



DANUTA POPINIGIS

(Akademia Muzyczna, Gdańsk)

Choral-Lieder... mit Variationes —
kompozycje Johanna Ephraima Eggerta
na carillon kościoła św. Katarzyny w Gdańsku

W Archiwum Państwowym w Gdańsku przechowywany jest rękopis, datowany na rok 1784, z utworami na carillon kościoła św. Katarzyny w Gdańsku¹. Zawiera 260 kompozycji opartych na chorale protestanckim. Zebrano je w dwóch częściach o tytułach *Lieder zur ganzen Stunde* i *Lieder zur halben Stunde*, czyli pieśni (utwory) do gry na pełne godziny i półówki godzin. W sumie w rękopisie znajduje się 130 trzyminutowych kompozycji na pełne godziny. O połowę krótszych kompozycji na półówki godzin jest 128. W pierwszej części zanotowano także dwie piętnastosekundowe przygrywki kwadransowe. Autorem kompozycji jest Johann Ephraim Eggert — carillonista staromiejskiego instrumentu.

Sam rękopis i kompozycje Johanna Ephraima Eggerta były do tej pory szerzej komentowane przez troje badaczy: Georga Köppla², Franka Deleu³ i Danutę

¹ APG 300,R/Pp,45: *Choral-Lieder zu dem Glocken-Spiel der Altstädtischen Ober-Pfarr-Kirche zu St. Catharinen ausgesetzt mit Variationes von Johann Ephraim Eggert Glockenist des Altstädtischen Glockenspiels und Organist zum Heil[igen] Leichnam Danzig A[nn]o MDCCLXXXIV.*

² Johann Ephraim Eggert, *111 Danziger Choräle für Carillon 1784*, red. Georg Köppl, München 1990; Johann Ephraim Eggert, *258 Choral-Variationen*, Teil 1–2, red. Georg Köppl, München 2006.

³ Frank Deleu, *Johann Ephraim Eggert Choral Lieder for the St.-Catharina carillon in Gdansk*, w: *XV World Carillon Congress Gdańsk 16th–20th July 2006*, Congress Book, [bez daty, miejsca wydania i numeracji stron].

Popinigis⁴. Pierwszy z autorów we wstępach do wydanych przez siebie transkrypcji utworów Eggerta przedstawił, poza podstawowymi informacjami o historii carillonu kościoła św. Katarzyny⁵ oraz o osobie gdańskiego carillonisty, charakterystykę rękopisu i jego zawartości, omówił zapis utworów, w którym znajdują się znaki odnoszące się do „ustawiania” (programowania) kompozycji na bębnie carillonu⁶. Wysunął przypuszczenie, że znajdujące się w utworach liczne ozdobniki zostały zamieszczone tam „tylko dla oczu” („nur für das Auge”) korzystającego z rękopisu, ale ostatecznie nie wykluczył, że mogą świadczyć o przeznaczeniu kompozycji także do wykonań koncertowych. Köppl stwierdził, że styl dzieł Eggerta nie jest jednolity i w większości kompozycji anachroniczny, z kontrapunktem przypominającym minione czasy bachowskie. Jego zdaniem bardziej nowoczesne rozwiązania, ujawniające się w homofonicznym stylu pochodów tercjowych („homophonen Stils mit Terzgängen”) i w zdobieniu linii melodycznej, Eggert zastosował w wariacjach do osiemnastowiecznych chorałów o tekstach pietystycznych i sentymentalnych („empfindsamer Lieder”). Autor zwrócił także uwagę na przyjemnie brzmiącą w utworach harmonię oraz na rzadkie występowanie szorstkich dysonansów i chromatyki. Opisuując środki

⁴ Danuta Popinigis, *Das Carillon-Repertoire der Kirche St. Katharinen in Danzig für das Jahr 1784*, w: *Das Geistliche Lied im Ostseeraum*, Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 13, Frankfurt am Main 2004, s. 155-170; Johann Ephraim Eggert, *Choral-Lieder zu dem Glocken-Spiel der Altstädtischen Ober-Pfarr-Kirche zu St. Catharinen ausgesetzt mit Variationes Danzig 1784. Facsimile*, edycja, wstęp i komentarze — Danuta Popinigis, Dariusz Kaczor. Płyta CD: Transkrypcje wybranych utworów — Frank Deleu, MIDI-Files wybranych utworów — Frank Deleu, Nagrania wybranych utworów — Frank Deleu, Małgorzata Fiebig-Drzewiecka, Monika Kaźmierczak, Gert Oldenbeuving, Fabian Stanis, Gdańsk 2006; Danuta Popinigis, *Bachowskie interludia w wariacjach na carillon Johanna Ephraima Eggerta z roku 1784*, w: *Muzykolog wobec świadectw źródłowych i dokumentów*, red. Zofia Fabiańska, Jakub Kubieniec, Andrzej Sitarz, Piotr Wilk, Kraków 2009, s. 533-544.

⁵ Carillon kościoła św. Katarzyny zbudowano w 1738 roku. Składał się z 35 dzwonów w skali od c^1 do c^4 (bez cis^1 i dis^1). Posiadał mechanizm do gry automatycznej oraz klawiaturę do gry ręcznej (koncertowej).

⁶ Bęben carillonu kościoła św. Katarzyny w Gdańsku, na którym ustawiano (programowano) melodie do gry automatycznej, miał 2,06 m średnicy i 1,4 m długości. Na nim w równych odstępach umieszczono 120 listew. W każdej z nich znajdowało się 60 otworów, które odpowiadały liczbie młotków przy dzwonach. W otwory wstawiano połączone cięgnem z młotkami dzwonów metalowe sztyfty, w kolejności zgodnej z następstwem dźwięków programowanej kompozycji. 75 listew rezerwowano do ustawienia utworów granych o pełnej godzinie, 35 dla kompozycji granych w połowie godziny, a pozostałe 10, odpowiednio pięć i pięć, dla dwóch przygrywek kwadransowych. Szerzej na temat zapisu por. Johann Ephraim Eggert, *Choral-Lieder zu dem Glocken-Spiel...*, op. cit. s. 31-32.

polifoniczne, zauważył, że Eggert nie cenił sobie stylu fugato według wzorów z przygrywek Pachelbela („Eggert hält nicht viel von einem Fugato-Stil nach dem Muster Pachelbelscher Vorspiele”) oraz że zrezygnował ze stosowania imitacji w kwincie i kwarcie, które w drugiej połowie XVIII wieku nie budziły już zainteresowania, a w zamian jako środek stylistyczny wykorzystał „Vorimitation”, czyli imitację opartą na dyminucji fraz. Najwięcej miejsca Köppl poświęcił kategoryzacji kompozycji Eggerta. Wskazał na cztery powtarzające się typy opracowań melodii chorałowych, które różni zastosowana w nich technika wariacyjna. W pierwszym typie po jednogłosowym pokazie tematu następują dwie jego wariacje: najpierw homofoniczna z przeniesionym do oktawy środkowej *cantus firmus*, a potem kontrapunktyczna, gdzie chorał pozostaje w pedale, a głos towarzyszący porusza się ruchem ósemkowym („vier auf eins”). Jako przykład tego typu rozwiązań Köppl podał wariacje na temat chorału *Frühmorgens da die Sonn' aufgeht* (w rękopisie nr 246). Drugi typ utworów to tzw. „Interludien-Typus”. Odnosi się on do kompozycji, w tytułach których podana jest informacja o interludiach lub intermediach. Odcinki tak nazwane Eggert wstawiał pomiędzy frazy wariacyjnie opracowywanego chorału. W tytułach niektórych utworów gdański carillonista podał, że interludiami (intermediami) są melodie Bachowskie. Georg Köppl słusznie zasugerował, że zapożyczenia te oznaczają kompozycje Carla Philippa Emanuela Bacha, którego twórczość w czasach Eggerta cieszyła się niezwykłą popularnością, ale nie wskazał, o jakie kompozycje chodzi. Natomiast w utworach, których tytuły informują o intermediach (intermediach), lecz nie ma odniesień do muzyki Bacha, Eggert posłużył się melodią innego chorału. Trzeci typ kompozycji Georg Köppl określił — w moim przekonaniu dość niefortunnie — jako typ przekomponowany („der durchkomponierte Typus”) i wskazał na utwór *Herzlich lieb hab' ich dich o Herr* (nr 88). Autor zwrócił uwagę na występujące w nim — charakterystyczne w ogóle dla dzieł Eggerta — zestawienia fraz w opozycyjnych rejestrach (wysokim i niskim) oraz na łączniki między frazami, które wyróżnia wysoki rejestr i ruch ósemkowy. Ostatnim typem opracowań, wymienianym przez Köppla, jest „typ krótki” („der Kurztypus”), do którego należą utwory z grupy *Lieder zur halben Stunde*. Ich konstrukcja polega — zdaniem Köppla — na jednorazowym przeprowadzeniu („Durchführung”) chorału bez dalszych wariacji, co jest o tyle nieprawdziwe, że część kompozycji w grupie *Lieder zur halben Stunde* została ukształtowana także w formie wariacji.

Frank Deleu, przygotowując transkrypcje i nagrania utworów Johana Ephraima Eggerta, które dołączono do faksymilowego wydania rękopisu, poddał ana-

lizie manuskrypt i dzieła w nim zanotowane⁷. Swoje uwagi przedstawił podczas XV Światowego Kongresu Carillonowego w Gdańsku w 2006 roku⁸. Omawiając rękopis, wskazał na znajdującą się w nim ilustrację przedstawiającą schemat rozmieszczenia dzwonów i stwierdził, że carillon kościoła św. Katarzyny, złożony z 35 dzwonów zaopatrzonych w 60 młotków, to perfekcyjny przykład „osiemnastowiecznego standardu carillonowego”, porównywalny z tym, jaki przedstawiają carillony Gandawy, Antwerpii i Brukseli. Zwrócił uwagę na bardzo dobry stan zachowania rękopisu. Księga, dedykowana Radzie Starego Miasta, była podarunkiem dla niej i z tego względu nigdy — jego zdaniem — nie została użyta. Frank Deleu odnotował istnienie utworów z charakterystycznymi uwagami w tytułach *ad Interludium*, *ad Intermedium* i podał ich źródło, którym były pieśni Carla Philippa Emanuela Bacha ze zbioru *Geistliche Oden und Lieder*. Zwrócił również uwagę na znaki związane z programowaniem kompozycji na bębnie carillonu, ale stwierdził, że Eggert przeznaczył swoje utwory zarówno do gry automatycznej, jak i manualnej (koncertowej). Ponieważ rękopis zawiera wyłącznie opracowania chorału, Frank Deleu zaakcentował repertuarową jednolitość zbioru, przede wszystkim jednak podkreślił znaczenie gdańskiego źródła w kontekście skąpo zachowanego repertuaru europejskiego, z którego wymienił pięć rękopisów. Trzy z nich notują muzykę — kompozycje Theodorea de Sany (1599–1658), Philippusa Wyckaerta (1620–1694) oraz Joannesa De Gruijters (1702–1772) i Amandusa De Gruijters (1740–1804), a dwa podają zasady programowania utworów na bębnach carillonów automatycznych — manuskrypty Joannesa i Amandusa De Gruijters oraz Dammana. Zdaniem Franka Deleu, jeśli wziąć pod uwagę obszerny zbiór Johanna Ephraima Eggerta oraz pozostałe znane rękopisy z muzyką na automatyczny carillon ratusza Głównego Miasta⁹, to właśnie Gdańsk może okazać się jedynym miastem na świecie o tak licznych i obszernych źródłach muzyki carillonowej datowanych na wiek XVIII, zachowanych do naszych czasów.

Po raz pierwszy zajęłam się kompozycjami Johanna Ephraima Eggerta w 2000 roku, przygotowując wystąpienie na konferencję w Greifswaldzie, poświęconą tematowi „Das geistliche Lied im Ostseeraum”¹⁰. Przedstawiłam na niej

⁷ Johann Ephraim Eggert, *Choral-Lieder zu dem Glocken-Spiel...*, op. cit.

⁸ Frank Deleu, op. cit.

⁹ Lista zachowanych źródeł gdańskiej muzyki carillonowej w: Danuta Popinigis, *Das Carillon-Repertoire der Kirche St. Katharinen...*, op. cit., s. 158 oraz Danuta Popinigis, *W swoim stylu — melodie z wież Ratusza Głównego Miasta i kościoła św. Katarzyny w Gdańsku*, „Forum Muzykologiczne” 2005, s. 124.

¹⁰ Danuta Popinigis, *Das Carillon-Repertoire der Kirche...*, op. cit.

wstępne komentarze, których celem było przede wszystkim zwrócenie uwagi na sam rękopis, notujący muzykę na instrument wiązany głównie z Niderlandami. Omawiając utwory, polemizowałam z kategoryzacją zaproponowaną przez Georga Köppla. Zaproponowałam własną, starając się wskazać w pierwszym rzędzie na rozwiązania najbardziej typowe dla Eggerta i na struktury charakterystyczne (idiomatyczne) dla faktury carillonowej. Ponownie po utwory Eggerta sięgnęłam w związku z wydaniem faksymilowym rękopisu¹¹. Omówiłam wtedy kolejność utworów w manuskrypcie, skrótowo skomentowałam wybór chorałów w stosunku do obowiązującego w tamtym czasie w Gdańsku kancjonału (*Danziger Gesangbuch* z 1764 roku) oraz problem identyfikacji melodii w kontekście tradycji chorałowej protestanckiego Gdańska. Szerzej natomiast odniosłam się do problemu przeznaczenia kompozycji, wyjaśniając oznaczenia zapisu i stwierdzając, że utwory Eggerta pomyślane były zarówno jako kompozycje do gry automatycznej (podana liczba listew bębna przy każdym utworze, znaki wskazujące na sposoby skracania wartości rytmicznych tak, by zbyt długi utwór można było „ustawić” na bębnie carillonu oraz znaki wskazujące, od której listwy należy rozpocząć „ustawianie” krótszego utworu), jak i do gry koncertowej (oznaczenia wykonawcze, ozdobniki i rytm niemożliwy do automatycznego ustawienia na bębnie carillonu kościoła św. Katarzyny w Gdańsku). Natomiast w publikacji z 2009 roku skupiłam się wyłącznie na kompozycjach, w których Eggert cytował utwory Carla Philippa Emanuela Bacha, czyli na tych, które w tytule zawierają stosowne odniesienia i na takich, które ich nie posiadają, choć także bazują na pieśniach ze zbioru *Herrn Prof. Gellerts geistliche Oden und Lieder*. Skomentowałam również zagadnienie popularności w Gdańsku zarówno muzyki berlińsko-hamburskiego Bacha, jak i twórczości Christiana Fürchtegotta Gellerta, którego teksty opracował Carl Philipp Emanuel Bach¹².

Sięgając ponownie po kompozycje Johanna Ephraima Eggerta, po kolejnych studiach nad nimi, uzupełniłam niektóre z wcześniej wyrażonych sądów. Tym razem interesowały mnie głównie właściwości konstrukcyjne utworów i świadomie zostawiłam bez komentarzy szereg innych zagadnień z zakresu techniki kompozytorskiej. W badaniach chciałam ustalić, co znaczy tytułowe *Choral-Lieder... mit Variationes*, czyli w jaki sposób kompozytor realizuje w poszczególnych utworach formę i technikę wariacyjną.

¹¹ Johann Ephraim Eggert, *Choral-Lieder zu dem Glocken-Spiel...*, op. cit.

¹² Danuta Popinigis, *Bachowskie interludia w wariacjach na carillon...*, op. cit.

***Lieder zur ganzen Stunde, Lieder zur halben Stunde* — konstrukcje kompozycji na pełną godzinę i na połówkę godzin**

Tytuł zbioru *Choral-Lieder... mit Variationes* jednoznacznie sugeruje, że utwory w nim zawarte powinny być wariacjami. Istotnie, spośród 130 kompozycji przeznaczonych do grania na pełne godziny, 124 Eggert napisał w formie wariacji chorałowych, pozostałym sześciu nadał jednak inne konstrukcje. Pięć otrzymało postać przygrywki chorałowej, a jedna pozostała prostym, monofonicznym opracowaniem chorału.

W grupie 128 kompozycji przeznaczonych do wykonania w połowie godzin także mamy albo wariacje, albo przygrywki chorałowe. Proporcje obu kategorii przedstawiają się jednak inaczej niż w grupie kompozycji na pełną godzinę, gdzie dominują wariacje. Wśród utworów na połówkę godzin wariacje obejmują niespełna 25% zbioru, a na pozostałą część składają się przygrywki chorałowe. Taki rozkład liczbowy utworów związany jest z technicznymi możliwościami carillonu. Dla *Lieder zur halben Stunde* zarezerwowano na bębnie carillonu mniej więcej połowę czasu, który przeznaczony był dla *Lieder zur ganzen Stunde*. Kompozycje ustawiano na 35 listwach bębna, co w przypadku utworów w metrum parzystym (4/4) odpowiadało objętości 35 taktów. W tej sytuacji tylko krótkie chorały, cztero- czy pięciofrazowe Eggert mógł ukształtować w formie wariacji, pozostałym zaś, z racji ich długości (liczby wersów) nadał — niejako z konieczności — kształt przygrywek chorałowych.

Nieprzekraczalny czas trwania utworów, wyznaczony miejscem zaprogramowania ich na 75 i 35 listwach bębna carillonu dla kompozycji odpowiednio na pełne godziny i na połówkę godzin, w istotny sposób ograniczał kompozytora. Obrany do opracowania chorał nie mógł być całkowicie swobodnie przekształcany, a długość melodii chorałowej determinowała generalną konstrukcję utworu. Sześć liczących po kilkanaście wersów chorałów Eggert opracował tylko na pełne godziny. Zrezygnował w nich z formy wariacji i zdecydował się w pięciu przypadkach — *Ich grüße dich am Kreuzesstamm* (nr 21), *Herr Gott dich loben wir* (nr 80), *Herzlich lieb hab' ich o Herr* (nr 88), *Gott der Vater wohn' uns bei* (nr 99) i *Verleih uns Frieden gnädiglich* (nr 250) — na formę przygrywki chorałowej, a w jednym — *Mitten wir im Leben sind* (nr 100) — na monofoniczne opracowanie. Oceniał, jak sądzę, że melodie tych chorałów wraz z wariacjami nie zmieściłyby się na 75 listwach bębna carillonu.

Długość chorałowego *cantus firmus* determinowała liczbę następujących po nim wariacji. Ponad 70 utworów na pełne godziny posiada tylko jedno, a pozo-

stałe, oparte na krótkich chorałach (cztero-, pięciofrazowych), mają trzy, a nawet cztery ogniwa. Natomiast w prawie wszystkich utworach na połówki godzin temat opracowany został tylko jeden raz. Poszczególne ogniwa oddzielone są graficznie abrewiacją „2te V”, „3te V”, „4te V” (zweite, dritte, vierte Variation) albo podwójną kreską taktową, choć zdarza się, że w zapisie brakuje odpowiedniego znaku.

Eggert starannie planował konstrukcje zarówno wariacji, jak i przygrywek. Nieprzekraczalna objętość kompozycji, ustawianych bądź na 75, bądź na 35 listwach, wielokrotnie „zmuszała” go do ograniczania czasu ich trwania. Wtedy kompozytor przyśpieszał tempa, skracając utwory przy pomocy metrum: zamiast dwudzielnego używał trójdzielnego, zmniejszając przy tym podstawową wartość pulsacyjną melodii chorałowej, jaką generalnie stosował, z półnuty do ćwierćnuty z kropką. W ten sposób zmodyfikował czasowo temat w trzech utworach na pełne godziny *Was soll ich liebster Jesu du* (nr 17), *Mein Heiland nimmt die Sünder an* (nr 96), *Wacht auf ruft uns die Stimme* (nr 5)¹³ i w wielu na połówki godzin. W trójdzielnym metrum utrzymanych jest wiele ogni w wariacji zarówno na pełne, jak i na połówki godzin oraz kilka przygrywek na połówki godzin, przykładowo *Ein Kindelein so löbelich* (nr 126), czy *Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld* (nr 136)¹⁴. W utworach na połówki godzin są też takie, w których skracające utwór trójdzielne metrum Eggert zastosował tylko w pierwszej frazie chorału. Zdarzają się też przypadki odwrotne, przykładowo w wariacjach na temat *Es spricht der Unweisen Mund* (nr 58), gdzie, by dostosować trwanie utworu do czasu wyznaczonego przebiegiem 75 listew, kompozytor powiększył wartość pulsacyjną opracowywanej melodii z półnuty do półnuty z kropką.

Lieder zur ganzen Stunde

Wariacje na pełne godziny

Sposoby prezentacji tematu. Kompozycje Eggerta należą do wariacji typu *cantus firmus*. Tematami są melodie chorału protestanckiego. Prawie zawsze temat występuje w wersji jednogłosowej, najczęściej w niższym rejestrze instrumentu, czyli rozpoczyna się dźwiękami w oktawie małej. Dość często

¹³ Wymienione chorały notowane są w gdańskich chorałnikach organowych w metrum parzystym, por. *Music Collection from Gdańsk*, vol. 1, *Thematic Catalogue of Music in Manuscript at the Polish Academy of Sciences Gdańsk Library*, red. Danuta Popinigis, Barbara Długońska, Danuta Szlagowska, Jolanta Woźniak, Kraków–Gdańsk 2011.

¹⁴ Oba chorały w wersji na pełne godziny (nr 8 i nr 14) zapisane zostały w metrum parzystym.

Eggert inkrustował temat, zgodnie z duchem czasu, przednutkami, obiegnikami bądź trylami. Wstawiał między frazy pasaże, a kadencje końcowe niekiedy ozdabiał trzy- lub czteroskładnikowymi akordami, poprzedzając je ósemkowymi pochodami w kierunku wznoszącym lub pochodami wykorzystującymi dźwięki akordu finałowego. Przy repetycji fraz w chorale, jak przykładowo w *Adam hat im Paradies* (nr 6) czy *Befiehl du deine Wege* (nr 44), dokonywał drobnych modyfikacji tematu, wstawiając nuty przejściowe, dyminucje, rytmy synkopowane.

Istnieje wyjątek od opisanej powyżej zasady, czyli od reguły jednogłosowego pokazu tematu. Dwugłos pojawia się przy prezentacji piątej frazy chorału *Warum sollt' ich mich denn grämen* (nr 77) i tematowi zaczyna towarzyszyć kontrapunkt oparty na charakterystycznej dla faktury carillonowej figurze, składającej się z trzech ósemek poprzedzonych pauzą. Odstępstwem od zasady rozpoczynania wariacji jednogłosowym pokazem chorału jest także umieszczenie przed tematem obszernej przygrywki *Vorspiel*, określonej dodatkowo jako *Intonatione*, w utworze *O Christe Morgensterne* (nr 115). Intonacja obejmuje aż połowę czasu trwania kompozycji i kontrastuje metrycznie z następującym po niej tematem wariacji. *Vorspiel* rozpoczynają krótkie motywy zestawione opozycyjnie pod względem rejestrowym. Środek ten, chętnie stosowany w kompozycjach na carillon, Eggert powtórzył także w dalszej części przygrywki.

Faktura, środki techniki wariacyjnej, typy wariacji. Dominującą fakturą w wariacjach Eggerta jest dwugłos. Tylko w jednym utworze kompozytor zastosował konsekwentnie fakturę trzygłosową, a mianowicie w wariacji na temat melodii *Es ist gewißlich an der Zeit* (nr 109). Głosy wyższe w tym utworze — realizowane w grze koncertowej na klawiaturze manualnej — poruszają się w dwugłosowych współbrzmieniach, a głos niski — realizowany w grze koncertowej przez pedał — prowadzi melodię *cantus firmus*. Eggert chętniej wykorzystywał rozległy, co wynika ze specyfiki instrumentu, aniżeli skupiony układ głosów, chociaż z drugiej strony nierzadko opierał frazy na pochodach równoległych tercji czy sekst. Budując continuum formalne, starał się utrzymać selektywność brzmienia, podkreślając ją częstymi zmianami rejestrowymi fraz, wzmacnianymi dodatkowo kontrastem rytmicznym. Chorał, występujący w kolejnych wariacjach jako *cantus firmus*, znacznie częściej Eggert umieszczał w głosie niższym niż wyższym.

Podstawowymi środkami techniki wariacyjnej w wariacjach Eggerta są zmiany faktury:

- z jednogłosowej na dwugłosową,
- z figuracyjnej na niefiguracyjną.

Zmiana faktury z jednogłosowej na dwugłosową następuje po prezentacji tematu. Pierwsza wariacja, bądź kolejna w utworach, w których pierwsza także zachowuje jednogłos, posiada fakturę dwugłosową. Taki zabieg zapewnia znaczący kontrast brzmienia i wyraźnie różnicuje przebieg dzieła. Tę samą funkcję — kontrastu fakturalnego — spełniają jednogłosowe frazy, nazwane przez Eggerta intermediami, wplecione do trzech wariacji *Was soll ich liebster Jesu du, ad Interludium, Auf Seele, nimm die Glaubens Flügel* (nr 17), *So wahr ich lebe spricht dein Gott ad Interludium, Ach was soll ich Sünder machen* (nr 66) i *Auf, auf mein Hertz mit Freuden, Interm: Jesus lebt, mit ihm auch ich* (nr 245)¹⁵.

Zmiany faktury z figuracyjnej na niefiguracyjną występują albo w kolejnych ogniwach cyklu wariacyjnego, albo w obrębie jednego ogniwa przy następstwie fraz lub odcinków. Dwugłosowe wariacje Johanna Ephraima Eggerta zachęcają, by przy ich ocenie odwołać się do nauki kontrapunktu w ujęciu Johanna Josepha Fuxa, porządkującej późnobarokowe zasady komponowania, bo mimo przemian harmoniczo-tonalnych, jakie w XVIII wieku dokonały się i ugruntowały szczególnie w muzyce świeckiej, dzieła religijne pozostawały często w tradycyjnym stylu kościelnym, któremu bliskie były historyczne zasady łączenia głosów¹⁶. Tak więc zgodnie z *Gradus ad Parnassum* Fuxa frazy, odcinki czy ogniwa wariacji Eggerta o fakturze figuracyjnej są niczym innym, jak tylko trzecim gatunkiem kontrapunktycznym, ponieważ tematowi towarzyszy głos oparty na ruchu ósemkowym w relacji cztery do jednej wartości rytmicznej w stosunku do struktury tematu. Natomiast niefiguracyjnie kształtowane frazy, odcinki czy ogniwa wariacji odpowiadają pierwszemu, drugiemu lub piątemu gatunkowi kontrapunktycznemu¹⁷.

Do innych środków stosowanych przez Eggerta w wariacjach należy zaliczyć także zmiany rejestru *cantus firmus*, jego melodyczne, rytmiczne i metryczne modyfikacje, uzupełnienia w postaci łączników między frazami opracowywanego tematu, zmiany metryczne fraz i ogniw cyklu, ingerencje w homogeniczność materiału dźwiękowego wariacji poprzez dodawanie interludium. Eggert wybiera często jeden ze środków technicznych i na nim opiera koncept dla poszczególnych ogniw cyklu. Pozwala to wyróżnić następujące typy wariacji:

¹⁵ Por. przykład nr 4.

¹⁶ Józef M. Chomiński, *Historia harmonii i kontrapunktu*, t. 3, Kraków 1990, s. 91.

¹⁷ *The Study of Counterpoint from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*, translated and edited by Alfred Mann, New York–London 1971; http://members.chello.at/philipp.toman./Musikwissenschaft/Fux_Gradus.htm.

- wariacje oparte na repetycji tematu,
- wariacje figuracyjne,
- wariacje niefiguracyjne,
- wariacje o fakturze mieszanej,
- wariacje z interludiami.

Wariacje oparte na repetycji tematu. Prostim środkiem służącym zbudowaniu wariacji jest powtórzenie tematu o oktawę wyżej. Jest to sposób na konstrukcję tylko pierwszego ogniwa wariacji w cyklu złożonym z dwóch lub trzech. Ten niewyszukany zabieg kompozytor zastosował aż 19 razy. Przeniesiony o oktawę temat nieznacznie ozdabiał, dodając tryle, mordenty i obiegniki, wypełniając dyminucją skoki interwałowe oraz rozbijając podstawową wartość pulsacyjną melodii chorałowej, jaką jest u niego półnuta, na figurę rytmiczną złożoną z ćwierćnuty z kropką i ósemki. Ten punktowany rytm, występujący przykładowo w wariacji chorału *O Traurigkeit o Herzeleid* (nr 27) Eggert tak często stosował, że można go w ogóle uznać za charakterystyczny środek jego techniki kompozytorskiej. Niekiedy, jak w *Herzliebster Jesu was hast du verbochen* (nr 20), pomiędzy frazami przeniesionego o oktawę *cantus firmus*, kompozytor wstawiał krótkie wypełnienie, rodzaj łącznika. Także zakończenie jednogłosowej wariacji nieznacznie ozdabiał pochodami ósemkowymi lub akordami. W wariacjach *Heut triumphieret Gottes Sohn* (nr 30) oraz *Herr Christ der einig' Gottes Sohn* (nr 53) poza kontrastem rejestru zmienił też metrum melodii w stosunku do pierwszego pokazu.

Wariacje figuracyjne. Figuracja jest tym środkiem techniki wariacyjnej, który dominuje w utworach Eggerta, ale występuje wyłącznie w głosie kontrapunktującym. Przybiera postać albo melodyczną, albo harmoniczną, i doprawdy trudno ocenić, który jej typ ma częstsze zastosowanie. *Cantus firmus* w wariacjach figuracyjnych powtarzany jest jako głos niższy, w zasadzie w swej pierwotnej postaci. Pozostaje rozpoznawalny nawet wtedy, gdy modyfikują go drobne dyminucje, ozdobniki, migracje rejestrowe czy odmienne metrum. Wielokrotnie występujący typ wariacji polega na powtórce tematu, któremu towarzyszy kontrapunkt głosu wyższego oparty na ósemkowym ruchu ciągłym, bądź na typowej dla faktury carillonowej figurze z pauzą na początku każdej jednostki pulsacyjnej, czyli z pauzą ósemkową na początku kolejnych grup czterech ósemek. Tego typu kontrapunkty występują w kilku kompozycjach zawierających tylko jedno opracowanie tematu, jak przykładowo w *O Herre Gott dein*

göttlich Wort (nr 55), czy w *Mein Jesu dem die Seraphinen* (nr 78). W wariacjach złożonych z kilku ogniw kontrapunkt figuracyjny służy do budowania jednego z nich (por. przykład 1).

Wariacje niefiguracyjne. Faktura niefiguracyjna wydaje się w wariacjach Eggerta nie tak charakterystyczna jak figuracyjna. Frazy realizowane są w pierwszym lub drugim gatunku kontrapunktycznym, częściej jednak w piątym, przybierając postać swobodnych struktur homorytmicznych. Spotykamy pochody równoległych tercji i sekst, ale zdarzają się także — pewnie przypadkowo — następstwa równoległych oktaw i kwint, jak w ostatniej wariacji chorału *O Traurigkeit o Herzeleid* (nr 27). *Cantus firmus*, w przeciwieństwie do wariacji figuracyjnych, występuje najczęściej w głosie wyższym. Przykładem wariacji złożonych tylko z jednego ogniwa, w których występuje kontrapunkt wyłącznie niefiguracyjny, mogą być kompozycje *Dein Mittler kommt auf blöde Seel'* (nr 50) czy *In dulci jubilo* (nr 11). Ta druga szczególnie zasługuje na wzmiankę, ponieważ Eggert pokazał w niej ukształtowania charakterystyczne dla swojej techniki kompozytorskiej, a także generalnie dla techniki carillonowej, które polegają na kontrastowym — pod względem rejestrowym — następstwie fraz, łączonych gamowymi pasażami (por. przykład 2).

Na kontraście brzmieniowym, wzmocnionym opozycją metryczno-rytmiczną, Eggert oparł też wariacje na temat pieśni *Valet will ich dir geben* (nr 107). Kolejne frazy chorału pojawiają się tu w prostym, homorytmicznym opracowaniu najpierw w metrum trójdzielnym w oktawie wyższej, a potem o oktawę niżej w metrum parzystym. W wariacjach niefiguracyjnych kompozytor stosował niekiedy imitację, posiłkując się przy tym dyminucją, jak w utworze *Herr ich denk' an jene Zeit* (nr 102), gdzie poddał dyminucji frazy chorału i powtórzył je o oktawę wyżej w rytmicznej proporcji 1:2 (por. przykład 3).

Wariacje o fakturze mieszanej. Bardzo wiele wariacji posiada fakturę mieszaną. Kompozytor wybiera jakiś typ faktury (figuracyjną lub niefiguracyjną) i — w zależności od konceptu — stosuje do opracowania fraz bądź odcinków łączących frazy. W tego typu wariacjach *cantus firmus* porusza się często swobodnie w takim sensie, że migruje z głosu wyższego do niższego i odwrotnie. Mieszaną fakturę w obrębie jednej wariacji znajdujemy przykładowo w opracowaniu chorału *Es ist das Heil uns kommen her* (nr 52) czy w wariacjach *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält* (nr 59), gdzie dodatkowym środkiem wariacyjnym jest zmieniające się w trzeciej frazie metrum.

Niektóre z wariacji właśnie o mieszanej fakturze Eggert wyposażył w elementy o charakterze wirtuozowskim, co sugeruje ich nieautomatyczne wykonanie. W wariacjach *Nun danket alle Gott* (nr 82) i *Ach höchster Gott verleihe mir* (nr 84) są to gamowe pasaże, złożone z szesnastkowych wartości.

Wariacje z interludiami. Wśród wariacji na pełną godzinę uwagę zwraca grupa o charakterystycznych tytułach:

- nr 13: *Mit Fried und Freud ad Intermedio Was sorgst du ängstlich für dein Leben, Bachs Mel.;*
- nr 17: *Was soll ich liebster Jesu du, ad Interludium, Auf Seele, nimm die Glaubens Flügel,;*
- nr 18: *Weg Welt mit deinen Freuden, ad Interludium Erforsche mich, erfahr mein Herz, Bachs Mel.;*
- nr 32: *Jesus lebt, mit ihm auch ich: ad Interludium Bachs Mel.;*
- nr 45: *Der Herr der aller Enden, ad Interlud: O Herr meine Gott durch den ich bin und lebe, Bachs Mel.;*
- nr 46: *Herr dein Allmacht reicht so weit, als: & Interludium,;*
- nr 65: *O! wie mögen wir doch unser Leben, ad Interl: Was sorgst du ängstlich für den Leben? Bachs Mel.;*
- nr 66: *So wahr ich lebe spricht dein Gott ad Interludium, Ach was soll ich Sünder machen,;*
- nr 92: *Was Gott thut, das ist wohlgeth ad Interl: O! Herr mein Gott, durch den ich bin und lebe,;*
- nr 101: *Mit Fried und Freud, ad Interm: Was sorgst du ängstlich für dein Leben,¹⁸;*
- nr 245: *Auf, auf mein Hertz mit Freuden, Interm: Jesus lebt, mit ihm auch ich.*

Wymienione tytuły informują o interludiach lub intermediach zawartych w utworach. W kilku wskazano dokładnie, że są nimi melodie Bachowskie. Owe melodie to w istocie pieśni Carla Philippa Emanuela Bacha, pochodzące z bardzo popularnego zbioru *Herrn Prof. Gellerts geistliche Oden und Lieder*, opublikowanego po raz pierwszy w Berlinie w 1758 roku¹⁹. Eggert zacytował poszczególne fragmenty pieśni Bachowskich, wplatając je pomiędzy wariacyjnie opracowa-

¹⁸ Kompozycja jest repliką utworu nr 13.

¹⁹ RISM A/I/1 B-122, Wq 194 (=Alfred Wotquenne, *Thematisches Verzeichnis der Werke von C. Ph. E. Bach*, 4. Auflage, Wiesbaden 1988.

ne frazy chorału, który w tytule utworu wymieniony jest na pierwszym miejscu. Interpolacje pieśni Bacha w wariacjach Eggerta, a także innego typu zapożyczenia z jego pieśni, które występują w utworach gdańskiego carillonisty, oraz zagadnienie popularności w Gdańsku muzyki Carla Philippa Emanuela Bacha, jak również twórczości Christiana Fröchegotta Gellerta, do którego tekstów Bach napisał pieśni, omówiłam szerzej — jak już wspomniałam — w odrębnej publikacji i do niej odsyłam zainteresowanych czytelników²⁰. Poniżej, jako przykład tej samej procedury kompozytorskiej, którą Eggert zastosował w kompozycjach z cytatami Bachowskimi, przytaczam jeden z pozostałych utworów zawierający interludia. Tam gdzie nie ma odniesień do melodii Bachowskich (nr 17, 66, 245), interludiami są jednogłosowe melodie chorału, który w tytule utworu wymieniony został na drugim miejscu²¹ (por. przykład 4).

Przygrywki chorałowe na pełne godziny

Opracowując chorały, Eggert zdawał sobie sprawę z tego, że do długich, kilkunastowersowych melodii nie może już dodać wariacji, ze względu na brak miejsca do zaprogramowania ich na bębnie carillonu kościoła św. Katarzyny, dlatego też chorały te otrzymały formę przygrywek. Do tej kategorii należy pięć kompozycji: *Ich grüße dich am Kreuzesstamm* (nr 21), *Herr Gott dich loben wir* (nr 80), *Herzlich lieb hab' ich o Herr* (nr 88), *Gott der Vater wohn' uns bei* (nr 99) i *Verleih uns Frieden gnädiglich* (nr 250). W przygrywkach tylko początkowe frazy chorału pojawiają się w wersji jednogłosowej, następnym towarzyszy z reguły kontrapunkt, mający najczęściej postać figuracji. Przewaga struktur homorytmicznych nad figuracyjnymi występuje tylko w przygrywce *Herzlich lieb hab' ich o Herr* (nr 88) (por. przykład 5).

Tam gdzie melodie chorałów nie wypełniły w dostateczny sposób czasu przeznaczanego dla kompozycji na pełną godzinę, Eggert rozbudował odcinki łączące frazy i tym samym rozciągnął continuum formalne, natomiast w przygrywce *Ich grüße dich am Kreuzesstamm* (nr 21) wydłużenie czasu trwania utworu uzyskał w inny sposób. Po czterech pierwszych frazach w metrum parzystym, następnym nadał metrum nieparzyste, w którym jednostkę pulsacyjną melodii chorałowej powiększył o połowę, z półnuty do półnuty z kropką.

²⁰ Danuta Popinigis, *Bachowskie interludia w wariacjach na carillon...*, op. cit.

²¹ Z wyjątkiem kompozycji *Herr dein Allmacht reicht so weit, als: & Interludium* (nr 46), dla której nie udało się ustalić źródła interludium.

Jednogłosowe opracowanie chorału na pełną godzinę

Jeden z chorałów — *Mitten wir im Leben sind* (nr 100) — został wpisany do rękopisu w prostym, monofonicznym opracowaniu. Na takie rozwiązanie wpłynęły dwa powody, a mianowicie długość chorału oraz jego charakter, przy czym drugi z nich wydaje się być decydujący o pozostawieniu utworu w jednogłosowej wersji. Pieśń *Mitten wir im Leben sind* zlicza się do kategorii *Sterbe-Lieder* — pieśni śmierci. Nie jest jedyną z tej grupy w zbiorze Eggerta, lecz tylko tę kompozytor pozostawił w monofonicznej postaci. Być może dlatego, że była niezwykle popularną pieśnią pogrzebową protestanckich środowisk w Europie, także w Gdańsku²². W mieście nad Motławą wykonywały ją chóry uczniów, które towarzyszyły pogrzebom patrycjusz²³. Ustawiano ją również na carillonie ratusza Głównego Miasta, by rozbrzmiewała w czasie uroczystości żałobnych ku czci szacownych mieszczan. Melodia *Mitten wir im Leben sind* składa się z 14 fraz i utrzymana jest w powolnym, miarowym rytmie. Zasadnicze wartości pulsacyjne Eggert zmodyfikował nieznacznie tylko w kilku frazach, rozbijając je rytmem punktowanym, a w jednej z fraz wstawiając obiegnik. Melodię rozmieścił na 55 listwach, a jako uzupełnienie dodał na początku czterodźwiękową intonację. Rozłożony akord e-moll, po którym następuje jednotaktowa pauza, rozbrzmiewa jak fanfara, jak wezwanie do stawienia się przed Bogiem, jak swego rodzaju *memento mori*.

Lieder zur halben Stunde

Wariacje na połówki godzin

Wariacyjne opracowania chorałów przeznaczone na połówki godzin posiadają prosty schemat architektoniczny, tzn. obejmują jednogłosową prezentację chorału i jedną jego wariację. Wyjątkiem od tej reguły są dwie kompozycje *Gelobet sei der Herr der Gott Israel* (nr 167) oraz *Meine Seele erhebet den Herren* (nr 168), w których po temacie następują odpowiednio trzy i dwie wariacje, co było możliwe, ponieważ w obu przypadkach kompozytor ograniczył temat do dwóch pierwszych fraz melodii chorałowej i tylko te opracował.

²² Paulina Cwalińska, *Mitten wir im Leben sind, mit dem Tod umfassen... Luterska muzyka czasu śmierci (lata 20. XVI — lata 20. XVII w.)*, „Barok” 2004, s. 163–183.

²³ Edmund Kizik, *Śmierć w mieście hanzeatyckim w XVI–XVIII wieku. Studium z nowożytnej kultury funeralnej*, Gdańsk 1998, s. 164–165.

Jak już wspominałam, nieprzekraczalna objętość kompozycji, wyznaczona w przypadku kompozycji na połówki godzin przebiegiem 35 listew na bębnie carillonu, zmuszała Eggerta wielokrotnie do skracania czasu trwania albo tematu, albo następującej po nim wariacji i do tego celu kompozytor wykorzystywał trójdzielne metrum, w którym jednostkę pulsacyjną chorału, jaką w jego utworach była półnuta, zmniejszał do ćwierćnuty z kropką. Należy podkreślić, że metrum trójdzielne w wariacjach na połówki godzin Eggert stosował wyjątkowo często (por. przykład 6).

Wśród wariacji na połówki godzin, biorąc pod uwagę zmiany fakturalne, jakie następują po jednogłosowej prezentacji tematu, można wyróżnić trzy kategorie:

- wariacje figuracyjne,
- wariacje niefiguracyjne,
- wariacje o fakturze mieszanej.

Wariacje figuracyjne występują w większości kompozycji na połówki godzin. Figuracji — tak jak w grupie wariacji na pełną godzinę — poddany jest wyłącznie głos kontrapunktujący temat. Jest to zwykle figuracja o ósemkowym ruchu ciągłym, chociaż w opracowaniu chorału *Herr Jesu Christ war' Mensch und Gott* (nr 215) oraz *Ich hab` mein Sach` Gott heimgestellt* (nr 225) pojawia się charakterystyczna dla faktury carillonu figura złożona z czterech (lub w metrum trójdzielnym z trzech) ósemek, z których pierwszą ósemkę zastępuje pauza. Pozostałe wariacje należą do kategorii niefiguracyjnych. Sposób ich kształtowania jest analogiczny do wariacji niefiguracyjnych na pełne godziny. Do typu mieszanego zaliczyłabym tylko jedną kompozycję, a mianowicie *Ein Kind geborn zu Bethlehm* (nr 125) (por. przykład 7).

Kilkanaście tych samych chorałów Eggert opracował zarówno w wersji na pełną godzinę, jak i w wersji do wykonania w połowie godziny. Nie we wszystkich przypadkach wystarczyło mu jednak inwencji do skomponowania oryginalnej muzyki. Przykładowo w wariacjach na temat *Ach Jammer Not und Herzeleid* (nr 145), *Komm Gott Schöpfer heiliger Geist* (161) czy *Christus der ist mein Leben* (nr 217) po prostu powtórzył ostatnie ogniwo cyklu na pełną godzinę (odpowiednio są to utwory o numerach 25, 247, 254). Powtórką, choć tym razem pierwszego ogniwa cyklu, jest wariacja chorału *Du bist's dem Ruhm und Ehr`* (nr 166 i 43). Podobnym opracowaniem, choć w różnych tonacjach (G i D), charakteryzuje się pierwsza wariacja na pełną godzinę oparta na chorale *Den die Engel droben* (nr 7) i wariacja tego chorału przeznaczona na połówkę godziny (nr 124).

Przygrywki chorałowe na połówki godzin

Sposób opracowania przygrywek chorałowych na połówki godzin jest analogiczny jak w przygrywkach na pełne godziny. Wszystkie rozpoczynają się jednogłosowym przedstawieniem pierwszej lub kolejnej frazy melodii chorałowej. Następnie pojawia się kontrapunkt o konsekwentnej figuracji w ruchu ósemkowym, jak przykładowo w *Was soll ich liebster Jesu du* (nr 147) czy *Wacht auf ihr Christen alle* (nr 224). Bardziej charakterystyczne jest jednak zróżnicowane opracowanie melodii chorałowej, w którym frazy wykorzystujące figurację zestawione są z frazami o strukturze homorytmicznej.

W przygrywkach na połówki godzin, z uwagi na ograniczony czas ich trwania, Eggert użył węższego zakresu środków technicznych niż w kompozycjach na pełne godziny. Są jednak przygrywki, w których — jak w *Auf mein Herz mit Freuden* (nr 152) — frazy łączy wznoszący pasaż, bądź kończy rozłożony akord, a różnicowanie brzmienia, co Eggert realizował różnymi sposobami w utworach na pełną godzinę, odbywa się — jak w wielu innych przygrywkach na połówki godzin — po prostu poprzez chwilową redukcję dwugłosu.

Stosunkowo długie melodie chorału, przykładowo *Ein` feste Burg ist unser Gott* (nr 234), *Ein Kindlein so löblich* (nr 126) czy *Jesu deine tiefe Wunden* (nr 141), Eggert skracał w ten sam sposób, w jaki robił to w innych utworach, czyli redukował wartość pulsacyjną melodii z półnuty do ćwierćnuty z kropką, i nadawał całości lub wybranym frazom przygrywki metrum trójdzielne.

Przedstawiona analiza utworów ze zbioru *Choral-Lieder... mit Variationes* nie wyczerpuje wszystkich problemów i zjawisk, jakie w nich występują, ale zgodnie ze wstępnym założeniem skoncentrowałam się głównie na ich właściwościach konstrukcyjnych. Wydaje się, że w tym zakresie, mimo ograniczeń i czynników determinujących kształt kompozycji, wynikających z właściwości technicznych carillonu kościoła św. Katarzyny w Gdańsku, Johann Ephraim Eggert komponując tak wariacje, jak i przygrywki chorałowe wykazał się sporą inwencją. Otrzymaliśmy dzieła, w których kompozytor posłużył się wieloma zróżnicowanymi środkami techniki kompozytorskiej, choć z drugiej strony zastosował szereg powtarzających się rozwiązań typowych dla faktury carillonowej. Po studiach nad kompozycjami Eggerta nasuwają się zasadnicze pytania: na ile oryginalne, a na ile typowe są jego utwory w kontekście europejskiej — głównie niderlandzkiej — twórczości carillonowej XVIII wieku i na ile mocno

tkwią w tradycji północno- i środkowoeuropejskiej protestanckiej muzyki organowej, w jakimś sensie pokrewnej z muzyką carillonową, w tradycji przygrywek i wariacji chorałowych Jana Pieterszona Sweelincka, Hermanna Scheina, Dietricha Buxtehudego czy Jana Sebastiana Bacha. Te kwestie jednak, czekając na dalsze badania, pozostają na razie otwarte.

SUMMARY

Choral-Lieder... mit Variationes — Johann Ephraim Eggert's Compositions for Saint Catherine's Church Carillon in Gdańsk

A manuscript entitled *Choral-Lieder zu dem Glocken-Spiel der Altstädtischen Ober-Pfarr-Kirche zu St. Catharinen ausgesetzt mit Variationes*, dated 1784 and containing pieces for the Saint Catherine's church carillon, is kept in the State Archive in Gdansk. The manuscript contains 260 compositions based on a protestant chorale. They are grouped in two sections entitled *Lieder zur ganzen Stunde* and *Lieder zur halben Stunde*, i.e. songs for playing at full and half hours. In all, the manuscript contains 130 three-minute compositions to be played at full hours and 128 ninety-second compositions to be played at half hours. The first part of the manuscript also contains two 15-second quarter-hour preludes. The works were written by Johann Ephraim Eggert, a St. Catherine's church carillonneur.

The paper discusses the structure of the compositions. Despite what the title suggests, not all compositions are in the form of variations. Of the 130 pieces designated to be played at full hours, 124 are indeed variations, but there are 5 in the form of chorale prelude, and 1 is a simple monophonic chorale. As for the half hour compositions, about 25% are variations and the remaining ones are chorale preludes.

The author of the article presents characteristic features of Eggert's compositions. Discussing variations, she examines the ways of presenting the themes, texture, variation technique resources, and also types of variations. In the chorale preludes, she focuses on the ways of treatment. The author also points to the fact that the forms of Eggert's compositions and his use of technical resources result from the carillon's design.

KEYWORDS: carillon, the St Catharine's Church carillon, compositions for carillon, variations for carillon, Johann Ephraim Eggert

Przykład 1. *Vom Himmel hoch da komm' ich her* (nr 12)²⁴

12. No: 12.

Vom Himmel hoch da komm' ich her

Handwritten musical score for the hymn "Vom Himmel hoch da komm' ich her" (No. 12). The score is written on eight systems of staves. The first system shows the vocal line and the beginning of the piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system shows the vocal line and piano accompaniment. The fourth system shows the vocal line and piano accompaniment. The fifth system shows the vocal line and piano accompaniment. The sixth system shows the vocal line and piano accompaniment. The seventh system shows the vocal line and piano accompaniment. The eighth system shows the vocal line and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. There are also some handwritten annotations in the score, such as "2da", "3da", and "4da".

²⁴ Publikacja materiałów źródłowych za zgodą Archiwum Państwowego w Gdańsku.

Przykład 2. *In dulci jubilo* (nr 11)

In dulci jubilo. No. 11. — 11.

Przykład 3. *Herr ich denk' an jene Zeit* (nr 102)

106. No. 102.

Herr ich denck
an jene Zeit,

The musical score is handwritten and consists of ten systems of two staves each. The first system includes the title '106. No. 102.' and the lyrics 'Herr ich denck an jene Zeit,'. The melody is written on the upper staff and the accompaniment on the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score is numbered 106 and No. 102. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Przykład 4. So wahr ich lebe spricht dein Gott ad Interludium Ach was soll ich Sünder machen (nr 66)

68 No: 66.

So wahr ich lebe
spricht dein Gott
ad Interludium
Ach was soll ich Sünder machen,

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Clavier
Flute
Oboe
Bassoon
Interm.
Alleg.
Cresc.
Dim.
Inter.
Cor.
Cor.
Cor.
Cor.
Cor.
Cor.
Cor.

Przykład 5. *Herzlich lieb hab' ich o Herr* (nr 88)

92. No. 88.

Herzlich lieb hab' ich dich o Herr,

5 10 15 20 25 30 35 40 45 50 55 60 65 70 75

Przykład 6. *Gelobet seist du Jesu Christ* (nr 129)

No: 129. 129

Gelobet seist
du Jesu Christ

Przykład 7. *Ein Kind geboren zu Bethlehem* (nr 125)

No: 125. 125

Ein Kind geboren
zu Bethlehem