



Folia Organologica

International yearbook of organ and organ music

Impressum

Publisher

Diecezjalny Instytut Muzyki Kościelnej; ul. Grunwaldzka 7; PL-45-054 Opole
Muzykologia Uniwersytetu Opolskiego; ul. Drzymały 1a; PL-46-020 Opole
Zakład Poligraficzny Sindruk; ul. Firmowa 12; PL-45-594 Opole

Scientific council

prof. Stefan Baier (HfKM Regensburg, Germany)
dr hab. Robert Bernagiewicz (Głuchów, Poland)
dr Dieter Haberl (HfKM Regensburg, Germany)
prof. Tatjana Krkجليć (UM MA Cetinje, Montenegro)
prof. Maja Smiljanić-Radić (UA Belgrade, Serbia)
dr hab. Michał Sławecki (UMFC Warszawa, Poland)
dr hab., prof. AM Andrzej Szadejko (AM Gdańsk, Poland)
prof. Jaroslav Tůma (AMU Praha, Czech Republic)

Reviewers

dr hab. Robert Bernagiewicz (Głuchów, Poland)
prof. Tatjana Krkجليć (UM MA Cetinje, Montenegro)
dr Eva Ocisková (Praha, Czech Republic)
dr hab. Michał Sławecki (UMFC Warszawa, Poland)
dr hab., prof. AM Andrzej Szadejko (AM Gdańsk, Poland)

Editorial Board

dr hab., prof. UO Grzegorz Poźniak – Editor in chief
dr hab. Petr Koukal (NPÚ Praha-Telč, Czech Republic) – Deputy Editor in chief
dr Franciszek Koenig (UO Opole, Poland)
dr Andrzej Praszał (UO Opole, Poland)
Ewelina Szendzielorz (DIMK Opole, Poland)

The original version of the journal is the paper version.

The journal is available in the electronic version: www.foliaorganologica.com

ISSN 00989765

Proofreading: Józef Chudalla, dr Andrzej Demitrów, dr hab., prof. UO Dariusz Krok

Edition of notes: Joachim Waloszek

Photo on the cover: New organ in Přebíram - Svatá Hora, Czechia (Photographer Miroslav Zelenka)

Editorial Board and Office

Folia Organologica
ul. Grunwaldzka 7
PL-45-054 Opole
office@foliaorganologica.com

Introduction

In 2007 the musicology academia of the University of Opole and the Diocesan Institute of Church Music in Opole organized an organ study conference entitled *Silesian organs* for the first time. Since then, 5 such conferences have been held in Opole (I – 2007; II – 2011; III – 2013; IV – 2015; V – 2017). Today, in retrospect, one could explicitly state that they complemented the knowledge about the history of Silesian organ building, often discovering people, dates, facts, instruments, etc. that had been utterly forgotten in the past. The published post-conference materials constitute an impressive collection of the research outcomes.

G. POŹNIAK, P. TARLINSKI (ed.), *Śląskie organy. Materiały konferencji organoznawczej zorganizowanej przez Zakład Muzyki Kościelnej i Wychowania Muzycznego Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego oraz Studium Muzyki Kościelnej w dniu 25 kwietnia 2007 roku* (Sympozja 69), Opole 2007.

G. POŹNIAK, P. TARLINSKI (ed.), *Śląskie organy II. Materiały konferencji organoznawczej zorganizowanej przez Katedrę Muzyki Kościelnej i Wychowania Muzycznego Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego oraz Studium Muzyki Kościelnej w dniu 30 marca 2011 roku* (Sympozja 81), Opole 2011.

G. POŹNIAK, P. TARLINSKI (ed.), *Śląskie organy III. Materiały konferencji organoznawczej zorganizowanej przez Katedrę Muzyki Kościelnej i Wychowania Muzycznego Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego oraz Diecezjalny Instytut Muzyki Kościelnej w dniu 20 marca 2013 roku* (Sympozja 84), Opole 2013.

G. POŹNIAK, P. TARLINSKI (ed.), *Śląskie organy IV. Materiały konferencji organoznawczej zorganizowanej przez Katedrę Muzyki Kościelnej i Wychowania Muzycznego Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego oraz Diecezjalny Instytut Muzyki Kościelnej w dniu 18 marca 2015 roku* (Sympozja 87), Opole 2015.

G. POŹNIAK (ed.), *Śląskie organy V* (Muzykologia Opolska * Studia i Materiały 3), Opole 2017.

It is noteworthy that a similar conference was organized in Katowice by the academia concentrated around Prof. Dr. hab. Julian Gembalski. It is then appropriate to express the joy that these corporate activities are still fairly dynamic, because they are the fruit of perfect cooperation and mutual respect. One may say that we have become friends with one another during these years of "friendship" with the history of Silesian organs.

However, there is no doubt that, with all the care for the organ, we overlooked one significant gap. In this part of Europe, there is not any organ study journal which would want to be a periodical that complies with the high standards of academic research, editing and marketing.

The first person who verbalized this fact was Dr. Petr Koukal from the Czech Republic. In August 2018 he turned to the author of these words with a request that Opole (our musicology department and the Diocesan Institute of Church Music) be the place of publication for such a periodical. Petr Koukal also proposed the title *Folia Organologica*. The rest developed quickly... We therefore appointed the editorial board, formulated the editing rules and had a website made. We established cooperation with an experienced publisher and after several months of work, on the day of VI Organ study conference *Silesian organs*, we have formally presented the first issue of the periodical (3 April 2019). The Academic Board of *Folia Organologica* is comprised of professors invited from Polish and foreign institutions who collaborate permanently with the Opole academia. We would like to invite to this body the eminent organ study specialists and organists.

The official description of the periodical reads as follows: *Folia Organologica* is a reviewed, international annual journal, concerned with pipe organ and organ music. It is a continuation of a non-periodical editorial series *Silesian organs*, initiated in 2007 by the Department of Church Music and Musical Education of the University of Opole and the Diocesan Institute of Church Music in Opole, which resulted in five volumes of studies on that subject. The journal presents original academic papers, mostly concerning organ building, its history and organ music performance. The periodical also includes reviews of books, journals and CDs, reports of organ study conferences, and an overview of festivals and organ concerts. The journal also provides an international forum for debate and the exchange of views related to pipe organ.

Obviously, the above profile does not exclude possible extensions of every issue's content. There will also be room for publication of texts that are different in character, e.g. memories of deceased people.

The editorial board of *Folia Organologica* intends to publish articles in the following European languages: English, Czech, French, Spanish, German, Polish, Slovak and Italian. It is important for the authors of the periodical to constantly extend the group of associates, but at the same time we want the works presented in *Folia Organologica* to be of the highest possible academic level in compliance with all research standards and corresponding to the trends of modern editing and publishing. Every December we will send a new issue to the authors, the reviewers and the subscribers, and we will publish it on our website.

Therefore, we present to you, Dear Readers, the annual *Folia Organologica*. We would like it to find its proper place and approval in the market of European musicological journals. We hope for a friendly reception of this periodical and declare openness to constructive comments and creative feedback. We believe that every reader will find here something interesting and inspiring.

Grzegorz Pożniak
editor-in-chief of *Folia Organologica*



1

Szczegóły konstrukcyjne organów Paula Voelknera na przykładzie unikalnego katalogu firmowego z 1900 roku

Structural details of Paul Voelkner's organs as exemplified by the unique company catalogue from the year 1900

Andrzej Prasał
UNIwersytet Opolski

ABSTRACT

This article presents a unique advertising brochure dating from 1900 which was published by the organ building company *Voelkner* from Duninów and which has been discovered in the State Archives in Wrocław in the files of the Silesian Evangelical Consistory. The catalogue contains 47 pages and is a valuable source for the history of the *Voelkner* company. By studying this publication, the reader will get acquainted with the trends prevailing in the field of organ building at the turn of the 19th to the 20th centuries. However, the advertising folder does not contain any listing of the works realized by the company, which is probably its greatest shortcoming.

W licznych archiwach państwowych i kościelnych znajdują się nierozpoznane jeszcze wartościowe dokumenty dotyczące budownictwa organowego. Czekają one czasami dziesiątki lat, a nawet całe wieki, by dodać do naszej wiedzy nowe fakty.

W bogatych zbiorach Archiwum Państwowego we Wrocławiu na uwagę zasługują akta Śląskiego Konsystorza Ewangelickiego we Wrocławiu z lat 1614–1945. Jest to bez wątpienia najważniejszy zespół dokumentów do badań nad protestantami na Śląsku. Konsystorz, w dzisiejszym rozumieniu, to nazwa instytucji kościelnej, która rozwinęła się w XIX w. i miała za zadanie kierowanie życiem Kościoła ewangelickiego. W liczącym ponad 26 tysięcy jednostek archiwalnych zbiorze znajdują się trzy teczki poświęcone budowie i remontom organów. Już po pobieżnym przeglądzie tych akt uwagę badacza zwraca dobrze zachowany folder reklamowy firmy *Voelkner* z Duninowa zatytułowany *Katalog der Kirchenorgel-Bauanstalt mit Dampf-betrieb von P.B. Voelkner, Dünnow, Kr. Stolp i. Pomm* (Arch: 41–65).

Firma *Voelkner* została założona w 1859 r. w Duninowie (*Dünnow*) przez Christiana Friedricha Voelknera (1831–1905) (W.J. Brylla 1988: 99–113; J. Janca 1991: 303–304; P. Lewko

2003: 70–87; W.J. Brylla 2015: 593–594; M. Kołodziej 2015: 118–127). Od II połowy XIX w. do wybuchu I wojny światowej miał miejsce na Pomorzu prawdziwy rozkwit budownictwa organowego (B. Narloch 2012: 58). Sprzyjały temu uwarunkowania kulturowo-wyznaniowe oraz dobra sytuacja gospodarcza. W 1900 r. firmę, zatrudniającą około 20 pracowników, przejął syn Christiana Friedricha – Paul. W 1906 r. siedziba zakładu została przeniesiona do Bydgoszczy. Powodem zmiany miejsca był pożar, który zniszczył doszczętnie dotychczasowe budynki fabryki. Lata kryzysu po I wojnie światowej doprowadziły do ostrej dekonunktury gospodarczej, którą dotkliwie odczuła bydgoska firma, zatrudniająca w okresie świetności około 50 osób. Jej wynikiem, a także przydzielenia Bydgoszczy

Polsce, było zakończenie działalności i sprzedaż zakładu w 1920 r. na potrzeby dużej stolarni. Przyjmuje się, że Voelknerowie wybudowali lub przebudowali około 300 instrumentów. Z reguły były to niewielkie organy. Ponadto specjalizowali się w produkcji stylowych prospektów.

Przełom XIX i XX w., a więc okres działalności Voelknerów, to także czas nowych rozwiązań technicznych tak w aparacie sterującym organów, jak i w koncepcji brzmienia organów (W. Kapeć 2008: 15–31). Katalog firmy *Voelkner* jest więc znakomitym źródłem informacji o ich praktycznym zastosowaniu.

1. Katalog

Omawiany folder, wydrukowany w Wernigerode przez wydawnictwo Angersteina, nie zawiera adnotacji dotyczących roku wydania. Analiza treści pozwala przypuszczać, że powstał najprawdopodobniej w 1900 r. z okazji przejęcia firmy przez Paula Voelknera. Dołączone do folderu lakoniczne pismo przewodnie nosi datę 29 grudnia 1900 r. Czytamy w nim:

Da dem Kgl. Konsistorium die meisten Orgelbauten der Provinz zur Entscheidung gelangen, erlaube ich mir mit gleicher Post meinen Katalog zur geneigten Durchsicht zu unterbreiten. Derselbe giebt über meine Thätigkeit im Orgelbaufach Auskunft und bitte ich vorkommendenfalls um gütige Berücksichtigung (Arch: 40).

Ponieważ Królewski Konsystorz podejmuje większość decyzji w sprawie budowy organów, pozwałam sobie tą samą pocztą przedłożyć mój katalog do łaskawego przejrzania. Daje on



Fot. 1. Karta tytułowa katalogu



Fot. 2. Karta tytułowa katalogu

informacje o mojej działalności w fachu organmistrzowskim i w razie czego proszę o jego łaskawe uwzględnienie.

Nie wiemy, co skłoniło firmę Voelkner do przesłania swojej oferty do Wrocławia. Jest to fakt o tyle zaskakujący, że na terenie Dolnego Śląska i Śląska Opolskiego (Konsystorz obejmował rejencję wrocławską, legnicką i opolską) nie odnotowano działalności tej firmy (L. Burgemeister 1973; T. Grabska 1989: 99–111; G. Poźniak 2014; G. Poźniak 2015). Nie można wykluczyć, że impuls do złożenia oferty dał Emil Dercks (1849–1911) – kantor i główny organista ewangelickiego kościoła im. Jedenastu Tysięcy Dziewic we Wrocławiu (U. Herrmann 2001: 125). Do 1896 r. był on bowiem kantorem i organistą w kościele Mariackim w Koszalinie, a jego opinia znalazła się w omawianej broszurze. Nie bez znaczenia pozostaje także fakt, że Voelknerowie byli protestantami. Złożenie oferty Konsystorzowi, poza poszukiwaniem nowych rynków zbytu, świadczy także o ugruntowanej pozycji pomorskiego warsztatu, skoro zdecydował się on konkurować z renomowanymi śląskimi wytwórniami organów.

Katalog zawiera 47 stron. Otwiera go krótki tekst Paula Voelknera (s. 3), w którym podkreśla on dobrą konstrukcję, walory brzmieniowe oraz solidność wykonywanych przez siebie instrumentów. Produkcję tak znakomitych organów umożliwiała sprawna organizacja pracy, zatrudnianie doświadczonego i niezawodnego personelu, a także wyposażenie warsztatu w najlepsze urządzenia zasilane maszyną parową, co pozwalało na wytwarzanie we własnym zakresie wszystkich części organowych. Oto fragment tego tekstu:

Mein Etablissement, 1859 durch meinen Vater gegründet und durch Jahrzehnte von demselben geleitet, hat sich durch die Solidität seiner Leistungen eines stets steigenden Rufes und eines sich von Jahr zu Jahr erweiternden Absatzgebietes zu erfreuen gehabt. Die wäh-

rend dieser Zeit gemachten Erfahrungen aus welchen eine Reihe eigener, durch die Praxis bewährter Erfindungen und Vervollkommnungen des Orgelbaues hervorgegangen sind, dazu der Besuch der Königl. Technischen Hochschule zu Berlin, die auf meinen Studienreisen und durch persönliche Kenntnisnahme aller wichtigen Erscheinungen und Fortschritte in der Orgelbaukunst gemachten Beobachtungen setzen mich in den Stand, meinem Etablissement den vorzüglichen Ruf, den es genießt, nicht nur zu erhalten, sondern denselben noch immer mehr zu erweitern (Arch: 43).

Moje przedsiębiorstwo, założone w 1859 r. przez mojego ojca i prowadzone przez niego przez dziesięciolecia, dzięki solidności swoich wykonań cieszyło się ciągle zwiększającymi się zamówieniami oraz z roku na rok powiększającym się obszarem zbytu. Zdobyte w tym czasie doświadczenie, z którego wynikało szereg własnych, potwierdzonych w praktyce, wynalazków i udoskonaleń w budowaniu organów; do tego uczęszczanie do Królewskiej Wyższej Szkoły Technicznej w Berlinie w czasie mojej podróży naukowej oraz poczynione osobiście obserwacje wszystkich ważnych zjawisk i nowinek w organmistrzostwie, dają mi możliwość nie tylko zachować wyśmienitą reputację, jaką się moje przedsiębiorstwo cieszyło, ale ją jeszcze bardziej rozszerzać.



Fot. 3. Autograf Paula Voelknera

2. Szczegóły konstrukcyjne organów

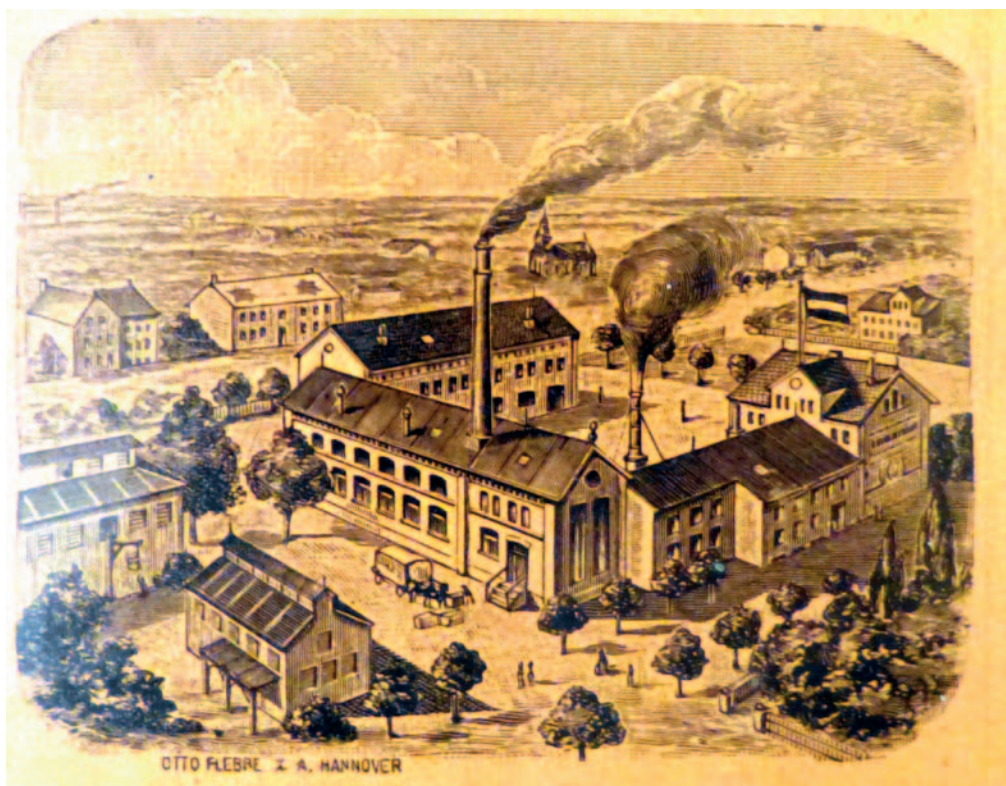
Omawiany katalog przynosi szereg informacji na temat ówczesnych tendencji w budownictwie organowym. Na stronach 5–7 bardzo dokładnie omówione zostały szczegóły konstrukcyjne instrumentów Voelknera.

2.1. Obudowa

Wykonywana była z najlepszej jakości drewna i dostosowywana nie tylko do wielkości instrumentu, ale także do stylu architektonicznego świątyni.

2.2. Stół gry

Utrzymywany był w tym samym stylu, co obudowa organów. Wewnątrz fornirowany i polerowany na ciemno. Lokalizację stołu gry uzależniano od woli inwestora. Registry, według życzenia, miały kształt albo włączników klawiszowych, albo cięgieł z gałkami i umiejscawiane były nad klawiaturami lub obok nich. Porcelanowe nakładki wykonywano w różnych kolorach dla poszczególnych sekcji brzmieniowych instrumentu. Na życzenie wykonywano je także w białym kolorze. Wałek crescendo oraz żaluzja obsługiwane były przez organistę nogą. Wszystkie urządzenia charakteryzowały się przejrzystym rozmieszczeniem oraz lekkością działania. Dodatkowo do stołu gry montowany był pulpit oraz ławka dla organisty. Wnęka pedałowa stanowiła rodzaj szafki na nuty.



Fot. 4. Widok zakładu Voelknera w Duninowie – rycina z katalogu

2.3. Wiatrownice

Stosowano „najlepiej potwierdzające swoją wartość (*bestbewährteste*)” wiatrownice stożkowe najnowszej konstrukcji, używając odpowiednio trwałego drewna i materiałów. Wiatrownice uszczelniane były preparatem bolusowym. Wszystkie wywiercane otwory wypalano na gładko. Dokładnie wyszlifowane stożki wykonywano ze starej dębiny i podwójnie obijano najlepszą owczą skórą. Montowano mosiężne druty z nakrętkami z drewna lipowego. Krążki wykonywano ze specjalnie nadającego się do tego filcu; ich górna warstwa w celu najlepszego uszczelniania wykładana była skórą zwierzęcą. Ławeczki ściśle przytwierdzano za pomocą żelaznych śrub.

2.4. Miechy

Stosowano miech magazynowy własnej konstrukcji (*System Voelkner*), składający się z rezerwuaru powietrza uszczelnionego rolowaną skórą (*Magazin mit Rolllederichtung*) oraz ściśle przymocowanych od spodu podawaczy. W celu zniwelowania zbędnego wysiłku kalikantów lub dmuchawy zawór ssący i odprowadzający wykonywane były ze starannie dwukrotnie wyszlifowanej skóry. Miech wyposażano w zawór bezpieczeństwa. Jego wnętrze uszczelniane było bolusową farbą klejową. Podawacze, z włosiem końskim na zgię-

ciach, były potrójnie oskórowane. Do napędzania stosowano naprzemienne dzwignie poruszane nogami lub koło zamachowe z żelaznym wałem podłączonym do silnika (*eiserner Welle und Schwungrad mit Motor*). W tym ostatnim przypadku zakładano dodatkowo napęd ręczny. Przy mniejszych instrumentach (do 16 głosów) stosowano pionową dzwignię ręczną. W większych organach instalowano dla każdego manuału i pedału miechy zasilające (amortyzatory).

2.5. Kanały powietrzne

Wykonywane były z dobrego i wytrzymałego drewna sosnowego. We wnętrzu uszczelniano je farbą bolusową, a na zewnątrz oklejano niebieskim papierem. Złączenia były podwójnie obijane skórą.

2.6. Manuały

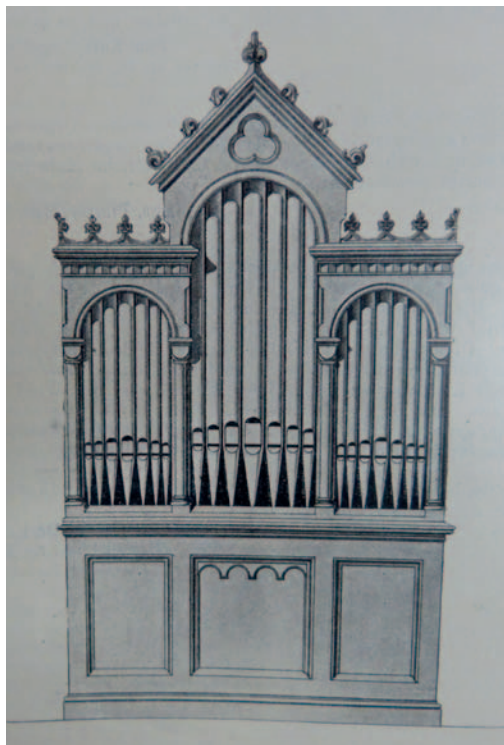
Posiadały 54 (C–f³) lub na życzenie 56 klawiszy (C–g³), m.in. w instrumentach koncertowych. Wykonywane były z łupanego drewna jodłowego. Dolne klawisze oklejano białą polerowaną kością, a górne hebanem. Sprężyny zrobione były z mosiądzu. Pod klawiszami znajdowały się niklowane sztyfty prowadzące. W klawiaturze stosowano specjalne materiały tłumiące pracę klawiszy. Boki ramy klawiaturowej były fornirowane i polerowane. Ułożenie manuałów było zgodne z wytycznymi Związku Niemieckich Organmistrzów (*Verein deutscher Orgelbaumeister*) i miało ułatwić w czasie gry przechodzenie z klawiatury na klawiaturę. Wymiary klawiszy były zgodne z zarządzeniem ministerialnym z 3 października 1876 r.

2.7. Pedał

Posiadał 27 klawiszy (C–d¹). Przy większych lub koncertowych organach oraz na specjalne życzenie montowano 30 klawiszy (C–f¹). Klawisze, wykonane z dobrej i bezsękowej dębiny, osadzone były w sosnowej ramie na żelaznych sztyftach prowadzących i podparte stalowymi sprężynami.

2.8. Traktura

Stosowano pneumatykę rurkową najnowszej konstrukcji. Zaletami tego systemu były: lekkość gry (przy 9 mm nacisku klawisza), precyzyjny dźwięk, łatwość rejestracji oraz duża niezawodność. Przewody, wykonane ze stopu metalu, z owalnymi zakończeniami, pozbawione były załamań i szczelnie przymocowane do otworów nie tylko kitem, ale i skoblami.



Fot. 5. Projekt prospektu – rycina z katalogu

Do każdej wiatrownicy montowano przekaźniki (*relais*). Wszystkie otwory zalewane były roztworem szelakowym.

2.9. Konstrukcja nośna

Wykonywano ją z mocnego drewna sosnowego. W dużych instrumentach (ponad 20-głosowych) do podtrzymywania charakteryzujących się dużą wytrzymałością legarów używano żelaznych dźwigarów lakierowanych na czarno i przytwierdzanych mocnymi śrubami. Z drewna sosnowego wytwarzano także podłogi, chodniki oraz schodki.

2.10. Sekcja brzmieniowa

Piszczalki drewniane były w środku wysmarowywane klejem i bolusem. Z bezsękowego i suchego drewna dębowego wykonywano szczeliny oraz wargi dolne (pokryte firnisem), które przytwierdzano za pomocą dwóch lub czterech śrub. Wszystkie nogi (z twardego drewna) były toczone i wiercone maszynowo. Piszczalki otwarte posiadały dostroiki przytwierdzone mosiężnymi blaszkami; oskórowane szpunty w piszczalkach krytych miały przykręcane uchwyty. Piszczalki cynowe wykonywano z heblowanej maszynowo blachy, co zapewniało im bardzo równomierną intonację. Ponadto były one czyszczone i polerowane. Piszczalki otwarte strojono za pomocą ślimacznicy; kryte – posiadały metalowe nasadki wyklejone od wewnątrz niepodlegającą utlenianiu miękką skórą. Labia piszczałek krytych projektowano według najnowszych wzorów. Piszczalki przytrzymywane były za pomocą ławeczek oraz listew stabilizacyjnych. Wszystkie intonowano równomiernie według najnowszych osiągnięć techniczno-muzycznych i zgodnie z prawidłami sztuki organmistrzowskiej. Instrumenty strojone były według kamertonu paryskiego, w którym $a^1 = 870$ drgań (435 Hz) przy średniej temperaturze 12 stopni w skali Réaumura (15°C).

Firma udzielała 10-letniej gwarancji na wykonane instrumenty, o ile organy zostały prawidłowo zabezpieczone przed uszkodzeniami spowodowanymi m.in. wilgocią powstałą na skutek deszczu lub śniegu. W przypadku wystąpienia usterek wynikających z wadliwej konstrukcji organów czy też z użycia nieodpowiednich materiałów lub ich zużycia zakład zobowiązywał się do bezwarunkowego usunięcia defektów.

3. Opinie o organach

Na stronach 8–11 cytowane są wypowiedzi i opinie o organach Voelknera. Otwierają je referencje wystawione przez Wydział do spraw Kościołów i Szkół Rejencji Koszalińskiej. Ponadto zamieszczono fragmenty notek prasowych z „Musikpädagogische Blätter” oraz „Musik-Instrumenten-Zeitung” (z 24 grudnia 1892 r.). Pod cytowanymi listami i opiniami – we wszystkich wypadkach pochwalnymi – widnieją nazwiska i daty: Becker – organista głównego kościoła w Darłowie, Dercks – królewski dyrektor muzyczny we Wrocławiu, Dienel – królewski dyrektor muzyczny w Berlinie (1894), Groth – nauczyciel muzyki w seminarium nauczycielskim w Drawsku Pomorskim, Häring – nauczyciel muzyki w seminarium nauczycielskim w Koszalinie, Hecht – królewski dyrektor muzycz-



Fot. 6. Projekt prospektu – rycina z katalogu

ny w Kamieniu Pomorskim (1895), Hoffmann – kantor w Zirchow (1894), Kloss – proboszcz i superintendent w Słupsku (1899), Kutz – organista kościoła NMP w Słupsku (1894), Merk – kantor i organista kościoła Świętego Krzyża w Poznaniu (1900), Roloff – kantor i nauczyciel śpiewu w gimnazjum w Stargardzie Szczecińskim (1897), Sahland – kaznodzieja zamkowy w Słupsku (1899), Tschenscher – proboszcz w Koszalinie (1896), Wagner – organista katedry św. Mikołaja w Greifswaldzie (1893).

Użytkownicy instrumentów Voelcknera podkreślali m.in.: wykorzystanie dobrych i trwałych materiałów, schludne i solidne wykonanie, nienaganną intonację, a co najistotniejsze – niezbyt wygórowaną cenę jego instrumentów. Niestety więk-

szość z zamieszczonych opinii nie przynosi jednoznacznych informacji na temat miejsca i roku wybudowania konkretnych organów. Sam katalog, co jest chyba największym jego mankamentem, także nie zawiera wykazu zrealizowanych przez firmę prac.

W tym kontekście warto przytoczyć trzy bardzo interesujące fragmenty ekspertyz. Pierwsza, sporządzona w Stolpe an der Peene, pochodzi z 6 października 1893 r. i jest dziełem Augusta Wagnera, królewskiego dyrektora muzycznego i organisty w katedrze św. Mikołaja w Greifswaldzie:

Ist das Stolper Orgelwerk von Meisterhand mit grosser Solidität gebaut, und gehört mit zu den besten Werken, die Unterzeichneter seit etwa 50 Jahren als Revisor abzunehmen Gelegenheit gehabt hat. Der Lieferungspreis ist in keiner Weise zu hoch. Herr P. Voelckner hat auch bei dieser Orgel wieder bewiesen, dass er das wohlbegründete Lob eines tüchtigen Orgelbauers in reichem Masse verdient (Arch: 45).

Organy w Stolpe zostały wybudowane mistrzowską ręką i z dużą solidnością i należą do najlepszych, jakie niżej podpisany miał możliwość od mniej więcej 50 lat jako rewizor odbierać. Cena wykonania nie jest w żadnym wypadku za wysoka. Pan P. Voelckner tymi organami po raz kolejny udowodnił także, że w dużej mierze zasługuje na w pełni uzasadnioną opinię porządnego organmistrza.

Drugą opinię wystawił 9 maja 1899 r. superintendent Kloss ze Słupska:

Hierdurch bescheinige ich, dass die im Jahre 1869 erbaute Orgel in hiesiger St. Petrikirche (20 Register), hervorgegangen aus der Voelkner'schen Orgelbauanstalt zu Dünnow, sich durchaus gut gehalten hat und während dieser langen Zeit, etliche Male Stimmen abgerechnet, keinerlei Reparaturen benötigt gewesen ist (Arch: 47).

Niniejszym poświadczam, że wybudowane w 1869 r. w tutejszym kościele św. Piotra organy (20 rejestrów), które wyszły z zakładu organmistrzowskiego Voelknera w Duninowie, utrzymały się w całkiem dobrym stanie i podczas tego długiego czasu, nie licząc kilkukrotnego strojenia, nie potrzebowały żadnych napraw.

Z tego samego roku (z 24 listopada), także ze Słupska, pochodzi opinia sporządzona przez kaznodzieję zamkowego Sahlanda:

Die von dem Orgelbaumeister Herrn Voelkner zu Dünnow im Auftrage der Königlichen Regierung zu Köslin für die hiesige Schlosskirche erbaute Orgel hat sich als ein gutes Werk bewährt und bedurfte seit ihrer Herstellung im Herbst 1875 bis heute ausser den notwendigen Reinigungsarbeiten keiner Reparaturen. Die Patronatsbehörde wie die beiden zur Schlosskirche gehörigen Gemeinden sind mit dem Werk wohl zufrieden (Arch: 46).

Wybudowane na zlecenie rządu królewskiego w Koszalinie przez pana Voelknera z Duninowa organy dla tutejszego kościoła zamkowego okazały się dobrym dziełem i od czasu montażu jesienią 1875 r. aż do dzisiaj nie wymagały, poza koniecznym czyszczeniem, żadnych napraw. Urząd patronacki, a także obie należące do kościoła zamkowego gminy wyznaniowe są z instrumentu całkowicie zadowolone.

Tę część folderu kończy prezentacja typów prospektów oferowanych przez firmę. Strony 12–23 zawierają osiem rycin oraz cztery fotografie organów (bez informacji o lokalizacji obiektu, w którym zostały umieszczone).

4. Dyspozycje

Zasadniczą część katalogu (strony 25–45) stanowi wykaz 48 proponowanych modeli dyspozycji organów kościelnych, koncertowych i salonowych wraz z ich cenami (dopisanymi ręcznie). Zdaniem Voelknera były to „prawdziwe przydatne dyspozycje organowe” (*wirklich brauchbare Orgel-Dispositionen*), które miały uwzględniać różne gusta. Na życzenie zamawiających można je było odpowiednio modyfikować, biorąc pod uwagę m.in. wielkość i akustykę konkretnych pomieszczeń. Wszystkie dyspozycje i ceny podane były dla klawiatur ręcznych o rozpiętości 54 klawiszy (C–f³) oraz pedału z 27 klawiszami (C–d¹). Modele dyspozycji proponowane przez katalog przedstawiają typowe tendencje romantycznego brzmienia. Wykaz podzielony został na cztery części:

4.1. Organy z jednym manuałem (nr 1-3)

W ofercie znalazły się trzy modele organów posiadających od 2 do 4 głosów w cenie od 480 do 700 marek. Przy tego typu instrumentach Voelkner proponował zakup swojego opatentowanego wynalazku o nazwie *Melodieführer* za cenę 150 marek. Urządzenie to pozwalało na wzmocnienie (jednym lub kilkoma głosami) najwyższego składnika akordu. Jednomanuałowe organy można było także rozbudować o podwieszany pedał za cenę 60 marek lub samodzielnie sekcję pedał z głosem Subbass 16' za cenę 250 marek. Wybrane dyspozycje:

Nr 1

Manuał	
Hohlflöte	8'
Salicional	8'
Piszczalki: 108	
Cena: 480 marek	

Nr 2

Manuał	
Principal	8'
Gedackt	8'
Flauto dolce	8'
Piszczalki: 162	
Cena: 600 marek	

4.2. Organy z jednym manuałem i pedałem (nr 4-9)

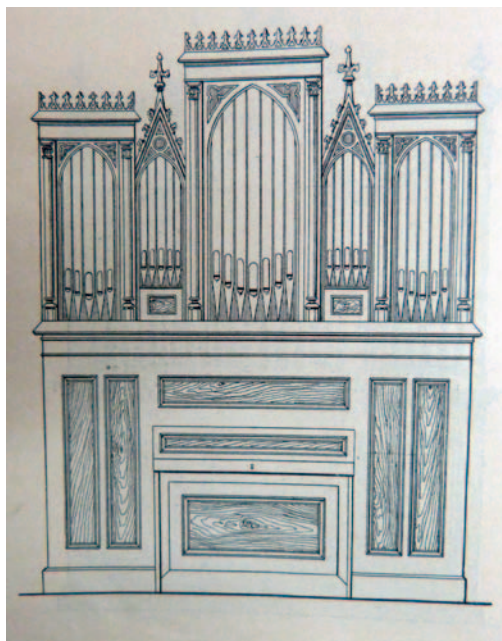
Katalog prezentuje sześć dyspozycji od 5 do 10 głosów. Ceny kształtują się od 1000 do 2450 marek. Wybrane dyspozycje:

Nr 4

Manuał		Pedał	
Principal	8'	Subbass	16'
Gedackt	8'		
Salicional	8'		
Oktav	4'		
Piszczalki: 243			
Cena: 1000 marek			

Nr 8

Manuał		Pedał	
Bordun	16'	Subbass	16'
Principal	8'	Octavbass	8'
Dolce	8'		
Viola di Gamba	8'		
Portunal	8'		
Octav	4'		
Mixtur 2-3 fach	2 2/3'		
Pedalkoppel			
Freie Combination			
Melodieführer			
Piszczalki: 528			
Cena: 2175 marek			



Fot. 7. Projekt prospektu – rycina z katalogu

4.3. Organy z dwoma manualami i pedałem (nr 10–39)

Tego typu instrumenty firma oferowała już od 3 głosów (z podwieszonym pedałem) do 41 głosów w cenie od 800 do 11 530 marek. Przy organach tych rozmiarów oferowano wiele różnego rodzaju urządzeń dodatkowych oraz innowacji technicznych, m.in.:

- *Melodieführer*: cena urządzenia wynosiła 200 marek;
- *octavkoppel*: stosowano połączenia wewnątrzklawiaturowe oraz międzyklawiaturowe *sub* i *super* (nierealne), cena urządzenia wynosiła 75 marek;
- wolne kombinacje;
- stałe kombinacje: stosowano wyłączające się nawzajem przyciski uruchamiające w poszczególnych sekcjach lub w całym instrumencie kombinacje rejestrów odpowiadające dynamice *piano*, *mezzo forte*, *forte* i *tutti* (z połączeniami i bez głosów językowych). Zdaniem Voelknera stałe kombinacje mogły być zupełnie pominięte w instrumentach wyposażonych w wolne kombinacje i wałek crescendo, gdyż ten sam efekt można było osiągnąć za ich pomocą (zwłaszcza na podstawie zegarowego wskaźnika). Montowano je jednak ze względu na „niektórych organistów, którzy nie mogą się już obyć bez stałych kombinacji” (*so mögen manche Herren Organisten die festen Combinationen doch nicht missen*);
- żaluzja: przykładowy koszt montażu szafy ekspresyjnej dla pięciogłosowej sekcji manualu drugiego wynosił 240 marek;
- wałek crescendo (*Rollschweller*, *Registerschweller*): urządzenie było wyposażone w zegarowy wskaźnik informujący o ilości włączonych głosów.

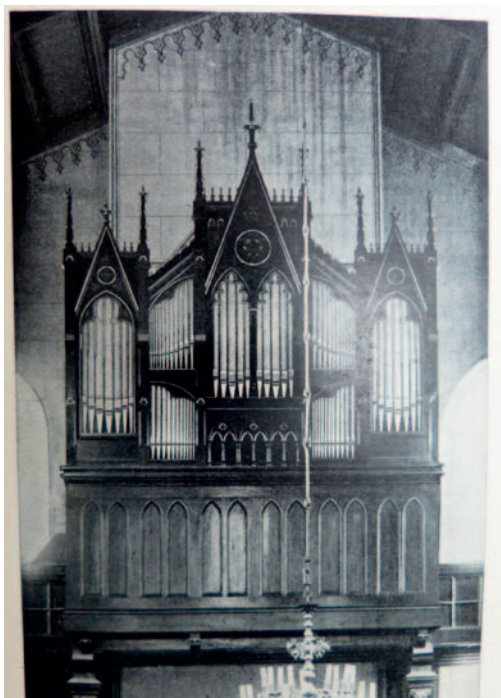
Wybrane dyspozycje:

Nr 10

Manual I		Manual II		Pedał
Gemshorn	8'	Salicional	8'	podwieszany
Flöte	8'			
Manualkoppel, Octavkoppel				
Piszczalki: 162				
Cena: 800 marek				

Nr 11

Manual I		Manual II		Pedał	
Principal	8'	Gedackt	8'	Subbass	16'
Flöte	8'				
Manualkoppel, Pedalkoppel, Octavkoppel					
Piszczalki: 189					
Cena: 1000 marek					



Fot. 8. Projekt prospektu – zdjęcie z katalogu

Nr 14

Manual I		Manual II		Pedal	
Principal	8'	Salicional	8'	Subbass	16'
Gedackt	8'	Flauto amabile	8'		
Octav	4'				
Octav	2'				
Manualkoppel, Pedalkoppel					
Tutti					
Piszczalki: 351					
Cena: 1750 marek					

Nr 17

Manual I		Manual II		Pedal	
Principal	8'	Salicional	8'	Subbass	16'
Bordun	8'	Lieblich Gedackt	8'	Violon	8'
Viola di Gamba	8'	Flauto traverso	4'		
Octav	4'				
Mixtur 2-3 fach	4'				
Manualkoppel, Pedalkoppel					
Tutti					
Piszczalki: 582					
Cena: 2450 marek					

Nr 20

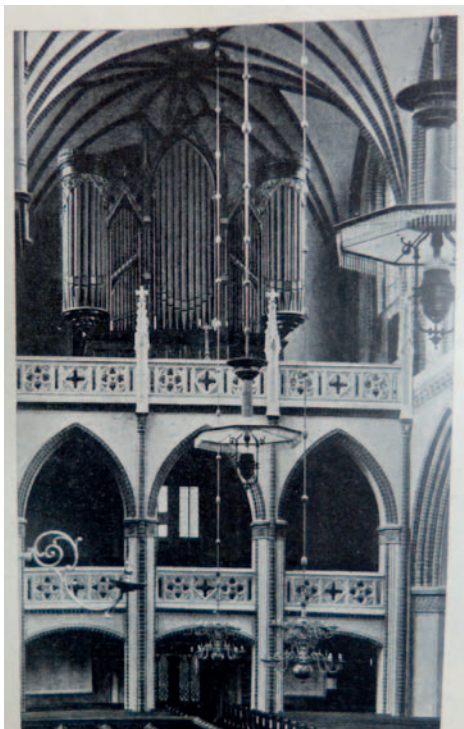
Manual I		Manual II		Pedal	
Bordun	16'	Gemshorn	8'	Subbass	16'
Principal	8'	Aeoline	8'	Principalbass	8'
Viola di Gamba	8'	Lieblich Gedackt	8'		
Hohlflöte	8'	Flauto dolce	4'		
Octav	4'				
Rohrflöte	4'				
Mixtur 2-3 fach	4'				
Manualkoppel, Pedalkoppel zu I, Pedalkoppel zu II					
Freie Combination					
Tutti					
Piszczalki: 744					
Cena: 3300 marek					

Nr 26

Manual I		Manual II		Pedal	
Bordun	16'	Gemshorn	8'	Violonbass	16'
Principal	8'	Lieblich Gedackt	8'	Subbass	16'
Gamba	8'	Flauto amabile	8'	Offenbass	8'
Hohlflöte	8'	Salicional	8'	Gedacktbass	8'
Gedackt	8'	Fugara	4'		
Octav	4'	Waldflöte	2'		
Rohrflöte	4'				
Cornet 5 fach	8'				
Mixtur 4 fach	2 2/3'				
Manualkoppel, Pedalkoppel					
Freie Combination					
Mezzoforte, Tutti					
Piszczalki: 1186					
Cena: 5200 marek					



Fot. 9. Projekt prospektu – zdjęcie z katalogu



Fot. 10. Projekt prospektu – zdjęcie z katalogu

Nr 36

Manual I		Manual II (Schwellwerk)		Pedal	
Bordun	16'	Lieblichgedackt	16'	Contrabass	16'
Principal	8'	Geigenprincipal	8'	Violonbass	16'
Gamba	8'	Gedackt	8'	Subbass	16'
Gedackt	8'	Portunal	8'	Gross-Nasard	10 2/3'
Flûte harmonique	8'	Schalmey	8'	Octavbass	8'
Gemshorn	8'	Aeoline	8'	Cello	8'
Octav	4'	Voix céleste	8'	Posaune (aufschlagend)	16'
Hohlflöte	4'	Violine	4'		
Quinte + Octav	2 2/3' + 2'	Flûte octaviante	4'		
Cornet 5 fach	8'	Progressio harmonica 2-3 fach	4'		
Mixtur 5 fach	2'	Clarinete (durchschlagend)	8'		
Trompete (aufschlagend)	8'				
Manualkoppel, Pedalkoppel zu 1., Pedalkoppel zu 2., Suboctavkoppel Manual 2 an 1 Pianopedal Piano, Mezzoforte, Forte, Tutti ohne Rohrwerke (gegenseitig automatisch sich auslösende Druckknöpfe) Freie Comb. zum 1. Manual, Freie Comb. zum 2. Manual, Freie Comb. zum Pedal Registerschweller mit Zeiger und beliebiger Ausschaltung Jalousieschweller zu Manual 2 Rohrwerkeinschalter, Rohrwerkabsteller Hauptregistraturausschaltung Piszczalki: 1879 Cena: 8700 marek					

4.4. Organy z trzema manualami i pedałem (nr 40–48)

Przy tej wielkości instrumentach firma proponowała, o ile pozwalały na to warunki, zastosowanie *Echowerku*, czyli sekcji brzmieniowej trzeciego manualu w podwójnej szafie ekspresyjnej (*doppelter Schwellleinrichtung*) na poddaszu, skąd głos dochodziłby poprzez ozdobny ażurowy otwór w sklepieniu. Ceny organów kształtowały się od 8700 do 30 000 marek, a liczba głosów wynosiła od 30 aż do 90. Wybrane dyspozycje:

Nr 40

Manual I		Manual II (Schwellwerk)		Manual III		Pedal	
Bordun	16'	Lieblich Gedackt	16'	Spitzflöte	8'	Violonbass	16'
Principal	8'	Rohrflöte	8'	Viola d'amore	8'	Subbass	16'
Flûte harmonique	8'	Geigenprincipal	8'	Lieblich Gedackt	8'	Gedacktbass	16'
Viola di Gamba	8'	Fugara	8'	Traversflöte	4'	(im Schweller)	
Bordun	8'	Aeoline	8'	Flautino	2'	Octavbass	8'
Octave	4'	Voix céleste	8'			Violoncello	8'
Rohrflöte	4'	Gemshorn	4'			Posaune	16'
Rauschquinte 2 fach	2 2/3'	Cornett 3 fach	8'				
Mixtur 4 fach	2'	Cor anglais	8'				
Trompete	8'						

Manualkoppel 2 zu 1, Manualkoppel 3 zu 1, Manualkoppel 3 zu 2, Pedalkoppel zum 1. Manual, Pedalkoppel zum 2. Manual
Pianopedal
Piano, Mezzoforte, Tutti ohne Rohrwerke (pneumatische gegenseitig sich auslösende Druckknöpfe)
4 freie Combinationen mit Auslösern
Rohrwerkensemble, Rohrwerkausschalter, Hauptregistrierung (pneumatische Druckknöpfe)
Rollschweller mit Zeigertafel und beliebiger Ausschaltung
Auslöser
Jalousieschweller

Piszczafki: 1704

Cena: 8700 marek

Nr 43

Manual I		Manual II (Schwellwerk)		Manual III (im Schwell)		Pedal	
Principal	16'	Bordun	16'	Quintatön	16'	Contrabass	32'
Principal	8'	Principal	8'	Geigenprincipal	8'	Principalbass	16'
Bordun	8'	Rohrflöte	8'	Lieblich Gedackt	8'	Violon	16'
Flöte harmonique	8'	Schalmey	8'	Viola d'amore	8'	Subbass	16'
Viola di Gamba	8'	Soloflöte	8'	Traversflöte	8'	Harmonicabass	16'
Gemshorn	8'	Aeoline	8'	Quintatön	8'	Posaune	16'
Trompete	8'	Voix celeste	8'	Clarinette	8'	Octavbass	8'
Octav	4'	Horn (aufschlagend)	8'	Violine	4'	Cello	8'
Hohlflöte	4'	Vox humana	4'	Fernflöte	4'	Trompete	8'
Octav	2'	Prästant	4'	Harmonia aeth. 2-3 fach	4'	Octav	4'
Mixtur 4 fach	2 2/3'	Flöte octaviante	4'				
Cornet 3-5 fach	8'	Piccolo	2'				
		Mixtur 4 fach	2 2/3'				
Koppelung 3. Manual zum 2. Manual, Koppelung 3. Manual zum 1. Manual, Koppelung 2. Manual zum 1. Manual, Koppelung 1. Manual zum Pedal, Koppelung 2. Manual zum Pedal, Koppelung 3. Manual zum Pedal, Suboctavkoppel 2. Manual zum 1. Manual, Freie Combination zum 1. Manual, Freie Combination zum 2. Manual, Freie Combination zum 3. Manual, Freie Combination zum Pedal Tutti Pianopedal Rohrwerkensemble, Rohrwerkausschalter Rollschweller für alle Stimmen einschliesslich Koppeln, Auslöser zu Rollschweller Jalousieschweller für 2. Manual, Cello und Subbass, Jalousieschweller für 3. Manual, Schweller für Vox humana Tremolo für Vox humana neuester Konstruktion Windanzeiger Hauptregistraturausschaltung, Hauptregistratur							
Piszczafki: 2750							
Cena: 12 570 marek							

Na szczególną uwagę zasługuje dyspozycja nr 45, w której Voelkner zaproponował użycie rejestrów wysokociśnieniowych (HW) z ciśnieniem 200 mm SW. W tym miejscu warto oddać głos organmistrzowi:

Was Hochdruckluftregister, also Register mit 200-300 Millimeter Winddruck anbelangt, so steht der Orgelbauer zwischen der einen Partei Sachverständiger welche sie für unentbehrlich hält, und der anderen, welche sie als unschön und für Kirchenmusik als ungeeignet bezeichnet. Ich bin der Ansicht dass in genügend grossen und hohen Räumen einige Solo-Register bei

massvoller Verstärkung die Ausdrucksfähigkeit einer Orgel bei sonst unveränderter Disposition nur vermehren können. (...) Es darf jedoch nicht verschwiegen werden, dass zum Betrieb eines Gebläses mit erhöhtem (etwa 2-3 mal so gross als normalem) Winddruck auch eine entsprechend erhöhte Kraftleistung gehört, und ist kaum anzunehmen, dass die Dauer eines solchen Gebläses die der mit normalen Druck arbeitenden erreichen wird (Arch: 61).

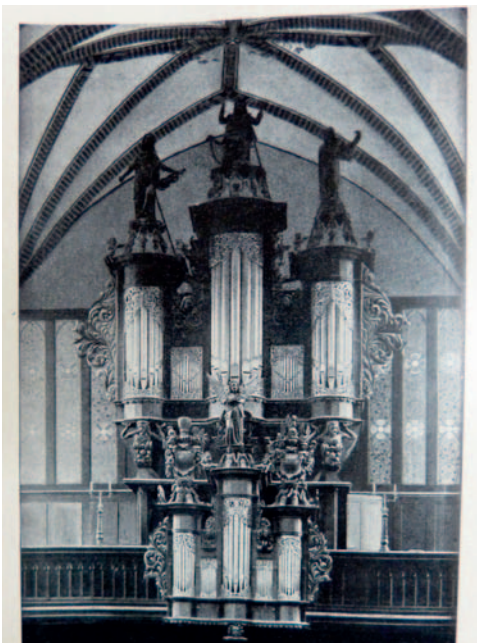
Co się tyczy rejestrów wysokociśnieniowych, a więc głosów z ciśnieniem 200-300 milimetrów słupa wody, to organmistrz stoi pomiędzy grupą rzeczoznawców, którzy uważają je za niezbędne, a innymi, którzy określają je jako nieładne i nieodpowiednie dla muzyki kościelnej. Jestem zdania, że w wystarczająco dużych i wysokich pomieszczeniach kilka głosów solowych o umiarkowanym wzmocnieniu może tylko, przy stałej dyspozycji, przysporzyć organom wyrazistości (...). Nie wolno jednak przemilczeć, że dla dmuchawy z podwyższonym (około 2-3 razy większym niż normalne) ciśnieniem potrzebny będzie napęd o odpowiednio podwyższonej wydajności, i jest mało prawdopodobne, by tego typu dmuchawa dorównała trwałością tej pracującej na normalnym ciśnieniu.

Nr 45

Manual I		Manual II (Solowerk im Schweller)		Manual III		Pedal	
Principal	16'	Bordun	16'	Viola	16'	Posaune	32'
Bombarde	16'	Principal	8' HW	Geigenprincipal	8'	Principalbass	16'
Principal	8'	Schalmey	8'	Spitzflöte	8'	Violon	16'
Bordun	8'	Concertflöte	8'	Lieblisch Gedackt	8'	Subbass	16'
Flöte harmonique	8'	Gedackt	8'	Traversflöte	8'	Salicional	16'
Viola di Gamba	8'	Gemshorn	8'	Viola d'amore	8'	Quintbass	10 2/3'
Salicional	8'	Quintatön	8'	Dolce	8'	Offenbass	8'
Doppelflöte	8'	Aeoline	8'	Praestant	4'	Cello	8'
Trompete	8'	Voix céleste	8'	Flauto dolce	4'	Gedacktflöte	8'
Octav	4'	Cor anglais	8'	Flautino	2'	Sesquialter 2 fach	5 1/3'
Rohrflöte	4'	Tuba mirabilis	8' HW	Harmonia aeth. 2-3 fach	2 2/3'	Posaune	16'
Gemshorn	4'	Octav	4' HW	Clarinette	8'	Tuba	8'
Rauschquinte 2 fach	2 2/3'	Flauto traverso	4'			Clairon	4'
Cornett 3-5 fach	8'	Fugara	4'				
Mixtur 5 fach	2'	Piccolo	2'				
Solo-Gamba	8' HW	Cornett 3-5 fach	8'				
		Scharf 4-5 fach	1 1/3'				
		Solo-Flöte	8' HW				
Manualkoppel 2 an 1, Manualkoppel 3 an 1, Manualkoppel 3 an 2, Unteroctavkoppel 3 an 1, Pedalkoppel zu Manual 1, Pedalkoppel zu Manual 2, Pedalkoppel zu Manual 3 Pianopedal o. p. mf. f. tt. Fürs ganze Werk (sich gegenseitig auslösend), Tutti für jedes Manual und Pedal mit Auslösern 4 Freie Combinationen mit Auslösern Rohrwerke, Rohrwerkausschalter Registerschweller, Registerschwellerausschaltung Hauptregistratur, Hauptregistraturausschaltung Schweller für Manual 2., Schweller für Manual 3 Windanzeiger am Spielschrank							
Piszczalki: 3781							
Cena: 17 000 marek							

Podane w katalogu ceny (w markach niemieckich) nie uwzględniały kosztów budowy prospektu. Jego cena uzależniona była od stylu obudowy i wielkości instrumentu. Stawka za metr kwadratowy płycin bocznych obudowy z zamykanymi drzwiami wynosiła od 5 marek za pierwszej klasy drewno sosnowe i od 8 marek za najlepszą dębinę. Metr bieżący gzymśków kosztował 1,50 marki. W przypadku zainteresowania ofertą, w związku z dużymi wahaniami cen surowców, zakład zobowiązywał się do bezpłatnego przygotowania i przesłania dokładnego kosztorysu wraz z rysunkami prospektów w różnych stylach architektonicznych, formularzy umów oraz innych dodatkowych informacji.

Firma oferowała bardzo dogodne warunki finansowania. Nie wymagano wcześniejszej zaliczki. Należność za instrument (płatna gotówką) następowała dopiero po pozytywnym odbiorze technicznym, którego dokonywał wyznaczony przez zamawiającego rzeczoznawca. Oferowano możliwość spłaty w dowolnych ratach. Stopa oprocentowania kredytu wynosiła 5% liczonych od dnia dostarczenia organów. Zamawiający nie ponosił kosztów właściwego i starannego pakowania (w tym ceny wypożyczenia skrzyń transportowych) oraz załadunku części organowych. Firma zobowiązywała się także do bezpłatnego usunięcia ewentualnych uszkodzeń powstałych w trakcie transportu. Przy zamówieniach na kwotę wyższą niż 6000 marek koszt transportu do stacji kolejowej kontrahenta pokrywał producent. Ponadto zamówione instrumenty były ubezpieczone na wypadek ognia aż do czasu definitywnego odbioru.

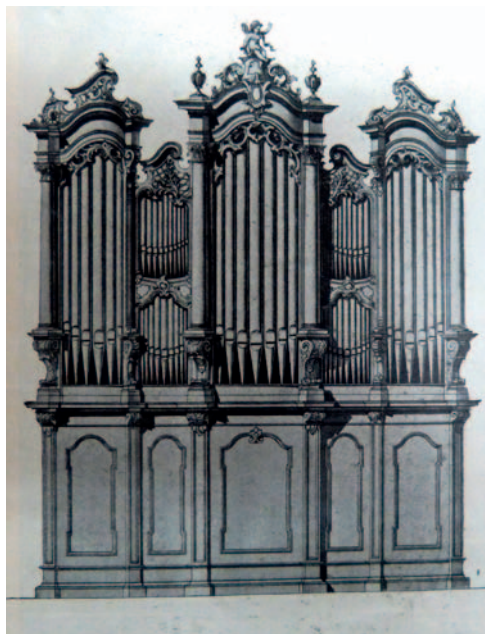


Fot. 11. Projekt prospektu – zdjęcie z katalogu

5. Podsumowanie

W procesie prowadzonych w coraz szerszym zakresie badań nad budownictwem organowym cenną pomocą są historyczne wykazy i katalogi firmowe (W. Falk 2000: 209–226; F. Koenig 2015: 273–297). Poszczególne firmy wydawały je jako materiał reklamowy z myślą o promocji swoich instrumentów i pozyskiwaniu nowych odbiorców. Miały one także świadczyć o bogatej działalności i solidności zakładów organmistrzowskich. Opisywany w niniejszym artykule materiał stanowi cenne źródło do dziejów firmy *Voelkner*. Przynosi on szereg informacji na temat organizacji produkcji, cech instrumentów, materiałów używanych do ich budowy, szczegółów konstrukcji mechanizmu organów, proponowanych dyspozycji oraz cen instrumentów. Lektura publikacji pozwala także na zaznajomienie się z panującymi na przełomie XIX i XX w. tendencjami w budownictwie organowym.

W XIX stuleciu doszło do modyfikacji prawie wszystkich elementów składających się na organy, co związane było zarówno z prądami ideowymi, jak i dużym postępem technicznym. Voelknerowie żyli w epoce, w której miejsce mechanicznej traktury gry i registratury zajęły rozmaite systemy pneumatyczne i elektryczno-pneumatyczne. Szeroko weszły w użycie, w miejsce dotychczasowych kłapowo-zasurowych, wiatrownice stożkowe. Ukształtował się wówczas romantyczny typ instrumentu. Charakterystyczne dla tego czasu stało się dążenie do imitowania przez organy dźwięków orkiestry symfonicznej, co widać wyraźnie w proponowanych przez Voelknera dyspozycjach.



Fot. 12. Projekt prospektu – zdjęcie z katalogu

Na przełomie XIX i XX w. duninowska firma przeżywała rozkwit, wdrażając wiele nowych rozwiązań technicznych i dążąc do przystosowania swoich instrumentów do wymogów romantycznej muzyki organowej. Nie dziwi więc zastosowanie wiatrownic stożkowych oraz pneumatycznej traktury, która umożliwiała tak bardzo pożądaną wówczas „łatwość” gry oraz szybką zmianę rejestrów i bogatą ekspresję dynamiczną. W folderze wyraźnie dostrzega się zachwyt nad nowym typem organów i towarzyszący mu zanik zrozumienia dla dawnych instrumentów, a zwłaszcza ich możliwości technicznych. Podkreśla to sam Voelkner, pisząc:

Mechanische Glieder als Wellen, Winkel und Abstrakten kommen nicht zur Verwendung, infolgedessen ist ein Verquellen der Tastenmechanik und der Registratur gänzlich ausgeschlossen. (...) An Stelle der sonst gebräuchlichen dem Sichwerfen mehr oder weniger ausgesetzten Holzwellen treten pneumatische Hubvorrichtungen bester Konstruktion (Arch: 46).

Mechaniczne elementy, jak wałki skrętne, kątowniki i abstrakty, nie są używane, przez co jest zupełnie wykluczone napężnianie traktury gry i rejestrów. (...) W miejsce wcześniej używanych i mniej lub bardziej narażonych na spaczenie wałków skrętnych używane są pneumatyczne urządzenia najlepszej konstrukcji.

Potwierdzenie tej postawy stanowi także zamieszczona w folderze opinia o instrumencie, w którym

durch die Benutzung des pneumatischen Systems ist nicht nur eine leichte, gleichmässige Spielart und bequeme Handhabung der Registerzüge erzielt worden, sondern es sind auch

Uebelstände beseitigt, die bei dem älteren System mit Winkeln, Wellen und Abstrakten infolge von Witterungseinflüssen und manchen Zufälligkeiten sich so leicht einstellen (Arch: 46).

dzięki zastosowaniu systemu pneumatycznego uzyskano nie tylko lekką i równomierną grę oraz wygodne posługiwanie się wyciągami rejestrowymi, ale także usunięto niedogodności, które tak łatwo występują przy starszym systemie z kątownikami, wałkami skrętnymi i abstraktami, na skutek wpływów atmosferycznych i innych przypadłości.

Powstające w XIX w. duże zakłady i fabryki charakteryzowały się zunifikowaną produkcją. Także firma Voelknera wytwarzała organy o powielanej dyspozycji i rozwiązaniach konstrukcyjnych. Stosowała ponadto mechaniczną obróbkę materiału i maszynową, seryjną produkcję części organowych.

Otwarta pozostaje kwestia, na ile bydgoskiej firmie udało się zrealizować w praktyce projekty zawarte w katalogu. Wymaga to jednak podjęcia żmudnych badań terenowych i porównawczych. Kwestę tę autor pozostawia już badaczom dziejów firmy Voelkner.

BIBLIOGRAPHY

Arch: Archiwum Państwowe we Wrocławiu, *Śląski Konsystorz Ewangelicki*, sygn. I/705: *Bau, Abnahme und Revision von Orgelwerken*, t. I (1877–1920).

BRYLLA W.J. (1988). *Organmistrz Paul Voelkner z Bydgoszczy (przyczynki do monografii firmy)*: J. KRASSOWSKI (ed.), *Organy i muzyka organowa VII*. Gdańsk: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki, 99–113.

BRYLLA W.J. (2015). Voelkner: U. PAPE, W. HACKEL (ed.), *Lexikon norddeutscher Orgelbauer*, t. III: *Sachsen-Anhalt und Umgebung*. Berlin: Pape Verlag, 593–594.

BURGEMEISTER L. (1973). *Der Orgelbau in Schlesien*. Frankfurt am Main: Verlag Wolfgang Weidlich.

FALK W. (2000). *Firma Gebrüder Rieger – historia i znaczenie w rozwoju europejskiego budownictwa organowego na podstawie unikalnego katalogu i materiałów reklamowych firmy*: J. GEMBALSKI (ed.), *Organy na Śląsku II*, Katowice: Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, 209–226.

GRABSKA T. (1989). *Organy w województwie legnickim (wstępne wyniki inwentaryzacji): Życie muzyczne Legnicy na tle kultury Śląska od XIII do XX wieku. Materiały z sesji naukowej*. Legnica: Legnickie Towarzystwo Muzyczne im. St. Moniuszki, 99–111.

HERRMANN U. (2001). Dercks Emil: L. HOFFMANN-ERBRECHT (ed.), *Schlesisches Musiklexikon*. Augsburg: Wißner-Verlag, 125.

JANCA J. (1991). *Uzupełnienia do artykułu W.J. Brylli pt. „Organmistrz Paul Voelkner z Bydgoszczy”*: J. KRASSOWSKI (ed.), *Organy i muzyka organowa VIII*. Gdańsk: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki, 303–304.

KAPEĆ W. (2008). *Przemiany konstrukcyjno-brzmieniowe w budownictwie organowym na terenie diecezji lubelskiej 1805–1939*. Lublin: Wydawnictwo Polihymnia.

KOENIG F. (2015). *Katalogi śląskich fabryk organów z II połowy XIX i I połowy XX w. oraz współczesne próby tworzenia wykazów instrumentów firm działających na Śląsku do 1945 r.*: G. POŹNIAK, P. TARLINSKI (ed.), *Śląskie organy IV*. Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, 273–297.

KOŁODZIEJ M. (2015). *Bydgoski okres działalności organmistrza Paula Voelknera*: M. TRZASKALIK-WYRWA (ed.), *Organy i ludzie. Młoda organologia polska*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, 118–127.

LEWKO P. (2003). *Działalność warsztatu Christiana Friedricha Völknera*: J. KRASSOWSKI (ed.), *Organy i muzyka organowa XII*. Gdańsk: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki, 70–87.

NARLOCH B. (2012). *Organy i muzyka organowa na Pomorzu. Do problematyki*. Poznań: Wydawnictwo Ars Nova.

POŹNIAK G. (2014). *Katalog organów diecezji opolskiej*, cz. 1. Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego.

POŹNIAK G. (2015). *Katalog organów diecezji opolskiej*, cz. 2. Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego.

SUMMARY

Within the extensive collection of the State Archives in Wrocław particular attention should be drawn to the files of the Silesian Evangelical Consistory in Wrocław from the period between 1614 and 1945. This is without a doubt the largest collection of documents for the exploration of Protestantism in Silesia. In the collection which comprises more than 26,000 archived items, there are three folders dedicated to the construction and renovation of organs. After an initial, rough review of those files, the researcher's attention is drawn to the well-preserved advertising brochure published by the *Voelkner* company from Duninów under the title *Katalog der Kirchenorgel-Bauanstalt mit Dampftrieb von P.B. Voelkner, Dünnow, Kr. Stolp i. Pomm.*

The *Voelkner* company was founded in 1859 in Duninów (Dünnow) by Christian Friedrich Voelkner (1831–1905). In 1900 the company which employed 20 workers by then, was taken over by Christian Friedrich's son, Paul. In 1906 the company's headquarters were transferred to Bydgoszcz. The reason for this transfer was a fire that had destroyed most of the former factory buildings. The years of crisis after the first world war led to a sharp economic downturn that strongly affected the Bydgoszcz based company which in the period of heyday had employed as many as about 50 people. As a result, but also due to the fact that Bydgoszcz became a part of Poland, the company ceased its activities and was sold in favour of a big carpenter's shop in 1920. It is estimated that the Voelkners built or rebuilt approximately 300 instruments. This activity usually concerned smaller instruments. Furthermore they specialised in the production of stylish organ prospects.

The brochure described in this article is a valuable source for the history of the company. It offers a variety of information on such points as the organisation of production, the characteristics of instruments, the materials used for their construction, the details concerning the construction of the organ mechanics, the suggested conditions as well as the price of instruments. Additionally, this publication gives the reader an insight into the prevalent trends of organ building at the turn of the nineteenth and twentieth centuries.

The brochure was printed in Wernigerode by the publisher Angerstein and does not contain any information concerning the year of issue. The analysis of its contents suggests that it was most probably made in 1900 when the company was taken over by Paul Voelkner.

In the first part of the brochure constructional details of the Voelkner instruments are discussed. At the turn of the nineteenth and twentieth centuries the company from Duninów was in its heyday and implemented lots of new technical developments, thus adapting their instruments to the needs of romantic organ music. Therefore, it is not surprising that cone chests and pneumatic action were applied, which made it possible for organists to achieve the “ease of play”, the fast register alteration and the rich dynamic expression that seemed so desirable at the time. The admiration for this new type of organs can clearly be felt in the brochure, together with a loss of understanding for the old instruments, especially with regard to their technical possibilities. The large companies and factories that emerged in the nineteenth century were known for their standardised production. The *Voelkner* company also produced organs with a multiple disposition and design solutions. Moreover, they introduced machining operations and mechanical serial production of organ parts.

Pages 8–11 of the brochure quote statements and opinions concerning Voelkner organs. The users of the Voelkner instruments underlined such points as the use of good solid materials, the neat and robust design, the impeccable intonation and, most importantly, the moderate price of Voelkner’s instruments. Unfortunately the majority of the published statements do not contain any clear information about the place and construction year of the specific organs. Not even the brochure itself contains a survey of the works performed by the company, which is perhaps its greatest shortcoming. The first part of the brochure is concluded by a presentation of the types of prospects offered by the company.

The central part of the brochure (pages 25–45) is a list of the 48 available disposition models for church organs, concert organs and cabinet organs including their pricing. The disposition models proposed in the brochure outline the typical trends in romantic organ sound, which aimed at imitating the sound of a symphony orchestra. The list is divided into four parts:

- organs with one manual (keyboards): on offer were three organ models with 2 to 4 stops at prices ranging from 480 to 700 marks. Together with this type of instrument Voelkner offered his patented invention called *Melodieführer* at a price of 150 marks. That device allowed to strengthen the chord’s highest element (with one or more stops);
- organs with one manual and pedal (pedal-boards): the brochure presents six dispositions ranging from 5 to 10 stops. Prices vary between 1,000 and 2,450 marks;
- organs with two manuals and a pedal: the company offered this type of instrument ranging from only 3 to 41 stops at prices ranging from 800 to 11,530 marks. For instruments of this size various additional devices and technical innovations were on offer, e.g. sub and super octave couplers, fixed and free combinations, swell boxes, and crescendo rollers;

- organs with three manuals and a pedal: for instruments of this size the company offered, circumstances permitting, the installation of an *Echowerk*, i.e. a special sound section for the third manual in a double swell box installed in the attic, from where the sound would pass through a decorative slatted opening into the vault. The prices for this type of organs ranged from 8,700 to 30,000 marks, and the number of stops varied between 30 and 90.

The prices indicated in the brochure did not cover the costs of constructing the organ prospect. Its price depended on the selected style of the organ case and the size of the instrument. The company offered very favourable funding terms. No advance payments were required. The price to be paid for the instrument (in cash) was not due before the technical approval procedure had been positively completed, which was carried out by an expert designated by the purchaser. The company also authorised payment by instalments at very low rates.

The open question remains to what extent the company from Bydgoszcz managed to put into practice the projects presented in the brochure. Answering this question, however, requires painstaking research including a considerable number of comparative field studies. This is a task that the author leaves to researchers specialising in the history of the *Voelkner* company.

Słowa kluczowe/Keywords:

organy • budownictwo organowe • katalog firmowy • Paul Voelkner • Duninowo

organs • organ building • company catalogue • Paul Voelkner • Duninowo

Dr Andrzej Praszał - church historian working at the Scientific Research Unit of the Diocesan Institute of Church Music in Opole, lecturer in the Department of Church Music and Musical Education of the University of Opole, organist at the church of St. Michael the Archangel in Bystrzyca Kłodzka. His scientific interests focus on the history of church music on the territory of the former County of Kłodzko as well as on the history of organ building in Lower Silesia. He has published more than thirty research articles and four books. He is a member of the Association of Polish Church Musicians.

email: prasall@o2.pl

2

Organy dawnego kościoła ewangelickiego w Strzelcach Opolskich

The pipe organ from the former protestant church in Strzelce Opolskie

Grzegorz Pożniak
UNIwersytet Opolski

ABSTRACT

The article sheds light on the history of the pipe organ in the former Protestant church in Strzelce Opolskie (the Opole Silesia Region). Although this instrument does not exist nowadays and the church belongs to the Catholic community, there is quite extensive documentation in the State Archive in Opole that describes the instrument itself and also shows the activity of the organ builders from the Silesia region (G. Heinze, P. Berschdorf and W. Sauer).

W XIV roczniku „Studiów Pastoralnych” piszący te słowa (G. Pożniak 2018) opublikował artykuł opisujący historię nieistniejących współcześnie organów, które nie przetrwały zawieruchy dziejów, jaką wywołała II wojna światowa i będące jej konsekwencją przemiany polityczno-ekonomiczne w całej Europie. Przedmiotem opisu były organy z kościoła pw. św. Jakuba Starszego w Debrzycy na Opolszczyźnie. Warto postawić sobie pytania: Czy tego rodzaju działania naukowe mają jakiś sens? Czy jest to raczej rodzaj „sztuki dla sztuki” o wątpliwym przeznaczeniu? Trzeba w tym miejscu z całą mocą podkreślić, że prawdziwy obraz historii budownictwa organowego na Śląsku może dać jedynie skrupulatne odnajdywanie starych dokumentów, ich prezentacja i analiza. Oczywiście, idealną sytuacją byłoby istnienie wszystkich opisywanych instrumentów. Warto jednak zauważyć, że odtwarzanie historii budownictwa orga-



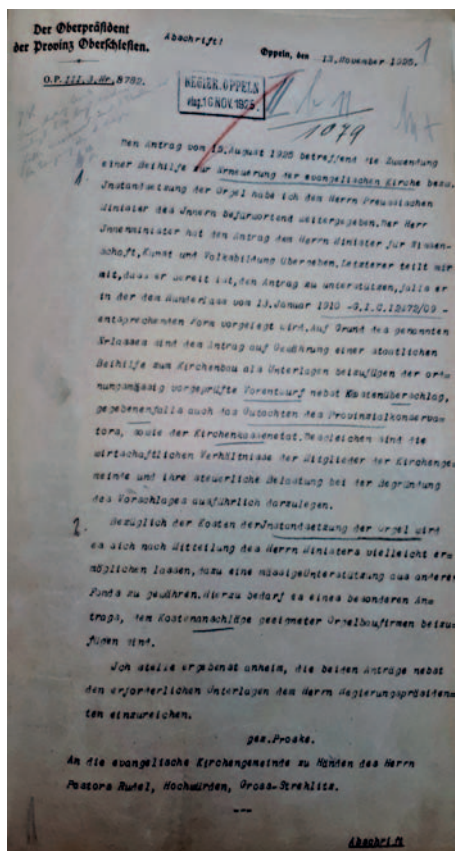
nowego na Śląsku na podstawie przyczynków, bazujących na archiwaliach opisujących dzieje instrumentów, które współcześnie już nie egzystują, jest działaniem pożądanym, o wysokiej kwalifikacji i użyteczności badawczej. Kontynuując zatem swoistą przygodę rozpoznawania historii nieistniejących już organów, piszący te słowa zwrócił się w stronę instrumentu, który jeszcze przed II wojną światową ubogacał swoimi dźwiękami życie muzyczno-liturgiczne wspólnoty ewangelickiej w Strzelcach Opolskich. Z instrumentu tego zachowały się nieliczne części, które złożono na strychu kościoła (G. Poźniak 2015: 158). Zbiór dokumentów dotyczących tych organów, który znajduje się w Archiwum Państwowym w Opolu, pozwala w dużej mierze odtworzyć dzieje tego opusu, ale także wnosi wiele ważnych informacji w kontekście całej historii budownictwa organowego na Śląsku (*toutes proportions gardées*).

W Strzelcach Opolskich, przy trakcie wiodącym z kierunków wschodnich do Opoli, w środku miasta, nieopodal rynku, usytuowany jest dawny kościół ewangelicki, nad drzwiami którego widnieje napis: *Venite – Adoremus*. W 1982 r. kościół przekazano na rzecz rzymskokatolickiej parafii pw. św. Wawrzyńca. Ks. proboszcz Jerzy Stellman w kolejnych trzech latach wyremontował świątynię, przystosowując ją do potrzeb liturgii Kościoła rzymskokatolickiego. Kościół (współcześnie pw. Bożego Ciała – miejsce wieczystej adoracji) został wzniesiony w latach 1825–1826 według projektu Ernesta Samuela Friebla. W 1888 r. zakończono budowę wieży. O organach kościelnych z czasu powstania instrumentu nie zachowało się wiele przekazów. Nie wspomina o nich L. Burgemeister. L. Hoffmann-Erbrecht (2001: 226–227) relacjonuje, że w kościele ewangelickim działał, pochodzący z Opoli, Louis Gustav Mann (ur. 1814), który po ukończeniu Seminarium Nauczycielskiego we Wrocławiu objął w 1838 r. funkcję organisty oraz dyrektora strzeleckiej szkoły.

Jedno o organach w kościele ewangelickim jest pewne. Był to instrument w najlepszym razie bardzo wątpliwej jakości. Ten fakt oraz całą późniejszą historię organów opisuje zbiór archiwalnych dokumentów znajdujących się w Archiwum Państwowym w Opolu (Arch).

Pierwszy z dokumentów tego zbioru nosi datę 13 listopada 1925 r. Skierowany jest do wspólnoty ewangelickiej w Strzelcach Opolskich, pochodzi zaś z opolskiego urzędu, podpisany zaś został przez urzędnika o nazwisku Proske. Zasadnicze treści sprowadzają się do kwestii finansowania remontu kościoła i naprawy organów w związku z jubileuszem 100-lecia strzeleckiej świątyni ewangelickiej. Parafii zwraca się uwagę na konieczność przedstawienia kosztorysów organmistrzowskich.

Kolejny dokument nosi datę 5 marca 1926 r. Jest to pismo pastora Kurta Rudela skierowane do Ministerstwa Nauki, Sztuki i Kształcenia Publicznego (*Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung*). Pastor wskazuje nie tyle na konieczność naprawy organów, ile zdecydowanie bardziej wybudowanie nowego instrumentu, uzasadniając to cytatem z czasopisma, który jest recenzją ceremonii liturgicznych sprawowanych w akompaniamencie organów kościelnych. Instrument otrzymał bardzo negatywne oceny.



Der Oberpräsident
der Provinz Oberschlesien

Oppeln, den 13. November 1925

Den Antrag vom 15. August 1925 betreffend die die Zuwendung einer Beihilfe zur Erneuerung der evangelischen Kirche bzw. Instandsetzung der Orgel habe ich dem Herrn Preussischen Minister des Innern befürwortend weitergegeben. Der Herr Innenminister hat den Antrag dem Herrn Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung übergeben. Letzterer teilt mir mit, dass, er bereit ist, den Antrag zu unterstützen, falls er in der dem Runderlass vom 13. Januar 1910 – G.I.C.12470/09 – entsprechenden Form vorgelegt wird. Auf Grund des genannten Erlasses sind dem Antrag auf Gewährung einer staatlichen Beihilfe zum Kirchenbau als Unterlagen beizufügen der ordnungsmässig vorgeprüfte Vorentwurf nebst Kostenüberschlag, gegebenenfalls auch das Gutachten des Provinzalkonservators, sowie der Kirchenkassenrat. Desgleichen sind die wirtschaftlichen Verhältnisse der Mitglieder der Kirchengemeinde und ihre steuerliche Belastung bei der Begründung des Vorschlages ausführlich darzulegen.

Bezüglich der Kosten der Instandsetzung der Orgel wird es sich nach Mitteilung des Herrn Ministers vielleicht ermöglichen lassen, dazu eine mässige Unterstützung aus anderen Fonds zu gewähren. Hierzu bedarf es eines besonderen Antrags, dem Kostenanschläge geeigneter Orgelbaufirmen beizufügen sind.

Ich stelle ergebenst anheim, die beiden Anträge nebst den erforderlichen Unterlagen dem Herrn Regierungspräsidenten einzureichen.

gez. Proske.

An die evangelischen Kirchengemeinde zu Händen des
Herrn Pastors Rudel, Hochwürden, Gross Strehlitz.

Groß Strehlitz O/S 5. März 1926

An das Ministerium für Wissenschaft, Kunst
und Volksbildung

Berlin

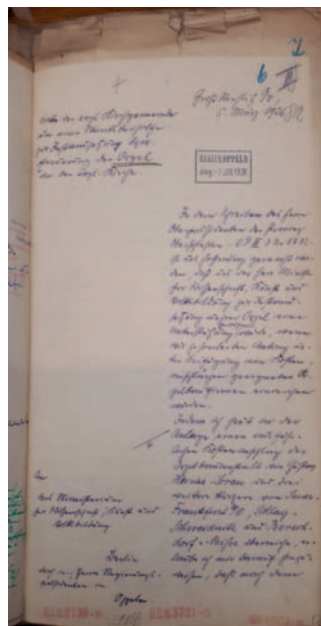
Durch den Regierungspräsidenten in Oppeln

Bitte der evgl. Kirchengemeinde um eine
Staatsbeihilfe für Instandsetzung bzw.

Erneuerung der Orgel in der evgl. Kirche

In dem Schreiben des Herrn Oberpräsidenten der Provinz Oberschlesien – O P III 3 Nr. 8782 – ist uns Hoffnung gemacht worden, daß uns der Herr Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung zur Instandsetzung unserer Orgel eine Unterstützung zugewiesen werde, wenn wir gesonderten Antrag unter Beifügung von Kostenanschlägen geeigneter Orgelbaufirmen einreichen würden.

Indem ich heute in der Anlage einen ausführlichen Kostenanschlag der Orgelbauanstalt von Gustav Heinze – Sorau und drei weitere Kasper Sauer Frankfurt a/O, Schlag – Schweidnitz und Berschdorf – Neisse überreiche, erlaube ich mir darauf hinzuweisen, daß nach dem



Erfreulich war es, daß auch hervorragende Mitglieder der katholischen Kirchgemeinde an dem Gottesdienst teilnahmen“.

übereinstimmenden Urteil aller maßgebenden Musiksachverständigen in Kirchgemeinde und Stadt Groß Strelitz unsre Orgel einer so gründlichen Erneuerung bedarf, wenn sie ihrer verantwortungsvollen Aufgaben als Vermittlerin bester deutsch. evgl. Kirchenmusik gerecht werden will, daß es nur die eine Möglichkeit gibt: bei Gelegenheit der außerordentlichen Kirchenerneuerung aus Anlaß des 100-jährigen Bestehens unserer Kirche eine neue Orgel einzubauen!

Von der dringend notwendigen Orgelreparatur einerseits und von dem hohen Dienst evgl. Kirchenmusikanten andererseits über den engen Rahmen der eigenen Gemeinde hinaus, andererseits gibt vielleicht am eindringlichsten Zeugnis ein Bericht, der aus Anlaß einer Bezirkstagung des schlesischen evgl. Kirchenmusikvereins im Frühjahr vorigen Jahres vom Schriftführer des Vereins – Rektor Fröhlich – Breslau –

in der Märznummer der Zeitschrift "Der Kampf" erschien mit dem Titel "Der Kampf gegen den Krieg", der von der Zeitschrift "Der Kampf" herausgegeben wurde. Der Kampf gegen den Krieg ist ein Kampf gegen den Krieg, der von der Zeitschrift "Der Kampf" herausgegeben wurde. Der Kampf gegen den Krieg ist ein Kampf gegen den Krieg, der von der Zeitschrift "Der Kampf" herausgegeben wurde.

31 maja 1926 r. Max Schreichard, emerytowany organista z Gliwic, dokonał przeglądu instrumentu w kościele ewangelickim w Strzelcach Opolskich. Rzeczoznawca wskazuje na wiek organów, który szacuje na ok. 100 lat. Brzmienie instrumentu w żadnym stopniu nie odpowiada wymogom liturgii ewangelickiej. Właściwie na każdym poziomie instrumentu zauważalne są jego braki lub trudno naprawialne niedomagania. Opinia kończy się wskazaniem koniecznych nakładów finansowych, które Schreichard szacuje na ok. 6000–7000 marek, oraz stwierdzeniem, że rzadko spotka się organy w takim stanie.

Groß Strehlitz 31. V. 1926

Der Unterzeichnete hat heute die Orgel in der ev. Kirche einer Besichtigung unterzogen und ist dabei zum Ergebnis gekommen, daß eine außerordentliche Reparaturbedürftigkeit der Orgel vorliegt. Die Orgel entspricht in keiner Weise den Anforderungen, die man an so leidliches Instrument stellen kann. In der Diaspora muß vorgesorgt werden, daß auch Kirchenmusikalische Leistungen möglich sind. Diese sind durch dieses klanglich so minderwertige Instrument eine Unmöglichkeit und der musikalische Beamte ist zur Untüchtigkeit verdammt und nicht in der Lage die Orgel erklingen zu lassen, daß man von einer Erbauung sprechen könnte. Ganz abgesehen von dem völlig wertlosen System der Orgel – ihr Alter schätze ich auf ca. 100 Jahre und die notwendigsten Spielmöglichkeiten völlig in Unordnung.

- 1) Muß die Windzufuhr geregelt werden. Sie hat zu wenig Druck und ist sehr schwundstüchtig.
- 2) Die Klaviaturen des Spieltisches sind in denkbar schlechtesten Verfassung, sodaß dem Spieler keine sichere Handhabung des Instrumentes möglich ist.
- 3) Viele Pfeifen heulen und sind in der Intonation zu bemängeln.
- 4) Die Bälge und Laden sind undicht.
- 5) Von den Abstrakten sind ein Teil zerbrochen und der Mechanismus ist unglaublich klapperig und übertönt mit seinen Geräuschen den Orgelklang.

Groß Strehlitz 31. V. 1926

Der Unterzeichnete hat heute die Orgel in der ev. Kirche einer Besichtigung unterzogen und ist dabei zum Ergebnis gekommen, daß eine außerordentliche Reparaturbedürftigkeit der Orgel vorliegt. Die Orgel entspricht in keiner Weise den Anforderungen, die man an so leidliches Instrument stellen kann. In der Diaspora muß vorgesorgt werden, daß auch Kirchenmusikalische Leistungen möglich sind. Diese sind durch dieses klanglich so minderwertige Instrument eine Unmöglichkeit und der musikalische Beamte ist zur Untüchtigkeit verdammt und nicht in der Lage die Orgel erklingen zu lassen, daß man von einer Erbauung sprechen könnte. Ganz abgesehen von dem völlig wertlosen System der Orgel – ihr Alter schätze ich auf ca. 100 Jahre und die notwendigsten Spielmöglichkeiten völlig in Unordnung.

- 1) Muß die Windzufuhr geregelt werden. Sie hat zu wenig Druck und ist sehr schwundstüchtig.
- 2) Die Klaviaturen des Spieltisches sind in denkbar schlechtesten Verfassung, sodaß dem Spieler keine sichere Handhabung des Instrumentes möglich ist.
- 3) Viele Pfeifen heulen und sind in der Intonation zu bemängeln.
- 4) Die Bälge und Laden sind undicht.
- 5) Von den Abstrakten sind ein Teil zerbrochen und der Mechanismus ist unglaublich klapperig und übertönt mit seinen Geräuschen den Orgelklang.

81
6) Die Orgel ist stark verschmutzt und bedarf einer gründlichen Renovierung.

Ich kann wohl sagen, dass mir selten eine Orgel begegnet ist, die so reparaturbedürftig ist wie Diese. Sie ist ein Instrument, daß die Würde eines Gotteshauses gefährdet und es kann nur dringend empfohlen werden, hier Abhilfe zu schaffen.

Die notwendige Reparatur würde an Kosten 6000 – 7000 Mk. betragen.

Max Schreichard
Rentner u. Organist im Hauptamt in Gleiwitz

- 6) die Orgel ist stark verschmutzt und bedarf einer gründlichen Renovierung.

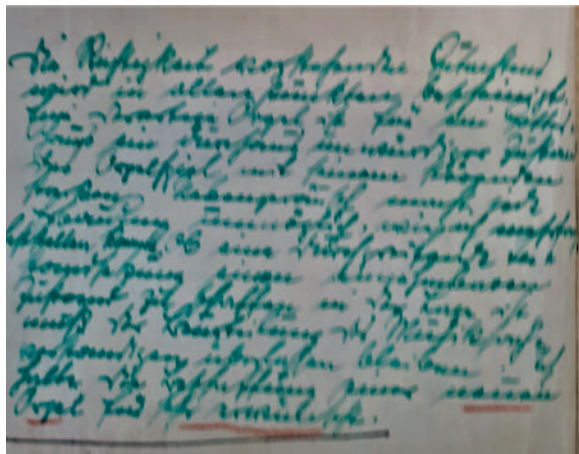
Ich kann wohl sagen, dass mir selten eine Orgel begegnet ist, die so reparaturbedürftig ist wie Diese. Sie ist ein Instrument, daß die Würde eines Gotteshauses gefährdet und es kann nur dringend empfohlen werden, hier Abhilfe zu schaffen.

Die notwendige Reparatur würde an Kosten 6000 – 7000 Mk. betragen.

Max Schreichard

Rentner u. Organist im Hauptamt in Gleiwitz.

Powyższe opinie rzeczoznawcy potwierdza urzędnik Eugelke, który wskazuje na konieczność budowy nowych organów. Dokument datowany jest na 13 lipca 1926 r.



Die Richtigkeit der Vorkosten des Gutachtens wird in allen Punkten bescheinigt. Eine derartige Orgel ist für ein Gotteshaus ein durchaus unwürdiger Zustand. Das Orgelspiel mit einem störenden starken Nebengeräusch macht jede Abänderung unmöglich. Wie ich insofern feststellen konnte ist eine durchgreifende Instandsetzung einen vorhergegebenen Zustand zu schaffen in der Lage ist, muß der Beurteilung des Musiksachverständigen überlassen bleiben. Ich halte die Beschaffung einer neuen Orgel das erforderlichste.

Gr. Strelitz, den 13 Juli 1926

Der Vorstand des preuß.

Hochbauamtes

Eugelke

Regierungsbeamter

Jak już wspomniano powyżej, propozycje budowy organów nadesłały trzy firmy organmistrzowskie. Dwie z nich są ofertami skrótowymi, które omawiają jedynie wielkość instrumentu oraz cenę za jego wykonanie. Są to oferty W. Sauera z Frankfurtu nad Odrą oraz nyskiej firmy *Berschdorf*. Proponowane ceny znacznie przekraczają koszty prognozowane przez Schreicharda. Poniżej prezentujemy treść dokumentów (bez ich fotografii).

Frankfurt a. O., den 12. August 1925

Herrn Kantor Würzner,
Gross Strehliz O.Schl.

Ich erhielt Ihre gefl. Anfrage vom 10. ds. Mts. und danke Ihnen bestens.

Eine gute neue Orgel mit 18 klingelnden Registern und modernen Spielhilfen kostet heute ohne Gehäuse, aber incl. elektrisch betriebener Windanlage und
RM. 12 000,-

Je nachdem die Disposition gewählt wird etwas mehr oder auch weniger.

Ich bin gerne bereit, wenn es sich um ein ernsthaftes Projekt handelt, meinen schlesischen Vertreter nach dort zu entsenden um die nötigen Aufnahmen zu machen, ohne dass Ihnen besondere Kosten erwachsen. Bei Aufstellung einer zweckmässigen Disposition ist die Kenntnis der Grössenverhältnisse der Kirche usw. immerhin nötig.

Indem ich Ihren weiteren Nachrichten in dieser Sache mit Interesse entgegen sehe, empfehle ich mich Ihnen

mit vorzüglicher Hochachtung
W. Sauer

W podobnym tonie pisze do kantora kościoła ewangelickiego Paul Berschdorf.

Neisse, den 13. August 1925

Sehr geehrter Herr Kantor!

Auf Ihren Schreiben vom 10.8. teile ich Ihnen mit, dass ich gerne bereit bin einen ausführlichen Kostenanschlag für eine Orgel mit

- im 1. Manual 6 –
- 2. Manual 7 –
- Pedal 5 Register

anzufertigen.

Die ungefähren Kosten für eine solche Orgel mit Schwellwerk, Spieltisch, Elektro-Wind-erzeuger und einfachen Gehäuse dürften sich auf etwa M 15 000,- stellen.

In vorzüglicher Hochachtung

Berschdorf

Orgelbaumeister

Zupełnie inaczej przedstawia się kosztorys firmy organmistrzowskiej Gustava Heinzego z Żar (niem. Sorau). Jest to projekt szczegółowy, zawierający pełną dyspozycję instrumentu oraz omawiający wszystkie szczegóły techniczne nowych organów. Dokument został sporządzony na firmowym papierze do kosztorysowania instrumentów, który zawiera częściowo spisane generalia dotyczące ofert przedkładanych przez Gustava Heinzego. *Allgemeine Vorbemerkungen und Beschreibung der einzelnen Orgelteile welche für den nachgehenden Kostenanschlag maßgebend sind* zawierają opisy: materiałów wykorzystywanych do budowy organów, substancji brzmieniowej, wiatrownic, mechaniki instrumentu, klawiatur, systemu zasilania w powietrze, szafy organowej, intonacji i strojenia oraz gwarancji. Istotną dla badań organoznawczych częścią kosztorysu jest pełna inwentaryzacja substancji brzmieniowej projektowanego instrumentu wraz z zestawieniem menzur tzw. pierwszego C.

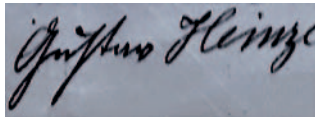


Kosten-Anschlag

das Werk erhält in zwei Manualen und einem Pedal 18 klingende Stimmen und zwei Stimmen durch Transmission hergeleitet, ferner 7 Koppeln, Kalkantenruf und Windprobe, 7 Druckknöpfe, 3 Auslöser sowie ein automatisches Pianopedal, einen Jalousieschweller für das 2. Manual, einen Rollschweller, einen Tritt Walze ab nebst Auslöser und ein elektrisches Ventilatorgebläse sowie ein Magazinegebläse mit zwei Schöpfern, falls der Strom versagen sollte.

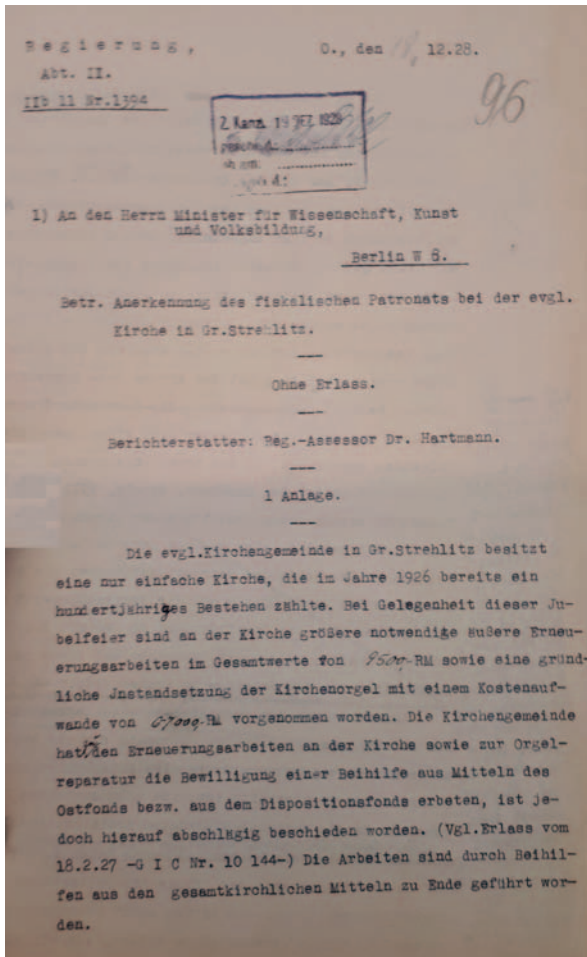
Position	Bezeichnung der Gegenstände					
	Die vordruckten Bemerkungen sind dem Kosten-Anschlage zu Grunde gelegt.					
	Disposition der Orgel.	Weite der C und Durchmesser der größten Zinnpfeife in mm	Metallgewicht	Anzahl der Pfeifen in		
				Holz	Zink	Zinn
	Manual 1. Umfang C-g 56 Noten.					
1.	Principal 8', meist im Prospekt stehend, sonorer, markiger, kräftiger Ton.	132/108	24	12	18	26
2.	Bordun 16', Ton voll und dick.	142/116	8	30	6	20
3.	Gambe 8', Ton streichend und ziemlich kräftig.	80	48		24	32
4.	Hohlflöte 8', untere Octave Gedackt, Ton satt und dunkel, nicht zu stark.	106/83	8	30		26
5.	Octave 4', teils im Prospekt stehend, sonorer markiger, kräftiger Ton.	80	24		18	38
6.	Rohrflöte 4', Ton dunkel und nicht zu stark.	68	14		6	50
7.	Cornett – Mixtur 3–4 fach, Ton glänzend und stark.	52	28		24	188
	Manual 2. Umfang C-g 56 Noten. (Schwellwerk)					
8.	Geigenprincipal 8', Ton ziemlich kräftig und wenig streichend.	108/96	22	12	12	32
9.	Lieblig gedackt 16', Ton nicht zu stark, aber sehr füllend.	134/108	8	30	6	20
10.	Aeoline 8', Ton sehr zart und streichend.	75	45		24	32
11.	Vox coelestis 8', von c ab die tiefen zwölf Pfeifen kombiniert, Ton schwebend und tragend.	75	16		12	32
12.	Lieblig gedackt 8', Ton lieblich und weich, aber füllend.	92/76	9	18	6	32
13.	Violine 4', Ton dem Instrument sehr ähnlich.	46	18		12	44
14.	Flauto traverse 4', Ton sehr flötenartig und mittelstark.	60/56	12	18	12	26
15.	Piccolo 2', Ton glockenartig.	52	12		6	50
	Pedal. Umfang C-f 30 Noten.					
16.	Violon 16', Ton streichend und voll.	172/134	28	18	12	
17.	Subbass 16', Ton voll und dick.	168/132		30		
18.	Violoncello 8', Ton mittelstark und dem Instrument ähnlich.	85	48		30	
19.	Echobass 16', durch Transmission von Position neun.					
20.	Bassflöte 8', durch Transmission von Position neun. Durch dieses zwei Transmissionen 19 und 20 sind auch die Bässe bei schwachem Spiel zum An- und Abschwellen, weil sie im Jalousieschweller stehen.					
21.	Die Koppeln.					
22.	Manualkoppel 2-1.					
23.	Pedalkoppel 1.					
24.	Pedalkoppel 2.					
25.	Oberoctavkoppel 2-1 mit 8 x 12 kleinen Pfeifen durchgeführt.					
26.	Unteroctavkoppel 2-1 ohne Ergänzung.					
27.	Oberoctavkoppel 2-2 durchgeführt.					
28.	Oberoctavkoppel 1-1 ohne Ergänzung.					

	Die Druckknöpfe.
28.	Handregister ab nebst Auslöser.
29.	Pedal zu 1.
30.	Pedal zu 2 nebst Auslöser. Diese zwei Druckknöpfe sind zum automatischen Pianopedal für Pedal 1 und 2 erforderlich.
31.	Piano.
32.	Mezzoforte.
33.	Forte.
34.	Tutti.
35.	Auslöser für Position 31-34.
	Die anderen Spielhilfen.
36.	Ein Jalousieschweller für das 2. Manual nebst Tritt und Mechanik. Er wird aus 4 cm starkem Kiefernholz gefertigt. Die Jalousien werden dreimal verleimt, daher ein Verziehen unmöglich.
37.	Ein Rollschweller für das ganze Werk. Er ist so disponiert, dass ein lückenloses Crescendo und Decrescendo erzielt wird.
38.	Walze ab als Tritt nebst Auslöser.
39.	Motoranlasser handlich und bequem.
40.	Calcantenruf.
41.	Windprobe.
42.	Der Spieltisch. Er wird innen sauber mit Nussbaumholz furniert und Hochglanz poliert. Er erhält zwei Manualklavaturen mit je 56 Tasten von C-g, eine Pedalklavatur mit 30 Tasten von C-f aus Eichenholz, eine Registertasteratur für 18 klingelnde Stimmen, zwei Transmissionen und sieben Koppeln sowie den inneren Ausbau mit allen Apparaten und der erforderlichen Rohrleitung. Der Spieltisch erhält eine Rolljalousie.
	Die übrigen Einrichtungen.
43.	Die Windladen für zwei Manuale und Pedal, einschlagendes Kegelladensystem. Es ist das beste System. Heuler kommen nicht vor, weil die schwere des Kegels den Kegel abschliesst und keine schwache Spiralfeder notwendig ist, wie andere Systeme es fordern.
44.	Die pneumatische Einrichtung mit drei Relais' und drei Vorgelegen. Dadurch kommt die Pneumatik schnell, prompt und sicher.
45.	Die Verlängerung der Rohrleitung vom Spieltisch zu den Windladen, verzinnzte Hartbleirohre 6,5 mm lichter Durchmesser.
46.	Ein Magazingebläse mit zwei Schöpfern gleich zum Treten eingerichtet falls der elektrische Strom versagen sollte.
47.	Ein elektrisches Ventilatorgebläse mit einem Motor 0,7 P.S. direkt gekuppelt, nebst allem Zubehör. Der Kollektor und Anker ist aus Kupfer. Die Zuleitung der Litzen zum Motor und Anlasser ist in dem Preis nicht inbegriffen.
48.	Aufstellung der Orgel dort in der Kirche.
49.	Verpackung und Transport bis Station Gross Strehlitz geht zu meinen Lasten; desgleichen der Rücktransport der leeren Kisten.
50.	Die Intonation wird charaktergetreu und künstlerisch ausgeführt, wie es bisher bei allen meinen Orgelwerken geschehen ist.
51.	Das Gehäuse bleibt alt, wird aber Sublimat imprägniert, sodass der Wurm getötet wird.
	Preis der Orgel fix und fertig dort aufgestellt: 13 068 R.M.
	Wenn ein neues Gehäuse mit geliefert werden soll, erhöht sich der Orgelpreis um 10% M 1306,-
	Preis der Orgel mit neuem Gehäuse dort fix und fertig aufgestellt
	Summa: Reichsmark 14 374,-
	In Worten: (Vierzehntausenddreihundertvierundsiebzig Reichsmark)

	Der Anstrich ist nicht mit inbegriffen. Die Orgel besitzt 1182 Pfeifen. Als zur Orgelstimme gehörig werden betrachtet nicht nur Pfeifen, Windladen und das Gebläse, sondern auch die Intonation und Stimmung, Aufstellung und Transport an Ort und Stelle, Einrastieren der Pfeifen und das ganze Kanal- und Gerüstwerk, wie es zum fertigen Aufbau der Orgel gehört. Bedingungen. Ich leiste für das Orgelwerk fünf volle Jahre Garantie unter der Bedingung, dass mir das Werk in jährliche Pflege gegeben wird. Für den elektrischen Antrieb leiste ich nur ein Jahr Garantie. Ausgeschlossen ist das Durchbrennen der Sicherungen und des Kollektors bzw. Ankers. Lieferzeit bei baldiger Auftragserteilung 3 – 4 Monate. Zahlungsbedingungen schlage ich folgende vor: 1/3 bei Auftragserteilung, 1/3 bei Anlieferung der Orgel und den Rest nach Uebereinkunft. Die Kirchengemeinde hat die Orgelteile von Station Gross Strehlitz bis zur Kirche zu transportieren; desgleichen den Rücktransport der leeren Kisten bis wieder dahin und während der Zeit der Aufstellung einen Handlager auf 4 – 5 Wochen kostenlos zu stellen. Die alten Metallpfeifen gehen in meinen Besitz über. Ich zahle für das kg M 2,50. Sorau N/L, den 12. August 1925. 
--	---

W pełni przygotowana dokumentacja budowy nowych organów musiała odczekać ponad dwa lata na przejście wszystkich procedur administracyjnych. W międzyczasie podjęto decyzję o naprawie starych organów, odkładając decyzję o budowie nowego instrumentu na czasy późniejsze. Przeprowadzenie prac przy kościele oraz instrumencie kosztowało w sumie 16 200 RM. Naprawa organów zgodnie z prognozami rzeczoznawcy Maxa Schreicharda kosztowała 6700 RM. Nie odnotowano informacji o firmie organmistrzowskiej, która te prace przeprowadziła.

Poniżej zamieszczona zostanie korespondencja pomiędzy parafią ewangelicką w Strzelcach Opolskich a urzędami rządowymi prowadzona w sprawie refundacji poniesionych kosztów. Pierwszy z dokumentów nosi datę 18 grudnia 1928 r. i skierowany jest do Ministra Nauki, Sztuki i Szkolnictwa Publicznego.



10 144-). Die Arbeiten sind durch Beihilfen aus den gesamtkirchlichen Mitteln zu Ende geführt worden.

Die Kirchengemeinde beansprucht nunmehr die Anerkennung des fiskalischen Patronats für die Kirche und bittet um Zahlung des Patronatsbeitrages zu obigen Arbeiten. Sie bezieht sich hierbei auf die Kab.Ordre vom 6.2.1825, die wir in Abschrift mit der Bitte um Kenntnisnahme beifügen. Wir haben dann Ermittlungen darüber angestellt, ob und in welchem Umfange auf Grund der vorgenannten KabOrdre der Fiskus als Patron im Laufe der Jahre lastenpflichtig zu Instandsetzungen der Kirche herangezogen worden ist. Es konnte hierbei kein Unterstützungsfall festgestellt werden. Es ist aber aus den Akten gleichfalls nicht ersichtlich, dass bei der Kirche eine Lastenfreiheit des Patronats besteht. (...)

Regierung

Oppeln, den 18.12.28.

Abt. II

1) An den Herrn Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung

Berlin

Betr. Anerkennung des fiskalischen Patronats bei der evgl. Kirche in Gr. Strehlitz.

-

Ohne Erlass.

-

Berichterstatter: Reg.-Assessor Dr. Hartmann.

-

1 Anlage.

-

Die evgl. Kirchengemeinde in Gr. Strehlitz besitzt eine nur einfache Kirche, die im Jahre 1926 bereits ein hundertjähriges Bestehen zählte. Bei Gelegenheit dieser Jubelfeier sind an der Kirche größere notwendige äußere Erneuerungsarbeiten im Gesamtwerte von 9500,- RM sowie eine gründliche Instandsetzung der Kirchenorgel mit einem Kostenaufwande von 6700,- RM vorgenommen worden. Die Kirchengemeinde hat zu den Erneuerungsarbeiten an der Kirche sowie zur Orgelreparatur die Bewilligung einer Beihilfe aus Mitteln des Ostfonds bezw. aus dem Dispositionsfonds erbeten, ist jedoch hierauf abschlägig beschieden worden. (Vgl. Erlass vom 18.2.27 - G I C Nr. 10 144-).

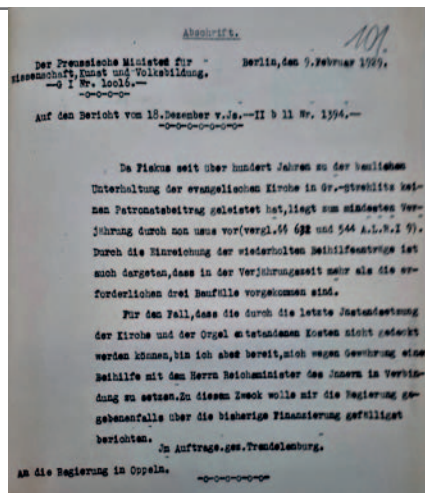
Der Preußischer Minister
für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung
Berlin, den 9. Februar 1929

Auf den Bericht vom 18. Dezember v. Ja. – II b 11
Nr. 1394 –

Da Fiskus seit über hundert Jahren zu der baulichen Unterhaltung der evangelischen Kirche in Gr. Strehlitz keinen Patronatsbeitrag geleistet hat, liegt zum mindesten Verjährung durch non usus vor (vgl. §§ 632 und 544 A.L.R. I 9). Durch die Einreichung der wiederholten Beihilfeanträge ist auch dargetan, daß in der Verjährungszeit mehr als die erforderlichen drei Baufälle vorgekommen sind.

Für den Fall, daß die durch die letzte Instandsetzung der Kirche und der Orgel entstandenen Kosten nicht gedeckt werden können, bin ich aber bereit, mich wegen Gewährung einer Beihilfe mit dem Herrn Reichsminister des Innern in Verbindung zu setzen. Zu diesem Zweck wolle mir die Regierung gegebenenfalls über die bisherige Finanzierung gefälligst berichten.

Im Auftrage gez. Trandenburg
an die Regierung in Oppeln



Pracownik ministerstwa powiadamia o procedowaniu sprawy oraz o poinformowaniu o sprawie ministra spraw wewnątrznych. Z kolei pastor Kurt Radel zawiadamia w piśmie z 12 kwietnia 1929 r., że dotychczas przeprowadzone prace udało się pokryć ze środków gminy ewangelickiej. Z kolei inne konieczne prace (czyszczenie wieży, odnowienie organów, poszerzenie chóru muzycznego) zostaną przeprowadzone w terminie późniejszym, kiedy umożliwi to ewentualne finansowanie prac.

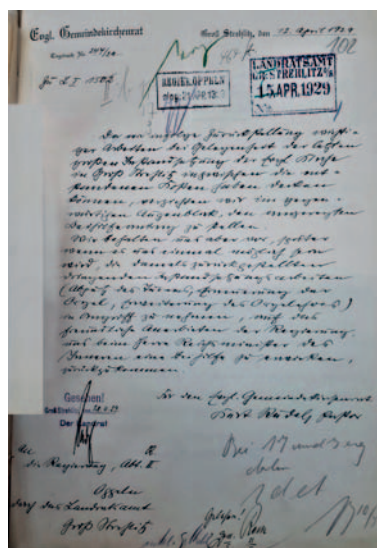
Evgl. Gemeindekirchenrat
Groß Strehlitz, den 12 April 1929

Da wir infolge der Zurückstellung wichtiger Arbeiten bei Gelegenheit der letzten großen Instandsetzung evgl. Kirche in Groß Strehlitz inzwischen die entstandenen Kosten haben decken können, verzichten wir im gegenwärtigen Augenblick den angeregten Beitragsantrag zu stellen.

Wir behalten uns aber vor, später wenn es uns einmal möglich sein wird, die damals zurückgestellten dringenden Instandsetzungsarbeiten (Abputz des Turmes, Erneuerung der Orgel, Erweiterung des Orgelchores) in Angriff zu nehmen, auf das freundliche Anerbieten der Regierung uns beim Herrn Reichsminister des Inneren eine Beihilfe zu anerkennen, zurückzukommen.

für den Evgl. Gemeindekirchenrat

Kurt Rudel, Pastor



Zachowana w Archiwum Państwowym w Opolu dokumentacja, która dotyczy organów w kościele ewangelickim w Strzelcach Opolskich, kończy się decyzją o przyznaniu 2000 RM celem refundacji przeprowadzonych prac w związku z 100-leciem kościoła. Mowa jest tu o źródłach finansowania. Pierwszym z nich jest Ministerstwo Nauki, Sztuki i Szkolnictwa Publicznego (1000 RM), drugim zaś *Preußische Staatsbank* (także 1000 RM).

Der Preußische Minister für Wissen-
schaft, Kunst und Volksbildung

Berlin, den 24. Juni 1929

Mit Bezug auf den Erlaß vom 27. Juni 1928
- G I C 10673 A III -.

Der Evangelischen Kirchengemeinde
Groß-Strehlitz habe ich zu den Kosten der
Instandsetzung ihrer Kirche und der Orgel
eine außerordentliche Beihilfe von

2000 RM,

in Worten: „Zweitausend Reichsmark“, bewil-
ligt.

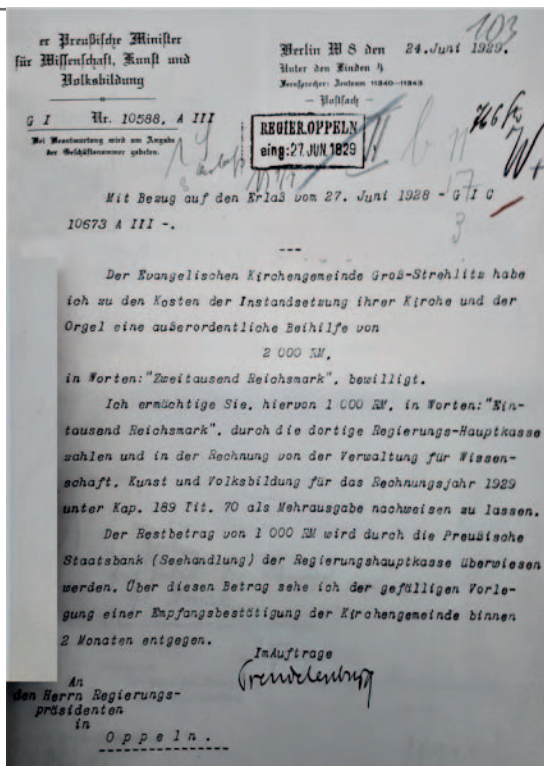
Ich ermächtige Sie, hiervon 1000 RM,
in Worten: „Eintausend Reichsmark“, durch
die dortige Regierungs-Hauptkasse zahlen
und in der Rechnung von der Verwaltung für
Wissenschaft, Kunst und Volksbildung für
das Rechnungsjahr 1929 unter Kap. 189 Tit.
70 als Mehrausgabe nachweisen zu lassen.

Der Restbetrag von 1000 RM wird durch
die Preußische Staatsbank (Seehandlung) der
Regierungshauptkasse überwiesen werden.
Über diesen Betrag sehe ich der gefälligen
Vorlegung einer Empfangsbestätigung der
Kirchengemeinde binnen 2 Monaten entge-
gen.

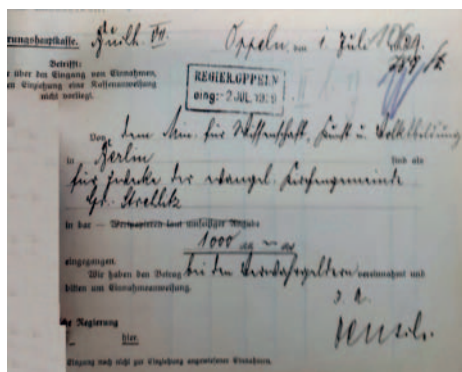
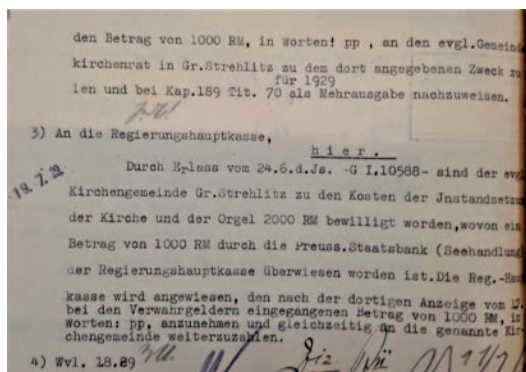
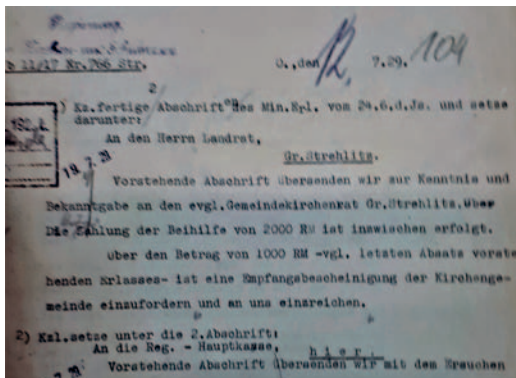
Im Auftrage

Trendelenburg

An den Herrn Regierungs-
präsidenten
in Oppeln.



Całość dokumentacji wieńczą zapisy i formularze inicjujące dokonanie przelewów finansowych.



Powyższe przedstawienie historii nieistniejących organów w kościele ewangelickim w Strzelcach Opolskich nie wyczerpuje oczywiście całego zagadnienia. Nie rozstrzyga, kto był budowniczym tego instrumentu, nie podaje szeregu innych ważkich danych z jego historii. W zasadzie jest to jedynie kilka lat, które wiążą się ze 100-leciem kościoła i gminy ewangelickiej, co przypadało na II połowę lat 20. XX w. Bez cienia wątpliwości należy przypuszczać, że instrument w swoim nienajlepszym stanie dotrwał do II wojny światowej. Po jej zakończeniu wspólnota ewangelików została już diasporą, która musiała ostatecznie zrezygnować z dalszego utrzymywania własnej świątyni. Kościół i organy dalej niszczały, a po przejściu świątyni przez katolików instrument zdemontowano, pozostawiając na strychu kościoła nieliczne części. Tak kończy się jego kilkudziesięcioletnia historia. Jej zaprezentowany wycinek pomaga z pewnością uzupełnić dane o działalności takich firm organmistrzowskich, jak Sauer czy Berschdorf. Szczególnie dużo informacji wnosi do opisu warsztatu organmistrzowskiego Gustava Heinzego z Żar.

Kolejny raz okazuje się, że nawet nieistniejące instrumenty, choć nie wybrzmiewają czarem swoich dźwięków, mogą wiele wniesć do dziejów budownictwa organowego na Śląsku, zapisując białe karty historii zagubionymi faktami.

BIBLIOGRAPHY

Arch: Archiwum Państwowe w Opolu: *Rejencja Opolska*, t. I: *Kościóły i szkoły – Königliche Regierung zu Oppeln, Abteilung für Kirchen- und Schulwesen – Akten betreffend Bauten der evang. Kirche, Pfarrei usf. zu Groß-Strehlitz*, 1.11.1877–31.7.1935, Band 3 – Nr 346 [stronice częściowo numerowane].

BURGEMEISTER L. (1973). *Der Orgelbau in Schlesien*. Frankfurt (Main): Verlag Wolfgang Weidlich.

HOFFMANN-ERBRECHT L. (2001). *Groß Strehlitz*: HOFFMANN-ERBRECHT L. (ed.), *Schlesisches Musiklexikon*, Augsburg: Wißner-Verlag, 226–227.

POŹNIAK G. (2015). *Katalog organów diecezji opolskiej*. T. II. Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego.

POŹNIAK G. (2017). *Katalog organów w kościołach ewangelickich Opolszczyzny*. Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego.

POŹNIAK G. (2018). *Historia organów z kościoła pw. św. Jakuba Starszego w Debrzycy na Opolszczyźnie*. „Studia Pastoralne” 14, 471–497.

www: https://pl.wikipedia.org/wiki/Kościół_Bożego_Ciała_w_Strzelcach_Opolskich, 7 I 2019.

SUMMARY

In the literature connected with the history of organ building there are many articles describing the history of organ instruments that are contemporary non-existent e.g. those that did not survive the turbulent times of the Second World War and its political and economic consequences in the whole of Europe.

The area of the very rich organ building history is Silesia where three cultures: Polish, German and Czech have coexisted for ages. There is no doubt that the true image of the organ building history in Silesia can only be achieved by a meticulous search, presentation and analysis of old documents. Obviously, it would be ideal if all the described instruments still existed. It is worth noticing that reconstructing the organ building history in Silesia on the basis of archive material describing the history of the non-existent instruments is a very desirable action with a high classification and research benefits.

This article presents an organ that was enriching the musical and liturgical life of the evangelical community in Strzelce Opolskie before the Second World War. There are only few parts from the original instrument that are preserved in the attic of the church. Thanks to the book of documents about the organ that can be found in the National Archives Office in Opole, we can not only reconstruct the history of this instrument but also obtain important information in the context of the whole organ building history in Silesia.

Strzelce Opolskie is a small town near Opole. The old evangelical church is situated in the centre of the town near the Town Hall. In 1982 this church was given to St. Lawrence Roman-Catholic parish. In the following three years the parish priest Jerzy Stellman refurbished the church, adapting it to the liturgy of the Roman-Catholic Church. The church (presently Corpus Christi Church) was built in 1825–1826 according to the project of Er-

nest Samuel Friehl. There is not much information left about the church organ from the times when it was built. At best, it was an instrument of dubious quality. This fact and the later history of the organ is described in the archive documents in the National Archives Office in Opole. The first document from that set is from 13th November 1925, the last archive document is a correspondence dated in July 1929 and it mentions obtaining 2000 RM in order to refund works undertaken on the occasion of the 100th anniversary of the church.

The current presentation of the history of the non-existent organ from the evangelical church in Strzelce Opolskie obviously does not exhaust the whole topic. It does not resolve the doubts who was the author of the instrument and it does not provide other important data from its history. It only describes a few years in the second half of the 20th century when the 100th anniversary of the church and evangelical community took place. There is no doubt that the instrument in its dubious state survived till the Second World War. After the end of the war the evangelical community became a diaspora that had to finally give up maintenance of their own church. The church and organ were deteriorating. After Catholics took over the church, the instrument was dismantled and only a few parts were left in the attic of the church. That is how its history ends. The part of that history presented in this work helps to complete data about activity of such organ companies as Sauer or Berschdorf. Especially, a lot of information is given to describe the organ master workshop of Gustav Heinze from Żary.

Słowa kluczowe/Keywords:

organy piszczałkowe • historia organów na Śląsku • archiwalia
pipe organs • history of the pipe organs in Silesia Region • archives

Dr hab., prof. UO Grzegorz Poźniak – born in 1971 in Głubczyce (Poland). He graduated in theology (1996), musicology (2000) and with Post Diploma Choirmaster College (2004). In 2006 he obtained his doctorate. In 2010 he had a habilitation colloquium. In 2013 he obtained his second doctorate. Since 2002 he has worked in Department of Church Music and Music Education at University of Opole, and also has been a manager of Diocesan Institute of Church Music in Opole. His academic interests are: liturgical music, knowledge of organs, history of organ in Silesia, church music education.

email: xgrzpoz@wp.pl

3

Serbian organ music

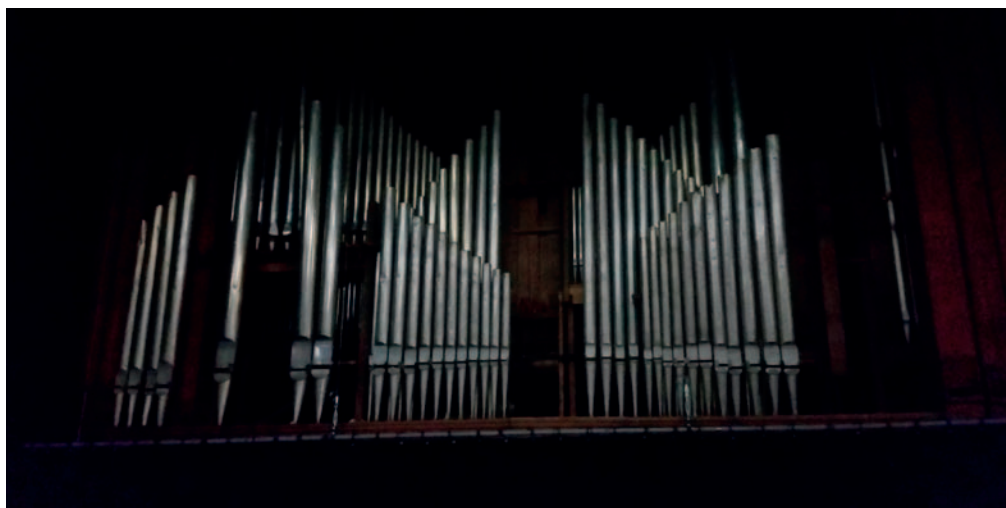
Maja Smiljanić-Radić

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE,
FACULTY OF MUSIC

ABSTRACT

This article has intention to present pieces for organ, made by Serbian composers. Their artistic creativity in the field of organ music were surrounded and exposed to real, unsolvable obstacles, but still, authors have always founding a way to express personal, most intimate feelings through magical organ sound. Although majority of these pieces is secularly oriented, they cannot avoid artistic challenge of mixing two opposite religious tradition, always on such a delicate and spiritually devoted way. Creations based on different influences, inspiration and motives as Serbian organ music is, can undoubtedly be recognized as eclectic music expression and therefore deserves its own position in the world organ music library.

At the very beginning of this story about Serbian organ music it is important to emphasize that organ tradition in Serbia is much more different than in the west of Europe. In Serbia, the majority of population is Orthodox. Orthodox spiritual tradition is based on a *capella* singing, without instrumental accompaniment, which was the starting point in creating different musical expression with not enough interest in organ music. That is also the reason why all organ instruments in Serbia are situated in the northern part of country, called Vojvodina, which is multiconfessionally inhabited. In the south of Belgrade (capital of Serbia), in spite of few not so small catholic communities, there are no instruments, at all. Existing organs nowadays originate from the 19th and 20th centuries, except from few examples from the second part of the 18th century. Considering the fact that preserved middleages instruments still exist in Europe, we may place Serbian instruments on the list of younger ones. But the historical circumstances in Serbia undoubtedly determined its cultural path. At the beginning of the 14th century Christian population, who lived on the territory of Serbia, in that time, was enslaved by the Ottoman Empire. Unfortunately, Turks ruled for the next 500 years, until the liberation in 1912. During that period many of churches and monasteries were destroyed, and even if there were some organ instruments, they vanished, too. After the liberation, the re-establishment of cultural and religious life began. It is assumed that the first organ positive was acquired at that time, although the first written record of the purchase dates back from the 1719. Some other instruments were ordered and constructed during the 19th century but they couldn't be delivered in a period of Turkish occupation. In the last couple of decades there has been a substantial reduction in the number of organs in Serbia (Vojvodina). Today, we



Today's look of Walker instrument in Kombank hall

can talk about less than 200 instruments which are hardly the third of the original number. Several of them were destroyed during the Second World War and others suffered from the consequence of the resettlement of the German population in Vojvodina (their churches were left without congregation). The civil war in Serbia brought new damage to organs during the 90's when the churches were burned or destroyed in several places in Vojvodina. Besides two instruments in Belgrade which are situated in concert halls (Kombank Hall and Museum of Science and Tehnology), all other existing instruments are placed in the churches. Religious communities are in charge of maintaining of instruments without any support from Government or Cultural institutions. In 1956 in Belgrade's Concert hall, nowadays named Kombank Hall, got wonderful, best one at that time, German instrument, made by Walker, with 4 manuals (keyboards), 95 stops and connections, dozens of permanent combinations, memories, ef-



Zanin organ, Cathedral of the Blessed Virgin Mary in Belgrade

fects etc. and more than 4000 pipes. Since the installment and almost during the next 20 years, from time to time, some foreign players have had concerts on that instrument. Unfortunately, a problem how to finance maintaining occurred very soon, since we don't have companies equipped for that complex work. That problem has never been solved. Last concert was played in 1996. Even though that instrument is on the list of Institute for the Protection of Cultural Monuments, it has been decaying unstoppably. But, we are not losing our faith and still hoping to repair and to revive that instrument, some day.

On the other hand, there is a significant collection of the different old, historical instruments in the Museum of the Science and Technology and most valuable of them are Kauffman organ (2 manuals, 21 stops, 1500 pipes), with lovely romantic intonation and sound suitable for chamber or solo performing as well.

Today, in Belgrade, we even have five concert instruments (in five churches) and two of them are really amazing symphonic instruments with great performing potential (due to great engagement of priests, organ lovers and fans, keeping these instruments in average condition).

Until 80s, organs in Serbia are mostly played at the services, in spite of shy but visible intentions and needs for real artistic concerts, serious repertoire, and different kinds of organ music. At that time domestic authors, inspired by the abundance of diversity of organ sound, showed interest for this instrument and made their first organ pieces. At the same time in the beginning of 80s, thanks to late professor, organist and composer Andrija Galun, Faculty of music Art in Belgrade started with organ lessons.

Few years later professor Galun established organ department at Art Academy in Novi Sad (it is the second biggest town in Serbia). In 1995 I had that privilege to establish organ



Jenko organ, St. Anthony of Padua Church in Belgrad



Kauffman organ



Andrija Galun (1945–2004)

course in elementary and music high school „Stanković“ in Belgrade and since that period organ performing has been growing and developing constantly. For the last 10 years music high school in Subotica has been developing a Church music department, the only one in the country. Also, few years ago Department for ancient organ music was established at the music school Slavenski in Belgrade. Especially thanks to all organ students, the quality of organ playing at the services has significantly increased—former organists were mostly people without music education, particularly organ knowledge, but nowadays situation is much better. Organists are creating a music life in each particular church community, they're working with singers and preparing concerts. Although music level in the churches is still far from wanted one, results in social context are more than visible. Over the last 15 years, an Organ festival, named “Dies

Organorum” has been held every summer in Belgrade. It is happening during the first week of July and is gathering performers and artists from all over Europe. Nowadays, organ music is much more visible and present in music life and performing in Serbia, especially in Belgrade. Domestic organ music legacy contains maybe a small number of pieces, comparing to other cultures, but, every piece of work shows to us its excellence. The authors, in their own way, perceived the essence of organ sound, transforming personal inspiration and skills into a unique musical expression. Generally, these compositions represent real value of contemporary organ music.



Milivoje Crvčanin (1892–1978) was a Serbian composer, music pedagogue, diplomat, priest and a missionary. Curiosity lies in that first valuable organ music lines were made by an orthodox priest. His work is based on the richness of Serbian folk-music tradition and Orthodox Church songs. For the first time in Orthodox music he added instruments in liturgical piece *Duhovna koncertantna muzika* (Spiritual concert music), like his contemporary colleague Alexandar Grechaninov did in *Liturgia Domestica*. Developing large polyphonic forms based on domestic tradition Crvčanin opened a new path in musical creativity.



Josip Štolcer Slavenski (1896–1955) was Yugoslav composer. He studied composition with Zoltán Kodály in Budapest and Vítězslav Novák and Josef Suk at the Prague Conservatorie. In 1924 he moved in Belgrade and began to teach at the Music School. Next year he spent in Paris and during that time Slavenski signed a contract with B. Schott's Söhne music publishers in Mainz. When he moved in Belgrade, the range of his acquaintance with folk music from different parts of Yugoslavia greatly expanded, and his own music written at that time won recognition and acclaim in the country and abroad. From the date of foundation he was a professor of composition at the Academy of Music in Belgrade (Faculty of Music Art). Although he left a several draft autographs for organ solo, his only finished and published pieces are *Adagio religioso* (for organ, violin and arpa ad libitum) and *Sonata religiosa* for violin and organ. *Adagio religioso* should probably have been the second movement of the originally conceived cyclic *Sonata religiosa*. Since the evolution of the author's idea of the *Sonata* embarked in a different direction, *Adagio religioso* was left as an independent composition, to be performed with or without the harp. The form is simple and clear – starts with a gradual, stratified development of the organ background with the broad violin melody that rises above it. Diatonic sound becomes a harmonic series in intensive organ chords texture with interesting chromatic appearance. Excited tremolo in all instrumental parts leads to quietude on the end. *Sonata religiosa* can undoubtedly be numbered among the most original and powerful achievements of Josip Slavenski. Original in itself is the choice of instrumental duo, unusual in sonata literature from the times of baroque sonatas *da chiesa*. The single-movement formal structure is likewise unusual—a symmetrically structured sonata form with reverse recapitulation. The author's most personal and original feature is the exceptionally daring harmonic and sound concept, in which the long lasting pedal chords of specific structure in the organ part are particularly emphasized. Imposing chord is formed at the very beginning of the piece by a gradual spreading of one harmonic tone on the other. The lowest pedal ton and harmonic series built above, has an almost obsessive symbolic meaning of an elementary natural for Slavenski (appears in several of his works), so therefore *Sonata religiosa* can be classified in the cycle of the author's "cosmic" inspirations.

SONATA RELIGIOSA

Josip Slavenski

Allegro agitato gigantesco

NB 1 Pobjedini prest moraju pritisnuti više džišk. **NB 1** More keys are to be pressed by a single finger.

NB 2 Postupno pojačavanje pomoću crescendo-vaška. **NB 2** A gradual reinforcement by the aid of the crescendo roller.

© 1986 by DSH—UKS DSH — UKS JS6 5

Example no.1



Vlastimir Trajković (1947–2017) was a Serbian composer, professor and Head of Department of composition and orchestration at the Faculty of Music Art in Belgrade. Upon graduating in 1971 and earning his Master Degree in 1977, Trajković worked with Andre Laporte and Witold Lutoslawski on summer master classes. In 1978 he completed his specialization study with Olivier Messiaen at the Paris Conservatoire. Many notable Serbian authors finished their studies in his class. Trajković left behind significant instrumental and orchestral opus and his pieces have been performed all over the world. He also made a valuable work in the field of musicology, ethnomusicology and music theory. For his great contribution to Serbian music art, Trajković was elected a member of Serbian Academy of Sciences and Arts. Trajković has been at the forefront of Serbian post-modernism. His rich erudition has been a logical journey towards a postmodern synthesis imbued with an exploration of the range of avant-garde and the spirit of 20th-century French music. It is the simplicity, modernity and effectiveness of his work that deeply impacted the Serbian music of the early 1980s. *Epimetheus* (1977) for organ is his only piece for this instrument. It is a recognizable nod to Messiaen, homage and honor to great teacher and role model. In three movements *Epimetheus*, *Pandora's box* and *Elpis*, Trajković involved mystique of Ancient Greece mythology and post Messiaen's sensibility, creating so vivid, extremely virtuoso and highly intelligent music peace. Musical manuscript reveals to us an exquisite expert in instrument construction and performing, all strict details and useful directions for organ player. Only one, rather excellent, recording exists, it is performed by Yugoslav-Slovenian organist Hubert Bergant (1934–1999).

DISPOSITION ÉPIMÉTÉE
Musique d'orgue.
Vlastimir Trajković

I Épiméthée

cl. 16
cl. 8
cl. 4
tir. G. O. 8
tir. G. O. 4
tir. R. 8
tir. R. 4

fl. 8 violente 4
plein jeu 4 rgs.
G. O. 4
G. O. 2

R. G. O. 8
R. G. O. 4
GO.

corde unit 8
quarte de nazard
nazard 2 2/3
tierce 1 3/5

orgues

♩ = 46 M.M.

P (moelleux, mais pas trop doux)

+ tromp. 8
+ clavier 8
+ basson/ab. 8

ff (criant, très violent et perçant; ample et volumineux), autant articulé que possible

Example no. 2



Ivan Jevtić (1947) is an interesting and in a way unique contemporary Serbian author. He was born in Belgrade and after post-graduate studies in home city he took advanced classes with Olivier Messiaen at the Paris Conservatoire and with Professor Alfred Uhl in Vienna. He has been the laureate of several international composition competitions, and his works have been performed by eminent musicians, including Maurice André, André Navarra, Gerard Caussé, André Henry, Gene Pokorny, Manfredo Schmiedt, Pascal Gallet, Eric Fritz, Stephen Burns, Roberto Gatto, Roberto Duarte, Eric Aubier, Radovan Vlatković, Thierry Escaich, Mira Jevtić, Irena Grafenauer, Ksenija Janković, Aleksandar Madžar, Marielle Nordman, Svetlana Tirmenstajn, Mladen Djordjević, Bernard Soustrot, Bojan Sudjić, Guy Touvron..., all over Europe, in North and South America, Russia, Japan and China. He has sat on several international juries where his compositions have been selected as set pieces (Paris, Narbonne, Lunéville, Belgrade, Arles and Geneva). From 1997 to 1999 he taught composition and orchestration at the Federal University of Pelotas in Brasil. Ivan Jevtić has composed more than 100 works, notably chamber music, concertante compositions (more than twenty concertos for various instruments) and symphonic works. His compositions have been published in Paris by the famous Editions A. Leduc, G. Billaudot and Chant du Monde, as well as by the Swiss Editions Bim. His music can be heard on over 20 CDs edited in Serbia, France, Germany, Sweden, USA and Japan. In 2003 he was elected member of the Serbian Academy of Sciences and Arts in Belgrade. Benefits of life on the Paris-Belgrade route include, among other things, opportunities to get to know and work on different instruments. Jevtić wrote two pieces for organ solo and a piece for organ and trumpet. His creativity implies huge forms and a lot of sound due to obvious fascination with organ sound. He is strongly nationally oriented and that idiom can be recognized in his work, especially in rhythm pattern. Although he worked with Messiaen, his musical language is so unique in organ pieces and certain influence manifests more in coloring than melodic invoice. Solo piece for organ *Seigneur, réjouistes en-fantas* (2012), although it seems difficult to play on first site, this piece is fulfilled

45

à mon cher ami Hervé Disnarhe

La Révélation de la Lumière

Ivan Jevtic
Belgrade, 11 Nov. 2001

Grave (♩=56)

f

f cipe

rub f

Animato (♩=116)

tr

p sempre

mf

Example no. 3

with joy and youthful emotions based on extravagant registration. The other piece *La révélation de la Lumière* (2001), treats organ sound differently, trying to explore and control its power and volume streamed into an interesting and variable rhythm. Theme is showed like specific lamentation in powerful flashes. *Quassi una passacaglia* for organ and trumpet (1991) is one, among many pieces showing strong author's affection for the trumpet sound. About that piece Jevtić said: "In 1989, at the request of trumpeter Bernard Soustrot, I wrote *Quassi una passacaglia* for organ and trumpet, a form of which the Baroque masters were fond of. In truth, it was a first, since I had never composed such an elaborate work for organ. The piece was conceived in a single movement and was premiered in Belgrade in 1996". Wonderful performance by Eric Aubier (trumpet) and Thierry Escaich (organ) was recorded in 2002 in church Saint-Etienne du Mont in Paris.



Vladimir Tošić (Belgrade, 1949) is a composer, multimedia artist, professor at the Faculty of Music Art in Belgrade lecturing in counterpoint, harmony and musical forms. He graduated in composition from the same faculty in the class of Vasilije Mokranjac. Vladimir Tošić appeared as author at concerts throughout his country – Yugoslavia (Belgrade, Zagreb and Ljubljana) as well as abroad (France, Hungary, Italy, USA). In addition to composing, Vladimir Tošić started very early to perform both, his own compositions and works by other modern composers. In this respect, he was co-founder and member of the group of authors and performers called OPUS 4 and

the Ensemble for Different New Music. The basic approach applied to his artistic endeavor is the reductionist principle in composing. All his pieces are based on a markedly small number of elements, sometimes even on a single one (timbre, rhythm, harmony, etc). Procedural organization is one of the essential and remarkable characteristics of the creative work of Vladimir Tošić. Hence, his compositions are created through a gradual development of the initial core while applying a chosen procedure, with no abrupt changes or clashes of different musical materials. More often than not, the sound material is based on the tones of harmonic series – since it is both neutral and comprehensive prototype of sound. The compositions mostly consist of a symmetrical architectonic form with simultaneous rise and fall of the parameters. Therefore, almost every composition by Vladimir Tošić may be said to have certain significant and noticeable common characteristics: procedural or-

MEDIAL 2
for organ

Vladimir Tošić

Example no. 4

ganization, repetition, insistence on timbre and symmetrical architectonic form. Although Vladimir Tošić's work is predominantly that of a composer, his interests extend far beyond the pure musical concentration. He has expanded to a great extent on the musical medium by audio-visual synaesthesia in the broadest sense of the word. Thus, he has created a number of multimedia works of art and started giving recitals simultaneously with exhibitions of corresponding musical graphics. He vindicated reduction procedure and problem of musical symmetry in his theoretical work, books and lectures at conferences dedicated to minimal music. Over the last 10 years, Vladimir Tošić has been very active in composing film scores for feature films and documentaries produced by the RTS – Serbian Broadcasting Corporation. Works by Vladimir Tošić have been released on multiple CDs in Serbia and the United States. Vladimir Tošić was awarded first prize at the composition competition Thomas Bloch (Paris, 2000) and third prize at the children's guitar composition contest (Lebach, Germany 2011). He wrote three pieces for organ *Multus* (2010), *Varial* and *Medial 2* (2012). Vladimir Tošić remarked: "My love for organ dates back to the teenage age. Like any love in life, this is irrational, and there is no specific and convincing explanation of how it came about. I do not even have a very clear idea when and where I first heard that wonderful instrument. In Belgrade, where I was born and spent my whole life, there was not much opportunity to hear this beautiful instrument. Especially during my youth there were no organ concerts... I can only guess that this powerful, but also ethereal, timeless sound, which is inseparable from the acoustics with much reverberation in which it took place, attracted me... I transferred the love of this instrument to the composition, and so did several of my organ compositions". American organist Carson Cooman posted his perfect interpretation of *Medial 2* on YouTube channel in 2016.



Vera Milanković (London, 1953) is a multi-talented Serbian composer, pianist, pedagogue, producer and an organizer. She was entitled the best composer for theatrical music by *Musica Classica magazine* in 2013 and was awarded the "Golden Link" by the Cultural and Educational Community of Belgrade for her educational work. Throughout her long standing music career she has achieved more than thirty full length concerts of her own music in various concert halls both in Serbia and abroad, on festivals, shows, television, and also has taken part in other live and recorded media. Deeply attached to traditional Serbian music, she composed a great deal for piano, voice and various ensembles inspired by Serbian folklore and national church tradition chanting. Besides an extensive opus for piano and other solo instruments, chamber music and choirs, there are also cantatas, piano concertos, theater plays and ballets as well as music for children. Vera Milanković studied Composition and Piano at Belgrade University of Arts, obtained MA in Composition and Music Theory at the Faculty of Music Art as well, but also a post-diploma degree at the Guildhall School of Music and Drama in London, UK (1978). She is a professor at the Faculty of Music Art in Belgrade. Vera Milanković is undoubtedly committed to improving music pedagogy in the field of music theory and performing. She wrote nine movements *Cantata Serbian Divine Calendar* for organ solo, lovely short pieces inspired by orthodox saint songs. These *Chorals* are fresh and

unpretentious, but not in music and performing requirements. Author's musical language in these pieces doesn't flirt with massive organ sound but offers delicate, in a way purified voice and atmosphere. Vera Milanković says: "*Cantata Serbian Divine Calendar* is my tribute to Serbian orthodox tradition. It is based on 43 Troparia, dedicated to Serbian orthodox festivities. Troparia are also sung out of churches, which enabled me to introduce instruments. The melodies derive from an ancient Serbian tonal system, and the rhythm had to undergo metrical transcription for practical interpretation reasons. The procedure was challenged, on one side, by the Russian Church Slavic language accentuation and musical-metrical accents and, on the other side, the blending of textual-metrical accents and the standard musical articulation. The harmonic language is derived solely from the melodies themselves, justifying their medieval flavor. Besides the cantata, I produced various versions of the calendar: choir acapella, piano solo, Lied, organ solo, and organ with oboe and voice".

Serbian organ music exists as a true phenomenon in the field of artistic work, despite unfavorable historical and cultural circumstances. Lack of instruments and the presence of inevitable religious prejudices left a huge musical field empty. Fortunately, not quite empty. Over the decades, talented and curious artists have been learning about organ instruments, performing and composing. They embraced acquired knowledge into personal, intimate music expression, creating so new and unique music view. Domestic organ music legacy contains maybe a small number of pieces, but, every piece of work shows to us its excellence, representing real value of contemporary organ music.

Рождество

Роздзяно

v.m.

Example no. 5

BIBLIOGRAPHY

- Mandić Đ. (2005). *Vojvođanske orgulje*. Novi Sad: Agape, Zavod za kulturu Vojvodine.
- Slavenski J.Š. (1986). *Sabrana djela*. Zagreb: Društvo skladatelja Hrvatske.
- Beograd: Udruženje Kompozitora Srbije

Słowa kluczowe/Keywords:

Faculty of Music • Belgrade • Serbia • instruments

Wydział Muzyczny • Belgrad • Serbia • instrumenty

Prof. Maja Smiljanić-Radić – studied Organ with Professor Andrija Galun at the Faculty of Music Art in Belgrade as well as with Guy Bovet, Jacques van Oortmerssen, Lionel Rogg, Jean Ferrard and Marie-Claire Alain. She made a career as a soloist, chamber and orchestra musician. Besides many recordings she worked as a music journalist and critic. She is a founder of the Association Ars Organi and the first Belgrade Organ music festival and organ festival dedicated to J.S. Bach. Maja Smiljanić-Radić established first Serbian organ department in music school and works as Organ Professor at the Faculty of Music.

[email: pianorg@eunet.rs](mailto:pianorg@eunet.rs)

4

Organy w kościele Świętego Krzyża w Bytomiu-Miechowicach. Historia i koncepcja rekonstrukcji

The Organ in the Church of the Holy Cross
in Bytom-Miechowice.
History and Concept of Reconstruction

Franciszek Koenig
UNIwersytet Opolski

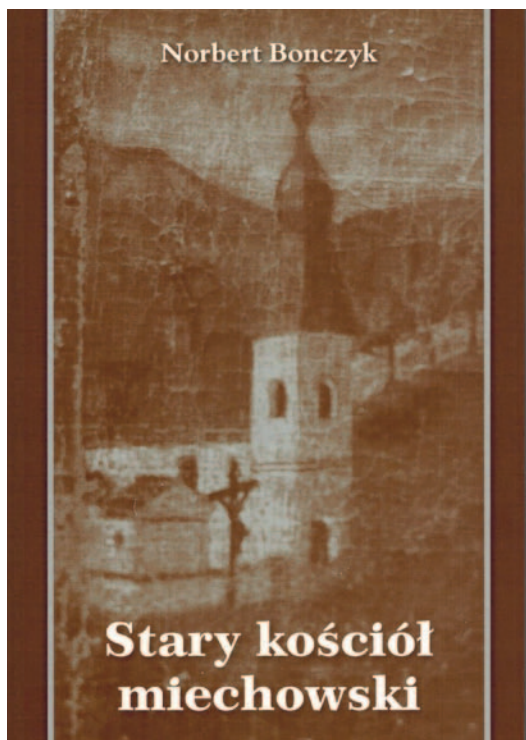
ABSTRACT

The article describes the history of organs in the noble Church of the Holy Cross in Bytom-Miechowice. The largest amount of information has been preserved about the instrument built in 1905 by the Schlag und Söhne company from Świdnica. This organ was dismantled in the 1960s due to heavy mining damage and was later replaced by a temporary instrument. However, work is currently underway on the renovation of the temple. A proposal to recreate the historical organ is among the plans and is included in the ongoing design work.

Wprowadzenie

Świątynia pod wezwaniem Świętego Krzyża w Bytomiu-Miechowicach zalicza się do grona tych kościołów, które mocno zaznaczyły się w historii i kulturze Górnego Śląska (P. Górecki 2017: 58). Choć jest to kościół neogotycki, pochodzący z II połowy XIX w., to cieszy się on jednak szczególnym sentymentem mieszkańców nie tylko ze względu na wyjątkowe piękno, ale dlatego, że zastąpił on dawną świątynię barokową, pochodzącą z 1657 r., a rozslawioną w poemacie *Stary kościół miechowski* (1879) autorstwa ks. Norberta Bonczyka (J. Kopiec 1999: 79). Jego dzieło jest regionalną śląską epopeją, napisaną w celu przedstawienia dziejów lokalnej społeczności na tle historii dawnej miechowskiej świątyni. Dlatego mówiąc w Miechowicach o kościele, trzeba mieć na myśli zarówno ów „stary kościół miechowski”, jak i „nowy” kościół, na który przeniesiony został cały ładunek emocjonalny ze strony mieszkańców i parafian Miechowic.

Barokowy kościół zastąpił jeszcze wcześniejszy kościół drewniany, który miał zostać zbudowany przez bożogrobców, zwanych też miechowitzami. Warto też nadmienić, że parafia



Skan. 1. Widok strony tytułowej dzieła ks. N. Bonczyka *Stary kościół miechowski* (na okładce widnieje jedyny zachowany widok „starego kościoła”)

miechowska do I połowy XIX w., podobnie jak cała ziemia bytomska, należała do archidiecezji krakowskiej. Barokowa świątynia była usytuowana na przeciwnym wzgórzu w stosunku do dzisiejszej świątyni, a w jej kryptach, co odkryto w czasie rozbiórki w 1853 r., odnaleziono groby zakonników, właśnie bożogrobców (P. Górecki 2017: 58). Nie zachowały się jednak żadne ryciny ani obrazy przedstawiające bryłę „starego kościoła miechowskiego” z wyjątkiem jednego obrazu przedstawiającego św. Judę Tadeusza, gdzie po lewej stronie u dołu widnieje namalowana dawna świątynia. Niestety, obraz św. Judy zaginął, ale zachowała się na szczęście jego fotografia.

Zarówno „stary” kościół, jak i obecnie istniejący, pozostają w świadomości parafian czymś wyjątkowym ze względu na wspomniane wcześniej walory historyczne i kulturowe, ale także ze względu na to, że kiedyś parafia miechowska była bardzo rozległa. Obejmowała Miechowi-

ce, Karb, Bobrek, a z drugiej strony także część Rokitnicy (dzisiejszej dzielnicy Zabrze). Okoliczne parafie traktują więc świątynię miechowską jako swój „kościół-matkę” i mają do niej wielki sentyment. Miłość wiernych do świątyni jest ważna podkreślenia dlatego, że od ponad 50 lat kościół jest doświadczany tragicznymi skutkami szkód górniczych, które od lat 60. XX w. na stałe zagościły w miechowskiej parafii i naznaczyły negatywnie losy całej dzielnicy, w tym także świątyni. Niestety, los świątyni podzieliły też w dużym stopniu organy, którym zostaje poświęcony niniejszy artykuł.

Wyjątkowość miechowskiej świątyni potęguje także fakt, że w parafii Świętego Krzyża w Miechowicach pracowali też wyjątkowej miary kapłani, którzy pozostawili po sobie dobroć i pamięć niezwykłego zaangażowania duszpasterskiego i kulturowego. Wśród nich znalazł się m.in. ks. Johannes Kuboth (1857-1920) – gorliwy kapłan, znakomity kaznodzieja, a także budowniczy kilku kościołów, przy których powstały nowe parafie (B. Podhajecki 2015: 32-33). Ten wymiar historii parafii także dodaje honoru samej świątyni.

Kościół Świętego Krzyża w Miechowicach zaznaczył się także jako miejsce ważne pod względem tworzenia się kultury muzycznej. To przy tej świątyni istniało bardzo bogate życie muzyczne. To w tej świątyni organistą i dyrygentem chóru był Tomasz Cieplik (1861-1925)



Fot. 1. Widok frontu kościoła Świętego Krzyża



Fot. 2. Portal neogotycki

- niezwykle zasłużony dla Śląska muzyk, absolwent Królewskiego Katolickiego Seminarium Nauczycielskiego w Oleśnie, późniejszy właściciel konserwatorium muzycznego w Bytomiu i rozslawionego na Górnym Śląsku sklepu muzycznego pod nazwą *Musikhaus Cieplik* (R. Pośpiech 2011: 69-70). Dopełnieniem muzycznej tradycji kościoła miechowickiego były organy, które w 150-letniej historii „nowego” kościoła były już kilkakrotnie zmieniane lub przebudowywane. Historia bowiem tego instrumentu jest interesująca, ponieważ jest odzwierciedleniem specyficznych dla Górnego Śląska problemów z zachowaniem historycznych instrumentów w sytuacji niekończących się dylematów związanych z problemem szkód górniczych i ich następstwami.

1. Historia kościoła i jego stan obecny

Neogotycki kościół Świętego Krzyża w Bytomiu-Miechowicach został wybudowany w latach 1856-1864 jako fundacja Marii Winckler z Domesów, właścicielki Miechowic (E. Wieczorek 2015: 27). Architektem kościoła został uznany berliński architekt August Soller (1805-1853). Kościół został poświęcony 5 lutego 1865 r., ale wieżę kościoła dobudowano dopiero w 1894 r. (P. Górecki 2017: 58).

Niestety, po II wojnie światowej pod całą dzielnicą, w tym także pod samą świątynią, prowadzone było, z małymi przerwami, bardzo intensywne wydobywanie zalegających tam złóż węgla kamiennego. Prace te były prowadzone w latach 1944-1956, 1962-1972, 1974-1981, 1984-1988 oraz 1990-2001 na poziomie 400 i 500 metrów pod ziemią (L. Klabis 2015: 6).



Fot. 3. Okno boczne z maswerkem



Fot. 4. Widok nachylenia kościoła względem innych budynków

Obecnie nadal trwają prace wydobywcze na poziomie 510 m. W sumie w okresie wojennym wyeksploatowano złożę o łącznej grubości ponad 23 metrów (L. Klabis 2015: 6). Rabunkowe wydobywanie bez tzw. podsypki sprawiło, że cały teren osiadł kilkadziesiąt metrów – i to w dodatku bardzo nierównomiernie. Zaowocowało to zmianą krajobrazu, odwróceniem cieków wodnych, zniszczeniem infrastruktury drogowej i kolejowej, ale przede wszystkim ucierpiały budynki, które w takiej sytuacji pękają, tracą statykę, aż dochodzi do ich przechyłu, a w końcu do rozbiórki, kiedy stają się zagrożeniem dla mieszkańców. Wiele z nich w konsekwencji wyburzono, a mieszkańcy zostali przeniesieni do innych dzielnic miasta. Również dawne zabudowania parafialne trzeba było zastąpić nowymi. Dlatego w 1991 r. wybudowano nową plebanię oraz nowy dom katechetyczny (P. Górecki 2017: 58).

Konsekwencją eksploatacji złóż węgla stały się kilkakrotne remonty kościoła. Został on opasany żelbetonową opaską na poziomie fundamentów, a w górnej części został ankrowany z wykorzystaniem kotew, prętów i innych większych elementów metalowych. Jednak i to nie zabezpieczyło kościoła przed dalszym niszczeniem, tym bardziej, że styl kościoła jest ubogacony wieloma elementami typowymi dla stylu neogotyckiego, jak pinakle, maswerki i inne, które ogromnie ucierpiały przez minione lata i były wielokrotnie odtwarzane.

Dotychczasowe prace były finansowane zarówno przez kopalnię „Miechowice”, jak i przez kopalnię „Bobrek”. Zarządy kopalni współpracowały szczególnie z ks. prob. Janem Plichtą, który od lat 70. XX w. kilkakrotnie prowadził prace nad usuwaniem szkód górniczych. Wprawdzie mówi się, że dzięki temu „zachowano miejsca pracy” i „miejsce modlitwy”, ale



Fot. 5. Pęknięcia wewnątrz świątyni



Fot. 6. Ankry i zabezpieczenie sufitu

wysiłek wiernych, którzy partycypują w kosztach utrzymania świątyni, oraz koszty prac finansowanych przez zarządy kopalń stawiają trudne pytania o sens ratowania kościoła. Chodzi o zestawienie kosztów zysku z wydobycia węgla z kosztami wydanymi na renowację świątyni. Jednak w tym wszystkim nie może się zatracić świadomość, szczególnie u decydentów, że kulturowa i religijna wartość jest w przypadku tej właśnie świątyni wyjątkowa (L. Klabis 2015: 6).

W związku ze szkodami górniczymi i z pracami remontowymi kościoła, przestały także istnieć w dawnej formie organy zbudowane przez firmę *Schlag und Söhne* w 1905 r., co zostanie szczegółowo opisane w kolejnym punkcie niniejszego tekstu.

Według relacji ks. prob. Bartłomieja Podhajeckiego, w ostatnich latach kościół doświadczył mocnego przechyłu ku stronie wschodniej, co jest

odczuwalne w momencie kroczenia po posadzce kościoła, a także doświadcza kolejnych pęknięć. Podobnego przechyłu doświadczyły także probostwo i dom katechetyczny, które zostały już naprostowane (probostwo o 30 cm w pionie, a dom katechetyczny o 120 cm).

W 2019 r. stoją przed parafią oraz przed wykonawcami remontów z ramienia właściciela kopalni, czyli firmy „Węgłokoks”, dwa istotne i konieczne zadania. Pierwsze zadanie to zabezpieczenie kościoła przed upadkami oderwanych elementów budowli. Jest to konsekwencja nakazu Powiatowego Inspektoratu Nadzoru Budowlanego. Drugie zadanie związane jest z koncepcją przywrócenia kościołowi stanu pierwotnego. W tym względzie na rok 2019 wyznaczono przygotowanie stosownej dokumentacji na prostowanie kościoła, co ma skutkować podniesieniem wschodniej jego części o ponad 160 cm. W listopadzie 2019 r. pełna dokumentacja projektu ma zostać zatwierdzona. Jak wielkie ma to być przedsięwzięcie, świadczą prognozy finansowe. Koszt dokumentacji ma wynieść ok. 1 miliona zł, a całkowity koszt remontu ma wynieść w przybliżeniu ok. 50 milionów zł. Projekt zakłada nowoczesną metodę polegającą nie na prostowaniu całej podstawy kościoła, ale na obciążeniu murów na poziomie posadzki kościoła i dźwignięciu całej konstrukcji na ponad 1000 podnośnikach hydraulicznych oraz wykonaniu nowej konstrukcji podtrzymującej całą bryłę kościoła. Prace będą wymagały całkowitego wyłączenia kościoła

z użytku, a więc wybudowania tymczasowej świątyni, a czas realizacji projektu prostowania kościoła ma obejmować wstępnie 3 lata, a realnie może trwać nawet 5-6 lat.

W konsekwencji tak założonego projektu remontu pojawi się konieczność odnowienia całego wnętrza świątyni. W dzieło renowacji ma być włączony także projekt przywrócenia, a więc rekonstrukcji organów zbudowanych przez firmę *Schlag und Söhne* w dawnym kształcie konstrukcyjnym, z neogotyckim prospektem oraz estetyką brzmieniową późnego romantyzmu, jaką w początkach XX w. reprezentowała ta firma. Jednak to zagadnienie warto poprzedzić rysem historycznym organów w omawianej świątyni.

2. Historia organów

Historia organów w miechowskim kościele Świętego Krzyża jest z pewnością długa i obejmuje co najmniej kilka stuleci, jednak dokładna historiografia odnośnie do organów tej świątyni jest bardzo skąpa.

Najstarsza informacja o organach w Miechowicach pochodzi z protokołu wizytacyjnego archidiecezji krakowskiej z lat 1720-1721. Jest tam mowa o 5-głosowych organach, które stały na chórze. Jest tam także informacja o organiście, który był zarazem kantorem, a który mieszkał w osobnym domu (M. Kogut 2004: 222).

Widomo też, że w późniejszym czasie przy tamtejszych organach pracował pochodzący z Krakowa organmistrz Sitarski, który w 1788 r. miał przenieść „stare organy” z Miechowic do Chorzowa. Rok później ten sam organmistrz otrzymał od bożogrobców zlecenie na wybudowanie pozytywu w kościele Ducha Świętego w Bytomiu (L. Burgemeister 1973: 286; F. Koenig 2014: 426).

Zatem dwie powyższe, najstarsze wiadomości o organach w Miechowicach pochodzą z XVIII w., a więc jeszcze z czasu „starego kościoła miechowskiego”. Nie wiadomo, jaka była dalsza historia organów, ale z zapisów Józefa Bonczola, miechowskiego historyka amatora i archiwisty Kurii Diecezjalnej w Gliwicach, wynika, że w 1840 r. zakupiono organy do kościoła w Miechowicach (J. Bonczol 2015: 10). Jednak autor nie odnotował źródła, z którego pozyskał tę informację. Brak jest też jakichkolwiek szczegółów dotyczących tego instrumentu.

Kolejne informacje na temat organów w Miechowicach pochodzą z przełomu XIX i XX w. Według prof. J. Gembalskiego, w kościele Świętego Krzyża mógł znajdować się właśnie instrument przeniesiony ze „starego kościoła miechowskiego” (Arch. 1). Być może był to właśnie ten instrument z 1840 r. W archiwum parafialnym zachowały się dokumenty wnoszące pewne informacje odnośnie do tych organów, które istniały w miechowskim kościele w końcówce XIX i w początkach XX w., choć nie przekazują żadnych informacji o kształcie tych organów. W tym okresie organistą w miechowskim kościele był wspomniany już Tomasz Cieplik. On też w późniejszym okresie najprawdopodobniej troszczył się o instrument w Miechowicach i naprawiał go. Zachowały się w archiwum rachunki za nadzór i wykonaną naprawę organów

Schlag & Söhne, Kommanditgesellschaft in Schweidnitz in Schlesien.
 Hoforgelbauer Sr. Majestät des Kaisers und Königs,
 Hoflieferant Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Albrecht von Preussen,
 bauten im Jahre 1905 nachstehende Orgeln für:

Hirschberg, Gnadenkirche . . .	76 Stimmen	Maltsch, kath. Kirche . . .	12 Stimmen
Kreuzburg, Königl. Seminar . .	4 "	Norok, kath. Kirche . . .	10 "
Jaschkittel, evangel. Kirche . .	10 "	Gusdalajara . . .	4 "
Kloster-Jezus, kath. Kirche . .	25 "	Mexiko, 5 Orgeln . . .	zus. 26 "
Waltzkan, evangel. Kirche . .	7 "	Berlin, Komische Oper . .	9 "
Verlorenwasser, kath. Kirche .	14 "	Görlitz, Ausstellung . . .	25 "
Grahan, Westpr., kath. Kirche .	10 "	Loblinitz, kath. Kirche . .	22 "
Hirschberg, kath. Kirche . . .	60 "	Mittelsteinkirch, evangel. Kirche	18 "
Schwitz, kath. Kirche . . .	10 "	Liesek, kath. Kirche . . .	20 "
Frankenstein, Königl. Seminar .	5 "	Rückersdorf, evangel. Kirche .	12 "
dgl.	5 "	Gräfenhain, kath. Kirche . .	6 "
Langwaltersdorf, evangel. Kirche	20 "	Juliusburg, evangel. Kirche . .	16 "
Krier, kath. Kirche . . .	6 "	Finsterwalde, kath. Kirche . .	10 "
Friedland, Bez. Breslau, ev. Kirche	24 "	Osseg, kath. Kirche . . .	9 "
Eisenberg, evangel. Kirche . .	9 "	Bogassan, Königl. Seminar . .	3 "
Gnischwitz, evangel. Kirche . .	16 "	Wongrowitz, Königl. Seminar .	3 "
Friedrichshütte, evangel. Kirche	8 "	Schneidemühl, Königl. Seminar .	4 "
Miechowitz, kath. Kirche . . .	26 "	Birnbaum, Kgl. Präparandenanstalt	4 "
Kroitsch, evang. Kirche . . .	15 "	Pleschen, Kgl. Präparandenanstalt	3 "
Arnsdorf i. Bgb., evang. Kirche .	31 "		

Ausserdem wurden 31 grössere Reparaturen ausgeführt.
 Im Bau begriffen sind 17 Orgeln mit 335 Stimmen.

Fot. 7. Wykaz instrumentów zbudowanych w 1905 r. przez firmę Schlag und Söhne

w 1892, 1898 i 1899 r. (Arch. 2). Warto zwrócić uwagę, że T. Cieplik na rachunkach podpisywał się nie jako organmistrz (*Orgelbau-meister*), ale jako organista (*Organ-ist*). Przy naprawie organów pracował także gliwicki organmistrz Ernst Kurzer, co miało miejsce w 1891, 1899 i 1900 r. (Arch. 2).

Warto też zwrócić uwagę, że w archiwum parafii zachowały się świadectwa potwierdzające wpłaty na rzecz organmistrza Paula Berschdorfa.

Pochodzą one z 1909 i 1910 r. (Arch. 2). Jednak można sądzić, że dotyczą one organów Berschdorfa w ówczesnym nowym kościele w Bytomiu-Karbiu, który w tamtym czasie należał jeszcze do parafii miechowskiej. Potwierdzeniem tego może być zachowane w archiwum pismo P. Berschdorfa z kwietnia 1910 r., skierowane do proboszcza z Miechowic, gdzie jest mowa o organach właśnie w Karbiu (Arch. 2).

Z zachowanych dokumentów można wnioskować, że instrument, który znajdował się w kościele w Miechowicach na przełomie XIX i XX w., potrzebował nadzoru i bieżących napraw, czego świadectwem są właśnie wspomniane rachunki. Istniejący wtedy instrument został w końcu w 1905 r. zastąpiony nowymi organami firmy *Schlag und Söhne* ze Świdnicy. Organy te istniały prawdopodobnie w niezmienionej formie do lat 60. XX w. Jednak w archiwum nie zachowały się żadne dokumenty firmowe ani inne, potwierdzające, że był to instrument firmy *Schlag und Söhne*. Budowniczy organów nie był też wymieniany w momencie ich rozebrania. Ciekawą jest rzeczą, że nie zachowały się takie dokumenty, skoro zachowały się pomniejsze rachunki wypłacane E. Kurzerowi czy T. Cieplikowi. Wydaje się, że można to tłumaczyć tylko jednym faktem. Można przypuszczać, że oryginalne dokumenty z budowy organów pozostały jednak w posiadaniu rodziny Tiele-Winkler – ówczesnych fundatorów kościoła, właścicieli części przemysłu górnośląskiego, którzy, co zostało już wspomniane, byli fundatorami obecnego kościoła.

Zapis w kronice parafialnej odnośnie do wspomnianych organów obejmuje jedną stronę i jest następujący (zachowano oryginalną pisownię): „Organy [nagłówek]. Ponieważ w ciągu remontu kościoła z powodu szkód górniczych kotwy miały być założone przez organy, Kopalnia „Bobrek” dała organy – stare ale wartościowe – całkowicie rozebrać i cofnąć ku ścianie. Obudowa cała jest nowa, również dużo nowych piszczałek. Zewnętrzny wygląd organów jest prowizoryczny i musi być kiedyś zastąpiony przez projekt zatwierdzony przez wojewódzkiego Konserwatora w Katowicach. Nowy projekt jest bardziej stylowy. Wykonawcą nowych robót jest Leon Michalik ze Świętochłowic. W lutem 1968 r. organy zostały odebrane przez prof. Barona, organistę w kościele św. Barbary w Bytomiu” (Kronika parafialna 1968). Obok zacytowanego



Fot. 8. Widok prospektu organów firmy Schlag und Söhne z 1905 r.

zapisu widnieje fotografia z widokiem prospektu dawnych organów i podpisem: „Poprzedni wygląd organów”.

Zatem od lat 60. funkcjonuje w kościele ten przebudowany w wyniku szkód górniczych instrument, który wykonał w 1968 r. wspomniany Leon Michalik (Arch. 1). Nie odpowiada on zewnętrznie wystrojowi neogotyckiej świątyni i jest też niespójny pod względem koncepcji estetyki brzmieniowej. Spełnia on jednak swoją funkcję jako instrument liturgiczny.

W związku z planowanymi pracami remontowymi pojawiła się jednak myśl, aby przywrócić kościołowi i parafii dawny instrument w formie z 1905 r. Kwestia ta zostanie omówiona w jednym z kolejnych punktów.

Opisując historię organów trzeba jeszcze zaznaczyć, że w zasobach archiwum parafialnego w zespole pod nazwą „Naprawa organów” znajdują się także dokumenty firmy *Berschdorf*, pochodzące z czerwca 1931 r., na dostarczenie dmuchawy elektrycznej wraz z elementami potrzebnymi do jej zamontowania. Całość kosztów opiewała na kwotę 450 marek. Z kolei w sierpniu tego samego roku ta sama firma opracowała kosztorys prac remontowych, łącznie ze strojeniem i intonacją, co opiewało na kwotę 695 marek. W kosztorysie widnieje ciekawy przelicznik wyrażony w dolarach amerykańskich, gdzie 1 marka = 10/42 U.S.A. Dollar (Arch. 3). Z tego względu, jak wynika z jednego z pism, Carl Berschdorf odwiedził osobiście Miechowice 14 września 1931 r. Jednak widocznie remont ten nie został zrealizowany, ponieważ w archiwum parafialnym zachował się kolejny kosztorys, z 11 stycznia 1932 r., w którym C. Berschdorf proponuje o wiele szerszy zakres prac remontowych. W tym przypadku znów jest podany przelicznik, ale już wyrażony w „czystym złocie”, gdzie 1 marka = 1/2790 kg *Feingold* (Arch. 3).

Najprawdopodobniej i ten zaplanowany remont nie został zrealizowany, ponieważ w archiwum zachował się kolejny kosztorys, z 8 sierpnia 1939 r., a więc opracowany na parę tygodni przed wybuchem II wojny światowej, który obejmuje odnowienie i rozbudowę organów w kościele Świętego Krzyża w Miechowicach. Tytuł tego dokumentu brzmi: *Kostenanschlag für Instandsetzung und Erweiterung der Orgel der Kath. Pfarrkirche zum Hl. Kreuz Mechtal* O/S (Arch. 3). Organy o 2 manualach i pedale miały zostać rozbudowane do 42 głosów. W drugim manuale miał zaistnieć realny super. Propozycja dyspozycji przedstawiała się następująco:

Manual I: Principal 16', Principal 8', Gedeckt 8', Gemshorn 8', Octave 4', Quintade 4', Quinte 2 2/3', Octave 2', Cymbel 3 fach (1/2', 1/3' i 1/4'), Mixtur 5-6 fach (2', 1 1/3', 1', 2/3', 1/2') oraz Trompete 8'.

Manual II: Principal 8', Flaut major 8', Salicet 8', Dolkan 8', Singend Principal 4', Doppelrohrflöte 4', Nasat 2 2/3', Schwiigel 2', Terz 1 3/5', Scharff 3-4 fach (piszczalki z głosu Progression) oraz Krummhorn 8'.

Pedał: Principal 16', Subbas 16', Zartbass 16', Octavbass 8', Flautbass 8', Choralbass 4', Blockflöte 2', Posaune 16'.

Całkowity koszt prac według kosztorysu miał wynosić 9105 marek (Arch. 3, 2).

Zatem można przypuszczać, że propozycja przebudowania organów w kościele Świętego Krzyża w Miechowicach, zaproponowana przez firmę *Berschdorf*, pozostała jedynie jako koncepcja, która nie otrzymała możliwości realizacji z powodu wybuchu II wojny światowej.

3. Organy firmy *Schlag und Söhne* z 1905 r.

Trwające aktualnie prace koncepcyjne nad remontem kościoła Świętego Krzyża, jak zostało to już zaznaczone, są prowadzone w wielu kierunkach. Jednym z nich jest plan dotyczący organów, aby w wyniku prac zaproponowanych w projektach w 2019 r. znalazł się także plan odtworzenia instrumentu z 1905 r.

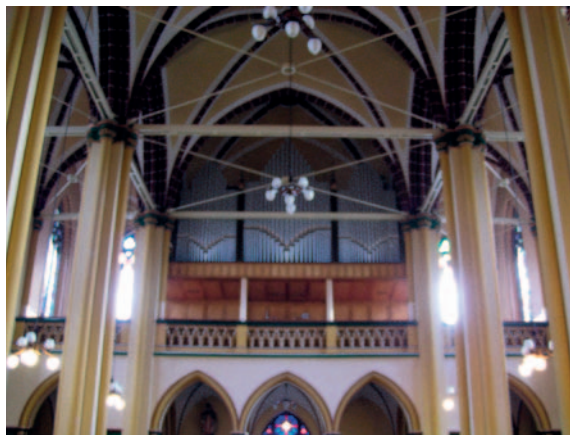
Jak już zostało wspomniane, nie zachowały się ani oryginalne dokumenty z czasu budowy organów, ani też żadne inne, włącznie z zapisami w kronice parafialnej, które potwierdzałyby dzieło firmy *Schlag und Söhne*.

Dlatego prowadzone były od kilku lat badania nad wyjaśnieniem proveniencji tych organów, które zakończyły swój żywot w latach 60. XX w. Badania okazały się owocne.

Na pierwszą cenną informację o organach z 1905 r. autor niniejszego opracowania natknął się w listopadzie 2014 r., w czasie badań nad historycznym czasopiśmie cecylińskim zatytułowanym „Cäcilia”, wydawanym we Wrocławiu od 1893 r. Było ono organem stowarzyszenia cecylińskiego istniejącego na Śląsku i będącego częścią stowa-

Disposition:	
Manual 1	
1. Principal	16
2. Principal	8
3. Gamba	8
4. Gemshorn	8
5. Gedeckt	8
6. Hohlflöte	4
7. Octave	4
8. Cornett	8 1-3 fach
9. Rauschquinte	2 2/3 " 2
10. Mixtur	5 fach
Manual 2	
11. Liebl. Gedeckt	16
12. Principal	8
13. Salicet	8
14. Portunal	8
15. Aedoline	8
16. Flaut major	8
17. Doppelrohrflöte	4
18. Portunal	4
19. Fugara	4
20. Progreß. harm.	2-3 fach
Pedal	
21. Principalbaß	16
22. Violon	16
23. Subbaß	16
24. Doppelflöte	8
25. Octavbaß	8
26. Posaune	16
Koppeln und Spielhilfen	
1. Pedalkoppel / I	
2. Pedalkoppel / II	
3. Manualkoppel II/I	

Fot. 9. Wykaz dyspozycji organów zachowanej w czasopiśmie „Cäcilia”



Fot. 10. Widok prospektu tymczasowych organów z 1968 r

rodzaju reklamy firm organowych. I tak w jednym z numerów z 1906 r. natrafiono na wykaz organów zbudowanych w 1905 r. przez firmę *Schlag und Söhne*. I tam właśnie widnieje informacja odnośnie do interesującego nas instrumentu. Obok innych instrumentów są tam wymienione także organy zbudowane w kościele katolickim w Miechowicach, które liczą 26 głosów ([b.a.] 1905: 20-21).

Odkrycie tej cennej informacji stało się zachętą do dalszych badań. Ich konsekwencją było znalezienie w grudniu 2014 r. w innym roczniku tego samego pisma, tym razem w Bibliotece Narodowej w Lipsku (*Deutsche National Bibliothek*), kolejnych interesujących danych. Otóż w jednym z numerów z 1936 r. odnaleziono artykuł Georga Bartscha o organach w rejonie Bytomia. Artykuł ten jest opisem organów Bytomia oraz okolicznych kościołów leżących w granicach powiatu bytomskiego. Autor zamieszcza w nim podstawowe informacje o organach, a więc nazwisko budowniczego, lata budowy, a przede wszystkim dokładną dyspozycję każdego z opisywanych instrumentów. Wśród nich znajduje się także opis organów w Miechowicach. Według autora, organy miały 2 manualy i pedał. W tym momencie stało się też rzeczą wiadomą, że organy liczyły 26 głosów. Ich dyspozycja przedstawiała się następująco:

Manual I: Principal 16', Principal 8', Gamba 8', Gemshorn 8', Gedackt 8', Hohlflöte 4', Octave 4', Cornett 8' 1-3 fach, Rauschquinte 2 2/3' fach 2', Mixtur 5 fach.

Manual II: Liebl. Gedeckt 16', Principal 8', Salicet 8', Portunal 8', Aeoline 8', Flaut Major 8', Doppelrohrflöte 4', Portunal 4', Fugara 4', Progress. harm. 2-3 fach, Oboe 8'.

Pedał: Principalbass 16', Violon 16', Subbass 16', Doppelflöte 8', Octavbass 8', Posaune 16'.

Połączenia: Pedalkoppel/I, Pedalkoppel/II, Manualkoppel II/I.

Dodatkowe urządzenia: Piano, Mezzoforte, Tutti, Auslöser, Registraturausschalter, Auslöser dazu, Jalousieschweller (G. Bartsch 1936: 70-71).

rzyszenia cecylińskiego powstałego w Niemczech w połowie XIX w. (*Allgemeinen Cäcilien-Vereins*.) Jego założycielem i opiekunem przez długie lata był ks. Franz Xavier Witt (1834-1888) (W. Kirsch 1995: 117-119). Większość roczników pisma zachowała się w bibliotece uniwersyteckiej w Kolonii (*Universitäts- und Stadtbibliothek Köln*) (F. Koenig 2015).

Ważnym elementem opisywanym w czasopiśmie były informacje o wybudowanych nowych organach różnych firm śląskich oraz różnego

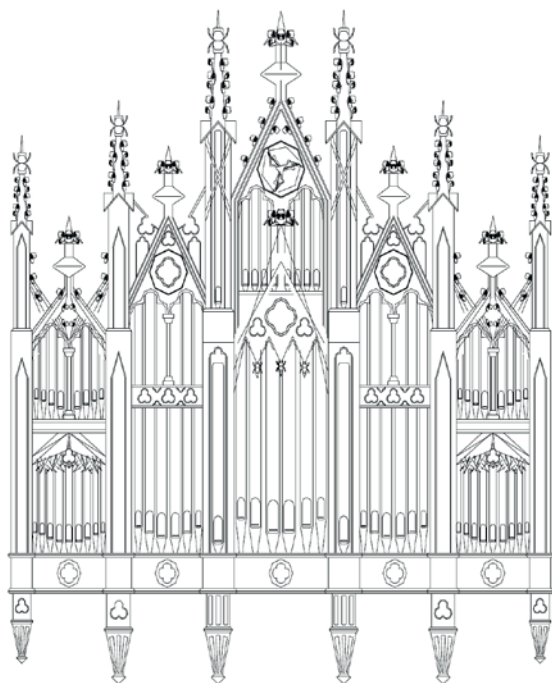
Najprawdopodobniej organy miały pneumatyczną trakturę i stożkowe wiatrownice. Zatem odnalezienie w wyniku badań szczegółowych informacji na temat organów w Miechowie oraz zachowana w kronice parafialnej fotografia dawnego neogotyckiego prospektu pozwalają podjąć prace w kierunku odtworzenia dawnego instrumentu pod względem struktury zewnętrznej i wewnętrznej.

4. Koncepcja odtworzenia organów

Odnalezienie cennych informacji odnośnie do kształtu organów zachęciło ks. prob. Bartłomieja Podhajeckiego, aby już wiosną 2015 r. zwrócić się z prośbą do prof. Juliana Gembalskiego z Akademii Muzycznej w Katowicach o opinię w tej sprawie, a także z prośbą o opracowanie wstępnej koncepcji odtworzenia organów na podstawie wyników badań. Dokument taki został opracowany już w kwietniu 2015 r. i stanowi podstawę do opracowania założeń projektu konstrukcyjnego oraz do wypracowania podstawowego kosztorysu prac.

W swojej opinii prof. J. Gembalski napisał: „Odtworzenie organów będzie ważnym etapem przywrócenia świetności zabytkowej świątyni, która wpisana jest w historię śląskiego Kościoła i w jego kulturę. Podjęcie skomplikowanej pracy na rzecz rewitalizacji obiektu kultury służącego mieszkańcom miasta i całego regionu nie będzie możliwe bez udziału środków finansowych ze źródeł publicznych” (Arch. 4).

Założenia wstępnego projektu prof. J. Gembalskiego łączą w sobie chęć odtworzenia organów w zewnętrznej formie z pewnym pragmatyzmem w odniesieniu do technicznej strony organów. W tym przypadku nie chodzi bowiem o wierną kopię organów Schlaga, ale o stworzenie nowych organów dostosowanych do miejsca i czasu, przy jednoczesnym wykorzystaniu najnowszych osiągnięć w dziedzinie budownictwa organowego. Projekt obejmuje więc budowę szafy i odtworzenie architektonicznego prospektu na podstawie zachowanej fotografii w stosownych, uchwytnych na podstawie fotografii proporcjach (Arch. 1). Organy mają na powrót otrzymać 26 głosów rozdzielonych na dwa manualy i pedały, ale



Rys. 1. Pierwsza próba wykonania rysunku technicznego prospektu organów z 1905 r. (mgr inż. Michał Siegmund)

przy lekko poszerzonym zakresie klawiatur, co stwarza lepsze warunki wykonawcze (w manuale do „g³”, a w pedale do „f”). Pomimo że w historycznym instrumencie istniały zapewne wiatrownice stożkowe, to jednak ciekawa rozważenia wydaje się propozycja zastosowania wiatrownic klapowo-zasurowych z wykorzystaniem sterowania elektromagnetycznego. W tym wypadku nie chodzi tylko o kwestie brzmienia, ale trzeba również uwzględnić trwałość nowszych rozwiązań i mniejsze koszty utrzymania w przyszłości, w porównaniu do wiatrownic stożkowych i traktury pneumatycznej. Przy decyzji wyboru nowszych rozwiązań w dziedzinie brzmieniowej istniałaby potrzeba przebadania innych instrumentów firmy *Schlag und Söhne* z tego samego okresu pod względem parametrów mających wpływ na brzmienie organów, jak menzuracja, materiały, szczegóły konstrukcyjne piszczałek, wreszcie intonacja. W stosunku do dyspozycji projekt zakłada rozważenie kilku rozwiązań wariantowych, np. rozdzielenie głosu Raschquinte 2 2/3' i 2' na dwa samodzielne głosy, co poszerzy możliwość interpretacji muzyki organowej przez indywidualne wykorzystanie każdego z rzędów piszczałek. Innym możliwym rozwiązaniem jest włożenie do szafy żaluzyjnej całego manualu II, a nie tak, jak było w historycznym instrumencie – tylko trzy głosy II manualu znajdowały się w szafie. Stół gry ma być odtworzony według innych stołów typowych w tym czasie dla firmy. Natomiast system powietrzny ma składać się z miecha magazynowego bez podawacza oraz dmuchawy elektrycznej (podawacz jest zbędny w przypadku zastosowania traktury elektromagnetycznej). Choć i w tym względzie istnieje alternatywa zastosowania miecha pływakowego lub nawet dwóch niezależnych miechów.

Zakończenie

Przybliżona skrótowno historia organów w kościele Świętego Krzyża w Bytomiu-Miechowicach, w której brakuje jeszcze wielu ważnych informacji, pokazuje troskę osób odpowiedzialnych za organy, które są ważnym elementem wystroju, ale także mają ogromne znaczenie dla liturgii. Były zadbane, naprawiane, miały swój nadzór, a kiedy trzeba było je zmienić, zmieniano je na nowsze. To pokazuje, że i dziś troska rządców parafii o organy jest sprawdzianem odpowiedzialności przed Bogiem i historią za to, co zostało nam, współczesnym, powierzone.

Dzieje kościoła w Miechowicach pokazują, że w zetknięciu z gospodarką i „prawami rynku” pojawiają się problemy i doświadczenia, które są bezlitosne dla dzieł kultury i które budzą ogromne dylematy. Jednak świadomość ważności dzieł kulturowych powinna przeważyć szalę na rzecz jednoznacznej decyzji o naprawie statyki kościoła, jego zewnętrznej bryły, wystroju, a także o odtworzeniu organów w ich historycznym wystroju z uwzględnieniem wartości użytkowej. Wszystko to powinno pociągnąć za sobą decyzję o zastosowaniu nowszych rozwiązań technicznych i podjęciu realizacji koncepcji opracowanej przez prof. Gembalskiego.

Na obecnym etapie istnieje pilna potrzeba przełożenia wstępnego projektu autorstwa prof. J. Gembalskiego na projekty techniczne, które powinny być uwzględnione jesienią 2019 r. i ujęte w całkowitym kosztorysie prac nad ratowaniem kościoła „miechowskiego”. W tym względzie cenna będzie każda pomoc merytoryczna.

BIBLIOGRAPHY

Arch. 1: Archiwum Parafialne Parafii Świętego Krzyża w Bytomiu-Miechowicach: J. GEMBALSKI, *Założenia projektowe rekonstrukcji organów kościoła Krzyża Świętego w Bytomiu-Miechowicach* (17.04.2015) [bez sygnatury, teczka z materiałami dotyczącymi organów].

Arch. 2: Archiwum Parafialne Parafii Świętego Krzyża w Bytomiu-Miechowicach: *Belege und Rechnung*, sygn. 149 (R. I, P. 3) [stronice częściowo numerowane].

Arch. 3: Archiwum Parafialne Parafii Świętego Krzyża w Bytomiu-Miechowicach: *Naprawa organów*, sygn. 269 (R. I, P. 4): *Kostenanschlag für Instandsetzung und Erweiterung der Orgel der Kath. Pfarrkirche zum Hl. Kreuz Mechtal O/S* (8. August 1939).

Arch. 4: Archiwum Parafialne Parafii Świętego Krzyża w Bytomiu-Miechowicach: J. GEMBALSKI, *Opinia na temat projektu rekonstrukcji organów kościoła Krzyża Świętego w Bytomiu-Miechowicach* (26.04.2015) [bez sygnatury, teczka z materiałami dotyczącymi organów].

BARTSCH G. (1936). *Orgeln in Beuthener Lande*. „Cäcilia”, 5-6, 65-77.

BONCZOL J. (2015). *Kalendarium dziejów Miechowic. Tekst zaczerpnięty z prywatnego archiwum Józefa Bonczola*: PODHAJECKI B. (ed.), *Jubileusz 150-lecia poświęcenia kościoła Świętego Krzyża w Miechowicach. 1865-2015*. Bytom: Parafia pw. Świętego Krzyża, Bytom-Miechowice, 8-12.

BONCZYK N. (2015). *Stary kościół miechowski*: PODHAJECKI B. (ed.). Katowice: Drukarnia Archidiecezjalna w Katowicach.

BURGEMEISTER L. (1973). *Der Orgelbau in Schlesien*. Frankfurt am Main: Verlag Wolfgang Weidlich.

GÓRECKI P. (2017). *Parafie i kościoły diecezji gliwickiej*. Gliwice - Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego.

KIRSCH W. (1995). *Caecilianismus*, MGG, *Sachteil*, t. II, Kassel: Bärenreiter-Verlag, 317-319.

KLABIS L. (2015). *Z górniczym pozdrowieniem „Szczęść Boże”*: PODHAJECKI B. (ed.), *Jubileusz 150-lecia poświęcenia kościoła Świętego Krzyża w Miechowicach. 1865-2015*, Bytom: Parafia pw. Świętego Krzyża, Bytom-Miechowice, 6.

KOENIG F. (2015). *Tematyka związana z organami i muzyką organową w publikacjach wrocławskiego czasopisma cecylińskiego „Cäcilia” w rocznikach od I do XXXI (1893-1923) oraz od XLII do XLIV (1935-1937)*: POŹNIAK G., TARLINSKI P. (ed.), *Śląskie organy IV*, Opole: Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, 93-130.

KOENIG F. (2014). *Wkład Ludwiga Burgemeistra w poznanie tradycji budownictwa organowego na Śląsku na przykładzie instrumentarium obecnej diecezji gliwickiej. Analiza danych zawartych w jego dziele „Der Orgelbau in Schlesien” (Strassburg 1925¹, Frankfurt am Main 1973²)*: GEMBALSKI J. (ed.), *Organy na Śląsku V*, Katowice: Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, 417-444.

KOGUT M. (2004). *Protokoły wizytacyjne dawnych dekanatów bytomskiego i pszczyńskiego jako źródło wiedzy o historii organów w województwie śląskim*: GEMBALSKI J. (ed.), *Organy na Śląsku III*, Katowice: Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, 199-247.

KOPIEC J. (1999). *Diecezja gliwicka. Dzieje i współczesność*. Gliwice - Opole: Wydawnictwo Św. Krzyża.

Kronika parafialna (1968) [brak numerów stron].

PODHAJECKI B. (2015). *Proboszczowie*: B. PODHAJECKI (ed.), *Jubileusz 150-lecia poświęcenia kościoła Świętego Krzyża w Miechowicach. 1865-2015*, Bytom: Parafia pw. Świętego Krzyża, Bytom-Miechowice, 29-39.

POŚPIECH R. (2011). *Cieplikowie - zasłużeni dla śląskiej kultury muzycznej*: BIEDA M., BIAS H. (ed.), *Kultura muzyczna na Śląsku*, Katowice: Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, 69-86.

WIECZOREK E. (2015). *Krypta*: PODHAJECKI B. (ed.), *Jubileusz 150-lecia poświęcenia kościoła Świętego Krzyża w Miechowicach. 1865-2015*, Bytom: Parafia pw. Świętego Krzyża, Bytom-Miechowice, 26-28.

[b.a.] (1905). *Neue Orgelwerke*. „Cäcilia”, 13, 3, 20-21.

SUMMARY

The article presents the history of the organ in the church dedicated to the Holy Cross in Bytom-Miechowice and the concept of recreating in the temple a historical instrument from 1905. History of the organ in the church of the Holy Cross in Miechowice dates back to at least a few centuries ago and concerns instruments found in the previous baroque church from the 17th century which was made famous by Fr. Norbert Bonczyk in the poem *Old Church of Miechów* from 1879. The earliest reports about the organ in Miechowice come from the visit protocols from the first half of the eighteenth century which mention the existence of 5-voice organ located on the music choir of the church. The studies on the church in Miechowice specify that the last organ in the so-called “old church of Miechów” was built in 1840 although no specific source is provided. Probably after the construction of the present church (the so-called new church) and its dedication in 1865, the organs were moved to the new temple. Archival research shows that at the end of the 19th century and at the beginning of the 20th century, the instrument was taken care of by, among others, T. Cieplik, once an organist of this church and later the founder of the musical conservatory in Bytom and a merchant, and E. Kurzer, an organ maker from Gliwice. The firm of Paul Berschdorf from Nysa also took part in renovating the organ in Miechowice. In the parish archives, bills have been kept which confirm the work of the mentioned people. Later, the organ was replaced with a new instrument. However, until 2014, it was not clear who its builder was and when it was built. The original documents were probably in the possession of the founders and they are not in the parish archives. It was only archival research abroad in Cologne and Leipzig in November and December 2014 (*Universitäts- und Stadtbibliothek Köln; Deutsche National Bibliothek Leipzig*) which made it possible to establish that in 1905 the new 26-voice organ was built in the temple by *Schlag und Söhne* company from Świdnica. The instrument survived until the 1960s. Thanks to the research, its exact disposition is known and we have learnt that the company of Carl Berschdorf also worked on the instrument offering in 1939 its full extension to 42 voices. This project, however, was never realized due to the outbreak of World War II.

In the 1960s, intensive work on removing the effects of mining damage was carried out in the church. Then, Schlag's organ was dismantled and the case and the beautiful neo-gothic facade fitting the entire interior of the temple were destroyed. Fortunately, the only photograph of the Schlag organ prospectus has survived in the parish chronicle. In 1968, a temporary instrument was built on the basis of the former organ which remains in use today.

Presently, further work is in progress being the next stage of saving the temple of the Holy Cross. First of all, the process of leveling the church must take place. A conception has therefore arisen that, in view of the need to completely renew the structure and interior of the temple, the historical 26-voice instrument from 1905 should be restored. An early project was prepared by Julian Gembalski from the Academy of Music in Katowice. Currently, work is underway to create technical and executive designs that are to be included in the overall cost

estimate of the planned temple revitalization project. The matter seems more urgent since the cost estimates are to be approved in November 2019.

The assumptions of the initial project by prof. J. Gembalski combine the desire to recreate the organ in its external form with a certain pragmatism in relation to the technical side of the instrument. In this case, it is not about making a faithful copy of Schlag's organ, but rather a new instrument adapted to the place and time employing the latest achievements in the field of organ building. The project therefore includes the construction of the casing and having the architectural prospectus reconstructed in appropriate proportions based on the preserved photograph. The organ is to receive 26 voices divided into two manuals and pedal, but with a slightly widened range of keyboards which is to create better performance conditions for the music (up to "g³" in the manual and up to "f" in the pedalboard). Although there were probably conical windchests in the historical instrument, it seems interesting to propose the use of electromagnetically operated slider and pallet windchests. What needs to be taken into account is not only the sound but also the durability of newer techniques and lower maintenance costs in the future. Still, when deciding to employ newer technical solutions, the quality of the sound cannot be overlooked. Therefore, there is a need to examine other *Schlag und Söhne* instruments from the same period in terms of parameters affecting the sound of the organ like mensuration, materials used, construction details of the pipes, and finally their intonation.

Słowa kluczowe/Keywords:

organy • budownictwo organowe • organmistrzowie
• Bytom-Miechowice • *Schlag und Söhne*
organ • organ building • organ makers • Bytom-Miechowice
• *Schlag und Söhne*

Dr Franciszek Koenig – born 1966, master of musicology, priest in the diocese of Gliwice, assistant professor at the Department of Church Music and Musical Education at the Faculty of Theology of the Opole University in Opole, parish priest of the church of the Finding of the Holy Cross in Rusinowice; the main area of interest is organ building in Silesia and the legislation of liturgical music.

email: fkoenig@uni.opole.pl

5

Petr Eben a jeho skladby pro varhany. Poznámky k tradici jejich provádění, k interpretaci a jejím parametrům

Petr Eben and His Works for Organ.
Comments on the tradition of their performance
and interpretation

Jaroslav Tůma
AMU PRAHA

ABSTRACT

The music of the Czech composer Petr Eben has been compared frequently with the legacy of Olivier Messiaen. Eben understood the organ as the instrument to which his fate was bound. There is currently a revival of interest in his music, especially with respect to the choice of ideal instruments that allow for stylistically nuanced performances. A performance tradition is taking shape as the result of the activities of many Czech and foreign artists. The chief features are the comprehensibility of the vertical and horizontal writing and the structural clarity of the whole and of individual musical phrases. At the same time, however, Eben's music must retain its overall character. As the composer said: "In my music, there is far more drama than meditation." Still today, learning and performing any of Petr Eben's great works is a real challenge for organists.

Varhanní tvorba významného českého hudebního skladatele Petra Ebena, jehož nedožitých devadesátých narozenin jsme vzpomínali 22. ledna 2019, patří k tomu nejdůležitějšímu, čím obohatilo české umělecké prostředí ve druhé polovině dvacátého století kulturní svět. Nebo upřesněme: obohatilo tu výše evropské a světové kultury, jež se vztahuje ke křesťanským kořenům.

Někomu se má slova mohou zdát snad až nadnesená, jenže já se snažím neposuzovat důležitost uměleckých počinů jejich komerčním úspěchem, ani množstvím posluchačů, ke kterým se dílo dostane. Spíše spoléhám na instinkt, jenž mi velí prověřovat konkrétní díla i jejich působení opakovaně a pozorovat přitom, zda intenzita a opravdovost jejich působení ubíháním času spíše zesiluje, či vyprchává. To se snažím činit nejen v roli posluchače, nýbrž zejména jako interpret.

Většinové publikum nemívalo a nemívá dosud soudobou hudbu nějak zvlášť v oblíbě. Dramaturgové např. orchestrálních abonentních cyklů sice rádi zařazují novou hudbu do programů, a to z řady dobrých a legitimních důvodů, nicméně často i hráči, většinově však hlavně návštěvníci koncertů jim to někdy mívají až za zlé. Jsou naučeni na své klasické a romantické kusy. S publikem je to jako s malým dítětem. Ono má také většinou nejraději Perníkovou chaloupku nebo Červenou Karkulku, byť doličné klasické pohádky zná dávno nazpaměť (příměr si vypůjčuji od Jiřího Stivína, českého jazzového hudebníka, multiinstrumentalisty a skladatele).

Už po desetiletí si ale všímám, jak právě varhanní literatura je v tomto směru výlučná. Lidem, kteří chodí na varhanní koncerty, totiž moderní varhanní hudba většinou nepřipadá nezajímavá, otravná či nesrozumitelná. Povšimněme si, že zatímco v rámci orchestrálních koncertů bývají moderní díla či úplné novinky umístěny často na začátku programů, přičemž publikum více nebo méně ochotně akceptuje, že úvodní skladbu je třeba „přetrpět“, varhaníci naopak kompozice vzniklé ve dvacátém či jednadvacátém století provádějí většinou na konci produkci. Tuší, že zvukové efekty, jaké varhany dokážou vyloudit, jsou překvapivé a emočně působivé, posluchače neodradí, ale právě naopak, vytvoří koncertu důstojnou tečku.

Samozřejmě, že skladatelé jsou si této varhanní specifiky dobře vědomi. Také mezi českými nedávno zesnulými či žijícími autory najdeme dlouhou řadu těch, kteří se varhanám úspěšně věnovali v očekávání, že publikum zaujmou. Vedle Petra Ebena k často frekventovaným jménům skladatelů v rámci programů varhanních koncertů dodnes patří např. Miloš Kabeláč, Miloš Sokola, Jiří Těm, Luboš Sluka, Milan Slimáček, Klement Slavický, Milan Slavický, Jan Jirásek a mnozí další. Jediný Petr Eben si ale vysloužil uznání, kdy byl význam jeho varhanního díla vícekrát srovnáván dokonce s varhanním odkazem Oliviera Messiaena (např. významná francouzská varhanice Susan Landale). Možná je to i tím, že sám skladatel chápal varhany jako svůj snad až osudový nástroj. Už ve svých deseti letech totiž Petr Eben zastával funkci regenschorho a varhaníka svatovítského kostela v Českém Krumlově. Usedal u velkého třímanuálového nástroje (www1) a navečer za zamčenými vraty chrámu zapomínal na čas i svět v dlouhých improvizacích. „Myslím, že právě tehdy a tam se formovala celá moje osobnost“ (K. Vondrovicová 1995: 75).

Ebenovy skladby hrál za mých studijních let na Pražské konzervatoři a na AMU v Praze snad každý varhaník. Zejména jeho díla od začátku všeobecně uznávaná a ceněná, jako bylo *Moto ostinato* z *Nedělní hudby*. To se šířilo, i do zahraničí, takřka řetězovou reakcí, což sám autor vnímal až trochu nelibě, protože soudil, že popularita Mota ostinata by snad mohla ubírat zájmu o další jeho varhanní díla (vyřčeno Petrem Ebenem v rozhovoru s autorem článku v roce 1987).

Po skladatelově smrti v roce 2007 nastal postupně určitý odliv zájmu varhaníků o jeho skladby, pro mě naopak se stávají klasikou, něčím přirozeným, co bude patřit do repertoáru varhan zřejmě už napořád. Stále častěji se zejména k některým opakovaně vracím. Uvědomuji si zároveň, jak v mých představách, a určitě nejsem sám, kdo tu zkušenost má, vyzrává nejen

jejich obraz samý, nýbrž ve vztahu k němu i možný, žádoucí a v jistém smyslu snad až moderní způsob jejich interpretace (zásadním parametrem interpretačního přístupu se mi stal výběr stylově co nejvhodnějších nástrojů pro konkrétní tituly). Jistě i proto jsem nedávno podlehl svému nutkání nahrát a vydat už vícekrát zveřejněná a hudbymilovnému publiku dostupná Ebenova díla znovu, ale v trochu jiném zvukovém a interpretačním hávu, než bylo dosud obvyklé (CD).

Hudebníci často staví úspěch svých výkonů na hloubce a intenzitě prožitku, a to zejména v okamžiku momentální inspirace na pódiu. Jen někteří jsou natolik racionálně založeni, aby svůj způsob přednesu do posledního detailu vždy předem promýšleli a při samotné hře z této dané linie ani o píď neuhnuli. Nejúspěšnější z dlouhodobého hlediska bývá ale kombinace obou těchto přístupů, kdy kromě spontaneity i stále dokola promyšlené vazby formálních a tektonických struktur, harmonických a tematických souvislostí přinášejí upřesňování detailů i čím dál lepší a přesnější vyznívání celku, což se pak začíná promítat také do vytváření jakési tradice provádění děl, která v posledku nebývá výsledkem činnosti jednoho interpreta, ale spíše dlouhé řady nastudovávání daných kompozic různými interprety. V případě Petra Ebena českými i zahraničními.

Kromě už zmíněné mezinárodně uznávané francouzské varhanice Susan Landale musíme určitě myslet na německé varhaníky Gunthera Rosta či Martina Sandera, švédského Johannese Landgrena, norského Halgeira Schiagera. Ti všichni se zabývají Ebenovou hudbou už dlouhá léta a nahráli stěžejní Ebenovy skladby, popř. souborně celé jeho varhanní dílo. O tvorbu tohoto českého autora je zájem i v místech, která bychom nečekali, např. v Jihoafrické republice (M.D. Nell 2015). Z domácích varhaníků chci jmenovat první interprety *Nedělní hudby* Milana Šlechtu, cyklu *Laudes* Milana Šlechtu a Petra Sovadinu, řadu děl uvedla v život Kamila Klugarová, velký počet provedení zejména v zahraničí má na svém kontě Jan Hora, z další generace varhaníků se Ebenovým dílům pravidelně věnují např. Irena Chřibková či Tomáš Thon, který stál také u transformace opavské varhanní soutěže v Mezinárodní varhanní soutěž Petra Ebena. Měl bych jmenovat dlouhou řadu ještě mladších interpretů, kteří se Ebenově tvorbě věnují, ale určitě bych na některé zapomněl, za všechny připomenu už jen Lucii Guerra Žákovou, a to hlavně proto, že v jejím podání jsem zrovna nedávno Ebenovu hudbu slyšel (www2).

Asi je třeba zdůraznit, že i sám Petr Eben býval častým interpretem svých varhanních opusů, většinou ale zejména v přípravných fázích, kdy se podle jeho slov i podle dochovaných materiálů jednalo ještě spíše o improvizace, nikoli o výsledné kompozice. Typickým příkladem byla mnohá provedení *Labyrintu světa a ráje srdce* pro varhany a recitátora podle Jana Amose Komenského, jež v Praze (nahrávka byla pořízena na koncertě v Rudolfinu v Praze dne 22. 1. 1996, v roce 1997 vydal Clarton, CQ 0022-2-131) i jinde v českých zemích zazněla ve spolupráci se skladatelovým synem Markem Ebenem a v cizině i s dalšími partnery. Tyto improvizace už byly do značné míry předem připravené, rozdíl mezi nimi a později kodifikovanou partiturou jsou spíše kosmetické. Skladatel si tak ještě před závěrečnými úpravami mohl ověřovat v kontaktu s publikem účinek nejrozdílnějších drobných změn notového textu.

Podobně vznikali např. *Job* a některé další cykly, totiž postupným ověřováním účinku hudebních nápadů a výrazových postupů, např. v rámci programů pořádaných Lyrou Pragensis apod. (Lyra Pragensis, sdružení pro hudbu, poezii a výtvarné umění, byla založena v roce 1967 Milanem Friedlem). Podle svědectví Ebenova syna Davida Ebena, který se věnuje studiu středověké hudby a gregoriánskému chorálu, mívál tehdy Petr Eben notové poznámky pro celý improvizací večer třeba jen na jediném listu notového papíru (ústní sdělení dne 30. 1. 2017). Varhanická erudice Petra Ebena byla značná, na druhé straně jsem nezaznamenal, že by Petr Eben někdy koncertně provedl např. *Nedělní hudbu* či *Laudes*, totiž cykly, které stály na počátku jeho tvorby pro sólové varhany a které patří mezi velmi obtížná díla varhanní literatury vyžadující velkou hráčskou zkušenost. V této souvislosti je možné zmínit Ebenův Vzkaz mým milým interpretům, kde v samém závěru píše: „Omlouvám se také všem interpretům, že jsem to napsal tak těžké, ale určitě se budu jednou za všechny přimlouvát, pokud ovšem k tomu budu mít příležitost“ (E. Vítová 2004: 318).

Na Hudební a taneční fakultě AMU v Praze probíhá už několik let výzkum interpretace varhanní hudby, který je v letošním roce zaměřen také na porovnávání a zkoumání různých interpretací vybraných Ebenových děl. Konkrétní výsledky měření pomocí grafického znázornění hudebních nahrávek (více o metodě: J. Tůma 2016: 12–21) zatím nejsou k dispozici, nicméně už nyní se nám ukazuje, jak důležité je pro úspěšné ztvárnění interpretace respektování co nejširší škály autorových požadavků nejen pokud se týká notového textu, ale zároveň i dalších vysvětlení obsahu a doporučení ke konkrétním formám přednesu. Žádný předpis není v Ebenových partiturách samoučelný, vždy prozrazuje autorovu snahu přiblížit interpretům co nejpresněji svůj záměr. Jako příklad mohu uvést třeba předpis *fantastico*, který vždy znamená uvolněnou, nikoli přísně metrickou hru. Současně je ale třeba vyhovět také všem dalším požadavkům na obecně kvalitní interpretaci, čili zvládnout problémy technické i přednesové, které spočívají ve správně prováděné artikulaci, frázování, zvládnutí složky agogické atd.

Myslím, že ideální bude vždy taková interpretace, která zohlední všechny výše uvedené požadavky. Interpret by měl zvládnout skladbu a její přednes ve všech základních parametrech. Melodie musí vždy zůstat melodií a fráze frází. Čili někde začíná, nějak se klene a musí nějak na jasném místě skončit. Vztahy mezi jednotlivými úseky musí být zřetelné a srozumitelné i pro posluchače, který sedí a poslouchá daleko od varhan v kostelní lodi nebo v poslední řadě sálu. Veškerá odsazení, i při opakování stejných tónů, musí být slyšitelná. Každý sled rychlých tónů v pohybu musí být uchem rozpoznatelný do poslední noty. Stejně tak srozumitelná musí být i struktura vertikální, kdy každý akord je třeba zahrát tak, aby se dal dešifrovat i z velké dálky. Přitom si ale Ebenova hudba musí udržet svůj převažující charakter. Slovy autora: „Dramatičnost je opravdu hlavní hybnou silou mé hudby“ (E. Vítová 2004: 318). Nebo: „V mé tvorbě značně převažuje dramatičnost nad meditativností“ (E. Vítová 2004: 318).

V tomto ohledu interpret často nejvíce zápasí s problémem, jak nejlépe najít ideální tempo v Ebenových skladbách, aby vyhověl autorovu požadavku dramatičnosti a zároveň aby se hudba v dané akustické prostora neslévala do jednoho nesrozumitelného zvukového chumlu.

Úkol je to náročný, přetěžký, ale splnitelný, přestože nikoli absolutně a jednou provždy zvolenými prostředky či jednou provždy platnou volbou tempa. Míra zřetelnosti a srozumitelnosti hudebního obrazu je totiž u varhan ovlivňována nejen technickými vlastnostmi nástrojů v jejich různosti a stylové uchopitelnosti, ale i v rozličných vlastnostech prostoru, v jakém se daný nástroj nachází. Tempo může být extrémně rychlé tam, kde není téměř žádný dozvuk, kde nasazování tónů je velmi pregnantní a celkový ozev průhledný. Jakmile je jakákoli z těchto veličin definována odlišně, musí být její vliv na možné tempo zohledněn. Neznamená to ale, že např. při větším nebo extrémně velkém dozvuku musí hrát varhaník nebo varhanice extrémně pomalu. Určení tempa závisí vždy na všech uvedených podmínkách konkrétní situace a na výsledku jejich spolupůsobení.

Navíc platí, že řadu parametrů hudebního výkonu dokáže vzdělaný a zkušený interpret ovlivnit především svými prsty a samozřejmě také hlavou, která je dokonale ovládá. Srozumitelnost faktury je totiž možné zajistit rovněž pomocí prostředků artikulačních, kdy délka každého jednotlivého tónu určuje plasticitu nebo naopak zamlženost celkového vyznívání této faktury. Stejně důležitou se jeví i práce interpreta se složkou agogickou, která v principu vůči požadavku na pregnantní rytmus překvapivě vůbec není protikladná, což ale platí pouze za podmínky, že s potřebnou motoričností dokonale koexistuje. Jak má koexistovat, jak lze této koexistence docílit, jeví se nám jedním z největších tajemství dobré interpretace. Flexibilní agogika je např. neopominutelným technickým i výrazovým prostředkem právě tehdy, kdy je volba pomalejšího tempa potřebná kvůli žádoucí srozumitelnosti všech struktur díla, ale kdy toto pomalejší tempo by při chybějící agogice zároveň negativně ovlivňovalo celkový výraz a emoční vyznění skladby. Jinak řečeno, pokud je plynutí hudby v čase dobře agogicky vyprofilováno, vzniká iluze rychlejšího tempa, než jaké doopravdy je.

Závěrem bych rád uvedl, že nastudovat a provést některé z vrcholných děl Petra Ebena je i v současnosti pro varhaníky skutečnou výzvou. Je vlastně dobře, že řada z nich vůbec nezačíná své studium konkrétního Ebenova díla poslechem dostupných nahrávek svých předchůdců, ale že přistupují k notovému zápisu sice bez hlubší zkušenosti, ale zároveň také bez předsudků. Jsou přitom vesměs dětmi současné epochy, velmi bedlivě si všímají a cení nástrojů svébytných a zacházejí s nimi i při interpretaci soudobé hudby jakoby historicky poučeně, protože od svých prvních krůčků si vlastně jiných než svébytných a kvalitních nástrojů ani moc neváží. Neplatí to samozřejmě pro všechna ona dítka, některá zatím takové štěstí na nástroje nemají, ale podíváme-li se tam, kde se rodí a pěstují talenty, platí to zcela určitě. Jde o logický trend naší doby. Pro mě osobně je pozoruhodné, že v některých případech potkávám dokonce interpretace, jaké se zrodily zdánlivě bez kontinuity, nepřejímají vyzkoušené a zažité postupy, ale zároveň se mi zdá, že míří k podstatě věci, že ctí nejniternější skladatelovy záměry a pohnutky. Z mého pohledu se možná právě tím vůbec nejzřetelněji vyjevuje skutečnost, že varhanní hudba Petra Ebena určitě nezmizí v propadlišti dějin.

BIBLIOGRAPHY

NELL M.D. (2015). *The Organ Works of Petr Eben (1929–2007): A Hermeneutical Approach*. Stellenbosch: Dissertation at Stellenbosch University.

TŮMA J. (2016). *O interpretaci varhanní hudby s přihlédnutím k jiným klávesovým nástrojům*. Praha: ARTA Music.

VÍTOVÁ E. (2004). *Petr Eben. Sedm zamýšlení nad životem a dílem*. Praha: Baronet.

VONDROVICOVÁ K. (1995). *Petr Eben*. Praha: Panton.

CD: Tůma J. – Organ (2018). *Petr Eben*. Arta records.

www1: <http://orguesfrance.com/CeskyKrumlovBasiliqueStGuyGO.html>, 13 II 2019.

www2: <https://www.youtube.com/watch?v=mwLSqf7ndSo&list=PL2161E6F7D7098DB2∓index=2&t=0s>, 13 II 2019.

SUMMARY

The music of the important Czech composer, who would have turned ninety on 22 January 2019 when we commemorated the anniversary of his birth, constitutes one of the most important enhancements of the Czech artistic environment in the world of culture of the latter half of the twentieth century. Petr Eben earned recognition, and his organ music has even been compared with the legacy of Olivier Messiaen. The composer understood the organ as the instrument to which his fate was bound. By the age of ten, he already held the position of organist at Saint Vitus's Church in Český Krumlov. He would seat himself at the big three-manual instrument in the early evening, locked inside the church, leaving time and the world behind during his lengthy improvisations. "I think it was then and there that my whole personality took shape."

Perhaps every organist was playing Eben's works in my student days. After the composer's death in 2007, however, interest in his music declined somewhat, but I still keep returning to his compositions with growing frequency, especially to certain of his works. At the same time, I am aware of how in my thinking, and I definitely am not alone in having this experience, as time goes by there is a maturing not only of my image of the works themselves but also of the possible, desirable, and in a sense perhaps even modern manner of their interpretation, especially with respect to the choice of ideal instruments.

Musicians often base the success of their performances on the depth and intensity of experience, and especially on spontaneous, momentary inspiration on stage. Only a few are so grounded in reason that they always think through how they will perform a work down to the last detail in advance and never deviate from that line in the least when playing. In the long run, however, a combination of these two approaches tends to be most successful, so that besides spontaneity, there is a constant consideration of relationships between formal and tectonic structures and harmonic and thematic contexts, leading to a clarification of details

and a continually improving and more precise rendition of the whole, and this then begins to be reflected in the formation of a kind of tradition of the performing of the works. That tradition ultimately does not tend to be the result of the activity of a single performer, but instead it arises from a long series of performances of the works in question by various interpreters.

A performer should master all of the basic parameters of a work and its interpretation. A melody must always remain a melody, and a phrase must always be a phrase. The relationships between individual sections must be clear and comprehensible to an audience member sitting and listening far away from the organ in the nave of the church or in the last row of the concert hall. The ear must be capable of perceiving every single note of each moving sequence of fast tones. The vertical structure must be equally comprehensible, so every chord needs to be played so that it can be deciphered even from a great distance. At the same time, however, Eben's music must retain its overall character. As the composer said: "In my music, there is far more drama than meditation."

Today, learning and performing any of Petr Eben's greatest works is a real challenge for organists. In some cases, I encounter interpretations that appear to have come into being without continuity and that do not proceed along the lines that have been tried and proven, but at the same time, it seems to me that they go to the heart of the matter and that they respect the composer's deepest intentions and motivations. From my perspective, this may be the thing that shows most clearly that Petr Eben's organ music definitely will not disappear into the ash heap of history.

Klíčová slova/Keywords:

Petr Eben – skladatel • interpretace • varhany

Petr Eben – composer • interpretation • organ

Prof. Jaroslav Tuma – was born in Prague (1956). He graduated from the Prague Conservatory and the Academy of Musical Arts, where he now teaches organ performance. While still a student, he won prizes at several international competitions. In addition to being a concert organist, he also performs on harpsichord, clavichord, and fortepiano. He is known throughout the world for his improvisations, which earned him first prizes at both the Haarlem (1986) and Nuremberg (1980) competitions. His discography includes about sixty solo recordings issued on the *Supraphon*, *Arta Records* and *Harmonia mundi* labels.

email: jaroslav.tuma@volny.cz

6

Nález nejstarších funkčních měchů v České republice

The finding of the oldest working wedge-bellows in the Czech Republic

Petr Koukal

NÁRODNÍ PAMÁTKOVÝ ÚSTAV

PRAHA, ČESKÁ REPUBLIKA

ABSTRACT

During the restoration of the baroque organ of the St. Barbara church in Manětín (built in 1721 by the organ builder Leopold Spiegel from Prague) one unexpected discovery has been done: the two preserved wedge bellows are much older. The original inscriptions found on the inner side of the top boards of the bellows not only reveals the name of the renaissance organ builder Sebastian Hoffer, but also confirm the origin of the bellows back to 1530. From this point of view, the two wedge-bellows in Manětín represent the oldest working part of any pipe-organ in the Czech Republic.

Úvod

S nejstaršími dochovanými evropskými varhanami je často spojen problém jejich přesné datace. Málokdy se podařilo nalézt důvěryhodný údaj v pramenech či v samotném nástroji. Např. slavné varhany ve švýcarském Sionu se dlouho datovaly k roku 1390. Až monografie z roku 1991 přinesla zjištění, která jejich zrod směřují někam k roku 1435 (F. Jacob et al. 1991: 25). Podobně je tomu u nejstarších českých varhan, stojících ve Smečně, kde se uvádí jejich vznik někdy po roce 1587 (J. Belis 1988: 325; M. Čihař, V. Příbyl 2000: 177).

O to překvapivější je pramenný nález, který se podařilo objevit na nečekaném místě. V roce 2017 bylo zahájeno restaurování barokních varhan Leopolda Spiegla z roku 1721. Tento pražský mistr je postavil ve hřbitovním kostele sv. Barbory v Manětíně v Plzeňském kraji (fot. 1) a jejich součástí jsou dva klínové měchy staršího typu (fot. 2), každý s 5 záhyby (faldu). Ty byly v rámci první etapy restaurátorských prací odvezeny do dílen varhanáře Dalibora Michka a následně rozebrány. Krátce poté, ještě před čištěním jejich dílů, byly v pravém z nich nalezeny torzální staré nápisy tužkou na dřevě vnitřní strany horní měchové desky a v levém opět uvnitř na horní desce nalepený papírový list s údaji o jejich nejstarší



Fot. 1. Manětín, kostel sv. Barbory, varhany (Leopold Spiegel 1721). Stav z roku 2013



Fot. 2. Měchy v postamentu (stav z roku 2013)



Fot. 3. Papírový štítek se souhrnným zápisem nejstarší historie měchu

historii (za upozornění na tento nález děkuji panu Mgr. Daliboru Michkovi a jeho spolupracovníkovi panu Karlu Bečvářovi).

Zápisy na papírovém listu v levém měchu

Podívejme se nejdříve na text na papírovém štítku v levém měchu. Podle všeho je psán stejnou rukou a shrnuje starší dílčí zápisy z pravého měchu (fot. 3):

„Anno 1530 sind diese 4 alde blahssbelge gemacht worden durch Sebastian Hoffer orgel macher.“ (Roku 1530 byly vyrobeny tyto 4 staré měchy varhanářem Sebastianem Hofferem).

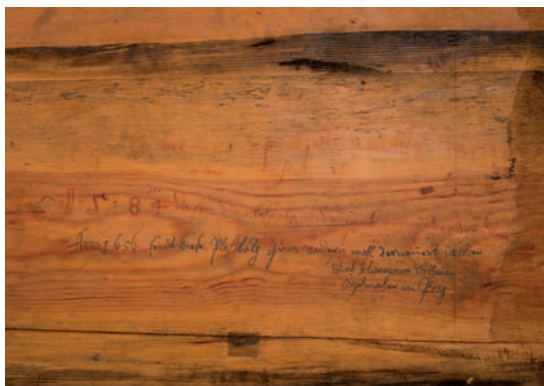
„Anno 1584. sind diese 4 alte belge wieder renovirt und uberzogen worden.“ (Roku 1584 byly tyto 4 staré měchy opět renovovány a potaženy).

„Anno 1656. sind diese 4 alde belge wieder renovirt und uberzogen worden, durch Hieronimus artman orgel macher [...]“ (Roku 1656 byly tyto 4 staré měchy opět renovovány a potaženy varhanářem Hieronymem Artmanem).

„Anno 1666. und. 67 ist dieses werk gantz von grund auf neug gemacht worden. neben andern 4 neuge belge, durch Matheus Köhlern von der Zittau und Hans Heinrich Mundt von Cöln beyde orgel macher. Und ist hier im Kloster bey S. Tomas gemacht worden, gott wolle dises werk die Kirche und das Kloster behüten und erhalten vohr feier und allen Unglük.“ (V letech 1666 a 67 bylo toto dílo z gruntu nově zhotoveno, kromě jiného 4 nové měchy, varhanáři Matheusem Köhlerem ze Žitavy a Hansem Heinrichem Mundtem z Kolína. Bylo tak učiněno zde v klášteře u sv. Tomáše, Bůh nechť toto dílo, kostel

a klášter opatruje a ochraňuje před požárem a vším neštěstím).

Srovnání tohoto rukopisu s podpisem Hanse Heinricha Mundta, který zveřejnil Štěpán Svoboda (www1) nasvědčuje, že jeho pisatelem není tento varhanář. Je však víceméně jisté, že samotný papírový doklad pochází z roku 1666, jinak by se do vnitřku měchu nedostal.



Fot. 4. Celkový snímek starších nápisů na vnitřní straně spodní měchové desky (foto Dalibor Michek)

Zápisy v pravém měchu

Ještě důležitější jsou původní, zvětralé nápisy v pravém měchu. Jejich fotografie bylo nutné částečně digitálně upravit, aby se zvýšila čitelnost; proto kromě celkového snímku (fot. 4) barevnost rukopisů neodpovídá skutečnosti. Výsledkem snahy o identifikaci zápisů je následující přepis:

„1530 iar da sein d. plasspallg gemacht ware ... S H“ [???] (fot. 5) (Roku 1530 byly vyrobeny tyto měchy S H).



Fot. 5. Nápis z roku 1530

Jméno zde není uvedeno. Dvě málo zřetelná písmena pod nápisem by snad mohla být monogramem jména Sebastian Hoffer, které uvádí výše citovaný souhrn z roku 1666. Tento nápis tak jeho plné jméno neobsahuje.

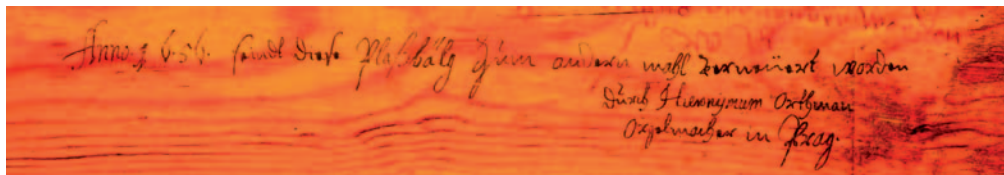
„1584 jar da sein der plaspalg widerumb verneurer worden S W H [?]“ (fot. 6)
(Roku 1584 byly měchy znovu obnoveny SWH).



Fot. 6. Nápis z roku 1584

Jde-li o monogram, není opět jasné. Ani zde se plné jméno neobjevuje.

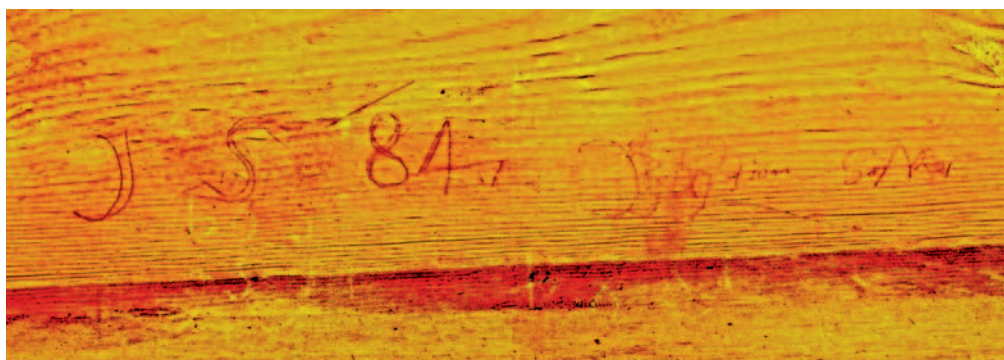
„Anno .1656 . seindt diese Plassbälg zu andermahl verneuert worden durch Hieronymum Orthman Orgelmacher in Prag“ (fot. 7) (Roku 1656 byly tyto měchy znovu obnoveny varhanářem Hieronymem Artmannem z Prahy).



Fot. 7. Nápis z roku 1656

Na jiném místě stejné horní desky měchu se podařilo identifikovat jinak už téměř neviditelný, avšak důležitý podpis:

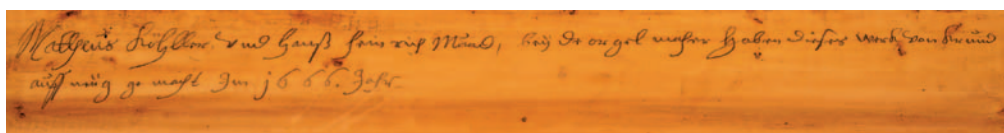
„1584 Sebastian Hoffer“ (fot. 8).



Fot. 8. Nápis z roku 1584 se jménem Sebastian Hoffer

Na vnitřní straně horním skladu druhého měchového záhybu na levém měchu je dosud dobře čitelný záznam:

„Mattheus Köhler und Hans Heinrich Mund, beyde orgelmacher haben dieses Werk von Krund auff neug gemacht im 1666 Jahr“ (fot. 9) (Mattheus Köhler a Hans Heinrich Mundt, oba varhanáři toto dílo z gruntu nově zhotovili v roce 1666).



Fot. 9. Nápis z roku 1666 se jmény Matheus Köhler a Hans Heinrich Mundt

O jmenovaných varhanářích

Záznam z roku 1666 na papírovém listu nás informuje, že tyto 4 měchy vyrobil v roce 1530 varhanář Sebastian Hoffer. Jenže jeho jméno původní nápis z roku 1530 neobsahuje; výklad o možném autorském monogramu je nejistý. V následujícím textu z roku 1584 plné jméno opět chybí. Poprvé se s Hofferovým jménem setkáváme až u druhého, odděleného záznamu z roku 1584, který není součástí uvedené posloupnosti ostatních nápisů.

Z nalezených zdrojů zatím nebylo možné Sebastiana Hoffera jako stavitele měchů (a nejspíš celých varhan) jednoznačně prokázat. Nepomohlo ani srovnání rukopisů z roku 1530 a 1584 – nejstarší písmo je slabší a roztřesené, jakoby psané méně jistou rukou staršího člověka. Zápis o opravě z roku 1584 (bez uvedení jména) pochází z jiné, pevné ruky. Navíc je třeba brát v úvahu velký časový odstup padesáti čtyř let mezi prvními dvěma záznamy. Pochopitelně se nabízí domněnka, že pisatel z roku 1666 (zřejmě Matheus Köhler – viz dále) měl k dispozici ještě jiný důkaz. Možnost, že se jednalo o Sebastiana Hoffera otce a syna, je nezaručená; tento výklad by musel být potvrzen zatím nejistým dohadem o Hofferově monogramu u zápisu z roku 1530. Nejistotu prohlubuje i skutečnost, že Köhlerův údaj na papírovém štítku u opravy měchů v roce 1584 Hofferovo jméno neuvádí, ačkoliv tento varhanář se v druhém měchu v tomto roce podepsal.

Následující oprava už je jasná. Podle původního (autorského?) záznamu z roku 1656 ji provedl pražský varhanář Jeroným (Hieronymus) Ortmann, v přehledu z roku 1666 zapsaný jako Artmann.

Další zápis o opravě se nachází na jednom čelním skladu levého měchu (fot. 10). Provedli ji varhanáři Matheus Köhler a Hans Heinrich Mundt. Srovnání tohoto rukopisu se záznamem na papírovém štítku potvrzuje stejného pisatele. Vzhledem k výše uvedenému zjištění, že jím nebyl Mundt, je téměř jisté, že pisatelem obou zápisů byl varhanář Köhler.

Pro úplnost mohu uvést ještě poslední ověřený zápis – na bočním skladu jednoho měchu se v roce 1845 podepsal varhanář Konstantin Müller z Pomyšle (fot. 11).

Setkáváme se zde s řadou konkrétně jmenovaných varhanářů 16. a 17. století. Zcela novým a dosud neznámým jménem je Sebastian Hoffer. Jednoznačně je doložen k roku 1584. Proto bylo na mís-



Fot. 10. Restaurované faldy levého měchu s nápisem o opravě z roku 1666 (foto Dalibor Michek)



Fot. 11. Nápis 1845 – podpis Constantin Müller z Pomyšle

tě pokusit se o něm získat nové informace studiem sekundárních pramenů – nejstarších pražských matrik. Jejich vstupní průzkum však nic nepřinesl, jméno Sebastiana Hoffera se v nich zatím nepodařilo najít. Stejně dopadly rešerše české (zejména monografické práce V. Němec 1944, J. Sehnal 2003, L. Tomší et al. 2000, T. Horák 1995 až 2016 a další, internetová databáze Štěpána Svobody [www2 apod](http://www2.apod.cz)) a zahraniční organologické literatury (např. R. Quoika 1966, W. Hackel, U. Pape 2012 apod.) – ani zde se jeho jméno nenachází. Bez úspěchu zůstalo i prohledávání generálního rejstříku předního německého organologického sborníku pro svazky 1-21 (*Acta organologica* 1990: 167-207), či on-line verze Rakouského hudebního slovníku ([www3](http://www3.oeaw.ac.at)).

Jeroným (Hieronymus) Artmann (Ortmann) byl známým pražským varhanářem po roce 1650. Neznáme jeho životní data. V roce 1661 se stal malostranským měšťanem, pracoval někdy do roku 1680. Vyučil se u něj slavný varhanář Hans Heinrich Mundt, autor varhan Týnského chrámu. K roku 1662 měl pomocníka Mathese, kterého Tomáš Horák ztotožňuje s Mathiasem Kehlerem (Köhlerem, viz dále). Artmann postavil např. varhany v Praze u sv. Benedikta (V. Němec 1944: 83), u Mikuláše na Starém Městě (V. Němec 1944: 84; Z. Culka 1974: 372-376), v Mladé Boleslavi (V. Němec 1944: 150) a v Sobotce (T. Horák 2008: 109).

Zápisy o opravě z roku 1666 uvádějí na prvním místě jméno Mattheus Köhler. Zatím vše nasvědčuje tomu, že autorem obou záznamů je právě tento varhanář, nikoliv Mundt, jmenovaný pokaždé až na druhém místě (viz výše). První Köhlerovo dílo, o kterém se dochovaly informace, je právě stavba nových varhan v augustiniánském kostele sv. Tomáše v Praze ve spolupráci s Mundtem. Oba pak pracovali na nových varhanách v cisterciáckém klášterním kostele Nanebevzetí Panny Marie v Oseku u Duchcova v letech 1668-70, tedy ihned po dokončení nástroje u sv. Tomáše v Praze (V. Honys 1996). Tím podle všeho skončila jejich spolupráce, neboť Mundt odchází do Prahy a staví zde své slavné, dosud dochované varhany v Týnském chrámu. Köhler byl i nadále s Osekem spojen – od počátku osmdesátých let pracoval a pobýval v tamním klášteře, kde v zatím neznámé době zemřel a podle svědectví P. Antona Edelmanna byl pohřben podle svého přání *in Ecclesia sub choro musico* (V. Honys 2012: 1).

Už Lubomír Tomší si povšiml, že česká organologická literatura uvádí rozdílné údaje o Köhlerově původu (L. Tomší 1982: 138). To platí dodnes. Rudolf Quoika píše, že se narodil ve Svitavách (Zwittau), ale neuvádí pramen (R. Quoika 1953: 58; R. Quoika 1966: 65). Z těchto informací nejspíš vychází Tomáš Horák, který rovněž uvádí jako Köhlerovo rodiště Svitavy (T. Horák 2008: 109). Má pro to dva podpůrné argumenty – už výše zmíněný údaj,

že v Sobotce s Hieronymem Artmanem (předpokládaným učitelem Köhlera) pracoval jako pomocník nějaký Mathes. Druhý argument je výsledkem jeho poctivé práce s prameny: ve svitavské matrice našel, že 1. 2. 1620 byl pokřtěn Valentin, jehož rodiči byli Paul a Catharina Kehlerovi. Tomáš Horák připouští možnost, že tento Valentin Kehler je totožný s varhanářem Matheusem Köhlerem. Při kritickém pohledu se tato úvaha zdá nejistá, neboť studium matriky skutečně potvrzuje jiné (a jediné zapsané) křestní jméno. Povolání otce Paula není uvedeno, což do určité míry může znamenat, že nebyl varhanářem – toto řemeslo se v matrikách dost často objevuje. Žádný Mattheus Keller/Köhler se ve svitavské matrice nenachází (Arch1).

Vladimír Němec ve své známé monografii (V. Němec 1944: 104) však mluví o Köhlerovi jako o varhanáři ze Žitavy, stejně jako Emilián Trola v hesle Kehler Matěj v Pazdírkově hudebním slovníku (E. Trola 1937: 533). Oba badatelé odkazují na starší článek Bohumila Matějky, který jako první píše o Kehlerovi jako o žitavském varhanáři s odkazem na dobový pramen: „... r. 1668 postavený stroj, o jehož dokonalosti tehdejší převor hotovitelům Janu Jindřichovi Mundtovi a Matiaši Kehlerovi ze Žitavy (listina IX/48) vydává nejlepší vysvědčení“ (B. Matějka 1896: 135). Podle toho se zdá, že Rudolf Quoika se mohl dopustit prosté záměny německého názvu německého města Zittau (Žitava) a moravského města Svitavy (Zwittau). Kritické vyhodnocení Matějкова textu však opět není bezproblémové. Tento autor odkazuje na listinu, která se dochovala dodnes. Jenže v ní se nepíše, odkud který varhanář pocházel (Arch2). Tato nesrovnalost se snad dá vysvětlit tím, že Bohumil Matějka při studiu velkého počtu archiválií našel údaj o Köhlerově původu ze Žitavy někde jinde a omylem odkázal na listinu, kde právě tento záznam chybí. Nález dobových nápisů, nalezený v uvnitř měchů v Manětíně, tuto situaci mění. Zatím lze za jejich pisatele považovat právě Köhlera (o jiném jeho rukopisu nevím, takže nebylo možné provést další srovnání). Pak by se jednalo o jednoznačné, vlastnoruční potvrzení jeho rodiště, kterým je jím uváděné město Zittau (Žitava).

Dosavadní informace zatím vedou k závěru, že dva měchy, dochované v Manětíně, pocházejí z nějakých starých varhan z klášterního kostela sv. Tomáše v Praze, kde původně byly měchy čtyři. Ani toto tvrzení není jednoznačné a opět vyžaduje verifikaci.

Stručná historie měchů u sv. Tomáše v Praze

Nezbývá tak než sepsat stručné dějiny varhanních měchů tohoto chrámu. Výše citované nápisy potvrzují, že měchy vznikly v roce 1530. První známý varhaník se u sv. Tomáše uvádí už dříve, v roce 1414 (V. Němec 1944: 31). Proto můžeme považovat za jisté, že nějaké varhany zde byly i po roce 1500. V roce 1541 Prahu postihlo velké neštěstí – obrovský požár zničil dvě historické městské čtvrtě – Malou Stranu a Hradčany. Z augustiniánského kláštera a chrámu sv. Tomáše zůstalo jen torzo kněžiště. Přestavba kostela (nové zaklenutí trojlodí) byla dokončena až roku 1592 (A. Vrtáková 2013: 44). Žádné měchy z roku 1530 (ani 1584) tak nemohly takovou pohromu přežít. A protože se dochovaly, nemohly v té době u sv. Tomáše stát.

Další zpráva uvádí, že nové varhany zde byly postaveny v roce 1637 (B. Matějka 1897: 92). Vezmeme-li v úvahu dobovou situaci (postupné pořizování nové výzdoby a zařízení klášterního chrámu spolu s probíhající třicetiletou válkou), je dost dobře možné, že nové varhany nebyly úplně nové, tj. že některé jejich části mohly být použité z jiných nástrojů, což snížilo cenu za novostavbu. Právě staré, avšak zachovalé, a na tehdejší dobu poměrně velké měchy se velmi dobře hodily. Ze kterých varhan původně pocházely, už asi ne zjistíme, neboť to mohlo být i z jiných měst než z Prahy. Určitou podporu hypotézy, že tyto měchy se ke sv. Tomáši v Praze dostaly právě tehdy, může být skutečnost, že v roce 1656 je obnovil Hieronym Artmann, tedy pražský varhanář. V roce 1666 započali se stavbou nových varhan mistři Köhler a Mundt. Výše citovaný nápis uvádí, že oba jmenovaní toto dílo z gruntu obnovili. Slovo dílo („Werk“) se v tomto kontextu může vztahovat na celé varhany či jen na měchy. V tomto případě už víme o něco více. Dochoval se relativně podrobný soupis nákladů na stavbu těchto varhan. Zde jsou i náklady, které se týkají měchů (Arch3):

- 1666 16. Julii pro 37 pellibus ovinis pro follibus 10 zl. 48 kr. (37 ovčích kůží pro měchy).
 11. 7bris Coriario pro Elaborandis 26 pellibus ovinis pro follibus 4 zl. 28 kr. (koželuhovi za vyčinění 26 ovčích kůží pro měchy).
 19. Decembris Chyrothecario pro expurgandis 50 pellibus pro follibus 3 zl. 15 kr. (rukavičkáři za vyčistění 50 kůží pro měchy).
 1667 8. Junii Torneatori pro 8 perticis, quibus trahunt folles 1 zl. 42 kr. (soustružníkovi za 8 tyčí, které tahají měchy).

Nikde nejsou zaznamenány náklady na nejpodstatnější části měchů, tj. na náročnou výrobu jejich dřevěných desek a skladů (faldů). V této souvislosti pak lépe pochopíme Köhlerův zápis o zhotovení čtyř nových měchů: nejspíš šlo jen o jejich rozebrání a kompletní nové okožení s použitím starých dřevěných dílů. Köhler a Mundt tak upotřebili a opravili tehdy 136 let staré měchy. V roce 1695 je zrenovoval blíže neznámý varhanář Casser (Arch4).

S jejich dalším osudem je spojena nová záhada. Pokud dva z nich do svých varhan v Manětíně zabudoval jejich stavitel, pražský varhanář Leopold Spiegel, muselo se tak stát kolem roku 1721 (záznam o jeho autorství včetně datace je uvnitř nástroje). Jenže smlouvu na další nové varhany u sv. Tomáše podepsal loketský mistr Johann Franz Fassmann až v roce 1728. V ní se vyžaduje jeho čistá práce, ale přitom měl ponechat a použít staré vzdušnice manuálu, pozitivu a pedálu apod. Je zde i odstavec, který se týká měchů: „Die Blasbälge welche noch brauchbahr undt guth verbleiben auch was von denen Canalen zu brauchen und dienlich kan genommen werden“ (Arch5). Měchy, které zůstaly ještě použitelné, měly zůstat a sloužit i nadále. Otázkou tak je, o které měchy šlo, neboť dva staré už měly být v Manětíně. Nepodložených domněnek lze vymyslet více, ale na základě dosud známých pramenů nelze najít jednoznačnou a uspokojivou odpověď.

Závěr

Pro současnou situaci to není až tak důležité. Skutečností se stal nečekaný a šťastný nálezk – v Manětíně existují a po restaurování budou i nadále dobře sloužit dva renesanční varhanní měchy z roku 1530, které prokazatelně představují nejstarší dochovanou funkční část varhan v České republice.

(Tento text vznikl za finanční podpory Grantové agentury České republiky (GA ČR) v rámci projektu 17-18545S).

BIBLIOGRAPHY

- BELIS J. (1988). *Nejstarší české varhany z kostela Nejsvětější Trojice ve Smečně*. „Zprávy památkové péče“ 1988, 323.
- CULKA Z. (1974). *Pražské varhanářské smlouvy ze 17. a 18. století*. „Hudební věda“, 4, 372–385.
- ČIHAŘ M., PŘIBYL V. (2000). *Ještě k opravě renesančních varhan ve Smečně*. „Zprávy památkové péče“, 6, 176–180.
- HONYS V. (1996). *Historie varhan klášterního kostela v Oseku*: Krutský N. (ed.), 800 let kláštera Osek - jubilejní sborník. Osek, 259–272.
- HONYS V. (2012). *Varhany a varhanářství na Duchcovsku*. Duchcov.
- HORÁK T. (1995). *Varhany a varhanáři Děčínska a Šluknovska*. Děčín.
- HORÁK T. (1996). *Varhany a varhanáři na Českolipsku*. Česká Lípa.
- HORÁK T. (1998). *Varhany a varhanáři Sokolovska a Karlovarska*. Sokolov.
- HORÁK T. (2002). *Varhany a varhanáři Ústecka*. Ústí nad Labem.
- HORÁK T. (2003). *Varhany a varhanáři Lounska, Žatecka a Podbořanska*. Ústí nad Labem.
- HORÁK T. (2008). *Varhany a varhanáři Jičínska*. Jičín.
- HORÁK T. (2016). *Varhany a varhanáři Mělnicka, Mladoboleslavska a Nymburska*. s. l.
- HACKEL W., PAPE U. (2012). *Lexikon norddeutscher Orgelbauer*. Band 2. Sachsen und Umgebung. Berlin
- JACOB F., HERING-MITGAU M., KNOEPFLI A., CANDORIN P. (1991). *Die Valeria Orgel*. Zürich.
- MATĚJKA B. (1896). *Přestavba a výzdoba chrámu sv. Tomáše při klášteře poustevníků řádu sv. Augustina na Menším Městě Pražském*. „Památky archaeologické a místopisné“, 15, 81–152.
- NĚMEC V. (1944). *Pražské varhany*. Praha.
- QUOIK R. (1953). *Die altösterreichische Orgel der späten Gotik, der Renaissance und des Barock*. Kassel und Basel.
- QUOIK R. (1966). *Der Orgelbau in Böhmen und Mähren*. Mainz.
- SEHNAL J. (2003). *Barokní varhanářství na Moravě*. I. Varhanáři. Brno.
- TOMŠÍ L. (1982). *Z činnosti varhanáře J. J. Mundta*. „Hudební nástroje“, 4, 137–138.
- TOMŠÍ L., LUKEŠ J., TOMÍČEK J., UHLÍŘ V. (2000). *Historické varhany v Čechách*. Praha.
- TROLDA E. (1937). Kehler, Matěj (heslo): ČERNUŠÁK G., HELFERT B. (ed.). *Pazdírův hudební slovník naučný*, Brno, 533.

VRTÁLKOVÁ A. (2013). *Požár Prahy roku 1541 jako brána vstupu renesance do Prahy*. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta, Katedra historie. Olomouc.

Arch1: Státní oblastní archiv v Zámrsku. Sbírka matrik Východočeského kraje, Farní úřad římskokatolické církve Svitavy, okr. Svitavy, sign. M-30 2393, matrika NOZ, 1599–1688.

Arch2: Národní archiv Praha, fond Řád augustiniánů, karton 178, č. 48, kostel sv. Tomáše, 1668.

Arch3: Národní archiv Praha, fond Řád augustiniánů, karton 178, č. 47, kostel sv. Tomáše, *Expensa pro Organo faciendo* 1666–1668.

Arch4: Národní archiv Praha, fond Řád augustiniánů, karton 178, kostel sv. Tomáše, č. 49, 1695.

Arch5: Národní archiv Praha, fond Řád augustiniánů, karton 178, kostel sv. Tomáše, č. 50, 1728.

www1: <http://www.varhany.net/zivotopis.php?idv=137270>. 10.2.2019.

www2: <http://www.varhany.net/> 10.2.2019

www3: <http://www.musiklexikon.ac.at/> 10.2.2019.

SUMMARY

During the restoration of the baroque organ of the St. Barbara church in Manětín (built in 1721 by the organ builder Leopold Spiegel from Prague) one unexpected discovery was done: the two preserved wedge bellows are much older. After the dismantling, the old inscriptions appeared, being located on the inner sides of the top boards. The set of original pencil records is found in the right bellows. The earliest of them tells that the bellows were made already in 1530. Following original writings inform about the repairs – 1584 by Sebastian Hoffer, 1656 by Hieronymus Artmann and 1666 by Mathias Köhler and Hans Heinrich Mundt. In the second bellows, the glued paper sheet bears the report from 1666 recapitulating and partly widening the original inscriptions. Just the latest description on the repair realised in 1666, written probably by Matheus Köhler, brings the information about the location of the bellows – they were among the four of them placed at the organ in the Augustinian Church of St. Thomas in Prague. The name of Sebastian Hoffer seems to be quite new in the Czech or foreign organological writings. Other names of the organ builders are more or less known including the best renowned Hans Heinrich Mundt (the builder of the Týn Church organ). Nevertheless, all the newly discovered information required some critical analysis. Its results call the Prague's St. Thomas attribution of the bellows origin in question and also brings new information on some of the said organ builders. The finding in the Manětín bellows belongs to those unexpected and lucky ones. From now on we know a new name of the organ builder Sebastian Hoffer from the 16th C. The existence of the two renaissance wedge-bellows from 1530 in Manětín is also surprising. They represent the oldest working part of any pipe-organ in the Czech Republic.

Klíčová slova/Keywords:

Manětín • renesanční varhanní měchy • Leopold Spiegel • Sebastian Hoffer • Hieronymus Artmann • Matheus Köhler • Hans Heinrich Mundt

Manětín • renaissance organ wedge-bellows • Leopold Spiegel • Sebastian Hoffer • Hieronymus Artmann • Matheus Köhler • Hans Heinrich Mundt

Dr hab, Petr Koukal – narozen 1952 v Olomouci. Studium na universitách v Brně (PhDr.) a Olomouci (Ph.D.). Vedoucí hudebního oddělení Slezského zemského muzea v Opavě (1988–2013), specialista pro hudební památky (organolog Národního památkového ústavu od 2000). Aktivní účast na muzikologických konferencích v ČR, Polsku, Slovensku, Německu a Velké Británii. Přes 90 publikovaných odborných textů v České republice, Polsku, Německu, Slovensku a USA. Autor metodiky pro památkovou ochranu varhan v ČR, monografie o dějinách hudebního ladění, spoluautor monografie o restaurování zvuku varhan. Člen Arbeitsgemeinschaft für die Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa an der Universität Leipzig. Odpovědný řešitel vědecko-výzkumných projektů Ministerstva kultury ČR a Grantové agentury ČR.

email: pkouk@volny.cz

7

Orgeln und Orgelbauer in Regensburg. Das *Regensburgische Diarium* von 1760–1810 als Quelle orgelbauhistorischer Aspekte

Organs and organ builders in Regensburg (Germany).
The „Regensburgisches Diarium“ from 1760 to 1810
as a source of organ building historical aspects

Dieter Haberl

HOCHSCHULE FÜR KATHOLISCHE KIRCHENMUSIK
UND MUSIKPÄDAGOGIK REGENSBURG

ABSTRACT

The Regensburg organ life in the 18th century and at the beginning of the 19th century is characterized by a large variety. The playing and the building of organs and the organ trade have left clear traces in the Regensburg newspapers. Organ music did not only take place in the churches of Regensburg, but was also played on numerous verifiable chamber organs in the private houses of different social classes. During their travels, numerous organ builders stayed in Regensburg. The Regensburg-based organ builder families Herberger, Mälzel, Schmahl und Späth are documented with numerous entries in the newspapers.

Spätestens ab dem Jahr 1745 ist in Regensburg ein wöchentlich gedrucktes Intelligenzblatt erschienen. Ab 1747 druckte der Regensburger Verlagsbuchhändler Johann Leopold Montag (ca. 1709–1783) die „Wöchentlichen Regensburgischen Frag- und Anzeigennachrichten“, die unter diesem oder ähnlichen Titeln bis 1761 erschienen sind (H. Baumann 1937: 17f.). Leider haben sich von diesen 15 Jahrgängen lediglich die beiden letzten in gebundenen Exemplaren der Thurn und Taxis'schen Hofbibliothek in Regensburg erhalten. Von 1762 bis 1802, also über einen Zeitraum von vier Jahrzehnten, erschien dann das „Regensburgische Diarium“, gedruckt und verlegt von Gottfried Heinrich Zunkel (1709–1770), ab 1770 von dessen Erben. Aufgrund der veränderten politischen Verhältnisse wurde es 1803 in „Kurfürstlich Erzkanzlerisches Regierungs- und Intelligenzblatt“ umbenannt und erschien weiter bis zum Jahr 1810, als Napoleon Dalbergs Fürstentum Regensburg an das Königreich Bayern übergab. Somit stehen für den Zeitraum zwischen 1760 und 1810 regelmäßig wöchentlich erscheinende Intelligenzblätter für die musikhistorische Auswertung zur Verfügung.

Das „Regensburgische Diarium“ [= RD] bzw. das Vorgängerperiodikum „Regensburgische Frag- und Anzeige-Nachrichten“ [= RFAN] sowie das nachfolgende Wochenblatt „Kurfürstlich Erzkanzlerisches Regierungs- und Intelligenzblatt“ [= KERI] enthält für diesen Zeitraum mehr als 300 Orgelspezifische Einträge. Es bietet exakt datierte Angaben zu Personen, zu Diensten, zu Instrumenten und zu gedruckter Orgelliteratur, die in Regensburg zum Kauf angeboten wurde. Für die ortsansässigen katholischen und protestantischen Organisten birgt es eine Fülle von Personen- und Familiennachrichten; es zeigt, wo haupt- und nebenberufliche Organistenstellen bestanden und von wem Orgelunterricht erteilt wurde. Ebenso werden auf der Reise befindliche fremde Organisten sowie der Zeitpunkt ihres Regensburg-Aufenthalts dokumentiert. Das „Diarium“ nennt die in Regensburg niedergelassenen Orgelbauer, die auf Reisen befindlichen auswärtigen Orgelbauer und zeigt Kontakte zwischen ihnen. Breiter Raum wird auch dem Handel mit Orgelinstrumenten gewidmet; die Verkaufsanzeigen reichen von kleinen Tischorgeln über Orgelpositive und Hausorgeln bis zu größeren Kirchenorgeln und schließen auch mechanische Orgelwerke mit ein.

Die Quellen enthalten eine Fülle musikhistorisch bedeutender Namen, Daten und Fakten, die, bedingt durch das streng chronologische Erscheinen der Periodika, einen hohen Quellenwert besitzen. Die Buchhändler veröffentlichten Anzeigen für die neuesten Musikdrucke; Opern- und Konzertaufführungen sind durch Voranzeigen dokumentiert, ebenso wurden Personalien der Thurn und Taxis'schen Hofkapelle sowie der Stadt- und Kirchenmusik abgedruckt. Wie namhafte Beispiele für Haydn, Mozart, Beethoven oder Spohr bereits zeigten, sind mit den Ergebnissen fragliche Angaben sowohl zu zahlreichen Musikerbiographien als auch zu Musikdrucken mit genau belegbaren Datierungen zu präzisieren (D. Haberl 2011: 111–132). Diese Quelle wurde in den Jahren 2006–2011 in einem Projekt der *Deutschen Forschungsgemeinschaft* (DFG) erschlossen und die Ergebnisse 2012 in einem Band der Reihe *Regensburger Studien* veröffentlicht (D. Haberl 2012).

Nachfolgender Artikel möchte einen genaueren Einblick in die durch das „Regensburgische Diarium“ vermittelten Aspekte des Regensburger Orgelbaus von 1760 bis 1810 ermöglichen. Die Quellen werden dabei in die drei Kategorien: Orgelbauer in Regensburg, Orgelbauer auf Reisestation und Orgelverkäufe untergliedert. Eine abschließende Zusammenfassung versucht eine Zusammenstellung der wichtigsten Ergebnisse und möchte von einem übergeordneten Standpunkt aus Rückschau auf die Vielzahl der Einzelaspekte halten.

Orgelbauer in Regensburg

Neben den in Regensburg und Stadthof mit ihren Werkstätten ansässigen Orgelbauern verzeichnet das „Regensburgische Diarium“ auch immer wieder Nachrichten über reisende Orgelbauer. Sind es bei den ortsansässigen Orgelmachern (Herberger, Mälzel, Schmah, Späth) vor allem die Familiennachrichten, die gute Einblicke in die soziale Stellung des Orgelbauhandwerks vermitteln, so ist es bei den reisenden Orgelbauern die Reisestation Regensburg und der damit ermöglichte Kontakt zwischen hiesigen und auswärtigen Orgelbauwerkstätten,

der im Zentrum des Interesses steht. Vom Handel mit Orgelinstrumenten über Werbungs- und Geschäftsreisen bis zum persönlichen Besuch und dem damit einhergehenden Erfahrungsaustausch zwischen den Orgelbauern reichen die Angaben in der Regensburger Presse.

Die frühesten Angaben betreffen den in Regensburg-Stadtamhof ansässigen Orgelbauer Johann Michael Herberger [„Heberger“] (ca. 1712–1784). Am 20. Januar 1763 wurde in der Dompfarrei St. Ulrich dessen Sohn Andreas Sebastian getauft (RD 25.01.1763; D. Haberl 2012: 43). Von weiteren Kindern erfahren wir nichts, denn sie dürften, wie aus den Lebensdaten der Eltern ersichtlich wird, schon vor dem Berichtszeitraum des „Diariums“ geboren worden sein. Am 27. August 1778 wurde die Ehefrau Maria Walburga Herberger [„Hegerbergerin“], geb. Brandenstein (ca. 1727–1778), „bürgerliche Orgelmacherin zu Stadt am Hof, 51 Jahr alt“ begraben. Sie war eine Tochter des bekannten Orgelbauers Johann Konrad Brandenstein (1695–1757), dessen Betrieb in Stadtamhof Herberger nach dessen Tod übernommen hatte. Der „Burger und Orgelmacher zu Stadt am Hof“ Michael Herberger [„Heeberger“], selbst Mitglied der „Congregation der Verkündigung Mariae“, starb am 3. Januar 1784 und wurde am 5. Januar 1784 in der Regensburger Dom- und Stadtpfarr zu St. Ulrich begraben (RD 01.09.1778: 285f., 299f; D. Haberl 2012: 152; RD 06.01.1784: 3; D. Haberl 2012: 206; RD 13.01.1784: 10; D. Haberl 2012: 206; E. Kraus 1990: 10, 20, 78f.).

Ein Inserat vom Oktober 1763 nennt erstmals den Namen der bekannten Regensburger Orgel- und Instrumentenbauerfamilie Späth [„Spat“, „Speth“]: „Ein schönes Clavier, desgl. Orgeln, von dem Hrn. Spat verfertigt, sollen um einen billigen Preiß verkauft werden; Der Verleger dieser Blätter giebt weitere Nachricht davon.“ Ob es sich bei den genannten Orgeln um Instrumente des bereits verstorbenen Johann Jakob Späth (1672–1760) oder um solche seines Sohnes Franz Jakob handelte, bleibt offen. Erst in späteren Anzeigen des „Diariums“ wurde durch den Zusatz „verfertigt von dem alten Hrn. Spat“ [= Johann Jakob Späth] eine genauere Unterscheidung getroffen (RD 25.10.1763; D. Haberl 2012: 48; RD 21.08.1764; D. Haberl 2012: 54).

Franz Jakob Späth (1714–1786) hatte die elterliche Werkstatt spätestens 1760 nach dem Tod des Vaters übernommen. Er war verheiratet mit Johanna Rosina Späth (ca. 1720–1790). Im „Diarium“ ist nur die Taufe und das Begräbnis des Kindes Johann Jacob (1765–1766) dokumentiert (RD 16.07.1765; D. Haberl 2012: 58; RD 04.02.1766; D. Haberl 2012: 62). Von den früher geborenen Kindern hatten, wie die späteren Heiratseinträge nachweisen, offensichtlich nur die zwei Töchter Anna Felicitas und Susanna Rosina überlebt. Da männliche Nachkommen zur Werkstattübernahme fehlten, heiratete die Tochter Anna Felicitas Späth [„Spathin“] (ca. 1751–1786) am 28. September 1772 den Regensburger Bürger Christoph Friedrich Schmahl (1739–1814). Er war seit spätestens 1770 als Orgel- und Instrumentenmacher in Regensburg tätig und wurde ab 1774 als Teilhaber der vergesellschafteten Firma *Späth und Schmahl* erwähnt (RD 06.10.1772: 313; D. Haberl 2012: 103; MGG1: 969f.).

Ihre Schwester „Susanna Rosina Spathin, Orgelbauers- auch Instrumentenmachers Tochter allhier“, wurde am 10. Oktober 1780 in der Evangelischen Gemeinde mit dem Regensbur-



Abb. 1: Trauungseintrag des Orgelbauers und Instrumentenmachers Christoph Friedrich Schmahl mit Anna Felicitas Späth, „Regensburgisches Diarium“, 11. Jg. (1772), Nr. XL vom 6. Oktober 1772, S. 313.

ger Bürger und Flaschner Johann Philipp Friedrich Drechsler getraut (RD 10.10.1780: 321; D. Haberl 2012: 171). Ein Flaschner (auch Flaschenschmied) stellte aus Metallblechen Feld- und Pulverflaschen sowie andere Blechgefäße her. Geschäftliche Kontakte zwischen Orgelbauern und Flaschnern sind aufgrund des von beiden verwendeten Werkstoffes Zinn mehrfach belegt. 1793 übersiedelte die Familie Drechsler von Regensburg nach Karlsruhe (www).

Franz Jacob Späth, „Burger, Orgelbauer und Instrumentenmacher“ starb im Alter von 71 Jahren und wurde am 23. Juli 1786 in der Evangelischen Gemeinde in Regensburg begraben. Die Witwe Johanna Rosina Späth [„Spath“] überlebte ihn um vier Jahre, ihr Begräbnis fand am 10. November 1790 in Regensburg statt (RD 01.08.1786: 241f.; D. Haberl 2012: 234; RD 16.11.1790: 361f.; D. Haberl 2012: 276). Noch am 16. Januar 1792 wurde in der „Hieronymus Naimerischen Behausung, nächst der Enten im obern Wörth, verschiedene Mobilien, bestehend in [...] einer vortreflichen Orgel von Herrn Spath“ versteigert. Der Besitzer Hieronymus Naimer war ein Schiffsmeister, der zwischen 1763 und 1792 vielfach Schiffe mit namhaften Passagieren aus dem Regensburger Musikleben auf der Donau nach Wien führte (RD 28.06.1763; D. Haberl 2012: 46; RD 02.07.1771: 212; D. Haberl 2012: 96; RD 08.08.1775: 262; D. Haberl 2012: 123; RD 03.01.1792: 6f.; D. Haberl 2012: 290).

Aus der Ehe des Orgelbauers Christoph Friedrich Schmahl mit der Späth-Tochter Anna Felicitas gingen zwischen 1774 und 1886 acht Kinder hervor, bis Anna Felicitas nach zwei Totgeburten mit knapp 35 Jahren im Kindbett verstarb und am 18. März 1786 in der Evangelischen Gemeinde begraben wurde (Franz Jacob [1774–1774], Johanna Rosina [*1775], Jakob Friedrich [*1777], Susanna Rosina [*1779], Christian Carl [*1782], Barbara Elisabetha [1783–1783], totgeborene Tochter [† 1784], totgeborener Sohn [† 1786]) (RD 19.04.1774: 121f.; D. Haberl 2012: 114; RD 28.03.1775: 97; D. Haberl 2012: 121; RD 18.03.1777: 81; D. Haberl 2012: 140; RD 24.08.1779: 265; D. Haberl 2012: 161; RD 21.05.1782: 161; D. Haberl 2012: 188; RD 05.08.1783: 249f.; D. Haberl 2012: 202; RD 16.12.1783: 393, 401; D. Haberl 2012: 205; RD 05.10.1784: 313; D. Haberl 2012: 214; RD 14.03.1786: 81f.; D. Haberl 2012: 230; RD 21.03.1786:

89f.; D. Haberl 2012: 230). Schmahl muss zwischen 1786 und 1788 erneut geheiratet haben, denn bei den Taufen von drei weiteren Kindern wurde stets „Christoph Friedrich Schmahl, Burger, Orgelbauer und Instrumentenmacher“ als Vater genannt (Rudolph Friedrich [*1789], Johanna Elisabetha Regina [*1790], David Bernhard Friedrich [*1793]) (RD 10.02.1789: 41; D. Haberl 2012: 258; RD 30.11.1790: 377; D. Haberl 2012: 276; RD 26.03.1793: 97; D. Haberl 2012: 301). Schmahl hatte nach Späths Tod († 1786) die Firma zunächst allein weitergeführt. Ende 1798 wurde der Bürger Christoph Friedrich Schmahl in das Hansgericht der Stadt Regensburg gewählt und Anfang 1800 zum Mitglied des Äußeren Rats der Stadt ernannt (RD 8.1.1799: 13; D. Haberl 2012: 349; RD 14.01.1799/1800: 14; D. Haberl 2012: 356). Der angesehene Regensburger Bürger nahm 1802 seinen Sohn Jakob Friedrich Schmahl (1777–1819) als Teilhaber in die Firma auf, dieser wurde dann 1812 durch den jüngeren Bruder Christian Carl Schmahl (1782–1815) ersetzt (MGG1: 969f.). Warum die traditionsreiche Regensburger Orgel- und Instrumentenbauwerkstätte Späth-Schmahl im Jahr 1815, also nur ein Jahr nach dem Tod von Christoph Friedrich Schmahl (1739–1814), erloschen ist, muss fraglich bleiben, denn der Späth-Enkel Jakob Friedrich Schmahl (1777–1819) hatte – nicht wie früher vermutet nur eine Tochter Elisabetha – sondern zahlreiche Kinder, darunter mindestens zwei überlebende Söhne (Susanna Louisa [*1803], Christoph Friedrich [*1804], Augusta [*1805], Karl Friederich [*1806], Christian Karl [1808–1808], Elisabetha Regina [getauft 8.10.1809]) (KERI 23.03.1803; D. Haberl 2012: 382; KERI 21.03.1804: 128; D. Haberl 2012: 391; KERI 02.10.1805: 442; D. Haberl 2012: 412; KERI 03.12.1806: 564; D. Haberl 2012: 428; KERI 09.03.1808: 120; D. Haberl 2012: 449; KERI 25.05.1808: 239; D. Haberl 2012: 452; KERI 18.10.1809: 454; D. Haberl 2012: 469). Auch die Anwesenheit, der Tod und das Begräbnis der „Jungfer Sybilla Euphrosina Schmahl“ (ca. 1748–1810) – einer ledigen Tochter des Ulmer Bürgers und Orgelbauers Georg Friedrich Schmahl (1700–1773) – am 30. Mai 1810 in Regensburg zeigt, dass Kontakte zu den in Ulm tätigen Mitgliedern der Orgelbauerfamilie Schmahl durchaus bestanden haben (KERI 06.06.1810: 259; D. Haberl 2012). Warum diese die Regensburger Werkstatt nicht übernahmen und weiterführten, bleibt ebenso unklar. Wahrscheinlich hatte sich die Firma *Späth und Schmahl* am Beginn des 19. Jahrhunderts zu lange auf den Klavierbau („Tangentenflügel“) konzentriert und dadurch den traditionsreichen Orgelbau zu sehr vernachlässigt (H. Herrmann 1928).

Die Orgelbauerfamilie Mälzel (Malzl, Melzl, Melze, Mölzl) erscheint im „Regensburgischen Diarium“ erstmals am 9. Februar 1768. Damals wurde in der Pfarrei St. Ruprecht [= Rupert] „Hr. Joh. Nepomucenus Melzl, Orgelmacher von Bayerischen Hof, mit Jgfr. Catharina Fäistlin“ [Förstlin, Verschlin] getraut (RD 16.02.1768; D. Haberl 2012: 75). Johann Nepomuk Mälzel d. Ä. (ca. 1741–1797) war der Vater des gleichnamigen, später in Wien wirkenden Erfinders mechanischer Musikinstrumente, Johann Nepomuk Mälzel d. J. (1772–1838) und darf mit diesem nicht verwechselt werden (MGG2: 936–938; R. Steblin 2013: 162–165). Wie der Heiratseintrag zeigt, stammte der Bräutigam aus dem zu Bayern gehörigen Stadtamhof (heute: Regensburg-Stadtamhof), während die Braut mutmaßlich in der freien Reichsstadt Regensburg wohnte, weshalb die Trauung in St. Ruprecht vollzogen wurde. Zwischen 1768 und 1783 gingen zahlreiche Kinder aus dieser Ehe hervor. Darunter auch der am 16. August 1772 in St. Ulrich getaufte Johann Nepomuk Mälzel d. J. (1772–1838), der sogenannte Erfinder des Met-

ronoms und sein gut zehn Jahre jüngerer Bruder Leonhard Rupert (1783–1855), der in Wien zum „kaiserlichen Hofkammermaschinisten“ [= Konstrukteur von Musikautomaten] ernannt wurde (Johannes Nepomucenus [Bernardus Josephus Maria] [1768–1800], Johann Nepomuk [1772–1838], Maria Walpurga [*1774], Catharina [1776–1776], Joseph [1777–1848], Maria Josepha [*1779], Johann Georg [1781–1783], Leonhard Rupert [1783–1855]) (RD 22.11.1768; D. Haberl 2012: 79; RD 25.08.1772: 266; D. Haberl 2012: 103; RD 02.08.1774: 234; D. Haberl 2012: 115; RD 16.01.1776: 18; D. Haberl 2012: 128; RD 20.05.1777: 154; R. Steblin 2013: 163f.; RD 16.03.1779: 82; D. Haberl 2012: 158; RD 01.05.1781: 138; RD 06.05.1783: 146; D. Haberl 2012: 177. 200; RD 01.04.1783: 106; D. Haberl 2012: 198). Mehr als dreißig Jahre lebte und arbeitete der Orgelmacher Johann Nepomuk Mälzel d. Ä. als „Innwohner“, „Beysitzer“ und „Schutzverwandter“ in Regensburg. Mit 56 Jahren starb er, als Mitglied der „Congregation der Verkündigung Mariae“ und „Orglmacher allhier“ am 17. Juni 1797 und wurde am 19. Juni 1797 in der Dompfarrei St. Ulrich begraben (RD 20.06.1797: 194f.; D. Haberl 2012: 337; RD 27.06.1797: 201f.; D. Haberl 2012: 337). Nun schweigt das „Diarium“ für sieben Jahre über die Familie Mälzel.



Abb. 2: *Mètronome de Maelzel* aus dem ehemaligen Besitz der Regensburger Niedermünsterkirche (ca. 1880/90), seit 2009 im Besitz der Hochschule für katholische Kirchenmusik und Musikpädagogik Regensburg. Metallschild auf dem Deckel mit Inschrift: MÉTROMÈTRE DE MAELZEL. / BREVETÉ EN FRANCE, ANGLETERRE, BAVIÈRE, AUTRICHE ET AUX ÉTATS-UNIS. Besitzvermerk mit Bleistift am Boden: „Niedermünstel[r]“.

Am 27. November 1804 fand in der Regensburger Dom- und Stadtpfarrei zu St. Ulrich abermals eine Mälzel-Hochzeit statt. „Joseph Melzl, Bürger und Klaviermacher allhier“ wurde mit „Jgfr. Elisabetha Kräzlin“ getraut (KERI 08.12.1804: 542f.; D. Haberl 2012: 400). Unklar blieb bei diesem Joseph Mälzel zunächst die Herkunft und der Verwandschaftsgrad mit dem verstorbenen Johann Nepomuk Mälzel d. Ä. Es erschien jedoch wahrscheinlich, dass er des-

sen verwaiste Orgelbau-Werkstatt übernommen hatte, denn in den folgenden „Diariums“-Einträgen wurde er auch als „Orgelmacher“ bezeichnet. Aufschluss brachten erst die 2013 veröffentlichten Forschungen der kanadischen Musikwissenschaftlerin Rita Steblin, denn sie konnte belegen, dass der erstgeborene Sohn Johann Nepomuk Mälzels d. Ä., am 15. November 1768 auf die Namen „Joannes Nepomucenus Bernardus Josephus Maria“ getauft, am 2. September 1800, im Alter von nur 31 Jahren verstorben ist (Arch1: 163f.) Der älteste Sohn hatte das väterliche Orgelmacherhandwerk erlernt und kurzzeitig die Werkstatt in Regensburg übernommen, doch nach seinem frühen Tod (1800) musste der jüngere Bruder Joseph Mälzel (1777–1848) die Regensburger Werkstätte fortführen; er erhielt 1803 die Konzession als Orgel- und Klavierbauer in Regensburg (H. Fischer, T. Wohnhaas 1994: 242).

Am 18. Juni 1810 besuchte Herr „Melzel, K. K. Hofmechanikus von Wien“, also Johann Nepomuk Mälzel d. J. (1772–1838), seine Vaterstadt Regensburg. Obwohl damals sowohl sein Bruder Joseph wie auch die Orgelmachers-Witwe Catharina Mälzel, seine Mutter, in Regensburg lebten, zog der „K. K. Hofmechanikus“ die standesgemäße Logis im Gasthof „Zum goldenen Kreuz“ vor (KERI 20.06.1810: 283; D. Haberl 2012: 475; F.J. Lipowsky 1811: 188–190). Im Jahr 1812 fungierte dann der 35-jährige Orgelbauer Joseph Mälzel, der jüngere Bruder des sog. „Metronom-Erfinders“, als Taufpate von Joseph Hanisch (1812–1892), des Carl Proske-Schülers und langjährigen Regensburger Domorganisten (über 63 Dienstjahre) (Arch2: 270). Der Orgelbauer Joseph Mälzel starb am 16. Mai 1848 im Alter von 79 Jahren in Regensburg (Arch3: 473; R. Steblin 2013: 163f.).



Abb. 50: Logieanzeige des K. K. Hofmechanikus Johann Nepomuk Mälzel d. J. am 18. Juni 1810 im Gasthof „Zum goldenen Kreuz“ in Regensburg, *Kurfürstlich Erzkkanzlerisches Regierungs- und Intelligenzblatt*, 8. Jg. (1810), 25. Stück, 20. Juni 1810, S. 283.

Abb. 3: Logisanzeige des K. K. Hofmechanikus Johann Nepomuk Mälzel d. J. am 18. Juni 1810 im Gasthof „Zum goldenen Kreuz“ in Regensburg, *Kurfürstlich Erzkkanzlerisches Regierungs- und Intelligenzblatt*, 8. Jg. (1810), 25. Stück, 20. Juni 1810, S. 283.

Am 17. September 1792 fand in der Evangelischen Gemeinde die Trauung von „Johann Friedrich Schneider, Schutzverwandter und Orgelmachersgeselle, mit Jgfr. Anna Maria Steingerin“ statt. Drei Jahre später wurde ein Sohn geboren, der nach wenigen Tagen starb (Jakob Friedrich) (RD 25.09.1792: 305; D. Haberl 2012: 296; RD 13.01.1795: 9; D. Haberl 2012: 316; RD 20.01.1795: 17f.; D. Haberl 2012: 316). Daraus ergibt sich für den Orgelbauergesellen Johann Friedrich Schneider ein mutmaßlicher Regensburg-Aufenthalt in den Jahren 1792 bis 1795. Leider blieb unerwähnt, in welcher Regensburger Werkstätte er damals angestellt war.

Orgelbauer auf Reisestation in Regensburg

Detaillierte Angaben lassen sich auch zu den auf der Reise befindlichen Orgelbauern machen. Am 27. März 1763 fuhr „Franz König, Orgelmacher von Ingolstadt“ zum Regensburger Ostentor herein und logierte im Gasthaus „Zum schwarzen Bären“. Er befand sich offenbar auf der Rückreise nach Ingolstadt. Johann Franz Michael König (1723–1791) war ein Sohn des Ingolstädter Orgelbauers Kaspar König (1675–ca. 1760). Auch ein Jahr später, am 8. Februar 1764, fuhr „Franz König, Orgelmacher“ von Ingolstadt kommend zusammen mit dem Ingolstädter Boten „Zum Weyh St. Peterthore herein“, logierte aber diesmal im Regensburger Kloster St. Emmeram, was auf einen möglichen Geschäftskontakt mit der Benediktinerabtei schließen lässt (RD 05.04.1763; D. Haberl 2012: 44; E. Kraus 1990: 80).

„Msr. Bodechtel, ein Orgelmacher von Nürnberg“ reiste am 12. Oktober 1764 von Nürnberg kommend über die Steinerne Brücke nach Regensburg ein und logierte „beym Hrn Spät“. Im Jahr 1764 kann es sich dabei nur um Franz Jakob Späth gehandelt haben, da dessen Vater bereits seit 1760 verstorben war. Christoph Bodechtel (1734–1788) hatte sechs Jahre bei Johann Christoph Kittelmann (ca. 1696–1777) gelernt und anschließend bei Silbermann in Straßburg, bei Köhler in Frankfurt und bei Stein in Augsburg gearbeitet. Just im Jahr 1764 hatte er sich in Nürnberg selbständig gemacht, ab 1772 war er dort Stadtorgelmacher (RD 16.10.1764; D. Haberl 2012: 54; RD 13.11.1764; D. Haberl 2012: 55; H. Fischer, T. Wohnhaas 1994: 38). Bodechtel blieb bis zum 5. November 1764 bei Späth und reiste per Postwagen über Amberg zurück nach Nürnberg. Der mehr als dreiwöchige Aufenthalt in Regensburg spricht weniger für einen Antrittsbesuch des Kollegen, sondern vielmehr für einen ausgedehnten Erfahrungsaustausch unter Fachleuten.

Am 11.4.1767 reiste „Per Calesch, Msr. Crämer, ein Orgelmachersgeselle aus Franken“ zur Steinernen Brücke herein und logierte im Gasthaus „Zum goldenen Posthorn“. Es könnte sich um Georg Ludwig Krämer [Crämer] (1731–1790), den angehenden Hoforgelmacher in Bamberg gehandelt haben, denn dieser soll auf seiner Wanderschaft über Ulm, Augsburg und München auch in Regensburg tätig gewesen sein (RD 14.04.1767; D. Haberl 2012: 70; H. Fischer, T. Wohnhaas 1994: 214f.). Die Dauer seines Aufenthalts bleibt leider ungenannt.

„Hr. Moltanus, ein Orgelmacher von Kiel“ reiste am 25. Mai 1769 per Postkutsche aus Nürnberger Richtung kommend über die Steinerne Brücke in Regensburg ein (RD 30.05.1769;

D. Haberl 2012: 83). Über einen Orgelbauer namens Moltan/Molthan(us) ist bisher noch nichts bekannt.

Am 12. Juli 1789 fuhr von Regensburg das Donauschiff des Elias Wolfgang Naimer (vgl. oben) in Richtung Wien ab. An Bord befand sich „Hr. Dechant, Orgelbauer von Mainz“ (RD 14.07.1789: 219; D. Haberl 2012: 262). Auch über ihn sind bislang keine Daten bekannt.

„Per Kutsche“ fuhr am 9. Oktober 1801 „Hr. Weis, Orgelmacher von Naburg“ zum Regensburger Ostentor herein und logierte im Gasthaus „Zum goldenen Posthorn“. Der Naburger Orgelbauer Johann Andreas Weiß (1722–1807) bzw. sein ältester Sohn, Schüler und Geschäftsnachfolger Johann Michael Weiß (1766–1848) bauten im Jahr 1801 eine neue Orgel für die Benediktinerabtei in Oberaltaich. Die Reise im Oktober 1801 aus südlicher Richtung in Regensburg ankommend, dürfte also mit ziemlicher Sicherheit von Oberaltaich aus entlang der Donau nach Regensburg und anschließend weiter nach Naburg geführt haben (RD 13.10.1801: 323f.; D. Haberl 2012: 369; H. Fischer, T. Wohnhaas: 459f.). Genau diese im Jahr 1801, zwei Jahre vor der Säkularisation erbaute, zweimanualige Weiß-Orgel mit 21 (oder 23) Registern wollte Carl Proske (1794–1861) laut seines Memorandums von 1829 in der Oberaltaicher Klosterkirche abbauen und im Regensburger Dom wiederaufstellen lassen. Der Regensburger Orgelbauer Johann Nikolaus David Heinssen (1797–1849) hatte dafür einen Kostenvoranschlag zur Verbindung der alten Domorgel von Franz Jakob Späth (1714–1786) mit der Oberaltaicher Weiß-Orgel ausgearbeitet, der jedoch nicht realisiert wurde (R. Dittrich 2010: 32–34).

Auch ein Jahr später, am 12. August 1802 reiste „Hr. Weiß, Orgelmacher von Naburg“ wieder mit eigener Kutsche über die Steinerne Brücke in Regensburg ein (RD 17.08.1802: 259f.; D. Haberl 2012: 377). Dies zeigt, dass Mitglieder der renommierten Orgelbauerfamilie Weiß nicht nur 1791 anlässlich des Neubaus der Orgel in der Kollegiatstiftskirche „Unserer Lieben Frau zur Alten Kapelle“ in Regensburg tätig waren – Anna Barbara, die Ehefrau von Johann Andreas Weiß (1722–1807), fungierte damals als Taufpatin von Barbara Fuhrmann (1791–1816), der Tochter des Stiftsorganisten Johann Nepomuk Fuhrmann (1740–1808), die später zur Mutter des Regensburger Domorganisten Joseph Hanisch wurde (vgl. oben) –, sondern auch noch nach Beginn des 19. Jahrhunderts in Regensburg präsent waren.

Zum Verkauf angebotene Orgeln in Regensburg

Über den gesamten Berichtszeitraum des „Diariums“ von 1760 bis 1810 lassen sich Orgelverkäufe in Regensburg nachweisen. Insgesamt wurden etwa 40 Orgelverkäufe in Zeitungsanzeigen dokumentiert. Dabei reichte das Spektrum der Angebote von kleinen einregistrigen Tischorgeln, über Orgelpositive mit mehreren Registern und Hausorgeln, teils mehrmanualig teils mit Pedal, bis hin zu echten Kirchenorgeln. Auch wenn die Beschreibungen der Orgeln meist eher knapp gehalten sind und die Namen der Orgelbauer mit wenigen Ausnahmen anonym bleiben, zeigen die Anzeigen doch den Reichtum einer „privaten Orgellandschaft“, wie

man ihn in der Reichsstadt bisher nicht gekannt hatte. Das private Orgelspiel wurde von einer Vielzahl von Personen betrieben. Hausorgeln standen offenbar in vielen privaten Wohnungen und dienten teils hausmusikalischen, teils dekorativen wie auch paraliturgischen Zwecken. Nachfolgende Auflistung zeigt natürlich nur einen Ausschnitt der tatsächlich vorhandenen Orgeln, denn alle Instrumente in festen Händen sowie alle Verkäufe, die nicht öffentlich angezeigt wurden, bleiben im Diarium unerwähnt.

Schon kurz vor Weihnachten 1760 ist „ein wohl conditioniertes Positiv mit 6. Registern täglich um einen billigen Preiß“ zum Verkauf angeboten worden (RFAN 16.12.1760: 607; D. Haberl 2012: 34). Johann Heinrich Hiller (1725–1772), der Organist der Oswaldkirche, bot 1762 „eine schöne Haus- oder Kirchenorgel, mit der kurzen Octav, 6 Registern, 4 von Zinn und 2 von Holz, vortrefflich conditioniret [...]“ zum Verkauf an (RD 30.11.1762; D. Haberl 2012: 41). Der in der Engelburger-Gasse wohnhafte Johann Heinrich Hiller war Organist an der ältesten, noch heute spielbaren Orgel Regensburgs, der Franz-Jakob-Späth-Orgel von 1750 in St. Oswald mit 18 Registern. Er scheint im Nebenerwerb einen Tasteninstrumentenhandel betrieben zu haben, denn in seinen zahlreichen Anzeigen werden zumeist gleich mehrere „Orgeln, Flügel und Claviere“ zum Verkauf angeboten.

Im Februar 1763 wurde „ein sehr schönes Positiv, von 7 Fundamentalregistern, so sauber gefaßt, auch mit gut-vergoldetem Schnitz- und Laubwerk ausgezieret ist, und nicht nur zur Haus-Andacht, sondern, wegen seiner starken Register, auch wohl in einer Kirche gar nützlich gebraucht werden könnte“ angeboten. Da sich, wohl aufgrund des durch die hochwertige Ausstattung bedingten Preises, bis Juni 1763 noch kein Käufer gefunden hatte, wurde das Instrument mit folgender leicht modifizierten Beschreibung erneut offeriert: „Ein schönes mit stark vergoldetem Laubwerk geziertes Positiv, so 7 Fundamental-Register, nemlich 6 zinnerne und 1 hölzernes, hat, und gar wohl in eine Kirche zu gebrauchen ist, stehet zu verkaufen; und der Verleger dieser Blätter giebt dieserwegen davon nähere Nachricht“ (RD 22.02.1763; D. Haberl 2012: 43; RD 28.06.1763; D. Haberl 2012: 46). Wie bereits bei der Orgelbauerfamilie Späth erwähnt (vgl. oben), wurde im Oktober 1763 eine Anzeige gedruckt: „Ein schönes Clavier, desgl. Orgeln, von dem Hrn. Spat verfertigt, sollen um einen billigen Preiß verkauft werden“ (RD 25.10.1763; D. Haberl 2012: 48).

Der Organist der St. Oswaldkirche, Johann Heinrich Hiller, bot ab 1762, wie bereits erwähnt, Flügel und Orgeln in unterschiedlichen Größen an. Weitere jährlich eingeschaltete Anzeigen aus den Jahren 1763 bis 1771 zeigen, dass Hiller nicht nur mit Tasteninstrumenten handelte, sondern dass auch Kleidung, Möbel und Hausrat in seinem Sortiment anzutreffen waren. Interessante bautechnische Details bieten zwei Inserate Hillers vom Dezember 1767: Am 1. Dezember zunächst „zwey schön beschlagene eingelegte Commodkästen, einer mit einem Clavier; und einer Orgel mit 6 Registern, ein Meisterstück“ und dann am 22. Dezember „zwey Orgeln, eine mit- die andere ohne Pedal, nebst einem Spathischen Clavier, bis in das hohe E und contra G gehend“. Weitere Orgelbeschreibungen finden sich in Hillers Anzeigen im Jahr 1771, nämlich im Januar „ein schönes Positiv, mit 6 Registern, 4 in Manual und 2 in Pedal“, im Mai „ein sehr commodos und gutes Positiv, mit 4 Registern“ und im Oktober „Eine

schöne Hauß-Orgel, von 5 Registern“ (RD 30.11.1762; D. Haberl 2012: 41; RD 24.05.1763; D. Haberl 2012: 45; RD 19.06.1764; D. Haberl 2012: 53; RD 26.11.1765; D. Haberl 2012: 60; RD 17.06.1766; D. Haberl 2012: 65; RD 01.12.1767; D. Haberl 2012: 74; RD 22.12.1767; D. Haberl 2012: 74; RD 15.01.1771: 23; D. Haberl 2012: 93; RD 07.05.1771: 150f.; D. Haberl 2012: 95; RD 22.10.1771: 342; D. Haberl 2012: 97).

„Eine schöne und wohlgebaute nicht allzugroße Hausorgel, mit 4 Registern, so man selbst treten kan“ stand im Jahr 1769 mehrfach zum Verkauf. Für ihren Betrieb war kein Kalkant notwendig, sondern der Spieler selbst erzeugte den Wind in den Bälgen. Ein ähnliches Instrument, nämlich „Eine schöne und gute Hausorgel, mit 5 Registern, dabey eine Person spielen, singen und treten kann“ stand Ende Juli 1777 bei Johann Michael Schmid (ca. 1713–1792), dem Küster der evangelischen Dreieinigkeitskirche, für „75 fl[orin]“ zum Verkauf. Johann Michael Schmid(t) war spätestens von 1762 bis 1789 Küster an der evangelischen Dreifaltigkeitskirche (auch genannt „zur neuen Kirche“, später „Dreieinigkeitskirche“) in Regensburg. Neben dem Küsteramt betrieb er einen regen Musikalienhandel. Schmid bot z. B. zwischen 1759 und 1767 mehr als einhundert u. a. in Venedig, Florenz, Turin, Berlin und Wien erschienene Drucke im „Nürnberger Friedens- und Kriegs-Currier“ an. Zunächst zeichnete er dort als „Schulmeister in Regensburg“, ab 1762 dann als „Küster Schmid“. Im Jahr 1763 annoncierte „der Küster Schmid in Regensburg“ auch im Wiener „Diarium“. Johann Michael Schmid verstarb im Alter von 78 ½ Jahren und wurde am 07.06.1792 in Regensburg begraben (RD 20.06.1769; D. Haberl 2012: 84; RD 04.07.1769; D. Haberl 2012: 84; RD 11.07.1769; D. Haberl 2012: 84; RD 01.08.1769; D. Haberl 2012: 84; RD 29.07.1777: 240; D. Haberl 2012: 143; B. Blessing 2005: 164, 173; H. Heussner 1968: 330; H. Gericke 1960: 83; RD 12.06.1792; D. Haberl 2012: 294).

Eine nicht näher beschriebene „Orgel“ wurde am 10. Juni 1778 „in der Wagnerischen Mezgers Behausung, in der Weingasse allhier“ versteigert. „Eine wohlconditionierte kleine Hausorgel, mit 2 Registern“ wurde im März 1782 verkauft. „Eine recht gut-conditionierte Hausorgel“ ohne weitere Angaben, später dann mit dem Zusatz „welche man auf den Tisch setzen kan[n]“, kam im Mai und Juni 1783 zum Angebot. Ebenfalls eine Tischorgel wurde am 13. Juni 1785 „in der Schmidischen Behausung, ohnweit dem alten Waisenhaus“ versteigert (RD 02.06.1778: 186f./200f.; D. Haberl 2012: 151; RD 19.03.1782: 94; D. Haberl 2012: 186; RD 13.05.1783: 159; D. Haberl 2012: 200; RD 10.06.1783: 189f.; D. Haberl 2012: 200; RD 07.06.1785: 181f.; D. Haberl 2012: 223).

„Zu verkaufen: Ist eine mittelmäßig-wol-conditionirte Hausorgel, mit 3 Registern“ lautete eine Kleinanzeige im August 1785. Eine „Hausorgel mit 5 Registern“ kam am 8. August 1786 in der „Bierbräuer Minderleinischen Behausung, am obern Bach“ zur Versteigerung. Die Witwe Vierzigmann verkaufte im Mai 1789 „eine Orgel mit 8 Registern, nebst einen Clavier“. „Eine Hausorgel nebst 3 Registern, wo man auch zugleich den Blasbalg treten kann“ kam im September 1789 ins Angebot. Sie könnte möglicherweise identisch sein mit der Anfang Dezember 1789 angebotenen „Hausorgel mit 3 Registern in der Form eines Schreibkastens“ (RD 23.08.1785: 271; D. Haberl 2012: 225; RD 08.08.1786: 253f.; D. Haberl 2012:

235; RD 26.05.1789: 166; D. Haberl 2012: 261; RD 08.09.1789: 286; D. Haberl 2012: 264; RD 01.12.1789: 381; D. Haberl 2012: 266).

Im März 1791 wurde „eine Hausorgel mit 4 Registern“ angezeigt. „Eine sehr saubere Hausorgel von eingelegten Holz mit Bildhauerarbeit, in der Form eines Flügels [= Flügels], mit 3 Manualen und verschiedenen Veränderungen versehen“ stand im Oktober 1791 zum Verkauf. Dass diese dreimanualige Hausorgel keine Ausnahme war, bezeugt ein ähnliches Instrument in einer Anzeige Ende 1794 (vgl. unten). In der „Hieronymus Naimerischen Behausung, nächst der Enten im obern Wörth“ wurde am 16. Januar 1792, wie bereits erwähnt, „verschiedene Mobilien, bestehend in [...] einer vortreflichen Orgel von Herrn Spath“ versteigert. Im Februar 1792 wurden „eine gute Hausorgel mit 4 Registern, und ein schöner moderner Spatischer Flieg [= Flügel] mit vielen Veränderungen“ zum Kauf angeboten (RD 01.03.1791: 71; D. Haberl 2012: 279; RD 18.10.1791: 335; D. Haberl 2012: 287; RD 03.01.1792: 6f.; D. Haberl 2012: 290; RD 07.02.1792: 46; D. Haberl 2012: 290).

Eine interessante Kombination aus Miet- und Verkaufsanzeige stellte folgende mehrmals gedruckte „Bekanntmachung“ im November und Dezember 1794 dar: „Nro. 72. auf dem Weißgerbergraben ein groß und ein kleines Zimmer mit oder ohne Meublen, wobey eine schöne Orgel, mit 3 Reih Klavier und 7 Register, wie auch ein sehr schönes Fortepiano auf Klavierart, nebst einen Pedalflüg [= Flügel mit Pedalklavatur], täglich zu verstimmen, letztere sind auch zu verkaufen.“ Folgendes Kaufgesuch für eine transportable Orgel wurde im Juli 1795 veröffentlicht: „Eine kleine Hausorgel, welche man tragen kann, wohl conditionirt ist, und wenigstens 3 oder 4 Register hat.“ Die Vorankündigung einer Auktion am 16. Oktober 1797 „in der Dimpfelischen Behausung in der Weingasse“ erwähnt auch „eine Orgel von mittlerer Größe“ unter den angebotenen Waren. „Eine Hausorgel, die auch in einer kleinen Kirche gebraucht werden kann, mit langer Octav und vier Registern“ war am 8. September 1801 zu verkaufen (RD 25.11.1794: 381f.; D. Haberl 2012: 314; RD 02.12.1794: 386; D. Haberl 2012: 314; RD 02.12.1794: 386; D. Haberl 2012: 314; RD 09.12.1794: 396ff.; D. Haberl 2012: 314; RD 03.10.1797: 317; D. Haberl 2012: 338; RD 08.09.1801: 287; D. Haberl 2012: 368).

Die Säkularisation im Jahr 1803 brachte weitere Orgelinstrumente auf den Markt. So setzte die „churfürstl. Kloster Local Commißion in Prifening [= Regensburg-Prüfening]“ für den 12. Dezember 1803 einen Versteigerungstermin fest, bei dem man unter anderem „Musikalien, und musikalische Instrumente, besonders eine kleine Orgel, oder Positiv“ gegen „gleich baare Bezahlung“ an die Meistbietenden veräußerte. Am 18. Mai 1804 fand in Regensburg-Stadtamhof eine Versteigerung von „Franziskaner Klosterrealitäten“ aus dem 1803 aufgehobenen Franziskanerkloster Stadtamhof statt, bei der – „wenn Kaufsliebhaber vorhanden“ – auch eine Orgel an den Meistbietenden verkauft werden sollte. Ob es sich bei einer im Oktober 1804 gedruckten Anzeige „Es ist eine vortrefliche Orgel, die sehr gut in einer Kirche gebraucht werden kann, zu verkaufen“ um dieselbe Orgel handelte, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. Eine weitere „gute Orgel“ ohne genauere Herkunftsangaben wurde im Mai 1807 angeboten (KERI 07.12.1803; D. Haberl 2012: 388; KERI 16.05.1804: 234; D. Haberl 2012: 393; KERI 17.10.1804: 472; D. Haberl 2012: 398; KERI 06.05.1807: 215; D. Haberl 2012: 436). Auch weiter entfernt stattfindende

Versteigerungen von Säkularisationsgut wurden in der Regensburger Zeitung angezeigt. So z. B. die der „durch Transferirung der Pfarre zu Kirchenrohrbach an den Staat übergegangenen Realitäten“, am 26. März 1810 in Walderbach. Unter den aufgelisteten Gütern wurde auch „eine ordinäre Orgel mit Registern und Pedalen“ genannt (KERI 21.03.1810: 129f.; D. Haberl 2012: 472). Die ursprünglich für den 28. August 1810 geplante Versteigerung der großen Orgel in der Regensburger Minoritenkirche wurde kurzfristig auf den 31. August 1810 verschoben, um auch „entfer[n]ten Liebhabern Zeit zum Angebot zu lassen (KERI 22.08.1810: 383; D. Haberl 2012: 477; KERI 29.08.1810: 406; D. Haberl 2012: 477).

Am 6. und 13. April 1808 vermeldet eine Annonce: „Eine sehr gute Orgel mit 4 Registern und langer Oktav ist täglich in der Fechtschule zu verkaufen.“ Das Gebäude Neue-Waag-Gasse Nr. 2 (D 120) wurde seit dem 17. Jahrhundert als Fechtschule genutzt. Ob die Orgel mit dem ehemals im Obergeschoß befindlichen Festsaal in Verbindung gebracht werden kann, muss aber fraglich bleiben (KERI 06.04.1808: 161; D. Haberl 2012: 450; KERI 13.04.1808: 172; D. Haberl 2012: 451; K. Bauer 1980: 162). In der „Oppermännischen Erben-Behaus[ung] Lit. B. Nro 48. in der Gesandtenstraße“ im ersten Stock wurde am 5. Mai 1808 „eine sehr gute mit 6 Registern und einer langen Oktav versehene Haus-Orgel an die Meistbietenden öffentlich versteigert.“ In der Weingasse Lit. D. Nro 91 wurde schließlich am 5. September 1810 „eine gute Orgel mit 4 Registern und langer Oktav“ zum Verkauf angeboten (KERI 20.04.1808: 182; D. Haberl 2012: 451; KERI 05.09.1810: 414; D. Haberl 2012: 477).

Unter den angebotenen Orgelinstrumenten finden sich auch einige Sonderformen, die aufgrund der nur unzureichenden Beschreibung instrumentenkundlich nicht eindeutig zuzuordnen sind. Beispielsweise wurde am 4. März 1766 „Ein Viola di Gamba und Flaut-Trav. Instrum., in Form eines Flügels“ angeboten. Gerade die Angabe „Flaut-Trav[erso] Instrum[ent]“ lässt hier an ein windversorgtes System denken. Eventuell darf man sich ein Instrument bestehend aus der Kombination eines saitenbespannten Zupfinstruments und dem Flötenregister einer kleinen Orgel vorstellen. Ein solches Instrument könnte auch als Spieluhr konstruiert und mechanisch durch eine bestiftete Walze gespielt worden sein, *quasi* ein Flöten- und Spinnett- oder Zymbal-Spielwerk wie es beispielsweise David Roentgen (1743–1807) und Peter Kinzing (1745–1816) ab 1785 beim Bau ihrer Musikuhren perfektionierten. Leider nennt das „Diarium“ als weiterführende Information für Interessenten nur „Mehrere Nachricht giebt der Verleger dieser Blätter“ (RD 04.03.1766; D. Haberl 2012: 63).

Unter der Rubrik „Avertissements“ wurde am 18. Mai 1784 folgende kuriose Voranzeige eingerückt: „Mit gnädigster Erlaubniß wird heute der hier angekommene Mechanikus Brunner, von Nürnberg, seine mechanische Orgel produciren, welche statt einer Musique den Ton eines Menschen von sich giebt, und wovon der gedruckte Zettul [*sic*] ein mehrers sagt. Sie wird auf verschiedene Art producirt, und zahlt die Person Vormittag von 9 bis 10 Uhr 36 kr., von 11 bis 12 Uhr 24 kr., Nachmittags von 2 bis 5 Uhr, doch Stunden zu Stunden, und Abends von 7 bis 8 Uhr zahlt die Person 12 kr.“ Auch hier muss offen bleiben, ob es sich um ein mechanisches Orgelwerk mit einem Vox-humana-Register oder nur um ein geschickt gebautes Möbelstück mit einem darin verborgenen Menschen handelt hat. Zweiteres wird

umso wahrscheinlicher durch eine weitere Anzeige vom 25. Mai 1784, die besagt „Der vor 8 Tagen hier angekommene Mechanikus, Monsieur Brunner, wird von heute bis Freytags seine redende Orgel produciren [...]“ (RD 18.05.1784: 158; D. Haberl 2012: 210; RD 25.05.1784: 165; D. Haberl 2012: 211).

Bei dem im Nachlass von Joseph Anton Reichsgraf von Königsfeld (ca. 1749–1805), Probst des Kollegiatstifts in Altötting, befindlichen Instrument hingegen handelte es sich eindeutig um ein mechanisches Uhrenspielwerk, denn die Anzeige im Regensburger „Intelligenzblatt“ vom 20. August 1806 nennt „eine große Stockuhr mit einem Orgelspiel“, die durch „den öffentlichen Licitations-Weg [= Versteigerung] veräußert werden soll“ (KERI 20.08.1806: 406f.; D. Haberl 2012: 425).

Zusammenfassung

Das Regensburger Orgelleben in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und am Beginn des 19. Jahrhunderts zeichnete sich durch eine überraschend große Vielfalt aus. Sowohl das Orgelspiel und die Orgelkomposition wie auch der Orgelbau und der Orgelhandel haben deutliche Spuren in den Regensburger Zeitungen („Regensburgisches Diarium, Regensburgische Frag- und Anzeige-Nachrichten“ sowie „Kurfürstlich Erzkanzlerisches Regierungs- und Intelligenzblatt“) hinterlassen. Orgelmusik fand nicht nur in den Regensburger Sakralbauten statt, sondern wurde mittels zahlreich nachweisbarer Haus- und Kammerorgeln auch in den Privathäusern und -wohnungen verschiedener Bevölkerungsschichten gepflegt. Die Verkaufsanzeigen von ca. 40 Orgelinstrumenten konnten im Berichtszeitraum dokumentiert werden. Das häusliche Orgelspiel scheint im Regensburg des ausgehenden 18. Jahrhunderts noch eine Funktion erfüllt zu haben, die erst im beginnenden 19. Jahrhundert vom Klavier abgelöst wurde. Diese breite Basis des Orgelspiels in der Reichsstadt förderte sowohl den Bau von Orgelpositiven und Hausorgeln in unterschiedlichen Größen (mit bis zu drei Manualen und Pedal) durch die lokalen Orgelbauer wie auch den Vertrieb von Orgelnoten und -literatur durch die ortsansässigen Musikalienhändler.

Da Regensburg sowohl Sitz des Immerwährenden Reichstages und seiner Gesandten wie auch Kreuzungspunkt wichtiger Verkehrsverbindungen (Postkutsche, Steinerne Brücke über die Donau und Donauschifffahrt) war, verweilten zahlreiche Orgelbauer auf der Reise als Gäste in Regensburg. Die in Regensburg bzw. Stadtamhof ansässigen Orgelbauerfamilien Herberger, Mälzel, Schmahl und Späth sind mit zahlreichen Einträgen im „Diarium“ nachgewiesen. Sowohl die Firmen- und Familiengeschichten der einzelnen Orgelbauwerkstätten als auch Kontakte zwischen lokalen und reisenden Orgelbauern (z. B. Späth und Bodechtel) wurde durch Zeitungsmeldungen ausführlich belegt. Gerade die Geschichte der berühmten Regensburger Werkstätte Späth-Schmahl konnte durch die „Diariums“-Angaben um neue Erkenntnisse ergänzt werden. Auch das Wissen um die Orgel- und Instrumentenmacherfamilie Mälzel und deren bekanntesten Sohn, den sog. Metronom-Erfinder Johann Nepomuk Mälzel d. J., wurde um wichtige Fakten vermehrt.

Die vorliegende Auswertung der orgelspezifischen Aspekte des „Regensburgischen Diariums“ versteht sich als musikhistorische Grundlagenforschung für den lokalen, regionalen wie auch den überregionalen Bereich. Sie möchte später darauf aufbauenden Forschungsarbeiten Daten und Fakten zur Verfügung stellen, die als gut fundierte Ausgangsbasis für neue Forschungsansätze, als detailerhellendes Wissen des aktuellen Forschungsstandes oder als zuverlässiges Korrektiv älterer Darstellungen dienen können.

BIBLIOGRAPHY

- Arch1: Bischöfliches Zentralarchiv Regensburg, *Matrikel Regensburg-St. Rupert*, Bd. 6.
- Arch2: Bischöfliches Zentralarchiv Regensburg, *Matrikel Regensburg-St. Ulrich*, Bd. 12, Mikrofiche Nr. 339.
- Arch3: Bischöfliches Zentralarchiv Regensburg, *Matrikel Regensburg-St. Rupert*, Bd. 38, Mikrofiche Nr. 925.
- BAUER K. (1980). *Regensburg. Aus Kunst-, Kultur- und Sittengeschichte*. Regensburg.
- BAUMANN H. (1937). *Das Regensburger Intelligenzblatt als Zeitung und Zeitspiegel. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität München*. Günzburg.
- BLESSING B. (2005). In *Amt und Würden. Bedienstete der Stadt Regensburg von 1660 bis 1802/10* (Regensburger Studien und Quellen zur Kulturgeschichte, Bd. 16). Regensburg.
- DITTRICH R. (2010). *Zur Geschichte der Orgeln im Regensburger Dom: DOMKAPITEL REGENSBURG* (ed.), *Te Deum laudamus. Die Regensburger Domorgel*. Regensburg, 21–55.
- FISCHER H., WOHNHAAS T. (1994). *Lexikon süddeutscher Orgelbauer*. Wilhelmshaven.
- GERICKE H. (1960). *Der Wiener Musikalienhandel von 1700 bis 1778* (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge, Bd. 5). Graz – Köln.
- HABERL D. (2011). *Das Regensburgische Diarium als musikhistorische Quelle – Unbekannte Zeugnisse zu den Reisen von J. Haydn, L. v. Beethoven und L. Spohr*. CH.H. MAHLING (ed.), *Musiker auf Reisen. Beiträge zum Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Im Auftrag der Deutschen Mozartstadt Augsburg*. Augsburg, 111–132.
- HABERL D. (2012). *Das Regensburgische Diarium (Intelligenzblatt) als musikhistorische Quelle. Erschließung und Kommentar der Jahrgänge 1760–1810* (Regensburger Studien Bd. 19). Regensburg.
- HERRMANN H. (1928). *Die Regensburger Klavierbauer Späth und Schmahl und ihr Tangentenflügel. Inaugural-Dissertation der Bayerischen Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen*. Erlangen.
- HEUSSNER H. (1968). *Nürnberger Musikverlag und Musikalienhandel im 18. Jahrhundert*: R. BAUM, W. REHM (ed.), *Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12. April 1968*. Kassel u. a., 319–341.
- KERI: „Kurfürstlich Erzkanzlerisches Regierungs- und Intelligenzblatt“.
- KRAUS E. (1990). *Historische Orgeln in der Oberpfalz* (Veröffentlichung der Gesellschaft für Orgelfreunde, Nr. 131). München – Zürich.
- LIPOWSKY F.J. (1811). *Baierisches Musik-Lexikon*. München.
- MGG1: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 12. Kassel u.a. 1965.
- MGG2: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*, Bd. 11. Kassel u. a. 2004.
- RD: „Regensburgisches Diarium“.

RFAN: „Regensburgische Frag- und Anzeige-Nachrichten“.

STEBLIN R. (2013). *Mälzel's Early Career to 1813. New Archival Reserch in Regensburg and Vienna: Colloquium Collegarum. Festschrift für David Hiley zum 65. Geburtstag* (Regensburger Studien zur Musikgeschichte, Bd. 10). Tutzing, 161–210.

www: *Karlsruher Bürgeraufnahmen 1729–1800, Bürgerverzeichnis Nr. 176*. http://wiki-de.genealogy.net/Karlsruher_B%C3%BCrgeraufnahmen_1729_-_1800, 11 XII 2018.

SUMMARY

The Regensburg organ life in the second half of the 18th century and at the beginning of the 19th century is characterized by a surprisingly large variety. The playing and the building of organs and the organ trade have left clear traces in the Regensburg newspapers (“Regensburgisches Diarium”, “Regensburgische Frag- und Anzeige-Nachrichten” and “Kurfürstlich Erzkanzlerisches Regierungs- und Intelligenzblatt”). Organ music did not only take place in the Regensburg sacred buildings, but was also played on numerous verifiable house and chamber organs in the private houses and apartments of different social classes. Advertisements of about 40 organ instruments were documented during the reporting period. The domestic organ playing seems to have fulfilled a function in Regensburg at the end of the 18th century, which was replaced by the piano at the beginning of the 19th century. This large base of organ playing in Regensburg promoted the construction of organ positifs and house organs in different sizes (with up to three manuals and pedal) by the local organ builders.

During their travels, numerous organ builders stayed as guests in Regensburg. The Regensburg and Regensburg-Stadtamhof-based organ builder families Herberger, Mälzel, Schmahl und Späth are documented with numerous entries in the “Diarium”. Both, the company and family stories of the individual organ building workshops like the contacts between local and traveling organ builders were extensively documented by newspaper reports. Especially the story of the famous Regensburg workshop Späth-Schmahl could be supplemented by the “Diariums” data to new findings. Also the knowledge of the organ and instrument maker family Mälzel and her best known son, the so-called metronome inventor Johann Nepomuk Mälzel the younger was augmented with important facts.

The present evaluation of the organ-specific aspects of the “Regensburg Diarium” sees itself as a music-historical basic research for the local, regional as well as the national area. It would like to provide data and facts for later constructive research, well-founded starting point for new research approaches, detailed knowledge of the current state of research and reliable corrective of older researches.

Schlüsselwörter/Keywords:

Orgelbaugeschichte • Orgelbauer • 18. Jahrhundert • 19. Jahrhundert • Regensburg

Pipe organ history • organ builder • 18th century • 19th century • Regensburg (Germany)

Dieter Haberl, Dr. phil. – born in 1965 in Weiden/Oberpfalz (Germany). Music teaching studies and musicology at Hochschule für Musik und Theater München, Ludwig-Maximilians-Universität München and Paris-Lodron-Universität Salzburg. In 1996 he obtained his doctorate. Scientific Assistant of Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) at Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg, at Beethoven-Haus Bonn and at Leopold-Mozart-Zentrum of Universität Augsburg. Teaching at the Universität Regensburg and since 2006 at Hochschule für katholische Kirchenmusik und Musikpädagogik Regensburg.

email: dieter-haberl@gmx.de



Svatá Hora – Great Organ

(Organ builder: Vladimír Šlach 2018)

On November 25th 2018 the new great organ was blessed in the basilica in Svatá Hora in the Czech Republic. The solemn Vespers were presided by Bishop of Prague Cardinal Dominik Duka in the presence of the Apostolic Nuncio Archbishop Charles Daniel Balvo. The sermon in Czech and Italian was delivered by Father Stanislav Příbyl CSSR secretary general of the Czech Bishops' Conference. The occasional concert was performed by prof. Jaroslav Tůma from Prague.

Specification

UW C-f ³ All registers divided: Bass and Descant between h-c ¹	HW C-f ³	POSITIV C-f ³	Pedal C-f ¹
Gamba 8' Portunal 8' Fugara 4' Principal 4' Mixture 2-3 fach Oboe 8' Tremulant	Principal 8' Bifara 8' (from c ¹ up) Bourdon 8' Quintadena 8' Octava 4' Violeta 4' Quinta 3' Nassat 3' Super Octava 2' Quinta Minor 1 1/3' Tertia 1 3/5' Mixture 3 fach Cimbal 3 fach Tromba 8'	Copula Major 8' Flauta Minor 4' Principal 2' Flauto Soprano 2' Sedecima 1' Mixture 2 fach Vox Humana 8' Tremulant	Sub Bass 16' Octav Bass 8' Super Octav Bass 4' Trombone 16' Zimbelstern (2x) Kornett Bass 4'; 3 fach

Couplers:

UW-HW – POS-HW – HW-PEDAL – UW-PEDAL

Un Dio in tre persone e, in più, l'uomo

Oggi, il giorno della solennità di Gesù Cristo Re dell'Universo, abbiamo davanti a noi l'organo realizzato per Svatá Hora, che sarà benedetto tra qualche attimo e, risuonerà per la prima volta per dare lode a Dio e in onore alla Beata Vergine Maria.

La solennità odierna ci aiuta a vedere Cristo come quello che è: il Signore della storia e Colui che la compie. Lui è quell'Agnello, l'unico, che ha la potenza di aprire il libro sigillato con sette sigilli (cfr. Ap 5,9); è Colui che "è degno di ricevere potenza e ricchezza, sapienza e forza, onore, gloria



e benedizione” (Ap 5,12). Lui è degno di lode e possiamo attribuirgli le parole con cui si conclude il libro dei Salmi: “Ogni creatura che respira, lodi il Signore” (Sal 150,6). Il salmista ci invita a lodarlo suonando vari strumenti musicali: tromba, arpa, cetra, timpani, strumenti a corda, flauto, cembali sonori e squillanti (cfr. Sal 150,3-5), e tutto questo “per i suoi prodigi [...] [e] per la sua immensa grandezza” (Sal 150,2). E quali sono i suoi prodigi? Tra l'altro c'è il secondo Salmo, del Vespri di oggi, che risponde a questa domanda: “Paziente e misericordioso è il Signore, lento all'ira e ricco di grazia. Buono è il Signore verso tutti, la sua tenerezza si espande su tutte le creature” (Sal 145, 8-9). Allora se lodiamo il Signore, lodiamo le opere che ha compiuto “per noi uomini e per la nostra salvezza” (Professione di fede).



Sono convinto che, affinché alcune realtà corrispondano alle capacità dell'intimo umano, non possano essere espresse ma solamente cantate. Senza dubbio la lode di Dio appartiene ad esse. Per questo noi cristiani, secondo l'esempio degli ebrei, i nostri fratelli maggiori nella fede, siamo la gente del canto. Dal medioevo il canto cristiano è stato accompagnato dall'organo. In origine, l'organo serviva a scopi puramente secolari, ma forse per il suo suono maestoso e per la sua ricchezza immensa di possibilità espressive, la Chiesa Romana accolse l'organo come lo strumento per accompagnare la voce umana, che si rivolge a Dio lodando e glorificandolo. Può darsi che esattamente per questa sua multiforme capacità, per la sua melodia, che può essere suonata quasi eternamente, e anche per la complessità immensa della sua costruzione, l'organo ottenne il nome d'onore: lo strumento reale.

Ora vorrei cantare la **lode di quest'organo** che sia il simbolo della Santissima Trinità, analogamente durante la veglia pasquale il diacono cerca di cantare la lode del cero pasquale, che è il simbolo del Risorto.

L'organo è uno strumento che richiede materiali diversissimi e componenti sia fini sia grandi. Da una parte l'organo è un'opera d'arte e, allo stesso tempo, una macchina che richiede sia capacità artigianali sia la precisione dell'orologeria; dall'altra parte è uno strumento musicale. Non si può dire che una parte dell'organo sia più importante che le altre: le frontali grandi canne brillanti, i dadi fini fatti di cuoio, che collegano le singole parti della meccanica o i somieri ermetici realizzati in maniera precisissima che portano l'aria alle canne. Tutto questo assomiglia alla famiglia umana,



oppure a qualsiasi comunità, dove sarebbe limitato lodare solo i capi, perché loro sono “sostenuti” per mezzo della fatica e dell'entusiasmo di tutti quelli che compongono quella comunità e sembrano essere invisibili. Infine, quest'organo rappresenta la collaborazione anche sotto un altro aspetto: è stato possibile costruirlo solo grazie a una moltitudine di donatori che hanno messo insieme le loro forze e i loro mezzi. La motivazione che li ha spinti consisteva nel poter vedere lo strumento che sta oggi davanti a noi.

Perché l'organo possa suonare, bisogna che si incontrino tre persone: un organaro che fabbrica l'organo, un organista che sa suonarlo e un compositore che scriva un brano di musica. Chi è più importante? Senza l'organaro non ci sarebbe LO STRUMENTO da suonare, senza l'organista non ci sarebbe COLUI che suona, senza il compositore non ci sarebbe COSA suonare.

Oggi abbiamo tutti e tre. **L'organaro** di persona e tramite la sua opera. Occorre sottolineare che senza il suo sapere, senza la sua pazienza e senza la sua inventiva non ci sarebbe stato oggi motivo di festa, non saremmo alla “culla” dello strumento a cui auguriamo una lunga vita, magari addirittura alcuni secoli. Per questo voglio ringraziare all'organaro di quest'opera e ai suoi collaboratori, ringraziare al Signore Dio, perché Egli gli ha dato capacità che sono solamente da ammirare.

Poi abbiamo **l'organista**. E oggi non uno solo. Senza il talento dell'organista sostenuto dalla diligenza e dello sforzo di tutta la vita non potremmo sentire granché. Si dice che Johann Sebastian Bach dichiarò una volta che è molto facile suonare l'organo, perché basta premere il tasto giusto nel momento adeguato, ma così facile non è. Perché non basta suonare i toni, in base alle singole note, ma bisogna capire e saper comunicare l'idea del brano di musica, e questo è un'arte grande, che richiede non solo abilità, ma anche empatia; e mi permetto di dire che questo interpella tutta la persona. Di cuore auguro tali organisti a quest'organo. Che il loro suonare esprima sempre quello che accade nel loro cuore, prezioso, che sia sempre accordato alla corda della lode di Dio.

E infine c'è **il compositore**. Oggi il nuovo organo suonerà esclusivamente la musica di Johann Sebastian Bach. Cioè dell'uomo che morì 268 anni fa, ma che sempre accende i cuori degli uomini attraverso la sua musica. Sono convinto da quello che so – e ho letto davvero tanto su di

lui – fu un uomo davvero credente. Addirittura mi permetto di affermare che fu in qualche modo un teologo, che si esprime per mezzo della musica. Seppe l'arte della composizione a tal punto che troviamo sempre nuovi e nuovi legami nelle sue opere e, ci si deve controllare perché la musica di Bach non cresca in un'architettura, tanto sofisticata ma, privata dalla vita che il compositore visse pienamente.

Per la benedizione dell'organo ho insistito perché si scegliesse un'opera che è un certo trattato musicale della Santissima Trinità. Si tratta del preludio e della fuga, in Mi bemolle maggiore (BWV 552). È interessante che, già nel momento in cui ho cominciato a sognare questo strumento, quasi venti anni fa, m'immaginavo che questa sarebbe stata la prima opera da suonarvi.

Albert Schweitzer, teologo e medico, ma allo stesso tempo organista illustre e interprete delle opere di Bach, scrisse: “Il preludio in Mi bemolle maggiore simbolizza la maestà di Dio. La triplice fuga rappresenta la trinità. In ognuno delle tre fughe, collegate tra loro, si ripete lo stesso tema, ma ogni volta in un'altra specificità. La prima fuga è pacata e maestosa, è portata da un movimento assolutamente equilibrato; nella seconda fuga il tema è nascosto e solamente ogni tanto si presenta nella sua vera forma, quando si vuole accennare che la Divinità ha assunto l'aspetto terrestre; e infine nella terza fuga il tema si estende in un accumulo di semicrome, come se il rombo e rumore pentecostale venisse dal cielo” (Schweitzer. J. S. Bach, p. 192).

Ascolteremo questa triplice fuga alla fine del Vespro, dopo la benedizione finale. Ma tra poco, subito dopo la benedizione dell'organo, ascolteremo il preludio, di dieci minuti. Schweitzer ne parla come un simbolo della maestà di Dio, ed è vero. Però, anche questo preludio ha un carattere trinitario. **Dio Padre** viene rappresentato dal primo tema che, portando la forma dell'ouverture francese, con il suo ritmo puntuale, suscita la maestà e la potestà di Dio Padre. Il secondo tema si svolge in un dialogo del tema discendente e del suo eco, secondo il modello degli italiani “concerti grossi”; questo ci ricorda che **Dio Figlio** è disceso dal cielo ed è diventato uomo. Il terzo tema, espresso per mezzo della forma di una toccata tedesca, con i suoi pezzi prima discendenti e poi ascendenti, raffigura lo **Spirito Santo** che discende verso l'uomo per sollevarlo, tramite la potenza della sua grazia, su verso il cielo. Tutti e tre i temi si ripetono più volte, si compenetrano e creano così un'opera grandiosa, l'immagine di Dio, pieno di gloria che si inchina verso l'uomo e lo porta



verso il cielo. Alla fine del preludio sentiremo anche due gruppi di piccole campane e potremo vedere girare le stelle, sulle parti laterali dell'organo. Possiamo immaginarci che rappresentano il cielo, pieno di stelle che è il nostro scopo, come San Paolo dice: "La nostra patria invece è nei cieli e di là aspettiamo come salvatore il Signore Gesù Cristo" (Flp 3,20). Allo stesso tempo le stelle ricordano la lode a Dio: "I cieli narrano la gloria di Dio, e l'opera delle sue mani annunzia il firmamento" (Sal 19, 2), e portano verso la meraviglia davanti alla premura divina dell'uomo come il salmista professa in un altro Salmo: "Se guardo il tuo cielo, opera delle tue dita, la luna e le stelle che tu hai fissate, che cosa è l'uomo perché te ne ricordi e il figlio dell'uomo perché te ne curi?" (Sal 8,4-5). Le stelle sono anche il simbolo della Beata Vergine Maria a cui questa basilica è dedicata. Lei è chiamata la „Stella del mare" e l'„Aurora di salvezza". E infine: la forma delle stelle sull'organo è ispirata dallo stemma della famiglia nobile di Sternberg. Una leggenda, sulla loro stirpe, narra che discendono dai tre Magi, che andarono da Cristo seguendo la stella.

L'opera di Bach ha tre bemolli, allora tre segni che prescrivono l'alterazione di un semitono discendente delle singole note. Con la scelta di questa tonalità, magari il maestro Bach volle accennare che aveva capito Dio come Colui che è in tre persone e che desidera abbassarsi verso l'uomo.

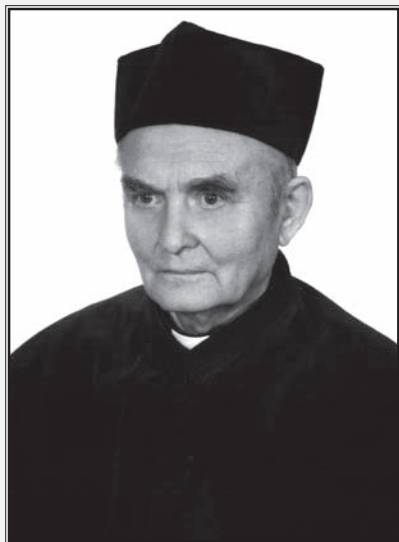
Alla fine torniamo allo strumento. Anche in esso ci sono tante cose triple: tre tastiere, tre tipi di canne e tre sistemi di mantici. Dei registri ad ancia, però, non ce ne sono tre, ma quattro, e uno di loro si chiama *Vox Humana*, cioè voce umana. I corpi dell'organo non sono tre, ma quattro, e non possiamo dimenticare i registri del pedale i cui toni forniscono il fondamento necessario all'organo. Tutto quello mi evoca le tre Persone Divine e in più l'uomo, l'uomo la cui umanità è stata elevata a tal punto che il Figlio di Dio si è fatto uomo, Dio si è impegnato e si impegna a salvare l'uomo. I registri dell'organo sono trenta tre, come gli anni che Cristo ha trascorso tra di noi uomini sulla terra.

Mi sembra che non possiamo dimenticare ancora una cosa importante. Senza l'aria nessun tono uscirebbe dall'organo, si potrebbe sentire solamente qualche rumore dei tasti, proveniente dallo sforzo invano dell'organista, di far suonare lo strumento. L'aria, cioè il soffio dell'organo, deve ricordarci che "lo Spirito del Signore riempie l'universo" (Sap 1,7). Lo Spirito Santo è "Signore e dà la vita" (Professione di fede), così come dà la grazia. La grazia che discenda, con la benedizione, su quest'organo, su tutti quelli che l'hanno costruito, su tutti quelli che, con generosità, hanno donato soldi, su tutti quelli che lo suoneranno e su tutti quelli che ascolteranno le sue melodie. Per mezzo della benedizione conferita nel nome della Santissima Trinità, nel nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo. Amen.

Eminenza, signor Cardinale, La prego di benedire quest'organo!

Stanislav Přibyl CSSR





*Najpiękniej umiera gałąź
– łamie się pod ciężarem własnych owoców.*

Friedrich Hebbel

Ks. prof. Jan Chwałek urodził się 7 stycznia 1930 r. w Woli Baranowskiej (woj. podkarpackie). Początkowo kształcił się w rodzinnej miejscowości, by następnie ukończyć gimnazjum w Baranowie Sandomierskim. W trakcie edukacji w liceum ogólnokształcącym wstąpił równolegle do Niższego Seminarium Duchownego w Sandomierzu. W tym czasie ujawniło się jego zainteresowanie organami, które trwało do końca życia. Pomagając przy strojeniu instrumentu znajdującego się w sandomierskiej katedrze oraz uczestnicząc w pracach remontowych przy nim, zwrócił uwagę organmistrza Pajdowskiego z Warszawy, który zauważył jego zdolności oraz predyspozycje do tego typu aktywności. W 1951 r. rozpoczął studia

filozoficzno-teologiczne w tamtejszym Wyższym Seminarium Duchownym. 17 czerwca 1956 r. przyjął święcenia kapłańskie. W tym samym roku rozpoczął studia muzykologiczne w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Od trzeciego roku studiów, z polecenia biskupa ordynariusza, prowadził zajęcia w ramach kursu dla organistów, gdzie pracował do 1972 r. Z początkiem 1961 r. został administratorem parafii Pelagów niedaleko Radomia. Zatrudniony został również w ramach godzin zleconych w KUL, prowadząc zajęcia z zakresu organoznawstwa i paleografii muzycznej. W tym samym roku objął również funkcję wikariusza w parafii pw. św. Józefa w Sandomierzu.

W 1963 r. mianowany został profesorem Wyższego Seminarium Duchownego w Sandomierzu, a rok później otrzymał stopień doktora teologii w zakresie muzykologii kościelnej. W 1972 r. zwolniony został z obowiązków wykładowcy seminaryjnego, by zamieszkać w Lublinie i oddać się pracy dydaktyczno-naukowej. Działalność ta doprowadziła go do uzyskania w 1980 r. stopnia doktora habilitowanego w zakresie muzykologii, a po roku – otrzymania stopnia docenta. W latach 1982–1986 kierował Instytutem Muzykologii Kościelnej w KUL, natomiast w latach 1984–2005 pełnił funkcję pierwszego kierownika Katedry Instrumentologii.

W 1992 r. otrzymał godność profesora nadzwyczajnego. W 1994 r. ponownie ustanowiony został profesorem Wyższego Seminarium Duchownego w Sandomierzu. W 2000 r. przeszedł na emeryturę, a pięć lat później zakończył pracę w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim.

Ks. prof. Jan Chwałek dzięki swej dydaktycznej aktywności pozostawił po sobie cenne owoce, m.in. w postaci licznie wypromowanych prac (114 magisterskich oraz 11 doktorskich). Przyczynił się do wprowadzenia zajęć z organoznawstwa w ramach studiów z muzykologii w KUL. Organizował również liczne wyjazdy terenowe ze studentami, organizując dla nich warsztaty organoznawcze, podczas których mieli oni także okazję bliższego poznania sztuki organmistrzowskiej.

Zainteresowania badawczo-naukowe ks. Jana Chwałka koncentrowały się początkowo wokół tematyki chorału gregoriańskiego, a w szczególności jego notacji. Zajmował się również paleografią muzyki menzuralnej. Z biegiem czasu jednak jego uwaga kierowała się coraz bardziej w stronę zagadnień związanych z instrumentoznawstwem, by wreszcie w głównej mierze poświęcić swój warsztat problematyce skupiającej się wokół organów. Stał się tym samym prekursorem badań z zakresu organoznawstwa i budownictwa organowego na gruncie polskim.

U podstaw jego działalności znajdowała się praca na bazie archiwalnych źródeł, a także osobiste doświadczenia i wnioski z podejmowanych praktyk organmistrzowskich. Dużo czasu poświęcił również akustyce i strojom muzycznym. Istotnym zagadnieniem stała się także kwestia menzur, a także intonacji głosów organowych.

Swoje autorskie ujęcia zaprezentował m.in. w wydanej w 1971 r. pracy pt. *Budowa organów. Wprowadzenie do inwentaryzacji i dokumentacji zabytkowych organów w Polsce*. Stała się ona pierwszym polskim podręcznikiem z zakresu organoznawstwa, poruszającym wszechstronne zagadnienia z zakresu budowy organów. Przyczynił się również do opublikowania innych dzieł poruszających płaszczyznę organową. Opracował ok. 60 artykułów naukowych i popularnonaukowych oraz blisko 30 haseł do *Encyklopedii katolickiej KUL*.

O wysokiej pozycji naukowej ks. prof. Jana Chwałka świadczy chociażby jego przynależność do licznych organizacji: Towarzystwa Naukowego KUL, Związku Kompozytorów Polskich (sekcja muzykologów), Polskiego Towarzystwa Muzyki Dawnej, *International Musicological Society*, *Gesellschaft der Orgelfreunde*, Towarzystwa Miłośników Muzyki Dawnej, Komitetu Redakcyjnego „Studiów Sandomierskich” (1995–1999) oraz Komitetu Redakcyjnego Zeszytów Naukowych KUL (1997–2000).

Należy podkreślić, że ks. prof. Jan Chwałek był nie tylko uznanym organoznawcą, ale także organmistrzem. W 1974 r. uzyskał tytuł czeladnika w Izbie Rzemieślniczej w Warszawie. Z powodzeniem łączył więc aktywność naukowo-dydaktyczną z rzemiosłem praktycznym. W celu lepszego poznania sztuki budownictwa organowego odwiedzał europejskie zakłady organmistrzowskie, m.in. w Niemczech, Szwecji czy Francji. W 1988 r. otrzymał mistrzowski dyplom w Izbie Rzemieślniczej w Krakowie. W 1997 r. został powołany na rzeczoznawcę Ministerstwa Kultury i Sztuki w zakresie konserwacji zabytkowych organów. Rok później został także członkiem czeladniczo-mistrzowskiej komisji egzaminacyjnej w obszarze organmistrzostwa Izby Rzemieślniczej w Krakowie, gdzie przez pięć lat pełnił nawet funkcję przewodniczącego.

W dorobku jego organmistrzowskiej działalności znajduje się 9 nowych instrumentów (4 pozytyw i 5 organów). Jest również autorem 16 innych projektów oraz licznych remontów i translokacji. Przez swą aktywność konserwatorską oraz pracę w charakterze rzeczoznawcy i konsultanta opracował obszerny zasób dokumentów związanych z organami.

W 2010 r. w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim odbyła się uroczystość wręczenia księgi pamiątkowej ks. prof. Janowi Chwałkowi w 80. rocznicę jego urodzin. Wydarzenie to stało się jednocześnie okazją do spotkania uczniów i absolwentów KUL. Wybrzmiało tym samym wiele słów uznania i wyrazów wdzięczności względem osoby profesora, jego pracy, dorobku i zasług.

W działalności ks. prof. Jana Chwałka naczelne miejsce zajmowała troska o pielęgnowanie dziedzictwa oraz dochowanie dobrostanu cennej spuścizny organów piszczalkowych. Wychował on i wykształcił liczne grono wysokiej klasy organoznawców i organologów, którzy podejmują własne czynności naukowo-badawcze, kontynuując w ten sposób niejako „dzieło życia” ich Mistrza. Zmarł 30 listopada 2018 r. w Woli Baranowskiej, gdzie spoczął na miejscowym cmentarzu. Przez swoich studentów zapamiętany został jako życzliwy, serdeczny i uśmiechnięty. Taki niech więc pozostanie na zawsze w pamięci wszystkich, którym losy organów piszczalkowych nie są obojętne, swoim życiowym *opus* zapisał bowiem bogate stronicie historii polskiego organoznawstwa i budownictwa organowego.

Ewelina Szendzielorz

Opracowano na podstawie:

SZYMANOWICZ M. (ed.2010). *Artificium – Ars – Scientia. Księga Jubileuszowa w 80. rocznicę urodzin Ks. Profesora Jana Chwałka*, Lublin: Polihymnia.

KOENIG F. (2014). *Pierwszy instrumentolog wśród muzykologów. Osiągnięcia naukowe w dziedzinie instrumentologii i działalność organmistrzowska ks. prof. Jana Chwałka*. „Musica Ecclesiastica”, 9, 61–72.



Mieczysław Klonowski urodził się 28 stycznia 1956 r. w Katowicach. Tam kształcił się w Zespole Szkół Łączności, mieszczącej się przy ul. A. Mickiewicza 16. Równocześnie rozpoczął naukę gry na fagocie w Państwowej Szkole Muzycznej I i II stopnia im. Mieczysława Karłowicza w Katowicach przy ul. Teatralnej 16. Po tym, jak dowiedział się o istnieniu klasy organów w Państwowej Szkole Muzycznej I i II stopnia im. S. Moniuszki w Zabrzu, przeniósł się tam, kontynuując naukę w klasie organów mgr Łucji Widery, którą zwieńczył dyplomem w 1984 r. Przez pewien czas zawodowo śpiewał w chórze Filharmonii Śląskiej w Katowicach.

Wiele lat pełnił posługę organisty – najpierw w rodzinnej parafii pw. Najświętszych Imion Jezusa i Maryi w Brynowie (dzielnica Katowic), później przez dwa lata w kościele pw. św. Mikołaja w Lublińcu, a następnie, na prośbę ówczesnego proboszcza, ks. prał. Henryka Zganiacza, przeniósł się do katedry pw. Chrystusa Króla w Katowicach. Tam, zatrudniony na etacie, pełnił zarówno posługę organisty, jak i kancelisty. Grał też w krypcie katedry, gdzie czynnie współpracował z wybitną sopranistką Elżbietą Grodzką-Łopuszyńską. W 1985 r. złożył rezygnację z pracy w katedrze, całkowicie poświęcając się organmistrzostwu, które stało się jego głównym obszarem zainteresowań.

Na przełomie lat 70. i 80. XX w. praktykował pod kierunkiem Franciszka Magiery, specjalisty od fisharmonii. Od 1982 r. stał się uczniem i współpracownikiem wybitnego organmistrza śląskiego Jana Wyleżoła z Zabrza, z którego firmą kooperował do końca życia. 11 grudnia 1991 r. zdał egzamin mistrzowski przed Izłą Rzemieślniczą w Katowicach, uzyskując tytuł mistrza w rzemiośle organmistrzostwo. Prowadził samodzielny warsztat, mieszczący się w Katowicach przy Placu Rostka 1.

W swojej działalności organmistrzowskiej M. Klonowski współpracował m.in. z Janem Wyleżołem z Zabrza (1982–2018) oraz Markiem Urbańczykiem z Siemianowic Śląskich (1985–2000). Prowadził liczne konsultacje i stałą współpracę z prof. Julianem Gembalskim z AM w Katowicach. Dla środowiska organmistrzowskiego w Polsce stał się niekwestionowanym autorytetem – znakomitym rzemieślnikiem, znawcą tematu, mistrzem, świetnym intonatorem, stroicielem i konserwatorem. Konsultowali się z nim niemal wszyscy uznani organmistrzowie polscy. Wykształcił i przygotował do dyplomu z organmistrzostwa m.in. Łukasza Kurpasa z Mikołowa, z którym współpracował od 2007 r. do śmierci.

Od 1986 r. M. Klonowski prowadził liczne remonty, rekonstrukcje, przebudowy, a także translokacje wielu instrumentów. Działal głównie na terenie archidiecezji katowickiej, ale także w diecezjach: bielsko-żywieckiej, gliwickiej, legnickiej, opolskiej, sosnowieckiej, tarnowskiej, jak również na terenie archidiecezji: częstochowskiej, krakowskiej (m.in. prace renowacyjne przy organach w parafii i Sanktuarium pw. Matki Bożej Nieustającej Pomocy w Krakowie na Pogórze) i wrocławskiej. Prowadził też prace za granicą, głównie na Słowacji. Wyremontował ponad 40 organów zabytkowych. Wśród nich należy wymienić instrumenty firm: *Schlag und Söhne* (m.in. w Tworogu, Pszczynie, Tarnowskich Górach Strzybnicy, Kielczy, Raciborzu), Christiana Wilhelma Schaefflera (kościół św. Wawrzyńca w Mokrem), Carla Volckmana (Mikołów i Mysłowice), Paula Berschdorfa (Michałkowice i Pszów), Carla Spiegla (Koszęcin) oraz Antoniego Czapki

(Koszęcin). Spośród prac przy translokacji i montażu należy wymienić największą: w Małopolskim Centrum Kultury „Sokół” w Nowym Sączu (wg projektu dyspozycji i założeń brzmieniowych prof. Ireneusza Wyrwy). Dla wielu translokowanych instrumentów M. Klonowski projektował nowe, architektoniczne, dostosowane do wnętrza świątyń, prospekty. Jednym z jego ostatnich zrealizowanych projektów jest piękna barokowa szafa wraz z rozmieszczeniem podzespołów organów translokowanych z Norwegii do Sołka k. Opoczna (diecezja radomska).

Otaczał stałą opieką organy m.in. w archikatedrze Chrystusa Króla w Katowicach, katedrze św. Apostołów Piotra i Pawła w Gliwicach czy w Akademii Muzycznej w Katowicach (szczególnie zrekonstruowane przez siebie XVIII-wieczne organy z Przyszowej), organy licznych świątyń Katowic (Piotra i Pawła, Opatrzności Bożej), a także zabytkowy pozytyw z I połowy XVIII w. w Bieruniu Starym. Przygotowywał instrumenty do licznych festiwali organowych, m.in. w Strzegomiu, Legnicy, Świdnicy, Jeleniej Górze, Jaworze, Cieplicach, Walimiu, Gliwicach.

Mieczysław Klonowski był człowiekiem wielkiego serca, mistrzem i pasjonatem, miłośnikiem dokładności i precyzji, a przy tym osobą niezwykle kulturalną, przyjacielską, wielkoduszną, oddaną i pomocną.

Zmarł 24 grudnia 2018 r. w Katowicach. Został pochowany na cmentarzu Ojców Franciszkanów w Starych Panewnikach.

Bogdan Stępień

Bibliografia:

KŁONOWSKI M. *Wykaz prac przy organach zabytkowych*. Archiwum Parafii Katedralnej św. Ap. Piotra i Pawła w Gliwicach. Zespół akt: *Organy 2007–2009* [bez sygn.].

Archiwum Parafii Katedralnej św. Ap. Piotra i Pawła w Gliwicach. Zespół akt: *Organy 2007–2009*. Kserokopia dyplomu mistrzowskiego M. Klonowskiego [bez sygn.].

REGINEK A. (2018). *Słownik biograficzny muzyków kościelnych i twórców religijnej kultury muzycznej na Górnym Śląsku w XIX i XX wieku*. Katowice: Księgarnia św. Jacka, 375.

Relacje ustne: z Łukaszem Kurpasem (ucniem M. Klonowskiego) z 21.01.2019 r. i Martą Różak (zastępcą dyrektora PSM I i II stopnia im. S. Moniuszki w Zabrze), 21.01.2019.



Jan Wyleżół (Wyleżół) urodził się 3 września 1939 r. w Zabrze-Biskupicach, był synem Gerharda Wyleżoła – organmistrza wykwalifikowanego pod okiem pracowników Paula Berschdorfa. Rodzina mieszkała w Zabrze-Biskupicach przy ul. Trębackiej 3. Po ukończeniu szkoły podstawowej w Biskupicach w wieku 14 lat Jan Wyleżół kontynuował naukę (podobnie jak niegdyś jego ojciec) przy Zabrzeńskich Zakładach Naprawczych, którą zwieńczył dyplomem precyzyjnego ślusarza narzędziowego, uzyskując w tym zakresie tytuł mistrzowski. Jednocześnie już pomagał swojemu ojcu przy naprawach organów. Wspólnie zbudowali

w domu w Biskupicach organy o trakturze pneumatycznej i wiatrownicach upustowych z leżącymi membranami, które docelowo miały mieć 12 głosów.

Jan wzrastał w rodzinie i środowisku muzyków. Należał do chóru parafialnego przy kościele pw. Wniebowzięcia NMP w Biskupicach, gdzie kwitło życie muzyczne Biskupic. Tam poznał swoją żonę, Marię, która była siostrą Joachima Gburka – dyrygenta chóru i organisty tego kościoła. Działała tam po wojnie nawet bardzo dobra orkiestra. Tam także zapoznał się z późniejszym profesorem AM w Katowicach, Julianem Gembalskim, z którym utrzymywał kontakty przez całe życie. Nawiązując coraz to nowsze znajomości z wybitnymi muzykami, związanymi także ze Państwową Szkołą Muzyczną I i II stopnia im. S. Moniuszki w Zabrzu, jak również z Akademią Muzyczną im. K. Szymanowskiego w Katowicach, samodzielnie, ale z zamiłowaniem uczył się szeroko pojętej sztuki muzycznej.

Ok. 21. roku życia z pomocą ojca rozpoczął samodzielną działalność organmistrzowską, korzystając przy tym z jego doświadczeń. Jednocześnie rozwijał się w kierunku budowy, strojenia i naprawy pianin oraz fortepianów. Sztuki strojenia uczył się od Jerzego Kozaka – obdarzonego słuchem absolutnym wybitnego stroiciela AM w Katowicach. W tym zakresie uzyskał tytuł mistrza w Łodzi. Solidnie wykształcony, niemal zawsze stroił instrumenty bez pomocy urządzeń elektronicznych.

Praktykę organmistrzowską odbywał w firmie *Klimosz i Dyrszlag* z Rybnika. Tam też z wyróżnieniem zdał egzamin mistrzowski.

W 1977 r. założył własną firmę organmistrzowską, która zajmowała się naprawą, renowacją i konserwacją organów, a także fisharmonii, fortepianów i pianin. Zakład był zarejestrowany w Zabrzu przy ul. Kowalskiego 12/75, gdzie mieszkał. Osobno prowadził warsztat, który obecnie przejął jego syn, Damian. Nieustannie dokształcał się, gromadząc i czytając literaturę fachową zarówno niemiecką jak i polską, którą rzetelnie studiował, badał i weryfikował własnymi rękami. Czynił to z niezwykłą pasją i oddaniem do końca życia. Pracował jako kierownik stroicieli fortepianów w AM w Katowicach, gdzie także opiekował się organami. Biegłe posługiwał się językiem niemieckim, co pozwoliło mu otworzyć się na kontakty z firmami zachodnimi (m.in. Mathias Schuke Potsdam) oraz praktykować u berlińskiego organmistrza, stroiciela i konserwatora instrumentarium elit muzycznych Gerda Sühlinga (instrumenty historyczne, organy, pozytyw, klawesyny). Z początkiem lat 80. XX w. zaangażował do współpracy syna, Damiana, któremu od dzieciństwa zlecał pomoc przy strojeniu organów, a także wykonywaniu wszelkiego rodzaju membran skórzanych.

W swojej działalności organmistrzowskiej Jan Wyleżoł wykształcił Mieczysława Klonowskiego, z którym współpracował do końca życia, a także organmistrza Marka Urbańczyka z Siemianowic Śląskich. Prowadził liczne konsultacje i stałą współpracę z prof. Julianem Gembalskim z AM w Katowicach. Dla środowiska organmistrzowskiego w Polsce stał się niekwestionowanym autorytetem, znakomitym rzemieślnikiem, znawcą tematu, mistrzem, intonatorem, stroicielem i konserwatorem. Konsultowali się z nim niemal wszyscy uznani organmistrzowie polscy.

Działal głównie na terenie metropolii górnośląskiej, prowadząc liczne prace konserwatorskie, organmistrzowskie (naprawcze i intonacyjne) przy niemal wszystkich istniejących tu organach, m.in. przy organach w Zabrze (Wniebowzięcia NMP w Biskupicach, św. Andrzeja, św. Kamila, św. Antoniego, Najświętszego Serca Pana Jezusa w Rokitnicy, Niepokalanego Serca NMP, św. Franciszka na Zaborzu), Bytomiu (św. Anny, św. Barbary, św. Wojciecha), Gliwicach (dwukrotnie katedra św. Apostołów Piotra i Pawła, św. Bartłomieja, Wszystkich Świętych, św. Jana Chrzciciela w Żernikach, Ducha Świętego w Ostropie), Kuźni Raciborskiej, Poniszowicach, Raciborzu, Rudzie Śląskiej, Rybniku, Turzu, Wieszowie, ponadto w Łędzinach, Radzionkowie (archidiecezja katowicka), Dziewkowicach (diecezja opolska) i wielu innych. Wspólnie z M. Klonowskim pracował przy translokacji licznych instrumentów, m.in. organów Walckera z Niemiec do kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa (oblatów) w Katowicach oraz Marcusena do kościoła pw. Najświętszych Imion Jezusa i Maryi w Brynowie – dzielnicy Katowic.

Zmarł 16 marca 2018 r. w Zabrzu. Został pochowany na cmentarzu przy parafii św. Jana Chrzciciela w Zabrzu-Biskupicach.

Relacja ustna z synem Damianem Wyleżołem z 21.01.2019 r.

Bogdan Stępień

Bibliografia:

REGINEK A. (2018). *Słownik biograficzny muzyków kościelnych i twórców religijnej kultury muzycznej na Górnym Śląsku w XIX i XX wieku*. Katowice: Księgarnia św. Jacka, 375.

WYLEŻOŁ J. *Krótkie sprawozdanie z I-szego etapu prac remontowych organów, które zakończone zostały dnia 15 listopada 83 r.*: Archiwum Parafii Katedralnej św. Ap. Piotra i Pawła w Gliwicach. Zespół akt: *Organy 2007–2009*.

WYLEŻOŁ J. *Ogólne sprawozdanie z drugiego i finalnego etapu prac remontowych organów, rozpoczętego 1.04.86 r. i zakończonego dnia 15.05.87 r.*: Archiwum Parafii Katedralnej św. Ap. Piotra i Pawła w Gliwicach. Zespół akt: *Organy 2007–2009*.



Omówienie

ANDRZEJ PRASAŁ, *Działalność organmistrzowska firmy Lux z Łądką-Zdroju*. Seria: *Opoliensis Musica Ecclesiastica*, nr 2. Opole: Diecezjalny Instytut Muzyki Kościelnej i Zakład Poligraficzny Sindruk 2018, ISBN 978-83-61419-91-4, ss. 256.

Choć w ostatnim czasie polska myśl muzykologiczno-historyczna coraz częściej koncentruje się wokół tematyki organowej, a historia budownictwa organowego, szczególnie na Śląsku, będącym na przestrzeni wieków niejako kolebką rozwijających się zakładów organmistrzowskich, została w dużym stopniu przebadana i usystematyzowana, to wciąż jednak znajduje się w jej pejzażu wiele „białych plam”. Niezbędne jest więc sukcesywne podejmowanie działań w kierunku stworzenia kompleksowego obrazu historii organów na Śląsku, co stanowi ogromne wyzwanie dla muzykologów, organologów, organistów i historyków.

Takiego zadania podjął się dr Andrzej Prasał – organolog, wykładowca Uniwersytetu Opolskiego i pracownik Pracowni Badań Naukowych Diecezjalnego Instytutu Muzyki Kościelnej w Opolu. Jego książka, pt. *Działalność organmistrzowska firmy Lux z Łądką-Zdroju*, stanowi drugą pozycję z serii „Opoliensis Musica Ecclesiastica” ukazującej się pod redakcją ks. dra hab. Grzegorza Poźniaka, prof. UO, przy współpracy Diecezjalnego Instytutu Muzyki Kościelnej w Opolu i Zakładu Poligraficznego Sindruk.

Omawiana książka stanowi rezultat żmudnej, a zarazem kompetentnej i efektywnej pracy autora podczas prowadzenia badań i gromadzenia niezbędnych materiałów. Na podstawie zachowanych archiwaliów kościelnych i państwowych, notatek prasowych, dostępnych publikacji oraz własnych oględzin zachowanych instrumentów udało mu się stworzyć kompletną monografię dotyczącą działalności firmy organmistrzowskiej Josepha i Franza Luxów z Łądką-Zdroju. To pozycja tym bardziej pożądana, gdyż odkrywa nieopracowane dotąd fakty na temat życia, działalności oraz sztuki organmistrzowskiej dwugeneracyjnego, rodzinnego warsztatu, w którego dorobku znajduje się 81 instrumentów. Uzupełnia tym samym „poczet śląskich organmistrzów” o kolejne postaci, a także wzbogaca pejzaż śląskiego dziedzictwa kulturowego i religijnego o następne opusy instrumentów.

Publikacja podzielona jest na trzy zasadnicze rozdziały, których integralną część stanowi bogata dokumentacja fotograficzna. Poprzedzone zostały one natomiast *Wprowadzeniem* ks. dra hab. Grzegorza Poźniaka, prof. UO, dyrektora Diecezjalnego Instytutu Muzyki Kościelnej w Opolu. Całość wieńczy aneksy, zawierające przykładowe kosztorysy budowy i remontów organów.



Pierwszy rozdział (s. 15–46), zatytułowany *Szkice historyczne*, ma charakter wprowadzająco-biograficzny. Przybliża dzieje budownictwa organowego na ziemi łódzkiej z uwzględnieniem jej najważniejszego ośrodka, jakim był Łądek-Zdrój, by na tym tle zarysować w dalszej kolejności historię rodziny Luxów oraz początki i rozwój jej warsztatu organmistrzowskiego. Ukazuje specyfikę, obszar i zakres działalności zakładu, uwzględniając jednocześnie lokalne uwarunkowania.

Tematyka rozdziału drugiego (s. 47–172) skupia się wokół konkretnych instrumentów składających się na dorobek 64-letniej działalności firmy *Lux*. Prezentacja poszczególnych organów usystematyzowana jest według chronologicznej kolejności ich powstania. Najpierw autor omawia więc 18 instrumentów Josepha Luxa. Następnie sukcesywnie dokonuje przeglądu 28 organów skonstruowanych przez jego syna, Franza. Prezentowane przykłady uwzględniają kontekst budowy poszczególnych egzemplarzy niniejszego instrumentarium oraz opisują ich dyspozycje. Każdy z nich opatrzony jest ponadto odpowiednimi fotografiami. W dalszej części autor przedkłada natomiast propozycję katalogu, który obejmuje 60 instrumentów zbudowanych przez rodzinny zakład organmistrzowski *Lux*.

Rozdział trzeci (s. 173–207) stanowi charakterystykę stylu organmistrzowskiego. Przybliża specyfikę instrumentów Josepha i Franza Luxów, analizując kształty prospektów organowych, ich przybliżone dyspozycje oraz podobne rozwiązania techniczne, na które składają się: organizacja wnętrza szafy organowej, kontuar, traktura, wiatrownice czy miechy. Eksponuje tym samym cechy charakterystyczne dla łódzkiego organmistrzostwa.

Omawiana publikacja stanowi monograficzne ujęcie warsztatu organmistrzowskiego firmy *Lux* z Łądko-Zdroju. Niewątpliwie wnosi cenny wkład w polską literaturę przedmiotu, wpisując się w szeroki kontekst badań organoznawczych na Śląsku. To kolejny krok na drodze odsłaniania nieznanych dotąd śladów działalności organmistrzowskiej na śląskiej ziemi, „wskrzeszania” zapomnianych postaci i odkrywania unikatowych instrumentów. Dzięki tego typu opracowaniom możliwe stanie się w przyszłości wypełnienie pustych stron historii śląskiego budownictwa organowego oraz jej kompletne usystematyzowanie i przedstawienie.

Ewelina Szendzielorz

Omówienie

GRZEGORZ POŹNIAK, *O organach z dziećmi i dla dzieci*.

Wydawnictwo Sindruk, Opole 2018.

ISBN 978-83-61419-90-7, ss. 64.

Organy. Każdemu, kto słyszy to słowo, w uszach dźwięczy doniosłe brzmienie potężnego instrumentu, a przed oczami maluje się obraz okazałego prospektu, często kunsztownie i bogato zdobionego. Ale co tak naprawdę człowiek niespecjalizujący się w organoznawstwie o nim wie? Czy naprawdę musi pozostać owiany tajemnicą i niedostępnym dla każdego? Organy służą przecież liturgii Kościoła od 1400 lat, podkreślając i uwznioślając swym dźwiękiem jej piękno. Wydobywana z nich muzyka stanowi integralną część świętych obrzędów, unosząc serca wiernych ku Najwyższemu. Warto więc podjąć działania w kie-

runku nieco bliższego poznania historii i działania największego z instrumentów, jakim są organy piszczałkowe, skryte najczęściej na chórach muzycznych kościołów, często noszące znamię cennego zabytku i będące niemym świadkiem wielu uroczystych wydarzeń.

Działania zmierzające ku popularyzacji tematyki organowej w społeczeństwie skutecznie podjął ks. dr hab. prof. UO Grzegorz Poźniak, którego znaczący obszar zainteresowań naukowo-badawczych zajmuje organoznawstwo oraz historia budownictwa organowego, ze szczególnym uwzględnieniem jej śląskiego kontekstu. Jego naj-

nowsza książka – *O organach z dziećmi i dla dzieci* – stanowi absolutne *novum* w polskiej literaturze dziecięcej, organoznawczej i muzykologicznej. To pierwsza tego typu pozycja, ukazująca historię organów oraz ich skomplikowane mechanizmy działania językiem przystępnym dla dziecka. Zanurzając się w kolejne rozdziały omawianej pozycji, dostrzec można jej oryginalność oraz niekonwencjonalny zamysł autora. Wysiłek zmierzający do uwrażliwienia społeczeństwa na piękno muzyki, pielęgnowanie tradycji oraz dbałość o dziedzictwo kulturowe, którym w tym przypadku są organy, należy podejmować już w stosunku do dzieci, które dzięki temu wyrosną na odpowiedzialnych i wrażliwych ludzi. To właśnie czyni ks. Grzegorz Poźniak, adresując swoją książkę bezpośrednio do najmłodszych czytelników. Nie oznacza to jednak, że odbiorcami omawianej publikacji mogą być tylko dzieci. Z powodzeniem okaże się ona bowiem pomocną lekturą dla każdego, kto pragnie zgłębić tajniki tego królewskiego instrumentu.

64-stronicowa książka podzielona jest na 10 zwartych rozdziałów. Każdy z nich porusza kolejne zagadnienia organowego świata. Należy w tym miejscu zaznaczyć, że wszystkim opisywanym kwestiom towarzyszą niebanalne ilustracje Małgorzaty Kowalcze. Artystka wykazała się w tym przypadku nieprzeciętną wyobraźnią i pomysłowością, tym bardziej biorąc pod uwagę brak jej wcześniejszych zainteresowań obszarem, jaki porusza ilustrowana publikacja.

Pierwszy rozdział, zatytułowany *Król instrumentów*, opowiada historię powstania organów, sięgając do czasów ich pomysłodawcy i pierwszego konstruktora – Ktesibiosa. Opowiada mechanizm działania tego starożytnego instrumentu oraz przemiany, jakie dokonały się w jego konstrukcji i funkcjonowaniu na przestrzeni wieków. Wyjaśnia tym samym, dlaczego organy przyjęły miano prawdziwego króla instrumentów.

Drugi rozdział, pt. *Oddychanie, powietrze i... dzwoneczek*, naświetla dźwiękotwórczą rolę powietrza w organach. Tłumaczy funkcję i działanie miecha jako magazynu powietrza będącego płucami instrumentu. Warto zaznaczyć, że każde z poruszanych zagadnień oma-



wiane jest przez autora bardzo skrupulatnie. Świadczy o tym dla przykładu kwestia cegłówek układanych na miechu, które zapakowane są w odpowiedni papier pokryty woskiem. W dalszej części przybliżona jest również dawna funkcja kalikanta oraz dzwoneczka służącego do komunikacji pomiędzy nim a organistą.

Ręce, nogi, palce i... klawisze – tak zatytułowany jest rozdział trzeci, omawiający sposób i technikę gry na organach. Przybliża tym samym pojęcia manualu i pedału, wskazując nawet na rozpiętość omawianych klawiatur. Autor omawia kolejno poszczególne elementy stołu gry, wprowadzając pojęcie kontuaru. Zwraca również uwagę na rejestry oraz ich działanie. Przy końcu rozdziału wyakcentowana jest kwestia niezwykłości organów, wynikająca z faktu, że każdy z tych instrumentów jest unikatowy, niepowtarzalny i jedyny w swoim rodzaju.

Tytuł czwartego rozdziału – *Co tak piszczy?* – wskazuje na poruszane w nim zagadnienie szerokiego wachlarza różnorodnych piszczałek organowych. Obrazuje sposób ich wykonania, materiał, kształt oraz grubość. Tłumaczy różnicę pomiędzy piszczałką wargową i językową oraz sposób wydobywania z nich dźwięku. Przybliżona zostaje również zasada zależności wysokości dźwięku od długości piszczałki.

Piąty rozdział, pt. *Wiatr wieje, ale nie jak chce...*, rozwija kwestię powietrza jako niezbędnego czynnika w funkcjonowaniu organów. Po miechu i piszczałkach wprowadza nowe urządzenie, jakim jest wiatrownica. Przedstawia drogę, którą przebyć musi powietrze za pośrednictwem kanału, by dotrzeć do wiatrownicy, czyli skrzyni, w której schowany jest wiatr wpuszczany w dalszej kolejności przez specjalne zaworki do piszczałek.

W rozdziale szóstym, zatytułowanym: *Droga – inaczej trakt*, tłumaczone jest pojęcie traktury jako szlaku przebiegającego pomiędzy klawiszem a odpowiednią piszczałką. Objasniające są poszczególne jej rodzaje: od najnowszej – elektrycznej, przez pneumatyczną, aż po najstarszą – mechaniczną. Autor w ciekawy sposób tłumaczy ten skomplikowany mechanizm, porównując go do górskiego traktu. Dzięki takiemu zabiegowi, zawile i złożone pojęcia stają się przejrzyste i zrozumiałe dla każdego.

Ilu muzyków może zmieścić się w szafie? Tak zatytułowany jest rozdział siódmy omawiającej książki. Autor zabiera w nim czytelników na spacer po wnętrzu szafy organowej, którą przyrównuje do połączonych orkiestr, dętej i symfonicznej, uzupełnionych jeszcze dodatkowymi instrumentami. W ten sposób ułatwia wyobrażenie sobie ogromnych możliwości brzmieniowych instrumentu, do pobudzenia którego wystarczy zaledwie jeden organista.

Rozdział ósmy, pt. *Szafa, stół i ławka – czy to meble?*, skupia się głównie na zewnętrznym wyglądzie organów i akcesoriach będących ich częścią, które porównane są do mebli domowych. Pojawia się nowe pojęcie: prospekt, który może przyjmować różne kształty oraz być kunsztownie zdobiony. Prezentowany jest również stół gry, czyli kontuar, oraz ławka stanowiąca nieodłączny element instrumentu.

W rozdziale dziewiątym, pt. *Woda płynie i wszystko się zmienia*, autor powraca myślą do mechanizmu organów wodnych Ktesibiosa, by na ich przykładzie ukazać przemiany, jakie z biegiem czasu nastąpiły w ich konstrukcji i funkcjonowaniu, aż po wynalezienie prądu i komputera. Zaznacza jednak, że wciąż pozostają one tym samym instrumentem muzycznym, posiadającym pewne zasadnicze i niezmiennie elementy. Wyraża również radość płynącą z bliższego poznawania tegoż króla instrumentów, gdyż piękno dźwięków i muzyki pozostaje zawsze niezmiennie.

Ostatni rozdział, noszący tytuł *Organy i kompozytorzy*, przedstawia sposoby wykorzystywania muzyki organowej od jej początków aż po czasy współczesne, przywołując jednocześnie jej największych twórców. Podkreśla jednak, że to instrument od wieków kojarzony z kościołem i modlitwą, dlatego też w tej przestrzeni odnajduje należyte dla siebie miejsce.

W książce nie brakuje również *Zakończenia* skierowanego do czytelników. Wybrzmiewa z niego przesłanie, że warto troszczyć się o prawdziwe organy piskzące, gdyż nawet najlepszy instrument elektroniczny nigdy ich nie zastąpi. Na koniec autor dzieli się także cenną refleksją: „Tylko prawdziwa muzyka jest piękna, a człowiek, który jej słucha – dziecko, nastolatek, dorosły – staje się piękniejszy!” (s. 63).

Krótkie omówienie treści poszczególnych rozdziałów miało na celu przybliżenie całościowej idei powstania niniejszej książki, cechującej się niezwykle oryginalnym i interesującym zamysłem autora, dzięki któremu w toku lektury czytelnik ma okazję zgłębić swoją wiedzę, mając jednocześnie poczucie jej niebywalej przystępności. Na pozór skomplikowane zagadnienia stają się jasne i zrozumiałe. Publikacja stanowi tym samym niejako przyjazny podręcznik z zakresu organoznawstwa.

Warto zwrócić również uwagę na wieloaspektowe funkcje, jakie spełnia omawiana pozycja. Po pierwsze, jak już zaznaczono powyżej, jest to książka edukacyjna, która z powodzeniem ułatwi pogłębianie wiedzy w obszarze organoznawstwa i budownictwa organowego. Po drugie, publikacja ta pełni funkcję wychowawczą, uwrażliwiając na piękno oraz ukierunkowując odbiorców na potrzebę pielęgnowania tradycji i wspólnej dbałości o otaczające środowisko. Po trzecie, lektura sprawuje rolę kulturotwórczą, wskazując na korzyści i pozytywy płynące ze słuchania muzyki oraz uczestnictwa w wyższej kulturze muzycznej. Po czwarte, książka pomyślnie spełnia funkcję opowiadania dla dzieci i młodzieży, dostarczając w trakcie jej czytania wielu pozytywnych wrażeń. Warto zauważyć, że oryginalność niniejszej publikacji, prócz pomysłowej konstrukcji tekstu oraz niebanalnych ilustracji, zawiera się również w formie jej wydania. Teksturowana okładka książki imituje klawiaturę instrumentu, przez co dostarcza dodatkowych efektów dotykowych. Wszystkie wspomniane czynniki sprawiają, że czytelnik w toku lektury poddany jest dodatkowo estetycznym doznaniom wizualnym.

Książka *O organach z dziećmi i dla dzieci* ks. Grzegorza Poźniaka ukazuje, że edukacja i wychowanie mogą integralnie wiązać się z przyjemnością i dobrą zabawą. Stanowi formę promocji czytelnictwa, świetną pomoc dydaktyczną oraz nośnik wiedzy i wartości przydatnych w kształtowaniu osobowości dziecka. Wnosi tym samym znaczący wkład zarówno w polską literaturę dziecięcą, jak i popularnonaukową. Może stać się również przyczynkiem i inspiracją do podejmowania kolejnych działań na polu formacji młodego pokolenia, gdyż w obecnych czasach coraz bardziej potrzeba dobrych wzorców oraz przekazników wiedzy pozbawionych przemocy, wrogości, komercjalizmu i samowystarczalności, a przynoszących prawdziwie autentyczne wartości chrześcijańskie i humanistyczne.

Ewelina Szendzielorz

Omówienie

MAREK URBAŃCZYK, *Organy kościoła Krzyża Świętego w Siemianowicach – historia, architektura, konstrukcja i problematyka konserwatorska*. Gliwice: Epigraf 2017. ISBN 978-83-949053-1-6, ss. 190.

W 2017 r. nakładem wydawnictwa *Epigraf* w Gliwicach ukazała się monografia poświęcona organom rzymskokatolickiego kościoła pw. Krzyża Świętego w Siemianowicach Śląskich. Autorem książki jest dr hab. Marek Urbańczyk – adiunkt w Katedrze Organów i Muzyki Kościelnej Akademii Muzycznej w Katowicach, uznany organolog, a także czynnie działający organmistrz. Nie bez znaczenia dla publikacji pozostaje fakt, że jej autor od 1974 r. pełni funkcję organisty we wspomnianym kościele, a w latach 2013–2016 dokonał gruntownego remontu opisywanych organów.

Książka składa się z czterech części. Przedzaje je krótkie słowo wstępne Rafała Piecha – Prezydenta Miasta Siemianowice Śląskie (s. 3). W rozdziale pierwszym (s. 12–33) omówiono historię oraz wygląd pierwszych organów, jakimi dysponowała siemianowicka świątynia. Instrument ten został wybudowany w 1884 r. przez firmę *Schlag & Söhne* ze Świdnicy. Niestety, z powodu braku źródeł autorowi nie udało się podać bliższych informacji dotyczących okoliczności budowy instrumentu oraz jego dyspozycji. Wiadomo, że posiadał on 31 głosów rozdzielonych na dwa manualy i pedał. Traktura rejestrów i gry była mechaniczna. Zdaniem autora organy wyposażone były w wiatrownice pneumatyczne typu stożkowego, działające w systemie aktywnym (napęlnianym) (s. 16–17). Na potwierdzenie swojej hipotezy Marek Urbańczyk przytacza fragment opinii o instrumencie wystawionej po 11 latach jego użytkowania, w której wyraźnie stwierdzono, że jest on wyposażony w tzw. *Kegelladensystem* (s. 15). Czy na pewno chodzi tu jednak o wiatrownice stożkowe? W przypadku firmy *Schlag & Söhne* wspomniany *Kegelladensystem* nie jest równoznaczny z wiatrownicami stożkowymi, a wprost przeciwnie. W rzeczywistości nazwa ta odnosi się do wiatrownic rejestrowych z wiszącymi zaworami klapowymi otwieranymi popychaczami sterowanymi zbiorczymi listwami. Zwracając na to uwagę sami właściciele firmy:

„Wykonujemy, co prawda, wiatrownice według systemu stożkowego, ale z wiszącymi wentylami, które są popychane z boku i do których można od dołu wygodnie się dostać. Jako że wentyle te wiszą tylko na pasku skóry i nie posiadają żadnych prowadzeń z drutu,



praktycznie nie występują zakłócenia w ich działaniu” (W.J. BRYLLA, *Wrocławska działalność firmy Schlag & Söhne*, w: B.A. TABISZ, J.M. ŁUBOCKI [red.], *Organy Wrocławia. Budownictwo i funkcja w aspektach historii i wyzwań współczesności*, Wrocław 2018, s. 94).

W dalszej części rozdziału bardzo dokładnie opisano neogotycki prospekt organowy oraz przedstawiono relacje przestrzenne bryły organów, a także sposób ich zakomponowania we wnętrzu kościoła.

Rozdział drugi (s. 33–48) poświęcony jest przebudowie organów, którą w 1913 r. przeprowadziła firma *Berschdorf* z Nysy. Instrument został wówczas powiększony do 41 głosów, wprowadzono trakturę pneumatyczną oraz zainstalowano nowe wiatrownice stożkowe. Zachowano oryginalną szafę i prospekt oraz część głosów. Autor opisuje poszczególne elementy organów, które uległy przebudowie: wiatrownice, miechy i dmuchawę, trakturę, stół gry oraz dyspozycję. Z okresu przebudowy nie zachowały się w archiwum parafialnym dokumenty, stąd przedstawione w rozdziale informacje oparte są jedynie na oględzinach instrumentu i wysuniętych przez autora hipotezach. Być może warto byłoby sięgnąć do lokalnej prasy (zarówno z 1884, jak i 1913 r.), gdzie prawdopodobnie znajdują się jakieś wzmianki o budowie i przebudowie siemianowickiego instrumentu.

Kolejny rozdział (s. 48–81) zawiera informacje o dalszych losach instrumentu. Podstawę źródłową tej części opracowania stanowią dokumenty zachowane w Archiwum Parafialnym. Ponadto podczas wykonanego przez autora remontu zostały odkryte we wnętrzu instrumentu ołówkowe inskrypcje pozostawione przez organmistrzów, a zawierające informacje o przeprowadzonych przez nich pracach. Pozwoliło to na w miarę dokładne odtworzenie historii organów po 1913 r. Marek Urbańczyk na podstawie 20 zachowanych listów firmy *Berschdorf* z lat 1939–1943 przedstawił plany przebudowy instrumentu. Szkoda, że nie zdecydował się na zamieszczenie w aneksie pełnej treści tej niezwykle cennej korespondencji. W dalszej części rozdziału, korzystając z parafialnych archiwaliów, opisał ingerencje innych organmistrzów w latach 1954–1978.

Zasadniczą część publikacji stanowi rozdział czwarty (s. 81–151), będący swoistą kroniką przeprowadzonego przez Marka Urbańczyka w latach 2013–2016 generalnego remontu organów. Przywrócił on instrumentowi pełną sprawność techniczną i muzyczną. W rozdziale opisano bardzo dokładnie etapy poszczególnych prac restauracyjnych, obejmujących: system powietrzny, wiatrownice, trakturę, stół gry, wnętrze instrumentu, szafę i prospekt organowy oraz zespół brzmieniowy.

Książkę wieńczy aneks zawierający 16 kolorowych fotografii dokumentujących siemianowickie organy oraz przeprowadzone prace remontowe.

Podsumowując omówienie książki, należy przede wszystkim zaznaczyć, że przynosi ona szereg cennych, a nieznanych dotąd informacji na temat organów kościoła pw. Krzyża Świętego w Siemianowicach Śląskich. Stanowi także cenny przyczynek do badań nad historią budownictwa organowego na Śląsku. Jak podkreśla sam autor:

„W niniejszej pracy naukowej analizie został poddany instrument, który jest częścią ogromnej spuścizny kulturowej i ważnym elementem dynamiki śląskiego i, dodajmy tu, siemianowickiego Kościoła oraz świadectwem jego troski o kulturę muzyczną. Ma to tym większe znaczenie, że badania nad instrumentarium organowym na Górnym Śląsku nie mają długiej tradycji. Przez wiele bowiem lat ze względów ideologicznych występowa-

ły trudności z wprowadzeniem organów do obszaru badań nad kulturą muzyczną i materialną Śląska, a który to obszar stanowi ogromne źródło wiedzy o regionie i jego kulturze” (s. 10–11).

Szczególnie docenić należy zaprezentowanie dziejów instrumentu, jego konstrukcji, architektury i struktury brzmieniowej na tle rozwoju sztuki organmistrzowskiej. Na uznanie zasługuje też rozbudowane omówienie działań remontowo-konserwatorsko-rewitalizacyjnych z lat 2013–2016. Unaoczniają one bowiem złożoność i wielopłaszczyznowość zagadnienia, jakim jest szeroko pojęta konserwacja instrumentów zabytkowych. Pewne zastrzeżenia budzić mogą jedynie opisy bibliograficzne i konstrukcje przypisów.

Andrzej Prasat

Omówienie

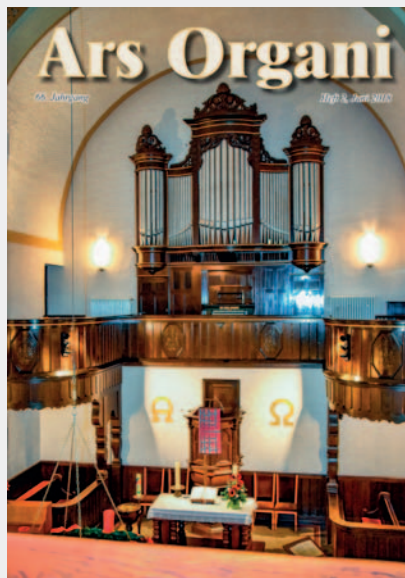
„*Ars Organi*” 66 (2018), z. 1; 66 (2018), z. 2.

Pierwszy zeszyt wydawanego przez *Gesellschaft der Orgelfreunde e.V.* (GdO) periodyku „*Ars Organi*” z 2018 r. zawiera dziesięć bogato ilustrowanych artykułów. Tradycyjnie w czasopiśmie znalazły się też informacje dotyczące działalności stowarzyszenia, krótkie sprawozdania oraz omówienia książek, wydawnictw nutowych i fonograficznych.

Zeszyt otwiera tekst Andrzeja Szadejki *Ein neues Land entdecken. Zur 66. Internationalen Orgeltagung 2017 in Danzig (Gdańsk)* (s. 3–7), zapowiadający 66. Międzynarodową Konferencję Organową w Gdańsku. Organizowane od 1953 r. przez *Gesellschaft der Orgelfreunde e.V.* spotkania mają na celu poznawanie ważnych ośrodków organowych. Na program corocznego zjazdu składają się wycieczki organoznawcze i krajoznawcze, sympozja i koncerty. Warto podkreślić, że wspomniana konferencja była pierwszą, jaka odbyła się na terenie Polski. W swoim artykule Andrzej Szadejko przybliżył uczestnikom zjazdu (w formie krótkich szkiców) bardzo bogate dzieje budownictwa organowego Gdańska oraz historię samego miasta. Szczególną uwagę poświęcił zrekonstruowanym w 2018 r. organom kościoła Świętej Trójcy.

Franz-Josef Vogt w artykule *Die Sonreck-Organ der kath. Pfarrkirche St. Katharina in Senheim (Mosel)* (s. 9–12) przedstawił historię organów w kościele pw. św. Katarzyny w Senheim. Instrument pochodzi z 1881 r. i jest dziełem Franza Sonrecka z Kolonii. Posiada 13 głosów rozdzielonych na dwa manualy. Traktura rejestrów i gry jest mechaniczna, wiatrownice – klapowo-zasurowe. Na podstawie zachowanych archiwaliów (oryginalnego kosztorysu oraz protokołów zarządu kościelnego) autor dokładnie opisuje okoliczności budowy organów. Co ciekawe – z powodu problemów finansowych inwestora w instrumencie nigdy nie zainstalowano sekcji brzmieniowej pedału.

Artykuł Anji i Wolfganga Oberlingerów zatytułowany *Die Steinmayer-Organ von 1904 auf Burg Reichenstein und ihre Restaurierung 2015* (s. 13–19) poświęcony jest dziełu restauracji organów znajdujących się w kaplicy na zamku Reichenstein w Górnej Dolinie Śród-



kowego Renu. Instrument pochodzi z 1904 r. i został wybudowany przez fabrykę organową G.F. Steinmayer & Co. z Ottingen (opus 837). Posiada 15 głosów (14 realnych i jedną transmisję) rozdzielonych na dwa manualy i pedał. Traktura rejestrów i gry jest pneumatyczna, wiatrownice – kieszonkowe. W 2015 r. kompleksowy remont instrumentu wykonała firma Oberlinger GmbH z Windesheim. W artykule opisano dokładnie etapy poszczególnych prac remontowych, obejmujących: sekcję brzmieniową, system powietrzny, stół gry, wiatrownice i szafę organową.

Organy Zachariasia Hildebrandta z 1746 r. w kościele pw. św. Wacława w Naumburgu stanowią klejnot niemieckiej barokowej tradycji budownictwa organowego. W latach 1993–2000 ich gruntownej restauracji podjęła się firma Hermann Eule z Budziszyna. Przywrócono wówczas m.in. ich oryginalną dyspozycję i trakturę. Instrumentowi temu poświęcono jest tekst Alfreda Reichlinga Erbe – Auftrag – Stimulans. Anmerkungen zur Restaurierungsgeschichte der Orgel zu St. Wenzel in Naumburg (s. 20–25). Jest to przedruk artykułu, jaki ukazał się w 2000 r. w publikacji wydanej z okazji ukończenia gruntownego remontu organów. Autor przybliża okoliczności przebudowy instrumentu, którą w latach 1932–1933 przeprowadziła firma Walcker z Ludwigsburga. Na podstawie m.in. zachowanej korespondencji wybitnego muzykologa i organologa Christharda Mahrenholza (za jego radą starano się przywrócić dyspozycję z 1746 r.) wyjaśnił założenia kompromisowej koncepcji remontu, będącej konsekwencją ówczesnych tendencji w organmistrzostwie oraz ówczesnego sposobu traktowania zabytkowych i historycznych instrumentów.

W XIX w. w synagogach reformowanych muzyka wokalna została połączona z akompaniamentem organowym. W artykule Musik für Orgel in der Synagoge (s. 26–29) Martin Geisz omawia historię wykorzystywania tego instrumentu w liturgii żydowskiej. Pierwsze organy w niemieckich synagogach pojawiały się już od 1810 r. Na początku XX w. prawie wszystkie synagogi w większych miastach wyposażone były w organy. W mniejszych gmi-

nach żydowskich używano często fisharmonii. W dalszej części artykułu zaprezentowano niemieckich kompozytorów organowej muzyki synagogalnej, w tym jej najważniejszego przedstawiciela – Louisa Lewandowskiego (1821–1894).

Olaf Zenner w tekście *Vierzig Jahre Interpretationsseminare für nicht hauptberuflich tätige Organisten (IPS). Die Orgelliebhaber in der Hand des Meisters* (s. 30–35) przybliża 40-letnią historię organizowanych przez GdO seminariów doskonalących i dokształcających dla organistów – amatorów. Kilkudniowe kursy zapoczątkowane zostały w 1978 r. Począwszy od 1984 r. odbywają się one w pierwszym tygodniu po Wielkanocy. Do 2018 r. odbyły się 42 edycje imprezy. Biorą w niej udział mężczyźni i kobiety w różnym wieku, niezawodowo związani z posługą organistowską. Prowadzenie seminariów powierzane jest znanym i wybitnym organistom – wirtuozom.

Dwa kolejne artykuły związane są z umieszczonymi na obwolucie czasopisma fotografiami. W pierwszym – *Die erste Kögler-Orgel in den Niederlanden: Nieuwleusen* (s. 36–38) – Sietze de Vries opisuje nowe organy w *Hersteld Hervormde Kerk* w Nieuwleusen w Holandii. Instrument ten został wybudowany w 2017 r. przez austriackiego organmistrza Christiana Köglera. Są to pierwsze organy tej firmy na terenie Holandii. Posiadają 20 głosów (*Hauptwerk, Rückpositiv, Pedal*), trakturę mechaniczną i system wiatrownic klapowo-zasuowych. Dyspozycja głosowa nawiązuje do wzorców barokowych.

W drugim artykule, zatytułowanym *Orchester aus Pfeifen – die neue Eule-Orgel der Kulturpalasts Dresden* (s. 39–43), Jiří Kocourek przedstawia nowe organy w sali koncertowej Filharmonii Drezdeńskiej. Autor podaje bardzo dokładne dane techniczne instrumentu oraz charakteryzuje poszczególne sekcje brzmieniowe (*Hauptwerk, Schwellwerk, Récit-Orchestral, Solo, Pedal*). Budowę organów, którą powierzono firmie *Hermann Eule GmbH* z Budziszyna, ukończono w 2017 r. Instrument (opus 686) o czterech manualach i pedale posiada 67 głosów (w tym 6 transmisji i 7 ekstensji) oraz trakturę elektryczną z wiatrownicami klapowo-zasuowymi. Został zaprojektowany jako koncertowe organy symfoniczne, predestynowane przede wszystkim do wykonywania muzyki romantycznej. Źródłem inspiracji przy opracowywaniu dyspozycji głosowej stanowiły instrumenty wznoszone w angielskich ratuszach w latach 1900–1920.

W dziale *Stare i nowe organy* znalazły się dwa teksty. Pierwszy (*Zur Orgelchronik von Weinböhla*, s. 44–46) poświęcony jest organom w *St. Martinskirche* w Weinböhla. Na podstawie odnalezionych w *Hauptstaatsarchiv Dresden* dwóch dokumentów z 1683 i 1750 r. Wolfram Hackel uzupełnia dotychczasowe informacje o dziejach instrumentu. Drugi artykuł (*Rückkehr einer Ahrend-Orgel*, s. 46–47), którego autorem jest Wolfgang Baumgratz, przybliża okoliczności translokacji 23-głosowych organów (3M+P) firmy *Ahrend & Brunzema* z Leer. Instrument w 2016 r. został przeniesiony z *Zorgvlietkerk* w Hadze do *St. Marienkirche* w swoim „rodzinnym” mieście Leer.

Drugi zeszyt periodyku zawiera dziewięć bogato ilustrowanych artykułów. Pierwszy tekst (*Orgelbau und Orgelmusik auf der UNESCO-Liste der Immateriellen Kulturerbes*, s. 69–72) poświęcony jest wpisaniu niemieckiej sztuki budownictwa organowego na listę niematerialnego dziedzictwa kulturowego ludzkości UNESCO. Decyzję tę podjęto 7 grudnia 2017 r. W Niemczech znajduje się największe skupisko tych instrumentów muzycznych na świecie. Ogółem jest ich ponad 50 tysięcy. Każdy instrument jest unikatowy i zaprojektowany do

konkretnej przestrzeni architektonicznej. Obecnie w Niemczech działa ok. 400 warsztatów organmistrzowskich, zatrudniających 2800 pracowników. Warto wspomnieć, że niemieckie organmistrzostwo oraz muzyka organowa już od 2014 r. znajdują się na liście niemieckich niematerialnych dóbr kultury.

Jan von Busch w artykule *Die untergegangene Schreiber-Organ in Koldenbüttel und ihre orgelbauenden Organisten* (s. 73–82) przybliża sylwetkę organmistrza Johanna Matthiasa Schreibera (1716–1771) oraz opisuje wybudowane przez niego w 1758 r. organy dla kościoła pw. św. Leonarda w Koldenbüttel. Niestety, instrument ten w 1974 r. został zastąpiony nowym. Zachował się jedynie prospekt. W artykule przedstawiono także mało znaną amatorską działalność organmistrzowską dwóch muzyków związanych z kościołem w Koldenbüttel. Pierwszym był Johann Wilhelm Lensch (1723–1796) – organista w latach 1758–1764, a następnie rektor i kantor w Oldesloe. Wybudował on trzy niewielkie instrumenty, których losy pozostają nieznane. Z kolei w latach 1815–1851 organistą był Johann Odetey Bruhn (1791–1863) – twórca organów dla miejscowej szkoły, które znajdują się obecnie na emporze kaplicy menonitów w Friedrichstadt. Niewykluczone, że do ich budowy wykorzystano elementy organów z kościoła św. Pawła w Hamburgu, wzniesionych w latach 1718–1721 przez Otto Diedricha Richborna (ucznia Arpa Schnitgera). Zdaniem autora artykułu organy szkolne Bruhna są najstarszym tego typu zachowanym instrumentem w Niemczech.

Kolejny tekst (Marc Schaefer, *Neu entdeckt: Ein Foto von 1897 mit der Silbermann-Organ der Jung-St. Peter-Kirche in Straßburg*) poświęcony jest dziejom organów ewangelickiego „młodszego” kościoła pw. św. Piotra w Strasburgu. Instrument wybudował w 1780 r. Johann Andreas Silbermann. W latach 1819–1820 został powiększony przez Johanna Conrada Sauera o sekcję *Rückpositiv*. Znajdował się na emporze po zachodniej stronie nawy. Wygląd organów przedstawia zamieszczona w artykule fotografia z 1897 r. Stanowi ona cenne i unikalne źródło do dziejów tego instrumentu, gdyż w 1898 r. został on rozebrany i ok. 1900 r. umieszczony na obecnym miejscu. W kolejnych latach był gruntownie przebudowywany.

W październiku 2016 r. w sali koncertowej Akademii Muzycznej w Würzburgu oddano do użytku nowe organy (opus 1938) firmy *Orgelbau Klais* z Bonn. Ich opis w artykule *Konzeption und Disposition der neuen Klais-Organ in der Hochschule für Musik Würzburg* (s. 87–93) zamieszcza Christoph Bossert – autor nowatorskiej koncepcji technicznej i brzmieniowej instrumentu. W organach tych zastosowano system wiatrownic stożkowych w połączeniu z trakturą elektroniczną (imitującą trakturę mechaniczną), sterującą stopniem otwarcia poszczególnych wentyli. Dzięki takiemu rozwiązaniu muzyk ma bezpośredni wpływ na sposób wydobywania dźwięku. Autorska dyspozycja instrumentu liczącego 83 głosy (z czego 45 realnych) ma cechy nowatorskie i jest połączeniem różnych koncepcji stylistycznych, odbiegającym od powszechnie stosowanych wzorców.

Następny artykuł dotyczy temperacji stroju organów. Większość opracowań tego tematu skupia się na jego aspekcie muzyczno-teoretycznym lub historyczno-wykonawczym. Mads Kjersgaard w tekście *Zur Temperierung von Organ aus praktischer und denkmalpflegerischer Sicht* (s. 94–96) omawia temperację organów z perspektywy praktyczno-konserwatorskiej na przykładzie przeprowadzonej w latach 1985–1988 restauracji organów znajdujących się na zamku Frederiksborg (Dania). Instrument został wybudowany w latach 1605–1610 przez Esaiaasa Compeniusa Starszego.

Klaus Beckmann w artykule *Unscheinbar, unbekannt – vergessen? Bartholomäus Weisthoma (1639–1721), Hoforganist in Eichstätt* (s. 97–101) przybliżyła mało znaną postać Bartholomäusa Weisthoma – głównego organisty katedralnego w Eichstätt. Oprócz szkicu biograficznego prezentuje i omawia jego twórczość kompozytorską, obejmującą przede wszystkim utwory organowe.

Kolejne dwa teksty poświęcone są ilustracjom zamieszczonym na obwolucie czasopiśma. W pierwszym (*Die Koch- & Höhmann-Orgel der ev. Christuskirche in Ratingen-Homburg*, s. 102–110) Frank-Josef Vogt i Frank Weimbs opisują organy ewangelickiego kościoła Chrystusa w Ratingen. 16-głosowy instrument o pneumatycznej trakturze rejestrów i gry został wybudowany w 1912 r. przez firmę Koch & Höhmann z Ronsdorf. Autorzy na podstawie zachowanego w archiwum parafialnym kosztorysu i protokołu odbioru podają okoliczności powstania instrumentu. Przybliżają także sylwetkę ich budowniczego oraz opisują przeprowadzony w 2017 r. generalny remont organów. Warto wspomnieć, że świątynia dysponuje jeszcze 22-głosowymi organami firmy Paul Ott z 1968 r.

W drugim artykule (*Die Orgeln der Deutschen St. Gertruds Kirche zu Stockholm, insbesondere die restaurierte Orgel von Åkerman & Lund*, s. 111–116) Michael Dierks prezentuje dzieje organów w kościele ewangelickim (niemieckim) św. Gertrudy w Sztokholmie. Obecnie świątynia dysponuje dwoma instrumentami. W latach 2003–2004 firma Grönlunds z Gammelstad zrekonstruowała pierwsze organy kościoła niemieckiego z połowy XVII w. Z kolei w latach 2017–2018 dokonano ponownego montażu organów firmy Åkerman & Lund z 1887 r. Instrument ten został rozebrany w 1972 r.

Dział *Stare i nowe organy* obejmuje tekst Markusa Franka Hollingshausa zatytułowany *Zum unterschiedlichen Umgang mit neobarocken Orgeln, dargestellt an drei Instrumenten der Pfarrei St. Peter und Paul Rheingau* (s. 117–121). Autor na przykładzie instrumentów w trzech kościołach (Niederwalluf, Eltville-Matinsthal, Eltville) snuje refleksje nad ideą tzw. organów neobarokowych. Jednocześnie dowodzi, że ten typ instrumentów może być nadal z powodzeniem wykorzystywany do celów liturgicznych.

Andrzej Praszał

Omówienie

Seria płytowa *Organy Śląska Opolskiego*.

Ukazująca się od 2009 r. seria płytowa *Organy Śląska Opolskiego* liczy już na ten moment 23 pozycje. Poprzez szeroki zasób wydanych woluminów, swoje przesłanie, unikatowość, różnorodność i bogactwo, stanowi niewątpliwie element warty szerszego zainteresowania i bliższego poznania.

Na początku należy zwrócić uwagę na ideę zainicjowania niniejszej kolekcji, która z powodzeniem i regularnością jest rokrocznie powiększana o kolejne części. U jej podstaw leży troska o instrumentarium organowe, przez którą na Śląsku Opolskim stale remontowane są kolejne instrumenty. Dzięki temu otrzymują one niejako „nowe życie”, mogąc w dalszym ciągu z pełnym powodzeniem rozbrzmiewać w wielu świątyniach. To niezwykle ważna sfera działalności śląskiego organoznawstwa i organmistrzostwa, która efektywnie przyczynia się

do pielęgnowania cennego dziedzictwa religijno-kulturowego, jakim są organy piszczałkowe, oraz podtrzymywania dobrot stanu tych instrumentów, chroniąc je tym samym przed bezpowrotnym utraceniem ich piękna, wyjątkowości i potęgi brzmienia.

Seria *Organy Śląska Opolskiego* stanowi niejako fonograficzną bazę danych, dokumentującą opolski krajobraz organowy. Za jej unikatowością przemawia fakt, że przybrała ona formę wydawniczego utrwalania bogactwa brzmienia tegoż instrumentarium. To niezwykle cenny dorobek, który nie tylko gromadzi zasób organowych dyspozycji, ale przede wszystkim rejestruje ich realny dźwięk, charakterystyczny i jedyny w swoim rodzaju dla każdego z instrumentów.

Kolejne woluminy serii są owocem współpracy środowiska muzykologów i muzyków kościelnych, związanych z Diecezjalnym Instytutem Muzyki Kościelnej w Opolu oraz kierunkiem „muzykologia” Uniwersytetu Opolskiego, z innymi ośrodkami muzycznymi z kraju i zagranicy. Warto w tym miejscu zatem podkreślić międzynarodowy charakter tejże działalności, na który składa się współpraca m.in. z: *Hochschule für katholische Kirchenmusik und Musikpädagogik* w Ratyzbonie, *Akademie múzických umění* w Pradze, *Centro Cultural Padre Félix Varela* w Hawanie czy *Gregorius Haus* w Tokio.

Niewątpliwy atut omawianej serii stanowi szerokie grono artystów zaproszonych do przygotowania i wykonania repertuaru składającego się na kolejne płyty. Znaleźli się wśród nich nie tylko rodzimi, opolscy, organiści oraz przedstawiciele innych polskich ośrodków, ale także zaprzyjaźnieni muzycy i profesorowie z innych krajów europejskich i pozaeuropejskich, których muzyczna wrażliwość rodzi dźwięki wybrzmiewające na śląskich organach. Każdy z wykonawców w wysoce profesjonalny sposób prezentuje swój warsztat wykonawczy. Wielość reprezentowanych szkół organowych, a także pochodzenie artystów gwarantują jednocześnie bogactwo wykonawcze i interpretacyjne kolejnych woluminów. To również okazja do poznania upodobań stylistycznych i wykonawczych poszczególnych instrumentalistów oraz wpływu dalekich kultur na dobór i interpretację muzyki organowej.

Różnorodność płyt gwarantuje zarówno dobrana literatura, uwzględniająca możliwości ekspresyjne każdego z instrumentów oraz jego walory kolorystyczno-brzmieniowe, jak również unikatowość samych organów. Każde są bowiem jedyne w swoim rodzaju i niepowtarzalne. To efekt działalności na terenie Śląska wielu budowniczych oraz firm organmistrzowskich, którzy pozostawili po sobie liczne opusy instrumentów, które są stale pielęgnowane, a także poszerzane o kolejne egzemplarze przez obecnie działających organmistrzów.





Wszystkie płyty zaprojektowane zostały według jednego schematu, co zapewnia integralność całej serii. Po szczególne pozycje wyróżnia natomiast kolor okładki, różniący się od poprzedniej. Każdy wolumin zatytułowany jest w języku łacińskim, z wyjątkiem numeru 2. – z polskim tytułem, który powstał jeszcze przed ostatecznym ugrun towaniem się całościowej koncepcji kolekcji. Tytuł każdej z płyt najczęściej wskazuje na tematykę utworów, które za wiera. Ciekawy zabieg zastosowany został w przypadku po zycji 18., która w swoim tytule, *Solum Car•l•men*, zawiera ukrytą symbolikę. Z jednej strony jest hołdem dla Carla Marii von Webera – działającego niegdyś w Pokoju, gdzie została nagrana, z drugiej natomiast stanowi nawiązanie do trzech zawołań Marcina Lutra: *Sola scriptura*, *Sola fides*, *Sola gratia*. Symboliczny jest również czas jej powstania – rok obchodów 500-lecia reformacji.

Integralną część wydawnictw stanowi *booklet*, dołączo ny do każdego z nich. Zawiera on szczegółowe informacje, opisujące konkretną płytę, poczynawszy od wyjaśniającego słowa Redaktora, przez opis dyspozycji i możliwości pre zentowanych instrumentów, aż po zarys dziejów para fii i kościoła, gdzie znajdują się zarejestrowane organy, oraz noty biograficzne wykonawców. Należy zauważyć, że wszystkie dołączone książeczki są w wersjach dwujęzycznych: polskiej i niemieckiej. Ich szatę graficzną ubogacają zaś liczne zdjęcia.

Przy omówieniu szerokiej gamy powstałych płyt CD warto wspomnieć o repertuarze, jaki zawierają. Stanowi on

prezentację indywidualnych upodobań poszczególnych wykonawców. Wśród dobranej literatury znajdują się kompozycje z obszaru muzyki dawnej, jak również współczesnych kompozytorów. Dzięki temu utrwalać one nie tylko brzmienie konkretnych instrumen tów i ich możliwości, ale także osiągnięcia muzyki organowej na przestrzeni wieków, ze szczególnym uwzględnieniem śląskiego dorobku kompozytorskiego.

Zdecydowana większość płyt to albumy solowe. Wyjątek stanowi jedynie numer 3., którego repertuar przygotowany został przez dwóch wykonawców. Prawie każdy wo lumin rejestruje twórczość kilku kompozytorów, zapraszając tym samym słuchaczy na „spacer” z muzyką organową przez wieki lub prezentując różnorodność gatunkową kon kretniej epoki. Odstępstwo stanowi tutaj pozycja 21., będąca płytą monograficzną, prezen tującą twórczość tylko jednego kompozytora – Rudolfa Halaćzinsky’ego. Ze względu na miejsce powstania oraz repertuar wyróżnić należy z kolei 18. płytę niniejszej serii. Jako je dyna bowiem zarejestrowana została na organach kościoła ewangelickiego. Ponadto w ca łości zawiera organowe improwizacje.

Przytoczone przykłady stanowią jedynie drobną próbę zarysowania idei ukazywania się kolejnych płyt CD z serii *Organy Śląska Opolskiego*. Dowodzą jednak, że owa kolekcja wyróżnia się różnorodnością, która jednocześnie jest wewnętrznie spójna, posiadając wspólne, charakterystyczne elementy. Należy również zaznaczyć, że prócz wysokich walorów artystycznych i estetycznych, stanowi ona skarbiec śląskiej kultury muzycznej. Popularyzuje muzykę organową w społeczeństwie, uświadamiając tym samym jej pokazy dorobek kompozytorski oraz bogate instrumentarium. To niewątpliwie znaczący punkt na organowej mapie śląskiej ziemi, który z pewnością w przyszłości zaowocuje nie tylko pokazną dyskografią, ale ocali również od zapomnienia organmistrzów, ich organy, a co najcenniejsze – również dźwięki tych instrumentów.

Na wydanych do tej pory 23 woluminach serii płytowej *Organy Śląska Opolskiego* zarejestrowane zostało brzmienie 40 instrumentów. Całościowe naświetlenie zawartości niniejszego zbioru umożliwi poniższa próba skatalogowania wszystkich jego pozycji:

1. *Fiat Lux* – na organach gra Stefan Baier – Głubczyce, kościół parafialny Narodzenia NMP; Ambiente Musikproduction 2009 ACD 1040.
2. *moja Muzyko...* – na organach gra Gabriela Dendera – Ligota Turawska, kościół parafialny pw. św. Katarzyny Aleksandryjskiej; Przewóz, kościół filialny pw. św. Judy Tadeusza; Otmuchów, kościół parafialny pw. św. Mikołaja i Franciszka Ksawerego; Wydawnictwo i Drukarnia Świętego Krzyża w Opolu, Opole [b.r.w.].
3. *Musica ex moenibus* – na organach grają Stefan Baier i Gabriela Czurlak – Paczków, kościół parafialny św. Jana Apostoła; Ambiente Musikproduction 2010 ACD 1046.
4. *Constellationes Opolienses* – na organach gra Piotr Rojek – Lewice, kościół parafialny pw. św. Marii Magdaleny; Wiechowice, kościół parafialny pw. św. Anny; Kuniów, kościół parafialny pw. Narodzenia Jana Chrzciciela; Pietrowice Wielkie, kościół parafialny pw. św. Wita, Modesta i Krescencji; Wydawnictwo i Drukarnia Świętego Krzyża w Opolu, Opole 2011.
5. *Ecce lignum* – na organach gra Stefan Baier – Koźle, kościół parafialny pw. św. Zygmunta i św. Jadwigi; Ambiente Musikproduction 2011 ACD 1052.
6. *Musicam Silesiam Promovere* – na organach gra Waldemar Krawiec – Kozłowice, kościół parafialny pw. Narodzenia św. Jana Chrzciciela; Krośnica, kościół parafialny pw. NSPJ; Kórnic, kościół parafialny pw. św. Fabiana i Sebastiana; Popielów, kościół parafialny pw. NMP Królowej; Wydawnictwo i Drukarnia Świętego Krzyża w Opolu, Opole [b.r.w.].



7. *Per musicam ad fidem* – na organach gra Brygida Tomala – Babice, kościół parafialny pw. św. Anny; Jelowa, kościół parafialny pw. św. Bartłomieja; Kędzierzyn-Koźle (Blachownia), kościół parafialny pw. św. Piusa X i św. Marii Goretti; Tworków, kościół parafialny pw. św. św. Piotra i Pawła; Wydawnictwo i Drukarnia Świętego Krzyża w Opolu, Opole 2012.
8. *Fantasia silesiana* – na organach gra Bogusław Raba – Krzanowice, kościół parafialny pw. św. Wacława; Ambiente Musikproduction 2012 ACD 1057.
9. *Laudate Deum in Organo* – na organach gra Julian Gembalski – Opole-Groszowice, kościół parafialny pw. św. Katarzyny Aleksandryjskiej; Ambiente Musikproduction 2012 ACD 1061.
10. *Qui habitat in adiutorio Altissimi* – na organach gra Elżbieta Charlińska – Mechnica, kościół parafialny pw. św. Jakuba Apostoła; Wydawnictwo i Drukarnia Świętego Krzyża w Opolu, Opole 2013.
11. *Ad maiorem Dei gloriam* – na organach gra Michał Markuszewski – Izbicko, kościół parafialny pw. św. Jana Chrzciciela; Kędzierzyn-Koźle (Cisowa), kościół parafialny pw. św. Franciszka z Asyżu i św. Jacka; Osowiec-Węgry, kościół parafialny pw. św. Józefa Robotnika; Pisarzowice, kościół parafialny pw. św. Michała Archaniola; Wydawnictwo i Drukarnia Świętego Krzyża w Opolu, Opole 2014 (**płyta nominowana do nagrody „Fryderyk 2015” – kategoria: muzyka klasyczna – album solowy**).
12. *Laetabitur cor nostrum* – na organach gra Thomas Drescher – Korfantów, kościół parafialny pw. Trójcy Świętej; Ambiente Musikproduction 2014 ACD 1066.
13. *Musica super Verticem* – na organach gra Andrzej Szadejko – Wierzch, kościół parafialny pw. św. Wawrzyńca; Wydawnictwo i Drukarnia Świętego Krzyża w Opolu, Opole 2015.
14. *Magnificat* – na organach gra Junko Nishio-Makino – Strzelce Opolskie, kościół parafialny pw. św. Wawrzyńca; Wydawnictwo i Drukarnia Świętego Krzyża w Opolu, Opole 2015.
15. *Musicae varietates* – na organach gra Michał Markuszewski – Grobniki, kościół parafialny pw. Ścięcia Jana Chrzciciela; Księżę Pole, kościół parafialny pw. św. Bartłomieja; Racibórz, kościół parafialny pw. Matki Bożej; Równe, kościół parafialny pw. św. Apostołów Piotra i Pawła; Wydawnictwo i Drukarnia Świętego Krzyża w Opolu, Opole 2015.
16. *Resonet in laudibus* – na organach gra Stefan Baier – Jaryszów, kościół parafialny pw. Wniebowzięcia NMP; Ambiente Musikproduction 2015 ACD 1074.
17. *Civibus urbis Opoliae* – na organach gra Maciej Lamm – Opole, kościół pw. św. Sebastiana; Zakład Poligraficzny Sindruk, Opole 2017.
18. *Solum Car-lomen* – na organach gra Jaroslav Tůma – Pokój, ewangelicki kościół Księżnej Zofii; Zakład Poligraficzny Sindruk, Opole 2017 (**płyta wyróżniona nagrodą „Feniks 2018” – kategoria: muzyka chrześcijańska – muzyka klasyczna**).
19. *Deus meus refugii mei rupes* – na organach gra Moisés Santiesteban Pupo – Opole, kościół katedralny pw. Podwyższenia Krzyża Świętego; Wydawnictwo i Drukarnia Świętego Krzyża w Opolu, Opole 2017 (**płyta wyróżniona nagrodą „Feniks 2018” – kategoria: muzyka chrześcijańska – muzyka klasyczna**).

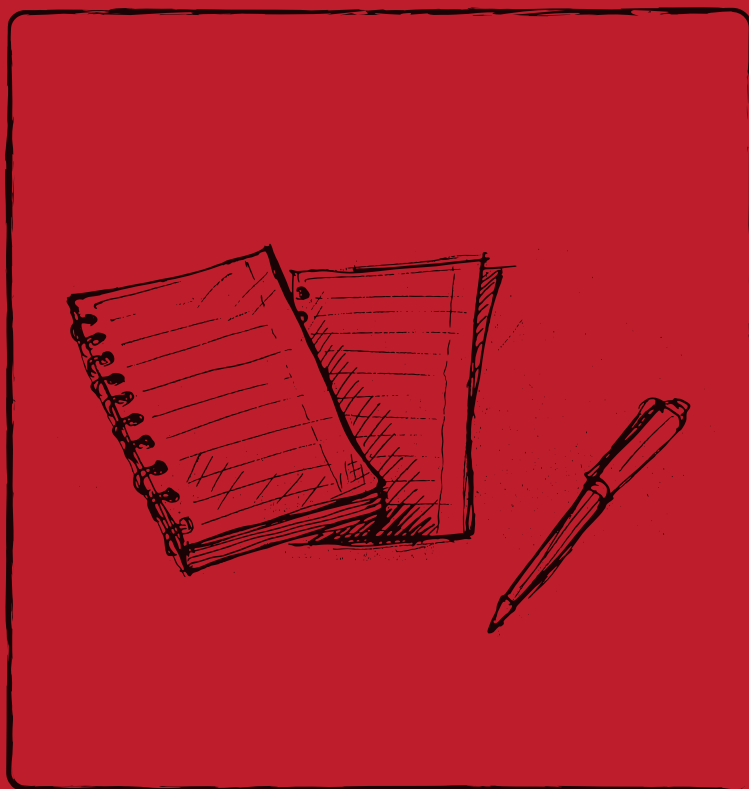
20. *Deo gratias* – na organach gra Agnieszka Hyla – Kędzierzyn-Koźle (Sławiejące), kościół parafialny pw. św. Katarzyny Aleksandryjskiej; Zakład Poligraficzny Sindruk, Opole 2017.
21. *Meditationes ad misterium Trinitatis* – na organach gra Gabriela Czurlak – Prudnik, kościół parafialny pw. św. Michała Archanioła; Zakład Poligraficzny Sindruk, Opole 2018.
22. *Regi gloriae* – na organach gra Jakub Garbacz – Komorniki, kościół parafialny pw. Nawiedzenia NMP; Zakład Poligraficzny Sindruk, Opole 2018.
23. *Ex operibus romanticorum* – na organach gra Michał Dużniak – Opole-Czarnowasy, kościół parafialny pw. Bożego Ciała i św. Norberta; Zakład Poligraficzny Sindruk, Opole 2018.

Na przykładzie powyższego zestawienia zauważyć można, że ukazująca się od niemal dekady seria płytowa *Organy Śląska Opolskiego* doceniona została już przez ogólnopolski rynek muzyczno-wydawniczy. Świadczy o tym nominacja jednej z płyt do nagrody „Fryderyk”, przyznawanej przez Związek Producentów Audio-Video, a także dwa wyróżnienia „Feniks”, przyznane przez Stowarzyszenie Wydawców Katolickich.

Podsumowując powyższe omówienie nasuwa się refleksja, że zarówno dla współczesnych, jak również przyszłych pokoleń zabytkowe organy piszczałkowe są spuścizną oraz symbolem kultury muzycznej minionych epok. Skoro więc niniejsza seria rejestruje brzmienie właśnie takich instrumentów, ma ona szansę ocalić również „brzmienie” ubiegłych stuleci. Dla tej właśnie idei pożądane jest podejmowanie dalszych działań w kierunku restaurowania, a następnie fonograficznego dokumentowania zabytkowych organów piszczałkowych, co ma szczególne znaczenie właśnie na Śląsku, który od wieków naznaczony jest bogatą historią budownictwa organowego, a który po dziś dzień właśnie dzięki takim działaniom można określić mianem „kolebki” organmistrzostwa i muzyki organowej.



Ewelina Szendzielorz



Raport

III Konferencja Naukowa z cyklu „Organy i ludzie”

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

Warszawa, 22 października 2018

Organy piszczałkowe nieodłącznie kojarzą się z muzyką kościelną. Są cennym elementem wystroju wielu świątyń. Używa się ich przede wszystkim do celów liturgicznych. Spotkać je jednak można również w wielu salach koncertowych czy szkołach muzycznych. I temu właśnie nieco zapomnianemu i często pomijanemu w badaniach naukowych aspektowi zastosowania organów w budynkach świeckich poświęcona była III Konferencja Naukowa z cyklu „Organy i ludzie”, która odbyła się w Warszawie 22 października 2018 r. Jej organizatorem był Wydział Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina. Kierownictwo nad sesją naukową, podobnie jak w poprzednich edycjach, sprawował mgr Paweł Pasternak.

Cykl „Organy i ludzie” – zapoczątkowany w 2014 r. przez Koło Naukowe Muzyki Organowej UMFC – skierowany jest przede wszystkim do studentów i młodych absolwentów wyższych uczelni, a także osób amatorsko, lecz rzetelnie zajmujących się tematyką organową. W zamyśle organizatorów miał stać się odpowiednim forum prezentacji dorobku naukowego i wymiany doświadczeń młodych organologów z całej Polski. Warto wspomnieć, że pokłosiem I konferencji jest tom *Organy i ludzie. Młoda organologia polska* (pod redakcją Małgorzaty Trzaskalik-Wyrwy) opublikowany w 2015 r. nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina.

Konferencję otworzył dr hab. Dariusz Przybylski – prodziekan Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki UMFC. Sesję I poświęcono organom w fil-



harmoniach i salach koncertowych. Gościem specjalnym tej części był inż. Siergiej Iwanowicz Kaliberda ze Lwowa. W obszernym referacie *Retrospektywny pogląd na świeckie budownictwo organowe na Ukrainie* przybliżył słuchaczom dzieje i stan obecny sztuki organmistrzowskiej w swoim kraju. Na rozwój kultury organowej na Ukrainie wpłynęły inne państwa (Polska, Węgry) oraz religie wyznawane przez ich mieszkańców (katolicyzm, protestantyzm). W czasach Związku Radzieckiego, wskutek narzucanego ateizmu, zamarła kościelna muzyka organowa, wybudowano natomiast wiele instrumentów w salach koncertowych. Obecnie zauważalna jest tendencja odwrotna. Prelegent zwrócił uwagę na różnice w poziomie kultury organowej w poszczególnych regionach tego kraju. Przejawia się to w nierównomiernym rozmieszczeniu organów (ze wzrostem odległości od zachodniej granicy liczba instrumentów maleje) oraz wyraźną dominacją organów kościelnych na zachodzie kraju, a organów koncertowych w instytucjach świeckich - na wschodzie.



Paweł Pasternak i Siergiej Kaliberda

Z kolei mgr inż. arch. Michał Kołodziej (Bydgoszcz) w wystąpieniu *Historia organów w Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy* skupił się na historii i teraźniejszości instrumentarium organowego tej instytucji. Przedstawił m.in. dzieje organów w sali koncertowej (Stefana Truszczyńskiego z 1958 r. oraz firmy Rieger-Kloss z 1977 r.). Zaprezentował także zachowane organy, w szczególności portatywy i pozytyw, które w działalności filharmonii przeznaczone były do wykonywania muzyki dawnej (instrumenty Józefa Sobiechowskiego, Józefa Mollina, Mariusza Syllera) oraz najnowszy zakup z 2017 r. – pozytyw Zdzisława Mollina.

Kolejny referat poświęcony był *Organom firmy Karl Schuke w Filharmonii Narodowej w Warszawie*. Okoliczności budowy, konkurencyjne oferty oraz założenia konstrukcyjne i brzmieniowe instrumentu omówił emerytowany prof. UMFC Jarosław Malanowicz, który przez ponad 20 lat współpracował z filharmonią jako organista. Obecne organy (trzecie w dziejach instytucji) o mechanicznej trakturze gry oraz elektrycznej trakturze rejestrów zostały wybudowane w 2001 r. przez firmę *Karl Schuke* z Berlina. Posiadają 71 głosów rozdzielonych na trzy manualy i pedały.

Piotr Matoga z Fundacji *Ars Organi* im. Bronisława Rutkowskiego zaprezentował referat *Historia organów Filharmonii im. Karola Szymanowskiego w Krakowie*. Swoje wystąpienie oparł na nieznanym dotąd materiale źródłowym, odnalezionym w Archiwum Filharmonii Krakowskiej. Dowiódł, że obecnie istniejący instrument jest czwartym z kolei w historii instytucji. Ze względu na fakt przeniesienia jednego z nich do kościoła pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Nowym Targu, referat stanowił także przyczynek do dziejów życia muzycznego tamtejszej parafii.

Pierwszą część konferencji zakończyło wystąpienie dr. Mateusza Rzewuskiego (Łuków/Warszawa), który korzystając z własnych doświadczeń zdobytych podczas trasy koncertowej po USA, pokrótce przedstawił historię budownictwa organowego w Stanach Zjednoczonych (*Organy w wybranych salach koncertowych USA*). Referent, na przykładzie znanych sobie instrumentów, omówił działalność firm: Ernsta M. Skinnera (*Newberry Organ* w *Woolsey Hall*, 197/IV+P), *Dobson Pipe Organ Builders* (sala koncertowa *University of Tampa*, 54/III+P), Manuela J. Rosalesa (organy *Walt Disney Concert Hall*, 109/IV+P). Mateusz Rzewuski dokładnie opisał założoną w 1961 r. firmę *CB Fisk, Inc.* z Gloucester. Dziełem tego zakładu organmistrzowskiego są słynne organy w *Seegerstrom Center For The Arts* (73/IV+P), wybudowane w 2008 r. Instrument został wyposażony w opatentowany przez firmę system dźwigni serwo-pneumatycznych *Kowalyslyn*, wspomagających mechaniczną trakturę gry.

Część druga konferencji poświęcona była instrumentom w szkołach. Otworzył ją Andrzej Edward Godek, doktorant UJ w Krakowie, który podzielił się swoimi dotychczasowymi ustaleniami dotyczącymi organów z Państwowej Szkoły Muzycznej II stopnia im. F. Chopina w Krakowie (*Problematyka atrybucji w dwudziestowiecznym budownictwie organowym na przykładzie mechanicznych organów z Państwowej Ogólnokształcącej Szkoły Muzycznej II stopnia w Krakowie sygnowanych przez Wacława Biernackiego*). Zdaniem referenta jest to prawdopodobnie jedyny instrument Wacława Biernackiego typu *multiplex* o mechanicznej trakturze gry i pneumatycznej trakturze rejestrów. Niestety z powodu zbyt skąpego materiału źródłowego nie udało się jednoznacznie potwierdzić autorstwa organów, a jedyną poszlaką wskazującą na Biernackiego jest jego tabliczka firmowa (z lat trzydziestych XX w.) umieszczona na stole gry. Instrument prawdopodobnie pochodzi z Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego w Krakowie, skąd trafił do Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Krakowie, a ostatecznie na obecne miejsce.

Piotr Karczmarczyk (Lublin/Warszawa) przybliżył *Historię organów Państwowej Ogólnokształcącej Szkoły Muzycznej II stopnia w Lublinie*. W dawnej siedzibie szkoły znajdował się instrument świdnickiej firmy *Schlag & Söhne* (opus 1019), który został przeniesiony do kościoła pw. św. Michała Archaniola w Warszawie. Obecne organy wybudowała w 1973 r. firma Kamińskich. Referent wspominał o niezrealizowanym projekcie rozbudowy instrumentu autorstwa Jana Jargonia.

Paweł Pasternak, doktorant UMFC, w wystąpieniu *Organowe instrumentarium edukacyjne Tarnowa – było, jest, będzie* omówił dzieje, stan obecny i plany na przyszłość instrumentarium organowego znajdującego się w posiadaniu placówek kształcących organistów w Tarnowie: dawnej szkoły organistowskiej Towarzystwa św. Wojciecha, Diecezjalnego Studium Organistowskiego, a także Zespołu Szkół Muzycznych. W odniesieniu do ostatniej instytucji zaprezentował niezrealizowany projekt organów Włodzimierza Truszczyńskiego w starym budynku szkoły oraz powstający instrument Antona Škrabla w nowej sali koncertowej.

Sesję III (*Varia*) otworzył wykład autora niniejszego sprawozdania (UO Opole) zatytułowany *Organy Wyższej Szkoły Technicznej we Wrocławiu*. Instrument ten (28/II+P) został wybudowany w 1929 r. jako opus 2375 firmy *Gebrüder Rieger*. Organy te należały do pierwszych instrumentów wybudowanych na Śląsku w duchu *Orgelbewegung*. W 1970 r. zostały przeniesione do katedry polskokatolickiej we Wrocławiu.

Autorem kolejnego wystąpienia (*Organy w powiecie mławskim po 1945 roku*) był mgr Michał Pyrzyński (Mława/Warszawa). Wykład dotyczył dziejów budownictwa organowego w następujących miejscowościach: Mława, Wyszyny Kościelne, Dzierzgowo, Grzebsk, Wieczfnia Kościelna, Unierzyż, Stupsk Mazowiecki i Szeńsk. Zaprezentowano szczegółowe opisy instrumentów takich budowniczych, jak: Zygmunt Kamiński, Theodor Böhme, Józef Cynar, Marian Nawrot oraz Józef Mollin.

Maciej Sztuba (Koszalin) przedstawił *Działalność organmistrzowską Barnima Grüneberga ze szczególnym uwzględnieniem obiektów świeckich*. Firma ta, największa na Pomorzu Zachodnim, istniała przez ponad 150 lat. W referacie omówiono historię zakładu, największe dzieła oraz instrumenty zbudowane dla placówek edukacyjnych, ze szczególnym uwzględnieniem zachowanych organów.

Sesję naukową zakończyła dyskusja, podczas której nie zabrakło pytań do prelegentów. Trzeba podkreślić, że konferencja była wydarzeniem dobrze zorganizowanym i inspirującym. Różnorodność referatów pozwoliła na wieloaspektowe omówienie problematyki organów w obiektach świeckich. Miejmy nadzieję, że w najbliższym czasie ukaże się tom pokonferencyjny. Organizatorom wypada życzyć, by mająca już ugruntowaną pozycję w polskim pejzażu organologicznym konferencja „Organy i ludzie” doczekała się kolejnych tak udanych edycji.

Andrzej Prasat

Raport

Konferencja Naukowa *Cantabo et psalmum dicam (Ps 57,9).* *Muzyka liturgiczna w życiu Kościoła*

Wydział Teologiczny Uniwersytetu Śląskiego
Katowice, 15 listopada 2018

Od wieków muzyka służy liturgii, ozdabia ją i dopełnia, stając się istotnym elementem celebracji, pozwalającym lepiej zrozumieć sprawowane obrzędy oraz umożliwiającym modlitwę i medytację nad słowem Bożym. Na tym gruncie, z biegiem czasu, krystalizowało się wiele form i gatunków muzycznych: od chorału gregoriańskiego – do dziś uważanego za pierwszy śpiew Kościoła, przez choralną twórczość wielogłosową, aż po liturgiczny akompaniament organowy, bez którego trudno wyobrazić sobie współczesną, uroczyste sprawowaną celebrację liturgiczną. W obecnych czasach muzyka liturgiczna sytuuje się w przestrzeni pomiędzy szeregiem norm i zaleceń wydanych przez Urząd Nauczycielski Kościoła co do sposobów jej doboru i wykonania, a jednocześnie opatrzona jest często sekwencją zaniedbań i nadużyć w jej przygotowaniu i praktyce. W związku z tym potrzeba ogromnej troski o prawdziwie piękną i godną muzykę pozostającą w służbie Najwyższemu.

Jedną z wykazywanych form takiej troski jest podejmowanie tematyki muzyki liturgicznej w refleksjach naukowych, dyskusjach oraz praktyce wykonawczej. Tak właśnie stało się 15 listopada 2018 r. w Uniwersytecie Śląskim w Katowicach, gdzie odbyła się konferencja naukowa, zatytułowana *Cantabo et psalmum dicam (Ps 57,9). Muzyka liturgiczna w życiu Kościoła*, współorganizowana przez Wydział Teologiczny UŚ, Stowarzyszenie Polskich Muzyków Kościelnych oraz Archidiecezjalną Komisję Muzyki Sakralnej.

W programie konferencji, po ogłoszonych słowach wstępu ze strony organizatorów, znalazły się referaty



poruszające różne aspekty składające się na ostateczny kształt muzyki w liturgii. Dr Jan Gładysz przybliżył historię i przeznaczenie *Pieśni ku czci Matki Bożej Tuchowskiej*. Dr Michał Dużniak skupił się z kolei na bogatej historii oraz obecnym stanie organów znajdujących się w kościele Matki Bożej Bolesnej w Rybniku. Świątynia ta bowiem w swych dziejach rozbrzmiewała dźwiękiem instrumentów budowanych przez kolejnych organmistrzów: Josepha Weissa z Pyskowic (jego instrument remontował Johann Haas z Baborowa), Heinricha Dürschläga z Rybnika oraz Dominika Biernackiego z Krakowa. 35-głosowe organy ostatniego z wymienionych budowniczych służą natomiast liturgii rybnickiego kościoła po dziś dzień. Ostatni z prelegentów, ks. mgr lic. Piotr Borowiak, poruszył kwestię *Formacji muzycznej w śląskich seminariach*, które, jako miejsca kształtowania pokoleń przyszłych księży, odgrywają znaczącą rolę w budowaniu ich wrażliwości na muzykę liturgiczną oraz poczucia odpowiedzialności za jej rangę i kształt.

Kulminacyjnym punktem spotkania, a zarazem jego głównym powodem było uroczyste wręczenie księgi jubileuszowej ks. prof. Antoniemu Reginkowi z okazji 70. rocznicy urodzin. Stała się ona wyrazem wdzięczności i uznania dla jego wieloletniej pracy na gruncie diecezjalnym, archidiecezjalnym i ogólnopolskim.



Dedykowana jubilatowi księga, prócz szeregu listów gratulacyjnych oraz tekstów dotyczących jego osoby, zawiera 29 opracowań poruszających tematykę szeroko pojętej muzyki kościelnej, duszpasterstwa, duchowości i wychowania muzycznego. Całość dopełniają natomiast *Recenzje i Omówienia* oraz *Sprawozdania*.

Konferencja połączona ze wspomnianą uroczystością zwieńczona została koncertem *Franciszek Karpiński symfonicznie...* w wykonaniu chóru uczniów Maestro Antoniego oraz orkiestry studentów AM w Katowicach pod dyktando ks. Bartosza Zygmunta. Z całości wydarzenia wypływa natomiast refleksja, że warto podejmować wysiłki zmierzające do budowania piękna muzyki liturgicznej, gdyż przynoszą one wspaniałe owoce, czego dowodem jest chociażby dorobek Księdza Jubilata. Warto również doceniać trud wkładany przez ludzi, którzy swoją pracą dążą do budowania „lepszego jutra”, z szacunkiem dla przeszłości, a jednocześnie nowymi perspektywami dla wspólnej troski o muzyczno-liturgiczny skarb.

Ewelina Szendzielorz



Anioł pasterzom mówił

Gabriela Czurlak – Born in Opole in 1983. In 2009 she graduated the Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice where she studied Music Theory and the Organ. In 2011 she completed postgraduate studies at the Hochschule für katholische Kirchenmusik und Musikpädagogik in Regensburg under the instruction of Prof. Stefan Baier.

Her artistic activity covers a number of concerts in Poland and abroad (e.g. Germany, Lithuania, Czech Republic, Great Britain). She made several CD recordings. From 2010 she teaches music theory and organ playing at the Opole University.

email: gabrysiadendera@gmail.com

Anioł pasterzom mówił

Gabriela Czurlok

CHORAŁ

Organy

fff

6

12

f

18

24

rit. *a tempo* *fff*

30

VAR. 1

Moderato

f

5

10

15

VAR. 2

I Allegretto

II *mp*

5

10

15

19

VAR. 3

Moderato

mf legato

6

12

16

20

rit.

3

VAR. 4

II Allegretto

I *mp*

4



20

Measures 20-22 of an organ piece. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment. The key signature has two flats.

23

Measures 23-26. The right hand has a more complex melodic pattern with some grace notes and slurs. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Measure 26 ends with a whole note chord in the right hand.

27

Measures 27-30. The right hand features a melodic line with a long slur spanning measures 28 and 29. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Measure 30 ends with a whole note chord in the right hand.

31

Measures 31-34. The right hand has a melodic line with a long slur spanning measures 32 and 33. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Measure 34 ends with a whole note chord in the right hand, marked with a *rit.* (ritardando) instruction.

TOCCATA

improvisato

5

9

Vivace

12

15

18

21

24

The musical score is written for organ on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four systems, each containing three measures. The first system (measures 15-17) features a continuous eighth-note melody in the treble clef and a simple harmonic accompaniment in the bass clef. The second system (measures 18-20) continues the eighth-note melody in the treble, while the bass clef accompaniment consists of sustained chords. The third system (measures 21-23) shows the treble clef melody becoming more complex with some accidentals, and the bass clef accompaniment featuring a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The fourth system (measures 24-26) features a more intricate treble clef melody with many accidentals, and the bass clef accompaniment consists of sustained chords. The score ends with a double bar line after measure 26.

27 *Moderato*

ff

32

36

41

rit.

okładka

Logotypy