

dr hab. Andrzej Szadejko  
Gdańsk

DANIEL MAGNUS GRONAU (1700? – 1747) – REALIZACJA BASSO CONTINUO,  
KONTRAPUNKTU I KOMPOZYCJI W OSIEMNASTOWIECZNYM GDAŃSKU. NA  
PODSTAWIE ANONIMOWEGO MANUSKRYPTU MS.AKC. 4125 ZE ZBIORÓW PAN  
BIBLIOTEKI GDAŃSKIEJ

NINIEJSZA PRACA POWSTAŁA W RAMACH PROGRAMU INSTYTUTU MUZYKI I  
TAŃCA „MUZYCZNE BIAŁE PLAMY”  
GDAŃSK 2015

## SPIS TREŚCI

1. Wstęp
2. Daniel Magnus Gronau – informacje o kompozytorze
3. Opis manuskryptu PAN BG Ms. Akc. 4125
4. Proweniencja manuskryptu PAN BG Ms. Akc. 4125
5. Analiza cech zewnętrznych i zawartości manuskryptu
6. Sposób realizacji zapisu z PAN BG Ms. AKC. 4125
7. Analiza formalnej struktury wariacji chorałowej *O Herr, dein Ohren heig zu mir./Ein matter Hirsch schreit für und für* Daniela Magnusa Gronaua jako przykład realizacji konstrukcji polifonicznej.
8. Przykłady praktycznej realizacji utworów z manuskryptu PAN BG Ms. Akc. 4125 jako ćwiczeń kontrapunktycznych, kompozytorskich i improwizacyjnych.
9. Zakończenie
10. Spis tabel
11. Spis przykładów
12. Bibliografia
13. Spis utworów zawartych w manuskrypcie PAN BG Ms. Akc. 4125
14. Komentarz krytyczny
15. Komentarz rewizyjny
16. Daniel Magnus Gronau (1700? – 1747) – 517 Fug.  
Transkrypcja anonimowego manuskryptu Ms. Akc. 4125 ze zbiorów PAN Biblioteki Gdańskiej
17. Ćwiczenia praktyczne na podstawie wybranych utworów

Daniel Magnus Gronau (ok. 1700?-1747) - realizacja basso continuo, kontrapunktu i kompozycji w osiemnastowiecznym Gdańsku. Na podstawie anonimowego manuskryptu Ms. Akc. 4125 ze zbiorów PAN Biblioteki Gdańskiej.

*Są trzy fazy ujawniania się prawdy. Najpierw prawda jest ośmieszana, potem spotyka się z gwałtownym oporem, a na koniec traktowana jest jako oczywistość.*

przypisywane Arturowi Schopenhauerowi

## 1. Wstęp

Osiemnastowieczny Gdańsk był niewątpliwie jednym z najbardziej prężnych kulturalnie ośrodków europejskich. Jako miasto, będące pod formalną jurysdykcją Korony Polskiej, kulturalnie mogło się równać tylko z dworem polskich królów. Siłę kulturalną Gdańska tworzyła także rozwinięta sztuka gry na organach. Instrumenty te były chlubą i wizytówką artystyczną miasta. W organy, w wielu wypadkach sporych rozmiarów, zaopatrzone zostały wszystkie kościoły miejskie, w wielu z nich były dwa instrumenty, a w Kościele Mariackim - głównym kościele miejskim – na pewno cztery, a prawdopodobnie aż pięć. Przez cały wiek osiemnasty w mieście działały warsztaty organmistrzowskie, a nazwiska takich budowniczych jak: Andreas Hildebrandt<sup>1</sup>, Rudolph Dalitz<sup>2</sup> czy Johann Friedrich Rhode<sup>3</sup> zapisały się na stałe w historii europejskiego budownictwa organowego. W sumie w 18 miejskich kościołach było 25 organów<sup>4</sup>. Taka ilość instrumentów w jednym miejscu wpływała na twórczość muzyczną. Dużą rolę odgrywały organy w twórczości kantatowej gdańskich twórców, zajmując centralne miejsce i będąc fundamentem brzmienia zespołu wykonującego muzykę sakralną. Solowa twórczość organowa jest notowana w ciągu całego wieku osiemnastego; do naszych czasów zachowało się jej jednak niewiele, ale nawet ta skromna ilość w połączeniu z jakością tej muzyki świadczy o bardzo wysokim poziomie artystycznym, który panował w Gdańsku. Jednym z najważniejszych zachowanych źródeł muzycznych, dotyczących muzyki wykonywanej w Gdańsku na instrumentach klawiszowych, jest anonimowy rękopis, przechowywany obecnie w Bibliotece

---

<sup>1</sup> Andreas Hildebrandt - organmistrz pochodzący prawdopodobnie ze środkowych Niemiec, który rozpoczął działalność w Gdańsku 1710 roku i w znacznym stopniu przyczynił się do rozwoju stylistycznego gdańskiego budownictwa organowego tworząc nowe ramy architektoniczne i brzmieniowe dla instrumentów. Ostatnim dziełem Andreasa Hildebrandta były organy w kościele Św. Barbary, które zachowały się w niezmienionym kształcie do 1943 rok, potem zaginęły. Wykształcił wielu wybitnych organmistrzów – m.in. Rudolpha Dalitza i Johanna Rhodę. Andreas Hildebrandt został pochowany w kościele Św. Jana 29.04.1762. [w:] [http://www.gedanopedia.pl/gdansk/?title=HILDEBRANDT\\_ANDREAS](http://www.gedanopedia.pl/gdansk/?title=HILDEBRANDT_ANDREAS) (dostęp 6.07.2015)

<sup>2</sup> Friedrich Rudolph Dalitz (ochrzczony 28.12.1721 w Gdańsku – pochowany 1.03.1804 w Gdańsku), najważniejszy gdański budowniczy organów, fortepianów i urządzeń grających drugiej połowy osiemnastego wieku. Uczeń i współpracownik Andreasa Hildebrandta. M.in. budowniczy organów w kościele Bożego Ciała, które były jednym z trzech zachowanych do końca drugiej wojny światowej barokowych instrumentów w Gdańsku. [w:] [http://www.gedanopedia.pl/gdansk/?title=DALITZ\\_FRIEDRICH\\_RUDOLPH](http://www.gedanopedia.pl/gdansk/?title=DALITZ_FRIEDRICH_RUDOLPH) (dostęp 6.07.2015)

<sup>3</sup> Johann Friedrich Rhode – ur. na początku osiemnastego wieku w Pruszczy Gdańskim, pochowany 27.09.1770 w Gdańsku. Prawdopodobnie uczeń Andreasa Hildebrandta, działający i konkurujący na Pomorzu z Rudolphem Dalitzem. Twórca m.in. organów w kościele Śś. Piotra i Pawła w Gdańsku. Jego uczniem był działający na przełomie wieku osiemnastego i dziewiętnastego Gottlieb Paschke. [w:] [http://www.gedanopedia.pl/gdansk/?title=RHODE\\_JOHANN\\_FRIEDRICH](http://www.gedanopedia.pl/gdansk/?title=RHODE_JOHANN_FRIEDRICH) (dostęp 6.07.2015)

<sup>4</sup> Jan Janca, *Abriss der Geschichte des Orgelbaus in den Kirchen Danzigs bis 1800*, Musik des Ostens 11, Bärenreiter 1989, s. 17

Gdańskiej PAN pod numerem inwentarzowym Ms. Akc. 4125, zawierający na 107 kartach linie melodyczne z ocyfrowaniem generałbasu będące podstawą do realizacji 517 polifonicznych konstrukcji muzycznych. W 2007 roku z dużym prawdopodobieństwem udało mi się udowodnić, że rękopis ten wyszedł spod ręki jednego z najważniejszych gdańskich muzyków i kompozytorów – Daniela Magnusa Gronau<sup>5</sup>.

## 2. Daniel Magnus Gronau – informacje o kompozytorze

O Danielu Magnusie Gronale nie wiemy za wiele<sup>6</sup>. Nie wiemy, kiedy i gdzie zaczęło się życie tego kompozytora. Franz Kessler<sup>7</sup> podaje, iż twórca urodził się w 1685 roku w Insterburgu<sup>8</sup>. Przeczą temu informacje pochodzące z zachowanych nekrologów z 1747 roku, z których wynika, że Gronau musiał się urodzić ok. roku 1699, najpóźniej na początku 1700, przy czym nie wspomina się w nich o jego pochodzeniu<sup>9</sup>. Także działalność publiczna rozpoczęta w Gdańsku w roku 1717 wskazywałaby na późniejszą datę urodzin<sup>10</sup>. W latach 1717-1719 Gronau był organistą w kościele polskojęzycznej gminy ewangelickiej p.w. Św. Anny przy kościele gimnazjalnym p.w. Św. Trójcy, gdzie miał do dyspozycji wybudowane w 1710 roku 12 – głosowe jednomanuałowe organy Andreasa Hildebrandta<sup>11</sup>. Bardzo szybko jednak rozstał się z tą parafią, by w latach 1719-24 sprawować funkcję organisty przy małych 9-głosowych organach chórowych w kościele Św. Katarzyny<sup>12</sup>. Kolejnym stopniem awansu zawodowego w hanzeatyckim mieście było objęcie posady organisty organów chórowych w kościele Mariackim, którą sprawował przez lat sześć<sup>13</sup>. Zwieńczeniem kariery zawodowej Gronaua stała się posada głównego organisty przy wielkich organach w kościele Św.

<sup>5</sup> Andrzej Szadejko, *Daniel Magnus Gronau (1685-1747) – Sztuka fugi (na podstawie ms. akc. 4125/2000 Biblioteki PAN w Gdańsku)* [w:] *Musica Sacra 4, Prace Specjalne 76*, wyd. Akademia Muzyczna w Gdańsku 2008. Obecny tekst jest znacznie poszerzoną, uzupełnioną i skorygowaną wersją tamtego artykułu.

<sup>6</sup> Większość informacji dotyczących jego życia i działalności cytowane są za Hermann Rauschnig, *Quellen Und Darstellungen zur Geschichte Westpreussens*, Gdańsk 1931, np. Gotthold Frotscher, Hans Haase, *Daniel Magnus Gronau*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, red. Friedrich Blume, t. 5 wyd. Baerenreiter Kassel und Basel 1956, s. 944-945; Hugh J Mclean, *Daniel Magnus Gronau*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, t. 7, wyd. Macmillan Publishers Limited 1980, s. 739-740; Barbara Brzezińska, *Daniel Magnus Gronau*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. Elżbieta Dziębowska, t. efg, część biograficzna, wyd. PWM Kraków 1987, s. 487.

W ostatnich latach wiedza o tym kompozytorze została poszerzona dzięki kwerendom Pana Jerzego Michalaka w gdańskim Archiwum Miejskim oraz Bibliotece Gdańskiej PAN. Chciałbym podziękować w tym miejscu Panu Michalakowi za udostępnienie wyników.

<sup>7</sup> *Danziger Orgelmusik*, ed. Franz Kessler, wyd. Hänssler, Neuhausen-Stuttgart 1988, przedmowa s. xxvi

<sup>8</sup> Obecnie Czerniachowsk w obwodzie kaliningradzkim.

<sup>9</sup> W nekrologach podany jest wiek zmarłego – 47 lat. APG (Joh.) 352/22, s. 62., Szadejko Andrzej *Styl i interpretacja w utworach organowych Friedricha Christiana Mohrheima (1719?-1780) i Johanna Gottfrieda Muthela (1728-1788)*, Akademia Muzyczna Gdańsk 2010, s. 115.

<sup>10</sup> Porównując drogi życiowe muzyków tego okresu i ze względu na brak jakichkolwiek informacji o wcześniejszej działalności Gronaua wydaje się, iż podjęcie przez niego pierwszej pracy w wieku 17 lat jest dużo bardziej prawdopodobne niż w wieku lat 32 zwłaszcza, iż mamy do czynienia z kompozytorem nadzwyczaj płodnym artystycznie, którego twórczość była ceniona przez współczesnych jemu mieszkańców.

<sup>11</sup> Jan Janca, *Abriss der Geschichte des Orgelbaus in den Kirchen Danzigs bis 1800*, Musik des Ostens 11, Bärenreiter 1989, s. 48- 50.

<sup>12</sup> ibidem s. 40 -43.

<sup>13</sup> W kościele mariackim za czasów Gronaua istniały najprawdopodobniej trzy mniejsze instrumenty oprócz wielkich organów. Były to – pozytyw z pedałem nad zakrystią do akompaniamentu śpiewakom (1522 – Hans Hauk, 1616/18 – pedał dobudowany przez Aegidiusa Schubbe i Mertena Friese); organy nad wejściem do kaplicy Św. Reinholda – 34/II/Ped, (1524 – Blasius Lehmann, 1546/47 remontowane przez Antona Lehmana, 1582 – powiększone przez Julisa Antonius Friese, remontowane w 1683 roku przez Andreasa i Georga Nitrowskich); organy nad wejściem do kaplicy Wszystkich Świętych – brak danych dot. autora. Ibidem s. 20

Jana<sup>14</sup>, którą od 1730 roku po śmierci Johanna Konrada Elenda sprawował do swojej śmierci 2 lutego 1747 roku<sup>15</sup>. Wiadomo również, iż pod koniec życia kompozytor mieszkał przy Neunaugenstrasse<sup>16</sup>. Twórczość Gronaua jest bardzo różnorodna i obszerna. Według Rauschninga obejmowała dwie księgi z 84 opracowaniami melodii chorałowych w kontrapunkcie i wariacjach, z których do naszych czasów zachowała się tylko druga część z 41 cyklami<sup>17</sup>, i jest to największy jednorodny osiemnastowieczny manuskrypt z muzyką organową z centralnej Europy. Ponadto skomponował 60 preludiów organowych (niezachowanych) oraz zbiór 517 fug, które będą omawiać. Gronau był również autorem dzieła teoretycznego pt. *Von Transitionen in der Musik, aus einem Thon in den anderen*<sup>18</sup>. Oprócz kompozycji cytowanych przez Rauschninga wiemy jeszcze o trzech innych, które najprawdopodobniej wyszły spod jego ręki, są to: *Sonata ex f dur a 3 Cembalo concertato, violino & violoncello*<sup>19</sup>, *Sonata h – moll*<sup>20</sup> oraz *Concerto per il Cembalo*<sup>21</sup>.

### 3. Opis manuskryptu PAN BG Ms. Akc. 4125

Anonimowy rękopis w zbiorach Biblioteki Gdańskiej PAN pod sygnaturą Ms. Akc. 4125 opisany jest jako *Ćwiczenia kontrapunkcyjne*<sup>22</sup>. Książeczka ma format *In octavo* o wymiarach 10 x 17,5 cm. Przechowywana jest w tekturowym futerale w kolorze ciemnobrązowym z zewnątrz i marmoryzacją wewnątrz. Rękopis oprawiony został w wytłaczaną skórę w kolorze naturalnym ciemnobrązowym z wytłoczonymi aplikacjami i połączanym herbem kościoła p.w. Św. Jana w Gdańsku. Na wewnętrznej stronie okładki ołówkiem wypisano „hr. A. Kalicki C.R.”. Na 107 kartach obustronnie rozpisano tuszem na sześciu pięcioliniach uszeregowanych w grupy – 2 razy po trzy pięciolinie – linie melodyczne z ocyfrowaniem generałbasu będące podstawą do realizacji 517 polifonicznych konstrukcji muzycznych.

### 4. Proweniencja manuskryptu PAN BG Ms. Akc. 4125

Pochodzenie tego anonimowego zbioru nie jest pewne, jednak wiele poszlak wskazuje na konkretnego autora – gdańskiego organistę Daniela Magnusa Gronaua. Na gdańskie pochodzenie manuskryptu, oprócz herbu kościoła p.w. Św. Jana na skórzanej okładce, wskazują też znaki wodne papieru przedstawiające herb Gdańska. Znaki są niekompletne ze względu na format rękopisu, ich

<sup>14</sup> Wielkie organy zbudowane w 1625/29 – Merten Friese 42/IIIPed, w 1744/46 rozbudowa – Andreas Hildebrandt 51/III/Ped najprawdopodobniej z inspiracji samego Gronaua, Ibidem s. 33-36.

<sup>15</sup> Rauschning, op. cit. s. 345-347, oraz APG (Joh.) 352/22, s. 62 (informacja dzięki uprzejmości p. Jerzego Michalaka).

<sup>16</sup> wg księgi rachunkowej kościoła Św. Jana z lat 1746/47, PAN BG Akc. rkps. 131 / 70, k. 13v. (informacja dzięki uprzejmości p. Jerzego Michalaka).

<sup>17</sup> *Anderer Theil Geistlicher Lieder. Mit Contrapuncte und Variationes der Kirchen zum besten gekauft durch die jetzigen Herren Vorstehere Balthasar Elert, Michael Langwaldt, Gottfried Brest (dieser Zeit Bauverwallter), Christian Thieme Zum rümenswürdigen Andencken des Componisten Daniel Magnus Gronau gewesenenen Organisten, auf der grossen Orgell in der Kirchen zu St. Johann. Dantzig Anno 1747*, Newburry Library Chicago (mikr. nr 1123), Rost Martin, Urbaniak Krzysztof *Die Registriervorschriften von Daniel Magnus Gronau's Choralvariationen für Orgel*, wyd. UNUM Baltisches Orgel Centrum Stralsund e.V., 2013 Krakow-Stralsund, s. 9; Daniel Magnus Gronau, *Choralvariationen für Orgel - Gesamtausgabe*, t. I i II, red. Martin Rost i Krzysztof Urbaniak, wyd. Ortus, Beeskow 2015.

<sup>18</sup> PAN BG Ms. 4229 (zaginiony)

<sup>19</sup> Przechowywana w mikrofilmie w New York Public Library.

<sup>20</sup> Brak bliższych danych, Informacja za strona intern. (stan na 17.06.2015)

[http://www.worldcat.org/title/compositionen-fur-clavier/oclc/31362718&referer=brief\\_results](http://www.worldcat.org/title/compositionen-fur-clavier/oclc/31362718&referer=brief_results)

<sup>21</sup> Informacja od p. Renato Pizzardi, jednak bez podania szczegółów dot. proveniencji rękopisu.

<sup>22</sup> Według informacji od dyrekcji Biblioteki Gdańskiej zbiór ten został zakupiony przez Bibliotekę w roku 2000 od prywatnej osoby.

analiza i porównanie wskazuje, iż cały zbiór został napisany na jednorodnym źródłowo papierze pochodzącym z osiemnastowiecznej gdańskiej manufaktury<sup>23</sup>. Elementy znaków pojawiają się na kartach: 0, 6, 7, 10(?), 12, 13, 20, 21, 32(?), 38(?), 39, 52(?), 83, 86, 87<sup>24</sup>. Trzeba jednak przyznać, że rodzaj użytego papieru oraz jego pochodzenie jest różne od papieru z innych rękopisów muzycznych biblioteki św. Jana<sup>25</sup>. Także porównanie z rękopisami z innych kościołów, lecz o podobnej budowie wskazuje na użycie papieru, niespotykanego w innych muzycznych rękopisach<sup>26</sup>.

Hermann Rauschning, w jedynym jak dotąd kompleksowym opisie życia muzycznego osiemnastowiecznego Gdańska z 1931 roku, podaje: *Z kompozycji Gronaua przekazano jego następcy (Johannowi Gottliebowi Gleimannowi - przyp. autora): „... 1 księgę in octavo z 516 fugami, w futorialu”. Fugi... dotąd się nie odnalazły.*<sup>27</sup> Ponieważ Rauschning nie podaje źródła, z którego cytuje powyższy opis utworów Gronaua, trudno obecnie sprawdzić, czy różnica w ilości fug (u Rauschninga-516, w Ms. Akc. 4125-517) jest rzeczywista czy to raczej błąd rachunkowy<sup>28</sup>. Badacz gdański stwierdza, że powyższe zbiory utworów zostały przez radę miejską zakupione od siostry Gronaua, Marii Louisy Häusslerin za 300 florenów i oprawione za kwotę 100 florenów w skórę ze złotymi inicjałami jako wyraz uznania zasług zmarłego kompozytora. Wyżej opisane cechy manuskryptu wraz z opisem Rauschninga pozwalają z dużym prawdopodobieństwem przypisać ten rękopis właśnie gdańskiemu organiście - Danielowi Magnusowi Gronauowi. Ponieważ Rauschning nie widział dzieł Gronaua, trudno mu było odnieść się krytycznie do cytowanego przez siebie opisu wziętego zapewne z dokumentów miejskich, bądź kościelnych. Stąd nazwę *Fuga* trzeba tu rozumieć jako rodzaj techniki kompozytorskiej, bądź potoczną nazwę rodzajową konstrukcji polifonicznej, a nie skończone utwory. W kontekście innych dzieł organowych Gronaua i ich opisu, u Rauschninga warto zwrócić uwagę jeszcze na dwa ważne aspekty. W całej znanej nam historii muzyki w osiemnastowiecznym Gdańsku nie znajdziemy żadnego innego przykładu, aby władze kościoła odkupili od spadkobierców kompozycje działających tam muzyków i przekazali do oprawy, co byłoby świadectwem ogromnej wartości rękopisów. Byłby to bardzo odosobniony przypadek. Być może świadczy to o wyjątkowości Gronaua, ale także może nie być do końca zgodne z prawdą, na co wskazują bardzo intrygujące cechy zewnętrzne zachowanego rękopisu. Zapis jest czysty i równy, prawie bez błędów i poprawek, w jednym formacie, zapisany jednym charakterem pisma bez dodatkowych wpisów, ściśle rozplanowany na każdej stronie w taki sposób, aby można było z niego korzystać bez przewracania

<sup>23</sup> Na podstawie Jadwiga Siniarska-Czaplicka, *Katalog filigranów czerpalni Rzeczypospolitej zebrany z papieru druków tłoczonych w latach 1500-1800*. Łódź, 1983

<sup>24</sup> Znaki zapytania dotyczą stron, na których ze względu na gęsty obustronny zapis nutowy trudno rozszyfrować symbol znaku wodnego.

<sup>25</sup> Porównano z materiałami orkiestrowymi kantat:

Johann du Grain (170?-1756), *Alter Adam du muss sterben*, 1737. Ms. Joh. 189

Johann Balthasar Christian Freisslich (ok. 1690 – 1794), *Lobe den Herrn meine Seele* Ms. Joh. 3,

Friedrich Christian Mohrheim (1719?-1780), *Festo Annunciationis Mariae – Der Herr ist mit mir*, Ms. Joh. 63,

Johann Theoderich Roemhildt (1684-1756), *Oratorio Dom. 2 Adventus – Siehe der Herr wird kommen* Ms. Joh.

43, *Dom. 1 Adventus. Zeuch doch allerliebster Jesu* Ms. Joh. 80, *Festo Visitationis Mariae Concerto – Lobet den*

*Herrn unsern Gott* Ms. Joh. 201, *Dom. 4 Adventus – Ich freue mich des, dass mir geredt ist* Ms. Joh. 214,

Pucklitz Johann Daniel (1705-1774), *Wachet auf ruft uns die Stimme* Ms. Joh. 248,

<sup>26</sup> Porównano materiały o podobnych wymiarach i budowie.

Friedrich Gottlieb Gleimann, 2 Choralniki Ms. Joh. 460 i 461

Theodor Friedrich Gülich, księgi Carillonowe, APG 300, R/ Pp, q9 (1769), APG 300, R/ Pp, q10 (1775/1776),

APG 300, R/ Pp, q10a (1775)

W tym kontekście bardzo interesujące byłoby porównanie papieru użytego w zbiorze fug i zbiorach wariacji.

Niestety wariacje są dostępne tylko w mikrofilmie - Newburry Library Chicago (mikr. nr 1123)

<sup>27</sup> *Von Kompositionen Gronaus erhielt sein Nachfolger überliefert: „...1 Buch in octavo mit 516 Fugen, im futorialu” Die Fugen und Präludien haben sich bisher nicht wieder gefunden*, w: Hermann Rauschning, *Quellen Und Darstellungen zur Geschichte Westpreussens*, Gdańsk 1931, str. 346 (tłum.aut.) Wszystkie późniejsze źródła dotyczące Gronaua cytują tylko informacje zawarte w książce Rauschninga.

<sup>28</sup> Sposób zapisu i ilość materiału sprawiały kłopot przy liczeniu także autorowi, jednak liczba utworów jest tak charakterystyczna, że trudno dociec, skąd wzięła się pomyłka w cytacie Rauschninga.

stron. Wszystko to wskazuje na fakt, iż nie są to luźne karty spięte w jeden tom bez wiedzy autora, lecz ściśle rozplanowana i skonstruowana księga, która zawiera czystopis (!) utworów przygotowanych do praktycznego użytku. Przygotowanie zapisu w taki sposób wymagało ogromnej ilości pracy i czasu<sup>29</sup>. Czy możliwe jest więc, aby rękopis ten w takim kształcie powstał dopiero po śmierci kompozytora? Dużo bardziej prawdopodobne jest, iż Gronau - podobnie jak np. kompozytorzy piszący muzykę dla gdańskich carillonów - dostał zlecenie i pieniądze od zarządców kościoła na opracowanie tego i innych zbiorów swojej muzyki. W ten sposób księga musiałaby najpierw fizycznie powstać w formie, jaką znamy (rozmiar i ilość kart, oprawa, nadruki) i dopiero wtedy kompozytor na pustych kartach zapisywał swoje utwory<sup>30</sup>. Śmierć kompozytora tylko przerwała ten proces, przy czym zbiór fug w przeciwieństwie do zbioru wariacji chorałowych został ukończony.

## 5. Analiza cech zewnętrznych i zawartości manuskryptu

O ile w literaturze przedmiotu zwracano uwagę na cykle chorałowe, przede wszystkim ze względu na zawarte tam wskazówki rejestracyjne<sup>31</sup>, o tyle zbiór fug poza moimi artykułami na ich temat<sup>32</sup> pozostawał niezauważony. Powodem był z pewnością anonimowy charakter zbioru oraz enigmatyczny sposób zapisu. Księga nie zawiera skończonych kompozycji, ale rodzaj szablonów muzycznych do ich zrealizowania, które jednak dla wygody będę nazywał utworami.

Zewnętrzne cechy obiektu oraz celowy i przemyślany układ całego rękopisu wskazuje na jego praktyczny i dydaktyczny charakter. Kompozycje grupowane są chromatycznie, a nie według zależności kwintowo-mediantowych. To nowoczesny, jak na owe czasy, sposób patrzenia na poszczególne tonacje, jako na niezależne struktury. Tak skonstruowany układ tonalny jest charakterystyczny dla tzw. *Klavierübung*, czyli ćwiczeń klawiszowych i wskazuje na cele dydaktyczne. Wszystkie utwory zostały zapisane w taki sposób, aby umożliwić realizację bez potrzeby przewracania stron, co powoduje w niektórych wypadkach rozszerzenie zapisu na marginesy strony<sup>33</sup>. Poniższa tabela przedstawia grupowanie ilościowe utworów w kolejnych tonacjach.

<sup>29</sup> Bardzo podobnie wygląda zbiór wariacji chorałowych, choć w tym wypadku spis utworów i paginacje stron wskazują na inną konstrukcję dzieła, niż obecna, co mogłoby być przesłanką dla wniosku, iż był on skonstruowany bez wiedzy, tzn. po śmierci autora.

<sup>30</sup> Na taką kolejność powstawania tego typu rękopisów wskazuje również porównanie z prawie identycznymi w formie księgami carillonowymi Theodora Friedricha Gülich.

<sup>31</sup> Gotthold Frotscher, *Zur Registrirkunst des 18. Jahrhunderts* [w:] *Bericht über die Freiburger Tagung für Deutsche Orgelkunst*, red. Gurlitt, 1926, Bärenreiter, Kassel 1973;

Barbara Owen, *The registration of baroque organ music*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 1997;

Andrzej Szadejko, *Oznaczenia rejestracyjne w wariacjach chorałowych Daniela Magnusa Gronaua (1685-1747) - nowe spojrzenie na rejestrację organową w okresie baroku* [w]: *Organy i Muzyka Organowa XIV AM Gdańsk* 2009;

Andrzej Szadejko, *Styl i interpretacja w utworach organowych Friedricha Christiana Mohrheima (1719?-1780) i Johanna Gottfrieda Müthela (1728-1788)*, Akademia Muzyczna Gdańsk 2010,

Martin Rost, Krzysztof Urbaniak, *Die Registriervorschriften von Daniel Magnus Gronau's Choralvariationen für Orgel*, wyd. UNUM Baltisches Orgel Centrum Stralsund e.V., 2013 Krakow-Stralsund

<sup>32</sup> Andrzej Szadejko, *Daniel Magnus Gronau (1685-1747) – Sztuka fugi (na podstawie ms. akc. 4125/2000 Biblioteki PAN w Gdańsku)* [w]: *Musica Sacra 4, Prace Specjalne 76*, wyd. Akademia Muzyczna w Gdańsku 2008

<sup>33</sup> Także ta cecha przemawia za hipotezą, że format, wielkość i kształt zbioru został zaplanowany przed spisaniem w nim muzyki.

Tabela 1. Układ tonacyjny manuskryptu PAN BG Ms. Akc. 4125 w ujęciu ilościowym i procentowym

Tonacja	C	c	Des	cis	D	d	Es	Es	E	e	F	f
Ilość utworów	45	29	5	4	33	32	45	4	33	29	42	28
Udział procentowy	8,7	5,61	0,97	0,77	6,38	6,19	8,7	0,77	6,38	5,61	8,12	5,42

Tonacja	Fis	fis	G	g	As	gis	A	A	B	b	H	h
Ilość utworów	4	4	29	41	4	4	32	26	30	4	2	8
Udział procentowy	0,77	0,77	5,61	7,93	0,77	0,77	6,19	5,03	5,8	0,77	0,38	1,55

Z powyższego zestawienia wynika, że użyte w zbiorze tonacje można podzielić na cztery grupy. W pierwszej - z głównymi tonacjami, a więc tymi, które najlepiej brzmiały i potencjalnie sprawiały najmniej problemów ze współbrzmieniami dysonansowymi, znalazły się neutralna- C-dur, oraz bemolowe: Es-dur, F-dur i g-moll. W drugiej grupie przeważają tonacje krzyżkowe: D-dur, E-dur, A-dur, są też bemolowe: d-moll i B-dur. W trzeciej grupie równoważą się obie grupy: c-moll, f-moll jako bemolowe, e-moll, G-dur jako krzyżkowe i a-moll neutralna. Czwarta grupa to tonacje użyte szczątkowo, durowe: Des, Fis, As i H, oraz molowe: cis, es, fis, gis, b i h. Zróżnicowanie ilościowe wyrażające się w procentowym udziale poszczególnych tonacji użytych w zbiorze przy całkowitym pominięciu niektórych z nich może wskazywać na nierównomierną temperację instrumentu, na którym mogłyby być wykonywane utwory<sup>34</sup>. Z pewnością jednak musiałyby to być temperacja pozwalająca na granie w dość odległych tonacjach, co w latach dwudziestych osiemnastego wieku było już w Gdańsku dość powszechnie stosowane<sup>35</sup> i możemy przyjąć, iż przebudowane w 1746 roku wielkie organy kościoła Św. Jana taką temperację posiadały. Przewaga tonacji bemolowych wskazywałaby jednak na bardziej praktyczny charakter użytych tonacji, a ich wybór byłby możliwy, gdyby kompozytor miał do dyspozycji instrumenty strojne prawie równomiernie<sup>36</sup>. Jeśli zbiór miałby mieć cele praktyczne, to właśnie wybór tych tonacji byłby najbardziej optymalny.

<sup>34</sup> Przy założeniu tonacji mezotonicznej zestawienie takich tonacji jak Des-cis, As-gis wskazywałoby na używanie do gry instrumentu z dzielonymi klawiszami chromatycznymi (subsemitonia), przy czym ten zestaw dźwięków chromatycznych nie wyklucza ani klawesynu/wirginału, ani organów. Teoretycznie, w wypadku tego zbioru ze względu na użyte tonacje musiałby to być instrument o dźwiękach: C, Cis/Des, D, Dis/Es, E, F, Fis/Ges, G, Gis/As, A, Ais/B, H., a więc posiadający pełen zakres subsemitonii. Jednakże w praktyce budowniczej tamtego okresu subsemitonia występowały wybiórczo, najczęściej były to pary Dis/Es, Gis/As i Ais/B. Istnieją oczywiście klawesyny posiadające wszystkie subsemitonia, są to jednak instrumenty eksperymentalne. Nie jest mi również wiadome, aby jakiegokolwiek organy w Gdańsku w tym okresie miały subsemitonia, a także, aby jakiegokolwiek organy miały je wszystkie.

<sup>35</sup> Gdański organmistrz Andreas Hildebrandt w roku 1727 w opinii dotyczącej wielkich organów w Kościele Mariackim odnosząc się do mezotonicznego stroju instrumentu pisze, iż: *strój (temperacja) poprzednich mistrzów ma tę wadę, że nie można we wszystkich, a zwłaszcza romantycznych (sic!) tonacjach grać bez szkody dla uszu. Najnowsze i obecnie najbardziej używane temperacje pozwalają słuchać muzyki we wszystkich tonacjach bez uszczerbku dla słuchu. Podobnie o temperacji wypowiadał się kapelmistrz Kościoła Mariackiego (błędnie przez autorów nazywany organistą) – Maksymilian Dietrich Freislich, który szczegółowo opisał strój mezotoniczny zastosowany w wielkich organach: zwykła, dawna temperacja, w której są nastrojone także wielkie organy różni się od nowej znacznie, bo jeśli w starych zwykłych temperacjach wszystkie tercje wielkie są czyste, a wszystkie kwinty powinny dudnić o ¼ komatu, co ani w teorii, ani praktyce nie może funkcjonować, a zwłaszcza na klawiszach chromatycznych nieznośnie dysonuje, o tyle byłoby znacznie lepiej, gdyby zastosować [temperację] a la Moderne, co pozwoliłoby grać przyjemniej i bez zranienia delikatnego słuchu we wszystkich tonacjach, a zwłaszcza na chromatycznych tonach, zważywszy, że w ostatnich czasach ta nowa temperacja znacznie się udoskonaliła.* Werner Goebel, Konrad Krichen: *Die Orgeln von St. Marien zu Danzig*, im Auftrage des Senatus der Freien Stadt Danzig, wyd. A.W.Kafemann Gdańsk 1938 s. 42 (tłumaczenie własne).

<sup>36</sup> W praktyce improwizacji w stylu barokowym tonacje bemolowe są preferowane ze względu na mniejszą ilość zmian enharmonicznych dźwięków naturalnych. Opisany manuskrypt potwierdzałby tendencję istniejącą w tamtym okresie. Informacja dzięki uprzejmości Marcusa Schwenkreisa, wykładowcy improwizacji w Schola Cantorum Basiliensis.

Oznaczenia temp są ograniczone tylko do pięciu standardowych opisów: *vivace*, *allegro*, *alla breve*, *moderato*, *andante*, przy czym *allegro* występuje najczęściej i oznacza tempo podstawowe. Drugą co do wielkości grupą są utwory o nazwie *Fuga*. Warto zauważyć, że dla odróżnienia charakteru utworu występują stopniowania tempa fugi od *tempo ordinario* (fuga) poprzez *andante*, *moderato*, aż do *Fugi largo*. Tempo *Alla Breve* występuje w dwóch wersjach dwu- i trójdzielnej. Ostatni utwór zbioru został wyróżniony poprzez nadanie mu specjalnego charakteru i tempa-*Larghetto*.

Tabela 2. Oznaczenia temp utworów w rękopisie PAN BG Ms. Akc. 4125 w ujęciu ilościowym i procentowym

Oznaczenie tempa/Nazwa	ilość	%
Allegro, All:o	179	34,6
Alla breve, Allabreve, a la breve	61	11,8
Fuga	137	27,7
Fuga andante	4	
Fuga moderato	1	
Fuga largo	1	
Vivace	62	12
Andante, and:te	49	9,5
Moderato, mod:to	22	4,2
Larghetto	1	0,2

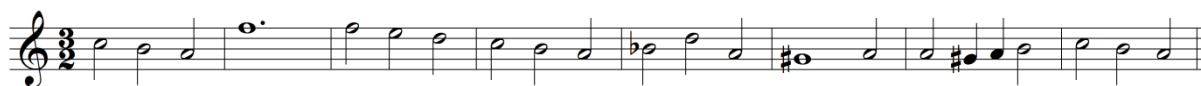
Ta stosunkowo niewielka ilość oznaczeń temp jest bardzo zróżnicowana poprzez rodzaje metrum.

Tabela 3. rodzaje metrum w manuskrypcie PAN BG Ms. Akc. 4125 w ujęciu ilościowym i procentowym

Rodzaj metrum	6/4	3/4	2/4	C	2	3/2	3/8	6/8	12/8
ilość	8	52	30	236	62	5	70	25	29
%	1,6	10,1	5,8	45,6	12	0,9	13,5	4,8	5,6

Przeważa metrum dwudzielne (63,4 %), przy czym zdecydowana większość została oznaczona jako C. Większa różnorodność dotyczy metrum trójdzielnego. W zbiorze występują prawie wszystkie jego formy łącznie z 6/4 i 3/2, brakuje jednak 9/8. Jako forma mieszana występuje metrum 12/8. Także formy tematów są tak skonstruowane, aby w obrębie jednej tonacji pojawiło się jak najwięcej typów tematycznych. Proste tematy w długich wartościach wywodzące się jeszcze z *prima prattica*,

Przykład 1. PAN BG Ms. Akc. 4125 fol. 92v *a la breve* nr 454



oraz różnego rodzaju tematy taneczne

Przykład 2. PAN BG Ms. Akc. 4125 fol. 70r *Allô* nr 348



Przykład 3. PAN BG Ms. Akc. 4125 fol. 107r *Larghetto* nr 517



są w wyraźnej mniejszości, choć pojawiają się dość regularnie w kolejnych tonacjach. Natomiast rozbudowane wielocłonowe tematy nowego typu wykazujące wewnętrzne zróżnicowanie,

Przykład 4. PAN BG Ms. Akc. 4125 fol. 1v *Allô*: nr 4



Przykład 5. PAN BG Ms. Akc. 4125 fol. 5v *fuga*. nr 29



Przykład 6. PAN BG Ms. Akc. 4125 fol. 93v *fuga*. nr 458



tematy mocno zchromatyzowane (głównie w tonacjach molowych),

Przykład 7. PAN BG Ms. Akc. 4125 fol. 8v *allô*: nr 45



Przykład 8. PAN BG Ms. Akc. 4125 fol. 77r *alabreve* nr 387



jak też tematy o charakterze figuracyjnym

Przykład 9. PAN BG Ms. Akc. 4125 fol. 2r *fuga*. nr 8



Przykład 10. PAN BG Ms. Akc. 4125 fol. 19r *fuga*. nr 96



znacząco przeważają. Ich długość waha się od dwóch do dwunastu taktów.

Przykład 11. PAN BG Ms. Akc. 4125 fol. 100r *allô*: nr 486



Przykład 12. PAN BG Ms. Akc. 4125 fol. 94v *a la breve* nr 462



Te cechy w połączeniu z różnymi tempami i metrum powodują, że autor uzyskał niesłyszana różnorodność, a żaden temat nie został powtórzony, choć czasem wyraźne są motywiczno-rytmiczne cechy wspólne dla poszczególnych rodzajów. Tematy wykazują też wielkie zróżnicowanie wyrazowe związane z daną tonacją i są jako takie wyrazem znajomości symboliki i cech przypisywanych poszczególnym tonacjom w wieku osiemnastym.

## 6. Sposób realizacji zapisu z PAN BG Ms. AKC. 4125

Jak już wspomniałem fugi nie są utworami zamkniętymi, ale raczej pewnym modelem, który umożliwia realizację utworu muzycznego. Wskazówki dotyczące rozszyfrowania tego zapisu otrzymamy analizując części imitacyjne z zachowanych do naszych czasów 41 cykli wariacji chorałowych<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> *Christ ist erstanden/Christ fuhr gen Himmel* [w:] Danziger Orgelmusik, ed. Franz Kessler, wyd. Hänssler, Neuhausen-Stuttgart 1988

*Ein feste Burg ist unser Gott; Was got thut das ist wohlgethan, Mitten wir im Leben sind, Es wird schier der letzte Tag herkommen*, red. Gotthold Frotscher, wyd. Bärenreiter, Augsburg/Kassel 1927

*Gott hat das Evangelium*, [w:] *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition : Beispielband*, red. Gotthold Frotscher, wyd. Merseburger, Berlin 1966

Daniel Magnus Gronau, *Choralvariationen für Orgel - Gesamtausgabe*, t. I i II, red. Martin Rost i Krzysztof Urbaniak, wyd. Ortus, Beeskow 2015

W każdym z nich bądź na samym początku, bądź jako druga pojawia się wariacja z podtytułem *Variatio in doppio Contrapunto*, bądź *Chorale in Fuga*, bądź *Chorale in doppio Contrapunto*<sup>38</sup>. Za każdym razem chodzi o ten sam rodzaj utworu skomponowanego w technice kontrapunktu w formie ekspozycji fugi. Tematem są kolejne wersy melodii chorału protestanckiego. Po przeprowadzeniu tematu opartego na jednym wersie chorałowym, kompozytor przedstawia kolejny wers przeprowadzając go imitacyjnie, potem kolejny i tak, aż do ostatniego. Pierwszy pokaz tematu występuje samodzielnie, bądź z towarzyszeniem kontrapunktu stałego. Każdorazowo fragment obejmujący materiałowo jeden wers jest zakończony kadencją i oddzielony od następnego podwójną kreską taktową. Wariacje te nigdy nie modulują poza tonację zasadniczą i są zbudowane na zasadzie zestawiania imitacyjnych fragmentów. W ten sposób powstaje kompozycja składająca się z szeregowanych ekspozycji fug opartych na kolejnych wersach melodii chorałowej. Kolejność wejścia tematu w poszczególnych głosach jest realizowana przez Gronaua głównie według dwóch schematów. Najczęściej ekspozycja zbudowana jest w następujący sposób:

Tabela 4. Podstawowy schemat przeprowadzeń tematu w wariacjach chorałowych Daniela Magnusa Gronaua

S		Comes			łącznik	Dux
A	Dux					
T			Dux			
B				Comes		

Comes może przybierać formę tonalną bądź realną. łącznik występuje zawsze przed piątym wejściem tematu. Czasem w zależności od konstrukcji melodii chorałowej ten schemat jest poszerzony o dodatkowe łączniki występujące po drugim lub/i po trzecim pokazie tematu, oraz code – rozbudowaną kadencję. Z reguły w ramach jednego utworu kompozytor nie powtarza danego modelu dla każdego wersu w sposób identyczny, ale stosuje niewielkie zmiany układu, zwłaszcza w ostatnich odcinkach przed repetycją i na końcu. Kompozytor stosuje zawsze kontrapunkt stały, przy czym może od przybrać formę pseudopokazu tematycznego, co czasem sugeruje, a nierzadko powoduje powstanie rzeczywistego stretta.

Drugi typ ekspozycji najczęściej konstruowany przez Gronaua w wariacjach chorałowych jest do pierwszego bardzo podobny:

Tabela 5. Drugi najczęściej występujący schemat przeprowadzeń tematu w wariacjach chorałowych Daniela Magnusa Gronaua

S	Dux				[łącznik]	Dux	[coda]
A		Come					
T			Dux				
B				Comes			

Co do istoty konstrukcji oba typy są identyczne: 5 przeprowadzeń tematu, łącznik zawsze przed ostatnim pokazem, który niezmiennie jest w sopranie. Istotną różnicą jest tutaj przestawienie kolejności głosów dwóch pierwszych pokazów tematu, oraz statystycznie częstsze występowanie cody na zakończenie ekspozycji. Poza tym także i w tym schemacie występują identyczne oboczności jak w poprzednim.

Te dwie wersje ekspozycji dominują w polifonicznych wariacjach Gronaua, powodując wrażenie schematyzmu. Kompozytor usiłuje przełamać tę tendencję stosując różnego typu oboczności – dodatkowe łączniki, wprowadzając ekspozycje z inną ilością przeprowadzeń tematycznych (od dwóch do ośmiu), zawierające stretta lub pseudostretta, lub rozpoczynające się w tenorze lub basie, tworząc

<sup>38</sup> W jednym przypadku w cyklu opartym na melodii *Christ ist Erstanden* wariacja imitacyjna pojawia się jako czwarta.

szeroki wachlarz środków różnicujących wewnętrznie poszczególne odcinki. Mimo to zakończenie każdego odcinka pokazem w sopranie, oraz zasadnicze oddzielenie poszczególnych fragmentów kadencją, bez łącznika pomiędzy odcinkami utrwała wrażenie powtarzalności.

W kontekście omawianych fug ważne jest jednak zdefiniowanie podstawowych modeli, według których zapis mógłby być realizowany. W tym wypadku otrzymujemy dwa modele podstawowe, które można wykorzystać do tego celu.

7. Analiza formalnej struktury wariacji chorałowej *O Herr, dein Ohren neig zu mir./Ein matter Hirsch schreit für und für* Daniela Magnusa Gronaua jako przykład realizacji konstrukcji polifonicznej.

Na przykładzie opracowania chorałowego *O Herr, dein Ohren neig zu mir./Ein matter Hirsch schreit für und für* Daniela Magnusa Gronaua przedstawię sposób realizacji struktur polifonicznych według najczęściej występującego modelu.

Melodia chorału składa się z 5 wersów. Każdy z nich jest oddzielnie opracowywany kontrapunktycznie. W pierwszym, drugim, trzecim i piątym wersie kompozytor użył swojego podstawowego modelu, przy czym pierwszy wers rozpoczyna się jednogłosowo, natomiast w kolejnych pierwszemu pokazowi tematycznemu od początku towarzyszy kontrapunkt stały. Opracowanie pierwszego i drugiego wersu chorału prawie niczym się nie różni<sup>39</sup>.

Przykład 13. Daniel Magnus Gronau wariacja chorałowa *O Herr, dein Ohren neig zu mir./Ein matter Hirsch schreit für und für* – wers 1.

---

<sup>39</sup> D – Dux – podstawowa forma tematu

C – Comes T – odpowiedź tonalna

C – Comes R – odpowiedź realna

Kp – kontrapunkt stały

[x] ilość taktów

[kolor] – różnica w stosunku do poprzedzającego odcinka

Tabela 6. Schemat wersu 1. Wariacji chorałowej *O Herr, dein Ohren neig zu mir./Ein matter Hirsch schreit für und für* Daniela Magnusa Gronaua

S		Comes R [2]	Kp		łącznik [1]	Dux [2]	Coda [1/2]
A	Dux [2]	Kp					
T			Dux [2]	Kp			
B				Comes R [2]		Kp	

Przykład 14. Daniel Magnus Gronau wariacja chorałowa *O Herr, dein Ohren heig zu mir./Ein matter Hirsch schreit für und für* – wers 2.

Tabela 7. Schemat wersu 2. Wariacji chorałowej *O Herr, dein Ohren neig zu mir./Ein matter Hirsch schreit für und für* Daniela Magnusa Gronaua

S		Comes R [2]	Kp			Dux [2]	
A	Dux [2]	Kp			łącznik [1/2]		Coda [1]
T	Kp		Dux [2]	Kp			
B			Comes R [2]			Kp	

Jedyną istotną różnicą w obu odcinkach jest tutaj użycie kontrapunktu przy pierwszym pokazie tematu w odcinku drugim. W wersji trzecim zmianie ulega również rodzaj odpowiedzi oraz długość łącznika i cody.

Przykład 15. Daniel Magnus Gronau wariacja chorałowa *O Herr, dein Ohren neig zu mir./Ein matter Hirsch schreit für und für* – wers 3.

Tabela 8. Schemat wersu 3. Wariacji chorałowej *O Herr, dein Ohren neig zu mir./Ein matter Hirsch schreit für und für* Daniela Magnusa Gronaua

S		Comes T [2]	Kp			Dux [2]	
A	Dux [2]	Kp			łącznik [1]		Coda [1/2]
T	Kp		Dux [2]	Kp			
B				Comes T [2]		Kp	

Wers piąty powtarza schemat wersu trzeciego, przy czym istotnym czynnikiem warunkującym taki kształt jest przedzielenie obu fragmentów odcinkiem o diametralnie innej budowie. Ze względu na finalny charakter wers piąty posiada także najbardziej rozbudowaną codę.

Przykład 16. Daniel Magnus Gronau wariacja chorałowa *O Herr, dein Ohren neig zu mir./Ein matter Hirsch schreit für und für* – wers 5.

Tabela 9. Schemat wersu 5. Wariacji chorałowej *O Herr, dein Ohren neig zu mir./Ein matter Hirsch schreit für und für* Daniela Magnusa Gronaua

S		Comes T [2]	Kp			Dux [2]	
A	Dux [2]	Kp			łącznik [1]		Coda [3]
T	Kp		Dux [2]	Kp			
B				Comes T [2]		Kp	

Choć konstrukcja wszystkich powyższych wersji jest identyczna, to jednak różnią się w szczegółach takich, jak rodzaj odpowiedzi i długość łączników i cody. Aby jednak bardziej przełamać schematyzm podstawowego modelu kompozytor zmienia strukturę kontrapunktyczną wersu czwartego, tworząc swoisty kontrast dla pozostałych odcinków:

Przykład 17. Daniel Magnus Gronau wariacja chorałowa *O Herr, dein Ohren neig zu mir./Ein matter Hirsch schreit für und für* – wers 4.

Tabela 10. Schemat wersu 4. Wariacji chorałowej *O Herr, dein Ohren neig zu mir./Ein matter Hirsch schreit für und für* Daniela Magnusa Gronaua

S			Łącznik [1]	Dux [2]	Coda [1/2]
A		Comes R [2]			
T	Dux [2]	Kp			
B	Kp			Kp	

Przy czym forma tematu [Duxa] przy pierwszym pokazie na pierwszych dwóch nutach ma oboczność melodyczną (h-a) w stosunku do pierwotnej melodii chorałowej (c-a) i dopiero za drugim razem jest pokazana w oryginalnej chorałowej wersji.

- Przykłady praktycznej realizacji utworów z manuskryptu PAN BG Ms. Akc. 4125 jako ćwiczeń kontrapunktycznych, kompozytorskich i improwizacyjnych

Wszystkie utwory w manuskrypcie zostały zapisane w ten sam sposób:



40

Na przykładzie drugiego utworu przedstawię sposób realizacji tego specyficznego zapisu nutowego. Kompozycja druga we współczesnym zapisie wygląda następująco:

Przykład 19. PAN BG Ms. Akc. 4125 fol. 1r *allô*: nr 2

2. *allô*: (*Allegro*)



Pierwsza linia melodyczna to temat główny (Dux), druga to podstawa basowa (b.c.) dla linii tematycznej, a trzecia to temat w formie odpowiedzi (w tym wypadku realnej), pomiędzy tymi liniami znajdują się szczegółowe oznaczenia harmoniczne w formie basu cyfrowanego, sugerujące, że każda z tych linii (nie tylko środkowa) może stać się podstawą harmoniczną. Po uproszczeniu zapisu mamy trzy następujące wersje, które - jako basso continuo - wyglądałyby następująco:

Przykład 20. Realizacja basso continuo na podstawie sygnatur w utworze nr 2 *allô*:  
w PAN BG Ms. Akc. 4125 fol. 1r

Porównanie tych trzech realizacji b.c. pokazuje małe różnice harmoniczne, które będą miały wyraźne konsekwencje w opracowaniu imitacyjnym. Harmonia jest ściśle uzależniona od tego, które linia melodyczna staje się podstawą basową. W przypadku obu linii tematycznych (*dux* i *comes*) schemat harmoniczny pozostaje identyczny, choć przeniesiony do tonacji dominanty. Natomiast linia środkowa, która była by podstawą basową dla *dux*a posiada całkiem odrębną harmonię. Jak już wspomniałem wyżej Daniel Magnus Gronau w swoich wariacjach chorałowych w technice imitacyjnej używa często jednolitego schematy pokazów tematu i odpowiedzi. Stosując schemat rozpoczynający się w głosie altowym otrzymamy taki oto kształt:

Przykład 21. Realizacja przeprowadzeń tematycznych według podstawowego schematu używanego przez Daniela Magnusa Gronaua w kontrapunktowych wariacjach chorałowych na podstawie materiału melodycznego utworu nr 2 *allô*: w PAN BG Ms. Akc. 4125 fol. 1r

W takim kształcie graficznym zapis przypomina bardzo fugi *partimento*, które znajdziemy w innych osiemnastowiecznych manuskryptach<sup>41</sup>. Pokazy tematyczne *Dux*a i *comes*a budują całą strukturę, a linia środkowa dodatkowo dopełnia harmonię w ostatnim przeprowadzeniu tematu. Właściwie

<sup>41</sup> *The Langloz Manuscript, Fugal Improvisation through Figured Bass*, red. William Renwick, Oxford University Press 2001

oprócz altu przy pierwszym pokazie comesa i jednotaktowego łącznika przed ostatnim wejściem tematu struktura formalna i harmoniczna jest dokładnie wyznaczona. W kontekście pozostałych, wspomnianych wyżej, zapisanych techniką imitacyjną zachowanych utworów Magnusa Daniela Gronaua powstaje pytanie, czy środkowa linia melodyczna nie jest formą kontrapunktu stałego, tak często używanego przez kompozytora i w związku z tym, czy nie można by go było użyć w całości kompozycji. W takiej sytuacji zapis wyglądałby następująco:

Przykład 22. Realizacja przeprowadzeń tematu i kontrapunktu stałego według podstawowego schematu używanego przez Daniela Magnusa Gronaua w kontrapunktycznych wariacjach chorałowych na podstawie materiału melodycznego utworu nr 2 *allô*: w PAN BG Ms. Akc. 4125 fol. 1r

The musical score for Example 22 consists of three systems of music. The first system has 6 measures, the second has 6 measures, and the third has 3 measures. The notation is in C major, 4/4 time. The first system shows a melody in the treble and a counterpoint in the bass. The second system continues the melody and counterpoint. The third system concludes the piece. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Jak widać jest to możliwe, chociaż w przypadku comesa kontrapunkt, który występuje nad linią tematu powinien być melodycznie lekko zmodyfikowany.

Pozostaje wypełnić pozostałe głosy według oznaczeń sygnatur i otrzymamy taką oto konstrukcję:

Przykład 23. Realizacja pełnego materiału muzycznego według podstawowego schematu używanego przez Daniela Magnusa Gronaua w kontrapunktycznych wariacjach chorałowych na podstawie materiału melodycznego utworu nr 2 *allô*: w PAN BG Ms. Akc. 4125 fol. 1r



Jak widać informacje dotyczące budulca muzycznego zawarte w manuskrypcie dosyć szczegółowo wypełniają przestrzeń pełnej ekspozycji, pozostawiając niedookreślony tylko materiał łącznika. W wielu fugach także kontrapunkt do pierwszego pokazu comesa jest zapisany w całości, co pozwala na jeszcze dokładniejszą realizację pomysłów melodyczno-harmonicznych Gronaua. Bazując jednak na wariacjach polifonicznych jako na wzorcu dla realizacji kontrapunktów, musimy pamiętać, że w zachowanych partitach Gronaua nadrzędną funkcję w konstrukcji ma opracowywanie poszczególnych wersji melodii chorałowej, stąd też w wariacjach w technice kontrapunktycznej utwory przybierają formę szeregowanych ekspozycji, a nie jednolitej i rozwiniętej fugi. Także obraz harmoniczny jest w tych utworach zdeterminowany poprzez melodię chorału. Bazując tylko na materiale zawartym w omawianym manuskrypcie PAN BG Ms. Akc. 4125, bez kontekstu innych utworów Gronaua, realizacja ekspozycji fugi mogłaby wyglądać w następujący sposób:

Przykład 24. Swobodna realizacja ekspozycji fugi na podstawie materiału melodycznego utworu nr 2 *allô*: w PAN BG Ms. Akc. 4125 fol. 1r



Przedstawione tutaj sposoby realizacji zapisu nutowego z manuskryptu PAN BG Ms. Akc. 4125 można wykorzystać samodzielnie w ćwiczeniach na wybranych przykładach utworów zamieszczonych w ostatniej części opracowania.

## 9. Zakończenie

Już z tych kilku realizacji zarówno jako basso continuo, jak i form imitacyjnych można wywnioskować, że materiał dźwiękowy tematu daje różnorodne możliwości opracowania. Warto w tym miejscu zauważyć, że innym zaginionym dziełem Daniela Magnusa Gronaua, był podręcznik, dzieło

teoretyczne o sposobach modulacji do innych tonacji<sup>42</sup>. Zapis zastosowany przez Gronaua umożliwia bardzo zróżnicowaną realizację utworu muzycznego. To swego rodzaju muzyczne klocki, z których można układać wielkie konstrukcje, ale także niewielkie budowle muzyczne. W tym kontekście opisywany manuskrypt jawi się jako oryginalne kompendium materiałów praktycznych do kontrapunktu, modulacji, improwizacji i kompozycji. Jest to niesłychanie bogaty materiał, który można wykorzystywać w szerokim zakresie naukowym i dydaktycznym w programach nauczania akademickiego, jak również do działań artystycznych. Wydaje się więc, że czerpać z tego mogą zarówno wytrawni improwizatorzy, czy kompozytorzy, początkujący adepci sztuki polifonicznej, jak również teoretycy muzyki. Autorstwo gdańskiego organisty i kompozytora- Daniela Magnusa Gronaua stawia sztukę organową Gdańska w jednym rzędzie z najważniejszymi europejskimi ośrodkami muzycznymi pierwszej połowy osiemnastego wieku. W tym kontekście wprost trudno przecenić znaczenie manuskryptu dla kultury muzycznej osiemnastowiecznego Gdańska, jak i całego regionu. Ma on też duże znaczenie dla zrozumienia rozwoju harmoniki i technik kompozytorskich w osiemnastowiecznej Europie. Autor niniejszego opracowania ma nadzieję, że informacje dotyczące sposobów odczytania tego manuskryptu oraz jego transkrypcja pozwolą na szeroki dostęp do tego źródła wielu artystom i badaczom.

## 10. Spis Tabel

- Tabela 1. Układ tonacyjny manuskryptu PAN BG Ms. Akc. 4125 w ujęciu ilościowym i procentowym
- Tabela 2. Oznaczenia temp utworów w rękopisie PAN BG Ms. Akc. 4125 w ujęciu ilościowym i procentowym
- Tabela 3. rodzaje metrum w manuskrypcie PAN BG Ms. Akc. 4125 w ujęciu ilościowym i procentowym
- Tabela 4. Podstawowy schemat przeprowadzeń tematu w wariacjach chorałowych Daniela Magnusa Gronaua
- Tabela 5. Drugi najczęściej występujący schemat przeprowadzeń tematu w wariacjach chorałowych Daniela Magnusa Gronaua
- Tabela 6. Schemat wersu 1. Wariacji chorałowej *O Herr, dein Ohren neig zu mir./Ein matter Hirsch schreit für und für* Daniela Magnusa Gronaua
- Tabela 7. Schemat wersu 2. Wariacji chorałowej *O Herr, dein Ohren neig zu mir./Ein matter Hirsch schreit für und für* Daniela Magnusa Gronaua
- Tabela 8. Schemat wersu 3. Wariacji chorałowej *O Herr, dein Ohren neig zu mir./Ein matter Hirsch schreit für und für* Daniela Magnusa Gronaua
- Tabela 9. Schemat wersu 5. Wariacji chorałowej *O Herr, dein Ohren neig zu mir./Ein matter Hirsch schreit für und für* Daniela Magnusa Gronaua
- Tabela 10. Schemat wersu 4. Wariacji chorałowej *O Herr, dein Ohren neig zu mir./Ein matter Hirsch schreit für und für* Daniela Magnusa Gronaua

## 11. Spis przykładów

- Przykład 1. PAN BG Ms. Akc. 4125 fol. 92v *a la breve* nr 454
- Przykład 2. PAN BG Ms. Akc. 4125 fol. 70r *Allô* nr 348
- Przykład 3. PAN BG Ms. Akc. 4125 fol. 107r *Larghetto* nr 517
- Przykład 4. PAN BG Ms. Akc. 4125 fol. 1v *Allô*: nr 4
- Przykład 5. PAN BG Ms. Akc. 4125 fol. 5v *fuga*. nr 29

---

<sup>42</sup> *Von Transitionen in der Musik, aus einem Thon in den anderen*, w przedwojennym katalogu Danziger Bibliothek (obecnie Biblioteka Gdańska PAN) Ms. 4229, zaginiony

- Przykład 6. PAN BG Ms. Akc. 4125 fol. 93v *fuga*. nr 458
- Przykład 7. PAN BG Ms. Akc. 4125 fol. 8v *allô*: nr 45
- Przykład 8. PAN BG Ms. Akc. 4125 fol. 77r *alabreve* nr 387
- Przykład 9. PAN BG Ms. Akc. 4125 fol. 2r *fuga*. nr 8
- Przykład 10. PAN BG Ms. Akc. 4125 fol. 19r *fuga*. nr 96
- Przykład 11. PAN BG Ms. Akc. 4125 fol. 100r *allô*: nr 486
- Przykład 12. PAN BG Ms. Akc. 4125 fol. 94v *a la breve* nr 462
- Przykład 13. Daniel Magnus Gronau wariacja chorałowa *O Herr, dein Ohren neig zu mir./Ein matter Hirsch schreit für und für* – wers 1.
- Przykład 14. Daniel Magnus Gronau wariacja chorałowa *O Herr, dein Ohren neig zu mir./Ein matter Hirsch schreit für und für* – wers 2.
- Przykład 15. Daniel Magnus Gronau wariacja chorałowa *O Herr, dein Ohren neig zu mir./Ein matter Hirsch schreit für und für* – wers 3.
- Przykład 16. Daniel Magnus Gronau wariacja chorałowa *O Herr, dein Ohren neig zu mir./Ein matter Hirsch schreit für und für* – wers 5.
- Przykład 17. Daniel Magnus Gronau wariacja chorałowa *O Herr, dein Ohren neig zu mir./Ein matter Hirsch schreit für und für* – wers 4.
- Przykład 18. PAN BG Ms. Akc. 4125 fol. 1r
- Przykład 19. PAN BG Ms. Akc. 4125 fol. 1r *allô*: nr 2
- Przykład 20. Realizacja basso continuo na podstawie sygnatur w utworze nr 2 *allô*:  
w PAN BG Ms. Akc. 4125 fol. 1r
- Przykład 21. Realizacja przeprowadzeń tematycznych według podstawowego schematu używanego przez Daniela Magnusa Gronaua w kontrapunktycznych wariacjach chorałowych na podstawie materiału melodycznego utworu nr 2 *allô*: w PAN BG Ms. Akc. 4125 fol. 1r
- Przykład 22. Realizacja przeprowadzeń tematu i kontrapunktu stałego według podstawowego schematu używanego przez Daniela Magnusa Gronaua w kontrapunktycznych wariacjach chorałowych na podstawie materiału melodycznego utworu nr 2 *allô*: w PAN BG Ms. Akc. 4125 fol. 1r
- Przykład 23. Realizacja pełnego materiału muzycznego według podstawowego schematu używanego przez Daniela Magnusa Gronaua w kontrapunktycznych wariacjach chorałowych na podstawie materiału melodycznego utworu nr 2 *allô*: w PAN BG Ms. Akc. 4125 fol. 1r
- Przykład 24. Swobodna realizacja ekspozycji fugi na podstawie materiału melodycznego utworu nr 2 *allô*: w PAN BG Ms. Akc. 4125 fol. 1r

## 12. Bibliografia

### a. rękopisy, mikrofilmy

- Johann Ephraim Eggert, *Orgeln in Danzig* PAN BG Ms. 946
- Johann Balthasar Christian Freisslich, PAN BG Ms. Joh. 3
- Friedrich Gottlieb Gleimann, PAN BG Ms. Joh. 460  
PAN BG Ms Joh. 461
- Johann du Grain, PAN BG Ms. Joh. 189
- Daniel Magnus Gronau, PAN BG Ms Akc. 2125
- Daniel Magnus Gronau, *Anderer Theil Geistlicher Lieder. Mit Contrapuncte und Variationes der Kirchen zum besten gekauft durch die jetzigen Herren Vorstehere Balthasar Elert, Michael Langwaldt, Gottfried Brest (dieser Zeit Bauverwallter), Christian Thieme Zum rümenswürdigen Andencken des Componisten Daniel Magnus Gronau gewesenenen Organisten, auf der grossen Orgell in der Kirchen zu St. Johann. Dantzig Anno 1747*, Newburry Library Chicago (tylko mikrofilm nr 1123)
- Theodor Friedrich Gülich, APG 300, R/ Pp, q9 (1769)  
APG 300, R/ Pp,q10 (1775/1776)

APG 300, R/Pp, q10a (1775)

Friedrich Christian Mohrheim, PAN BG Ms. Joh. 63

Johann Daniel Pucklitz, PAN BG Ms. Joh. 248

Johann Theoderich Roemhildt, PAN BG Ms. Joh. 43,

PAN BG Ms. Joh. 80,

PAN BG Ms. Joh. 201,

PAN BG Ms. Joh. 214,

APG (Joh.) 352/22

PAN BG Akc. rkps. 131 / 70

b. Wydawnictwa nutowe:

*Danziger Orgelmusik*, red. Franz Kessler, wyd. Hänssler, Neuhausen-Stuttgart 1988

*Danziger Kirchen-Musik*, red. Franz Kessler, wyd. Hänssler, Neuhausen-Stuttgart 1973

Daniel Magnus Gronau, *Ein feste Burg ist unser Gott; Was got thut das ist wohlgethan, Mitten wir im Leben sind, Es wird schier der letzte Tag herkommen*, red. Gotthold Frotscher, wyd. Bärenreiter, Augsburg/Kassel 1927

Daniel Magnus Gronau, *Gott hat das Evangelium*, [w:] *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition : Beispielband*, red. Gotthold Frotscher, wyd. Merseburger, Berlin 1966

Daniel Magnus Gronau, *Choralvariationen für Orgel - Gesamtausgabe*, t. I i II, red. Martin Rost i Krzysztof Urbaniak, wyd. Ortus, Beeskow 2015

*The Langloz Manuscript, Fugal Improvisation through Figured Bass*, red. William Renwick, Oxford University Press 2001

c. artykuły, książki:

Edmund Cieślak, Zbigniew Nowak, Jerzy Stankiewicz, Jerzy Trzoska, *Historia Gdańska*. red. E. Cieślak, T III część 1 PAN, Gdańsk 1993

Gotthold Frotscher, Gotthold: *Zur Registrierkunst des 18. Jahrhunderts* [w:] *Bericht über die Freiburger Tagung für Deutsche Orgelkunst*, red. Gurlitt, 1926, Bärenreiter, Kassel 1973

*Gdańsk w gospodarce i kulturze europejskiej*, red. Marian Mroczko, wyd. Marpress, Gdańsk 1997

Werner Göbel, Konrad Krichen, *Die Orgeln von St. Marien zu Danzig*, im Auftrage des Senatus der Freien Stadt Danzig, wyd. A.W.Kafemann Gdańsk 1938

Jan Janca, *Abriss der Geschichte des Orgelbaus in den Kirchen Danzigs bis 1800*, Musik des Ostens 11, Bärenreiter 1989

Barbara Owen, *The registration of baroque organ music*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 1997

Hermann Rauschning, *Quellen Und Darstellungen zur Geschichte Westpreussens*, Gdańsk 1931

Werner Renkewitz, Jan Janca, *Geschichte der Orgelbaukunst in Ost- Und Westpreussen von 1333 bis 1944*, Tom I, wyd. Weidlich, Würzburg 1984

Martin Rost, Krzysztof Urbaniak, *Die Registriervorschriften von Daniel Magnus Gronau's Choralvariationen für Orgel*, wyd. UNUM Baltisches Orgel Centrum Stralsund e.V., 2013 Krakow-Stralsund

Jadwiga Siniarska-Czaplicka, *Katalog filigranów czerpalni Rzeczypospolitej zebrany z papieru druków tłoczonych w latach 1500-1800*, Łódź 1983

Andrzej Szadejko, *Daniel Magnus Gronau (1685-1747) – Sztuka fugi (na podstawie ms.akc. 4125/2000 Biblioteki PAN w Gdańsku)* [w]: *Musica Sacra 4, Prace Specjalne 76*, wyd. Akademia Muzyczna w Gdańsku 2008

Andrzej Szadejko, *Oznaczenia rejestracyjne w wariacjach chorałowych Daniela Magnusa Gronaua (1685-1747) - nowe spojrzenie na rejestrację organową w okresie baroku* [w]:

- Organy i Muzyka Organowa XIV AM Gdańsk 2009;
- Andrzej Szadejko, *Styl i interpretacja w utworach organowych Friedricha Christiana Mohrheima (1719?-1780) i Johanna Gottfrieda Mütthela (1728-1788)*, Akademia Muzyczna Gdańsk 2010
- Andrzej Szadejko, *Daniel Magnus Gronau (1700-1747) – Didaktische Aspekte in Orgelwerke am Beispiel der Signatur Ms. Akc. 4125 aus der Danziger Bibliothek der Polnischen Akademie der Wissenschaft [w:] Musica Baltica, prace Specjalne 80, wyd. AM Gdańsk 2010*
- Danuta Szlagowska, Barbara Długońska, Danuta Popinigis, Jolanta Woźniak, *Thematic Catalogue of Music in Manuscript at the Polish Academy of Sciences Gdańsk Library*, Musica Iagiellonica, Akademia Muzyczna w Gdańsku 2011

d. Hasła encyklopedyczne

- Gotthold Frotscher, Hans Haase, *Daniel Magnus Gronau*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, red. Friedrich Blume, t. 5 wyd. Bärenreiter Kassel und Basel 1956, szp. 944-945
- Hugh J Mclean, *Daniel Magnus Gronau*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, red. Stanley Sadie, t. 7, wyd. Macmillan Publishers Limited 1980, s. 739-740
- Barbara Brzezińska, *Daniel Magnus Gronau*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. Elżbieta Dziębowska, t. efg, część biograficzna, wyd. PWM Kraków 1987, s. 487

e. Strony internetowe:

- [http://www.gedanopedia.pl/gdansk/?title=HILDEBRANDT\\_ANDREAS](http://www.gedanopedia.pl/gdansk/?title=HILDEBRANDT_ANDREAS) (dostęp 6.07.2015)
- [http://www.gedanopedia.pl/gdansk/?title=DALITZ\\_FRIEDRICH\\_RUDOLPH](http://www.gedanopedia.pl/gdansk/?title=DALITZ_FRIEDRICH_RUDOLPH) (dostęp 6.07.2015)
- [http://www.gedanopedia.pl/gdansk/?title=RHODE\\_JOHANN\\_FRIEDRICH](http://www.gedanopedia.pl/gdansk/?title=RHODE_JOHANN_FRIEDRICH) (dostęp 6.07.2015)
- [http://www.worldcat.org/title/compositionen-fur-clavier/oclc/31362718&referer=brief\\_results](http://www.worldcat.org/title/compositionen-fur-clavier/oclc/31362718&referer=brief_results) (dostęp 2.02.2015)

13. Spis utworów zawartych w manuskrypcie PAN BG Ms. Akc. 4125 (tonacja, nazwa i metrum)

K. 1 C-dur	K. 2	K. 3	K. 4	K. 5
1. allegro 2/4	7. fuga C	13. Allegro C	19. all:o 3/8	25. fuga C
2. all:o C	8. fuga C	14. Vivace 6/8	20. all:o 3/8	26. all:o 3/8
3. Alla breve 2	Rev.	15. fuga 12/8	21. fuga 2/4	27. and.te 3/8
Rev.	9. all:o C	Rev.	Rev.	Rev.
4. All:o C	10. all:o C	16. Allegro C	22. andante $\frac{3}{4}$	28. fuga 12/8
5. allegro 3/8	11. vivace 6/8	17. fuga C	23. all:o C	29. fuga C
6. allegro C	12. all:o C	18. allegro C	24. fuga 3/8	
<hr/>				
K. 6	K. 7	K. 8	K. 9 c-moll	K. 10.
30. allegro 3/8	37. all:o $\frac{3}{4}$	41. all:o C	46. Vivace 6/8	52. moderato C
31. Vivace C	38. fuga C	42. all:o 12/8	47. fuga C	53. fuga C
32. all:o C	Rev.	43. fuga C	48. all:o C	Rev.
33. all:o C	39. alla breve 2	Rev.	Rev.	54. moderato $\frac{3}{4}$
Rev.	40. fuga 3/8	44. fuga C	49. andante 3/8	55. allabreve 2
34. All:o C		45. all:o C c-moll	50. fuga 6/8	56. all:o C

35. All:o $\frac{3}{4}$			51. fuga $\frac{3}{8}$	
36. fuga C				
K. 11.	K. 12	K. 13	K. 14	K. 15 Des-dur
57. alla breve 2	62. fuga C	67. vivace $\frac{6}{8}$	71. fuga	75. fuga C
58. fuga C	63. fuga C	68. alla breve 2	and:te $\frac{12}{8}$	76. andante $\frac{6}{8}$
Rev.	Rev.	Rev.	72. mod:to C	77. fuga C
59. fuga C	64. fuga C	69. alla breve 2	Rev.	Rev.
60. fuga C	65. allegro 2	70. fuga C	73. fuga $\frac{2}{4}$	78. all:o C
61. allegro $\frac{12}{8}$	66. fuga $\frac{2}{4}$		74. fuga $\frac{2}{4}$	79. fuga C
K.16 cis-moll	K. 17 D-dur	K. 18	K. 19	K. 20
80. a la breve 2	84. fuga $\frac{2}{4}$	88. all:o $\frac{2}{4}$	95. a la breve 2	99. fuga C
81. all:o C	85 alla breve 2	89. all:o C	96. fuga $\frac{3}{4}$	100. alla breve 2
Rev.	Rev.	90.all:o C	Rev.	Rev.
82. Fuga C	86. fuga C	91. all:o $\frac{2}{4}$	97. a la breve 2	101. all:o C
83. and.te $\frac{3}{8}$	87. allegro C	Rev.	98. fuga	102. andante C
		92. fuga C	and.te $\frac{12}{8}$	
		93. allegro $\frac{3}{8}$		
		94. fuga C		
K. 21	K. 22	K. 23	K. 24 d-moll	K. 25
103. a la breve 2	108. allegro C	113. andante C	118. and:te C	124. alla breve C
104. all:o $\frac{3}{8}$	109. fuga C	114. all:o $\frac{6}{8}$	119. allegro $\frac{2}{4}$	125. all:o C
105. all:o C	110. allegro C	115. all:o C	120. fuga C	126. all:o $\frac{6}{8}$
Rev.	Rev.	Rev.	Rev.	Rev.
106. fuga $\frac{2}{4}$	111. andante $\frac{3}{8}$	116. fuga	121. alla breve C	127. a la breve 2
107. allegro $\frac{3}{4}$	112. allegro C	Moderato C	122. all:o C	128. allegro $\frac{3}{4}$
		117. fuga C d-moll	123. all:o C	129. a la breve 2
K. 26	K. 27	K. 28	K. 29	K. 30 Es-dur
130. Vivace C	134. all:o $\frac{2}{4}$	140. all:o $\frac{3}{8}$	145. all:o C	149. allegro $\frac{12}{8}$
131. fuga C	135. all:o C	141. all:o $\frac{6}{8}$	146. fuga C	150. fuga C
Rev.	136. Vivace $\frac{3}{4}$	142. alla breve 2	Rev.	Rev.
132. a la breve 2	Rev.	Rev.	147. fuga $\frac{2}{4}$	151. moderato C
133. fuga C	137. fuga C	143. fuga $\frac{3}{8}$	148. fuga $\frac{3}{8}$	152. fuga C
	138. alla breve 2	144. alla breve 2		
	139. fuga $\frac{3}{8}$			
K. 31	K. 32	K. 33	K. 34	K. 35
153. Vivace $\frac{6}{8}$	159. all:o C	165. all:o $\frac{3}{8}$	169. allegro $\frac{12}{8}$	174. Vivace C
154. all:o C	160. fuga C	166. all:o $\frac{3}{8}$	170. andante $\frac{3}{4}$	175. all:o C
155. all:o C	161. all:o $\frac{12}{8}$	Rev.	171. a la breve 2	176. Vivace C
156. all:o C	162. all:o C	167. andante $\frac{3}{4}$	Rev.	177. all:o C
Rev.	Rev.	168. all:o C	172. Vivace $\frac{3}{2}$	Rev.
157. Vivace $\frac{3}{8}$	163. and:te $\frac{3}{8}$		173. moderato C	178. fuga $\frac{3}{4}$

158. alla breve 2	164. fuga 3/8			179. allegro 3/8
K. 36	K. 37	K. 38	K. 39 E-dur	K. 40
180. a la breve 2	187. all:o C	192. Vivace $\frac{3}{4}$	199. alla breve 2	203. fuga C
181. allegro 3/8	188. Vivace $\frac{3}{4}$	193. all:o C	200. Vivace C	204.
182. all:o $\frac{3}{4}$	189. all:o 12/8	194. all:o 2/4	Rev.	moderato 3/8
Rev.	Rev.	es-moll	201. fuga C	Rev.
183. all:o C	190.	195. all:o 6/8	202. all:o $\frac{3}{4}$	205. all:o C
184. all:o C	moderato $\frac{3}{4}$	Rev.		206. all:o C
185. all:o C	191. all:o C	196. Vivace C		207. all:o C
186. all:o 12/8		197. fuga C		208. all:o 12/8
		198. Vivace C		
K. 41	K. 42	K. 43	K. 44	K. 45
209. a la breve 2	213. a la breve 2	218. Vivace C	222. Vivace 3/8	227. fuga 2/4
210. all:o C	214. and:te 3/8	219. all:o C	223. all:o C	228. all:o $\frac{3}{4}$
Rev.	215. all:o C	Rev.	Rev.	Rev.
211. andante 3/8	Rev.	220. Vivace C	224. allegro C	229. all:o C
212. Vivace 3/8	216. and:te 3/8	221. fuga 3/8	225. all:o C	230. and:te $\frac{3}{4}$
	217.		226. alla breve 2	231. Vivace 12/8
	Moderato 3/8			
K. 46 e-moll	K. 47	K. 48	K. 49	K. 50
232. fuga 2/4	236. Vivace C	242. moderato 2	247. Vivace C	252.
233. and:te 12/8	237. and:te $\frac{3}{4}$	243. allegro $\frac{3}{4}$	248. all:o 3/8	andante 12/8
Rev.	238. a la breve 2	Rev.	249. fuga 2	253. moderato C
234.	Rev.	244. fuga C	Rev.	Rev.
alla breve 3/2	239. fuga $\frac{3}{4}$	245. and:te C	250. fuga C	254. a la breve 2
235. alla breve 2	240. Vivace $\frac{3}{4}$	246. fuga C	251. Vivace $\frac{3}{4}$	255. and:te 3/8
	241. fuga C			256. moderato C
K. 51	K. 52 F-dur	K. 53	K. 54	K. 55
257. and:te C	261. alla breve 2	265. Vivace 3/8	270. Vivace C	274. all:o C
258. all:o C	262. fuga 2/4	266. all:o C	271. allegro 2	275. all:o C
Rev.	Rev.	267. all:o 2/4	Rev.	276. andante $\frac{3}{4}$
259. alla breve 2	263. a la breve 2	Rev.	272. fuga C	Rev.
260. andante 3/8	264. all:o 6/8	268. fuge C	273. a la breve 2	277. fuge C
		269.		278. all:o 6/8
		Moderato 12/8		279. all:o $\frac{3}{4}$
				280. all:o C
K. 56	K. 57	K. 58	K. 59	K. 60
281. fuga 2/4	286. alla breve 2	290. fuga 3/8	295. fuga C	300. allegro 3/8
282. a la breve 2	287. Vivace 2/4	291. and:te 3/8	296. fuga C	301. fuga $\frac{3}{4}$
Rev.	Rev.	Rev.	Rev.	302. all:o C

283. fuga C	288. a la breve 2	292. allegro C	297. allegro C	Rev. f-moll
284. all:o $\frac{3}{4}$	289. fuga C	293. Vivace 6/8	298. Vivace $\frac{3}{4}$	303. fuga C
285. Vivace C		294. Vivace $\frac{3}{4}$	299. all:o 3/8	304. all:o 2/4
K. 61 f-moll	K. 62	K. 63	K. 64	K. 65
305. all:o 3/8	310. fuga 2/4	315.	320. fuga largo C	326. andante $\frac{3}{4}$
306. alla breve 2	311. alla breve 2	moderato 3/8	321. all:o C	327. fuga C
307. fuga 2/4	Rev.	316. Vivace 3/8	322. fuga C	328. all:o 12/8
Rev.	312. fuga C	317.	323. all:o C	Rev.
308.	313. Vivace $\frac{3}{4}$	Moderato 2/4	Rev.	329. a la breve 2
andante 12/8	314. Vivace 12/8	Rev.	324. and:te C	330. Vivace 6/4
309. Vivace 6/8		318. fuga C	325.	
		319. fuga C	moderato 3/8	
K. 66 Fis-dur	K. 67 fis-moll	K. 68 G-dur	K. 69	K. 70
331. alla breve 2	335. and:te C	339. Vivace 3/8	343. all:o 3/8	348. all:o $\frac{3}{4}$
332. fuga 2/4	336.	340. alla breve 2	344. all:o C	349. all:o C
Rev.	alla breve 3/2	Rev.	345. Allegro 2/4	350. all:o C
333. all:o C	Rev.	341. fuga C	Rev.	Rev.
334. Vivace $\frac{3}{4}$	337. fuga 2/4	342. allegro C	346. all:o C	351. all:o C
	338. fuga C		347. Vivace 6/8	352. all:o C
				353. alla breve 2
K. 71	K. 72	K. 73	K. 74 g-moll	K. 75
354. all:o 6/8	359. fuga 6/4	364. all:o C	368. fuga C	373. fuga 2/4
355. andante C	360. all:o C	365. all:o C	369. Vivace C	374. all:o C
356. fuga $\frac{3}{4}$	361. all:o 3/8	Rev.	370. fuga C	375. a la breve 2
Rev.	Rev.	366. all:o 6/4	Rev.	Rev.
357. fuga 6/4	362. fuga C	367. all:o 6/8	371. a la breve 2	376. andante $\frac{3}{4}$
358. a la breve 2	363. a la breve 2		372. and:te $\frac{3}{4}$	377. fuga C
K. 76	K. 77	K. 78	K. 79	K. 80
378. Vivace 3/8	383. fuga C	388. Vivace 3/8	394. andante $\frac{3}{4}$	398. fuga 12/8
379. all:o 3/8	384. all:o C	389. and:te C	395. all:o C	399. and:te 12/8
380. and:te $\frac{3}{4}$	385. fuga C	390. all:o 3/8	Rev.	Rev.
Rev.	Rev.	Rev.	396. Vivace 6/8	400.
381. all:o $\frac{3}{4}$	386. all:o C	391. fuga C	397. fuga C	andante 12/8
382. all:o C	387. alabreve 2	392. all:o 3/8		401. fuga 3/8
		393. and:te $\frac{3}{4}$		
K. 81	K. 82 As-dur	K. 83 gis-moll	K. 84 A-dur	K. 85
402. all:o C	407. all:o C	411. all:o C	415. fuga C	420. andante 3/8
403. all:o C	408. a la breve 2	412. all:o 12/8	416. fuga C	421. all:o 3/8
Rev.	Rev.	Rev.	Rev.	Rev.
404. and:te $\frac{3}{4}$	409. Vivace 6/8	413. fuga C	417. fuga C	422. fuga 3/8
405. allegro C	410. and:te $\frac{3}{4}$	414. a la breve C	418. all:o C	423. allegro C
406. Vivace 6/4			419. mod:to 12/8	

---

K. 86 424. fuga C 425. all:o 2/4 Rev. 427. Vivace 12/8 428. all:o 6/8 429. and:te 3/8	K. 87 430. fuga C 431. all:o C Rev. 432. a la breve 2 433. allegro C	K. 88 434. Vivace $\frac{3}{4}$ 435. a la breve 2 Rev. 436. all:o $\frac{3}{4}$ 437. Vivace C	K. 89 438. Vivace $\frac{3}{4}$ 439. all:o 12/8 Rev. 440. all:o C 441. all:o C 442. andante 2	K. 90 443. Vivace 6/4 444. and.te 3/8 Rev. 445. fuga C 446. and:te 3/8
K. 91 a-moll 447. moderato C 448. all:o C Rev. 449. fuga C 450. all:o C	K. 92 451. moderato $\frac{3}{4}$ 452. all:o C 453. all:o C Rev. 454. a la breve 3/2 455. fuga C	K. 93 456. a la breve 3/2 457. Vivace $\frac{3}{4}$ Rev. 458. fuga C 459. and:te C	K. 94 460. Vivace 3/8 461. moderato 3/8 Rev. 462. a la breve 2 463. and:te 6/8	K. 95 464. all:o $\frac{3}{4}$ 465. fuga C Rev. 466. fuga 3/8 467. fuga 6/8
K. 96 468. fuga C 469. all:o 12/8 470. all:o 3/8 Rev. 471. Moderato 6/8 472. Vivace 3/8	K. 97 B-dur 473. fuga C 474. Allegro C Rev. 475. fuga C 476. fuga C	K. 98 477. fuga 3/8 478. Vivace 12/8 Rev. 479. fuga 3/8 480. all:o C	K. 99 481. alla breve 2 482. allegro 3/8 Rev. 483. fuga C 484. All:o C	K. 100 485. fuga C 486. all:o 2 487. fuga C Rev. 488. fuga 2/4 489. fuga C
K. 101 490. moderato C 491. and:te $\frac{3}{4}$ Rev. 492. all:o 3/8 493. Vivace $\frac{3}{4}$	K. 102 494. fuga andante 2 495. all:o 3/8 Rev. 496. all:o C 497. Vivace C	K. 103 498. fuga C 499. all:o $\frac{3}{4}$ 500. all:o C Rev. 501. Vivace 6/4 502. Vivace 6/4	K. 104 b-moll 503. and:te 2 504. moderato 2 505. a la breve $\frac{3}{4}$ Rev. 506. fuga C 507. a la breve 2 H-dur	K. 105 H-dur 508. Vivace 2 509. all:o 6/8 Rev. h-moll 510. fuga C 511. fuga C
K. 106 h-moll 512. a la breve 2 513. Vivace 2/4	Rev. 514. fuga and:te C 515. fuga C	K. 107 516. fuga C 517. Larghetto 12/8		

---

## 14. Komentarz krytyczny

Zapis nutowy w manuskrypcie jest bardzo czysty, pozbawiony praktycznie błędów tekstowych. Wszystkie zmiany w zapisie w stosunku do oryginału zostały naniesione tylko o tyle, o ile zapis oryginalny mógłby być niejednoznacznie interpretowany według współczesnych standardów, dotyczących zapisu nutowego. Zmiany w stosunku do manuskryptu zastosowane w opracowaniu przedstawiam poniżej w tabeli. Elementy nie wymienione w zestawieniu zostały przetranskrybowane graficznie identycznie z zapisem w manuskrypcie.

rękopis	opracownie
Tekst muzyczny transkrypcji zawarty na jednej stronie odpowiada jednej stronie rękopisu poza przypadkami, gdy gęstość zapisu w rękopisie spowodowała zapis transkrypcji na dwóch stronach	
Gęsty zapis nutowy na stronie w układzie poziomym na 6 pięcioliniach grupowanych w dwóch systemach po trzy linie	Ze względu na gęstość oryginalnego zapisu tekst nutowy na stronie w układzie pionowym. Trzy linie grupowane w trzech bądź czterech systemach, w kilku przypadkach na dwóch stronach.
Bardzo częste akcydencje, powtarzane na tych samych nutach w obrębie jednego taktu, a następnie neutralizowane bądź w tym samym takcie, bądź na przestrzeni kolejnych taktów, często wielokrotnie.	W opracowaniu przyjęto ujednolicony współczesny zapis akcydencji tzn. znak obowiązuje na przestrzeni całego taktu, bądź do momentu zniesienia w tym takcie i nie potrzebuje dodatkowego znaku zniesienia w taktach kolejnych. Zmiany te wprowadzono bez zaznaczania w tekście muzycznym ze względu na przejrzystość zapisu
kompozytor podwyższa dźwięki z reguły poprzez użycie krzyżyka, który ma także często funkcję kasującą wcześniejsze obniżenie, a obniża za pomocą bemola, który także często ma funkcję kasującą wcześniejsze podwyższenie. Sporadycznie i nieregularnie stosuje kasownik. W przypadku podwójnego podwyższenia stosuje znak x, nie stosuje znaku podwójnego obniżenia.	W opracowaniu przyjęto ujednolicony współczesny system, w którym zniesienie obniżenia bądź podwyższenia dźwięku następuje w tym samym takcie poprzez zastosowanie kasownika.
Akcydencje w zapisie sygnatur basso continuo kompozytor stosuje podobnie jak w przypadku zapisu nutowego.	W obecnym wydaniu ze względów edukacyjnych pozostawiono zapis oryginalny, zmieniając go jedynie w skrajnych przypadkach umożliwiającą różną interpretację harmoniczną zapisu niezgodną z intencją kompozytora
Wszystkie górne linie melodyczne w systemie zapisane w kluczu sopranowym C	Wszystkie górne linie melodyczne w systemie zapisane w kluczu wiolinowym G
Wszystkie wejścia tematu zapisane w linii środkowej systemu w kluczu tenorowym C	Wszystkie wejścia tematu zapisane w linii środkowej systemu w kluczu basowym F
Nazwy utworu często zawierają skrót np. All:o, and.te	Pozostawiono nazwy w oryginalnym kształcie, w przypadku skrótu dodano jego rozwinięcie zapisane w nawiasie kursywą
Kompozytor zasadniczo nie umieszcza oznaczenia metrum w dolnej linii każdego systemu	Uzupełniono oznaczenie metrum we wszystkich liniach
Kompozytor zasadniczo łączy kreską taktową dwie górne linie trzylinowego systemu, czasem jednak łączy wszystkie trzy systemy, często w linii środkowej i dolnej pomija kreski taktowe	Zunifikowano zapis kreski taktowej łącząc dwie górne linie na przestrzeni całego utworu.
Wszelkie dodatkowe informacje w tekście nutowym umieszczono kursywą bądź w nawiasach	

## 15. Komentarz rewizyjny

Skróty:

g – górna linia

ś – środkowa linia

d – dolna linia

(s) – głos sopranowy

(a) – głos altowy

Fol.	Nr utworu	Linia w systemie	Numer taktu	nuta	uwagi
1r	1	g	4	1.	Uzupełniono brak bemola
10v	54	d	4	1.	Uzupełniono brak kasownika
	55	d	4	1.	Uzupełniono brak kasownika
11r	58	g	4	1.	Uzupełniono brak kasownika
		d	1	6.	Uzupełniono brak kasownika
		d	2.	1.	Uzupełniono brak kasownika
11v	61	g (s)	4.	6.	Uzupełniono brak kasownika
12v	66	d	3.	2.	Uzupełniono brak kasownika
24r	118	d	2.	2.-3.	Uzupełniono brak łuku
25v	127	d	5.	3.	Zlikwidowano bemol
		g (a)	11.	3.	Zlikwidowano bemol
27v	137	ś	3.	3.	Uzupełniono półnutę z kropką
	139	g i d	3.	1.	Zlikwidowano bemol
28v	143	g	2.	1.	Zlikwidowano bemol
30v	152	d	3.	3.	Zlikwidowano bemol
32r	162	ś	2.	2.	Zlikwidowano bemol
34r	171	d	1.	2.	Zlikwidowano bemol
50r	253	g (a)	5.	5.	Zlikwidowano kasownik
50v	255	g i d	2.	3.	Zlikwidowano bemol
		g i ś	6.	3.	Zlikwidowano bemol
60v	303	g (a)	6.	4.	Zlikwidowano bemol
	304	g	6.	2.	Zlikwidowano bemol
64r	323	d	3./4.		Nieczytelny zapis b.c.
74r	369	ś	1.	2.	Zlikwidowano kasownik
79r	395	ś	7.		Nieczytelny tekst
81r	403	g (s)	9.	1.	Uzupełniono kasownik
106r	513	g i d	6.	1.	Uzupełniono #
		d	7.	1.	Uzupełniono #
		g	17.	1.	Uzupełniono #

Dr hab. Andrzej Szadejko (ur. 1974, Gdańsk), koncertujący organista, organolog, kompozytor, dyrygent. Absolwent Akademii Muzycznej w Warszawie i Hochschule für Alte Musik *Schola Cantorum Basiliensis*. Stypendysta Prezydenta Miasta Gdańska, Marszałka Województwa Pomorskiego, Fundacji Kultury, Miasta Basel, Doms-Stiftung, Organ Summer Academy Haarlem, Instytutu Muzyki i Tańca.

Finalista i laureat międzynarodowych konkursów organowych w Odense, Brugge, Warszawie i Gdańsku. W Katedrze Muzyki Kościelnej Akademii Muzycznej w Gdańsku wykłada grę na organach i realizację basso continuo. Prowadzi kursy interpretacji muzyki organowej w Polsce i Finlandii. Koordynator projektu odbudowy barokowych organów we franciszkańskim kościele św. Trójcy w Gdańsku. Koordynator projektu *Muzyczne Dziedzictwo Miasta Gdańska* w PAN Bibliotece Gdańskiej. Szef zespołu GOLDBERG BAROQUE ENSEMBLE. Koncertuje w Europie i USA. Nagrywa dla niemieckiej

wytwórni Motette-Psallite i polskich – Dux, Sarton. Autor kompozycji chóralnych , organowych, licznych artykułów naukowych i popularno-naukowych oraz książki poświęconej twórczości uczniów Jana Sebastiana Bacha – Friedricha Mohrheima i Gottlieba Mütthela. Współpracownik Polskiego Radia. Autor audycji Organy Nieograne.