

SSub
Sole
Sarmatiae

32

Christoph
WERNER

*Es erhob sich
ein Streit im Himmel*

MUSICA IAGELLONICA

Christoph
WERNER

*Es erhob sich
ein Streit im Himmel*

SSub
Sole
Sarmatiae

32

Christoph
WERNER

*Es erhob sich
ein Streit im Himmel*

Do wydania przygotowała / Edited by
Justyna Szombara

MUSICA IAGELLONICA 2016

SUB SOLE SARMATIAE
EARLY MUSIC IN POLAND

32

Christoph WERNER
Es erhub sich ein Streit im Himmel

Redaktorzy serii / General Editors
Zygmunt M. Szweykowski, Aleksandra Patalas

Do wydania przygotowała / Edited by
Justyna Szombara

Korekta tekstu angielskiego / English copy editor:
Jo Clements

Praca naukowa finansowana ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer
DEC-2012/05/N/HS2/02836



NARODOWE CENTRUM NAUKI



NATIONAL SCIENCE CENTRE
POLAND

Publikacja finansowana ze środków przeznaczonych na działalność statutową Wydziału Historycznego Uniwersytetu
Jagiellońskiego w Krakowie

© Copyright by Justyna Szombara & Musica Iagellonica, Kraków 2016

ISMN 979-0-801532-29-9



Księgarnia internetowa
Musica Iagellonica
www.mi.pl

Musica Iagellonica
ul. Westerplatte 10
31-033 Kraków
Poland

WSTĘP

Es erhub sich ein Streit im Himmel to utwór wyróżniający się na tle całego zachowanego dorobku kompozytorskiego Christopha Wernera, kantora kościoła św. Katarzyny w Gdańsku. Jest to, zgodnie z aktualnym stanem wiedzy, jedyna zachowana kompozycja wielkoobsadowa tego twórcy i utwór, w którym w najpełniejszy sposób zrealizowane zostały założenia barokowego *stile concertato*.

Wiadomości dotyczące życia i działalności Christopha Wernera (*ok. 1618 Gottleuba o. Pirna, †1650 Gdańsk) są bardzo fragmentaryczne. Na temat jego młodości i edukacji muzycznej właściwie nic pewnego nie wiemy, jednak dobry warsztat kompozytorski artysty oraz znajomość aktualnych tendencji stylistycznych wskazują, że czerpać musiał z najlepszych wzorców¹. Prowadzone w ostatnim czasie badania archiwalne zaowocowały jedynie nielicznymi uzupełnieniami danych dotyczących działalności Wernera w Gdańsku². Najwcześniejsze świadectwa pobytu kompozytora w mieście pochodzą z ksiąg metrykalnych parafii św. Katarzyny, przechowywanych obecnie w Archiwum Państwowym w Gdańsku. W *Księdze ślubów 1637–1713* odnajdujemy wpis z 20 listopada 1644 roku³, informujący o zawarciu związku małżeńskiego przez Christopha Wernera i Marię z domu Raupach („H. Christophorus Wernerus mit F. Maria Michel Raupachs Tochter“⁴). Z kolei w *Księdze chrztów 1641–1665*,

¹ Jedyna znana dziś wzmianka na temat wykształcenia muzycznego Wernera pochodzi z listu księcia Johanna Georga II do ojca, elektora saskiego – Johanna Georga I. W liście tym, napisanym 30 grudnia 1649 roku, Johann Georg II przedstawia ojcu kandydata na stanowisko wicekapelmistrza w zespole kierowanym przez Heinricha Schütza: „Jest pewien trzydziestokilkulek, poddany Waszej Łaskawości i brat przebywającego teraz u mnie kornecisty Friedricha Wernera [...]. Tak dalece pojął on sztukę komponowania, że sam nie powinien się jej wstydić; jego utwory wykonywane są teraz w Gdańsku [...]”. W dalszej części listu ów kandydat przedstawiony jest jako uczeń „Włocha, dostojnego kompozytora i muzyka, kapelmistrza niedawno zmarłego króla Polski”. Bez wątplenia książkę wskazuje tutaj na osobę Marca Scacchiego. I choć istnieje szereg dokumentów świadczących o bliskich kontaktach obu twórców, to jednak na ich podstawie nie możemy wnioskować, że gdański muzyk kształcił się pod okiem królewskiego kapelmistrza. Zagadnienie relacji M. Scacchiego i Ch. Wernera szczegółowo omówiła Aleksandra Patalas w artykule: *Christoph Werner jako uczeń Marca Scacchiego*, w: *Muzyka jest zawsze współczesna. Studia dedykowane Profesor Alicji Jarzębskiej*, red. Małgorzata Woźna-Stankiewicz, Andrzej Sitarz, Musica Iagellonica, Kraków 2011, s. 535–548; natomiast treść wspomnianego listu Johanna Georga II do ojca opublikowała Mary E. Frandsen, w artykule *Allies in the Cause of Italian Music: Schütz, Prince Johann Georg II and Musical Politics in Dresden*, „Journal of the Royal Musical Association”, 125 (2000), s. 39.

² Badania archiwalne m.in. nad biografią Christopha Wernera prowadziłam w ramach projektu pt. *Z badań nad recepcją włoskiej „musica moderna” w Europie Północnej: koncert kościelny w twórczości kompozytorów gdańskich*, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (nr UMO–2012/05/N/HS2/02836), realizowanego w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego.

³ W źródle: „DOM.[inica] 26. P.[ost] TRIN.[itatis]”.

⁴ APG, sygn. 353/44, s. 60.

INTRODUCTION

Es erhub sich ein Streit im Himmel is a work that stands in contrast to the extant body of compositions by Christoph Werner, cantor at St Catherine’s in Gdańsk: according to the current state of research, this is the artist’s only large-scale piece, and a work that most fully implemented the characteristics of the baroque *stile concertato*.

Information concerning the life and activity of Christoph Werner (*ca. 1618 Gottleuba near Pirna, † 1650 Gdańsk) is highly fragmentary. Nothing certain is known about his youth and musical education, yet the artist’s good composition skills and familiarity with the current tendencies in style suggest that he must have drawn from the best models.¹ Recent archival research has brought to light new information on Werner’s activity in Gdańsk:² the earliest testimonies of the composer’s stay in the city come from the parish books of St Catherine’s, currently kept in the State Archive in Gdańsk. *Księga ślubów 1637–1713* [the Wedding Book 1637–1713] includes an entry from 20 November 1644,³ confirming the marriage of Christoph Werner and Maria Raupach (*H. Christophorus Wernerus mit F. Maria Michel Raupachs Tochter*).⁴ In turn, *Księga chrztów 1641–1665* [the Register of Baptisms 1641–

¹ The only reference to Werner’s musical education known today comes from a letter from Prince John George II to his father, Prince Elector of Saxony John George I. In the letter of 30 December 1649, John George II presents to his father a candidate for the post of vice-Kapellmeister of an ensemble conducted by Heinrich Schütz: “There is a certain man of over 30, a subject of Your Grace and a brother to the cornetist Friedrich Werner staying now at my court (...). He comprehends composition so well that he need not be ashamed to have his works performed in Danzig”. Further on the letter, the candidate is presented as a student of “a distinguished composer and musician, an Italian who was Kapellmeister to the late King of Poland, and who is now in Rome”. Without a doubt, the prince refers here to Marco Scacchi, but although there are a number of documents that prove the close contact between the two artists, they provide no grounds to believe that the Gdańsk musician received tuition from the royal Kapellmeister. The question of the relationships between Scacchi and Werner is discussed in detail by Aleksandra Patalas in her article “Christoph Werner jako uczeń Marca Scacchiego” [Christoph Werner as a pupil of Marco Scacchi], in: *Muzyka jest zawsze współczesna. Studia dedykowane Profesor Alicji Jarzębskiej* [Music is always contemporary. Studies dedicated to Professor Alicja Jarzębska], ed. Małgorzata Woźna-Stankiewicz, Andrzej Sitarz, Musica Iagellonica, Kraków 2011, pp. 535–548; while the content of the aforementioned letter from Johann Georg II to his father was published by Mary E. Frandsen in her article “Allies in the Cause of Italian Music: Schütz, Prince Johann Georg II and Musical Politics in Dresden”, *Journal of the Royal Musical Association* 125 (2000), p. 39.

² While studying the biography of Christoph Werner, I conducted archival research as part of the project “Z badań nad recepcją włoskiej «musica moderna» w Europie Północnej: koncert kościelny w twórczości kompozytorów gdańskich” [On the reception of Italian „musica moderna” in Northern Europe: The church concertos of Gdansk composers], financed by the Polish National Science Centre (No. UMO–2012/05/N/HS2/02836), conducted at the Institute Musicology of the Jagiellonian University.

³ Given in the source as: “DOM.[inica] 26. P.[ost] TRIN.[itatis]”.

⁴ State Archive in Gdańsk, cat. No. 353/44, p. 60.

pod datą 30 lipca 1645⁵, widnieje wpis poświadczający chrzest jednego z synów kompozytora, Friedricha („Christophorus Wernerus, Maria, Fridericus”)⁶.

W 1646 roku Werner objął stanowisko kantora w kościele św. Katarzyny, głównej świątyni Starego Miasta⁷. Najprawdopodobniej jednak z tym kościołem związany był już nieco wcześniej. Świadczyć o tym mogą wzmianki w utworach poetyckich zamieszczonych w pierwszej autorskiej publikacji młodego muzyka, zbiorze jego koncertów religijnych zatytułowanym *Praemessa musicalia* (*Zapowiedź muzyczna*), wydanym w 1646 roku w królewskiej oficynie Paschalisa Mense (RISM W 803)⁸. Kompozycje z tego zbioru wykonane były w lutym 1646 roku, podczas uroczystego wjazdu do Gdańska przyszłej polskiej królowej, Ludwiki Marii Gonzagi de Nevers⁹. W czasie jej wizyty Werner miał okazję podziwiać grę kapeli królewskiej i zapewne spotkał się z jej kapelmistrzem, Marco Scacchim. Możliwe, że zaprezentował

⁵ W źródle: „DOM.[inica] VII. P.[ost] TRIN.[itatis]”; por. APG, sygn. 353/41, s.63.

⁶ Chłopiec jednak wkrótce potem zmarł. Kompozytor poświęcił mu koncert *O du allersüßester*, jeden z utworów opublikowanych w zbiorze *Praemessa musicalia* z 1646 r.

⁷ Stare Miasto (Altstadt) było w pewnym stopniu autonomiczne. Posiadało własną Radę (Rat der Altstadt Danzig), która pełniła funkcje administracyjne, skarbowe i sądownicze. Jej siedzibą był ratusz, usytuowany w pobliżu kościoła św. Katarzyny – najstarszego kościoła Gdańska. W I poł. XVII w. Rada Starego Miasta Gdańska całkowicie utraciła samodzielność, a jej pięciu rajców weszło w skład Rady Miejskiej (Rady Głównego Miasta).

⁸ Na początku księgi oznaczonej jako „Pars secunda” (k. 2r) znajduje się panegyryk Andreasa Bythnera (1615–1652) poety, duchownego, konrektora, a następnie rektora szkoły św. Katarzyny w Gdańsku. Czytamy w nim: „Teraz rozpowszechniasz słodkie melodie świętego śpiewu, wydane dla Melpomeny, sławnej Bogini muzyki, które niegdyś starały się pozyskać niebiański gmach Katarzyny, które wywołują wdzięczną radość wiernych [...]” (*Svavia nunc vulgas Sacri Modulamina cantus, Edite Melpomene, Musice Clare, Dea, Quae permulserunt Catharinae Caelitit Aedem Olim, quaeq; movent gaudia grata Piis*). Podobną wzmiankę odnajdujemy w wierszu Georga Greblingera (Greflingera) (ok. 1620-ok. 1677), zamieszczonym w księdze „Pars tertia” (k. 2v): „Dobrze, że wyciągacie na światło dzienne piękne rzeczy, które ze słodyczą w waszym kościele śpiewacie” (*Wo[h]l, daß jhr an das Licht die schönen Sachen bringt, Die jhr mir Liebligheit in eurer Kirchen singt*).

⁹ Francuska księżniczka przebywała w Gdańsku od 11 do 20 lutego 1646 r. Z tej okazji organizowano widowiska teatralne, występy taneczne oraz pokazy fajerwerków. W domach patrycjuszki urządzano przyjęcia, bale i zabawy. Zob. Tadeusz Witczak, *Teatr i dramaty staropolski w Gdańsku*, Gdańskie Towarzystwo Naukowe, Gdańsk 1959, s. 68–85. Również do tych wydarzeń nawiązał w swoim utworze Andreas Bythner. Poeta nakreślił obraz wspaniałego wjazdu monarchini, witanej przez mieszkańców miasta: „Dobrymi gdańskimi wróżbami ochroniona, Królowa, do Gdańska wkraczała radosna [...]” (*Ingrediente bonis avibus Gedanensi Tecta REGINA, Gedanum tripudiabat ovans*). W uroczystościach tych, zgodnie ze świadectwem poety, Werner aktywnie uczestniczył: „Od Ciebie pochodzi ożywcza muzyka, pochwały, które Tobie, Wernerze, tak wspaniała kobieta wznosi!” (*A Te provenit recreatrix Musica, laudis Quae, Wernere, Tibi femina tanta tulit!*). O wykonaniu utworów Werner pod czas uroczystości powitania Ludwiki Marii świadczyć może także wpis w *Księdze Kamlarii 1645–1647*, z którego wynika, że 9 marca 1646 r. wyplacono kompozytorowi z kasy miejskiej 225 marek („weg. seiner Musikalischen Composition”); por. APG, sygn. 300,12/78, s. 111.

1665], contains an entry dated 30 July 1645⁵ confirming the baptism of one of the composer’s sons, Friedrich (*Christophorus Wernerus, Maria, Fridericus*).⁶

In 1646 Werner became the cantor at St Catherine’s, the main church of the Old City.⁷ It is highly probable, however, that he had been connected to the church somewhat earlier: proof of this can be found in references to the church in poetic pieces in the first work published by the young musician – a collection of his sacred concertos entitled *Praemessa musicalia* (literally “a musical promise”) printed by the publishing house of Paschalis Mense in Königsberg in 1646 (RISM W 803).⁸ The works from this collection were performed in February 1646 at the arrival ceremony of the future Queen of Poland, Louisa Maria Gonzaga de Nevers, in Gdańsk.⁹ During her visit, Werner had an opportunity to admire performances by the royal ensemble, quite probably met its Kapellmeister, Marco Scacchi, and might have used the opportunity to

⁵ Given in the source as: “DOM.[inica] VII. P.[ost] TRIN.[itatis]”; see State Archive in Gdańsk , cat. No. 353/41, p. 63.

⁶ The boy died soon afterwards. The composer devoted the concerto *O du allersüßester* to him, one of the pieces published in his collection *Praemessa musicalia* of 1646.

⁷ The Old City (Altstadt) retained a certain degree of autonomy. It had a City Council (Rat der Altstadt Danzig), fulfilling administrative, financial, and judicial functions. Its seat was the town hall situated in the vicinity of St Catherine’s – the oldest church in Gdańsk. In the first half of the 17th century, the Council of the Old City of Gdańsk lost its autonomy, and five of its councillors were incorporated into the City Council (the Council of the Main City).

⁸ At the beginning of the book denoted *Pars secunda* (fol. 2r), there is a panegyric by Andreas Bythner (1615–1652): a poet, priest, and co-rector and later rector of the School of St Catherine in Gdańsk. It reads: “Now you unfolding the sweet melodies of holy song, issued for Melpomene, the famous Goddess of music, that once tried to win the heavenly house of Catherine, that produce the appreciative gratitude of the congregation” (*Svavia nunc vulgas Sacri Modulamina cantus, Edite Melpomene, Musice Clare, Dea, Quae permulserunt Catharinae Caelitit Aedem Olim, quaeq; movent gaudia grata Piis*). A similar reference can be found in a poem by Georg Greblinger (or Greflinger, ca. 1620 – ca. 1677), published in *Pars tertia* (fol. 2v): “Well you bring to daylight the beautiful things you sweetly sing in your church” (*Wo[h]l, daß jhr an das Licht die schönen Sachen bringt, Die jhr mir Liebligheit in eurer Kirchen singt*).

⁹ The French princess stayed in Gdańsk from 11 to 20 February 1646. Theatre and dance performances, and fireworks shows were organised for the occasion, and feasts, balls and merrymaking took place in noblemen’s houses. See Tadeusz Witczak, *Teatr i dramaty staropolski w Gdańsku: przegląd historycznomateriałowy [Theater and Drama in Old Gdańsk: a Review of Historical Material]*, Gdańskie Towarzystwo Naukowe, Gdańsk 1959, pp. 68–85. These were the events that Andreas Bythner made reference to when painting a picture of the magnificent entrance of the monarch, welcomed by the citizens: “Protected with good auguries, the Queen entered Gdańsk in joy” (*Ingrediente bonis avibus Gedanensi Tecta REGINA, Gedanum tripudiabat ovans*). As the poet testified, Werner actively participated in these celebrations: “from you, Werner, comes the invigorating music, the praise that such wonderful a woman gives you!” (*A Te provenit recreatrix Musica, laudis Quae, Wernere, Tibi femina tanta tulit!*). Further proof of Werner’s works being performed at Maria Louisa’s welcoming ceremony is provided by an entry in the notebook of the town’s treasury (*Kämmerei 1645–1647*), which states that on 9 March 1646 the composer was paid 225 marks from the municipal treasury (“weg. seiner Musikalischen Composition”); see State Archive in Gdańsk, cat. No. 300,12/78, p. 111.

wówczas Scacchiemu swoje kompozycje. Jak wiadomo, utwory gdańskiego twórcy opublikowane w zbiorze *Praemessa musicalia* zainspirowały królewskiego kapelmistrza do stworzenia nowej klasyfikacji stylów muzycznych, przedstawionej na kartach słynnego listu „Ad Excellentiss.: Dn. Ch. Wernerum”¹⁰.

Być może Werner zajmował się również nauczaniem muzyki w szkole św. Katarzyny, bowiem to zajęcie wchodziło wówczas w zakres obowiązków kantora. Między innymi z myślą o muzykowaniu szkolnym kompozytor wydał w 1649 roku w Królewcu drugi zbiór swoich utworów, zatytułowany *Musicalische Arien*¹¹. Publikacja ta była owocem współpracy Wenera ze znanym gdańskim poetą i pastorem kościoła św. Katarzyny – Michaellem Albinusem (1610–1653)¹².

Christoph Werner był postacią rozpoznawaną w gdańskim środowisku muzycznym i szczególnie cenioną przez entuzjastów włoskiej *musica moderna*. To właśnie jemu powierzono obowiązki kapelmistrza kościoła Najświętszej Marii Panny¹³ w okresie choroby Kaspara Förstera seniora¹⁴. Osobiste kontakty Wenera z włoskim kapelmistrzem polskiego króla stanowiły dla kompozytora swoistą nobilitację. To za sprawą pism i kompozycji muzycznych Scacchiego nazwisko młodego gdańskiego kantora zaistniało w świadomości szerszego grona muzyków działających w różnych ośrodkach europejskich¹⁵. Autorytet Scacchiego i jego pochlebne opinie na temat twórczości Wenera zapewne nie pozostawały bez wpływu na decyzję o nominacji gdańskiego kantora na stanowisko wicekapelmistrza na dworze saskim w Dreźnie. List Johanna Geорга II zawierający informację o nominacji, datowany na styczeń 1650 roku, przekazany został

¹⁰ Szerzej na ten temat zob. Aleksandra Patalas, *Die Kompositionen von Christoph Werner als Quelle der Inspiration für Marco Scacchi*, w: *Standige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik. Jahrbuch 2004: Mitteldeutschland im musikalischen Glanz seiner Residenzen Sachsen, Böhmen und Schlesien als Musiklandschaften im 16. und 17. Jahrhundert*, ed. by Peter Wollny, Ortus Musikverlag, Beeskow 2005, pp. 237–250; Eadem: *W kościele, w komnacie i w teatrze. Marco Scacchi. Życie, muzyka, teoria*, «Acta Musicologica Universitatis Cracoviensis» XIX, Musica Iagellonica, Kraków 2010, s. 362–377.

¹¹ We wstępie do *Musicalische Arien* Werner pisał: „pomyślałem, że niektórymi [pieśniami] można uraczyć młodzież, aby się z nich uczyła i polepszała” (*ich denn vermercket, dass selbe von einem und andern beliebt worden, insonderheit, dass die Jugend daraus könnte geübet und gebessert werden*). Być może kompozytor miał na myśli swoich uczniów.

¹² Zob. Dick van Stekelenburg, *Michael Albinus 'Dantiscanus' (1610–1653). Eine Fallstudie zum Danziger Literaturbarock*, «Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur» 74, Editions Rodopi B.V., Amsterdam 1988, s. 32.

¹³ Znajdujący się na terenie Głównego Miasta (dawniej określanego jako Prawe Miasto (Rechtstadt)) kościół Najświętszej Marii Panny był najważniejszą świątynią Gdańska.

¹⁴ W 1650 r. kapelmistrz kościoła mariackiego musiał przerwać pracę ze względu na postępującą chorobę oczu. Zob. Paweł Podejko, *Życie muzyczne w dawnym Gdańsku*, w: *Życie muzyczne dawnego Gdańska, Pomorza i Kujaw*, «Kultura Muzyczna Północnych Ziem Polski» 9, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, Gdańsk 2001, s. 17.

¹⁵ Nb. jeszcze do niedawna w literaturze muzykologicznej nazwisko Christoph'a Wenera przywoływane było prawie wyłącznie w kontekście słynnej polemiki, jaka toczyła się w latach 40. XVII wieku, pomiędzy Scacchim i gdańskim organistą – Paul'em Siefertem.

present his compositions to Scacchi. It is generally known that the works of the Gdańsk artist published in *Praemessa musicalia* inspired the royal Kapellmeister to create a new classification of musical styles, which he described in the famous letter ‘Ad Excellentiss.: Dn. Ch. Wernerum’.¹⁰

Werner may also have taught music at St Catherine’s School, as this was part of the cantor’s duties at that time. It was also with school use in mind that the composer published his second collection of works entitled *Musicalische Arien* (Königsberg, 1649).¹¹ The publication resulted from a collaboration between Werner and well-known Gdańsk poet and pastor at St Catherine’s – Michael Albinus (1610–1616).¹²

In Gdańsk’s musical circles, Christoph Werner was a respected figure, especially admired by enthusiasts of the Italian *musica moderna*. It was he who was entrusted with the duties of the Kapellmeister of the Church of the Blessed Virgin Mary¹³, standing in for the ailing Kaspar Förster senior.¹⁴ Werner’s personal contact with the Italian Kapellmeister of the Polish king was a particular advantage to the composer. It was thanks to Scacchi’s letters and musical compositions that the name of the young cantor from Gdańsk became known to the broader circles of musicians operating in various European centres.¹⁵ Scacchi’s authority and his favourable opinions on Werner’s works, might have influenced the decision to nominate the Gdańsk cantor to the post of vice-Kapellmeister at the Saxon court in Dresden. A letter from John George II, dated January 1650, containing information about the nom-

¹⁰ More on the subject can be found in: Aleksandra Patalas, “Die Kompositionen von Christoph Werner als Quelle der Inspiration für Marco Scacchi”, in: *Standige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik. Jahrbuch 2004: Mitteldeutschland im musikalischen Glanz seiner Residenzen Sachsen, Böhmen und Schlesien als Musiklandschaften im 16. und 17. Jahrhundert*, ed. by Peter Wollny, Ortus Musikverlag, Beeskow 2005, pp. 237–250; Eadem: *W kościele, w komnacie i w teatrze. Marco Scacchi. Życie, muzyka, teoria* [In the church, in the chamber, and in the theater: Marco Scacchi: His life, music, and musical writings], «Acta Musicologica Universitatis Cracoviensis» XIX, Musica Iagellonica, Kraków 2010, pp. 362–377.

¹¹ In the introduction to *Musicalische Arien*, Werner wrote “I thought that the young could be treated to some [songs] so that they learn from them and improve” (*ich denn vermercket, dass selbe von einem und andern beliebt worden, insonderheit, dass die Jugend daraus könnte geübet und gebessert werden*). Perhaps the composer meant his students.

¹² See Dick van Stekelenburg, *Michael Albinus 'Dantiscanus' (1610–1653). Eine Fallstudie zum Danziger Literaturbarock*, «Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur» 74, Editions Rodopi B.V., Amsterdam 1988, p. 32.

¹³ The Church of the Blessed Virgin Mary, considered the most important church in Gdańsk, stood in the Main City, formerly known as the Right City (Rechtstadt).

¹⁴ In 1650 the Kapellmeister of St Mary’s had to step down from the post due to a progressive eye condition. See Paweł Podejko, “Życie muzyczne w dawnym Gdańsku” [Musical life in early Gdańsk], in: *Życie muzyczne dawnego Gdańska, Pomorza i Kujawy*, «Kultura Muzyczna Północnych Ziem Polski» 9, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, Gdańsk 2001, p. 17.

¹⁵ Until quite recently, the name of Christoph Werner was quoted in musicological literature almost solely in the context of the famous argument between Scacchi and a Gdańsk organist, Paul Siefert in the 1640s.

Wernerowi za pośrednictwem Detloffa Wedelbuscha, oficera wojskowego z Gdańska. Tenże pośredniczył w kontaktach saksońskiego księcia z Christophem Wernerem co najmniej do maja 1650 roku¹⁶. Nie znajdujemy informacji na temat dalszego przebiegu rozmów, ani żadnych dokumentów potwierdzających wizytę gdańskiego muzyka w Dreźnie. Najprawdopodobniej Werner Gdańska nie opuścił. Przyczyną takiego stanu rzeczy mogła być poważna choroba, która ostatecznie doprowadziła do przedwczesnej śmierci kompozytora¹⁷. Jego pogrzeb odbył się 9 listopada 1650 roku w Gdańsku¹⁸.

Zachowana spuścizna kompozytorska Christoph Wernera obejmuje:

1. Zbiór *Praemessa musicalia in quibus motetae singulae vel unà vel duabus Vocibus, & duobus vel tribus instrumentis musicis modulandae una cum basso ad organum*, Königsberg 1646 (druk, Universitetsbiblioteket i Oslo (Pars Secunda); Västerås, Stifts-och Landsbiblioteket (Pars Secunda – niekompletna, Pars Tertia, Pars Quarta); rękopis, Ratsbücherei Lüneburg, sygn. Mus. ant. pract. KN 206); zawiera 15 utworów¹⁹

¹⁶ 8 marca 1650 roku Wedelbusch przekazał księciu informację, że Werner gotów jest posłuszenie przyjąć ofertę, jednak prosi o szczegóły dotyczące wysokości jego przyszłego honorarium. W odpowiedzi z 5 kwietnia Johann Georg II nieco wymijająco zapewnił, że wynagrodzenie Wernera będzie równe bądź wyższe od obecnego i nalegał, by muzyk jak najprędzej przybył na dwór Johanna Georga I i sam negocjował warunki zatrudnienia (książę oferował swoją pomoc w tym zakresie). W liście z 6 maja 1650 roku Wedelbusch donosił, że Werner gotów jest poddać się sugestii księcia, jednak zaznacza, że w najbliższym czasie jego wyjazd z Gdańska może okazać się niemożliwy z uwagi na obowiązki związane ze zbliżającym się świętem Zesłania Ducha Św. (które w 1650 r. przypadło na dzień 5 czerwca), zob. Mary E. Frandsen, *op. cit.*, s. 32–33.

¹⁷ 25 stycznia 1651 roku wpłynęła do gdańskiej Rady Miasta suplika wdowy po Christophie Wernerze, w której czytamy: „Wobec choroby, z powodu której mój nieboszczyk mąż zakończył życie, z którą długi czas walczył, niemal wszystko co mieliśmy, spożytkowane zostało na posługi dla niego; przeto niewiele już zostało dla mnie i mojego dziecka na najędźniejsze utrzymanie” (*Denn weil es mit der Kranckheit, in welcher mein Seliger Mann sein leben geendet, eine geraume Zeit gewehrt, daß darüber, was verhanden gewest, und ihm sein Dienst getragen, fast gänzlich verzehret worden: so sind nu mehr Zu meinem und meines Kindes nohttürftigen un-terhalt sehr geringe mittel übrig*). Rada „z uwagi na suplikantki męża nieboszczyka i jej niedostatek” postanowiła wypłacić wdowie z kasy miejskiej 100 marek pruskich (APG, sygn. 300,42/207, s. 81–82). Syn kompozytora, Christoph Werner (młodszy) początkowo przebywał pod opieką matki, a prawdopodobnie od 1662 roku pod opieką stryja Friedricha Wernera w Dreźnie, gdzie miał się kształcić. W Archiwum Państwowym w Gdańsku zachował się list Friedricha Wernera do gdańskiej Rady Miasta z 12 stycznia 1664 roku, w którym drezdeński muzyk prosi o obiecane środki na utrzymanie chłopca lub o podjęcie decyzji w sprawie jego dalszego losu (APG, sygn. 300,36/57). Jak podaje Hermann Rauschnig (*Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Kirchenkapellen*, «Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreußens» 15, Kommissions-Verlag der L. Saunierschen Buch- und Kunsthandlung, Danzig 1931, s. 178) Christoph Werner (mł.) został muzykiem miejskim i działał w Gdańsku w latach 1671–1701.

¹⁸ Zob. Hermann Rauschnig, *op. cit.*, s. 178.

¹⁹ Opublikowane współcześnie jako: Christoph Werner, *Praemessa musicalia in quibus Motetae singulae vel unà vel duabus Vocibus, & duobus vel tribus Instrumentis musicis modulandae unà cum Basso*

ination was delivered to Werner via Detloff Wedelbusch, a military officer from Gdańsk. Detloff Wedelbusch acted as an intermediary between the Saxon Prince and Christopher Werner until May 1650 at least.¹⁶ No information concerning further discussion can be found, nor are there any documents confirming that the Gdańsk musician went to Dresden. It is highly probable that Werner never left Gdańsk, possibly as a result of the severe illness that finally led to the premature death of the composer.¹⁷ His funeral took place on 9 November 1650 in Gdańsk.¹⁸

The surviving works composed by Christoph Werner include:

1. Collection *Praemessa musicalia in quibus motetae singulae vel unà vel duabus Vocibus, & duobus vel tribus instrumentis musicis modulandae una cum basso ad organum*, Königsberg 1646 (print, Universitetsbiblioteket i Oslo (Pars Secunda); Västerås, Stifts-och Landsbiblioteket (Pars Secunda – incomplete, Pars Tertia, Pars Quarta); manuscript, Ratsbücherei Lüneburg, cat. No. Mus. ant. pract. KN 206); contains 15 pieces¹⁹

¹⁶ On 8 March 1650, Wedelbusch informed the Prince that Werner was ready to accept the offer, nonetheless he asked for details concerning Werner's future remuneration. In his answer of 5 April, John George II gave assurances, somewhat indirectly, that Werner's salary would be equal to or higher than his current pay and insisted that the musician arrive at his earliest convenience at the court of John George I and negotiate the conditions of his employment himself (while the Prince offered assistance in the matter). In a letter of 6 May 1650, Wedelbusch stated the Prince that Werner was ready to obey the Prince's suggestion. Nonetheless, he emphasised that Werner's departure from Gdańsk could prove impossible in the near future due to his duties related to the approaching Feast of the Pentecost (which occurred on 5 June in 1650), see Mary E. Frandsen, *op. cit.*, pp. 32–33.

¹⁷ On 25 January 1651 an application for financial aid for Christoph Werner's widow was received by Gdańsk City Council. It reads: “In the face of the illness due to which my late husband ended his life, and which he fought against for a long time, nearly everything we had was spent for ministrations to him; therefore, little has been left for me and my child for the most moderate sustenance” (*Denn weil es mit der Kranckheit, in welcher mein Seliger Mann sein leben geendet, eine geraume Zeit gewehrt, daß darüber, was verhanden gewest, und ihm sein Dienst getragen, fast gänzlich verzehret worden: so sind nu mehr Zu meinem und meines Kindes nohttürftigen un-terhalt sehr geringe mittel übrig*). “With respect to the request concerning her husband's death” the Council decided to pay the widow 100 Prussian marks from the municipal treasury (State Archive in Gdańsk, cat. No. 300,42/207, pp. 81–82). Initially, the composer's son, Christoph Werner (junior) remained in the care of his mother, but from 1662 he was probably in the custody of his uncle, Friedrich Werner, in Dresden, where he was to receive his education. A letter from Friedrich Werner to the Gdańsk City Council of 12 January 1664 has been preserved in the State Archive in Gdańsk. The Dresden musician asks for the promised funds for the boy's sustenance or a decision concerning his future (State Archive in Gdańsk, cat. No. 300,36/57). According to Hermann Rauschnig (*Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Kirchenkapellen*, «Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreußens» 15, Kommissions-Verlag der L. Saunierschen Buch- und Kunsthandlung, Danzig 1931, p. 178) Christoph Werner (jr) became a city musician and was active in Gdańsk from 1671–1701.

¹⁸ See Hermann Rauschnig, *op. cit.*, p. 178.

¹⁹ Published in a contemporary edition as: Christoph Werner, *Praemessa musicalia in quibus Motetae singulae vel unà vel duabus Vocibus, & duobus vel tribus Instrumentis musicis modulandae unà cum Basso*

2. *Glück-Wüntsung* (Göttin, deren weisses Licht) an den [...] Michael Behm [...] und [...] Jungfrau Anna Maria des [...] Heinrich Melman [...] Tochter als dieses 1648 [...] Iren hochzeitlichen Ehren Tag gehalten aus schuldiger Freundschaft [...] aufgesetzt von Joh. Cunr. Hedeno, 4 gł., bc., Danzig 1648 (druk, Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk, sygn. Oe 6 2^o adl. 303)

3. Zbiór *Musicalische Arien Oder Melodeyen über etliche Heilige Lieb- und Lob- Lieder Herrn Michael Albini, Mit 4. Stimmen zu singen und spielen gesetzt*, Königsberg 1649 (druk, Biblioteka Jagiellońska w Krakowie, sygn. Mus.ant.pract. W 270; Bayerische Staatsbibliothek, sygn. 2 Mus. pr. 99 Beibd. 16, egzemplarz zdigitalizowany: <http://stimbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00084953> [dostęp: luty 2016]); zawiera 17 utworów

4. *Es erhub sich ein Streit im Himmel*, 3 chóry (CATB), 2 Tpti (clarini), Tbn, 2 Ctini, Vne, bc. (rękopis, Ratsbücherei Lüneburg, sygn. Mus. ant. pract. KN 206)

5. *Morti tuae tam amare*, T/C solo, bc. (rękopis, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz zu Berlin, sygn. Bohn Ms. mus. 205)

6. *Weil mir seinen lautern Blick*, 3 gł., bc. (pieśń opublikowana w zbiorze *Deutsche Sappho* Christoph Kaldenbacha²⁰)

Wykaz kompozycji Wenera należy uzupełnić o utwory okolicznościowe, z których zachował się tylko tekst słowny, a także o dzieła zaginione, wzmiankowane w katalogu rękopisów gdańskiej Biblioteki Miejskiej²¹ oraz w inwentarzu Michaelisschule w Lüneburgu²²:

1. *Christliche Klag-Ode über hochempfindliches Ableben Unsers weyland Allernädigsten Königs und Herrn Vladislai IV. [...] aufgesetzt von Mich. A.[lbino] [...] musicalisch praesentiret von C.[hristoph] W.[erner] im Jahr 1648*, Danzig 1648 (tekst Michaela Albinusa, Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk, sygn. N1 4 8^o adl. 62)

ad Organum, «Materiały do historii muzyki XVI i XVII wieku» 1, oprac. Justyna Szombara, Musica Iagellonica, Kraków 2012.

²⁰ Christoph Kaldenbachs *Deutsche Sappho, Oder Musicalische Getichte So wol mit lebendiger Stimme, als unter allerhand I[nstru]mente, auch wol von einer Person allein zugleich zu spielen und singel gesetzt*, Königsberg, Gedruckt bey Pasche Mensen, Im Jahr 1651 (Biblioteka Jagiellońska w Krakowie, sygn. Mus.ant.pract. K 50). Obok 27 pieśni Kaldenbacha w druku znajduje się po jednej kompozycji Christoph Wenera, Heinricha Alberta i Johanna Weichmanna, zob. Aleksandra Patalas, *Katalog starodruków muzycznych z XVI i XVII w. ze zbiorów byłej Pruskiej Biblioteki Państwowej w Berlinie, przechowywanych w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie*, Musica Iagellonica, Kraków 1999, pozycja nr 1094, s. 190.

²¹ Zob. Otto Günther, *Katalog der Handschriften der Danziger Stadtbibliothek*, Bd. IV, *Die musikalischen Handschriften der Stadtbibliothek und der in ihrer Verwaltung befindlichen Kirchenbibliotheken von St. Katharinen und St. Johann in Danzig*, Kommissions-Verlag der L. Saunierschen Buch- und Kunsthandlung, Danzig, 1911, s. 59.

²² Zob. Max Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit*, „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft“ IX 1907/1908, s. 620.

2. *Glück-Wüntsung* (Göttin, deren weisses Licht) an den [...] Michael Behm [...] und [...] Jungfrau Anna Maria des [...] Heinrich Melman [...] Tochter als dieses 1648 [...] Iren hochzeitlichen Ehren Tag gehalten aus schuldiger Freundschaft [...] aufgesetzt von Joh. Cunr. Hedeno, 4 v, b.c., Danzig 1648 (print, Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk [Gdańsk Library of the Polish Academy of Sciences], cat. No. Oe 6 2^o adl. 303)

3. Collection *Musicalische Arien Oder Melodeyen über etliche Heilige Lieb- und Lob- Lieder Herrn Michael Albini, Mit 4. Stimmen zu singen und spielen gesetzt*, Königsberg 1649 (print, Biblioteka Jagiellońska w Krakowie [Jagiellonian Library in Kraków], cat. No. Mus. ant. pract. W 270; Bayerische Staatsbibliothek, cat. No. 2 Mus. pr. 99 Beibd. 16, digitised copy: <http://stimbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00084953> [accessed in February 2016]); contains 17 pieces

4. *Es erhub sich ein Streit im Himmel*, 3 choirs (CATB), 2 Tpti (clarini), Tbn, 2 Ctini, Vne, bc. (manuscript, Ratsbücherei Lüneburg, cat. No. Mus. ant. pract. KN 206)

5. *Morti tuae tam amare*, T/C solo, b.c. (manuscript, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz zu Berlin, cat. No. Bohn Ms. mus. 205)

6. *Weil mir seinen lautern Blick*, 3 v, b.c. (song published in Christoph Kaldenbach's collection *Deutsche Sappho*)²⁰

This list of Werner's compositions needs supplementing with occasional pieces of which only the lyrics have been preserved, as well as the lost works mentioned in the catalogue of manuscripts of the Municipal Library in Gdańsk,²¹ and the inventory of the Michaelisschule in Lüneburg.²²

1. *Christliche Klag-Ode über hochempfindliches Ableben Unsers weyland Allernädigsten Königs und Herrn Vladislai IV. [...] aufgesetzt von Mich. A.[lbino] [...] musicalisch praesentiret von C.[hristoph] W.[erner] im Jahr 1648*, Danzig 1648 (text by Michael Albinus, Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk [Gdańsk Library of the Polish Academy of sciences], cat. No. N1 4 8^o adl. 62)

ad Organum, «Materiały do historii muzyki XVI i XVII wieku» 1, ed. by Justyna Szombara, Musica Iagellonica, Kraków 2012.

²⁰ Christoph Kaldenbachs *Deutsche Sappho, Oder Musicalische Getichte So wol mit lebendiger Stimme, als unter allerhand I[nstru]mente, auch wol von einer Person allein zugleich zu spielen und singel gesetzt*, Königsberg, Gedruckt bey Pasche Mensen, Im Jahr 1651 (Jagiellonian Library in Kraków, cat. No. Mus.ant.pract. K 50). Besides 27 songs by Kaldenbach, the print contains single works by Christoph Werner, Heinrich Albert, and Johannes Weichmann. See Aleksandra Patalas, *Katalog starodruków muzycznych z XVI i XVII w. ze zbiorów byłej Pruskiej Biblioteki Państwowej w Berlinie, przechowywanych w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie* [Catalogue of early music prints from the collections of the former Prussische Staatsbibliothek in Berlin, kept at the Jagiellonian Library in Cracow], Musica Iagellonica, Kraków 1999, p. 190 (item No. 1094).

²¹ See Otto Günther, *Katalog der Handschriften der Danziger Stadtbibliothek IV, Die musikalischen Handschriften der Stadtbibliothek und der in ihrer Verwaltung befindlichen Kirchenbibliotheken von St. Katharinen und St. Johann in Danzig*, Kommissions-Verlag der L. Saunierschen Buch- und Kunsthandlung, Danzig 1911, p. 59.

²² See Max Seiffert, "Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit", *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* IX 1907/1908, p. 620.

2. *Christlicher Freuden-Gesang oder die hocheufreuliche Krönung unsers allergnädigsten König [...] Joh. Casimiri [...] aufgesetzt von Mich. A.[lbino] [...] Krönungs Tage den 17. Jan. dieses 1649 Jahrs in der Pfarr-Kirche zu S.Marien allhier in Danzig [...] musicalisch praesentiren von C.[hristoph] W.[erner], Danzig 1649 (tekst Michaela Albinusa, Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk, sygn. N1 5 8^o adl. 2)*

3. *An den Wassern zu Babel sassen*, 8 gł., 6 instr (zagniony, przed II wojną w zbiorach rękopisów gdańskiej Biblioteki Miejskiej, sygn. Ms Cath. q 25)

4. *Ich bin eine Blume von Saron*, 2 Corn., 2 Viol., Fag., Violon au Diorb., 5 Voc. CCATB con Cap. (utwór wymieniony w inwentarzu Michaelisschule w Lüneburgu)

Z racji sprawowanej funkcji kantora Werner tworzył przede wszystkim muzykę religijną. Kompozycje ze zbioru *Praemessa musicalia* mogły być wykonywane podczas nabożeństwa (po Ewangelii – jako komentarz do niej, po kazaniu lub w trakcie *communio*), bądź na jego zakończenie. Utwory z tekstami o charakterze pochwalnym lub dziękczynnym mogły również rozbrzmiewać podczas uroczystości miejskich²³. Twórczość Wernera odpowiadała również zapotrzebowaniom środowiska mieszczańskiego. W jego dorobku wskazać można kilka utworów okolicznościowych, napisanych dla gdańskich patrycjuszki z okazji uroczystości prywatnych (np. utwór weselny *Glück-Wüntschung*) oraz ku czci królów polskich (oda żałobna na cześć zmarłego w 1648 roku Władysława IV *Christliche Klag-Ode*, a także utwór skomponowany dla upamiętnienia koronacji Jana Kazimierza *Christlicher Freuden-Gesang*). Utwory Wernera wzbogacają także repertuar niemieckiej pieśni protestanckiej, przydatny zarówno w liturgii, modlitwie domowej, jak i w kształceniu młodzieży. Jego *Musicalische Arien* to proste, czterogłosowe pieśni o budowie zwrotkowej, utrzymane w fakturze homorytmicznej. Werner przewidział realizację utworów w trzech wariantach obsadowych: 1) przez czterogłos wokalny z *basso continuo*, 2) przez głos solowy (sopran lub tenor) z zespołem viol, 3) przez głos solowy z instrumentem fundamentalnym, realizującym *basso continuo*. Ponadto, w przypadku solowego wykonania pieśni, kompozytor dopuszczał modyfikację zapisu rytmicznego w celu lepszego wydobywania formy i podkreślenia wartości wyrazowych tekstu poetyckiego. *Arien* Wernera zbliżone są w swej ogólnej koncepcji do *Psalmen Davids, hiervor in deutsche Reime gebracht Durch D. Cornelim Beckern* Heinricha Schütza²⁴.

Musicalische Arien to utwory wyrosłe na gruncie protestanckiej tradycji kulturowej, natomiast w solowych

2. *Christlicher Freuden-Gesang oder die hocheufreuliche Krönung unsers allergnädigsten König [...] Joh. Casimiri [...] aufgesetzt von Mich. A.[lbino] [...] Krönungs Tage den 17. Jan. dieses 1649 Jahrs in der Pfarr-Kirche zu S.Marien allhier in Danzig [...] musicalisch praesentiren von C.[hristoph] W.[erner], Danzig 1649 (text by Michael Albinus, Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk [Gdańsk Library of the Polish Academy of sciences], cat. No. N1 5 8^o adl. 2)*

3. *An den Wassern zu Babel sassen*, 8 v, 6 instr. (lost, formerly in the collection of the Municipal Library in Gdańsk, cat. No. Ms Cath. q 25)

4. *Ich bin eine Blume von Saron*, 2 Corn., 2 Viol., Fag., Violon au Diorb., 5 Voc. CCATB con Cap. (a piece mentioned in the inventory of the Michaelisschule in Lüneburg)

Owing to holding the position of cantor, Werner composed primarily religious music. The works from the collection *Praemessa musicalia* could be performed during a service (after the Gospel, as a commentary to it; after the sermon; and/or during the communion) or after a service. Although the works of a laudatory and thanksgiving nature could also have been performed at municipal festivities.²³ Werner's works also fulfilled the needs of the burghers. His oeuvre includes a number of pieces written for the patricians of Gdańsk to celebrate private occasions (e.g., a wedding piece, *Glück-Wüntschung*) and for the Polish kings (*Christliche Klag-Ode*, a mourning ode eulogising Ladislaus [Władysław] IV, who died in 1648, and *Christlicher Freuden-Gesang*, a song composed to commemorate the crowning of King John Casimir [Jan Kazimierz]). Werner's pieces also added to the repertoire of German Protestant songs used for liturgy, home prayer, and education of the young. His *Musicalische Arien* are simple four-voice songs composed of stanzas, and maintained in homorhythmic texture. Werner envisaged three ensembles for the performance of his works: 1) four voices with *basso continuo*, 2) solo voice (soprano or tenor) with an ensemble of violas, and 3) by a solo voice with a bass instrument providing the *basso continuo*. In case of solo performances of songs, the composer allowed modification of the rhythmical score to improve the form and emphasise the expressive values of the poetic lyrics. In their general concept, Werner's *Arien* are akin to Heinrich Schütz's *Psalmen Davids, hiervor in deutsche Reime gebracht Durch D. Cornelim Beckern*.²⁴

Musicalische Arien are works that grew out of Protestant cultural tradition, while the Gdańsk cantor's enthusiasm for modern Italian music found its expression in the concertos for solo and small numbers of voices in the

²³ Por. przypis 9.

²⁴ W przedmowie do *Musicalische Arien* Werner bezpośrednio nawiązuje do kompozycji Schütza: „Tak, mogą być Arie wykonywane zupełnie bez taktu, tylko według słów prowadzone, jak to napisał do dobrodusznego czytelnika Schütz o Psalmach Beckera” (*Ja, es können auch solche und dergleichen Arien gantz ohne Tact, viel anmutiger, nach anleitung der Worte gesungen werden, wie Herr Schütz über H. D. Beckers Psalmen, an den gutherzigen Leser, schreibt*). Znamiennie jest także, że tytuł zbioru Wernera *Musikalische Arien* jest cytatem z przedmowy do zbioru psalmów Schütza.

²³ See footnote 9.

²⁴ In the foreword to *Musicalische Arien*, Werner made a direct reference to Schütz's composition: “Yes, the arias can be performed absolutely without any cadence, following the words only, as Schütz wrote to the gentle reader about Becker's Psalms” (*Ja, es können auch solche und dergleichen Arien gantz ohne Tact, viel anmutiger, nach anleitung der Worte gesungen werden, wie Herr Schütz über H. D. Beckers Psalmen, an den gutherzigen Leser, schreibt*). It is also significant that the title of Werner's collection – *Musikalische Arien* – is a quotation from the foreword to the collection of Schütz's Psalms.

i małogłosowych koncertach ze zbioru *Praemessa musicalia* znalazł wyraz entuzjasm gdańskiego kantora wobec nowoczesnej muzyki włoskiej. Podstawową cechą koncertów Wernera, determinującą ich przynależność do nurtu *seconda pratica*, jest ścisły związek pomiędzy warstwą słowną i muzyczną. Cechy prozodyczne tekstów odzwierciedlone zostały w rysunku melodyczno-rytmicznym, zaś warstwa semantyczna znalazła odbicie zarówno w budowie formalnej, w sposobie konstruowania frazy muzycznej, jak i w doborze współbrzmień. W *Praemessa musicalia* Werner, jako pierwszy twórca gdański, zastosował wyrazistą retorykę muzyczną i włoski typ zdobnictwa wokalnego²⁵. Odnajdujemy tu liczne przykłady figur retoryczno-muzycznych, reprezentujących kategorie *emphasis* i *hypotyposis* oraz szereg figur ozdobnych (m.in. *trillo*, *accento*, biegniki gamowe, *passaggi*).

Fascynacja kompozytora włoską *musica moderna* znalazła wyraz także w koncercie *Es erhub sich ein Streit im Himmel*. Tekst utworu, zaczerpnięty z Apokalipsy św. Jana (rozdział 12, wersety 7–12), zawiera opis bitwy na niebie oraz triumfu Archanioła Michała i jego aniołów nad szatanem, występującym pod postacią „wielkiego smoka”, „węża starodawnego”:

⁷ Es erhub sich ein Streit im Himmel,

Michael und seine Engel stritten mit dem Drachen,
und der Drache streit und seine Engel,

⁸ Und siegten nicht, auch ward ihre Stette
nicht mehr gefunden im Himmel.

⁹ Und es ward ausgeworffen der große Drache,
die alte Schlange, die da heißet der Teufel und Satanas,
der die ganze Welt verführet,
und ward geworffen auff die Erden,
und seine Engel wurden auch dahin geworffen.

¹⁰ Und ich höret eine große Stimme, die sprach im Himmel:
Nun ist das Heil, und die Kraft, und das Reich,
und die Macht unsers Gottes, seines Christus
worden,
weil der verworffen
ist,

der sie verklaget Tag und Nacht für Gott.

¹¹ Und sie haben ihn überwunden durch
des Lammes Blut,
und durch das Wort ihres Zeugnis,
und haben ihr Leben nicht geliebet biß an den Tod.

¹² Darumb frewet euch ihr Himmel und die darinnen
wohnen.

Przekład według: *Biblia Święta: To jest Księgi Starego y Nowego Przymierza z Żydowskiego y Greckiego Języka na Polskie pilnie y wiernie przetłumaczone*, Gdańsk: w drukarni Andrzeja Hunefeldta, 1632.

Ten barwny opis walki i ostatecznego zwycięstwa sił dobra nad złem, dokonanego przez krew Baranka, stanowił inspirację dla wielu twórców epoki baroku. Znamienne jest jednak, że większość muzycznych interpre-

Praemessa musicalia collection. A fundamental feature of Werner's concertos, determining their place among the *seconda pratica*, is the close link between the verbal and musical layers. The semantic layer finds its reflection in formal structure, the musical phrasing as well as in the harmony. *Praemessa musicalia* made Werner the first Gdańsk composer to apply clear musical rhetoric and the Italian type of vocal decoration.²⁵ Within it, we find numerous examples of rhetorical musical figures representing the categories of *emphasis* and *hypotyposis*, and a range of embellishments (including *trillo*, *accento* and *passaggi*).

The composer's fascination with the Italian *musica moderna* also found expression in the concerto *Es erhub sich ein Streit im Himmel*. The text of the Revelation of St John (chapter 12, lines 7–12), which provided the lyrics, contains a description of a battle in the skies, and the triumph of the Archangel Michael and his angels over Satan, present in the form of "the great dragon" and "that old serpent":

⁷ And there was war in heaven:

Michael and his angels fought against the dragon;
and the dragon fought and his angels,

⁸ And prevailed not; neither was their place found
any more in heaven.

⁹ And the great dragon was cast out,
that old serpent, called the Devil, and Satan,
which deceiveth the whole world:
he was cast out into the earth,
and his angels were cast out with him.

¹⁰ And I heard a loud voice saying in heaven,
Now is come salvation, and strength,
and the kingdom of our God, and the power of his
Christ:
for the accuser of our brethren is cast down,
which accused them

before our God day and night.

¹¹ And they overcame him by the blood
of the Lamb,
and by the word of their testimony;
and they loved not their lives unto the death.

¹² Therefore rejoice, ye heavens, and ye that
dwell in them.*

English translation: *THE HOLY BIBLE, Containing the Old Testament, AND THE NEW: Newly Translated out of the Original tongues: & with the former Translations diligently compared and revised, by his Majesties special Commandment*, Oxford 1611.

This colourful description of the fight and the final victory of the forces of good over evil, achieved by the blood of the Lamb, inspired many artists of the baroque period. It is, however, significant that most musical inter-

²⁵ Zob. Aleksandra Patalas, *Werner Christoph*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil 17*, red. Ludwig Finscher, Bärenreiter-J.B. Metzler, Kassel 2007, s. 788.

²⁵ See Aleksandra Patalas, "Werner Christoph", [in:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil 17*, ed. by Ludwig Finscher, Bärenreiter-J.B. Metzler, Kassel 2007, p. 788.

tacji tego tekstu powstała na potrzeby kościoła luterkańskiego²⁶.

W utworze *Es erhub sich ein Streit im Himmel*, przeznaczonym na trzy zróżnicowane barwowo chóry wokalne, zespół instrumentów dętych, violone oraz organy realizujące *basso continuo*, Werner wykorzystał szeroką paletę środków muzycznej interpretacji tekstu. Już wstępna *Sinfonia* grana przez dwa kornety, violone oraz organy wprowadza w nastrój bitwy, m.in. poprzez użycie rytmu punktowanego, repetycji oraz drobnych wartości rytmicznych. *Dictum* bitwy („*Es erhub sich ein Streit*”), wprowadza w 16 takcie tenor drugiego chóru, następnie fraza ta powtórzona zostaje w chóralnym *tutti*. Po tej krótkiej zapowiedzi dalszych wydarzeń następuje instrumentalny ustęp fanfarny, do złudzenia przypominający początkowy fragment *Domine ad adjuvandum me festina* z *Vespro della Beata Vergine* (1610) Claudia Monteverdiego²⁷. W dalszej części utworu Werner stosuje rozwiązania typowe dla techniki koncertującej, takie jak częste zmiany obsady (w przebiegu utworu wyłącza ustępy solowe i duety głosów, zestawiając je na zasadzie kontrastu z odcinkami *tutti*) oraz zmiany metrum. Różnorodna dyspozycja środków obsadowo-fakturalnych oraz metrycznych jest wynikiem zmian zachodzących w warstwie

²⁶ Wspomnienie Archaniola Michała, przypadające na dzień 29 września, było ważnym świętem w tradycji luterkańskiej. Triumf Archaniola przedstawiony w *Księdze Objawienia* był ściśle związany ze zwycięstwem Chrystusa, dokonany przez Jego najwyższą ofiarę na krzyżu, stąd bardzo uroczysty, dziękczynny charakter tego święta. W przypadku takich miast jak Lipsk, czy Hamburg, szczególnie uroczysta oprawa tego święta wynikać mogła także z nieco innych przesłanek. Na ten dzień przypadała bowiem inauguracja dorocznych targów (*Messe*). Tego dnia na porannym nabożeństwie gromadzili się lokalni dostojnicy i znamienici goście, była to więc okazja do zaprezentowania najwyższego poziomu sztuki muzycznej. Z przewodnika po muzyce kościelnej w Hamburgu z 1657 r. dowiadujemy się m.in., że w dzień św. Michała w każdym z czterech głównych kościołów miasta rozbrzmiewała uroczysta muzyka chóralna, zob. Frederick K. Gable, *The reconstruction of a Hamburg 'Hauptgottesdienst' in 1660*, w: *Proceedings of the Weckmann Symposium. Göteborg, 30 August - 3 September 1991*, red. Sverker Jullander, Department of Musicology, Göteborgs University, Göteborg 1993, s. 107. Tekst przypadającego na ten dzień czytania (*Es erhub sich ein Streit im Himmel*), obok Christoph'a Wernera, opracowali m.in.: Hieronimus Praetorius (1560–1629), Michael Altenburg (1584–1640), prawdopodobnie Heinrich Schütz (1585–1672), Thomas Selle (1599–1663), Andreas Hammerschmidt (ok.1611–1675), Matthias Weckmann (ok.1616–1674), Johann Rosenmüller (ok.1619–1684), Martin Coler (Köler) (ok.1620–ok.1703), Tobiasz Zeutschner (1621–1675), Johann Christoph Bach (1642–1703), Georg Philipp Telemann (1681–1767), czy wreszcie – Johann Sebastian Bach (1685–1750).

²⁷ Jak wiadomo, w tym fragmencie niesporów Monteverdi wykorzystał materiał muzyczny słynnej „*Toccaty*” z *L'Orfeo* (1607). Na podobieństwo utworu Wernera z *Vespro della Beata Vergine* Monteverdiego zwrócił uwagę Geoffrey Webber, *North German Church Music in the Age of Buxtehude*, Oxford University Press, Oxford 2001, s. 166. Nawiązanie do utworu Monteverdiego jest w koncercie Wernera na tyle wyraźne, że nie pozostawia wątpliwości, iż gdański kantor znał dzieło weneckiego mistrza. Być może zapoznał się z nim za pośrednictwem niemieckiej antologii Georga Grubera – *Reliquiae sacrorum concertuum [...]*, Normibergae: Typis & sumptibus Pauli Kauffmanni, 1615 (RISM, 1615/2), zawierającej dwie części (*Domine ad adjuvandum* oraz *Dixit Dominus*) z rzezonnych niesporów Monteverdiego.

pretations of the text were composed for the needs of the Lutheran Church.²⁶

In his *Es erhub sich ein Streit im Himmel*, scored for three choirs of different tone colours, a wind section, violone, and organ playing *basso continuo*, Werner made use of a broad range of musical means of interpreting lyrics. The introductory *Sinfonia*, played by two cornets, violone, and organ introduces the mood of the battle by, among others, using a dotted rhythm, repetition, and short notes. The *dictum* of the battle (*Es erhub sich ein Streit*) is introduced by the tenor of the second choir in bar 16; the phrase is subsequently repeated in the choral *tutti*. This short promise of further development is followed by an instrumental fanfare section, closely matching the initial fragment of Claudio Monteverdi's *Domine ad adjuvandum me festina* from *Vespro della Beata Vergine* (1610).²⁷ Later in the piece, Werner uses devices typical of the *concertato* technique, including frequent changes of scoring (the vocal solos and duos are juxtaposed with *tutti* sections) and changes of metre. The diversity in the use of voices, textures, and metres is a function of the changes taking place in the meaning of the text. The noise, chaos, and dynamics of the events described in the first verses of the text are rendered through, for example, short phrases presented by individual choirs, following the principle of a dialogue. Other characteristic of this section of the piece

²⁶ Michaelmas, honouring St Michael the Archangel (29 September), was an important festival in the Lutheran tradition. The triumph of the archangel presented in the Book of Revelation was closely connected to the victory of Christ in His greatest sacrifice on the cross, hence the very solemn and thankful character of the holiday. In cities such as Leipzig and Hamburg, the especially grand celebration of the festival may also have been the result of somewhat different reasons: on that day the annual fairs (*Messe*) began, so the morning service gathered the local notables and illustrious guests, and therefore was an opportunity to present the art of music of the highest order. A guide to Hamburg's music of 1657 states that each of the city's four main churches resounded with solemn choral music on the Day of St Michael, see Frederick K. Gable, "The reconstruction of a Hamburg 'Hauptgottesdienst' in 1660", in: *Proceedings of the Weckmann Symposium. Göteborg, 30 August - 3 September 1991*, ed. by Sverker Jullander, Department of Musicology, Göteborgs University, Göteborg 1993, p. 107. Beside Christoph Werner, the text of the readings designed for the day (*Es erhub sich ein Streit im Himmel*) was set to music by Hieronimus Praetorius (1560–1629), Michael Altenburg (1584–1640), probably Heinrich Schütz (1585–1672), Thomas Selle (1599–1663), Andreas Hammerschmidt (ca. 1611–75), Matthias Weckmann (ca. 1616–74), Johann Rosenmüller (ca. 1619–84), Martin Coler (Köler) (ca. 1620 – ca. 1703), Tobiasz Zeutschner (1621–75), Johann Christoph Bach (1642–1703), Georg Philipp Telemann (1681–1767), and Johann Sebastian Bach (1685–1750).

²⁷ As it is well known, Monteverdi made use of the music from the famous "Toccaty" from *L'Orfeo* (1607) for this fragment of his Vespers. The similarity of Werner's piece to Monteverdi's *Vespro della Beata Vergine* was observed by Geoffrey Webber, *North German Church Music in the Age of Buxtehude*, Oxford University Press, Oxford 2001, p. 166. The link to Monteverdi's work is sufficiently clear in Werner's concerto to leave no doubt that the Gdańsk cantor knew the work of the Venetian master. He might have become familiar with it through a German anthology compiled by Georg Gruber, *Reliquiae sacrorum concertuum [...]*, Normibergae: Typis & sumptibus Pauli Kauffmanni, 1615 (RISM, 1615/2), which contained two movements (*Domine ad adjuvandum* and *Dixit Dominus*) from Monteverdi's Vespers.

semantycznej tekstu. Zgiełk, chaos i dynamika wydarzeń opisanych w pierwszych wersach tekstu oddane zostały m.in. za pomocą krótkich fraz prezentowanych w poszczególnych chórach, na zasadzie dialogu. Charakterystyczne dla tej części utworu są także pojedyncze akordy oddzielone pauzami, repetycje oraz rytm punktowany (w partiach wokalnych), a także akompaniament nawiązujący do Monteverdiańskiej koncepcji *stile concitato* (w partii violone). Różnicowanie obsady pojawia się także w związku z występującymi w tekście kategoriami kwantytatywnymi. Zestawienie *solo-tutti* odpowiada obrazowi smoka („und der Drache stritt”) i zastępów jego aniołów („und seine Engel”). Solowe opracowanie towarzyszy także subiektywnemu stwierdzeniu „Und ich höret eine große Stimme, die sprach im Himmel” („I słyszałem głos wielki na niebie mówiący”). Przeciwwagę dla ożywionej i mozaikowej części batalistycznej stanowi podniosłe, homorytmiczne *tutti* całego zespołu, na słowach „Nun ist das Heil, und die Kraft, und das Reich, und die Macht unsers Gottes, seines Christus worden” („Terazci się stało zbawienie i moc, i królestwo Boga naszego, i zwierzchność Chrystusa jego”). W ten sposób wyeksponowane zostało najważniejsze przesłanie opracowanego tekstu²⁸. Metrum trójdzielne, dialogowanie chórów i wreszcie – homorytmiczne *tutti* całego zespołu, podkreślają radosny charakter ostatniego wersetu tekstu „Darum frewet euch ihr Himmel und die darinen wohnen” („Przełoż się nieba i wy, którzy mieszkacie na nich”). Wydaje się, że nadrzędnym celem kompozytora było odzwierciedlenie w muzyce charakteru i nastroju tekstu słownego. Warto jednak wspomnieć także o obecności kilku konwencjonalnych rozwiązań z zakresu malarstwa dźwiękowego. Są to m.in.: wznosząca melodyka, skorelowana ze słowem „Himmel”, melizmat w typie XVI-wiecznych diminucji dla zilustrowania mowy („sprach”), uwypuklenie opozycji życia i śmierci za pomocą melizmatu wykorzystującego rytm punktowany i drobne wartości na słowie „Leben” oraz dłuższą wartość rytmiczną na słowie „Tod”.

* * *

Autorka opracowania dziękuje Dr. Thomasowi Luxowi, Dyrektorowi Ratsbücherei w Lüneburgu za uprzejmą zgodę na publikację kompozycji znajdującej się w zbiorach Biblioteki, a także dr hab. Aleksandrze Patalas za cenne uwagi, pomocne w przygotowaniu wydania.

are single chords separated by pauses, repetition, the dotted rhythm (in the vocal parts), as well as the rhythm of the violone accompaniment referencing the Monteverdian *stile concitato*. The variations in the ensembles are also linked to the quantitative categories present in the text. The *solo-tutti* juxtaposition corresponds to the image of the Dragon (*und der Drache stritt*) and the legions of his angels (*und seine Engel*). A solo arrangement also accompanies the statement *Und ich höret eine große Stimme, die sprach im Himmel* (*And I heard a loud voice saying in heaven*). Contrast to the lively and ‘mosaic’ battle section comes in the sublime, homorhythmic *tutti* by the whole ensemble on the words *Nun ist das Heil, und die Kraft, und das Reich, und die Macht unsers Gottes, seines Christus worden* (*Now is come salvation, and strength, and the kingdom of our God, and the power of his Christ*). This is how the most important message of the text is emphasised.²⁸ The triple metre, dialogue between the choirs, and finally the homorhythmic *tutti* by the whole ensemble emphasise the joyful nature of the last verse of the lyrics – *Darum frewet euch ihr Himmel und die darinen wohnen* (*Therefore rejoice, ye heavens, and ye that dwell in them*). Reflecting the character and mood of the lyrics in music seems to have been the composer’s overarching purpose. Nonetheless, the presence of a number of conventional methods of word-painting is also worth mentioning. They include the rising melody correlated with the word *Himmel*, a melisma in the style of 16th-century diminution to illustrate speech (*sprach*), and the emphasis on the opposition between life and death through the contrast between the dotted rhythms and short notes of the melisma on the word *Leben*, and the longer notes on the word *Tod*.

* * *

The editor of this volume expresses her gratitude to Dr. Thomas Lux, the Director of the Ratsbücherei Lüneburg, for his kind consent to the publication of the composition preserved at the Library, as well as Dr. Habil. Aleksandra Patalas for her valuable advice in preparing this edition.

²⁸ Zabieg polegający na stosowaniu odcinków homorytmicznych, wyodrębnionych z polifonicznego kontekstu, mający na celu uwypuklenie szczególnie ważnego tekstu, w nomenklaturze retoryczno-muzycznej określany jest mianem figury *noema* (myśl, rozum).

²⁸ In rhetorical musical nomenclature, a figure based on the application of homorhythmic sections singled out from a polyphonic context to emphasise the especially important excerpt is defined as *noema* (thought).

KOMENTARZ REWIZYJNY

Koncert *Es erhub sich ein Streit im Himmel* Christopha Wenera wchodzi w skład rękopiśmiennej antologii należącej niegdyś do niemieckiego kompozytora i organisty Matthiasa Weckmanna²⁹, a obecnie przechowywanej w Ratsbücherei w Lüneburgu³⁰. Antologia ta powstawała w latach 40. XVII wieku w trakcie pobytu Weckmanna w Nykøbing (między 1643 i 1647), zaś ukończona została 15 czerwca 1647 roku w Hamburgu, o czym świadczy inskrypcja zamieszczona na końcu rękopisu³¹. To cenne źródło, liczące sto sześćdziesiąt kart formatu *folio* (o wymiarach 31x20 cm), zawiera łącznie siedemdziesiąt trzy utwory autorstwa kompozytorów włoskich (m.in. C. Monteverdiego, A. Grandiego, T. Meruli, G. Rovetty i G. Valentiego) i niemieckich (m.in. H. Schütza, G. Webera, Ch. Wenera)³². Koncert *Es erhub sich ein Streit im Himmel* Wenera to jedenasta z kolei kompozycja w źródle, zapisana na kartach 21v–34r³³. W nagłówku k. 21v widnieje zapis: „Motetto à 12 Voci, con li Trombe, Tamburo, e cornetti. Christoff Werner”. Kompozycję poprzedza alternatywna wersja jednego z koncertów opublikowanych w zbiorze *Praemessa musicalia (Exaudi Deus, k. 20r–21r)*. Ponadto, na kartach 105v–124r widnieją wszystkie kompozycje z tejże publikacji (uporządkowane według kolejności w druku).

Trudno z całą pewnością stwierdzić, w jaki sposób twórca antologii pozyskał utwory gdańskiego kantora, jednak prawdopodobne wydaje się, że to Friedrich Werner przekazał muzykowi kompozycje swojego brata³⁴.

²⁹ Matthias Weckmann urodził się ok. 1616 w Niederdorla niedaleko Mühlhausen (Turyngia), zmarł 24 II 1674 w Hamburgu. Był jednym z najwybitniejszych uczniów Heinricha Schütza, członkiem drezdeńskiej kapeli dworskiej, organistą w kościele św. Jakuba w Hamburgu, zob. Alexander Silbiger, *Weckmann, Matthias*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 27, red. Stanley Sadie, John Tyrrell, London 2001, s. 199–202.

³⁰ *Sammel-Bd: K.N. 206: 73 geistl. Vokalwerke zu 1–16 Stimmen und Bc., mit oder ohne Instrumente*, sygn. Mus. ant. pract. KN 206.

³¹ „Hamburgi 15 Julij A. 1647”.

³² Szczegółowy wykaz utworów zamieszczonych w antologii wraz z zestawieniem XVII-wiecznych publikacji poszczególnych dzieł widnieje w pracy Alexandra Silbigera, *The Autographs of Matthias Weckmann: A Reevaluation*, w: *Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Kopenhagen, 10.–14. November 1985*, red. Anne Ørbaek Jensen i Ole Kongsted, *Engstrøm & Sødring*, Kopenhagen 1989, s. 130–135.

³³ Numery kolejnych utworów zostały wpisane ołówkiem w kwadratowej klamrze na początku każdej kompozycji; numeracja kart, również zapisana ołówkiem, widnieje w prawym dolnym rogu kart *recto*.

³⁴ Friedrich Werner (1621–1667), młodszy brat Christopha. Po śmierci ojca, w 1629 r. przybył do Drezna, gdzie zdobywał pierwsze szlify muzyczne pod kierunkiem Valentina Arnolda. Po trzech latach nauki został zaangażowany jako chłopiec-chórzysta w drezdeńskiej kapeli dworskiej i pozostawał pod opieką dworskiego organisty Christopha Kittela. W 1637 roku został zatrudniony jako kornecista w tejże kapeli, a od roku 1639 również jako śpiewak (alt). W latach 1643–1647, wraz z dwoma innymi muzykami – Matthiasem Weckmannem i Philipem Stolle, przebywał w Nykøbing, na dworze księcia-elektora Christiana (1603–1647) i saskońskiej księżniczki, Magdaleny Sybilli (1617–1668). Zob. Mary E. Frandsen, *op. cit.*, s. 27; Jerold C. Baab, Klaus P. Koch, *Werner Christoph*, w: *The*

EDITORIAL NOTES

Christoph Werner's Concerto *Es erhub sich ein Streit im Himmel* is part of the manuscript anthology that belonged to the German composer and organist, Matthias Weckmann²⁹ and is currently stored at the Ratsbücherei in Lüneburg³⁰. The anthology was compiled in the 1640s, while Weckmann was resident in Nykøbing (between 1643 and 1647), and was finished on 15 June 1647 in Hamburg, as attested by the inscription at its end³¹. Consisting of one hundred and sixty folio size sheets (31x20cm), it is a precious source containing a total of seventy-three works by Italian (among others Claudio Monteverdi, Alessandro Grandi, Tarquinio Merula, Giovanni Rovetta, and Giovanni Valentini) and German (among others Heinrich Schütz, Georg Weber, and Christoph Werner) composers³². Werner's concerto *Es erhub sich ein Streit im Himmel* is the eleventh of the compositions, recorded on pages 21v–34r³³. The header of page 21v reads “Motetto à 12 Voci, con li Trombe, Tamburo, e cornetti. Christoff Werner”. The composition is preceded by an alternative version of one of the concertos published in the collection *Praemessa musicalia (Exaudi Deus, pages 20r–21r)*. Moreover, folios 105v–124r include all compositions from the publication (following the order in the printed version).

It is hard to be certain how the anthologist obtained the works of the Gdańsk cantor. It seems probable that it was Friedrich Werner who entrusted the musician with the compositions of his brother³⁴. From June 1643 to April

²⁹ Matthias Weckmann was born ca. 1616 in Niederdorla near Mühlhausen (Thuringia), and died on 24 February 1674 in Hamburg. He was one of the most excellent students of Heinrich Schütz, a member of the Dresden court ensemble, and organist at the Church of St James in Hamburg, see Alexander Silbiger, “Weckmann, Matthias”, [in:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 27, ed. by Stanley Sadie, John Tyrrell, Oxford University Press, London 2001, pp. 199–202.

³⁰ *Sammel-Bd: K.N. 206: 73 geistl. Vokalwerke zu 1–16 Stimmen und Bc., mit oder ohne Instrumente*, cat. No. Mus. ant. pract. KN 206.

³¹ “Hamburgi 15 Julij A. 1647”.

³² A detailed list of the works contained in the anthology, together with the listing of 17-century publications of individual pieces is provided in Alexander Silbiger's “The Autographs of Matthias Weckmann: A Reevaluation”, in: *Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Kopenhagen, 10.–14. November 1985*, ed. by Anne Ørbaek Jensen and Ole Kongsted, *Engstrøm & Sødring*, Kopenhagen 1989, pp. 130–135.

³³ The numbers of the successive pieces were written in pencil in a square bracket at the beginning of each composition; the numbering of the sheets, also in pencil, is visible in the bottom right-hand corner of the sheets *recto*.

³⁴ Friedrich Werner (1621–1667), was Christoph's younger brother. After his father's death, he arrived in Dresden in 1629. There he honed his musical skills under Valentin Arnold. After three years' education, he became a chorister boy in the Dresden court ensemble, and remained in the care of the court organ master Christoph Kittel. In 1637, he was engaged as a cornetist in the ensemble, and from 1639 also as a singer (alto). From 1643 to 1647, with two other musicians, Matthias Weckmann and Philip Stolle, he stayed in Nykøbing, in the court of Prince Christian I of Saxony (1603–1616) and Magdalene Sibylle of Saxony (1617–1668). See Mary E. Frandsen, *op. cit.*, p. 27; Jerold C. Baab, Klaus P. Koch, “Werner Chris-

Motetto à 12 Voci, Con li Trombe, Tamburo, e cornetti. Christoph Werner

Tromba 1. *CC*
Corno

Tromba 2. *CC*
Corno

Tromboni *CC*
Tutti

Cornetto 1. *CC*

Cornetto 2. *CC*

Violone

Primus Voci

Cantus *CC*

Alti *CC*

Teneri *CC*

Bassi *CC*

Secundus Voci

Cantus *CC*

Alti *CC*

Teneri *CC*

Bassi *CC*

Tertius Voci

Cantus *CC*

Alti *CC*

Teneri *CC*

Bassi *CC*

Basso Continuo *CC*
Bassonia

Christoph Werner, Es erhub sich ein Streit im Himmel, Ratsbücherei w Lüneburg, sygn. Mus. ant. pract. KN 206, k. 21v
 Christoph Werner, Es erhub sich ein Streit im Himmel, Ratsbücherei Lüneburg, call number Mus. ant. pract. KN 206, fol. 21v

Handwritten musical score for "Es erhub sich ein Streit im Himmel" by Christoph Werner. The score is written on aged, yellowed paper with multiple staves. It features complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes, and rests. The notation is in a historical style, likely from the 17th or 18th century. At the bottom left, there are handwritten notes: "stark u. feine Orgel" and a clef. At the bottom right, there is a signature "Christoph Werner" and the number "23".

Christoph Werner, Es erhub sich ein Streit im Himmel, Ratsbücherei w Lüneburg, sygn. Mus. ant. pract. KN 206, k. 22r
 Christoph Werner, Es erhub sich ein Streit im Himmel, Ratsbücherei Lüneburg, call number Mus. ant. pract. KN 206, fol. 22r

Od czerwca 1643 do kwietnia 1647 roku Friedrich Werner i Mathias Weckmann przebywali na dworze księcia Christiana w Nykøbing. Wiadomo, że w kwietniu 1645 roku Friedrich udał się, zgodnie z wolą księcia, w podróż do Gdańska³⁵. Miał więc okazję by spotkać się z bratem i pozyskać jego kompozycje. Być może wrócił do Danii z rękopisami utworów *Exaudi Deus* oraz *Es erhub sich ein Streit im Himmel*³⁶. Nie wiemy, czy w kolejnych latach Friedrich podróżował do Gdańska³⁷, i czy to on dostarczył Weckmannowi pozostałe dzieła brata. Możliwe jednak, że druk *Praemessa musicalia* przesłał do Nykøbing sam kompozytor.

Koncert Wenera, podobnie jak pozostałe utwory wchodzące w skład antologii, wpisano w układzie partyturowym (układ ten odzwierciedlono w niniejszym wydaniu). Sposób zapisu muzycznego zbliżony jest do współczesnego, jednak zawiera pozostałości notacji mierzalnej, o czym świadczą m.in. ligatury *cum opposita proprietate* (zannotowane w następujący sposób ) i koloracje. Występujące w źródle nazwy głosów pozostawiono w oryginalnej postaci, z wyjątkiem Bassus (I), Cantus (III), Altus (III), które zamieniono na adekwatne względem rejestru danej partii (nazwy odnotowano w nawiasie kwadratowym). Głosy zannotowano w kluczach: G2 (2 Trombetti, 2 Cornettini, Cantus (I)), C1 (Altus (I), Cantus (II)), C3 (Tenor (I), Altus (II), Altus (III)), C4 (Baritonus (I), Tenor (II), Tenor I (III), Tenor II (III)), F4 (Violone, Bassus (II), Bassus (III), Basso continuo) oraz F5 (Trombone maggiore). W rękopisie zastosowano następujące oznaczenia metryczne: C, 3/1, 3/2, trzy rodzaje znaków akcydencyjnych: krzyżyk, bemol i kasownik (ten ostatni pojawia się sporadycznie) i regularnie rozmieszczone kreski taktowe (w niniejszym wydaniu pozostawiono je bez zmian, ponadto wprowadzono dodatkowe kreski, dzięki którym zapis muzyczny staje się bardziej czytelny dla współczesnego odbiorcy). Oznaczenia dynamiczne zapisane pod pięciolinia przybierają postać: *forte*, *piano* (w wydaniu zastosowano skróty *f*, *p*). Oznaczenia *basso continuo*, zannotowane ponad najniższą pięciolinia, występują z reguły w postaci cyfrowania pojedynczego lub podwójnego. Tekst słowny wpisany został poniżej pięciolinii zawierającej partię *basso continuo*, a w bardzo nielicznych przypadkach także pod nutami danej partii wokalne (głównie w związku z występującymi krótkimi melizmatami). Kopista z reguły nie stosował znaków interpunkcyjnych, a wielkie litery wprowadzał w sposób niekonsekwentny. W obecnym wydaniu w celu skorygowania ortografii oraz interpunkcji sięgnięto do Nowego

1647, Friedrich Werner and Mathias Weckmann lived at the court of Prince Christian in Nykøbing. It is known, that, following the orders of the prince, Frederick travelled to Gdańsk in April 1645.³⁵ Thus he had an opportunity to meet his brother and come into possession of his compositions. He might have returned to Denmark with the manuscripts of *Exaudi Deus* and *Es erhub sich ein Streit im Himmel*.³⁶ Whether Friedrich travelled to Gdańsk in later years,³⁷ and whether he provided Weckmann with the remaining works of his brother remains unknown. It is also possible that it was the composer himself who sent a printed copy of *Praemessa musicalia* to Nykøbing.

Werner's concerto, like the remaining music in the anthology, was recorded in score using a system that is reflected in this publication. The musical notation is close to the contemporary, yet it retains traces of mensural notation, as attested, for example, by ligatures *cum opposita proprietate* (recorded as ) and colorations. The names of voices present in the source were left in their original form, with the exception of Bassus (I), Cantus (III), and Altus (III), which were replaced by modern terms for voices that are adequate for the register of the given part, provided in square brackets. The voices were written out in the following clefs: G2 (2 Trombetti, 2 Cornettini, Cantus (I)), C1 (Altus (I), Cantus (II)), C3 (Tenor (I), Altus (II), Altus (III)), C4 (Baritonus (I), Tenor (II), Tenor I (III), Tenor II (III)), F4 (Violone, Bassus (II), Bassus (III), Basso continuo), and F5 (Trombone maggiore). The manuscript makes use of the following time signatures: C, 3/1, 3/2; three types of accidentals: sharps, flats, and naturals (with the last appearing only occasionally); and regularly placed bar separators (all retained without changes in this edition, while additional ones were added to make the score more legible for contemporary readers). The dynamic indications entered below the staves assume the forms *forte* and *piano* (abbreviated to *f* and *p* in this edition). The *basso continuo* indications are entered above the lowest staff. The lyrics were written below the staff of the *basso continuo* part, and in a few cases also below the vocal part (this is usually connected to the presence of short melismas). The copyist refrained from the use of punctuation, and introduced haphazard capital letters as a rule. To correct spelling and punctuation, this edition makes use of the New Testament translated by

New Grove Dictionary of Music and Musicians, wyd. 2, vol. 27, red. Stanley Sadie, John Tyrrell, London 2001, s. 292; Aleksandra Patalas, *Werner Christoph*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. w-ż, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 2012, s. 135–136; Bjarke Moe, *Heinrich Schütz as European cultural agent at the Danish court*, *Schütz-Jahrbuch* 33, Jg 2011 (2012), s. 141.

³⁵ Zob. Bjarke Moe, *op. cit.*, s. 141.

³⁶ Christoph mógł wówczas przekazać bratu pierwszą wersję kompozycji *Exaudi Deus*, a następnie – dokonać w niej zmian na potrzeby publikacji *Praemessa musicalia*.

³⁷ Bjarke Moe, *op. cit.*, s. 141.

toph", [in:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 27, ed. by Stanley Sadie, John Tyrrell, Oxford University Press, London 2001, p. 292; Aleksandra Patalas, "Werner Christoph", [in:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, W-Ż, ed. by Elżbieta Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2012, pp. 135–136; Bjarke Moe, "Heinrich Schütz as European cultural agent at the Danish court", *Schütz-Jahrbuch* 33, Jg 2011 (2012), p. 141.

³⁵ See Bjarke Moe, *op. cit.*, p. 141.

³⁶ It is possible that at that time Christoph presented the first version of his *Exaudi Deus* to his brother, and later subjected it to changes necessary for publication in *Praemessa musicalia*.

³⁷ Bjarke Moe, *op. cit.*, p. 141.

Testamentu w przekładzie Marcina Lutra³⁸. Powtarzające się słowa lub większe fragmenty tekstu w źródle wpisane zostały skrótowo, za pomocą symbolu *ij* (w wydaniu wypisane zostały w całości – kursywą). Wszystkie ingerencje redakcyjne odnotowano w komentarzu krytycznym, z wyjątkiem tych uzupełnień, które podano w transkrypcji w nawiasach kwadratowych. Dodatkowo wprowadzono kwadratową klamrę łączącą dwie nuty, na oznaczenie występującej w źródle ligatury.

Antologia Weckmanna jest jedynym znanym dziś źródłem utworu *Es erhub sich ein Streit im Himmel* Wenera, jednak warto zaznaczyć, że kompozycja ta była także odnotowana w inwentarzu St. Michaelisschule w Lüneburg (obok *Ich bin eine Blume von Saron*, nieznanego dziś, również wielkoobsadowego, dzieła gdańskiego kantora)³⁹.

WYKAZ KOREKTUR

W uwagach szczegółowych pierwsza liczba oznacza numer taktu, po kropce następuje nazwa głosu (oznaczenie chóru zapisano w nawiasie okrągłym), liczba po średniku oznacza kolejną nutę w takcie, po dwukropku podana jest sytuacja w źródle.

Martin Luther.³⁸ Repeated words and longer excerpts of the text were recorded as *ij* in the source, while in this edition they are presented in their full version, in italics. All the interventions of the editors are recorded in the critical commentary, with the exception of the additions added to the transcription in square brackets. Additionally, a square brace connecting two notes was introduced to denote the ligature present in the source.

Today, Weckmann's anthology is the only known source containing Werner's *Es erhub sich ein Streit im Himmel*, yet it is worth emphasising that the composition was also recorded in the inventory of the St Michaelisschule in Lüneburg (along with *Ich bin eine Blume von Saron*, another large-scale score by the Gdańsk cantor, unknown today).³⁹

LIST OF CORRECTIONS

In the detailed remarks, the first numeral indicates the number of the bar; the part is indicated after a dot; a digit after a semicolon indicates the note in the bar; the notes or other remarks following a colon are marked as such in the original source.

Zastosowane skróty / Abbreviations:

A – Altus
B – Bassus
Bar – Baritonus
Bc – Basso continuo
C – Cantus
Ctino – Cornettino
T – Tenor
Tbt – Trombetta
Trb – Trombone maggiore
Vlne – Violone

- | | |
|---|--|
| <p>3. Ctino I; nad / over 9: #</p> <p>4. Vlne; przed / before 4: # , przed / before 7: †</p> <p>16. Vlne, T (I), Bc; nad / over 1: <i>Solo</i></p> <p>17. Tbt I, Tbt II, Trb, Ctino I, Ctino II, C (I), A (I), Bar (I), A (II), T (II), T I (III), T II (III), B (III), Bc; nad / over 1: <i>Tutti</i></p> <p>19. Tbt I; nad / over 1: <i>Solo</i>
Trb, Vlne, Bc; nad / over 1: <i>Trombe</i></p> | <p>28. Tbt I, Tbt II, Trb, Ctino I, Ctino II, T (I), Bc; nad / over 1: <i>Tutti</i></p> <p>40. T (I); 4: <i>h</i>¹</p> <p>41. Tbt I, Trb, Vlne, Bc; nad / over 1: <i>Tutti</i>
Bc; 5–6: †</p> <p>48. Vlne, Bc; nad / over 1: <i>Solo</i></p> <p>49. Bar (I); nad / over 1: <i>Solo</i></p> <p>52. C (II), A (II), B (II); nad / over 1–2: ^</p> |
|---|--|

³⁸ *Das Neue Testament unsers Herrn Jesu Christi*, verdeutscht von D. Martino Luthero, Lüneburg: Gedruckt und verlegt durch die Sternern, 1660, s. 170v.

³⁹ W tym samym inwentarzu odnotowane zostały także m.in. utwory: *Es erhub sich ein Streit im Himmel* à 7 (4 Violini CCB (D#)) Martina Colera (Kölera), *Es erhub sich ein Streit im Himmel* à 9 (5 Strom. TTBB (in C)) oraz *Es erhub sich ein Streit* à 9 ou 13 (2 Corn. 2 Tromb. Fag. CATB Conc. con Cap. à 4 (in C)) Johanna Rosenmüllera, *Es erhub sich ein Streit* à 5 (in F) Johanna Sebastianiego oraz *Es erhub sich ein Streit im Himmel* à 14 (5 Strom. 5. Voc. Conc. CCATB con Cap. CATB (in C)) Matthiasa Weckmanna, zob. Max Seiffert, op. cit., s. 603, 614, 618, 620.

³⁸ *Das Neue Testament unsers Herrn Jesu Christi*, verdeutscht von D. Martino Luthero, Lüneburg: Gedruckt und verlegt durch die Sternern, 1660, p. 170v.

³⁹ The same inventory also makes note of Martina Coler's (Köler's) *Es erhub sich ein Streit im Himmel* à 7 (4 Violini CCB (D#)), *Es erhub sich ein Streit im Himmel* à 9 (5 Strom. TTBB (in C)), and *Es erhub sich ein Streit* à 9 ou 13 (2 Corn. 2 Tromb. Fag. CATB Conc. con Cap. à 4 (in C)) by Johann Rosenmüller, Johann Sebastiani's *Es erhub sich ein Streit* à 5 (in F), and Matthias Weckmann's *Es erhub sich ein Streit im Himmel* à 14 (5 Strom. 5. Voc. Conc. CCATB con Cap. CATB (in C)), see Max Seiffert, op. cit., pp. 603, 614, 618, 620.

53. T (I), Bar (I); nad / over 1–2: \frown
55. T I (III), T II (III), B (III); nad / over 1–2: \frown
61. Tbt II, Trb, Vlne, Bc; nad / over 1: *Tutti*
A (I); 1: c^2
64. Vlne, Bar (I); nad / over 1: *Solo*
68. C (I); nad / over 1–2, 3–4: \frown
A (I); nad / over 1–2, 3–4, 5–6: \frown
T (I); nad / over 2–3: \frown
Bar (I); nad / over 1–4: \frown
75. B (III), Bc; nad / over 1: *Solo*
76. Ctino I; przed / before 2: \sharp
Bar (I); nad / over 1: *Solo*
83. Bar (I); nad / over 1–2: \frown
Trb, Vlne; nad / over 1: *Tutti*
Bc; przed / before 4: \sharp
Bc; przed / before 4: \sharp
93. A (I); nad / over 5–6: \frown
95. T II (III); nad 5–6: \frown
99. Trb, Vlne, Bc; nad / over 1: *Tutti*
101. C (II); nad / over 1–2: \frown
104. Tbt I, Tbt II; nad / over 1: *Solo*
Vlne, Bc; nad / over 1: *Trombe*
114. Ctino I, Ctino II; nad / over 1: *Sinf.*
Vlne; nad / over 1: *Viol. e Cornett.*
Bc; nad / over 1: *Cornetti*
124. Vlne, T (I), Bc; nad / over 1: *Solo*
126. Vlne; 1: ∞
128. T (I); nad / over 1–4, 5–8, 9–12: \frown
129. T (I); nad / over 1–4, 5–8, 9–12: \frown
Vlne, Bc; 1–2: *zaczernione / black notes*
133. Ctino II, C (I), Bar (I), S (II), Bc; nad / over 1: *Tutti*
149. A (I), T (I), T I (III); nad / over 1–2: \frown
151. Vlne, C (I), T (I), Bc; nad / over 1: *Solo*
152. Ctino I, Ctino II; nad / over 1: *Solo*
155. C (I); nad / over 1–2: \frown
160. C (I); przed / before 4: \sharp
162. Tbt I, Tbt II, Ctino II, Vlne, C (I), A (I), T (I), Bc; nad / over 1: *Tutti*
174. A (I), T (I), T I (III); nad / over 1–2: \frown
176. T (I), Bc; nad / over 1: *Solo*
177. Ctino I, Ctino II; nad / over 1: *Solo*
180. C (I); nad / over 1–2: \frown
185. C (I); przed / before 4: \sharp
186. A (I); nad / over 1: *Solo*
187. Bar (I); nad / over 1: *Solo*
189. Vlne; nad / over 1: *Sinf.*
Bc; nad / over 1: *Cornetti*
199. Vlne, C (I), Bc; nad / over 1: *Solo*
201. Tbt, Vlne, Bc; nad / over 1: *Trombe*
211. T (I), Bar (I), Bc; nad / over 1: *Solo*
212. Tbt II, Bc; nad / over 1: *Tutti*
224. T (II); nad / over 1–2: \frown
Ctino II, A (I); przed / before 3: \sharp
232. T (II); przed / before 1: \sharp
247. Vlne, C (I), Bc; nad / over 1: *Solo*
251. C (I); 1–2: *zaczernione / black notes*
252. Tbt I, Trb, Vlne, Bc; nad / over 1: *Tutti*
256. T II (III); przed / before 3: \sharp
257. C (I); 3: e^2
258. Bc; nad / over 1: 2 *Cori*
260. Ctino I; przed / before 6: \sharp
Ctino II; przed / before 4: \sharp
Bc; nad / over 1: *Tutti*
261. A (II); przed / before 4: \sharp
A (III); przed / before 4: \sharp
262. Ctino II; przed / before 4: \sharp
264. Bc; nad / over 1: \grave{a} 8
266. Bc; nad / over 1: 2 *Cori*
267. B (II); przed / before 1: \sharp
268. Bc; nad / over 1: *Tutti*
272. Bc; nad / over 1: \grave{a} 8
276. Bc; nad / over 1: *Tutti*
280. T I (III); nad / over 3–4: \frown
282. T I (III); nad / over 3–4: \frown
284. Tbt II, Ctino II, Trb, Vlne, A (I), Bar (I), C (II), A (II), T (II), B (II), A (III), T II (III), B (III), Bc; 1–2: *zaczernione / black notes*
286. Ctino I, Bc; nad / over 1: *Tutti*
290. A (I), T (II); nad / over 1–2: \frown
T II (III); 1: *zaczerniona / black note*
292. T (I); nad / over 1–2, 3–4: \frown
296. A (I), T (II); nad / over 1–2: \frown
T II (III); 1: *zaczerniona / black note*

ES ERHUB SICH EIN STREIT IM HIMMEL

Christoph Werner (ca 1618-1650)

Sinfonia

The musical score is divided into three main sections: instruments, Primus Chorus, and Secundus Chorus. The instrument section includes Trombetta I & II (Clarino), Trombone maggiore, Cornettino I & II, Violone, and Basso continuo. The Primus Chorus section includes Cantus, Altus, Tenor, and [Baritonus]. The Secundus Chorus section includes Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The Tertius Chorus section includes [Altus], [Tenor I], [Tenor II], and Bassus. The Basso continuo part at the bottom features figured bass notation with figures such as 6, 6, #, 6, 6, #.

5

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlnc

PRIMUS CHORUS

C

A

T

[Bar]

SECUNDUS CHORUS

C

A

T

B

TERTIUS CHORUS

[A]

[T II]

[T II]

B

Bc

Detailed description of the musical score: The score is for page 21 of a piece. It begins with a rehearsal mark '5'. The instrumentation includes two Clarinetos (Clno I and II), a Trombone (Trb), two Clarinetos in B-flat (Ctino I and II), a Violoncello (Vlnc), and a Bassoon (Bc). There are three choral groups: Primus Chorus (C, A, T), Secundus Chorus (C, A, T, B), and Tertius Chorus ([A], [T II], [T II], B). The woodwinds and strings play active parts, while the brass and choral groups are mostly silent. The Bassoon part at the bottom has some fingerings and dynamics marked: 6, 6, 6/5, 4#.

10

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlne

PRIMUS CHORUS

C

A

T

[Bar]

SECUNDUS CHORUS

C

A

T

B

TERTIUS CHORUS

[A]

[T I]

[T II]

B

Bc

15

Clnos I
Clnos II
Trb
Ctino I
Ctino II
Vlne

PRIMUS CHORUS
C
A
T
[Bar]

SECUNDUS CHORUS
C
A
T
B

TERTIUS CHORUS
[A]
[T I]
[T II]
B

Bc

Es er - hub sich ein Streit
Es er - hub sich ein Streit
Es er - hub sich ein Streit
Es er - hub sich ein Streit
Es er - hub sich ein Streit
Es er - hub sich ein Streit
Es er - hub sich ein Streit
Es er - hub sich ein Streit
Es er - hub sich ein Streit

6 6/5

19

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlnc

PRIMUS CHORUS

C

A

T

[Bar]

SECUNDUS CHORUS

C

A

T

B

TERTIUS CHORUS

[A]

[T II]

[T II]

B

Bc

24

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlne

PRIMUS CHORUS

C

A

T

[Bar]

SECUNDUS CHORUS

C

A

T

B

TERTIUS CHORUS

[A]

[T I]

[T II]

B

Bc

Detailed description: This page of a musical score covers measures 24 through 27. The score is arranged in a system with multiple staves. At the top, measures 24-27 are indicated. The woodwind section includes two Clarinet parts (Clno I and Clno II), a Trumpet part (Trb), and two Cor Anglais parts (Ctino I and Ctino II). The string section includes a Violin part (Vlne) and a Bassoon part (Bc). There are three choral groups: PRIMUS CHORUS (with parts C, A, T, and [Bar]), SECUNDUS CHORUS (with parts C, A, T, and B), and TERTIUS CHORUS (with parts [A], [T I], [T II], and B). The notation for the woodwinds and strings shows rhythmic patterns of quarter and eighth notes, while the choral parts are mostly rests. The page number 25 is in the top right corner.

28

Clno I

Clno II

Trb

Ctno I

Ctno II

Vlnc

PRIMUS CHORUS

C

A

T

[Bar]

SECUNDUS CHORUS

C

A

T

B

TERTIUS CHORUS

[A]

[T I]

[T II]

B

Bc

Es er - hub sich ein Streit im Him - - - mel, Mi -

Es er - hub sich ein Streit im Him - - - mel, Mi -

Es er - hub sich ein Streit im Him - mel, Mi -

Es er - hub sich ein Streit im Him - mel, Mi -

Es er - hub sich ein Streit im Him - mel,

Es er - hub sich ein Streit im Him - mel,

Es er - hub sich ein Streit im Him - - - mel,

Es er - hub sich ein Streit im Him - mel,

Es er - hub sich ein Streit im Him - mel,

Es er - hub sich ein Streit im Him - mel,

33

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlne

PRIMUS CHORUS

C

A

T

[Bar]

- - cha - el und sei - ne En - gel

- - cha - el und sei - ne En - gel

- - cha - el und sei - ne En - gel

- - cha - el und sei - ne En - gel

SECUNDUS CHORUS

C

A

T

B

und sei - ne En - gel Mi -

und sei - ne En - gel Mi -

und sei - ne En - gel Mi -

und sei - ne En - gel Mi -

TERTIUS CHORUS

[A]

[T I]

[T II]

B

Mi - - - cha - el

Mi - cha - el

Mi - cha - el

Mi - cha - el

Bc

38

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlne

PRIMUS CHORUS

C

A

T

[Bar]

SECUNDUS CHORUS

C

A

T

B

TERTIUS CHORUS

[A]

[T I]

[T II]

B

Bc

strit - ten mit dem Dra - chen strit - ten mit dem Dra - chen

strit - ten mit dem Dra - chen strit - ten mit dem Dra - chen

strit - ten mit dem Dra - chen strit - ten mit dem Dra - chen

strit - ten mit dem Dra - chen strit - ten mit dem Dra - chen

- cha - el strit - ten mit dem Dra - chen strit - ten mit dem

- cha - el strit - ten mit dem Dra - chen strit - ten mit dem

- cha - el strit - ten mit dem Dra - chen strit - ten mit dem

- cha - el strit - ten mit dem Dra - chen strit - ten mit dem

und sei - ne En - gel strit - ten mit dem Dra - chen strit -

und sei - ne En - gel strit - ten mit dem Dra - chen strit -

und sei - ne En - gel strit - ten mit dem Dra - chen strit -

und sei - ne En - gel strit - ten mit dem Dra - chen strit -

43

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlnc

PRIMUS CHORUS

C

A

T

[Bar]

strit - ten mit dem Dra - chen strit-ten mit dem Dra-chen mit dem Dra - chen,

strit - ten mit dem Dra - chen strit-ten mit dem Dra-chen mit dem Dra - chen,

strit - ten mit dem Dra - chen strit-ten mit dem Dra-chen mit dem Dra - chen,

strit - ten mit dem Dra - chen strit-ten mit dem Dra-chen mit dem Dra - chen,

SECUNDUS CHORUS

C

A

T

B

Dra - chen strit - ten mit dem Dra - chen strit - ten mit dem Dra-chen strit-ten mit dem Dra - chen,

Dra - chen strit - ten mit dem Dra - chen strit-ten mit dem Dra-chen strit-ten mit dem Dra - chen,

Dra - chen strit - ten mit dem Dra - chen strit-ten mit dem Dra-chen strit-ten mit dem Dra - chen,

Dra - chen strit - ten mit dem Dra - chen strit-ten mit dem Dra-chen strit-ten mit dem Dra - chen,

TERTIUS CHORUS

[A]

[T II]

[T III]

B

Bc

- ten mit dem Dra - chen strit-ten mit dem Dra-chen strit - ten mit dem Dra - chen,

- ten mit dem Dra - chen strit-ten mit dem Dra-chen strit - ten mit dem Dra - chen,

- ten mit dem Dra - chen strit-ten mit dem Dra-chen strit - ten mit dem Dra - chen,

- ten mit dem Dra - chen strit - ten mit dem Dra-chen strit - ten mit dem Dra - chen,

48

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlnc

PRIMUS CHORUS

C

A

T

[Bar]

und
und
und
und der Dra - che streit und der Dra - che streit und

SECUNDUS CHORUS

C

A

T

B

und sei - ne En - gel,
und sei - ne En - gel,
und sei - ne En - gel,
und sei - ne En - gel,

TERTIUS CHORUS

[A]

[T I]

[T II]

B

und der Dra - che streit

Bc

6 5

53

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlne

PRIMUS CHORUS

C

A

T

[Bar]

sei - ne En - gel, Und sie - - ge - ten nicht

sei - ne En - gel, Und sie - ge - ten nicht

sei - ne En - gel, Und sie - ge - ten nicht

sei - ne En - gel, Und sie - ge - ten nicht

SECUNDUS CHORUS

C

A

T

B

Und

Und

Und

Und

TEXTIUS CHORUS

[A]

[T I]

[T II]

B

und sei - ne En - gel,

und sei - ne En - gel,

und sei - ne En - gel,

und sei - ne En - gel,

Bc

58

Clno I

Clno II

Trb

Ctno I

Ctno II

Vlnc

PRIMUS CHORUS

C

A

T

[Bar]

und sie - ge - ten

und sie - ge - ten

und sie - ge - ten

und sie - ge - ten

SECUNDUS CHORUS

C

A

T

B

sie - ge - ten nicht und sie - ge - ten

sie - - - ge - ten nicht und sie - ge - ten

sie - ge - ten nicht und sie - ge - ten

sie - ge - ten nicht und sie - ge - ten

TERTIUS CHORUS

[A]

[T I]

[T II]

B

Und sie - ge - ten nicht und sie - ge - ten

Und sie - - ge - ten nicht und sie - ge - ten

Und sie - ge - ten nicht und sie - ge - ten

Und sie - ge - ten nicht und sie - ge - ten

Bc

6 76 # # 6 76 #

63

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlne

PRIMUS CHORUS

C

nicht, auch ward ih - re Stet - te nicht mehr fun - den im Him -

A

nicht, auch ward ih - re Stet - te nicht mehr fun - den im Him -

T

nicht, auch ward ih - re Stet - te ih - re Stet - te nicht mehr fun - den

[Bar]

nicht, auch ward ih - re Stet - te ih - re Stet - te nicht mehr fun - den im

SECUNDUS CHORUS

C

nicht,

A

nicht,

T

nicht,

B

nicht,

TERTIUS CHORUS

[A]

nicht,

[T I]

nicht,

[T II]

nicht,

B

nicht,

Bc

68

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlne

PRIMUS CHORUS

C

A

T

[Bar]

mel.

im Him - mel.

Him - - - mel.

SECUNDUS CHORUS

C

A

T

B

Und es ward aus - ge - worf - fen

Und es ward aus - ge - worf - fen

Und es ward aus - ge - worf - fen

Und es ward aus - ge - worf - fen

TERTIUS CHORUS

[A]

[T I]

[T II]

B

Und es ward aus - ge -

Und es ward aus - ge -

Und es ward aus - ge -

Und es ward aus - ge -

Bc

5 6 6 5 6 5 # # # #

73

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlne

PRIMUS CHORUS

C

A

T

[Bar]

Und es ward aus - ge - worf - fen

Und es ward aus - ge - worf - fen

Und es ward aus - ge - worf - fen

Und es ward aus - ge - worf - fen der gro - - - ße

SECUNDUS CHORUS

C

A

T

B

TERTIUS CHORUS

[A]

[T I]

[T II]

B

Bc

- worf - fen

- worf - fen

- worf - fen

- worf - fen der gro - - - ße Dra - che,

78

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlne

PRIMUS CHORUS

C

A

T

[Bar]

Dra - che, die al - te Schlan - ge, die da heiß - et der Teu - fel der Teu - fel und

SECUNDUS CHORUS

C

A

T

B

TERTIUS CHORUS

[A]

[T I]

[T II]

B

die al - te Schlan - ge, die da heiß - et der Teu - fel der Teu - fel und Sa -

Bc

6 6# 6 6# # 6 b 6 56 b 7/5

83

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlne

PRIMUS CHORUS

C

A

T

[Bar]

SECUNDUS CHORUS

C

A

T

B

TERTIUS CHORUS

[A]

[T I]

[T II]

B

Bc

der die gan - ze Welt ver -

der die gan - ze Welt ver -

der die gan -

Sa - - - - - ta - - - - - nas, der die gan - ze Welt ver -

der die gan - ze Welt ver - füh - ret der die

der die gan - - - ze Welt

der die gan - ze Welt ver - füh - ret der die

der die gan - ze Welt ver - füh - ret der die

der die gan - ze Welt ver - füh - ret

der die gan - ze Welt ver - füh - ret

der die gan - - - ze

- - - - - ta - - - - - nas, der die gan - ze Welt ver - füh - ret

6 4 5 6 6 6 6

88

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlnc

PRIMUS CHORUS

C
- fūh - ret der die gan - ze Welt ver - fūh - ret, und ward ge -

A
- fūh - ret der die gan - ze Welt ver - fūh - ret, und ward ge -

T
- ze Welt ver - fūh - ret, und ward ge -

[Bar]
- fūh - ret der die gan - ze Welt ver - fūh - ret, und ward ge -

SECUNDUS CHORUS

C
gan - ze Welt ver - fūh - ret, und ward ge - worf - fen auf die Er - de,

A
ver - fūh - ret und ward ge - worf - fen auf die Er - de,

T
gan - ze Welt ver - fūh - ret, und ward ge - worf - fen auf die Er - de,

B
gan - ze Welt ver - fūh - ret, und ward ge - worf - fen auf die Er - de,

TERTIUS CHORUS

[A]
der die gan - ze Welt ver - fūh - ret,

[T I]
der die gan - ze Welt ver - fūh - ret,

[T II]
Welt ver - fūh - ret

B
der die gan - ze Welt ver - fūh - ret,

Bc
6 6 # # # 6 6 4# 6

93

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlne

PRIMUS CHORUS

C

A

T

[Bar]

-worf - fen auf die Er - - de, und sei - ne

-wor - fen auf die Er - - de, und sei - ne

-worf - fen auf die Er - - de, und sei - ne

-worf - fen auf die Er - - de, und sei - ne

SECUNDUS CHORUS

C

A

T

B

und sei - ne En - gel

und sei - ne En - gel

und sei - ne En - gel

und sei - ne En - gel

TERTIUS CHORUS

[A]

[T I]

[T II]

B

und ward ge - worf - fen auf die Er - - de, und sei - ne

und ward ge - worf - fen auf die Er - - de, und sei - ne

und ward ge - worf - fen auf die Er - - de, und sei - ne

und ward ge - worf - fen auf die Er - - de, und sei - ne

Bc

6 43 6 6 43

98

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlnc

PRIMUS CHORUS

C
En - gel wur - den auch da - hin da - hin ge - worf - - - - - fen.

A
En - gel wur - den auch da - hin da - hin ge - worf - - - - - fen.

T
En - gel wur - den auch da - hin da - hin ge - worf - - - - - fen.

[Bar]

SECUNDUS CHORUS

C
wur - den auch da - hin da - hin ge - worf - - - - - fen.

A
wur - den auch da - hin da - hin ge - worf - - - - - fen.

T
wur - den auch da - hin da - hin ge - worf - - - - - fen.

B
wur - den auch da - hin da - hin ge - worf - - - - - fen.

TERTIUS CHORUS

[A]
En - gel wur - den auch da - hin da - hin ge - worf - - - - - fen.

[T I]
En - gel wur - den auch da - hin da - hin ge - worf - - - - - fen.

[T II]
En - gel wur - den auch da - hin da - hin ge - worf - - - - - fen.

B
En - gel wur - den auch da - hin da - hin ge - worf - - - - - fen.

Bc

6 3 6 4 3 5

104

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlne

PRIMUS CHORUS

C

A

T

[Bar]

SECUNDUS CHORUS

C

A

T

B

TERTIUS CHORUS

[A]

[T I]

[T II]

B

Bc

6

109

The musical score for page 42, measures 109-113, features the following parts:

- Clnos I & II:** Two staves of woodwinds (likely Clarinets) with active melodic lines.
- Trb:** Trumpet part with a melodic line.
- Ctino I & II:** Two staves of woodwinds (likely Cor Anglais) that are silent throughout this section.
- Vlne:** Violin part with a melodic line.
- PRIMUS CHORUS:** Four vocal staves (C, A, T, [Bar]) with rests.
- SECUNDUS CHORUS:** Four vocal staves (C, A, T, B) with rests.
- TERTIUS CHORUS:** Four vocal staves ([A], [T I], [T II], B) with rests.
- Bc:** Bassoon part with a melodic line and fingerings marked '6'.

114

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlne

PRIMUS CHORUS

C

A

T

[Bar]

SECUNDUS CHORUS

C

A

T

B

TERTIUS CHORUS

[A]

[T I]

[T II]

B

Bc

119

Musical score for page 44, measures 119-123. The score includes parts for Clno I, Clno II, Trb, Ctino I, Ctino II, Vlne, and three choruses (Primus, Secundus, Tertius) with parts for C, A, T, [Bar], B, [A], [T II], and Bc.

PRIMUS CHORUS

SECUNDUS CHORUS

TERTIUS CHORUS

Measures 119-123 are shown. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score includes parts for Clno I, Clno II, Trb, Ctino I, Ctino II, Vlne, and three choruses (Primus, Secundus, Tertius) with parts for C, A, T, [Bar], B, [A], [T II], and Bc.

124

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlne

PRIMUS CHORUS

C

A

T

[Bar]

SECUNDUS CHORUS

C

A

T

B

TERTIUS CHORUS

[A]

[T I]

[T II]

B

Bc

Und ich hö - ret ei - ne gros - se Stim - me, die sprach

6 6/5 5 6 6

129

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlne

PRIMUS CHORUS

C

A

T
im Him - - - - - mel:

[Bar]

SECUNDUS CHORUS

C

A

T

B

TERTIUS CHORUS

[A]

[T I]

[T II]

B

Bc
6 6 6 5 4 3

133

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlnc

PRIMUS CHORUS

C
Nun ist das Heil *mm*

A
Nun ist das Heil *mm*

T
Nun ist das Heil *mm*

[Bar]

SECUNDUS CHORUS

C
Nun ist das Heil *mm*

A
Nun ist das Heil *mm*

T
Nun ist das Heil *mm*

B
Nun ist das Heil *mm*

TERTIUS CHORUS

[A]
Nun ist das Heil *mm*

[T I]
Nun ist das Heil *mm*

[T II]
Nun ist das Heil *mm*

B
Nun ist das Heil *mm*

Bc

138

Clno I
 Clno II
 Trb
 Ctino I
 Ctino II
 Vlne
 PRIMUS CHORUS
 C
 A
 T
 [Bar]
 SECUNDUS CHORUS
 C
 A
 T
 B
 TERTIUS CHORUS
 [A]
 [T I]
 [T II]
 B
 Bc

ist das Heil das Heil, und die Kraft, und das
ist das Heil das Heil, und die Kraft, und das
ist das Heil das Heil, und die Kraft, und das
ist das Heil das Heil, und die Kraft, und das
ist das Heil das Heil, und die Kraft, und das
ist das Heil das Heil, und die Kraft, und das
ist das Heil das Heil, und die Kraft, und das
ist das Heil das Heil, und die Kraft, und das
ist das Heil das Heil, und die Kraft, und das
ist das Heil das Heil, und die Kraft, und das
ist das Heil das Heil, und die Kraft, und das
ist das Heil das Heil, und die Kraft, und das

143

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlne

PRIMUS CHORUS

C Reich, und die Macht un - sers Got - tes, sei - - - nes

A Reich, und die Macht un - sers Got - tes, sei - nes

T Reich, und die Macht un - sers Got - tes, sei - - - nes

[Bar] Reich, und die Macht un - sers Got - tes, sei - - - nes

SECUNDUS CHORUS

C Reich, und die Macht un - sers Got - tes, sei - - - nes

A Reich, und die Macht un - sers Got - tes, sei - nes

T Reich, und die Macht un - - - sers Got - tes, sei - - - nes

B Reich, und die Macht un - sers Got - tes, sei - - - nes

TERTIUS CHORUS

[A] Reich, und die Macht un - sers Got - tes, sei - nes

[T I] Reich, und die Macht un - sers Got - tes, sei - - - nes

[T II] Reich, und die Macht un - sers Got - tes, sei - nes

B Reich, und die Macht un - sers Got - tes, sei - - - nes

Bc Reich, und die Macht un - sers Got - tes, sei - - - nes

148

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlne

PRIMUS CHORUS

C

Chris - tus wor - - - - den, weil der ver - worf - fen ist,

A

Chris - tus wor - - - - den,

T

Chris - tus wor - - - - den, weil der ver - worf - fen ist,

[Bar]

Chris - tus wor - - - - den,

SECUNDUS CHORUS

C

Chris - tus wor - - - - den,

A

Chris - tus wor - - - - den,

T

Chris - tus wor - - - - den,

B

Chris - tus wor - - - - den,

TERTIUS CHORUS

[A]

Chris - - - tus wor - - - - den,

[T I]

Chris - tus wor - - - - den,

[T II]

Chris - tus wor - - - - den,

B

Chris - tus wor - - - - den,

Bc

6 4 8 6

153

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlne

PRIMUS CHORUS

C
der sie ver - kla - get der sie ver - kla - get

A

T
der sie ver - kla - get der sie ver - kla - get

[Bar]

SECUNDUS CHORUS

C

A

T

B

TERTIUS CHORUS

[A]

[T I]

[T II]

B

Bc
6 7 # 7 # b 7 # 7 #

158

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlne

PRIMUS CHORUS

C Tag und Nacht für Gott Nun

A Nun

T Tag und Nacht für Gott Nun

[Bar] Nun

SECUNDUS CHORUS

C Nun

A Nun

T Nun

B Nun

TERTIUS CHORUS

[A] Nun

[T I] Nun

[T II] Nun

B Nun

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

163

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlnc

PRIMUS CHORUS

C
ist das Heil das Heil, und die Kraft, und das

A
ist das Heil das Heil, und die Kraft, und das

T
ist das Heil das Heil, und die Kraft, und das

[Bar]

SECUNDUS CHORUS

C
ist das Heil das Heil, und die Kraft, und das

A
ist das Heil das Heil, und die Kraft, und das

T
ist das Heil das Heil, und die Kraft, und das

B

TERTIUS CHORUS

[A]
ist das Heil das Heil, und die Kraft, und das

[T I]
ist das Heil das Heil, und die Kraft, und das

[T II]
ist das Heil das Heil, und die Kraft, und das

B

Bc

168

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlne

PRIMUS CHORUS

C
Reich, und die Macht un - sers Got - tes, sei - - - nes

A
Reich, und die Macht un - sers Got - tes, sei - nes

T
Reich, und die Macht un - sers Got - tes, sei - - - nes

[Bar]

SECUNDUS CHORUS

C
Reich, und die Macht un - sers Got - tes, sei - - - nes

A
Reich, und die Macht un - sers Got - tes, sei - nes

T
Reich, und die Macht un - - - sers Got - tes, sei - - - nes

B
Reich, und die Macht un - sers Got - tes, sei - - - nes

TERTIUS CHORUS

[A]
Reich, und die Macht un - sers Got - tes, sei - nes

[T I]
Reich, und die Macht un - sers Got - tes, sei - - - nes

[T II]
Reich, und die Macht un - sers Got - tes, sei - nes

B
Reich, und die Macht un - sers Got - tes, sei - - - nes

Bc

6

173

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlne

PRIMUS CHORUS

C

A

T

[Bar]

Chris - tus wor - - - - den, weil der ver - worf - fen ist,

Chris - tus wor - - - - den,

Chris - tus wor - - - - den, weil der ver - worf - fen ist,

Chris - tus wor - - - - den,

SECUNDUS CHORUS

C

A

T

B

Chris - tus wor - - - - den,

Chris - tus wor - - - - den,

Chris - tus wor - - - - den,

Chris - tus wor - - - - den,

TERTIUS CHORUS

[A]

[T I]

[T II]

B

Chris - - - - tus wor - - - - den,

Chris - tus wor - - - - den,

Chris - tus wor - - - - den,

Chris - tus wor - - - - den,

Bc

6 43 6

178

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlne

PRIMUS CHORUS

C
der sie ver - kla - get der sie ver - kla - get

A

T
der sie ver - kla - get der sie ver - kla - get

[Bar]

SECUNDUS CHORUS

C

A

T

B

TERTIUS CHORUS

[A]

[T I]

[T II]

B

Bc
6 7 # 7 # b 7 # 7 #

183

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlne

PRIMUS CHORUS

C
Tag und Nacht _____ für Gott.

A
Und sie ha - ben ihn ü - ber - wun - den ü - ber -

T
Tag und Nacht für Gott.

[Bar]

Und sie ha - ben ihn ü - ber -

SECUNDUS CHORUS

C

A

T

B

TERTIUS CHORUS

[A]

[T I]

[T II]

B

Bc

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

188

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlnc

PRIMUS CHORUS

C

A
-wun - den ü - ber - wun - den

T

[Bar]
-wun - den ü - ber - wun - den ü - ber - wun - den

SECUNDUS CHORUS

C

A

T

B

TERTIUS CHORUS

[A]

[T I]

[T II]

B

Bc

193

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlne

PRIMUS CHORUS

C

A

T

[Bar]

SECUNDUS CHORUS

C

A

T

B

TERTIUS CHORUS

[A]

[T II]

[T II]

B

Bc

6 6 # 6 6

198

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Clno I (Climbing Horn I)
- Clno II (Climbing Horn II)
- Trb (Trumpet)
- Ctino I (Climbing Trumpet I)
- Ctino II (Climbing Trumpet II)
- Vlne (Violin)
- PRIMUS CHORUS (First Chorus) with parts for:
 - C (Cantus)
 - A (Alto)
 - T (Tenor)
 - [Bar] (Baritone)
- SECUNDUS CHORUS (Second Chorus) with parts for:
 - C (Cantus)
 - A (Alto)
 - T (Tenor)
 - B (Bass)
- TERTIUS CHORUS (Third Chorus) with parts for:
 - [A] (Alto)
 - [T II] (Tenor II)
 - [T III] (Tenor III)
 - B (Bass)
- Bc (Bassoon)

Lyrics for the Primus Chorus:

C: und sie ha - ben ihn ü - ber - wun - den ü - ber - wun - den
A: und sie ha - ben ihn ü - ber - wun - den ü - ber - wun - den ü - ber - wun - den

203

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlne

PRIMUS CHORUS

C

A

T

[Bar]

SECUNDUS CHORUS

C

A

T

B

TERTIUS CHORUS

[A]

[T I]

[T II]

B

Bc

6

6

213

Cln I

Cln II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlne

PRIMUS CHORUS

C

A

T

[Bar]

ihn ü - ber - wun - den ü - ber - wun - den ü - ber - wun - den durch des

ihn ü - ber - wun - den ü - ber - wun - den ü - ber - wun - den durch des

und sie ha - ben ihn ü - ber - wun - den ü - ber - wun - den durch des

und sie ha - ben ihn ü - ber - wun - den ü - ber - wun - den durch des

SECUNDUS CHORUS

C

A

T

B

ihn ü - ber - wun - den ü - ber - wun - den ü - ber - wun - den durch des Lam - mes Blut,

ihn ü - ber - wun - den ü - ber - wun - den ü - ber - wun - den durch des Lam - mes Blut,

ihn ü - ber - wun - den ü - ber - wun - den ü - ber - wun - den durch des Lam - mes Blut,

ihn ü - ber - wun - den ü - ber - wun - den ü - ber - wun - den durch des Lam - mes Blut,

TERTIUS CHORUS

[A]

[T I]

[T II]

B

ihn ü - ber - wun - den ü - ber - wun - den ü - ber - wun - den

ihn ü - ber - wun - den ü - ber - wun - den ü - ber - wun - den

ihn ü - ber - wun - den ü - ber - wun - den ü - ber - wun - den

ihn ü - ber - wun - den ü - ber - wun - den ü - ber - wun - den

Bc

218

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlne

PRIMUS CHORUS

C
Lam - mes Blut, und durch das

A
Lam - mes Blut, und durch das

T
Lam - mes Blut, und durch das

[Bar]
Lam - mes Blut, und durch das

SECUNDUS CHORUS

C
und durch das Wort

A
und durch das Wort

T
und durch das Wort

B
und durch das Wort

TERTIUS CHORUS

[A]
durch des Lam - mes Blut, und durch das

[T I]
durch des Lam - mes Blut, und durch das

[T II]
durch des Lam - mes Blut, und durch das

B
durch des Lam - mes Blut, und durch das

Bc
6 6 6 5

223

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlne

PRIMUS CHORUS

C

A

T

[Bar]

Wort ih - res Zeug - - - nis, und ha - ben ihr Le - - - - -

Wort ih - res Zeug - - - nis, und ha - ben ihr Le - - - - -

Wort ih - res Zeug - nis, und ha - ben ihr Le - - - - -

Wort ih - res Zeug - - - nis, und ha - ben ihr Le - - - - - ben ihr Le - - - - -

SECUNDUS CHORUS

C

A

T

B

ih - res Zeug - - - nis,

ih - res Zeug - - - nis,

ih - res Zeug - - - nis,

ih - res Zeug - - - nis,

TERTIUS CHORUS

[A]

[T I]

[T II]

B

Wort ih - res Zeug - nis,

Wort ih - res Zeug - - - nis,

Wort ih - res Zeug - - - nis,

Wort ih - res Zeug - - - nis,

Bc

Clno I
 Clno II
 Trb
 Ctino I
 Ctino II
 Vlne
 PRIMUS CHORUS
 C
 A
 T
 [Bar]
 SECUNDUS CHORUS
 C
 A
 T
 B
 TERTIUS CHORUS
 [A]
 [T I]
 [T II]
 B
 Bc

- ben nicht ge - lie - bet
 - ben nicht ge - lie - bet
 - ben nicht ge - lie - bet
 - ben nicht ge - lie - bet
 und ha - ben ihr Le - - - - - ben nicht ge -
 und ha - ben ihr Le - - - - - ben nicht ge -
 und ha - ben ihr Le - - - - - ben nicht ge -
 und ha - ben ihr Le - - - - - ben nicht ge -
 6 4# # # 6 4#

233

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlne

PRIMUS CHORUS

C

A

T

[Bar]

SECUNDUS CHORUS

C

A

T

B

TERTIUS CHORUS

[A]

[T I]

[T II]

B

Bc

biß

biß

biß

biß

- lie - - bet

- lie - - bet

- lie - - bet

- lie - - bet

und ha - ben ihr Le - - - - - ben nicht ge - lie - bet

und ha - ben ihr Le - - - - - ben nicht ge - lie - bet

und ha - ben ihr Le - - - - - ben nicht ge - lie - bet

und ha - ben ihr Le - - - - - ben ihr Le - - - - - ben nicht ge - lie - bet

6

238

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlnc

PRIMUS CHORUS

C
an den Tod

A
an den Tod

T
an den Tod

[Bar]
an den Tod

SECUNDUS CHORUS

C
biß an den

A
biß an den

T
biß an den Tod

B
biß an den

TERTIUS CHORUS

[A]
biß an den

[T I]
biß an den

[T II]
biß an den

B
biß an den

Bc
6 9 2 6 # 6 9 2 6

243

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlnc

PRIMUS CHORUS

C
bist an den Tod.

A
bist an den Tod.

T
bist an den Tod.

[Bar]

SECUNDUS CHORUS

C
Tod bist an den Tod.

A
Tod bist an den Tod.

T
bist an den Tod.

B
Tod bist an den Tod.

TERTIUS CHORUS

[A]

[T I]

[T II]

B
Tod bist an den Tod.

Bc

5 6 5
3 4 3

5 4 3

247

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vln

C

A

T

[Bar]

C

A

T

B

[A]

[T I]

[T II]

B

Bc

Da - rumb frew - et euch ihr Him - mel da - rumb frew - et euch ihr Him - - -

6 5 6 6 6 5 6 6/5

252

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlnc

PRIMUS CHORUS

C

A

T

[Bar]

- mel da - - - rumb frew - et euch ihr Him - mel frew - et euch

Dar - - - umb frew - et euch *frew - et euch* ihr Him - mel frew - et euch

- mel da - - - rumb frew - et euch ihr Him - mel frew - et euch

Da - - - rumb frew - et euch *frew - et euch* ihr Him - mel frew - et euch

SECUNDUS CHORUS

C

A

T

B

Da - - - rumb frew - et euch *frew - et euch* ihr Him - mel

Da - - - rumb frew - et euch *frew - et euch* ihr Him - mel

Da - - - rumb frew - et euch *frew - et euch* ihr Him - mel

Da - - - rumb frew - et euch *frew - et euch* ihr Him - mel

TERTIUS CHORUS

[A]

[T II]

[T II]

B

Da - - - rumb frew - et euch *frew - et euch* ihr Him - mel frew - et euch

Da - - - rumb frew - et euch *frew - et euch* ihr Him - mel frew - et euch

Da - - - rumb frew - et euch *frew - et euch* ihr Him - mel frew - et euch

Da - - - rumb frew - et euch *frew - et euch* ihr Him - mel frew - et euch

Bc

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlnc

PRIMUS CHORUS

C
frew - et euch da - - - rumb frew - et euch frew - et

A
frew - et euch dar - - - umb frew - et euch frew - et

T
frew - et euch da - - - umb frew - et euch frew - et

[Bar]

frew - et euch da - - - rumb frew - et euch frew - et

SECUNDUS CHORUS

C
p frew - et euch *f* frew - et euch da - - - rumb frew - et euch frew - et

A
p frew - et euch *f* da - - - rumb frew - et euch frew - et

T
p frew - et euch *f* da - - - rumb frew - et euch frew - et

B
p frew - et euch *f* da - - - rumb frew - et euch frew - et

TERTIUS CHORUS

[A]

frew - et euch da - - - rumb frew - et euch frew - et

[T I]

frew - et euch da - - - rumb frew - et euch frew - et

[T II]

frew - et euch da - - - rumb frew - et euch frew - et

B

frew - et euch da - - - rumb frew - et euch frew - et

Bc

p *f*

262

Clno I

Clno II

Trb

Ctno I

Ctno II

Vlnc

PRIMUS CHORUS

C
euch ihr Him - mel frew - et euch frew - et euch

A
euch ihr Him - mel frew - et euch frew - et euch

T
euch ihr Him - mel frew - et euch frew - et euch

[Bar]

SECUNDUS CHORUS

C
euch ihr Him - mel frew - et euch *p*

A
euch ihr Him - mel frew - et euch *p*

T
euch ihr Him - mel frew - et euch *p*

B
euch ihr Him - mel frew - et euch *p*

TERTIUS CHORUS

[A]
euch ihr Him - mel frew - et euch frew - et euch

[T I]
euch ihr Him - mel frew - et euch frew - et euch

[T II]
euch ihr Him - mel frew - et euch frew - et euch

B
euch ihr Him - mel frew - et euch frew - et euch

Bc
4 #

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlne

PRIMUS CHORUS

C

A

T

[Bar]

SECUNDUS CHORUS

C

A

T

B

TERTIUS CHORUS

[A]

[T I]

[T II]

B

Bc

da - - - rumb frew - et euch *frew - et euch* ihr Him - mel

dar - - - umb frew - et euch *frew - et euch* ihr Him - mel

da - - - rumb frew - et euch *frew - et euch* ihr Him - mel

da - - - rumb frew - et euch *frew - et euch* ihr Him - mel

frew - et euch da - - - rumb frew - et euch *frew - et euch* ihr Him - mel

frew - et euch da - - - rumb frew - et euch *frew - et euch* ihr Him - mel

frew - et euch da - - - rumb frew - et euch *frew - et euch* ihr Him - mel

frew - et euch da - - - rumb frew - et euch *frew - et euch* ihr Him - mel

da - - - rumb frew - et euch *frew - et euch* ihr Him - mel

da - - - rumb frew - et euch *frew - et euch* ihr Him - mel

da - - - rumb frew - et euch *frew - et euch* ihr Him - mel

da - - - rumb frew - et euch *frew - et euch* ihr Him - mel

4 2

272

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlnc

PRIMUS CHORUS

C
frew - et euch frew - et euch da - - - rumb

A
frew - et euch frew - et euch dar - - - umb

T
frew - et euch frew - et euch da - - - rumb

[Bar]

frew - et euch frew - et euch da - - - rumb

SECUNDUS CHORUS

C
p frew - et euch *f* frew - et euch da - - - rumb

A
p frew - et euch *f* frew - et euch da - - - rum

T
p frew - et euch *f* frew - et euch da - - - rumb

B
p frew - et euch *f* frew - et euch da - - - rumb

TERTIUS CHORUS

[A]
frew - et euch frew - et euch da - - - rumb

[T I]
frew - et euch frew - et euch da - - - rumb

[T II]
frew - et euch frew - et ench da - - - rumb

B
frew - et euch frew - et ench da - - - rumb

Bc

4# # 4# #

277

Clno I

Clno II

Trb

Ctino I

Ctino II

Vlne

PRIMUS CHORUS

C
frew - et euch *frew - et euch* ihr Him - mel frew - et euch *frew - et euch*

A
frew - et euch *frew - et euch* ihr Him - mel frew - et euch *frew - et euch*

T
frew - et euch *frew - et euch* ihr Him - mel frew - et euch *frew - et euch*

[Bar]

SECUNDUS CHORUS

C
frew - et euch *frew - et euch* ihr Him - mel frew - et euch *frew - et euch*

A
frew - et euch *frew - et euch* ihr Him - mel frew - et euch *frew - et euch*

T
frew - et euch *frew - et euch* ihr Him - mel frew - et euch *frew - et euch*

B
frew - et euch *frew - et euch* ihr Him - mel frew - et euch *frew - et euch*

Tertius Chorus

[A]
frew - et euch *frew - et euch* ihr Him - mel frew - et euch *frew - et euch*

[T I]
frew - et euch *frew - et euch* ihr Him - mel frew - et euch *frew - et euch*

[T II]
frew - et euch *frew - et euch* ihr Him - mel frew - et euch *frew - et euch*

B
frew - et euch *frew - et euch* ihr Him - mel frew - et euch *frew - et euch*

Bc

43

287

Clno I

Clno II

Trb

Ctno I

Ctno II

Vlnc

PRIMUS CHORUS

C

A

T

[Bar]

- ri - - - nen und die da - ri - - - nen woh - - - - - nen

- ri - - - nen und die da - ri - - - nen woh - - - - - nen

- ri - - - nen und die da - ri - - - nen woh - - - - - nen

- ri - - - nen und die da - ri - - - nen woh - - - - - nen

SECUNDUS CHORUS

C

A

T

B

- ri - - - nen und die da - ri - - - nen woh - - - - - nen

- ri - - - nen und die da - ri - - - nen woh - - - - - nen

- ri - - - nen und die da - ri - - - nen woh - - - - - nen

- ri - - - nen und die da - ri - - - nen woh - - - - - nen

TERTIUS CHORUS

[A]

[T II]

[T II]

B

- ri - - - nen und die da - ri - - - nen woh - - - - - nen

- ri - - - nen und die da - ri - - - nen woh - - - - - nen

- ri - - - nen und die da - ri - - - nen woh - - - - - nen

- ri - - - nen und die da - ri - - - nen woh - - - - - nen

Bc

292

Clno I

Clno II

Trb

Ctno I

Ctno II

Vlne

PRIMUS CHORUS

C

A

T

[Bar]

und die da - ri - - - nen und die dar - in - - - nen woh - - - -

und die da - ri - - - nen und die da - ri - - - nen woh - - - -

und die da - ri - - - nen und die da - ri - - - nen woh - - - -

SECUNDUS CHORUS

C

A

T

B

und die da - ri - - - nen und die da - ri - - - nen woh - - - -

und die da - ri - - - nen und die da - ri - - - nen woh - - - -

und die da - ri - - - nen und die da - ri - - - nen woh - - - -

und die da - ri - - - nen und die da - ri - - - nen woh - - - -

TERTIUS CHORUS

[A]

[T II]

[T II]

B

Bc

und die da - ri - - - nen und die da - ri - - - nen woh - - - -

und die da - ri - - - nen und die da - ri - - - nen woh - - - -

und die da - ri - - - nen und die da - ri - - - nen woh - - - -

und die da - ri - - - nen und die da - ri - - - nen woh - - - -

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

Źródła rękopiśmienne i starodruki / Manuscripts and old prints

Archiwum Państwowe, Gdańsk

Kämmerei [księgi kasowe], sygn. 300, 12/78

Kämmerei [księgi kasowe], sygn. 300, 12/80

Księga chrztów 1641–1665, sygn. 353/41

Księga ślubów 1637–1713, sygn. 353/44

Listy muzyków do gdańskiej Rady Miejskiej, sygn. 300, 36/57

Szkoła kościelna u Św. Katarzyny 1633–1680, sygn. 300,42/207

Ratsbücherei, Lüneburg

Sammel-Bd: K.N. 206: 73 geistl. Vokalwerke zu 1–16 Stimmen und Bc., mit oder ohne Instrumente, sygn. Mus. ant. pract. KN 206.

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, Halle (Saale)

Das Neue Testament unsers Herrn Jesu Christi, verdeutscht von D. Martino Luthero, Lüneburg: Gedruckt und verlegt durch die Sternen, 1660, sygn. AB K 43 (3), egzemplarz zdigitalizowany: <http://digitale.bibliothek.uni-halle.de/vd17/content/titleinfo/5174230> [dostęp: marzec 2016].

THE HOLY BIBLE, Containing the Old Testament, AND THE NEW: Newly Translated out of the Original tongues: & with the former Translations diligently compared and revised, by his Majesties special Commandment, Oxford 1611.

Książki i artykuły / Books and articles

Baab Jerold C., Koch Klaus-Peter, Werner Christoph, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 27, red. S. Sadie, J. Tyrrell, London 2001.

Frandsen Mary E., *Allies in the Cause of Italian Music: Schütz, Prince Johann Georg II and Musical Politics in Dresden*, „Journal of the Royal Musical Association”, 125 (2000).

Gable Frederick K., *The reconstruction of a Hamburg 'Hauptgottesdienst' in 1660*, [w:] *Proceedings of the Weckmann Symposium. Göteborg, 30 August - 3 September 1991*, red. Sverker Jullander, Departament of Musicology, Göteborgs University, Göteborg 1993.

Günther Otto, *Katalog der Handschriften der Danziger Stadtbibliothek IV, Die musikalischen Handschriften der Stadtbibliothek und der in ihrer Verwaltung befindlichen Kirchenbibliotheken von St. Katharinen und St. Johann in Danzig*, Kommissions-Verlag der L. Saunierschen Buch- und Kunsthandlung, Danzig, 1911.

Heinemann Michael, *Die Angst vor dem „Ich“*. Christoph Werner und das Paradigma

Italien, [w:] *Musica Baltica. Im Umkreis des Wandels – von den cori spezzati zum konzertierenden Stil*, red. Danuta Szlagowska, «Prace Specjalne» 64, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, Gdańsk 2004.

Moe Bjarke, *Heinrich Schütz as European cultural agent at the Danish court*, „Schütz-Jahrbuch”, 33, Jg 2011 (2012).

Patalas Aleksandra, *Christoph Werner jako uczeń Marca Scacchiego* [Christoph Werner as a pupil of Marco Scacchi], [w:] *Muzyka jest zawsze współczesna. Studia dedykowane Profesor Alicji Jarzębskiej* [Music is always contemporary: Studies dedicated to Professor Alicja Jarzębska], red. Małgorzata Woźna-Stankiewicz, Andrzej Sitarz, Musica Iagellonica, Kraków 2011.

Patalas Aleksandra, *W kościele, w komnacie i w teatrze. Marco Scacchi. Życie, muzyka, teoria* [In the church, in the chamber, and in the theater: Marco Scacchi: His life, music, and musical writings], «Acta Musicologica Universitatis Cracoviensis» XIX, Musica Iagellonica, Kraków 2010.

Patalas Aleksandra, *Werner Christoph*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM, W-Ż*, red. Elżbieta Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2012.

- Patalas Aleksandra, *Werner Christoph*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil 17*, red. Ludwig Finscher, Bärenreiter-J.B. Metzler, Kassel 2007.
- Patalas Aleksandra, *Die Kompositionen von Christoph Werner als Quelle der Inspiration für Marco Scacchi*, [w:] *Standige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik. Jahrbuch 2004: Mitteldeutschland im musikalischen Glanz seiner Residenzen Sachsen, Böhmen und Schlesien als Musiklandschaften im 16. Und 17. Jahrhundert*, red. Peter Wollny, Ortus Musikverlag, Beeskow 2005.
- Patalas Aleksandra, *Myśl teoretyczna Marka Scacchiego w kontekście twórczości kompozytorów niemieckich*, [w:] *Europejski repertuar muzyczny na ziemiach polskich*, red. Elżbieta Wojnowska, współpraca red. Ludwik Bielawski, Katarzyna Dada-Kozicka, Związek Kompozytorów Polskich; Biblioteka Narodowa Warszawa 2003, (wersja angielska: *Theoretical Ideas of Marco Scacchi in the Context of Works by German Composers*, „Musicology Today”, 2006)
- Patalas Aleksandra, *Katalog starodruków muzycznych z XVI i XVII w. ze zbiorów byłej Pruskiej Biblioteki Państwowej w Berlinie, przechowywanych w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie* [Catalogue of Early Music Prints from the Collections of the Former Preussische Staatsbibliothek in Berlin, Kept at the Jagiellonian Library in Cracow], Musica Iagellonica, Kraków 1999.
- Podejko Paweł, *Życie muzyczne w dawnym Gdańsku* [Musical Life in Early Gdańsk], in: *Życie muzyczne dawnego Gdańska, Pomorza i Kujaw* [Musical Life in Early Gdańsk, Pomorze, and Kujawy], «Kultura Muzyczna Północnych Ziem Polski» 9, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, Gdańsk 2001.
- Rauschnig Hermann, *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Kirchenkapellen*, «Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreußens» 15, Kommissions-Verlag der L. Saunierschen Buch- und Kunsthandlung, Danzig 1931.
- Seiffert Max, *Die Chorbibliothek der St. Michaelis- schule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit*, „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft“ IX 1907/1908.
- Silbiger Alexander, *Weckmann, Matthias*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 27*, red. S. Sadie, J. Tyrrell, London 2001.
- Silbiger Alexander, *The Autographs of Matthias Weckmann: A Reevaluation*, w: *Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Kopenhagen, 10.–14. November 1985*, red. Anne Ørbaek Jensen i Ole Kongsted, Engstrøm & Sødring, Kopenhagen 1989.
- Van Stekelenburg Dick, *Michael Albinus ‚Dantiscanus‘ (1610–1653). Eine Fallstudie zum Danziger Literaturbarock*, «Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur» 74, Editions Rodopi B.V., Amsterdam, 1988.
- Szlagowska Danuta, *Musica moderna w Gdańsku w pierwszej połowie XVII wieku* [Musica Moderna in Gdańsk of the first half of the 17th Century], w: *Dzieło muzyczne, jego estetyka, struktura i recepcja (1)* [The Musical Work, its Aesthetics, Structure and Reception (1)], red. Anna Nowak, Wydawnictwo Uczelniane Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego, Bydgoszcz 2005.
- Szombara Justyna, *On the reception of Italian ‘musica moderna’ in Northern Europe : the sacred concertos in seventeenth-century Gdańsk*, w: *Musica Baltica: music-making in Baltic Cities various kinds, places, repertoire, performers, instruments*, red. Danuta Popinigis, Danuta Szlagowska, Jolanta Woźniak, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, Gdańsk 2015.
- Szombara Justyna, *Word-tone Relations in Christoph Werner’s ‘Praemessa musicalia’*, w: *Musica Baltica: The Music Culture of Baltic Cities in Modern Times*, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku. Prace Specjalne 80, red. Jolanta Woźniak, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki, Gdańsk 2010.
- Webber Geoffrey, *North German Church Music in the Age of Buxtehude*, Oxford University Press, Oxford 2001.
- Witczak Tadeusz, *Teatr i dramat staropolski w Gdańsku* [Theater and Drama in Old Gdańsk: a Review of Historical Material], Gdańskie Towarzystwo Naukowe, Gdańsk 1959.

SPIS TREŚCI / CONTENTS

Wstęp / Introduction	5
Komentarz rewizyjny / Editorial Notes	14
Wykaz korektur / List of Corrections	16
Es erhub sich ein Streit im Himmel	20
Bibliografia / Bibliography	81

- Vol. 1 Tarquinio Merula
Satiro e Corisca
- Vol. 2 Bartłomiej Pękiel
Dulcis amor Jesu
- Vol. 3 Giovanni Francesco Anerio
Missa 'Pulchra es'
- Vol. 5 Kasper Förster
*Dialogus de Judith
et Holoferne*
- Vol. 6 Marco Scacchi
Laudate pueri
- Vol. 7 Giovanni Battista Luparini
In martirio crudele
- Vol. 8 Giovanni Francesco Anerio
Missa Constantia
- Vol. 9 *Album sapieżyńskie / Sapieha
Album*
- Vol. 10 Aldebrando Subissati
Sonate
Giovanni Francesco Anerio
Antiphonae
- Vol. 11 o. Damian Stachowicz (SchP)
Missa Requiem
- Vol. 12 o. Damian Stachowicz (SchP)
*Litaniae de Beata Maria
Virgine*
- Vol. 13 o. Damian Stachowicz (SchP)
Concerti e Motetti
- Vol. 14 Paweł Sieprawski
*Justus germinavit, Plaudite
sidera, Regina caeli*
- Vol. 15 Krystian Józef Ruth
Arie, Mottetti
- Vol. 16 o. Just Caspar (SchP)
Missa Pastoricia
- Vol. 17 Marco Scacchi
*Opera omnia I:
Missae a cappella*
- Vol. 18 o. Roman Zajączkowski (OSB)
*Veni Creator Spiritus
Missa Rorate caeli*
- Vol. 19 Anonim
Ariae
- Vol. 20 Marco Scacchi
*Opera omnia II:
Missae concertatae*
- Vol. 21 o. Just Caspar (SchP)
Ariae
- Vol. 22 Anonim
Missa aestivalis
- Vol. 23 Marco Scacchi
*Opera omnia III:
Madrigali concertati*
- Vol. 24 Anonim
*Pastorelle gidelskie
Pastorelle di Gidle*
- Vol. 25 o. Just Caspar (SchP)
Psalmi
- Vol. 26 Andrzej Siewiński
Ave Regina, Motetti, Requiem
- Vol. 27 Franciszek Lilius
Opera omnia I: Missae
- Vol. 28 Franciszek Lilius
*Opera omnia II: Motetti,
Concerti, Aria e Toccata*
- Vol. 29 o. Just Caspar (SchP)
Invitatoria
- Vol. 30 Jacek Różycki
*Opera omnia I:
Concerti, Salmi e Magnificat*
- Vol. 31 Marco Scacchi
*Opera omnia IV:
Motetti e Concerti*
- Vol. 32 Christoph Werner
*Es erhub sich ein Streit
im Himmel*
- Vol. 33 Crato Bütner
Te Deum
- Vol. 34 Balthasar Erben
*Domine Jesu Christe,
O Domine Jesu Christe*



ISMN 979-0-801532-29-9



9 790801 532299 >