemki
20	bc	5–8: w P ósemki
22	B	4: w P niejednoznaczna korektura, dwudźwięk <i>e-h</i>
24	bc	1: w P cyfra 4
27	bc	4–5: w P ćwierćnuta i ósemka <i>f, e</i>
28	bc	2: w P cyfra 4
29	bc	1–6: w P ćwierćnuta, ósemka, ćwierćnuta, ósemka <i>a, g, f, e</i>
30	bc	1–3: w P ćwierćnuta, ósemka <i>d, c</i> (i brak drugiej cyfry); 5: w P cyfra 4
31		w P brak fermat

4. Aria (vl I, vl II, va, T, bc)

W **P** nad pierwszym taktem wpis: *post 6. 7. 8 et 9 Orat:* ; w **G** (vl I i vlne) wpisy: || *Orat: / VI. VII. VIII et IX* || , **G** (vl II) wpis: || *Orat: / VI. VII. VII et IX* || , w **G** (C i A) wpis: || *Orat: / VI. VII. VIII. et IX* || *Aria / Tenor Solo.* || , w **G** (T) wpis: || *Orat: / / VI. VII. VIII et IX* ||

W **P** partia T zapisana w kluczu sopranowym (o oktawę wyżej, pierwsza nuta: *b'*).

takt	głos	uwagi
1		w G (vl I i vl II) nad pierwszym taktem wpis: <i>Adagio</i> ; pod pierwszym taktem wpis: <i>Aria. Tenor Solo.</i> , po czym, pod kolejnymi taktami, incipit tekstowy arii; w G (T) pod pierwszą pauzą wpis: <i>Adagio.</i> ; w G (vlne) pod t. 1 wpis: <i>Adagio. Aria. Tenor Solo.</i> , po czym, pod kolejnymi taktami, incipit tekstowy arii
1	bc	5: w P cyfra $\frac{6}{4}$
2	vl I	w P z braku miejsca dwie ostatnie nuty zapisane w takcie 3
3	bc	3–4: w P brak cyfrowania; 5: w P cyfra 7; 7: w P cyfra 4; 8: w P cyfra 3
4	vl I	6: w P nuta g^1 ; w G (vl I) pod pięciolinia wpis: <i>Solo, piano.</i> – podobne wpisy w analogicznych miejscach w taktach 8, 16, 21 i 26
5	bc	1: w P cyfra $\frac{6}{4}$; 5: w P brak cyfrowania
7	vl I	w G (vl I) pod pięciolinia wpis: <i>forte, tutti.</i> – podobne wpisy w analogicznych miejscach w taktach 14, 20 i 32

7	bc	3: w P cyfra 4; 7–8: w P dwie ósemki
8	bc	3: w P cyfra 4
9	vl I	5: w G (vl I) nuta <i>a'</i>
12	vl I	6: w G (vl I) ósemka
12	T	5: w P brak łuku ligatury
12	bc	1: w G (vlne) brak cyfrowania; 6: w P cyfra 4
14	vl I	4: w P brak ozdobnika i łuku ligatury
16	bc	w G (vlne) brak fermaty
21	T	5–6: w P ósemka i szesnastka
21	bc	3–4: w P ćwierćnuta <i>g</i>
24	T	1–2: w P ósemka z kropką i szesnastka
24	bc	1–2: w P ćwierćnuta <i>c'</i>
27	T	po 5: w G (T) nadmiarowa pauza ósemkowa
30	bc	3: w G (vlne) brak cyfrowania; 5: w P brak cyfrowania
31	bc	5, 6: w G (vlne) brak cyfrowania
33	bc	1: w G (vlne) brak cyfrowania
34	bc	3: w G (vlne) brak cyfrowania
35	bc	5: w P cyfra 4

5a. *Aria* (vl I, vl II, va, C, T, bc) i 5b. *Aria* (vl I, vl II, va, T, B, bc)

W **P** nad pierwszym systemem wpis: *post 10 et 11 Orat: 1 +v. post 12 et 13 Orat:* ; w **G** (vl I) przed tekstem nutowym arii wpis: || *Orat: / X et XI* || , po tekście nutowym arii wpis: || *Orat: / XII et XII* || *Aria / +v 2 / Edle Kräuter* || ; w **G** (vl II) wpisy: || *Orat: / X et XI* || oraz || *Orat: / XII et XIII* || *Aria / Versus 2 / Edle Kräuter* || ; w **G** (vlne) wpisy: || *Orat: / X et XI* || oraz || *Orat: / XII et XIII* || *Aria / Tenor et Basso* || ; w **G** (C) wpisy: || *Orat: / X et XI* || oraz || *Orat: / XII et XIII* || *Aria / Tenor et Basso* || ; w **G** (T) przed tekstem nutowym pierwszej strofy wpis: || *Orat: / X et XI* || , przed tekstem nutowym drugiej strofy || *Orat: / XII et XIII* || ; w **G** (A) (bez tekstu nutowego) wpisy: || *Orat: / X et XI* || *Aria / Canto et Tenor* || *Orat: / XII et XIII* || *Aria / Tenor et Basso* ||

W **P** zapis pierwszych 23 taktów arii (bez oznaczenia *da capo* lub podobnych), partie wokalne zapisane w kluczach sopranowym i tenorowym, pod nimi tekst słowny obu strof. W **G** (C) zapis 23 taktów pierwszej strofy arii, w ostatnim takcie *da capo*, odsyłające do znaku % na początku taktu 7, w takcie 16 wpis: *Fine* (oraz zwyczajowa fermata). W **G** (T) zapis jak w **G** (C), lecz tekst nutowy powtórzony („po oracjach XII i XIII”) z tekstem słownym drugiej strofy. W **G** (vl I, vl II i vlne) tekst nutowy fragmentu *da capo* został rozpisany i uzupełniony o sześciotaktowe instrumentalne zakończenie (sześciotaktowy ritornel z początku arii), co w sumie wydłuża tekst nutowy do 37 taktów. Ta rozszerzona forma została przyjęta w niniejszej edycji.

takt	głos	uwagi
1		w G (vl I, vl II i vlne) pod taktem 1 wpis: <i>Aria. +v.</i> , po nim zapisane nad sobą incipity tekstowe pierwszej i drugiej strofy (z klamrą przed ich numerami porządkowymi)
1	bc	5: w P brak cyfrowania

4	vl II	1: w P brak ozdobnika (tr)
4	bc	7: w P cyfra 4
5	bc	5: w P brak cyfrowania
6	bc	6: w P cyfra nad nutą poprzednią
7	bc	5: w P brak cyfrowania
10	bc	7: w P cyfra 4
11	bc	7: w P cyfra 4
14	bc	3: w P cyfra 4
16	bc	3: w P cyfra 4
17	T/B	4: w P nuta <i>as/As</i>
17	T/B	5: w P nuta <i>as/As</i>
20	C/T	4: w P nuta <i>as^l/as</i>
20	bc	1: w P cyfra $\frac{6}{5}$; 3: w P cyfra 4
21	bc	5, 7: w P brak cyfrowania
22	C/T	4: w P nuta <i>as^l/as</i>
22	T/B	1: w P nuta <i>as/As</i>
22	bc	3: w P cyfra 4
23	bc	3: w P cyfra 4

6. Aria (vl I, vl II, va, S, A, T, B, bc)

W **P** brak zapisu tej części. W **G** (vl I, vl II, vlne, C, A i T) przed tekstem nutowym arii wpis: || *Epilogus* || . W **G** (vl I, vl II i vlne) aria kończy się znakiem powtórki, dodatkowo w takcie 1 **G** (vl I) znak % (przed wpisem *Allabreve*.); w **G** (C, A i T) brak znaków powtórki – sugeruje to powtórzenie arii w obsadzie instrumentalnej po jej wykonaniu *tutti* (z partiami wokalnymi). Jako że brak partii va i B – na potrzeby edycji tekst nutowy partii va został zrekonstruowany i uzupełniony, a w B przejęto tekst nutowy bc (z drobnymi modyfikacjami na potrzeby tekstu słownego).

takt	głos	uwagi

1		w G (vl I), G (vl II), G (vlne), G (C), G (A) i G (T) wpis: <i>Allabreve</i> nad taktem 1 tekstu nutowego; w G (vl I) pod taktem 1 i dalej wpis: <i>Aria. Tutti Nun was sollen wir dir wohl</i> ; w G (vl II) i G (vlne) wpisy: <i>Tutti. Nun was sollen wir dir wohl</i> .

Tekst słowny:

*lufft und Wetter Wind u[nd] Regen
temperirtes warm und kalt,
bleiben als ein Gottes Seegen
der Gesundheit Unterhalt*

Powietrze, aura, wiatr i deszcz,
skwar i chłód w nienadmiarze,
jako zdrowia podstawy
przyszły od Boga w darze.

*Sterben und Kranckheit,
Pest Wahnwitz und Seichen
die von Verfauleten dünstten entstehn
heißet durch Winde
der Schöpfer entweichen
Wenn Sie aus Klüfften und bergen ausgehn.*

Śmierć i chorobę,
mór, obłąd i niemoc,
które ze zgniłych oparów powstają,
wiatrom pozwala
Stwórcą je roznosić,
kiedy z otchłani i gór wypływają.

[1.] *Verstand u[nd] Bildungs Krafft
u[nd] Tausend Wißenschafft,
hat Gott in die Natur gesencket.
Von Gott allein entspringt
was Menschen kunst vollbringt
u[nd] was ihr witz immer erdencket*

Rozum i siła tworzenia
a także nauk tysiące:
Bóg je w naturze zamieścił⁹².
Z Boga wypływa jedynie,
co ludzi sztuka uczyni,
czegoż by nie wydumali.

[2.] *Dis last uns denn gestehn,
und zu der Quelle gehn,
und sprechen Gott dis sind die Gaben,
die wir aus deiner huld,
obwohl bey mancher Schuld
im Überfluß empfangen haben.*

To tylko zaraz przyznajmy,
do źródła się wnet udajmy,
i mówmy: to wszystko dary,
cośmy je z łaski Twej, Boże,
choć nasze winy niemałe,
w nadmiarze tu otrzymali.

[1.] *Schaut doch wie uns Gott durchs feld,
stets mit himmels Manna spricht,
und uns dadurch überweiset,
daß er Schlesien erhält
Speise, Nahrung, Nothdurfft, leben
muß uns unser Schöpfer geben,*

Spójrzcie, jak to Bóg z oddali
manną z niebios mówi stale
i nam przez to pokazuje,
że się Śląskiem opiekuje.
Pokarm⁹³, potrzeby i życie,
te daje nam nasz Stworzyciel.

[2.] *Drum erhebt hiebey den Muth,
Und Gebt euch dem Geber wieder,
danckt und bringet Freuden lieder,
Saget es ist alles gutt,
Zeiget, daß uns Korn und Wäitzen
stets zu Gottes Dienste reitzen.*

Jeśli wam odwagi staje,
oddajcie się Temu, kto daje,
radośnie w podzięcie śpiewajcie⁹⁴,
że wszystko jest dobre, uznajcie⁹⁵,
pokażcie, że żyto⁹⁶, zboże,
chęć budzą do służby Bożej.

*Ach wie hat uns Gott so lieb,
aus recht heißen Vaters Trieb,
nicht nur Auen, nicht nur Felder;
erzählen was der Schöpfer thut,
lufft und Flüße berg und Wälder,
erklären euch das hochste Gutt,*

Ach, jak to nas Bóg miłuje
z gorącej ojca skłonności;
nie tylko błonia, nie tylko pola,
co Stwórca czyni, opowiadają,
przestworza, rzeki, góry i lasy
najwyższe dobro wam ogłaszają.

*Die hügel u[nd] berge sind trächtig
von heerden,
die Flüße von schüppichten Schaaren erfüllt,
Wer zehlet die Früchte, Geflügel u[nd] Wild,
die Menschen zur Spreiß und Erquickungen
werden.
drum wenn sie euch Menschen ergötzen
u[nd] speisen,*

Wzgórza i góry stadami brzemienne,
rzeki są ławic łuskowatych pełne,
któż plony, ptactwo policzy i zwierza,
co z nich dla ludzi wzrost i strawa świeża⁹⁷.

Gdy was⁹⁸ więc mogą sycić i radować,

⁹² Dosłownie: „zagłębił”.

⁹³ Dosłownie: „strawę, pokarm”.

⁹⁴ Dosłownie: „dziękujcie i zanieście radosne pieśni”.

⁹⁵ Dosłownie: „powiedzcie”.

⁹⁶ W oryginale: „pszenica”.

⁹⁷ Dosłownie: „ożywienie” lub „odświeżenie”.

⁹⁸ Dosłownie: „was ludzi”.

*Vergeßet doch nim[m]er den Schöpfer
zu preisen.*

nie zapomnijcie ich Stwórcy dziękować⁹⁹.

[1.] *Gottes Güte, Gottes Treu
bleibt uns alle morgen neu,
Er bekleidt uns wenn wir frieren,
wenn uns Nord u[nd] frost erkält,
u[nd] uns Zittern überfällt;
von den Vögeln, von den thieren,
ja sogar der Safft der Erden,
muß uns auch zur decke werden.*

Boża dobroć, wierność Boża,
co dzień nam się jawi z nowa.
On odziewa nas, gdy marznięm,
mróz nas ziębi, północ sroga,
i gdy nas dopadną dreszcze.
Co zwierzęta, ptaki mają¹⁰⁰,
nawet soki ziemi wreszcie,
też okryciem nam się stają.

[2.] *Edle Quellen, Edle Kräuter,
sind die beste Medicin.
Wenn der Schmertz den Körper drücket,
so hatt Gott schon præparirt,
was von Grund aus uns curirt,
und was Marck und bein erquickt,
vor das schwinden vor das Schwellen,
hat uns Gott artzney verliehn.*

Szlachetne źródła i zioła,
najlepszym są lekarstwem.
Gdy boleść ciało gnębi,
Bóg zechciał przygotować,
co ma nas wykurować,
ożywić nas do głębi;
na suchoty i puchnienie
przydał nam Bóg wspomóżenie¹⁰¹.

*Nun was sollen wir dir wol,
Gott für alles wiedergeben,
alles zeigt vom Überfluß,
und vom Reichthum deiner Güte,
O entzünde das Gemüthe,
daß es sich selbst schencken muß,
daß wir dir so wie man soll,
nur allein zu Ehren leben,
den was können wir dir wohl
sonst für alles wiedergeben.*

Czymże to, Boże, możemy,
za to Ci wszystko odpłacić?
Wszystko o zbytku świadczy
dobroci Twej i bogactwie.
O, rozpal umysły nasze,
aby się oddać Ci chciały
abyśmy, jak się należy,
żyli dla Twojej chwały,
bo czymże to jeszcze możemy
za to Ci wszystko odpłacić?

16. Kantata (B13): *Hangt Harf und Lauten* (1740)

Opis źródeł

Partytura (P): 8 stron (31,5 x 19,5 cm) w orientacji pionowej (dwa włożone w siebie zgięte arkusze, zszyte); stan zachowania papieru dobry; znaki wodne: serce (?) oraz litery LR (?); zapis nutowy na wszystkich stronach, na s. 1–5 i 7 po 20 pięciolinii naniesionych ręcznie, za pomocą *rastrum*, na s. 6 tylko 12 pięciolinii, na s. 8 tylko 10 pięciolinii, dolne części obu stron puste.

⁹⁹ Dosłownie: „chwalić”.

¹⁰⁰ W znaczeniu: „pióra i skóry”.

¹⁰¹ Dosłownie: „lekarstwo”.

G (vl I): 2 strony (jedna karta 31,5 x 19,5 cm) w orientacji pionowej; znak wodny: serce (?); zapis nutowy na obu stronach (po 12 pięciolinii); na s. 1 nad pierwszą pięciolinia centralnie wpis: *Violino 1.* ; w dolnym prawym rogu: *Verte*.

G (vl II): 2 strony (jedna karta 31,5 x 19,5 cm) w orientacji pionowej; znak wodny: litery LR (?); zapis nutowy na obu stronach (po 12 pięciolinii); na s. 1 nad pierwszą pięciolinia centralnie wpis: *Violino 2.* ; dolna połowa s. 2 bez zapisu nutowego.

G (C): 4 strony (31,5 x 19,5 cm) w orientacji pionowej (jeden złożony arkusz); znaki wodne: serce (?) oraz litery LR (?); zapis nutowy na wszystkich stronach (12–13 pięciolinii), na s. 1 nad pierwszą pięciolinia centralnie wpis: *C Canto*.

G (C) II: 2 strony (pojedyncza karta 20,2 x 16,6 cm) w orientacji pionowej; znak wodny: wielka litera S; zapis nutowy tylko na s. 1 (11 pięciolinii); zawiera jedynie zapis partii C II duetu *Da so viel Seufzer*.

G (bc): 4 strony (31,5 x 19,5 cm) w orientacji pionowej (jeden złożony arkusz); znaki wodne: serce (?) oraz litery LR (?); zapis nutowy na wszystkich stronach (12–14 pięciolinii), na s. 1 nad pierwszą pięciolinia centralnie wpis: *Basso Continuo*.

Szkic kompozytorski: 4 strony 31,5 x 19,5 cm w orientacji pionowej (jeden złożony arkusz); znaki wodne: serce (?) oraz litery LR (?); w nim zapisane fragmenty tekstu nutowego i słownego kantaty.

Uwagi do tekstu i informacje o korektach

1. *Aria* (vl I, vl II, va, C, bc)

W **P** brak oznaczeń tempa, dynamiki i artykulacji.

takt	głos	uwagi
1		w G (vl I) pod taktem 1 wpis: <i>Aria Adagio</i> ; w pozostałych głosach brak takiego wpisu
1–2	vl I	artykulacja (<i>ondeggiando</i>) tylko w G (vl I)
3–9	bc	artykulacja (<i>ondeggiando</i>) tylko w G (bc)
13–15	vl I	artykulacja (<i>ondeggiando</i>) tylko w G (vl I); w G (vl I) w takcie 13 nad pięciolinia wpis: <i>piano</i> , pod pięciolinia: <i>pi</i>
16	vl I	w G (vl I) pod pięciolinia wpis: <i>Tutti</i> – podobne wpisy w analogicznych miejscach w taktach 42, 56 i 73
16	bc	artykulacja (<i>ondeggiando</i>) tylko w G (bc)
16	vl I	w G (vl I) pod pięciolinia wpis: <i>Solo, piano</i> . – podobne wpisy w analogicznych miejscach w taktach 48, 58 i 91
22–25	bc	artykulacja (<i>ondeggiando</i>) tylko w G (bc)
27	vl I	po 2: w P nadmiarowa pauza ćwierćnutowa
29	C	2: poprawiono z <i>as^l</i> na <i>a^l</i> (w P i G (C) w t. 30 ta nuta zapisana z bemolem <i>as</i> , co sugeruje jego brak w t. 29)
39	bc	artykulacja (<i>ondeggiando</i>) tylko w G (bc)
42–44	C	w P korektura tekstu słownego – pierwotnie: <i>da unser Carol</i>

59–61	bc	w P niejednoznaczna korektura – w edycji tekst nutowy z G (bc)
62	vl I	2: w P nuta c'
71	vl I	2: w P pauza ćwierćnuta f'
72	vl I	1–2: w P półnuta f'
73	vl I	1: w P ćwierćnuta f'
74	vl I	1:
77		w G (vl I) wpis: <i>Finis</i> , w G (vl II) i G (C): <i>Fin.</i> , w P brak wpisu oraz fermat
95–96	vl I	2–6 w takcie 95 i 1–3 w takcie 96 w P zapisane o oktawę wyżej z dopiskiem: <i>tief</i> [= nisko] nad pięciolinia
96	va	4: w P nuta B
97	va	1: w P nuta as

2. Recitativo (C, bc – vl I, vl II, C, bc)

Cyfrowanie tylko w **P**, w **G** (bc) brak cyfr.

W **G** (vl I) i **G** (vl II) zapis tekstu nutowego od taktu 15, zamiast pauz (dla t. 1–14) wpisy: *Recitativ. / und alle ruffen.*

takt	głos	uwagi
3	C	1–2: w P brak łuku <i>legato</i>
10		w P takt w metrum $\frac{2}{4}$ – w rezultacie przesunięcie wszystkich kolejnych kresek taktowych (i numeracji taktów) aż do taktu 14; w edycji podział na takty jak w G (C)
14		w P takt ten zawiera w partii C dwie ćwierćnuty b' , g' i (nadmiarową) pauzę półnutową (patrz: poprzednia uwaga); fermaty tylko w G (bc)
15–19		w P zanotowane w dwóch systemach, nazwy literowe nut partii vl I i vl II dopisane nad systemem C
20	vl I	w P na pięciolinii zapisane nazwy literowe nut
22	vl II	w P i w G (vl II) nuta b'
21–22	bc	w P zanotowane o oktawę wyżej
24	vl I, vl II	1: w P dwie ćwierćnuty c^2-a' , c^2-a'

3. Aria (vl I, vl II, va, C, bc)

W **G** (vl I) i **G** (bc) pod taktem 1 wpis: *Aria* ; utwór w tonacji Es-dur, jednak zapisany w **G** (vl I), **G** (vl II), **G** (C) i **G** (bc) z użyciem dwóch znaków przykluczowych (b , es) zamiast trzech; trzeci bemol as używany w tych głosach jako znak przygodny.

takt	głos	uwagi
21	bc	3–4: w P ćwierćnuta g
22	vl I	w G (vl I) pod pięciolinia wpis: <i>Solo pian:</i>
28	vl I	w G (vl I) pod pięciolinia wpis: <i>Tutti</i>
41, 43	C	1–2: w G (C) brak łuku <i>legato</i>
44	bc	1: w G (bc) ćwierćnuta B , w P skreślona
63	bc	w P brak taktu, nazwy literowe nut zapisane nad pięciolinia z odpowiednim odnośnikiem

63–64	vl II, va	w P zapisane jako jeden takt
64		w G (vl I), G (vl II), G (C) wpis: <i>Fin:</i> ; w G (bc): <i>Finis.</i> ; w P brak wpisu i fermat
78	bc	1: w P nuta <i>as</i>
79	bc	2: w P nuta <i>as</i>
81	C	2: w P nuta <i>as'</i>
89		w P brak wpisu <i>Da Capo</i>

4. Recitativo (C, bc)

W **P** takt 15 i połowa taktu 16 zapisana jako jeden takt – w rezultacie przesunięcie wszystkich kolejnych kresek taktowych (i numeracji taktów); w edycji podział na takty jak w **G** (C) i **G** (bc).

takt	głos	uwagi
1	C	1–2: w P po korekcie ćwierćnuta d^2
4	C	4: w P nuta a'
4	bc	1: w P nuta <i>a</i> ; 2: w P i G (bc) nuta <i>A</i>
5	bc	1: w P nuta <i>A</i>
6, 8	C	1: w P nuta a'
11	C	8: w P nuta a'
12	C	5: w P nuta a'
14		w G (bc) pod pięciolinią wpis: <i>adag:</i>
14, 16	bc	cyfry tylko w P
17	bc	1: w P ćwierćnuta
19	bc	1: w P nuta <i>a</i>

5. Aria (*Duetto*) (vl I, vl II, C, C II, bc)

W **P** tekst słowny zapisany pod systemem C II.

takt	głos	uwagi
1		w G (bc) pod pierwszym taktem wpis: <i>Aria</i> .
4–7		w P błędny i niekonsekwentny zapis wartości rytmicznych (częściowo podwojonych) podwojonych i ich niejednoznaczna korekta (np. w vl I zapisano pierwotnie grupy: ósemka i dwie szesnastki, poprawiono na: ćwierćnuta i dwie szesnastki), w vl II zapisane ćwierćnuty i pauzy ćwierćnutowe, z kolei nad taktami 7–8 (w nich w vl I ósemki i szesnastki) wpis: <i>lang.</i> [= długie]; zapis prawidłowy w G
24–25	vl I	w P podwojone wartości rytmiczne
26	vl I	w P brak pauzy
41	vl I, vl II, bc	w P półnuty z kropką (zamiast fermat)
46–47	C	w P brak łuku <i>legato</i>

Tekst słowny:

*Hängt Harf und Lauten an die Weyden,
weil Lust und Wonne von uns scheiden,
Da unser großer Carol liegt
Ein ieder starrt bey diesem Falle
als wie für einem Donner-Knalle
der durch die Lüfte krachend fliegt.*

*Ach, unersetzlicher Verlust,
der uns zu früh betroffen!
all unsre Lust,
ja Wunsch und Hoffen
Liegt mit Dir, höchstes Haupt,
in jener Klufft,
in jener düstern Todten-Gruft,
versenckt und eingescharrt,
so viele Länder klagen sich verwayst,
und alle ruffen: Ach, wie hart,
o Gott, wie hart
schlägst du uns nieder!
Ach, gieb uns unsern Vater wieder!
Doch Wunsch u[nd] Hoffen ist umsonst,
drum auf, Ihr treusten Unterthanen, auf,
Last eure Klagen laut erschallen,
Hemt nicht der Thränen starken Lauf,
die strohmweiß aus den Augen fallen.*

*Kom[m]t u[nd] eilt zu jenem Grabe
wo ietzt unser Kayser ruht
Bringt statt einer Opfer Gabe,
eurer Thränen treue Fluss,
Sucht mit unverstellten Zähren,
seine Asche noch zu Ehren,
ja, ists möglich, weinet Bluth.*

*Herr, der du uns zwar itzo schlägest,
doch auch dabey ein Vater Hertze hegest,
schau unsre Noth, Schau unser Jam[m]er an!
Wir fallen vor dir hin, und flehen:
Heile selbst die Hertzen,
und lindre die erregte Schmertzen,
die deine Hand nur lindern kann!
Ach, segne unsre Königin,
die schon zu unsrem Wohl den Zepter führet,
und ihres großen Vaters Thron,
als eine würd'ge Tochter zieret.
Ja, ja, du segnest schon,*

Powieście harfy i lutnie na wierzbach,
bo radość cała nas opuszcza;
tu nasz wielki Karol leży,
a każdy zastygł po tym ciosie,
jako po gromu uderzeniu,
które w przestworzach z trzaskiem leci.

Ach, strato niepowetowana,
coś nas dotknęła nazbyt szybko!
Cała ochota nasza,
życzenia nawet i nadzieje
leżą, najwyższy władco, z tobą,
w tej przepaści,
w grobowcu tym ponurym,
złożone oraz zasypane;
tak wiele krajów swe sieroctwo oplakuje
i wszyscy krzyczą: Ach, jak ciężko,
o Boże, jak ciężko
nas doświadczasz!
Ach, oddaj nam naszego ojca!
Próżne życzenia jednak i nadzieje,
powstańcie więc, wierni¹⁰² poddani,
a płacz wasz głośno niech rozbrzmiewa,
łez waszych nie tłumcie nawały,
co niczym rzeka z oczu waszych płyną.

Śpieszcie¹⁰³ więc do tego grobu,
gdzie spoczywa cesarz nasz.
Miast ofiary mu przynieście
wierną rzekę waszych łez.
Próbujcie szlochaniem szczerym
prochy jego nawet uczcić,
a jak można, płaczcie krwią.

Panie, choć teraz w nas bijesz,
przy tym ojcowskie serce też posiadasz,
na płacz spójrz i na biedę naszą!
Przed Tobą padamy, błagając:
serca racz uzdrowić
i uśmierz wzburzone bóleści,
które jedynie Ty¹⁰⁴ uśmierzyć możesz!
Ach, pobłogosław nam królową,
co już swe berło dla naszego dobra dzierży
i jej wielkiego ojca tron
ozdabia, jako córka godna.
Tak, tak, już błogosławisz

¹⁰² Dosłownie: „najwierniejsi”.

¹⁰³ Dosłownie: „przybywajcie i śpieszcie”.

¹⁰⁴ Dosłownie: „jedynie ręka Twa”.

*und wirst diß Inbrunstsvolle Flehen,
nach deiner Treue nicht verschmähen.*

*Da so viel Seufzer aufwärts steigen,
und sich vor deinem Throne zeigen,
du Herr der Könige der Welt.
So kanst du dein Hertz nicht verschließen,
wir sehen schon den Seegen fließen,
der wie ein Stroh von deiner Höhe fällt.*

i prośb tych, pełnych żarliwości,
nie odrzucisz w Twej wierności.

Tak wiele westchnień płynie w górę
i przed Twym tronem się pojawia,
Ty, Panie królów świata.
Twojego serca nie zamykaj,
widzimy już, że łaska płynie,
jak rzeka z Twojej wysokości spada.

Bibliografia

- ARNOLD D.: *The Solo Motet in Venice (1625–1775)*. “Proceedings of the Royal Musical Association” 1979–1980, Vol. 106, s. 56–68.
- BASSANI G.B.: *Metri Sacri Resi Armonici in Motetti a Voce Sola con Violini Opera Ottava*. A cura di A. FRIGÉ. Introduzione di C. CENTEMERI. Edizioni Pian & Forte, 2020.
- Berthelsdorfer Gesangbuch. Sammlung geistlicher und lieblicher Lieder*. Hrsg. E. BEYREUTHER, G. MEYER, D. MEYER, G. MEYER-HICKEL. Leipzig–Hildesheim 1979.
- FREYLINGHAUSEN J.A.: *Johann Anastasii Freylinghausen [...] Geistreiches Gesang-Buch, den Kern alter und neuer Lieder, wie auch die Noten der unbekannten Melodeyen und darzu gehoerige und nuetzliche Register in sich haltend*. Halle 1704.
- MALECZYŃSKA K.: *Dzieje starego papiernictwa śląskiego*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1961.
- MOJŻYSZ Z.: *Kultura muzyczna ewangelików na Śląsku Cieszyńskim w pierwszej połowie XVIII wieku*. T. 1: *Rys historyczny z wybranymi materiałami źródłowymi*. Katowice 2021.
- MOJŻYSZ Z.: *Muzyka ewangelików cieszyńskich w pierwszej połowie XVIII wieku – pomiędzy pietyzmem a lojalizmem*. W: *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*. T. 13. Red. A. WOLAŃSKI i zespół. Wrocław 2015.
- MOJŻYSZ Z.: *Muzykalia w zbiorach archiwalnych Parafii Ewangelicko-Augsburskiej w Cieszynie*. W: *Trzysta lat tolerancji na Śląsku Cieszyńskim. W trzystulecie założenia kościoła Jezusowego w Cieszynie*. Red. R. CZYŻ, W. GOJNICZEK, D. SPRATEK. Cieszyn 2010.
- PRINZ U.: *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium. Originalquellen, Bestetzung, Verwendung*. Kassel–Basel–London–New York–Prag 2005.
- ROSNER E.: *Materiały do bibliografii Karola Hławiczki*. „Watra. Rocznik Bielski” 1989.
- Z historii Kościoła ewangelickiego na Śląsku Cieszyńskim*. Red. T.J. ZIELIŃSKI. Katowice 1992.
- ZINZENDORF N.L., von: *Sammlung Geistlicher und lieblicher Lieder, eine grosse Anzahl der kernvollestes alten, und erwecklichen Neuen Gesaenge enthaltend, nebst einer Vorrede des Editoris, welcher man Herrn D. Marpergers, Koen. und Chur-S. Ober-Hof-Predigers Gedancken von alten und neuen Liedern beygefuege*. Leipzig 1725.
- <http://biblia-online.pl/Biblia/Warszawska/Ksiega-Kaznodziei-Salomona/2/1> [dostęp: 8.10.2023].
- https://en.wikisource.org/wiki/A_Dictionary_of_Music_and_Musicians/Principal [dostęp: 15.11.2023].
- <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k45004983/f1.item> [dostęp: 15.10.2023].
- <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452570f/f1.item> [dostęp: 15.10.2023].
- <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k310226d/f1.item> [dostęp: 15.10.2023].
- <https://monkhaus.com/Grove/Entries/S22365.htm> [dostęp: 15.11.2023].

Indeks nazw osobowych

A

Arnold, Denis 12, 401
Arnold, Gottfried 19

B

Bach, Johann Sebastian 10, 313, 331, 374, 401
Bassani, Giovanni Battista 7, 12, 13, 112, 316, 334, 335, 401, 405, 407, 409
Becker, Cornelius 20, 376
Beyer, Johann Samuel 405, 407, 409
Beyreuther, Erich 8, 18, 401

C

Centemeri, Carlo 12, 401
Czyż, Renata 313, 401

D

Dessler, Wolfgang Christoph 20, 21, 383, 384

F

Fabri, Andreas 23, 300, 405, 409
Fabri, Johann Ehrgott 405, 408, 409
Franciszek II Rakoczy 16
Francke, August Hermann 17, 18, 21
Freylinghausen, Johann Anastasius 17, 21, 401
Frigé, Antonio 12, 401
Fritsch, Ahasverus 21, 388

G

Garthoff, David Heinrich 405, 407, 409
Gerhardt, Paul 18, 359
Gojniczek, Waław 313, 401
Gürtler, Georg 9, 405, 407, 409

H

Hentschel, Johann Christian 10
Hławiczka, Karol 313, 401

J

Jerichovius, Traugott Immanuel 8, 18

K

Karol (Carl) VI; cesarz z rodu Habsburgów 22, 348, 399
Koitsch, Christian Jakob 21, 387

L

Lackmann, Peter 21, 385

M

Magdalis, Maria Magdalena, postać biblijna 5, 7, 11, 12, 14, 37, 38, 138, 333, 340, 342
Maria Teresa Habsburg 23
Mars, postać mitologiczna 343
Meyer, Dietrich 8, 18
Meyer, Gerhard 8, 18
Meyer-Hickel, Gudrun 8, 18
Mojżysz, Zenon 8–10, 17, 19, 22, 23, 313, 315, 316, 401
Muthmann, Johann 10

N

Nigrini, Jonas 405, 407, 409

P

Prinz, Ulrich 10, 331, 374, 401
Ptolomeusz Klaudiusz 343

R

Richter, Christian Friedrich 17, 19, 21, 353, 354, 365, 387
Rosenroth, Christian Knorr von 17, 353
Rosner, Edmund 313, 401

S

Schelle, Johann 405, 407, 409
Schütz, Heinrich 20
Spener, Philipp Jacob 18, 19
Spratek, Daniel 313, 401

Ś

Św. Jan (Johannes), ewangelista 13, 338, 365
Św. Łukasz, ewangelista 20

T

Telemann, Carl Philipp 313

W

Wegleiter, Christoph 18, 360
Wolański, Andrzej 8, 17, 401

Z

Ziegler, Caspar 18, 361
Zieliński, Tadeusz J. 10, 401
Zinzendorff, Erdmutha Dorothea von 17, 358
Zinzendorff, Nicolaus Ludwig von 17, 18, 44, 356,
401

Zenon Mojżysz

The musical culture of evangelicals in Cieszyn Silesia in the first half of the 18th century

Vol. 2

Preserved vocal-instrumental works from the repertoire of the Church of Jesus (1710–1740)

Summary

The year 1709 brought great changes to the cultural landscape of Cieszyn Silesia. As a result of the turmoil in European politics, the time of violent Counter-Reformation ended in these lands, and the reorganization of the Lutheran church in Cieszyn began. Local Protestants immediately began construction of a huge new Church of Jesus and initiated the activities of the church's Latin school. In a short time, Cieszyn rose to the rank of the most important center of Lutheran culture in this part of Habsburg dominion.

Music became one of the most visible manifestations of this culture. Even the ceremony of laying the cornerstone for the new church in October 1710 was honored with the performance of two short but impressive vocal and instrumental pieces. Despite the difficult conditions on the premises – a brick church did not yet exist, and services were held in a makeshift wooden building – the new cantor of Cieszyn, Georg Gürtler, took care of the proper musical setting for the services from the beginning. The works stored in the church archives from 1710–1713 are predominantly solo cantatas, mostly anonymous (except for one work by G.B. Bassani), which were brought to Cieszyn from Wrocław and adapted to local needs. Even then, due to the linguistic peculiarities of the Cieszyn church, it became customary to engage two cantors: one German and one Czech/Polish. These cantors were also employed as school teachers, and one of them also served as the organist.

The 1820s observed a particularly intense period of musical activity, when the office of cantor was held by Andreas Fabri, who came from Spiš, and his compatriot Jonas Nigrini was the organist. The performance capabilities of the Church of Jesus band, whose members were mostly recruited among the students of the church's Latin school, increased significantly at that time. In the casts of cantatas from this time, the choir appeared alongside soloists, and the instrumental ensemble was expanded. It included oboes, bassoons, trombones, trumpets and timpani, among others, in addition to string instruments of various sizes. Cantor Fabri also took care to expand his repertoire. It is known that he brought volumes of cantatas by Johann Schelle, David Heinrich Garthoff, as well as works by Johann Samuel Beyer to Cieszyn. It is also highly likely that he was the composer of some of the works of local provenance that have survived to this day.

In addition to accompanying Sunday and holiday services, the church band took part in various state and dynastic celebrations. In the church archives there are records of celebrations of coronations, births of heirs to the throne, military victories and more. Other occasions requiring special musical settings were also school celebrations. At least six occasions are known to have included rhetorical performances (*actus oratorius*), combining musical and verbal elements. The largest such celebration took place in 1725 in connection with the opening of the new school building.

Unfortunately, the next two decades were a period of stagnation and a gradual reduction in the church's musical activity. The expulsion of the most active pastors from Cieszyn in 1730 on the pretext that they promoted pietism had far-reaching consequences: the number of service attendees and school students decreased significantly, and the church ran into financial trouble. Surviving accounts from this period show, among other things, a drastic reduction in all spending on musical matters. The lavish celebration of school festivities was abandoned, and on other occasions, as a result of the exodus of students, hired musicians had to be used. To the organists' distress, the condition of the church organ also deteriorated considerably, and it had to be repeatedly subjected to various repairs.

The end of the 1740s brought the final abandonment of the previously developed model of musical activity. After Johann Ehr Gott Fabri (Andreas' son) resigned as cantor in 1749, despite numerous attempts, it

was not possible to find a successor to replace him. After some time, the tasks of cantor were taken over by organist Martin Thielisch, who remained in this position until his death in 1775.

Volume two of *The musical culture of evangelicals in Cieszyn Silesia in the first half of the 18th century* includes a source edition of all surviving vocal and instrumental works from the repertoire of the Cieszyn Church of Jesus from 1710–1740. A brief introduction provides basic information about the works presented here. The most important part of the publication that follows is the scores of all sixteen surviving vocal-instrumental works, along with a revision commentary, illustrations, and detailed notes on each work. This part also includes the texts of all the works, along with their translations into Polish.

Zenon Mojżysz

Musikkultur der Lutheraner im Teschener Schlesien in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Bd. 2

Erhaltene vokal-instrumentale Werke aus dem Repertoire der Jesus-Kirche (1710–1740)

Zusammenfassung

Das Jahr 1709 brachte große Veränderungen in der Kulturlandschaft des Teschener Schlesiens. Infolge politischer Wirren in Europa endete die Zeit der brutalen Gegenreformation in diesem Gebiet und die lutherische Gemeinde in Teschen konnte neu organisiert werden. Die einheimischen Protestanten begannen sofort mit dem Bau einer neuen, imposanten Jesus-Kirche und gründeten eine kirchliche Lateinschule. In kurzer Zeit wurde Teschen zum wichtigsten Zentrum der lutherischen Kultur in diesem Teil des habsburgischen Herrschaftsgebiets.

Eine der deutlichsten Manifestationen dieser Kultur war Musik. Bereits bei der Grundsteinlegung für die neue Kirche im Oktober 1710 wurden zwei kurze, aber eindrucksvolle vokal-instrumentale Musikstücke aufgeführt. Trotz Raumknappheit – eine gemauerte Kirche existierte noch nicht und die Gottesdienste wurden in einem provisorischen Holzbau abgehalten – sorgte der neue Teschener Kantor, Georg Gürtler, von Anfang an für entsprechende musikalische Gestaltung der Andachten. Bei den im Kirchenarchiv aufbewahrten Werken aus den Jahren 1710–1713 handelt es sich hauptsächlich um Solokantaten, meist anonym (mit Ausnahme eines Werkes von G.B. Bassani), die aus Breslau nach Teschen gebracht und an lokale Bedürfnisse angepasst worden sind. Bereits zu damaligem Zeitpunkt war es aufgrund der sprachlichen Besonderheiten der Teschener Kirchgemeinde üblich, zwei Kantoren zu beschäftigen: einen deutschen und einen tschechisch-polnischen. Die Kantoren waren zugleich als Schullehrer angestellt und einer von ihnen fungierte außerdem als Organist.

Eine bemerkenswerte Intensivierung der musikalischen Tätigkeit ist in den 1720er Jahren zu verzeichnen, als der aus der Zips stammende Andreas Fabri das Amt des Kantors und sein Landsmann, Jonas Nigrini, das des Organisten innehatte. Musikalische Leistungen des Ensembles der Jesus-Kirche, dessen Mitglieder überwiegend Schüler der kirchlichen Lateinschule waren, entwickelten sich damals anscheinlich. In den Besetzungen der Kantaten aus dieser Zeit findet man außer den Solisten auch einen Chor. Darüber hinaus wurde das Instrumentalensemble ausgebaut, das neben Streichinstrumenten verschiedener Größe u.a. Oboen, Fagotte, Posaunen, Trompeten und Pauken umfasste. Kantor Fabri legte ebenfalls auf die Erweiterung des Repertoires Wert, indem er die Kantatenjahrgänge von Johann Schelle bzw. David Heinrich Garthoff sowie die Werke von Johann Samuel Beyer nach Teschen bestellte. Es ist auch sehr wahrscheinlich, dass er einige bis heute erhaltene Werke lokaler Provenienz komponierte.

Das Ensemble begleitete musikalisch nicht nur die Sonntags- und Festgottesdienste, sondern nahm auch an verschiedenen Feierlichkeiten mit staatlich-dynastischem Charakter teil. Im Kirchenarchiv kann man Aufzeichnungen über Krönungsfeiern, Geburten von Thronfolgern, militärische Siege u.ä. finden. Andere Anlässe, die einen besonderen musikalischen Rahmen erforderten, waren Schulfeste. Es sind mindestens sechs Festveranstaltungen bekannt, deren Teil "Redeakte" (*actus oratorius*) waren, die musikalische und sprachliche Elemente in sich vereinten. Das größte Fest fand 1725 anlässlich der Eröffnung des neuen Schulgebäudes statt.

Leider brachten die folgenden zwei Jahrzehnte eine Zeit der Stagnation und des allmählichen Rückgangs der musikalischen Aktivität der Kirchgemeinde. Die aktivsten Pfarrer wurden im Jahr 1730 unter dem Vorwand, sie hätten dem Pietismus gehuldigt, aus Teschen ausgewiesen. Infolgedessen ging die Zahl der Gottesdienstbesucher und Schüler deutlich zurück und die Gemeinde geriet in finanzielle Schwierigkeiten. Die erhaltenen Rechnungen aus dieser Zeit zeigen unter anderem eine drastische Kürzung aller Ausgaben für musikalische Tätigkeit. Das aufwendige Feiern von Schulfesten wurde eingestellt und bei anderen Anlässen mussten wegen Abwanderung der Schüler angeworbene Musiker eingesetzt werden. Zum Leidwesen der Organisten verschlechterte sich auch der Zustand der Kirchenorgel erheblich, so dass sie mehrfach repariert werden musste.

Ende der 1740er Jahre wurde das bisher praktizierte Modell der musikalischen Tätigkeit endgültig aufgegeben. Nach dem Rücktritt des Kantors Johann Ehrgott Fabri (Sohn von Andreas) im Jahr 1749 konnte trotz zahlreicher Versuche kein Nachfolger gefunden werden. Nach einiger Zeit wurden die Aufgaben des Kantors vom Organisten Martin Thielisch übernommen, der dieses Amt bis zu seinem Tod 1775 innehatte.

Der zweite Band der Arbeit *Musikkultur der Lutheraner im Teschener Schlesien in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* enthält die Quellenedition aller erhaltenen vokal-instrumentalen Werke aus dem Repertoire der Teschener Jesus-Kirche aus den Jahren 1710–1740. Eine kurze Einleitung liefert grundlegende Informationen zu den präsentierten Werken. Den Kernteil der Publikation bilden die Partituren aller sechzehn erhaltenen Kompositionen samt einem Kritischen Bericht mit ausführlichen Anmerkungen zu den einzelnen Musikstücken, sowie etlichen Abbildungen. Dieser Teil enthält ebenfalls die Texte aller Werke mit ihren Übersetzungen ins Polnische.

Zenon Mojżysz

Kultura muzyczna ewangelików na Śląsku Cieszyńskim w pierwszej połowie XVIII wieku

T. 2

Zachowane utwory wokально-instrumentalne z repertuaru Kościoła Jezusowego (1710–1740)

Streszczenie

Rok 1709 przyniósł wielkie zmiany w krajobrazie kulturowym Śląska Cieszyńskiego. Na skutek zawirowań w polityce europejskiej zakończył się na tych ziemiach czas brutalnej kontrreformacji, a w Cieszynie rozpoczęto reorganizację zboru luterńskiego. Miejscowi protestanci natychmiast rozpoczęli budowę nowego, ogromnego Kościoła Jezusowego oraz zapoczątkowali działalność przykościelnej szkoły łacińskiej. W krótkim czasie Cieszyn awansował do rangi najważniejszego ośrodka kultury luterńskiej w tej części władztwa Habsburgów.

Jednym z najbardziej widocznych przejawów tej kultury stała się muzyka. Już uroczystość położenia kamienia węgielnego pod nowy kościół w październiku 1710 r. uświetniono wykonaniem dwóch krótkich, lecz efektownych utworów wokально-instrumentalnych. Mimo trudnych warunków lokalowych – murowany kościół jeszcze nie istniał, a nabożeństwa odbywały się w prowizorycznej budowli drewnianej – nowy cieszyński kantor, Georg Gürtler od początku dbał o odpowiednią oprawę muzyczną nabożeństw. Przechowywane w archiwum kościelnym utwory z lat 1710–1713 to głównie solowe kantaty, w większości anonimowe (z wyjątkiem jednego dzieła G.B. Bassaniego), które zostały do Cieszyna sprowadzone z Wrocławia i dostosowane do lokalnych potrzeb. Już wówczas, z uwagi na specyfikę językową zboru cieszyńskiego, zwyczajem stało się angażowanie dwóch kantorów: niemieckiego i czeskiego/polskiego. Kantorzy ci zatrudnieni byli też jako nauczyciele szkolni, a jeden z nich pełnił prócz tego funkcję organ. Szczególne nasilenie działalności muzycznej można zaobserwować w latach dwudziestych XVIII w., kiedy urząd kantora sprawował pochodzący ze Spiszu Andreas Fabri, a organistą był jego rodak Jonas Nigrini. Możliwości wykonawcze kapeli Kościoła Jezusowego, której członkami byli przeważnie uczniowie przykościelnej szkoły łacińskiej, znacznie wtedy wzrosły. W obsadach kantat z tego czasu obok solistów pojawia się chór, rozbudowano też zespół instrumentalny. W jego skład, oprócz różnej wielkości instrumentów smyczkowych wchodziły m.in. oboje, fagoty, puzony, trąbki czy kotły. Kantor Fabri zadbał również o rozszerzenie repertuaru. Wiadomo, że sprowadzał do Cieszyna roczniki kantat Johanna Schellego, Davida Heinricha Garthoffa, a także utwory Johanna Samuela Beyera. Jest też wielce prawdopodobne, że to właśnie on był kompozytorem części zachowanych do dziś utworów lokalnej proveniencji.

Prócz uświetniania niedzielnych i świątecznych nabożeństw kapela muzyczna brała udział w różnych celebracjach o charakterze państwowo-dynastycznym. W archiwum kościelnym zachowały się wzmianki o świętowaniu koronacji, narodzin następców tronu, zwycięstw militarnych i in. Kolejnymi okazjami wymagającymi specjalnej oprawy muzycznej były też uroczystości szkolne. Wiadomo o co najmniej sześciu okazjach, których częścią były akty oratorskie (*actus oratorius*), łączące elementy muzyczne i słowne. Największa taka uroczystość miała miejsce w roku 1725 w związku z otwarciem nowego budynku szkoły.

Niestety, kolejne dwie dekady to okres zastoju i stopniowego ograniczania aktywności muzycznej zboru. Wydalenie z Cieszyna najbardziej aktywnych pastorów w roku 1730 pod pretekstem propagowania przez nich petyzmu miało daleko idące konsekwencje: zmniejszyła się znacznie liczba uczestników nabożeństw oraz uczniów szkoły, a zbor popadł w tarapaty finansowe. Zachowane rachunki z tego okresu pokazują m.in. drastyczną redukcję wszelkich wydatków na sprawy muzyczne. Zrezygnowano z hucznego obchodzenia uroczystości szkolnych, a przy innych okazjach na skutek odpływu uczniów musiano posiłkować się muzykami najemnymi. Ku utrapieniu organistów znacznie pogorszył się też stan organów kościelnych, które wielokrotnie poddawać trzeba było różnym naprawom.

Koniec lat czterdziestych przyniósł ostateczną rezygnację z wypracowanego wcześniej modelu działalności muzycznej. Po rezygnacji Johanna Ehrgota Fabriego (syna Andreasa) z funkcji kantora w roku 1749

pomimo rozlicznych prób nie udało się znaleźć następcy na jego miejsce. Po pewnym czasie zadania kantora przejął organista Martin Thielisch, który pozostał na tej posadzie do swej śmierci w roku 1775.

Tom drugi pracy *Kultura muzyczna ewangelików na Śląsku Cieszyńskim w pierwszej połowie XVIII wieku* zawiera edycję źródłową wszystkich zachowanych utworów wokalnie-instrumentalnych z repertuaru cieszyńskiego Kościoła Jezusowego z lat 1710–1740. W krótkim wstępie znaleźć można podstawowe informacje na temat prezentowanych tu utworów. Następująca po nim, najważniejsza część publikacji, to partytury wszystkich szesnastu zachowanych utworów wokalnie-instrumentalnych wraz z komentarzem re-wizyjnym, ilustracjami oraz szczegółowymi uwagami do poszczególnych utworów. W części tej zawarte są też teksty wszystkich dzieł wraz z ich tłumaczeniami na język polski.

Redaktor
Barbara Konopka

Opracowanie graficzne i projekt okładki
Małgorzata Pleśniar

Na okładce: partytura Kantaty (B10): *Gott gibt dem Menschen, was ihm gefällt* (ok. 1726 r.) – początek ostatniej arii z tekstem: *Küsse Schlesien die Hand deines Schöpfers und Erhalters* (= Pocałujże, Śląsku, rękę twego Stwórcy i obrońcy)

Na stronie działowej: partytura Kantaty (B12) *Luft und Wetter, Wind und Regen* (ok. 1726–1727): muzyczna oprawa aktu oratorskiego (*actus oratorius*) – strona z partii oznaczonej Violono; widoczne liczne znaki cyfrowania nad tekstem muzycznym oraz wskazówki wykonawcze dot. kolejności poszczególnych arii oraz ich obsady

Korekta
Marzena Marczyk

Łamanie
Marek Zagniński

Redaktor inicjujący
Przemysław Pieniążek

Wersją referencyjną publikacji jest wydanie elektroniczne
Publikacja na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)



 <https://orcid.org/0000-0002-0460-1474>
Mojżysz, Zenon
Kultura muzyczna ewangelików na Śląsku
Cieszyńskim w pierwszej połowie XVIII wieku :
tom II, zachowane utwory wokально-instrumentalne
z repertuaru kościoła Jezusowego (1710-1740) / Zenon
Mojżysz. Wydanie I. – Katowice : Wydawnictwo
Uniwersytetu Śląskiego, 2024. (Dyskursy sztuk(i) ; 3)

<https://doi.org/10.31261/PN.4179>

ISBN 978-83-226-4336-5
(wersja elektroniczna)
ISSN 2719-941X

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail:wydawnictwo@us.edu.pl

Odkrycie nieznanych rękopisów muzycznych w archiwum Kościoła Jezusowego w Cieszynie w roku 2008 było impulsem do podjęcia kompleksowych badań naukowych. W ich świetle osiemnastowieczny Cieszyn jawi się jako jeden z głównych ośrodków protestanckiej kultury muzycznej na Śląsku, promieniujący na cały Górny Śląsk i regiony ościennie. W roku 1710, mimo wielu trudności, cieszyńskim kantorom udało się stworzyć prężnie działający zespół wokально-instrumentalny i zapewnić muzyczną oprawę uroczystości i nabożeństw na wysokim poziomie artystycznym. „Kantaty cieszyńskie”, zachowane do dziś utwory z ówczesnego repertuaru, stanowią żywe świadectwo tego fascynującego rozdziału historii muzyki.

Zenon Mojżysz – dr, studiował w Darmstadt i Hamburgu (wiolinistyka oraz muzykologia); obecnie jest adiunktem w Instytucie Nauk o Sztuce Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Muzyka barokowa stanowi od dawna jeden z głównych punktów ciężkości zainteresowań badacza (promocja doktorska na podstawie rozprawy na temat opery J.A. Hassego *Cleofide*). Niniejsza publikacja stanowi rezultat jego wieloletnich badań naukowych nad muzyką barokowego Cieszyna.

